

Hur låter dikten?

Att bli ved II



Fredrik Nyberg

Hur låter dikten? Att bli ved II

Autor

Filosofie doktorsavhandling i litterär gestaltning vid  
Akademin Valand, konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.  
Avhandlingen är nr 38 i serien ArtMonitor.  
[www.konst.gu.se/artmonitor](http://www.konst.gu.se/artmonitor)

Till avhandlingen hör även diktsamlingen *Att bli ved* (Norstedts 2013).

ISBN 978-91-979948-2-8

© Fredrik Nyberg 2013

Omslagsillustration: Leif Elggren

Grafisk form: Dick Claésson

Litterär gestaltning, Akademin Valand:

[litterargestaltning@akademinvaland.gu.se](mailto:litterargestaltning@akademinvaland.gu.se)

Ideella föreningen Autor: [www.autor.se](http://www.autor.se)

Tryckt av Munkreklam AB 2013

# Innehåll

Ord på L. En inledning	11
EXKURS 1. ”Att strö ut cypresser”	17
KAPITEL ETT. Poesiuppläsningens teori och praktik	31
1:1 Uppläsningens modus	31
1:1:1 Poesiuppläsning. Ett försök till historieskrivning	32
1:1:2 Text och röst: då och nu	59
EXKURS 2. Tysta-leken; Att lyssna på sig själv ( <i>en inomhuslektion</i> )	94
1:1:3 Uppläst dikt idag. Ett försök till teoriskrivning	124
1:1:4 Rösten och betydelsen	150
1:2 Att läsa dikt: <i>Att bli ved</i>	162
1:2:1 Uppläsning i <i>Rum för poesi</i> på Bokmässan i Göteborg den 25 september 2009	162
1:2:2 Uppläsning på <i>Göteborgs Poesifestival</i> , Pustervik, den 31 oktober 2009	173
1:2:3 Uppläsning vid ”25%-seminarium”, den 25 februari 2010, Robert Franksalen, Fotohögskolan	182
1:2:4 Uppläsning vid konserten <i>I skapandets öga</i> på Artisten den 9 mars 2010	190
1:2:5 Uppläsning som en del av Konstlabbet 2x3 på Atalante den 7 maj 2010	195
1:2:6 Uppläsning under Poesifestivalen i Nässjö den 12 juni 2010	200
Sammanfattning	209
KAPITEL TVÅ. Om Lyrikperformance och Text-ljudkompositioner	214
2:1 Lyrikperformance. Stycken till en taxonomi	214
2:2 Essä 1. Ilmar Laaban: ”ett slags dikt”	244
2:2:1 ”Att skriva osvenskt med flit”. Läsning och samtal	246
2:2:2 ”Attack mot själva ordboken”. Lyssning och samtal	259
Om ”Lågtjutarens kärleksdiskurs”	265
Om ”Stentorsstön”	277

Om "Tre brev från den dove"	287
Om "Monotaurus och stararna"	291
Mäld 1. Sonja Åkesson: "Neeijj"	299
2:3 Essä 2. Om Sten Hanson. Ett slags flykt	301
2:3:1 Citat/citat	301
2:3:2 Foto/Flykt/Bandspelare	301
2:3:3 Biografi/hembygd	309
2:3:4 Cage/Strindberg	324
2:3:5 Verk/verk	330
2:3:6 Sammanfattning/sammanbrott	343
Mäld 2. Susan Howe & David Grubbs: "Thorow"	345

## KAPITEL TRE. Om ADSR och *Att bli ved* 348

Ingång	348
3:1 Datumen och ljuden. Om ADSR	351
3:1:1 "Attack" – 24 april 1975	358
3:1:2 "Decay" – 1 september 2004	375
3:1:3 "Sustain" – 18 oktober 1977	393
3:1:4 "Release" – 11 september 2001	413
EXKURS 3. "Ängen e överkryssad"	448
3:2 Veden och ängen. Om <i>Att bli ved</i>	474
3:2:1 "Mor oroar själva ron". Om ljudlikheter	485
3:2:2 "Ängen å dikten å isen försvinner". Om slingor, meter och rytm	503
3:2:3 "Oron e som vanligt allt". Om prosadikten	526
3:2:4 "Ängen e en lunga". Om versraden	543
Utgång	565

## Ord på s. En avslutning 566

## REFERENSER 571

## SUMMARY 597

## CD-SKIVA 606

Till Karl-Axel Nyberg 26/7 1929–15/9 2012.

*Nu finns vi inte längre.*





# Tack

Stort tack till Gunnar D Hansson som i form av både huvudhandledare och bihandledare varit med under hela resan. Stort tack också till min andra huvudhandledare Ingrid Elam samt min andre bihandledare Staffan Söderblom.

Stort tack till Komp-littklustret som förutom redan nämnda handledare också består av Sten Sandell, Helga Krook, Mara Lee, Kim Hedås, Johan Petri, Ole Lützw-Holm och Anders Hultqvist.

Stort tack till alla på Litterär gestaltning: Marie Silkeberg, Ingrid Z Aanestad, Jenny Tunedal, Johan Öberg, Lotta Eklund, Sofia Gräsberg, Khashayar Naderehvandi samt alla studenter jag i olika sammanhang stött på.

Stort tack till Anna Frisk för all hjälp med allt möjligt.

Stort tack till Dick Claésson för formgivning.

Stort tack till Lars Carlsson och My Hellgren för MonoMono och för hjälp med diverse ljudarbeten.

Stort tack till Leif Elggren för omslagsillustration.

Stort tack till Jonas Ingvarsson, Amelie Björck, Magnus Haglund, Per Bäckström och Christina Ouzounidis för viktiga läsningar under resans gång.

Stort tack till Nils-Aage Larsson för korrekturläsning.

Stort tack till Celia Aijmer Rydsjö och Lynn Preston Odengård för engelsk språkgranskning.

Stort tack till Magdalena Nyberg, Karl-Axel Nyberg (i minne) och Anna Ponner med familj, samt Annette och Göran Magnusson med familj.

Och ett stort tack av en helt annan art går till Lotta M Nyberg, Amanda Nyberg och Theodor Nyberg. Utan er hade det aldrig gått.



## Ord på L. En inLedning

”Det är inte förnuftet utan talet som är utmärkande för människan.”  
Erasmus

Ett försök. Ord som börjar på bokstaven L. Jag är kanske sju år gammal. Att sitta i kökssoffan med uppslagsverket uppslaget framför sig. Som barn föredrog jag att äta framför att tala. I valet mellan mat och röst valde jag – kanske i rädsla för den deterritorialiserade munnen – alltid maten.<sup>1</sup> Vår eller höst och ett svagt, liksom indirekt, ljus tränger in genom köksfönstret. Mamma slamrar i köket. Pappa arbetar. Eller så sitter han alldeles stilla i flera timmar i rummet intill och läser. Tiden går. Att tala är att svälta. De oftast ljusa gardinerna. 5 plusgrader. Ovanför köksbordet hänger den väldiga taklampan min far ett par år tidigare hade snickrat ihop. Den ser ut som en förminskad, uppochnervänd och i taket upphängd likkista. Jag läser och tittar på bilderna i boken. Uppslagsverket *Combi Visuell*, som mina föräldrar köpte av en kringresande försäljare – jag minns hans stora, vinröda, skinnväska – återvände jag ofta till som liten. ”*Combi Visuell* saknar uppslagsverkets traditionella uppslagsord utan består istället

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Kafka. För en mindre litteratur* (Översättning: Vladimir Cepciansky & Daniel Pedersen), Daidalos 2012, sid. 42. De två skriver: ”Vare sig det är rikt eller fattigt, innebär varje språk alltid en deterritorialisering av munnen, av tungan och tänderna. Munnen tungan och tänderna finner sin primitiva territorialitet i föda. Genom att viga sig åt artikulationen av ljud deterritorialiserar munnen, tungan och tänderna”.

av runt 200 så kallade *översiktsteman* i alfabetisk ordning från ABC till öra”, säger Wikipedia. Det är 70-tal, kanske 1975, och jag har plockat fram det tredje bandet, det som sträcker sig från ”Judendomen” till ”Mode”. Jag brukade spela ishockey med mig själv på hallgolvet, eller noggrant studera en bataljscen som var återgiven på omslaget till en roman jag fann bland mina föräldrars böcker. TV tittade jag inte speciellt mycket på. Jag lekte ofta i skogen som gränsade till vårt hus. Ibland försökte jag gå vilse. Stigarna kunde förgrena sig – slingra sig – hursomhelst. Att vara blyg innebär att ens aktionsradie begränsas. På 70-talet var somrarna varma och höstarna mycket långa. Gråa och disiga. Oron fanns redan då. Det kunde regna i tre veckor. Jag kastade en fotboll hårt mot väggen och försökte sedan, likt en fotbollsmålvakt att ”rädda den”. Greppa den. Nu bara lite regn i luften. Färgerna var lätt förskjutna. Det var långt före oiN. Under vinterhalvåret tittade jag ofta på småfåglarna som mamma utfodrade på baksidan av huset. Jag tittade på de andra barnens täckjackor. Hur lät det omkring oss? Vem bodde då i den lägenhet där jag nu – 35 år senare – bor med min familj? Jag bläddrar fram och tillbaka i den blå boken. Läsandet, eller kanske bättre, bläddrandet i uppslagsverket var ofta planlöst och speciella, överraskande och alldeles nya förbindelser kunde uppstå i mitt huvud. Försättsbladet har en, som jag i dag uppfattar det, vackert röd färg. Med svarta marmorade inslag. Jag luktar ofta på mina fingrar. Hur ser begäret ut? Jag lärde mig att gå sent. Det har vid upprepade tillfällen berättats för mig att första gången jag gick själv, utan stöd, var en gång då min mor sa till mig att jag själv fick komma och hämta den hett åtrådda falukorvsbiten. Det var så mycket jag inte vågade. ”Det finns anledning att vara försiktig med icke-linjära samband.”<sup>2</sup> Jag lärde mig tala sent och när jag väl talade lät det märkligt. Som om orden egentligen var vana vid en annan mun, vid helt andra organ. ”Men Helga som talar helt naturligt med mig verkar inte lägga märke till det där röstfelet. Kanske tycker hon att min röst och dess bärare helt självklart hör ihop, eftersom hon inte av erfarenhet

2 Jakobson, Lars, *Kanalbyggarnas barn*, Albert Bonniers Förlag 1997, sid. 81.

kan veta hur omaka de är.”<sup>3</sup> Jag äter. Det är aldrig lätt att gå vilse. När började jag uppfatta livet som ett problem? Talet har, till skillnad från skriften, förblivit någonting jag varje dag måste erövra. Och återerövra. *Som vatten*. Länge skällde ”jag med hundarna”,<sup>4</sup> Oviljan att säga något – att tala – ”bottnar” i Samuel Becketts fall, skriver Horace Engdahl, ”i en känsla av att var och en som använder språket på föreskrivet sätt hamnar under ett märkligt tvång, som vi kan kalla *tvånget att stå till svars*”.<sup>5</sup> Länge gnäggade ”jag med hästarna”. Min mun har jag alltid uppfattat som ett problem. Läpparna var för stora. Och tänderna växte snett och ojämnt. Det är bland annat i ljuset av just den belägenheten det vokala framförandet eller realiseringen av litterära texter på olika vis blivit intressant för mig, tänker jag. Den omedvetna vägran att tala på ett sätt som normerna förutsade blev naturligtvis i längden ett furiöst projekt. Psykologer och talpedagoger – jag minns att jag och mamma åkte spårvagn till Mölndals sjukhus – kopplades in för att avhjälpa felprogrammeringen. Man måste tala. Thomas Götselius skriver i avhandlingen *Själens mediums* andra kapitel, som heter ”Barnets tal: ”Talreformen handlar ytterst inte om utlärnning av ett specifikt språk, den handlar om att utöva makt över de talande kropparna genom att bibringa dem ett språkligt eller grammatiskt vetande.”<sup>6</sup> Och projektets – hur

3 Beyer, Marcel, *Flyghundar* (Översättning: Ulla Ekblad-Forsgren), Albert Bonniers Förlag 2000, sid. 55.

4 Denna och liknande, återkommande figurer, är citat från Erasmus – ”Europas lärare” under det tidiga 1500-talet – som jag hämtat från Götselius, Thomas, *Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, Glänta produktion 2010, sid. 43. Därifrån är också denna inlednings motto hämtat.

5 Engdahl, Horace, *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*, Albert Bonniers Förlag 1994, sid. 148.

6 Götselius, a.a., sid. 75. Götselius visar övertygande hur projektet att lära ut det rätta talet, liksom allt annat lärande, under 1500-talet var intimt sammankopplat med en vålds- och maktutövning. Han skriver bland annat: ”Tillägnelsen av det symboliska (i detta fall talet) förutsätter ett ingrepp i det reala (i form av barnets kropp)”. Ibid., sid. 88. Men också att denna pedagogik vid samma tid började ifrågasättas: ”Problemet med detta skräckregemente är på en gång moraliskt och diskursivt: det är fel att misshandla barnen och

det nu än kom att se ut – yttersta mål var att förvandla barnet, ”besten”, den skällande hunden å den gnäggande hästen till en människa. Götselius citerar, mot slutet av kapitlet, Martin Luther, som säger: ”jämfört med en talande människa är en stum att betrakta som en till hälften död människa”<sup>7</sup>. Är den som gnäggjar stum och därmed också delvis död? Boken med bataljscenen – vad hette den? – öppnade jag aldrig. Det behövdes inte. Den förblev helt tyst. När jag nu – elva år efter det att jag läste den första gången – läser om Marcel Beyers roman *Flyghundar* är det helt andra passager i boken som jag upplever som de mest intressanta. Då, försommaren 2000, fann jag skildringarna av de sista dagarna i Hitlers bunker mest akuta. Idag fastnar jag ideligen i Hermann Karnaus (denne ”människomaterialets lantmätare”) utläggningar om hörseln och inspelningstekniken. Karnau frågar sig, möjligen retoriskt: ”Är det så att med varje konserverat ljud blir människan bestulen på en, om ock aldrig så liten, bråkdel av sin röst?”<sup>8</sup> Jag tror inte att man någonsin kommer undan. Jag kommer en dag att få stå till svars. *Combi Visuell* låg hela tiden uppslagen på köksbordet. Det var ett uppslagsverk som på ett mycket faktiskt vis talade till mig. Att antingen äta eller tala.

\*

misshandlade barn reproducerar inga diskursiva data” Ibid., sid. 102. Och logoped-institutionen vid Mölndals sjukhus under det tidiga 70-talet går inte heller – som jag minns den – att beskriva som vare sig imperialistisk, maktfullkomlig eller våldsutövande. Men det är alltså förbjudet att tala. Och att tala på ett felaktigt vis. Den disciplinära makten sträcker sig långt fram i historien. Modellera leran när den fortfarande är fuktig. ”Disciplinen frambringar kroppar som är både undergivna och övade, manipulerade och produktiva, kort sagt ’fogliga’ kroppar.” Ibid., sid. 106.

<sup>7</sup> Ibid., sid. 119. Resultatet av talreformen under 1500-talet blev inte bara ett igångsättande, utan också en möjlighet att kontrollera den diskurscirkulation som igångsattes. Götselius igen: ”aldrig förr hade så många talande kroppar fått att artikulera samma sak på samma sätt på så många platser”. Ibid., sid. 119.

<sup>8</sup> Beyer, a.a., sid. 85.

Uppläsandet, framförandet, den vokala realiseringen av dikt blev för mig ganska snart efter det att jag på allvar börjat skriva dikt – någon gång i slutet av 1980-talet – en viktig och självklar del av den skrivande verksamheten. Att framföra den skrivna dikten vokalt, i form av en uppläsning, blev helt enkelt ett sätt, en metod, för mig att kunna tala och samtidigt undkomma den ”minimala artikulationens” hot.<sup>9</sup> Dikt blev på så vis för mig, tämligen omgående, både text och röst. Och så är det – utifrån delvis andra premisser – än i dag. Första gången jag skulle läsa dikt offentligt var på ett kafé i Göteborg. Kaféet låg i en brant backe. Jag minns det. Jag minns att jag precis innan jag skulle utsäga den första meningen var djupt osäker på om jag fortfarande kunde tala. Om jag hade lärt mig att säga/tala poesin. Eller om jag hade blivit (förblivit) helt stum. Jag och en vän hade bestämt (på mitt initiativ) – i ett försök att göra situationen mer hanterbar – att initialt läsa varandras dikter. Således läste jag Petters texter och Petter läste mina. Vi programmerade varandra. Denna för oss då omedvetet för-modernistiska praktik – att inte förkroppsliga sin egen text – tedde sig för publiken och efterhand också för oss själva mer förvirrande än produktiv. Tilltaget kunde kanske ha fungerat i en annan lokal. Och dryga 100 år tidigare. Men ur den där tvekan, tystnaden sekunderna innan jag skulle till att läsa, växte en nyfikenhet fram som nu långt senare har kanaliserats till ett

9 ”Minimal articulation” diskuteras i Wesling, Donald & Slawek, Tadeusz, *Literary Voice. The Calling of Jonah*, State University of New York Press 1995. Se kapitel 2: ”Fish and Bird: Minimal Articulation”. Tentativt skulle jag i anslutning till detta vilja hävda att den ”minimala artikulationens” hot, eller spöke, så som Wesling/Slawek beskriver det efterhand, och i allt högre grad, kommit att utöva en lockelse för mig i mitt skrivande. I det långt ifrån transparenta begreppet ”minimal articulation” finns en potentialitet som leder rösten bort från en emellanåt tyngande ”subjekts-garant”. Författarna skriver: ”So the voice of the minimally articulate cannot be reduced to one speaking mouth: the identity of such a speaking is withheld not in a sense that it is nonexistent, but in a sense that it imposes, through a complete lack of features normally associated with the identity (such as dwelling, personal name, individual grain of voice), a certain forgetfulness or amnesia necessary for the inarticulate to be both heard and, at the same time, unidentified”. Ibid., sid. 68.

antal förhoppningsvis produktiva frågeställningar rörande dikten som text och dikten som ett ljudande i rummet. Andra viktiga ”hållplatser” på vägen fram mot detta arbete har utgjorts av konfrontationen med diverse experimentell musik, en kurs i ljudkonst på konsthögskolan Valand, skrivandet av pjäsen *Tunnelsång* samt diverse samarbeten och samtal med olika musiker och ljudkonstnärer. Jag slänger fortfarande i mig maten. Äter man som en hund blir man en hund. Ofta vet man inte vart man är på väg förrän det är försent. ”Hur kan det komma sig att den mänskliga hörseln gör en sådan markant åtskillnad mellan en främmande röst och den egna?”, frågar sig Karnau.<sup>10</sup> På kvällarna precis innan jag skulle somna läste jag och min mamma bönen ”Fader vår” högt. Vi läste översättningen från 1917.

\*

När jag nu av någon anledning och långt senare, kanske av sentimentala skäl, kanske för att dagen är så grådaskig – två, tre plusgrader –, återigen plockar fram det tredje bandet av *Combi Visuell* märker jag att det i hela verket helt centralt placerade temaordet ”Liv” direkt föregås av ”Litteratur” och sedan omgående följs av ”Ljud”. Litteratur – Liv – Ljud. Där, på 36 sidor, finns det jag nu på olika vis vill undersöka och iscensätta. Detta arbete kommer att tematisera litteratur, i huvudsak dikt, som är eller blir ljud. *Från ABC till öra*.

<sup>10</sup> Beyer, a.a., sid. 159.



# EXKURS 1

## ”Att strö ut cypresser”

Lyssna på CD-skivan, spår 1

Overallt går  
 E allabetet fortlarande  
 Att han e han som har en handse  
 Dem hans vagn for  
 Preis som du  
 Preis som du  
 Nu knuffar någon fram några av dom minsta barnen Sa att dom ple  
 Nu knuffar någon fram några av dom minsta barnen Sa att dom ple  
 Nu knuffar någon fram några av dom minsta barnen Sa att dom ple  
 Nu knuffar någon fram några av dom minsta barnen Sa att dom ple  
 Nu e det mycket kallt oiN ser hur en mycket kall dimma drar in över dimma  
 Nu e det mycket kallt oiN ser hur en mycket kall dimma drar in över dimma  
 Nu e det mycket kallt oiN ser hur en mycket kall dimma drar in över dimma  
 Nu e det mycket kallt oiN ser hur en mycket kall dimma drar in över dimma  
 Nu e det mycket kallt oiN ser hur en mycket kall dimma drar in över dimma  
 Nu e det mycket kallt oiN ser hur en mycket kall dimma drar in över dimma  
 Han med handsken trår nu en handse över sin höre  
 Handsken  
 Men vem blev kvar i snön som föll?  
 Men vem blev kvar i snön som föll?  
 Men vem blev kvar i snön som föll?



Mitt liv kan inte försvaras  
 Han med handsken förlänger mitt liv kan inte försvaras  
 A med koran att bära ängsboet på  
 Han med handsken förlänger mitt liv kan inte försvaras  
 Små barn har bara ett ben, säger Han med handsken  
 Han med handsken förlänger mitt liv kan inte försvaras  
 Han med handsken förlänger mitt liv kan inte försvaras  
 Små barn har bara ett ben, säger Han med handsken  
 Små barn har bara ett ben, säger Han med handsken  
 A med koran att bära ängsboet på  
 Han med handsken förlänger mitt liv kan inte försvaras  
 E du rädd för det nyfödda barnet som har ett verktyg i handen  
 Som var mycket rädd för det nyfödda barnet som har ett verktyg i handen  
 E du rädd för det nyfödda barnet som har ett verktyg i handen  
 Han med handsken förlänger mitt liv kan inte försvaras  
 Som var mycket rädd då han tillsammans med om sällskapet var i en öppen  
 E du rädd för det nyfödda barnet som har ett verktyg i handen  
 E du rädd för det nyfödda barnet som har ett verktyg i handen  
 Som var mycket rädd då han tillsammans med om sällskapet var i en öppen  
 Verktuget i handen e en verktyg som hjälper till  
 E du rädd för det nyfödda barnet som har ett verktyg i handen  
 Verktuget i handen e en verktyg som hjälper till  
 Verktuget i handen e en verktyg som hjälper till  
 När jag kom hem om kvällen upptäckte jag att snöa is hade drivit in i en hög  
 När jag kom hem om kvällen upptäckte jag att snöa is hade drivit in i en hög  
 När jag kom hem om kvällen upptäckte jag att snöa is hade drivit in i en hög  
 När jag kom hem om kvällen upptäckte jag att snöa is hade drivit in i en hög  
 Att snöa is hade drivit in i en hög  
 Akta er för snömassorna som när som helst kan komma strömande  
 från hustakens bränner. A från trädens nednygda grenar  
 Akta er för snömassorna som när som helst kan komma strömande  
 Akta er för snömassorna som när som helst kan komma strömande  
 I dag måste man alltså hänga upp ett tjockt tygsjok framför fönstret  
 Akta er för snömassorna som när som helst kan komma strömande  
 Invid ditt liv pågår mitt liv, säger Nilofar till oIN  
 Akta er för snömassorna som när som helst kan komma strömande  
 Invid ditt liv pågår mitt liv, säger Nilofar till oIN  
 I dag måste man alltså hänga upp ett tjockt tygsjok framför fönstret  
 Efter nio återstår bara kombinationer  
 I dag måste man alltså hänga upp ett tjockt tygsjok framför fönstret  
 Efter nio återstår bara kombinationer  
 Bara genom olika kombinationer kan ord å tings å olikheter uppstå  
 Bara genom olika kombinationer kan ord å tings å olikheter uppstå  
 Invid ditt liv pågår mitt liv, säger Nilofar till oIN  
 Efter nio återstår bara kombinationer  
 Bara genom olika kombinationer kan ord å tings å olikheter uppstå  
 Invid ditt liv pågår mitt liv, säger Nilofar till oIN  
 Bara genom olika kombinationer kan ord å tings å olikheter uppstå  
 Rinner blodet ut ur kroppen?  
 Efter nio återstår bara kombinationer  
 Invid ditt liv pågår mitt liv, säger Nilofar till oIN  
 Bara genom olika kombinationer kan ord å tings å olikheter uppstå  
 Ut ur skogen å in över ängen?







Äntligen e jag hemma säger oiN å sluter sina ögon  
Alveol e en sstruktur i lungan  
Äntligen e jag hemma säger oiN å slänger jgen dörren efter sig  
Den planterade skogen vandrar bara rakt in i hagen  
Vi har ju bara hunnit till sidan 26 Till sidan 39  
Rakt in i huset ängen lunden  
å källan

*Alla som heter oiN skall dö*

Alveol e en struktur i lungan  
Den planterade skogen vandrar bara rakt in i hagen  
Rakt in i huset ängen lunden  
å källan

*Alla som heter oiN skall dö*



En dikten ett dikes?

Vinter å vår väger lika Vem sover å drömmer om solen  
Vinter å vår väger lika Vem sover å drömmer om solen  
Vinter å vår väger lika Vem sover å drömmer om solen  
Vinter å vår väger lika Vem sover å drömmer om solen

Ensammheten e sjövidal säger oin  
Ensammheten e sjövidal säger oin  
Ensammheten e sjövidal säger oin  
Ditt dike leder ditåt a bortåt

Att sedan snubbla på tröskeln  
Att ställa sig på den yrkantiga mattan  
Att ställa sig på den yrkantiga mattan  
Att ställa sig på den yrkantiga mattan  
Att ställa sig på den yrkantiga mattan  
Naturligtvis e våra känslor på upphällningen Häll ut våra känslor  
Naturligtvis e våra känslor på upphällningen Häll ut våra känslor  
Naturligtvis e våra känslor på upphällningen Häll ut våra känslor  
Naturligtvis e våra känslor på upphällningen Häll ut våra känslor  
över astalten på marken

Äng betyder glänta slätt eller vik Vik sedan försiktigt ihop sedeln  
Äng betyder glänta slätt eller vik Vik sedan försiktigt ihop sedeln  
Äng betyder glänta slätt eller vik Vik sedan försiktigt ihop sedeln  
Äng betyder glänta slätt eller vik Vik sedan försiktigt ihop sedeln  
Äng betyder glänta slätt eller vik Vik sedan försiktigt ihop sedeln  
Vi ses på torget klockan sju säger Niloflag Gölmen och drägmönorsjald  
Vi ses på torget klockan sju säger Niloflag Gölmen och drägmönorsjald  
Vi ses på torget klockan sju säger Niloflag Gölmen och drägmönorsjald  
Vi ses på torget klockan sju säger Niloflag Gölmen och drägmönorsjald  
Vi ses på torget klockan sju säger Niloflag Gölmen och drägmönorsjald

Hage betyder hägnat område  
En igenvuxen äng e ingen äng Jag blir bara äldre å äldre  
En igenvuxen äng e ingen äng Jag blir bara äldre å äldre  
En igenvuxen äng e ingen äng Hage betyder hägnat område  
En igenvuxen äng e ingen äng Jag blir bara äldre å äldre säger oin  
En igenvuxen äng e ingen äng Jag blir bara äldre å äldre

Nu måste du skotta taket rent från snö  
Att sedan stanna gungan som fortfarande gungar av å ån i gungstallningen  
Att sedan stanna gungan som fortfarande gungar av å ån i gungstallningen  
Att sedan stanna gungan som fortfarande gungar av å ån i gungstallningen  
Att sedan stanna gungan som fortfarande gungar av å ån i gungstallningen  
Att sedan stanna gungan som fortfarande gungar av å ån i gungstallningen  
Att sedan stanna gungan som fortfarande gungar av å ån i gungstallningen  
Att sedan stanna gungan som fortfarande gungar av å ån i gungstallningen

Att bli alldeles torr i munnen  
Glöm ej den gröna duken Å Anton som det är vichshemmen  
Glöm ej den gröna duken Å hiltan som i huvudsak e grön  
Glöm ej den gröna duken Å hiltan som i huvudsak e grön  
Glöm ej den gröna duken Å hiltan som i huvudsak e grön  
Glöm ej den gröna duken Å hiltan som i huvudsak e grön  
Glöm ej den gröna duken Å hiltan som i huvudsak e grön  
Glöm ej den gröna duken Å hiltan som i huvudsak e grön  
När e äldrandet för oin över?



Jag kommer att förlora säger oiN

Jag läser att det e våra asymmetriska hjärnor som möjliggör tal  
 Jag kommer att förlora säger oiN

Å som också möjliggör förståelsen av alla dom andras tal  
 Någon annans ögon  
 Å Det höga gräset i hagen går nu tillsammans in i den vidsträckta skogen  
 Som för sjuhundra år sedan sträckte sig härifrån

Nu måste någon rädda oiN från hundarna  
 Jag kommer att förlora säger oiN  
 Någon annans ögon  
 Å Det höga gräset i hagen går nu tillsammans in i den vidsträckta skogen  
 Alla dessa hundar som löper genom skogen om natten  
 Någon annans ögon  
 Å Det höga gräset i hagen går nu tillsammans in i den vidsträckta skogen  
 Kan man tala då stora bestånd av backnejlika darrgräs gullviva  
 Som på sjuhundra år sedan sträckte sig härifrån  
 Höstfibbla mandelblomma horonpräst röd bäckstora  
 Håll hårt om allt som mjukrot  
 Som för sjuhundra år sedan sträckte sig härifrån  
 Höstfibbla mandelblomma horonpräst röd bäckstora  
 Kan man tala då stora delar av tungan skurits bort?  
 Å ängsviol skurits bort?  
 Kan man tala då stora bestånd av backnejlika darrgräs gullviva  
 Någon annans ögon  
 Kan man tala då stora delar av tungan skurits bort?  
 Å Det höga gräset i hagen går nu tillsammans in i den vidsträckta skogen  
 Höstfibbla mandelblomma horonpräst röd bäckstora  
 Kan man tala då stora bestånd av backnejlika darrgräs gullviva  
 Som för sjuhundra år sedan sträckte sig härifrån  
 Höstfibbla mandelblomma horonpräst röd bäckstora  
 Att oiN årligen slår hundkäxen ålgörten å nässlorna vid blomning  
 Å ängsviol skurits bort?  
 Nu ligger det en massa avslagna nässlor nästan överallt på marken  
 Kan man tala då stora delar av tungan skurits bort?  
 Bland myrorna nästan överallt på marken  
 Kan man tala då stora bestånd av backnejlika darrgräs gullviva  
 Att oiN årligen slår hundkäxen ålgörten å nässlorna vid blomning  
 En skall ej växa i äng  
 Det betyder antingen tur eller otur om det plötsligt flyger in i rummet  
 Å ängsviol skurits bort?  
 Nu ligger det en massa avslagna nässlor nästan överallt på marken  
 säger Någon annans ögon till Nilofar  
 Att oiN årligen slår hundkäxen ålgörten å nässlorna vid blomning  
 Bland myrorna nästan överallt på marken  
 Som samtidigt berättade för oiN om Evin Om Solnedgången i Evin  
 Nu ligger det en massa avslagna nässlor nästan överallt på marken  
 En skall ej växa i äng  
 Bland myrorna nästan överallt på marken  
 Att oiN årligen slår hundkäxen ålgörten å nässlorna vid blomning  
 Först rinner det vätska ur höger öra  
 Det betyder antingen tur eller otur om det plötsligt flyger in i rummet  
 Nu ligger det en massa avslagna nässlor nästan överallt på marken  
 A sedan är vänster öra  
 säger Någon annans ögon till Nilofar  
 Bland myrorna nästan överallt på marken  
 Som samtidigt berättade för oiN om Evin Om Solnedgången i Evin  
 Det betyder antingen tur eller otur om det plötsligt flyger in i rummet  
 I oiN finns det nu en massa rök  
 Nio år gammal rök fyller lungorna å dom omkringliggande rummen  
 Först rinner det vätska ur höger öra  
 säger Någon annans ögon till Nilofar  
 Som samtidigt berättade för oiN om Evin Om Solnedgången i Evin  
 A sedan är vänster öra  
 Det betyder antingen tur eller otur om det plötsligt flyger in i rummet  
 Först rinner det vätska ur höger öra  
 säger Någon annans ögon till Nilofar  
 Nio år gammal rök fyller lungorna å dom omkringliggande rummen  
 I oiN finns det nu en massa rök  
 Som samtidigt berättade för oiN om Evin Om Solnedgången i Evin  
 Dom översvämmade områdena mellan rummen  
 Nio år gammal rök fyller lungorna å dom omkringliggande rummen

Att bränna på plåtar

*Dom översvämmade områdena liknar alltid varandra*

Att pröva med getter å får I oiN finns det nu en massa rök  
NiO är gammal rök fyller lungorna å dom omkringliggande rummen  
oiN läser att bokstaven i alltid förminskar allt som kan förminskas

Att bränna på plåtar

Om man kapar stubben riktigt nära marken kan man i regel ha kvar den  
*Dom översvämmade områdena liknar alltid varandra*

Att pröva med getter å får

någonstans i ången

oiN läser att bokstaven i alltid förminskar allt som kan förminskas

E det här kisel?

Att bränna på plåtar

Om man kapar stubben riktigt nära marken kan man i regel ha kvar den

Att röja å avverka i etapper Att skära klippa

någonstans i ången

Att pröva med getter å får

Så Mayröcker Men i maj 2000 blev det plötsligt

alldeles mörkt omkring mig

E det här kisel?

oiN läser att bokstaven i alltid förminskar allt som kan förminskas

Om man kapar stubben riktigt nära marken kan man i regel ha kvar den

A sedan förblev det alldeles mörkt omkring mig

någonstans i ången

månaden ut

Att röja å avverka i etapper Att skära klippa

å slå

Att först bränna av en zon där gräsavbränningen sedan skall upphöra

Så Mayröcker Men i maj 2000 blev det plötsligt

E det här kisel?

alldeles mörkt omkring mig

Att röja å avverka i etapper Att skära klippa

Da oiN talar om Nilofar oiN Nilofar då Nilofar talar om Solnedgången i Evin

A sedan förblev det alldeles mörkt omkring mig

å slå

månaden ut i Evin har gjort någonting med deras armar

Så Mayröcker Men i maj 2000 blev det plötsligt

Att först bränna av en zon där gräsavbränningen sedan skall upphöra

alldeles mörkt omkring mig

Någonstans i ången ligger det döda delvis förmultnade

Da oiN talar liknar oiN Nilofar då Nilofar talar om Solnedgången i Evin

månaden ut

Solnedgången i Evin har gjort någonting med deras armar

upptäna rådjuret

Å med deras ryggar

Da först bränna av en zon där gräsavbränningen sedan skall upphöra

Någonstans i ången ligger det döda delvis förmultnade

Som olika återkommande refränger

Da oiN talar liknar oiN Nilofar då Nilofar talar om Solnedgången i Evin

Solnedgången i Evin har gjort någonting med deras armar

delvis av andra djur

Å med deras ryggar

Någonstans i ången ligger det döda delvis förmultnade

Dom översvämmade områdena liknar alltid varandra

Som olika återkommande refränger

delvis av andra djur

*Skogarna svänger nu stora delar av gårdsplanen*

upptäna rådjuret

Dom översvämmade områdena liknar alltid varandra

Handen å veden  
Som olika återkommande refränger

Att tuvatäl bildar tuvor  
*Skuggorna skuggar nu stora delar av gårdsplanen*  
Som på ången e meterhöga å mycket täta

Å ju äldre strået blir ju mer kisel inlagras i strået Å riktigt stråva strån  
Hånden å veden  
vill ingen åta  
Att tuvatäl bildar tuvor

Som på ången e meterhöga å mycket täta  
Det går inte att med en bil backa på ett litet barn  
Å ju äldre strået blir ju mer kisel inlagras i strået Å riktigt stråva strån  
som leker bakom den backande bilen  
vill ingen åta  
Å inte ens fåret vill åta av gråset

Att med huvudet täckt av ett vargskinn stoppas in i en säck med ormar  
Det går inte att med en bil backa på ett litet barn  
som leker bakom den backande bilen  
Å en hund å en tupp

Å sedan kastas i vattnet Eller kastas utför den Tarpejska klippan  
Å inte ens fåret vill åta av gråset

Nu e det en massa aska i luften  
Att med huvudet täckt av ett vargskinn stoppas in i en säck med ormar

Å en hund å en tupp  
Att tuva sig Att vara två å tuvad  
Å sedan kastas i vattnet Eller kastas utför den Tarpejska klippan  
Å sedan såsom örnbråken rör sig framåt i vågor röra sig framåt i vågor  
över nya å störda marker  
Nu e det en massa aska i luften

Det e samma bokstäver hela tiden säger Nilofar  
Att tuva sig Att vara två å tuvad  
Att få reagera på refränger  
Å sedan såsom örnbråken rör sig framåt i vågor röra sig framåt i vågor  
över nya å störda marker  
Att Han med handsken bär vackra gyllene armringar å sköldar  
på sin vänstra arm

Också vertikalt har livet sina gränser  
Det e samma bokstäver hela tiden säger Nilofar

*Nu vänder orden ryggen åt varandra*  
Att få reagera på refränger  
Att Han med handsken bär vackra gyllene armringar å sköldar

på sin vänstra arm

En ros å en borg

Också vertikalt har livet sina gränser

En måne å en sjö

För att komma hem i kväll måste en gå över en äng  
*Nu vänder orden ryggen åt varandra*

Han går sedan vilse i snön I midjehögt gräs

I midjehög dimma

En näktergal å en klippa

Oron sönderdelar delar av ängen Livet begränsas av kyla

å värme

Livet begränsas av stenar å knivar

Att ängsväxternas olika energirika föreningar

också utnyttjas av alla dom djur som i sin tur äter dom växtätande

djuren

Ängen e nonsens

Att eld vid kala träd kan ge upphov till skada

Nonsensängen e vacker

men obegriplig

I dag högtrycksbetonat

Sitter man stilla för länge i skuggan under träden blir man sjuk

å svag säger Hon som räddades av skuggan

*Svag som en svag serie av vågor in mot vår strand*

# KAPITEL ETT

## Poesiuppläsningens teori och praktik

### 1:1 Uppläsningens modus

Tonvikten i detta första kapitel utgörs av en diskussion om vad som konstituerar en samtida poesiuppläsning och vad som sker med dikten/texten då den realiserar vokalt, då den utsägs i rummet. Vad är en poesiuppläsning? Hur ser förhållandet mellan den skrivna och den upplästa dikten ut? Jag skall helt enkelt försöka att med hjälp av en rad olika angreppssätt undersöka ”dialektiken mellan framförande och text, teori och praktik, det litterära och det muntliga”<sup>11</sup> Jag ämnar beskriva – både inifrån och utifrån – hur en poesiuppläsning kan gestalta sig i Sverige på 2010-talet.

För att kunna genomföra dessa olika uppgifter tvingas jag först göra en rejäl resa bakåt i historien för att med hjälp av ett antal olika teoretiker – Jesper Svenbro, Roman Jakobson, Gregory Nagy, Walter J. Ong, Paul Saenger m.fl. – undersöka hur förhållandet mellan röst och text historiskt har sett ut och också över tid förändrats. Detta i första hand deskriptiva parti skall sedan mynna (nynna] ut i en mer kritisk och reflexivt hållen diskussion om hur den framförda poesin framträder i dag (kapitel 1:2). Hur läser vi dikten vi skrivit då vi läser den högt inför en publik som kommit för att just höra muntligt

<sup>11</sup> Bernstein, Charles, ”Närlyssning. Poesi och det framförda ordet” (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna* (Översättning & urval: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), OEI Editör 2008, sid. 217.

framförd dikt? Och vilken betydelse har olika, såväl yttre som inre, parametrar för hur poesiuppläsningen slutligen gestaltar sig? Charles Bernstein skriver i den på flera vis viktiga texten "Närlyssning. Poesi och det framförda ordet" att: "Ämnet har en stor spännvidd och kräver en rad olika perspektiv".<sup>12</sup> Jag kommer i det följande försöka att täcka in några av dessa aspekter. Andra områden av fältet kommer att på andra vis uppmärksammas i de två följande kapitlen.

### 1:1:1 Poesiuppläsning. Ett försök till historieskrivning

Det är numera en allmänt spridd uppfattning att författaruppläsningen av dikt i offentliga rum har blivit det enskilt kanske viktigaste sättet att idag distribuera poesi. I "Närlyssning" konstaterar Bernstein: "Sedan 1950-talet har poesiuppläsningen blivit en av de viktigaste platserna för spridning av poesi i Nordamerika".<sup>13</sup> Lesley Wheeler skriver i *Voicing American Poetry*: "Oral publication is tremendously important in contemporary poetry".<sup>14</sup> En poet som lyckas etablera sig inom någon av de olika kretslopp som distribuerar poesiuppläsningar når där, i den näringskedjan, många fler åhörare (läsare) än genom traditionell bokförsäljning. Wheeler sammanfattar: "Embodied voices attract audiences".<sup>15</sup>

1. "Etienne Glaser har gjort en underbar tolkning av några av Esaias Tegnér's mest älskade dikter", står det på CD-konvolutet som ligger framför mig på skrivbordet.<sup>16</sup> Kärleken till Tegnér torde vara omstridd, och det råder heller knappast

12 Ibid., sid. 214.

13 Ibid., sid. 215.

14 Wheeler, Lesley, *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Cornell University Press 2008, sid. 129.

15 Ibid.

16 Tegnér, Esaias, *Till hälften örn till hälften näktergal. Dikter i urval*, Urval: Horace Eng-



någon konsensus kring hans berömda dikt "Det eviga". Horace Engdahl uppfattar dikten som en anomali i Tegnér's författarskap. En dikt som saknar paralleller både hos Tegnér själv och "hos hans tänkbara förebilder". För Engdahl är "Det eviga" en dikt som handlar "om det som möjliggör textens tilltal, dess speciella avsändare-mottagare-konstellation, dess medborgliga röst", ett faktum som möjligen gör den extra intressant i detta sammanhang.<sup>17</sup> Hur läser då Glaser denna performativa, och som jag tänker mig svårhanterade, dikt? Tempot är framförandet igenom lågt och Glaser uppmärksammar med stor noggrannhet versvilan (radslutspausen). Radslutsrimmen (ABABCC) betonas bara försiktigt, något som torde omdistribuera versens meningsalstring något. Glaser skapar emfas med hjälp av pauseringar. I frasen "Det sanna är evigt" fokuseras det sannas anspråk på evig giltighet via en paus alldeles före verbet. Ett sekvenserande grepp som skapar eftertryck både framåt och bakåt i den korta men viktiga frasen. Hela uppläsningen betecknas av ett märkbart allvar som dock aldrig slår över i överdriven storslagenhet eller patos. Glaser håller tillbaka och handhar den stigande versen – och på så vis samtidigt också (åtminstone efter ett första, slarvigt, ögonkast) det belastade och idealistiskt infärgade godset – väl. Lugnet är, trots att dikten (enligt Engdahl) bör uppfattas som en aktion, ingen chimär. Och på så vis torde man kunna hävda att Etienne Glaser i och med sin performativa akt verkställer den uppfordran Tegnér skrivit in i "Det eviga". Tegnér's dikt har i Sverige en helt unik ställning i den tradition – i det arkiv, i den loop – den inlästa dikten kan sägas upprätta. Då radioprogrammet Dagens dikt sändes för första gången, den 1:a februari 1937, framförde skådespelaren Gabriel Alw "Det eviga". Dikten blev också under andra världskriget en återkommande påminnelse om de värden som sammantagna överlever våldet.<sup>18</sup> I oroliga tider blev på så vis "Det

dahl, uppläsare: Etienne Glaser, Bonnier Audio 2002 (CD-skiva).

17 Engdahl, Horace, *Den Romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Albert Bonniers Förlag 1986, sid. 263.

18 Hänström, Lars, *Lär mig tiden. Dagens dikt 1955-1989*, Stiftelsen Etermedia i Sverige 1997, sid. 19-22. "Det eviga" sändes den 9:e april varje år mellan 1940-1944.

*eviga” en erinran om en verklighet bortom krigets vansinne. Den kvalitén väcker Glasers realisering åter till liv.*

\*

Utifrån en amerikansk kontext får ofta 1950-talet utgöra årtiondet då den moderna poesiuppläsningen tog form.<sup>19</sup> Dylan Thomas’ intensiva uppläsningsturnéer över den stora och vidsträckta amerikanska kontinenten utgör tillsammans med Gary Snyders och Allen Ginsbergs (m.fl.) framträdande på Six Gallery i San Francisco i oktober 1955, två viktiga händelser i den moderna poesiuppläsningens barndom. Wheeler håller fram Dylan Thomas som den samtida poesiuppläsningens urkund: ”My catalog begins with Dylan Thomas”.<sup>20</sup> Hon hämtar stöd för denna ståndpunkt bland annat hos Donald Hall som i Thomas ser ”a starting point and emblem” för den samtida poesiuppläsningen. Andra, som exempelvis George Economou, menar tvärt om att Thomas’ praktik i själva verket var ”the ’swan song’ of the kind of poetry reading he witnessed at the Poetry Center in New York in the late fifties”.<sup>21</sup> Dessa tillsynes diametrala synsätt torde kunna förstås om man tittar lite närmare på hur Dylan Thomas’ uppläsningar tedde sig. Wheeler skriver:

Thomas combined unusual dramatic skills (for an accomplished poet) with notoriety and charisma, so that his readings were an exhibition both of skill and of celebrity presence. [...] Thomas recited poems by a range of authors before con-

19 Utblicken mot en amerikansk horisont får i mitt arbete, utifrån mitt svenska perspektiv, rollen av prövosten. Jag tänker att den någotsånär väldokumenterade amerikanska uppläsningsscenen också kan kasta ljus över de historiska och teoretiska moment som har – och har haft – betydelse för vårt svenska klimat. Detta val innebär naturligtvis inte att jag fränkänner andra kontexter – exempelvis den ryska och den afrikanska – vare sig betydelse eller egenart.

20 Wheeler, a.a., sid. 131.

21 Både Hall och Economou citeras i Wheeler, a.a., sid. 131.

cluding with a few of his own pieces; in this way, his performances resembled the actor-recitations popular in the nineteenth century.<sup>22</sup>

Thomas' uppläsningar utgjorde just ett normbrott och man kan, om man vill vara lite dramatisk, placera själva paradigskiftet, som organiserar stora delar av den samtida poesiuppläsningens uppenbarelseformer, i den paus under vilken Dylan Thomas lå undan "de andra" författarnas alster och istället plockade fram sina egna dikter. Då han inledde inkarnationen av sin egen text. Ur världskrigets skugga frigör sig – uppenbarar sig – en ny författartyp. Thomas bläddrar lite i manuskriptet för att sedan återigen närma sig mikrofonen. 1953. Dylan Thomas är en vändpunkt. Hans framträdanden går på så vis att uppfatta just som en svanesång och som en urkund. Och detta samtidigt. Paradigmskiftet bestod – om man försöker framhäva dess absoluta essens – i att poesiuppläsningens självklara koppling till recitation och vältalighet ersattes av att den närvarande författaren förkroppsligade sin egen text i rummet.

amerikanerna alltid lika finurliga  
reciterar för övrigt inte de läser eller om de  
inte läser sjunger de som Ginsberg ibland gör<sup>23</sup>

Wheeler skriver: "Poetry readings as manifestations of authentic authorial presence, rather than as demonstrations of vocal skill, would become the

22 Ibid.

23 Detta och kommande, här och var utplacerade, likartade diktfragment, är hämtade från Jacques Roubauds långa dikt "Dire la Poésie", eller "Att säga poesin" som titeln lyder i Jonas (J) Magnussons svenska översättning. Magnusson skriver följande om Roubauds text: "dors [från 1981], med det långa förordet *Dire la Poésie*, är den bok som mest konsekvent formulerat en föreställning om den tryckta boksidan som ett partitur för rösten. *dors* är skriven för att *sägas*. "Dire la poesie; att säga poesin" trycktes i *Ord & Bild* nr. 4/1994, sid. 28-46.

mainstream mode of aural dissemination”<sup>24</sup>. Detta skifte har fått långtgående konsekvenser för poesiuppläsningens praxis. Och Dylan Thomas hade ett ben i vältaligheten och ett andra i just förkroppsligandet.

Olika former av högläsning var fram till och med första världskriget en vanligt förekommande och populär social aktivitet. Robert och Helen Merrell Lynd konstaterar i *Middletown in Transition* – en väldig sociologisk studie om amerikanskt liv och leverne – att en populär typ av spontant formerade läsecirklar snabbt försvann på 20- och 30-talet. Peter Middleton skriver, angående paret Lynds undersökningar:

The Lynds’ research confirms that reading aloud disappeared rapidly after the First World War in the face of new forms of public entertainment, more educational opportunities, mass journalism, and the automobile. ”Middletown” in the 1890s loved reading circles, yet by the twenties they had almost disappeared.<sup>25</sup>

Under dessa sammankomster läste man, enligt Lynd, både samtida och klassiska författarskap. Avgjort mer sällan framfördes egna textalster. Också Peter Middleton själv uppmärksammar detta skifte. Han skriver (säkert påverkad av Lynds undersökning) i essän ”A History of the Poetry Reading”: ”The oral reading of poetry is no longer a common feature of everyday life and in its stead is the largely postwar phenomenon of the more formal poetry reading”<sup>26</sup>. Före andra världskriget var det exempelvis inte (med några få undantag) speciellt

24 Wheeler, a.a., sid. 12-13.

25 Middleton, Peter, ”A History of the Poetry Reading”, *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, The University of Alabama Press 2005, sid. 82.

26 Ibid., sid. 63. En till dessa läsecirklar samtida och parallell institution är den högläsning som skedde för i huvudsak ej läskunniga arbetare under deras långa arbetspass. Albero Manguel exemplifierar med hur en *lector* läste för kubanska cigarrtillverkare. Se Manguel, Alberto, *En historia om läsning* (Översättning: Margareta Eklöf), Ordfront förlag 2005, sid. 151-152.

vanligt att författare gav sig ut på uppläsningsturnéer, något som i dag, i USA, blivit en självklar del av litteraturens framträdelseform.

I Europa såg det, åtminstone om man får tro Alberto Manguel, delvis annorlunda ut. Manguel skriver i *En historia om läsning* att 1800-talet var ”författaruppläsningarnas guldålder” i hela Europa. Hans huvudexempel blir Charles Dickens som genom sin uppläsningsspraktik blev berömd i sin samtid. Dickens åkte också på långa turnéer i Storbritannien för att framföra sina verk. Och i marginalen till sina ”uppläsningböcker” kan man avläsa att han noggrant regisserade sina framträdanden.<sup>27</sup> Manguel visar också i sin ”läshistoria” att författaruppläsningen i Europa har gamla anor. Han skriver att i Rom, på 100-talet e. Kr, hade ”författaruppläsningar blivit en umgängesceremoni på modet”.<sup>28</sup> Redan då – och möjligen under en kort period av blomstring – var denna typ av uppläsning en mycket viktig framträdelseform för den som ville göra sig ett namn som författare. Och precis som idag var uppfattningarna om fenomenet högst skiftande. Horatius och Martialis var kritiska medan Plinius den yngre var mycket entusiastisk. Manguel gör också den senare häpnadsväckande samtida då han skriver: ”Att läsa högt offentligt var enligt hans uppfattning det bästa sättet för en författare att skaffa sig en läsekrets”.<sup>29</sup>

27 Manuel, a.a., sid. 332-335. Möjligen är det här av vikt att uppfatta prosan (som Dickens representerar) och poesin som två skilda kretslopp. Peter Middleton (m.fl.) skriver på annat håll: ”Most readers of poetry in the nineteenth century would have heard poems read aloud by friends and family, and by the author only if they had a personal friendship”. Marsh, Nicky, Middleton, Peter & Sheppard, Victoria, ”Blast of Language: Changes in Oral Poetics in Britain since 1965”, *Oral Tradition* 21/1 2006, sid. 45. (Texten kan man hitta på: [http://journal.oraltradition.org/issues/21/marsh\\_middleton\\_sheppard](http://journal.oraltradition.org/issues/21/marsh_middleton_sheppard).) Detta betonar, som synes, ännu en gång att den poetiska författaruppläsningen inte var en speciellt frekvent aktivitet under 1800-talet.

28 Manguel, a.a., sid. 321.

29 Ibid., sid. 324-325. Manguel citerar Martialis: ”Jag frågar, vem kan tåla dessa mödor? / Du läser för mig när jag står, / du läser för mig när jag sitter, / du läser för mig när jag går, / du läser för mig när jag skiter”. För Plinius var uppläsningen däremot en god idé och tecken på ”en ny litterär guldålder”. Precis som inom de övriga ”mode-kretsloppen”

Då det gäller den av anekdoter närmast kvävda läsningen på Six Gallery, den 13:e oktober 1955, där Allen Ginsberg för första gången framförde dikten *Howl*, konstaterar Peter Middleton att: "the success of the event sparked off a wave of poetry readings across the bay area"<sup>30</sup> Middleton tillmäter Ginsbergs extraordinära scennärvaro en stor betydelse i det att händelsen fick en sådan avgörande betydelse, att den åtminstone till viss del kom att definiera vad en poesiuppläsning framgent skulle komma att bli. Han skriver:

His magnificent assertion of prophetic judgment filled the first person with his substantial presence, closing the gap between author and text, saying in effect, "I, Allen Ginsberg, saw these things and am telling you now"<sup>31</sup>

Uppläsningen av *Howl* tycks, menar Middleton: "unintentionally played an inaugural role in the proliferation of contemporary poetry readings"<sup>32</sup> Middleton (m.fl.) framhåller också på annat håll beat-författarnas betydelse för hur den moderna författaruppläsningen kom att te sig. Och att detta specifika framförandemodus kom att sprida sig också utanför den nordamerikanska kontinen-

kan man rörande författaruppläsningen, i Europa, avläsa en pendlande rörelse. Således försvann författaruppläsningen under 500-talet e. Kr., för att få en ny blomstring på 1300- och 1400-talen. Ibid., sid. 326-327. Och åtminstone under det sena 1900-talet. Och det tidiga 2000-talet.

30 Middleton, "A History of Poetry Reading", sid. 62.

31 Ibid.

32 Ibid., sid. 63. I Jack Kerouacs roman *Dharmagänget* bevitnar bokens huvudperson på nära håll händelserna på Six Gallery. "I alla fall följde jag med hela gänget med ylande poeter till uppläsningen på Galleri Sex samma kväll, som bland andra betydelsefulla saker var födelsekvällen för San Fransisco-poesins renässans. Alla var där." Jaget berättar vidare att han agerade stämningshöjare genom att gå runt med hatten och samla in pengar till vin, så det tidigare "ganska stela auditoriet" fyllnade till och under Alvah Goldbooks (Allen Ginsberg) läsning av dikten "Klagan" stod med utbredda armar och tjöt "Ös! Ös! Ös!". Se Kerouac, Jack, *Dharmagänget* (Översättning: Lars Wilson), Rabén & Sjögren 1981, sid. 15-16.

ten. I "Blast of Language: Changes in Oral Poetics in Britain since 1965" kan man exempelvis läsa: "Peter Finch explained that his own practice changed during the late 1960s as a result of listening to recordings of American poets reading to jazz that would have been recorded up to a decade earlier".<sup>33</sup>

\*

Vad definierar då denna nya praktik? Konventionen brukar hävda att den kanske viktigaste enskildheten torde vara just författarens närvaro som möjliggör ett övertygande förkroppsligande av texten. Författaren överbryggar klyftan mellan sig själv, publiken och texten. Att denna nya variant av en gammal praktik får sitt faktiska genombrott just under 1950-talet beror sammantaget, menar Middleton, på en rad olika faktorer, såsom ökat socialt välstånd, mer fritid, en större rörlighet och högre utbildning.<sup>34</sup> Uppläsningen av *Howl* uppvisade vidare också en ny typ av radikalitet som blev en viktig faktor i konstituerandet av den samtida poesiuppläsningen. Poesiuppläsningen blev – eller kunde vara – ett forum där en alternativ och delvis underjordisk livsföring demonstrerades, något som låg mycket väl i tiden.

Vid sidan av dessa händelser – Dylan Thomas' uppläsningsturnéer och sammankomsten på Six Gallery – torde också *Black Mountain College Untitled Event 1952* vara av en avgörande betydelse för hur en diktuppläsning fortsättningsvis skulle kunna gestalta sig. Det viktiga här är att dikten, litteraturen och uppläsningsspraxisen skrivs in i en gränsöverskridande konstnärlig praktik. Pianisten David Tudor, dansaren Merce Cunningham, konstnären Robert Rauschenberg, kompositören John Cage och författaren Charles Olson agerade simultant under föreställningen. I boken *Den öppna konsten* sammanfattar Leif Nylén det hela med orden: "Mycket ägde rum samtidigt och på många olika

33 Marsh/Middleton/Sheppard, a.a., sid. 50.

34 Middleton, "A History of Poetry Reading", sid. 63.

håll i lokalen”.<sup>35</sup> I sin bok om John Cage – *En trädgård av ljud* – skriver Torsten Ekbohm om ”händelsen” i matsalen på Black Mountain College sommaren 1952 och han konstaterar att ögonvittnesskildringarna ”går isär på ett nästan komiskt sätt”. Den simultana och tillsynes oorganiserade praktiken tycks så till den grad förvirrat både deltagarna och publiken att ingen i efterhand riktigt har kunnat redogöra för vad som hände. Inte ens datumet har säkert kunnat fastställas. Så mycket är ändå klart rörande skeendet att man med visst fog kan fastslå att *Black Mountain College Untitled Event 1952* eller *Theatre Piece No. 1* (som Ekbohm väljer att benämna den) väckte uppmärksamhet och ”blev själva prototypen för happeningvägen i början av 1960-talet”.<sup>36</sup>

Också Paul Zumthor uppmärksammar – i boken *Oral Poetry: An Introduction* – det ökade intresset för olika typer av muntligt framförande av dikt. Han skriver:

A movement – whose scope and long-term implications are still not yet fully comprehended – was taking shape, one that wasted no time reaching all the industrialized countries of the world [...] Around 1960-70, immense halls listened to Yevtushenko recite his verses, while readings in the Café le Métro in New York brought together some one hundred people twice a week to hear Jerome Rothenberg, Jackson McLow and friends. Other meeting places opened up thereafter, like Saint Mark's Church, a renaissance today commercialized on – the same research in Hungary, in Romaina, as in New Zealand, in Canada, in Latin America.<sup>37</sup>

Zumthor skriver också in ”ljud-poesin” (”sonorous poetry”) – med namn som Henri Chopin och Bernard Heidsieck – som ett led i den muntliga poesins återkomst. Detta specifika och tydligt intermediala uttryck kommer att behandlas ingående i ett kommande kapitel (kapitel 2).

35 Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges allmänna konstförening 1998, sid. 26.  
36 Ekbohm, Torsten, *En trädgård av ljud. En bok om John Cage och The Cage Age*, Albert Bonniers Förlag 2009, sid. 157-160.

37 Zumthor, Paul, *Oral Poetry: An Introduction* (Translated by: Kathryn Murphy-Judy), University of Minnesota Press 1990, sid. 130.



Ett led i den under 50-talet reformerade uppläsningsspraktiken, som också bör uppmärksammas, utgörs av den förändrade synen på diktens och diktandets språkliga tillvägagångssätt. Den tidiga modernismen, med namn som Ezra Pound och T. S. Eliot, pläderade för att dikten skulle närma sig vårt vardagliga talspråk. Eliot menar exempelvis i essän "The Music of Poetry" från 1942 att alla revolutioner inom poesin inneburit "a return to common speech". Detta "program" omprogrammerades emellertid delvis under 50-talet. Åtminstone om man får tro Marjorie Perloff:

We might note, to begin with, that for the open-field poetics of the fifties, the speech base is no longer that of "common speech", as it was for Yeats and Eliot, and for Wordsworth before them, but the very personal utterance of the individual poet. Phrases like "finding one's voice" or "capturing the breath" now become prominent.<sup>38</sup>

Den kanske viktigaste gestalten i detta program torde vara William Carlos Williams. Williams hämtar i sitt poetiska skrivande inte i första hand stöd från en tidigare etablerad lyrisk konvention. Han skapar istället en egen ordning. "For Williams, prosody begins as individual rhythm", skriver Charles O. Hartman.<sup>39</sup> Perloffs ovan anförda essä kommer sedan i huvudsak att intressera sig för den amerikanska poesins allt intensivare problematiseringar av begrepp som "röst" och "naturligt tal". "I HATE SPEECH", säger Robert Greiner. Länge grymtade jag "med grisarna", säger oiN. "There is no natural look or sound to a poem", säger Charles Bernstein.<sup>40</sup> Perloff menar vidare att denna förändring i diktens strävan, i dess sätt att tala går hand i hand med den poetiska bildens förändrade status. Hennes tes är att då vår kultur, från 1960-talet och framåt, i allt högre

38 Perloff, Marjorie, "The Changing Face of Common Intercourse: Talk Poetry, Talk show, and the Scene of Writing", *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press 1994, sid. 34.

39 Hartman, Charles O., *Free Verse: An Essay on Prosody*, Northwestern University Press 1980, sid. 103.

40 Greiner och Bernstein citeras i Perloff, "The Changing Face of Common Intercourse", sid. 35.

grad översvämmades av olika bilder undergrävdes samtidigt den tidigare så upphöjda poetiska bildens status. Den radikala och innovativa amerikanska poesin började på olika vis försöka **dekonstruera poesins bildskapande praktik**. Något som också kom att påverka diktens sätt att tala och tänka.<sup>41</sup> Och de gamla konventionerna kom återigen att ersättas av nya.

\*

Lesley Wheeler spaltar efterhand upp den amerikanska uppläsningstraditionen i två grenar, där en akademisk praktik ("Contemporary academic poetry readings") ställs mot slam-poesin ("The national poetry slam"). I det akademiska uppläsningsskretsloppet, som saknar en direkt motsvarighet i Sverige, hålls Robert Frost fram som en förgrundsgestalt. Don Cusic skriver: "Frost became the forerunner of the 'university poet' in America who teaches at a college while also visiting other universities to read his poetry".<sup>42</sup> Wheeler beskriver den akademiska traditionen som en relativt statisk uppenbarelse: "Why, given the innovations in poetry performance over the last six decades, have academic poetry readings changed so little?"<sup>43</sup> Och Wheelers rapport från "2006 AWP ("The Association of Writers and Writing Programs) Annual Conference" i Texas går att uppfatta som logisk utifrån denna dystra prognos:

The quality of the performances exhibited the same range: dreadfully dull, intellectually galvanizing, emotinally moving, disparate in mood and audience, but never particularly surprising.<sup>44</sup>

41 Perloff, Marjorie, "Against Transparency: From the Radiant Cluster to the Word as Such", *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press 1994, sid. 54-92.

42 Cusic, Don, *The Poet as Performer*, University Press of America 1991, sid. 41.

43 Wheeler, a.a., sid. 129. Några sidor längre fram skriver Wheeler: "However, the conventions of the readings themselves remained stable ...". Ibid., sid. 135.

44 Ibid., sid. 138.

Wheeler uppfattar denna stagnation – bristen på överraskningar – som själva orsaken till att ”spoken word poetry” har blivit en rejält expansiv rörelse. ”Spoken word”- och ”slam-poetry” stammar ur det amerikanska 60- och 70-talets olika revolutionära och alternativa rörelser och formerades sedan under 1980-talet. Beröringspunkter med hip-hopen, punken och jazzen framhålls ofta. Lars-Inge Nilsson skriver i ”När texten talar står orden stilla” angående slam poesins genealogi att den är ett ”ovanligt barn på det sättet att det har en uppsjö av föräldrar, men i ett faderskapsmål skulle förmodligen beatpoesin ha små chanser att frånsäga sig sin del i ansvaret”.<sup>45</sup> I USA, liksom senare också i Sverige, framträder efterhand ”slam” och ”spoken word” i allt högre grad som en alternativ litterär institution. De olika kretsloppen upprättar sinsemellan disparata förlopp, som ändå emellanåt förmår att påverka och åtminstone i moment förändra och förflytta det andra systemet. Med på AWP-konferensen – fast ändå inte riktigt – var också ett antal slam-poeter. Wheeler skriver, angående deras närvaro, att ”slam, once a sort of outlaw, populist strain of American poetry, is gradually moving towards the academic mainstream – to the unease of both parties”.<sup>46</sup> Också Hank Lazer är kritisk till hur det akademiska uppläsnings-kretsloppet har kommit att utvecklas i USA. Lazer menar att poesiuppläsningens revolutionära kraft förbytts i en kanoniserande funktion som sanktionerar en konventionell röstbaserad dikttyp.<sup>47</sup> Lazer sammanfattar läget: ”Readings can and should be part of a broader act of poetic exploration and

45 Nilsson, Lars-Inge, ”När texten talar står orden stilla – eller rör det sig”, *Slam! Handbok för estradpoeter*, (Redaktör: Peter Grönborg), Passus Förlag 2000, sid. 74.

46 Wheeler, a.a., sid. 141.

47 Lazer skriver bland annat: ”One conclusion, supported by this data, is that American university poetry reading series for the most part reinforce existing poetic assumptions in a manner that can best be described as xenophobic and exclusionary”. Och några rader längre fram: “[...] those poets most frequently proposed for grants and subsequently sponsored to read on university campuses are overwhelmingly the practitioners of a conventional voice-lyric.” Lazer, Hank, ”Poetry Readings and the Contemporary Canon”, *Opposing Poetries, Volume I, Issues and Institutions*, Northwestern University Press 1996, sid. 51-52.

inquiry. But today that opportunity is being forfeited”.<sup>48</sup> Liknande resonemang går inte självklart att lyfta in i en svensk kontext, något som i sin tur innebär att också slam- och spoken word-scenen fått en något annorlunda roll i Sverige.

\*

Frågan blir nu om denna snabba och skissartade historieskrivning över poesiuppläsningens förändringar (främst i USA) går att överföra till en svensk kontext? Kan man finna ett likartat mönster också i Sverige och Skandinavien? Vad hände i Stockholm och i Oslo på 1950-talet?

Jag vänder mig om. En av de första böcker jag skaffade om poesi var Nina Burtons *Den hundra poeten* som kom ut på FIB:s Lyrikklubb 1988. Jag läste den aldrig då mot slutet av 1980-talet, men tänker – då boken kopplar ett uppenbart historiserande grepp om det poetiska uttrycket – att man där kanske kan finna något om hur en modern uppläsningsspraktik tog form i Sverige. Jag börjar läsa och det visar sig ganska omgående att författaruppläsningen inte tillmätts någon avgörande roll i Burtons historieskrivning och man kan naturligtvis fråga sig om det beror på att den inte hade någon reell betydelse eller beror det på att Burton inte lyckas få fatt på den. I femtiotalskapitlet rapporteras det om något som man bör uppfatta som en ny typ av poesiarrangemang där dans och dixielandsmusik blandades med poesiuppläsning. Burton citerar *Svenska Dagbladet*: ”trumpeterna tystnade, de dansande satte sig ner på golvet och någon ung flicka i svart jumper steg fram och läste ett par av sina dikter”.<sup>49</sup> Metamorfosgruppen, som var verksam och tillsynes också väl i takt med det klimat som rådde under det svenska 50-talet, kom enligt Burton att göra ”en mängd lyrikuppläsningar runt om i landet”.<sup>50</sup> Och när Burton några sidor längre fram

48 Ibid., sid. 54.

49 Burton, Nina, *Den hundra poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*, FIB:s Lyrikklubb 1988, sid. 71.

50 Ibid., sid. 75.

skall sammanfatta 50-talets poetiska modus gör hon det genom att profetiskt jämföra det med det kommande 1980-talet. Hon skriver bland annat:

Och när Åttital började finna sin publika stil var det Metamorfos' gamla mönster som föll i tankarna: de spektakulära diktuppläsningarna på Nalen och i Heden-grens bokhandel, fast de på 80-talet hette Alexandra och Akademibokhandeln.<sup>51</sup>

Burton antyder här – om än mycket summariskt – en situation och en utveckling som är jämförbar med händelser som präglade poesiscenen i USA under samma decennium.

Det svenska 60-talet är på många vis av stort intresse för mig och mitt arbete. Burton inleder med att konstatera att det litterära 60-talet innebar ett radikalt brott gentemot det svala och estetiserade 50-talet. Hon skriver att det är svårt att tänka sig ett ”mer radikalt byte av kulturklimat”.<sup>52</sup> I 60-tals-kapitlet pekas Moderna museet ut som ett centrum för ”happenings, konkretistiska utställningar och uppläsningar”. Att poesin på detta vis närmar sig och emellanåt också går in i angränsande konstnärliga verksamheter torde vara symptomatiskt för den gränsöverskridande impuls som delvis definierade det svenska 60-talets konstscen. Bengt Höglund talar om ”konkretismens *spill-over*” som ett i tiden och för den konkreta poesin mycket relevant fenomen. Och efter en genomgång av de viktigaste konstnärliga plattformarna under det tidiga 60-talet – Fylkingen, Gyllene Cirkeln, Moderna museet – konstaterar han att ”de estetiska avantgardismerna under den här perioden var på väg att bli en och densamma”.<sup>53</sup> Burton skriver in poesiuppläsningen som en del av den strävan efter kommunikation som hon och andra menade genomsyrade 60-talet:

51 Ibid., Sid. 107.

52 Ibid., sid. 111.

53 Höglund, Bengt, ”TINGTJUT’ och känsliga ’vantar ... i tårtgasen’. Bland purister och makaroniker, anafoniker, anagrafiker och parasemiker i konkret och experimentell dikt från åren kring 1960”, *60-talets två ansikten*, Poesifestivalen i Nässjö 1995, sid. 86-91.

Genom uppläsningar, tidskrifter, TV och flygblad eller plakat nådde man fler, och det var som sagt kommunikation det nu gällde. För andra poeter blev ljuddikten ett medel att få publikkontakt, som rentav sågs som en återgång till poesins ursprung, nära det talade ordet.<sup>54</sup>

Denna typ av frestande analogier mellan ett nu som strävar efter nya poetiska uttrycksmedel och ett poetiskt ursprung utelämnar emellertid ofta centrala aspekter i både den samtida och i den svunna praxisen. Längre fram i detta kapitel kommer vi att se hur förhållandet mellan text och röst tedde sig då skriften började ta plats i en tidigare helt muntlig kultur. Den situationen låter sig inte på ett självklart vis översättas in i en samtida praktik.

2. Allen Ginsberg läser "Howl" i en raspig inspelning inför publik i Town Hall Theater, Berkeley, den 18/3 1956.<sup>55</sup> Den flera minuter långa introduktionen, småpratet, störningar, trassel med ljud och ljus, fortlever och fortplantar sig in i själva läsningen som initial förblir märkligt avvaktande. Efter ett par minuter i in framförandet blir emellertid sången, the chant, alltmer dominant. Ett avspänt tonläge stegras och kliver över i en avgjort mer upptänd diktion. Per Bäckström avläser denna förvandling som en process i vilket framförandet går från "lyrikuppläsning mot det jag kallar lyrikperformance".<sup>56</sup> Också Don Cusic menar att Ginsbergs uppläsningar överskrider den etablerade poesiuppläsningens ramar. Han skriver: "It is much more than just a poetry reading – it is a total experience that involves the audience, making them a part of the performance."<sup>57</sup>

54 Burton, a.a., sid. 149.

55 Ginsberg, Allen, *Holy Soul Jelly Roll. Poems and Songs 1949-1993*, Rhino Word Beat 1994 (CD-box).

56 Bäckström, Pär, *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Ellerströms 2003, sid. 301. Bäckström skriver vidare: "När Ginsberg fått upp temperaturen i sitt framförande är det något helt annat än en lyrikuppläsning, i meningen en ren uppläsning av tryckt text, man upplever: det är en lyrikperformance". Ibid.

57 Cusic, a.a., sid. 82.

Under uppläsningen, som enligt uppgifter i skivkonvolutet skall vara det första fullständiga framförandet av "Howl", blir också publiken efterhand en mycket distinkt medskapare. Skratt, tillrop, applåder, kommentarer och andra typer av reaktioner från åskådarna – också den totala, i sig talande tystnaden under del II –, växer till en närmast dialogisk funktion. Framförandet påverkas av publiken, av "kören". Jag "vandrade tillbaka och satt på högra sidan av scenen och gav till små bra och ja av gillande och till och med hela meningar med kommentarer utan att nån bad om det men utan att nån i den allmänna glädjen tog illa upp."<sup>58</sup> Man skulle nästan kunna hävda att publikens explicita reaktioner, åtminstone till viss del, dirigerar den vokala realiseringen. Ginsbergs läsning rör sig i vågor framåt. Korta och exakta fraser bryter av de i regel långa verserna. Ginsberg har, tillsammans med bland andra Walt Whitman och Charles Olson, placerats in den amerikanska "line-as-breath-poetry" vars skriftbaserade dikt med emfas "ropar på muntlighet".<sup>59</sup> På ett framförande.

Då man kommer fram till det avslutande kapitlet i *Den hundra poeten* – det om 1980-talet – står det klart att Burton inte tillmäter den framförda och upplästa dikten någon avgörande betydelse i det litterära kretslopp boken säger sig vilja beskriva. Eller så skall man kanske koppla denna relativa frånvaro till det faktum att poesiuppläsningen till sin natur är försvinnande. Den framträder som en händelse och sedan är den borta för alltid. Peter Quartermain skriver i essän "Sound Reading" som finns med i den i sammanhanget viktiga essäsamlingen *Close Listening* att: "sound is the least constant part of the poem, the least durable, and possibly the most elusive".<sup>60</sup>

58 Kerouac, a.a., sid. 17. Jagpersonen i Kerouacs roman *Dharmagänget* blir ytterligare en instans (självutnämnd, tydlig) i den transformation en poesiuppläsning kan sägas vara.

59 Hansson, Gunnar D, "Var slutar texten? Behöver man tala?", *Var slutar texten? Tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*, Autor. Litterär gestaltungs skriftserie N:o 10, sid. 48.

60 Quartermain, Peter, "Sound Reading", *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998, sid. 221.

den poesi  
jag säger och som när den framträtt mäter sig med  
tystnaderna med denna långsamhet som jag här inte har upphört  
att påföra min röst kommer att släcka sig själv  
och det blir ingenting kvar av den

Mikrofonen stängs av och ljuset släcks. Poetens olika framträdanden i tidskrifter och böcker lämnar däremot bestående avtryck som är avgjort mycket lättare att förhålla sig till då man skall teckna olika historiska förlopp. Och detta gäller trots att olika typer av inspelningsutrustning idag på ett relativt enkelt vis möjliggör inspelning, lagring, utgivning, distribution och arkivering av olika typer av muntlig eller på andra vis ljudande dikt.

I översiktsverket *Den Svenska Litteraturen* ges inte heller poesiuppläsningen något större utrymme. I kapitlet om 1950-talets lyrik – ”Poeten dold i bilden” – uppmärksammar Eva Lilja lite i förbifarten den så kallade Metamorfosgruppens uppläsningaftnar på Restaurang Tunneln och Nalen. Poesiframträdandena varvades med jazz, dans och filmvisningar. Lilja skriver: ”Detta var poesi som scenkonst, liksom 1960-talets happeningsteater eller en ännu senare tids poesifestivaler”.<sup>61</sup> I det i kronologin följande kapitlet, som behandlar poesin mellan 1960 och 1975, beskrivs uppläsningarna i det ”förutvarande Riksdagshuset” som ett led i poesins rörelse från en sofistikerad intimitet till ”mer publika former”.<sup>62</sup> I Kapitlet ”I litteraturkrisens spår – nedslag i 1970- och 1980-talens textvärld” skrivs uppläsningarna i gamla och nya Riksdagshuset in som ett uttryck för poeternas krismedvetande. Under parollen ”Poesin lever” läste 36 lyriker (Erik Beckman, Siv Arb, Göran Tunström m.fl.) egna dikter inför 3000 åhö-

61 Lilja, Eva, ”Poeten dold i bilden – 1950-talets lyrik”, *Den Svenska Litteraturen, Medieålderns litteratur*, band 6 (Redaktion: Lars Lönnroth & Sverker Göransson), Albert Bonniers Förlag 1990, sid. 58.

62 van Reis, Mikael, ”Uppbrott ur poesiparken – lyriken ca 1960-1975”, *Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur*, band 6 (Redaktion: Lars Lönnroth & Sverker Göransson), Albert Bonniers Förlag 1990, sid 155.



rare. Denna ”händelse”, som hade en förebild i de legendariska musikfesterna på Gärdet i Stockholm, följdes ett par månader senare upp med att 13 unga lyriker (Rolf Aggestam, Willy Granqvist, Bruno K. Öijer, Eva Runefelt m.fl.), Burton benämner dem ”stencilpoeterna”, samlades för en motsvarande manifestation i nya Riksdagshuset. Parollen var då: ”Gamla poeter i gamla riksdagshuset. Nya poeter i nya riksdagshuset”.<sup>63</sup> Denna tilldragelse fick enligt kapitelförfattaren Peter Luthersson till följd att en ny och tidigare i huvudsak underjordisk poetisk gruppering tilläts komma upp till ytan. En viktig portalfigur för dessa unga poeter var Bruno K Öijer. Luthersson skriver att vid mitten av 70-talet stod Öijer i zenit. ”Under otaliga uppläsningsturnéer spelade han rollen av den återuppståndne poeten”.<sup>64</sup> Något som han alltjämt idag (vintern 2008-2009) och kanske återigen tycks göra.

Om man skall dra några slutsatser ur detta alltför begränsade material tycks det vara metamorfosgruppens aktiviteter på 50-talet och de stora poesimanifestationerna i gamla- och nya Riksdagshuset mot mitten av 70-talet som sticker ut. Det är dessa händelser, vid sidan av de mer experimentella, happeningbetonade, praktikerna (se nedan), som gång på gång uppmärksammas då, och om, den svenska poesins sceniska manifestationer överhuvudtaget uppmärksammas i dessa översiktsverk.

\*

Kretsen kring Fylkingen och Moderna museet iscensatte främst under 1960-talet ett antal ”happenings”, som bland annat hämtade kraft och inspiration från den ovan beskrivna föreställningen på Black Mountain College. Det som Leif Nylén i *Den öppna konsten* beskriver som den första svenska happeningen (maj 1962) bestod bland annat av att en blockflöjtstrio spelade Grieg, att en halvna-

63 Luthersson, Peter, ”I litteraturkrisens spår – nedslag i 1970- och 1980-talens textvärld”, *Den svenska litteraturen, Medieålderns litteratur*, band 6 (Redaktion: Lars Lönnroth & Sverker Göransson), Albert Bonniers Förlag 1990, sid. 263-264.

64 Ibid., sid. 266. Se också Per Bäckströms tidigare anförda bok *Aska, Tomhet & Eld*.

ken man slog på en gonggong, att en kvinna sjöng Schumann samtidigt som Bengt Emil Johnson läste dikten "Irma Undéns uppgång och förgängelse (till de medverkande)". Under de 40 minuter "föreställningen" pågick satt en strikt klädd herre på scen och åt middag och ur en radio strömmade kvällsnyheter-na.<sup>65</sup> En besläktad föreställning var den som iscensattes i ABF-husets Z-sal i november 1963. Pi Linds färgprojektioner kombinerades med olika bandkompositioner och inte minst en serie uppläsningar. Åke Hodell, Bengt Emil Johnson, Bengt af Klintberg och Jarl Hammarberg läste bland annat Hodells dikt "igevär" och Johnsons dikt "Gubbdunkning". Föreställningen som hette "100/fPOL. 1448, 56 ->" gick senare ut på turné.<sup>66</sup> Åke Hodells iscensättning av dikten *General Bussig* i november 1963 håller Jesper Olsson fram som en "av de mest beryktade föreställningarna från denna tid".<sup>67</sup> Olsson pekar på att poesiuppläsningen, som nu delvis skedde under nya former, utgjorde ett viktigt inslag i konkretismens blomstring runt 1963-64. Också Bengt af Klintberg håller fram åren 1962-63 som en tid som karakteriserades av stora förändringar. I texten "General Bussig gör entré" skriver han att efter det att han och Staffan Olzon bevittnat en fluxuskonsert i Düsseldorf i januari 1963 så kändes "uppläsningssaftnar med levande ljus och te" som något definitivt överspelat.<sup>68</sup> Avgörande för de former som kom att karakterisera denna "nya" uppläsningsspraktik var de teatrala inslag som sprang ur texternas "disparata och heterogena retorik".<sup>69</sup> Efter att ha bevittnat Björn Granaths framföranden av "General Bussig" under bokmässan i Göteborg 2009 (den 25/9) blev jag på ett ytterst akut vis medveten om den kraft och den förtvivlan som detta verk härbärgerar. Den kvalitén är fullkomligt tidlös. Nämnas bör också de två *Svisch*-kvällarna på Moderna museet, där den första

65 Nylén, a.a., sid. 52.

66 Ibid., sid. 69-72.

67 Olsson, Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, OEI Editör 2005, sid. 444-445.

68 Klintberg, Bengt af, "General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960-64 kring Åke Hodell och hans poesi", *60-talets två ansikten*, Poesifestivalen i Nässjö 1995, sid. 54.

69 Olsson, *Alfabetets användning*, sid. 445.

som gick av stapeln i oktober 1964 kallades ”en smal kväll” och mest bestod av uppläsningar, medan den ”feta kvällen” någon månad senare var mer scenisk. *Svisch* var också en utställning, som senare tillsammans med ett slags konglomerat av de två föreställningarna gick på turné till olika läns museer i landet.<sup>70</sup>

Den öppna eller gränsöverskridande konsten fick mot mitten av 1960-talet och några år framåt också ett centrum på Pistolteatern som grundades och drevs av Pi Lind och Staffan Olzon. Teatern blev en scen för experimentell teater, performances och happenings. Här satte exempelvis Åke Hodell och Öyvind Fahlström upp en typ av scenpjäser som inte fick plats i den mer traditionella teaterns utbud. I kretsarna kring Lind och Olzon rörde sig också Bengt af Klintberg och därmed också indirekt det nätverk av konstnärer, kompositörer och poeter som gick under benämningen Fluxus. I boken *Svensk fluxus* berättar Klintberg att det var han som hösten 1962 sammanförde Lind och Olzon. Poeter som Bengt Emil Johnson och Sten Hanson ingick också i kretsen runt Pistolteatern och Klintberg. I *Svensk fluxus* betecknar Klintberg den ovan beskrivna föreställningen på ABF-huset som något från Fluxus väsenskind och att just upptagenheten av ”happeningföreställningar” medförde att Öyvind Fahlström, Bengt Emil Johnson med flera inte knöt ”några närmare band med Fluxus-konstnärerna”.<sup>71</sup> Klintberg menar däremot att Fluxuskonserterna på ett allmänt plan bidrog till att ”förlösa Åke Hodells enastående begåvning som estradpoet och performanceartist”.<sup>72</sup> Ett annat i sammanhanget viktigt namn som Klintberg skriver in i historieskrivningen över svensk Fluxus är Sten Hanson. Klintberg och Hanson genomförde bland annat en beryktad Fluxus-föreställning i Oslo i mars 1963.<sup>73</sup>

70 Nylén, a.a., sid. 84-92. *Svisch* blev också en ”dragspelsbok” utgiven på Kerberos förlag med bidrag av Torsten Ekbohm, Åke Hodell, Bengt Emil Johnson, Öyvind Fahlström m.fl. Boken framstår (bl.a.) som en exempelsamling på olika grafiska och visuella litterära praktiker, något som ytterligare torde bidragit till att göra *Svisch*-konceptet till ett poetiskt allkonstverk. *Svisch*, Kerberos Förlag 1964.

71 Klintberg, Bengt af, *Svensk fluxus/Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat 2006, sid. 94-95.

72 Ibid., sid. 95.

73 Ibid., sid. 97.

Vad man kan konstatera då man i snabb följd läst böckerna *Den öppna konsten*, *Pistolteatern 1964-1967* samt *Svensk Fluxus* är att de olika konstarnas isolering sinsemellan under 60-talets första år bröts upp. Var sak på sin plats gällde plötsligt inte. Konsten och litteraturen blev öppen och genreöverskridande. Och man kan vidare lägga märke till att framförandet av en viss form av poesi – med namn som Öyvind Fahlström, Bengt Emil Johnson, Sonja Åkeson, Åke Hodell och Sten Hanson – ingick som en högst verksam instans i denna process. Man kan vidare konstatera att detta förlopp på allvar tog fart då boktryckarkonstens månghundraåriga dominans utmanades av nya elektroniska medier. För boktryckarkonsten och den typografiska kulturen, med dess ordnande av lösa typer, var tumregel just ”varje sak på sin rätta plats”.<sup>74</sup> Denna ordning kom från 1950-talet och framåt att allvarligt störas av andra typer av taxonomier, vars elektromagnetiska grundprinciper inte i samma grad präglades av väl från varandra avskilda förlopp.

\*

1967 drogs på initiativ av Siv Arb, Peter Curman och Gösta Friberg Författarcentrums förmedlingscentral igång. Tanken med verksamheten var att ”bryta författarnas isolering” samt ge dem möjligheten ”att nå en bredare publik”. 140 författare anmälde sig som intresserade ”av att göra uppläsningar och ta sig an andra typer av uppdrag”. Författarförmedlaren Gun Qvarzell anställdes, hon avlönades av de stora förlagen, och ett minihonorar om 200 kr + resa och traktamente för författaruppdrag fastställdes.<sup>75</sup> Detta incitament

74 McLuhan, Marshall, *Media. Människans utbyggnader* (Översättning: Richard Matz), Norstedts 1999, sid. 182 samt sid. 213.

75 ”<http://www.forfattarcentrum.se/om-oss/historik/>”. Här finns också det upprop, författat av Arb, Curman och Friberg, som blev själva startskottet för Författarcentrums verksamhet återgivet i faksimil. Uppropet efterlyser – på ett tidstypiskt vis – en intensivare kommunikation mellan författarna och läsarna/det övriga samhället. ”Den nuvarande situationen är alltså ohållbar. Något måste göras”, skriver uppropsförfattarna. Och just

fick stor betydelse för uppläsningsscenen i Sverige och kom, kan man kanske hävda, att utgöra en försvenskad och av-akademiserad variant av det i USA så betydelsefulla akademiska kretsloppet. Författarförmedlingen utgör alltså en vital del av Författarcentrums verksamhet.

\*

Att skriva den svenska poesiuppläsningens historia, på samma sätt som Peter Middleton och Lesley Wheeler gör utifrån ett anglosaxiskt och amerikanskt perspektiv, ter sig som ett vanskligt projekt. Bilden som efterhand träder fram är fragmentarisk, bristfällig och delvis motsägelsefull. Jag tänker att man ändå kan ansluta sig till ett postulat kring vilket det tycks råda en viss konsensus, nämligen tanken att poesiuppläsningen också i Sverige (precis som i USA) har kommit att bli "en av de viktigaste platserna för spridning av poesi".<sup>76</sup> Denna utveckling har åtminstone i en amerikansk kontext konfirmerats sedan 1950-talet och framåt. I Sverige torde paradigmskiftet ha infallit ett eller kanske två decennier senare och inte heller, bland annat på grund av en annan förlags- och mediestruktur, fått riktigt samma genomslag.<sup>77</sup> Ovan konstaterades att också poesiuppläsningens verksamhet i Storbritannien, åtminstone i vissa fall, hämtade många impulser från USA och då kanske i första hand från beatförfattarna med, naturligtvis, en viss tidsmässig eftersläpning som följd. Min övertygelse

författaruppläsningen tycks ha utgjort ett viktigt inslag i detta "socialaktiverande" förslag. Verksamheten etablerade sig snabbt. 1968 tog AMS över finansieringen av den arbetsförmedlande verksamheten och efterhand regionaliserades också föreningen.

76 Bernstein, "Närlyssning". sid. 215.

77 I Sverige publicerar de stora förlagshusen poesi på ett avsevärt mer frekvent vis än i exempelvis USA. Diktsamlingen uppmärksammas vidare på ett relativt omfattande vis i de stora dagliga tidningarna. Mitt intryck är att poesin i USA, på gott och ont, blivit mer av en underground-aktivitet. Utgivandet, distributionen och mottagandet av poesin faller till stor del på de mindre, mer ideella, aktörernas lott. I en dylik situation torde uppläsningsspraktiken få en än viktigare roll.

är att vi också på en svensk bas upplever en liknande process och att utvecklingen inom den svenska poesiscenen i allt högre grad assimileras med den amerikanska. Bengt Höglund skriver om ”den muntliga poesirenässansen”, som plural, eller som i våg efter våg återkommande. Höglund menar att dessa ”muntliga renässanser” runt millennieskiftet i ett längre perspektiv, dels kanske kommer att uppfattas som en och densamma, dels som ”ett slags avrundning av den tvåhundraårsperiod då poesin varit exklusiv bokpoesi”. Poesin som en under två decennier enbart visuell praktik, är – menar jag – en alltför schematisk och porös konstruktion, men Höglunds text är ändå av vikt då den, på ett övertygande vis, kopplar samman den svenska poesins muntlighet med de anglosaxiska tendenser jag skisserat ovan. Höglund skriver: ”Den svenska sextiotalspoesins muntlighet – från de nyenkla till de konkreta varianterna – är inte opåverkade av dessa internationella föregångare. Detsamma gäller f.ö. också om det svenska 70-talets estradpoesi”.<sup>78</sup>

Uppläsningens verksamhet – poesifestivaler, olika typer av fasta uppläsningsscener, poetry slam och spoken word samt ett stort antal mer spontana och tillfälliga arrangemang – blir en allt viktigare distributionskanal också för svenska poeter. En empirisk undersökning torde visa att antalet scener och uppläsningstillfällen ökat drastiskt de senaste 30 åren.<sup>79</sup> Också i Sverige går det att

78 Höglund, Bengt, ”Uppror ur jazzrullorna. Om ’Jazzkatalogdikten’ och den skapande uppräkningskonsten”, *Res Publica* nr. 46/47 99:4-00:1, sid.37. De ”internationella föregångare” Höglund håller fram är ”beatpoesin och San Fransiscorenässansen” samt de engelska ”Movement-poeterna” (John Wain, Philip Larkin, Donald Davie). Se också *ibid.*, sid. 38. I *Media* uppmärksammar McLuhan förövrigt jazzens förhållande till den muntliga poesin då han skriver: ”Jazzen kan betraktas som ett brott mot det mekaniska i riktning mot diskontinuitet, inlevelse, spontanitet och improvisation, men den kan också betraktas som ett återvändande till ett slags muntlig poesi där framförandet innefattar också skapande och komposition”. McLuhan, *Media*, sid. 297.

79 Det hålls exempelvis regelbundna poesifestivaler på ett stort antal orter runt om i Sverige. Några hastigt framvaskade exempel: Göteborgs Poesifestival, tidskriften *10-tals* Poesifestival i Stockholm, Nässjö Poesifestival, Poesifestivalen i Härnösand, Trollhättans Poesifestival, Poesifestivalen på Gotland, Uppsala Internationella Poesifestival, Södermalms

urskilja ett par olika uppläsning-kretslopp där slam-poesin – precis som i USA – utgör ett vitalt system. Däremot saknar vi en direkt motsvarighet till den i Amerika så viktiga akademiska uppläsningstraditionen. I Sverige ser etablissemang, det som slam-rörelsen så effektivt tar spjörn emot, annorlunda ut. Här torde det, framför en akademisk tradition, istället utgöras av författare som är kopplade till de stora förlagen och vars alster på grund av detta bereds en mer självklar plats i offentligheten och därmed också i de större poesiuppläsningssammanslagningarna.

I boken *Slam! Handbok för estradpoeter* framhålls poeten Erkki Lappalainen som den som ”importerade” Poetry Slam-rörelsen till Sverige från USA vid början av 1990-talet. Han hade dessförinnan varit med och startat Poeternas Estrad i Stockholm. Lappalainen hade vid besök i Boston fångats av intimiteten och omedelbarheten i slampraktiken.<sup>80</sup> En prismatisk bild av Poetry slam-rörelsen får man i Peter Grönborgs intervju bok *Poetry slam* från 2012. Och något som där gång på gång betonas är rörelsens och arrangemangens ”sociala värden”. Poetry slam tävlingar beskrivs som en ”mötesplats”<sup>81</sup> En annan ofta förekommande utsaga handlar om framförandets betydelse: ”På scen duger det till exempel inte att ställa sig med ryggen mot publiken, att helt gå upp i orden”, säger Mikael Karlsson med udden riktad mot ”de traditionella poeterna”.<sup>82</sup> Denna betoning mot det sceniska blir enligt Grönborg allt påtagligare. Han skriver: ”Faktum är att en lyckosam insats på en poetry slam-scen på senare år mer kommit att likna teaterkonst än en traditionell lyrikuppläsning”.<sup>83</sup>

poesifestival i Stockholm, Blekinge Vis- och poesifestival. Också i Danmark och Norge finns det ett rikt utbud av olika typer av poesi- och litteraturfestivaler.

80 *Slam! Handbok för estradpoeter* (Redaktör: Peter Grönborg), Passus Förlag 2000, sid. 5-6. Enligt Peter Grönborgs bok *Poetry slam* hölls det första poetry-slam arrangemanget utanför Falkenberg 1995. Grönborg, Peter, *Poetry slam. En intervju bok med referat från tävlingar*, Podium 2012, sid. 129.

81 Se exempelvis samtalen med Tommy Olsson och Anna Christoffersson. Grönborg, a.a., sid. 22 och 54.

82 Ibid., sid. 81.

83 Ibid., sid. 142.

I en svensk kontext har radiomediet allt sedan dess etablerande på 1920-talet haft en avgörande betydelse för förmedlandet av lyrisk dikt. ”De skönlitterära uppläsningarna var från radions start viktigt byggmaterial i programverksamheten”, konstaterar Solveig Lundgren.<sup>84</sup> Dagens dikt, som sänts sedan 1937, torde utgöra den enskilt viktigaste byggstenen i denna förmedlingspraktik. Programmet, som åtminstone initialt hade en uttalad vilja att skapa en ”profan andakt”, har under årens lopp på olika vis breddats och internationaliserats. Skådespelaruppläsningar är programmets vanligaste uppläsningsform, även om det från 1970-talets mitt i allt högre grad också förekommit författaruppläsningar, något som, åtminstone enligt vissa kritiker, gjorde att författaren i högre grad än dikten kom i förgrunden. Denna utveckling, som stred mot programmets sedan länge etablerade modus, måste uppfattas som överensstämmande med den övriga tidsandan.<sup>85</sup> En kontrast till Dagens dikts i huvudsak traditionella muntliga förmedling av dikt utgjordes bland annat av programmet Nattövnings, och under senare år Vita nätters mer experimentella praktik.

Varken Lundgren eller Lars Hänström diskuterar i någon högre grad vad det muntliga framförandet innebär för den i bokform redan publicerade dikten. Hänström menar dock att Dagens dikt-utsändningarnas specifika kontext, åtminstone i vissa fall, kunde få en avgörande betydelse för perceptionen av texten. Om Karl Vennbergs dikt ”Du måste värja ditt liv” skriver han exempelvis: ”Utan att ordalydelsen ändrades blev diktens innebörd mer hoppfull”. Och denna transponering åstadkoms inte så mycket i den akustiska tolkningen av dikten, utan mer av dess placering i programseriens ofta dominanta årstidscy-

84 Lundgren, Solveig, *Dikten i etern. Radion och skönlitteraturen 1925-1955*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen Uppsala Universitet 1994, sid. 50.

85 För en heltäckande skrivning av Dagens dikts historia, se Hänström, a.a.



kel.<sup>86</sup> Längre var uppläsningarna i Dagens dikt, trots propåer från programmets producenter, präglade av ett överdrivet och teatralt tonfall. 1949 skrev Pontus Bohman, som var programmets initiativtagare och mångåriga producent, att uppläsaren borde ”neddimensionera sitt tal till rumsformat”. Den aktuella dikten skulle i möjligaste mån befrias både från författar- och uppläsning- instansen, för att på så vis ”bevara mottagarens tolkningsprivilegium”. Genom denna propå, konstaterar Hänström, anslöt sig programmets producenter till ett i grunden ”skriftkonservativt uppläsningideal” där illusionen om den nakna och rena förmedlingen premierades. Hänström citerar kritikern Georg Svensson, som i en artikel i *BLM* från 1938, angående radiouppläsare, hävdar att den idealiske uppläsaren ”bör känna sig som en god boktryckare när han sätter och trycker en bok”.<sup>87</sup> Svensson lyckas på så vis, och i samma gest, behandla såväl det tryckta som det vokala framförandet av dikt på ett redundant vis. Ett annat viktigt konstituerande drag för Dagens dikt-uppläsningarna var dess ensidigt monologiska karaktär. Även dialogiskt framsatta texter framfördes som en monolog. Det flerstämmiga framförandet överläts – åtminstone på 1960-talet – till konkretisterna, som aldrig, med Torsten Ekboms ord, kom att spela någon roll i Dagens dikt. ”Kan ni”, frågar sig Ekbom retoriskt, ”tänka er Åke Hodells ’igevär’ som ’Dagens dikt’?”<sup>88</sup>

\*

Hur uppläsningsscenen ser ut, och vilken betydelse den har, i andra delar av världen kan jag här och nu inte på något djuplodande vis gå in på. En sådan undersökning skulle i allt för hög grad styra bort från detta projekts fokus. I essän ”The Art of Being Nonsynchronous” konstaterar dock den japanska författarinnan Yoko Tawada att hon, när hon flyttade från Japan till Tyskland i

86 Ibid., sid. 65.

87 Ibid., sid. 30.

88 Ekbom, Torsten, ”Enkät om den konkreta lyriken”, *Lyrikvännen* nr. 5/1966, sid. 7.

början av 1980-talet, blev förvånad över det rika utbudet av poesiuppläsningar: "I was surprised to find that in every major city nearly every evening there was a poet willing to read his poems to an audience. In Japan, poetry readings are rare".<sup>89</sup> I Bengt Jangfeldts bok om Joseph Brodsky – *Språket är Gud* – ägnas ett kort kapitel, eller brottstycke, åt "det ryska sättet att recitera" i allmänhet och åt Brodskys särpräglade "deklamationsteknik" i synnerhet, "som", enligt Jangfeldt, "kombinerade en liturgisk entonighet med en framrullande, ohejdbar kraft".<sup>90</sup> Jangfeldt håller fram just det liturgiska draget som karaktäristiskt för rysk diktuppläsning. Detta faktum har att göra med den världsliga ryska litteraturens relativa ungdom, något som, enligt Jangfeldt (och Brodsky) gör det "rimligt att tänka sig att den poetiska deklamationen har utvecklats ur den ortodoxa mässan".<sup>91</sup> Uppläsningens betydelse för den samtida ryska/sovjetiska litteraturen betonas av Lars Kleberg i dennes efterskrift till Lev Rubenstein-volymen *Tiden går: ur Det stora kartoteket*. Kleberg skriver: "Bristen på tryckta publikationer kompenserade Rubenstein, liksom flera av hans kollegor bland Moskvakonceptualisterna, under många år med uppläsningar". Dessa uppläsningar var ofta av en semioffentlig typ och gick av stapel i "konstnärslägenheternas kök, de små gallerierna och universitetsklubbar".<sup>92</sup>

89 Tawada, Yoko, "The Art of Being Nonsynchronous" (Translated by: Susan Bernofsky), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 184-185. På ett annat ställe skriver samme Tawada: "I Japan föraktade man länge alla försök att läsa moderna dikter högt. En uppläsning kan inte förmedla den konstfulla sammanställningen av de utvalda skrivtecknen". Tawada, Yoko, *Talisman. Förvandlingar* (Översättning: Linda Östergaard), Ariel 2009, sid. 149.

90 Jangfeldt, Bengt, *Språket är Gud. Anteckningar om Joseph Brodsky*, Wahlström & Widstrand 2010, sid. 238. Jangfeldt beskriver vidare Brodskys deklamationsteknik som "musikalisk-liturgisk" men samtidigt "starkt organisk" något som sammantaget "bidrar till att förstärka diktens semantik". *Ibid.*, sid. 239.

91 *Ibid.*, sid. 235-236.

92 Kleberg, Lars, "Efterskrift: Att tala med språket på språkets språk", Rubenstein, Lev, *Tiden går: ur Det stora kartoteket* (Översättning: Lars Kleberg), Albert Bonniers Förlag 2000, sid. 173-174.

Vad sker då med dikten då den gestaltas från scenen? Det är denna typ av frågor som detta kapitel nu fortsättningsvis skall diskutera. Men först ännu en historisk utblick; men nu med delvis andra förtecken.

## 1:1:2 Text och röst: då och nu

En helt central problematik, som man i en undersökning av poesiuppläsningens olika modus inte kan förbise, är det ofta spänningsfyllda förhållandet mellan dikten som text och dikten som muntlig realisering, som röst. Ganska snabbt kan man konstatera att denna kanalisering är mycket gammal och fortfarande i högsta grad aktiv. Jag skall nu lite skissartat försöka att redogöra för några viktiga teman i denna mångförgrenade problematik. Och sedan försöka följa dem fram mot vår tid. Och mot den samtida poesiuppläsningens olika framträdelsesätt.

I det tredje kapitlet, ”The Modern Discovery of Orality”, i Eric A. Havelocks sena, närmast syntetiserande, bok *The Muse Learns to Write* ställer författaren ett antal frågor av vilka åtminstone två är högaktuella för det jag på olika vis vill undersöka i denna avdelning. Havelock frågar sig: ”What precisely is the relationship between the spoken word of today (or yesterday) and the written text?” Och: ”What happens to the structure of a spoken language when it becomes a written artifact?”<sup>93</sup> Det är kring dylika frågeställningar det följande kommer att kretsa.

\*

93 Havelock, Eric A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press 1986, sid. 24.

En grundläggande uppfattning i det antika grekiska samhället var att rösten dör i det alfabetiska nedtecknandet, att skriften är ett gift, till och med ett fadersmord. I essän ”Cikadan och myran”, som finns att läsa i Jesper Svenbros bok *Myrstigar*, får titelns två insekter utgöra metaforiska instanser i det drama där skriften (myran) dödar den poetiska rösten (cikadan). Svenbro lokaliserar en räckta olika textställen som figurligt turnerar kampen mellan röst och skrift. Om en dikt av poeten Archias, som levde på 100-talet före Kristus, skriver Svenbro följande: ”i Archias’ dikt utgör myrorna en allegori över de bokstäver av vilka dikten består. Det är myrorna som på skrivtavlan ’dödar’ poetens röst”. Svenbro fördjupar sitt resonemang några rader längre ner:

Men situationen kompliceras ytterligare. Det är nämligen just myrorna som ska säkerställa minnet av den döda rösten i framtiden. De utgör de materiella tecken som fastställer röstens frånvaro. Därmed blir dikten som berättar om bokstävernas mord på rösten samtidigt röstens minnesmärke eller gravvård. Dikten utgör med andra ord cikadans grav.<sup>94</sup>

Synen på skriften som röstens baneman – och den dramatik detta synsätt bär med sig – kopplas med självklarhet till den ”epokgörande händelse” då grekerna tar över och modifierar det semitiska alfabetet. Detta skedde, eller tog åtminstone sin början, enligt Svenbro, på 800-talet före Kristus. I och med detta paradigmskifte utsätts en tidigare muntlig kultur för en hel serie ”störningar” som sammantaget torde ha ändrat människornas sätt att leva. Alldeles i inledningen av *Phrasikleia* skriver Jesper Svenbro: ”Alphabetic writing burst on a Greece accustomed to an oral tradition”.<sup>95</sup> Havelock ser i det framväxande alfabetet ett system som blev betydelsefullt eftersom det ”var särskilt lämpat

94 Svenbro, Jesper, *Myrstigar. Figurer för skrift och läsning i antikens Grekland*, Albert Bonniers Förlag 1999, sid. 61.

95 Svenbro, Jesper, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece* (Translated by: Janet Lloyd), Cornell University Press 1993, sid. 1.

att återge ljuden i talad grekiska”. Det grekiska alfabetet var sammantaget ett unikt instrument ”som kunde återge den tidigare muntlighetens hela omfång”.<sup>96</sup> Marshall McLuhan sammanfattar förhållandet mellan ljudandet och det framväxande alfabetet med en för honom typisk formulering: ”Talet är ’innehållet’ i den fonetiska skriften”.<sup>97</sup>

Att Platon i sina skrifter i så hög grad kom att intressera sig för denna alfabetiseringsprocess – för skriftens framväxt – kan knappast förvåna då hans liv (född 427, död 347 f.kr) utspelade sig mitt i detta dynamiska skede. I Jacques Derridas långa essä ”Platons apotek” diskuteras förhållandet röst/text utifrån några av Platons dialoger och bilden som här tornar fram präglas av en djupt verkande ambivalens. Skriften är ett gift som både kan skada och hela. Skriften är en ”de-komponering” av rösten, ett medel som samtidigt både bevarar och fördärvar den allra effektivast. ”Den efterbildar rösten perfekt därför att den inte längre efterbildar den över huvud taget.”<sup>98</sup> Derridas projekt tycks mer än något annat vara ett försök att upphäva eller åtminstone destabilisera ”den gängse oppositionen mellan far och son, tal och skrift”.<sup>99</sup> Mellan innehåll och själva inneslutningen. Och en avgörande kraft till detta projekt hämtar han (naturligtvis) i det faktum att Platon trots att han nedvärderade och fördömde skriften (leken) ändå hela tiden skrev (och lekte): ”varför *anklagar* han det skrivna i det skrivna”.<sup>100</sup> För Havelock blir Platons arbeten de mest självklara

96 Citaten kommer från Bernstein, Charles, ”Det omemorerbaras konst”, (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *De svåra dikterna anfaller, eller högt spel i tropikerna* (Översättning & urval: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), OEI Editör 2008, sid. 253. Se också Havelock, a.a., sid. 9.

97 McLuhan, Marshall, *Gutenberggalaxen – Den typografiska människans uppkomst* (Översättning: Richard Matz), PAN/Norstedts Förlag 1969, sid. 64. Formuleringen fastslår också en tågordning som jag i detta arbete inte självklart skriver under på.

98 Derrida, Jacques, ”Platons apotek”, *Apoteket* (Översättning: Jan Stolpe), Kykeon, Propexus 2007, sid. 106.

99 Ibid., sid. 116.

100 Ibid., sid. 129. Thomas A. Szlezák menar i boken *Platon & läsaren* att denna ambiva-

exemplen på att en skriftteknologi definitivt höll på att etablera sig. Denna operation fick, som många teoretiker framhållit, en avgörande betydelse för det mänskliga medvetandet.<sup>101</sup> När språket upphörde att enbart vara ett akustiskt eko och också blev en visuell teknologi med specifika kvalifikationer fick det mänskliga livet nya förutsättningar. Nytt tankegods, nya diskussioner – exempelvis av den typ Platon förde i sina skrivna, men muntligt framsatta, dialoger – kunde processas.<sup>102</sup> Å en alldeles ny oro uppstod. William Frawley lyfter i boken *Text and Epistemology* in det visuella tecknets förvandling från ikon till symbol som ett avgörande och kompletterande led i samma process. När tecknet ”deikoniserats” kan ”texten” överskrida det närvarande och det nuvarande. Detta led i processen öppnar upp mot en tecknets multifunktionalitet, som enligt Frawley, föregår den symboliska, skrivna, texten.<sup>103</sup>

Och i beskrivandet av hur denna omtumlande förändring tedde sig anmäler sig omgående ett avgörande problem då en ”primär talspråkighet”, på grund av sin undflyenhet, svårligen låter sig infångas och beskrivas. Walter J. Ong skriver i *Muntlig och skriftlig kultur* att ”Skrivna ord är rester. Den muntliga traditionen har inga sådana rester eller avlagringar”.<sup>104</sup> Detta till trots lyckas

lens i grunden är en missuppfattning. Platons skriftkritik var allomfattande och entydig. All skriftlig kommunikation är, skriver Szlezák, för Platon ”hänvisad till ett helt annat slags kompletteringsteknik – nämligen till muntlig förmedling av ’ting av högre värde’”. Platon hävdar, menar Szlezák, att filosofiutövning kan endast fullgöras i en muntlig praktik. Att ”Platons filosofiska lärobyggnad omfattade en muntlig principlära”. Szlezák, Thomas A., *Platon & läsaren* (Översättning: Eva-Carin Gerö), Atlantis 1999, sid. 125 samt sid. 140.

101 Havelock skriver bland annat: ”Ground was being prepared for a technology of the written word, taking shape in a new type of syntax. Plato was to demand that the traditional language of epic and drama be remodeled and replaced by a language of theoretic analysis”. Havelock, a.a., sid. 15.

102 Om det ambivalenta i Platons praktik, se också Havelock, a.a., sid. 111.

103 Frawley, William, *Text and Epistemology* (Advances in discourse processes; 24), Ablex Publishing Corporation 1987, sid. 20-24.

104 Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (Översättning: Lars Fyhr, Gunnar D. Hansson, Lilian Perme), Anthropos 1990, sid. 23. Se också Havelock,

både Ong och Havelock, i sina respektive undersökningar, lokalisera vissa avgörande drag som sammantaget definierar den primära talspråkligheten. Ong skriver exempelvis: ”Grekerna på Homeros’ tid satte värde på klichéerna, därför att inte bara poeterna utan hela den muntliga noetiska världen eller kunskapsvärlden stödde sig på en formelartad tankemodell”. Denna praktik – där exempelvis ett rytmiskt tillvägagångssätt spelade en viktig roll – blev också bestämmande för den tidiga skriftliga poesin. ”Skrivandet förvandlas endast långsamt till skriftlig komposition”, skriver Ong.<sup>105</sup> Också Havelock är upptagen av att övergången från tal- till skriftspråk var en utdragen process för det antika grekiska samhället. Han skriver: ”The special theory of Greek orality therefore requires the presumption of a long period of resistance to the use of the alphabet after its invention”. Detta förde med sig att språkliga och litterära tillvägagångssätt också fortsättningsvis präglades av primärt muntliga förtecken.<sup>106</sup>

3. *Jag lyssnar på Erik Beckman då han läser ”Mamma och Erik Lindegren” från diktsamlingen Den kommunala kroppen.*<sup>107</sup> *Beckman läser med några få undantag ytterst sakligt. Hans prosodi ligger nära, men går aldrig helt upp i, ett talspråkligt modus. Versalerna i passagen ”RYCKNING! / CHOCK! KRAMP! KRIS! ATTACK! / ALARM!” accentueras genom att läsningen just där blir något*

a.a., sid. 66: ”Orality, as a functioning condition of society, does not fossilize until it is written down, when it cease to be what it originally was”. Detta är i grunden samma problem som gjorde sig gällande då poesiuppläsningens historia tidigare i detta arbete skulle tecknas.

105 Ong, a.a., sid. 37-39.

106 Havelock, a.a., sid. 90. Havelock skriver också: ”Survivning orality also explains why Greek literature to Euripedes is composed as a performance, and in the language of performance”. Och: ”The masterpieces we now read as texts are an interwoven of oral and written”. Se Havelock, a.a., sid. 93 och sid. 101.

107 Inläsningen finns med på den CD-skiva som medföljde *Ord & Bild:s* Erik Beckman-nummer. *Ord & Bild* nr. 6/1999. Inläsningen producerades av Sveriges Radio hösten 1979 och diktsamlingen *Den kommunala kroppen* publicerades av Albert Bonniers Förlag 1979.

starkare. Däremot är ett senare versal-parti i den tryckta versionen av dikten utslutet ur den aktuella läsningen. Varför? Just versaler, kursiver, fetstil m.m. håller Johanna Drucker fram som grafiska koder som på ett naturligt sätt ges röst.<sup>108</sup> Långt bort i ljudbilden kan man höra trafikljud. Pappersprassel. Vid ett fåtal tillfällen tar en alternativ betoning plats som på så vis framhäver, pekar ut, den specifika passagen. I den tredje strofen från slutet sänks läshastigheten och den avslutande alliterationen – ”och jag / rider, river ...” – fokuseras lite extra.<sup>109</sup> Dessa små operationer, som skapar emfas i versen, till trots kännetecknas Beckmans framförande globalt av en närmast demonstrativ all daglighet som naturligtvis fungerar som en högst verksam kontrast till diktens emellanåt absurda innehåll och av parodiering stämplade skrivsätt. ”Lägg Sverige i en Rank Xerox och tryck på knappen.” Man kan säga att författaren är ytterst försiktig då han skall till att gestalta eller tolka diktens ljudande potential. Kanske kunde man kalla Beckmans uppläsningsspraktik ”skriftkonservativ”. Meningar som: ”Vid spisen inne i detta varma vanda vinterviste somnar katten / med den orörliga gumman i huvudet”, glids nästan ”självurskuldande” förbi.<sup>110</sup> Samtidigt förblir (naturligtvis) den lju-

108 Drucker, Johanna, ”Not Sound”, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 239.

109 Denna emfas signaleras i diktens visuella manifestation dels av att den citerade passagen föregås av en versbrytning, dels av radbrytningen som framtvingar en överklivning. Dessa ingrepp innebär en kraftansamling i versen som leder läsaren mot en ”versriktig” (”den versrette”) läsning. Kjørup, Frank, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, Museum Tusulanums Forlag 2002, sid. 231-232.

110 Beckman, Erik, *Pyamasöverdelarna. Med utvecklingen i Östeuropa. En essä (Två olika saker: 1)*, Albert Bonniers Förlag 1990, sid. 23. Beckman skriver: ”I ur och skur står vi, högläsningspoeterna, skelögt vädjande, tappra och *självurskuldande*, inför världens mildt frågande blickar i Wisconsin, Bratislava, Nässjö och Örebro”. (min kurs.) Ett par sidor tidigare i *Pyamasöverdelarna* kommenterar Beckman lyrikuppläsningen och också publikens (icke) funktion vid dylika tillställningar. Jag läser: ”Vi läser ordentligt som vi ska. / Den svenska innantilläsande poeten är lika evig och återkommande som den svenska pilsnergubben. Båda gör det de kan och det de ska, inför publikens mildt frågande blickar”. Ibid., sid. 23.



dande kvalitén också fortsättningsvis, och trots allt, bofast, inskriven, i "Mamma och Erik Lindegren". Den "hyresgästen" påminner oss om poesins egen visdom, en visdom som bland annat upprättar en intim kontakt med poesins förtrollade ljudande.<sup>111</sup> Erik Beckman läser som han läser. Det blir på det hela taget svårt att tala i termer av iscensättning. Hans inläsning är "kommunal". Normalverklig. Han läser nästan som han talar. Här handlar det verkligen om "en fattig teater". Om en "lyrikuppläsning".

I boken *Poetry as Performance* beskriver Gregory Nagy hur den homeriska texten textuellt kanoniserar. Innan bokstaven blev "röstens minnesmärke" tjänstgjorde rapsoden som den som mindes och förde det narrativa- eller poetiska godset vidare. Nagy betonar att rapsoden inte är någon som enbart duplicerar det som (exempelvis Homeros) har sagt, har berättat, utan att han istället bör betraktas som en högst kreativ instans. I den muntliga kulturen innebar ett framförande samtidigt att man re-komponerar sången.

Jag menar att under loppet av de sex eller sju år som  
dessa dikter har existerat innan de sattes i denna bok  
ändrades någonting för varje läsning för varje ny  
handskriven kopia av hela samlingen jag lät  
dem genomgå minimala variationer och dikternas helhet  
bestod i en anhopning av minimala variationer

Nagy skriver i *Poetry as Performance*: "To perform the song, however, is to recompose it, to change it, that is, to *move* it".<sup>112</sup> Nagy betonar längre fram i

111 Crnkovic, Gordana P., "The Poetry of Prose, the Unyielding of Sound", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 94. Crnkovic skriver egentligen om prosa, och egentligen om att översätta prosa, men lyckas ändå säga väsentliga saker om poetiskt ljudande och om den meningsalstrande, samtidigt ickebegreppsliga, dimension detta ljudarbete kan sägas stå för.

112 Nagy, Gregory, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge University Press 1996, sid. 16.

boken att rapsoden inte bör uppfattas som en representation av Homeros. Han skriver:

Further, and this is crucial for the argument at hand, when the rhapsode says "tell me, Muses!" [...] or "tell me, Muse!" [...], this "I" is not a *representation* of Homer: it *is* Homer. My argument is that the rhapsode is re-enacting Homer by performing Homer, that he *is* Homer as long as the mimesis stays in effect, so long as the performance lasts. [...] From this standpoint of mimesis, the rhapsode is a *recomposed performer*: he becomes recomposed into Homer every time he performs Homer.<sup>113</sup>

En viktig slutsats för Nagy (i Albert Lords efterföljd) blir att det är fåfängt att söka ett original till en traditionell sång. Nagy citerar Lord som i *The Singer of Tales* skriver: "I believe that once we know the facts of oral composition we must cease trying to find an *original* of any traditional song. From one point of view each performance is an *original*".<sup>114</sup> Det är denna slutsats som ekar vidare in i det tankegods Charles Bernstein lanserar i "Närlyssning". Han talar där om poesins plurala existensform och att olika, såväl skriftliga som vokala, "versioner" av en dikt bör betraktas som olika, men i grunden likvärdiga, textuella framföranden av densamma.<sup>115</sup> Havelock framhåller att "litterariseringen" – övergången från muntlighet till skrift – inte skedde i ett slag, utan att de olika praktikerna under en relativt lång period (från Homeros till Sokrates/Platon) överlappade varandra. Han skriver: "The Muse of orality, a singer, reciter, memorizer, is learning to read and write – but at the same time she also continues to sing".<sup>116</sup> Detta överskridande kan sägas avslöja förhållandet muntligt/skriftligt som en i grunden falsk dikotomi och just förutsättningen – uppfattningen – att det bara skulle finnas två uteslutande alternativ i rörelsen från muntlighet

113 Ibid., sid. 61.

114 Ibid., sid. 9.

115 Bernstein, "Närlyssning", sid. 218-219.

116 Havelock, a.a., sid. 22, samt sid. 29.

till läs- och skriftspråkighet blir ett viktigt moment i William Frawleys undersökning i boken *Text and Epistemology*. Frawley menar att övergången mellan muntlighet och skriftspråkighet sker gradvis och hos individen, något som också för med sig att skriftspråkligheten i sig inte heller innebär en fulländan. Frawley gör upp med det han kallar "the Piagetian epistemological blindness" som här, i en överförd betydelse, skulle föra med sig att "once people become literate, they stop there and remain literate". Så är inte fallet, menar Frawley. Individen rör sig vidare, från det litterata in i det "hyperlitterata".<sup>117</sup> Och sedan – troligen – vidare.

Jesper Svenbro anser i linje med Ong och Havelock att det tidiga skrivna ordet i det antika Grekland i en ganska hög omfattning ändå var oralt då texten var ämnad att läsas högt. Han skriver: "Greek writing was first and foremost a machine for producing sounds".<sup>118</sup> Och vidare i en konklusion som präglas av en hög densitet: "Writing could not do without the voice".<sup>119</sup> Det alfabetiska nedtecknandet var ämnat att producera mer ljud, mer röst, och det var först i och med koncipieringen av den tysta läsningen skriften kom att *representera* en röst. "Now the letters could themselves 'speak' directly to the eye, needing no voice to mediate."<sup>120</sup> I den antika grekiska kulturen förblev dock, menar Svenbro, den tysta läsningen länge en anomali. Syfte med att skriva var att producera ljud. Och att på så vis försäkra sig om en plats i historien. Författaren lånar läsarens tal- och andningsorgan för att på så vis, åtminstone momentant, återuppträda från det döda. Paratetiskt kan man säga att också tryckpressen och den elektromagnetiska inspelningsteknologin senare försetts med dylika odödlighetskriterier. McLuhan skriver exempelvis i *Gutenberggalaxen*: "Samtidigt kom man till insikt om att det på folkspråket tryckta ordet kunde förläna

117 Frawley, a.a., sid. 36. "Hyperliteracy" är, enligt Frawley, "a descriptive term for strategies which individuals use to gain or organize knowledge from texts in relation to other texts". Ibid., sid. 39.

118 Svenbro, *Phrasikleia*, sid. 2.

119 Ibid., sid. 4.

120 Ibid., sid. 5.

en konstgjord evighet av ryktbarhet”<sup>121</sup> Begreppet *kléos* – som kan översättas med åminnelse – blir en helt central figur i denna rangordning. ”Thanks to her spiritual daughters, her poems, Sappho will enjoy sonouros, posthumous *kléos*”, skriver Jesper Svenbro angående Sapfo och Sapphos texter.<sup>122</sup> Texten och därmed indirekt den döda författaren utövar således makt över läsaren som förvandlas till en maskin vars uppgift är att med hjälp av ett antal ingraverade tecken producera förutbestämda ljud. Detta strängt hierarkiska förhållnings-sätt – som är att jämföra med en pederastisk penetrationsakt – ter sig idag ganska främmande.<sup>123</sup> Och det är också med den specifika bakgrunden som jag kan uppfatta det som problematiskt att oreflekterat länka en samtida lyrisk uppläsningspraktik, en ny eller sekundär muntlighet, och det idégoods dessa begrepp kan tänkas inkludera, bakåt, mot en poetisk verksamhet som var etablerad i och sprang ur en i första hand muntlig kultur, där radikalt andra förutsättningar rådde.

I essän ”Det omemorerbaras konst” menar Charles Bernstein, i Havelocks efterföljd, att den grekiska poesin är en produkt av alfabetet. Poesin, så som vi i dag känner den, var ursprungligen skrift, då det alfabetiska systemet ”möjliggör en abstrahering av ’jaget’” som i sin förlängning underlättade ”skapandet av en mer stabil författaridentitet” som, enligt Bernstein, utgör ”en nödvändig förutsättning för lyriken som litterär genre”. ”Lyrik och satir var den formellt innovativa poesi som framträdde med det nya grekiska alfabetet”, skriver Bernstein.<sup>124</sup> Denna tankekedja – såvida den stämmer – måste sägas punktera drömmen om lyriken som ett i första hand icke skriftbaserat uttrycksätt. Och därmed ytterligare problematisera de projekt som vill hävda

121 McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 263.

122 Svenbro, *Phrasikleia*, sid. 154.

123 I essän ”Vägra läsa, vägra skriva” skriver Jesper Svenbro att för ”grekerna blir [...] den pederastiska relationen uttryckligen en metafor för förhållandet mellan skrivaren och läsaren”. Den som läser blir rövknullad. Svenbro, Jesper, ”Vägra läsa, vägra skriva”, *Myrstigar*, sid. 19.

124 Bernstein, ”Det omemorerbaras konst”, sid. 257.

lyrikens genuint vokala, muntliga status. Att denna koppling – poesi = röst – så påfallande ofta och så självklart, oreflektat, ändå görs torde delvis bero på den effektiva och retoriska kraft man kan utvinna ur dylika historiska förbindelser. I en enkät publicerad i tidskriften *Rondo* 1963 finner man exempelvis följande uttalande av Sten Hanson:

I långa tider har poesin varit hänvisad till den tryckta boken, och därför har mycken poesi tappat kontakten med det ursprungliga stadium där dikten sjöngs eller framsades rytmiskt på ett eller annat sätt. Vi har läsposi men ingen oral poesi.<sup>125</sup>

Sten Hansons mångförgrenade poetiska och konstnärliga verksamhet (se mer i kapitel 2) innebär verkligen ett uppbrott från diverse på förhand bestämda invallningar, men jag tror inte att denna praktik kan sägas upprätta en speciellt intim eller produktiv kontakt med en antik muntlig verklighet. Hanson ser i den nya inspelningsteknologin en möjlighet att återknyta kontakten med poesins ursprungliga, orala, stadium, men frågan är om inte denna röstens återkomst – om man nu överhuvudtaget kan tala om en ”återkomst” – uppvisar, som Jesper Olsson skriver i *Alfabetets användning*, radikalt nya och annorlunda drag.<sup>126</sup> Och en ny oro. Hansons olika ljudarbeten hör, tror jag, i högre grad

125 Hanson, Sten, ”Poesins position II”, *Rondo* nr. 2/1963, sid. 4. En variant på samma tema: ”The sound poem appears to me as a homecoming for poetry, a return to its source close to the spoken word, the rhythm and atmosphere of language and body, their rites and sorcery, everything that centuries of written verse have replaced with metaphors and advanced constructions. The sound poem is perhaps also a way back to contact with a larger public such as transmitted the tradition of poetry in ancient times”. Hanson, Sten, citerad i *Sound Poetry. A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978* (Edited by: Steve McCaffery & bpNichol), Underwhich Editions 1978, sid. 47.

126 Olsson skriver: ”När poesin åter vänder tillbaka till rösten och det muntliga är det [...] en annan röstlighet och muntlighet som får kropp”. Olsson, *Alfabetets användning*, sid. 426. Också Havelock kommenterar den nya muntlighetens status. Han skriver: ”The electronic media to which we have attended ever since World War I have not, however,

framtiden till. Överhuvudtaget är jag tveksam om poesin har ett hem att sträva efter. Och har den ett hem, en hemort, är denna plats – detta bo – precis som poesin själv, plural. Olikfärgad. Mångstämmig.

\*

Efterhand intar en tyst läsprincip en allt mer central position i människans medvetande. När sker detta? Och vilka vidare betydelser för detta skifte med sig? I *Phrasikleia* lokaliserar Jesper Svenbro de första ”ovedersägliga bevisen av tyst läsning” till det femte århundradet före Kristus.<sup>127</sup> Ett exempel på hur tyst- och högläsning bryts mot varandra finner Svenbro (med hjälp av Bernard Knox) i Aristofanes’ komedi *Riddarna* från 424 f. Kr.<sup>128</sup> Svenbros konklusion av den aktuella passagen, i vilken karaktären Nicias uppfattar en uppmaning från kompanjonen Demosthenes som högläsning, blir:

Consequently, we may suppose that silent reading, at this time, was practiced by a limited number of readers. Meanwhile, it was unknown to others, in particular to wholly illiterate people, familiar with writing only ”from the outside.”<sup>129</sup>

600-700 år senare tycks den tysta receptionen av text alltså utgöra något av en anomali. I sina *Bekännelser*, som skrevs på 390-talet efter Kristus, håller Augustinus fram Den helige Ambrosius tysta läsning som något uppseendeväckande.<sup>130</sup> Längre råmande jag ”med korna”. Men vid mitten av 600-talet

returned us to that primary orality and they never could. Beside and below the acoustic message there still lurks the written message”. Också teknologin som vidarebefordrade exempelvis Hitlers tal är ett barn av alfabetet ”of literacy, of documented definitions, of printed manuals of procedure”. Havelock, a.a., sid. 32-33.

127 Svenbro, *Phrasikleia*, sid. 162-163.

128 Se vidare, *Ibid.*, sid. 163-164.

129 *Ibid.*, Sid. 164.

130 Augustinus, *Bekännelser* (Översättning: Bengt Ellenberg), Artos 1990, sid. 128. Han

lovordade den spanske teologen Isidor av Sevilla den tysta läsningen. Han beskriver brevväxlingen som en tyst kommunikation med dem som inte är närvarande. ”Isidors brev fordrade inga ljud”, skriver Alberto Manguel.<sup>131</sup> Processen som förde med sig att tyst läsning efterhand etablerades var utdragen då den grekiska litteraturen och kulturen i så hög grad hade högläsningen som en förutsättning. Tyst läsning motverkade själva syftet med att skriva, vilket enligt Svenbro var att ”produce and control a deferred oral statement”.<sup>132</sup>

Innan den tysta läsningen ”uppfanns” representerade inte skrivandet röst; den skulle, som vi noterat ovan, istället producera röst. Detta för med sig att läsandet till stor del sker med öronen. ”What seems meaningless to his eye (although he knows the individual letters) is suddenly ‘recognized’ by his ear”. Mening i läsakten uppstår då den antike grekiske läsarens öron helt enkelt känner igen de ord (ljud) hans talorgan utifrån en visuell kod producerar. Då den tysta läsningen efterhand tog form ställdes skrivandet och skriften inför en ny herre som tilldelade den helt nya uppgifter. Svenbro skriver: ”From then on, the eye ‘saw’ the sound”.<sup>133</sup>

liksom den röst som läser i grund och botten upprepar  
vad ögat just berättat för den    vad som i denna stund  
stumt    har sagts medan ögat läser

Att den antika praxisen att oftast inte skriva isär orden – att inte använda versaler eller skiljetecken – under medeltiden sakta började förlora sin roll och efterhand ersättas av andra praktiker torde ha skyndat på övergången mot en tyst läspraktik. Det medeltida skolväsendet såg också viktiga fördelar i den

skriver: ”När han [Ambrosius] läste löpte hans ögon över sidorna och hans tanke sökte innebörden, medan hans röst och tunga vilade”. Det vi kan fråga oss är om tungan verkligen var *helt* stilla.

131 Manguel, a.a., sid. 72.

132 Svenbro, *Phrasekleia*, sid. 164.

133 Ibid., sid. 165-167.

tysta, mycket ”effektivare”, läsningen och blev därmed en viktig agent för dess fortsatta utveckling. Jesper Svenbro menar också att den teatrala representationen av ordet på teaterscenen påskyndade, eller strukturerade, den nya tillämpning tyst läsning innebar. Då skådespelaren framför en memorerad text producerar han samtidigt en vokal kopia av den. Detta moment skapar, enligt Svenbro, en glipa mellan den dramatiska texten och framförandet som i sin tur får betydelse för separationen mellan det skrivna och läsaren. Läsaren blir helt enkelt inte bara en maskin som per automatik lånar ut sitt talorgan till den skrivna texten. Kanaliseringen mellan den dominanta författaren och den underordnade läsaren har i och med detta rubbats och en ny attityd gentemot det skrivna, som i sin förlängning bereder vägen för den tysta läsningen, har möjliggjorts.<sup>134</sup>

I den omfattande studien *Space Between Words* utreder Paul Saenger den tysta läsningens framväxt och vidare gestaltning. För Saenger har skriftens föränderliga, fysiska, visuella och grafiska framtoning en avgörande betydelse i den progression som leder fram till en tyst läspraktik. ”Ordseparationen”, det vill säga en reglerad och återkommande särskrivning av varje enskilt ord, som för latinets del, enligt Saengers medvetet generella datering, går att härleda till någon gång mellan 700- och 1200-talet, innebar att en tyst läsning fysiologiskt möjliggjordes.<sup>135</sup> Den tidiga medeltiden utgör således en viktig brytpunkt i Saengers historieskrivning. Textens utseende ändras. Han skriver: ”In the early medieval period, the *scriptura continua* format of ancient manuscripts changed as space began to be introduced between words”.<sup>136</sup> Från och med 1300-talet kan man, enligt Saenger, tala om en ”kanoniserad separation”, som gjorde det möjligt för läsaren att visuellt uppfatta det enskilda ordet som en avgränsad grafisk enhet. Fickor mellan orden hade uppstått.

134 Ibid., sid. 170.

135 Saenger, Paul, *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press 1997, sid. 23.

136 Ibid., sid. 26.



En ytterligare faktor som bidrog till att ”förstumma” läsningen var normerande stavningsreformer. Det varierande stavningsskicket ställde länge krav på högläsning, men då exempelvis vi i Sverige under 1700-talet fick en mer reglerad stavning blev förutsättningarna för en tyst läsning avgjort bättre. Det blev lättare att känna igen orden utan att ljuda dem. ”Läsningen har”, skriver Mats Malm, ”således förstummats i olika omgångar och av olika skäl”.<sup>137</sup>

Detta separerade skrift-tillstånd hade föregåtts av ett antal blandformer som Saenger samlar under paraplybeteckningen ”aeration”. Luft börjar sippra in i den tidigare så ”kvava” skriften. Innan mellanslaget – tomrummet – blev det helt dominant sättet att separera ord förekom det en hel räckta andra, mer eller mindre etablerade, metoder. Olika typer av tecken, såsom punkter och streck, liksom stora (eller alternativt formade) begynnelsebokstäver, är bara några exempel på hur skriftställaren kunde assistera läsaren.<sup>138</sup> Den kanoniserade separationen fick, då den blev helt dominant, en avgörande betydelse för läsningens vidkommande. Läsandet fick nya neuropsykologiska förutsättningar. Saenger skriver:

As has been noted, psychologists have observed that the presence of graphically distinct short function words, including articles [...] and prepositions, is very important for organizing eye movement because such short words are particularly easy to decode in parafoveal vision. The new test format of canonical separation

137 Malm, Mats, *Poesins röster. Avlyssning av äldre litteratur*, Brutus Östlings bokförlag Symposion 2011, sid. 11.

138 Saenger, a.a., kapitlet ”Complements to Word Separation by Space”, sid. 52-82. Saenger visar på en rad olika tecken som signalerar ett ords gräns, men diskuterar också tecken som indikerar en sammanhållen ordenhet, exempelvis då ett icke komplett ord fortsätter på nästa rad. I Manguels kortfattade historieskrivning rörande den tysta läsningens framväxt spelar skiljetecknen huvudrollen och ordseparationen framhålls mer som en följd av att den tysta läsningen bland skrivarna blev allt vanligare. Han skriver: ”På 800-talet var tyst läsning antagligen så vanlig i skrivsalarna att skrivarna började särskilja varje ord från dess inkräktande grannar för att förenkla textläsningen, eventuellt också av estetiska skäl”. Manguel a.a., sid. 72.

made the use of parafoveal vision optimal in two ways. First, for saccadic coordination, by isolating the maximum number of short words, it permitted ocular fixations to be centred on long words; and second, short words could be grouped with maximum efficiency characteristic of modern printed text.<sup>139</sup>

Resultatet blev sammantaget en snabbare, effektivare och mer flytande tyst läsning. Denna utveckling hade sitt ursprung på de brittiska öarna där nya skrivtekniker och grammatiska tankegångar först utvecklades. ”The first separated Latin manuscript books in western Europe were Irish”, skriver Saenger.<sup>140</sup> Som belägg håller Saenger fram olika textexempel som härrör från 800- och 900-talet. Ordseparationen och de nya läsvanor denna nydaning förde med sig spred sig sedan i en sydlig riktning, via Tyskland och Frankrike, för att slutligen också etablera sig i Italien. Saenger tillmäter skolastikern Pierre Abelard en viktig roll i den process som innebar att ”ordseparandet” (eller ordindelandet), med en viss förskjutning, också inrättades på kontinenten. Att denna rörelse emellertid inte var så entydig som Saenger möjligen vill hävda visar Götselius övertygande. Tyst- respektive högläsning var (är) ytterst (också) avhängig vilka ideal som sätter sin präglning på läsakten: ”Om tyst läsning låter läsaren behärska texten så låter högläsning omvänt texten behärska läsaren”.<sup>141</sup> Hursomhelst finner jag en för det här projektet klargörande formulering i *Space Between Words*:

139 Saenger, a.a., sid. 45.

140 Ibid., sid. 83. Också Götselius uppmärksammar Saengers tankefigurer. I *Sjärens medium* kan vi läsa: ”Med den ordindelade skriften föreföll plötsligt tecken och mening att sammanfalla vilket medförde att intellektuell kapacitet kunde frigöras. Läsandet blev snabbare vilket i sin tur gjorde tänkandet snabbare”. Götselius, a.a., sid. 277. Götselius menar vidare att den utveckling Saenger tecknar delvis var beroende av en motsatt rörelse som på ett intensivt vis uppmärksammade ”de ljud munnarna frambringade”. ”Och även för Luther stod Ordets muntlighet i centrum.” Götselius konstaterar att Luther hyllar och angriper skriften med ungefär samma frekvens. Ibid., sid. 278.

141 Götselius, a.a., sid. 282.

Abelard's approach to language, emphasizing graphic clarity and word order rather than sonority, ran counter to the orality and tunnel vision that ancient *scriptura continua* had imposed upon the reader. [...] Unseparated writing's tunnel vision inhibited precisely those distinctions of meaning that had become fundamental to the new scientific culture of eleventh and twelfth centuries.<sup>142</sup>

Saenger betonar i sin studie att ett nytt tänkande helt enkelt krävde en ny skrivpraktik som på ett mer självklart vis kunde härbärgera och kommunicera ett alltmer komplext filosofiskt, vetenskapligt och/eller religiöst, gods.

Denna i grunden humanistiska historiesyn, i vilken utvecklingen ytterst dirigeras av människans vilja eller behov (ett nytt tänkande krävde en ny skrivpraktik), ifrågasätts, bland annat av Friedrich Kittler, som istället vill visa att olika typer av mänskliga framsteg till stor del är effekter ”av en teknisk eskalation”. Att den förmedlande instansen – i det här fallet en ny skrivpraktik, ”ordseparation” möjliggjorde ett nytt tänkande. Och inte tvärt om.<sup>143</sup> Det här är inte platsen att noggrannare göra reda för Kittlers tänkande, som ägnar skriftmonopolets och skriftkulturens andra ända, dess slut, stor uppmärksamhet. Skrivmaskinens, filmens och grammofonens etablerande mot slutet av 1800-talet innebar slutet på skriftens ”urgamla” guldålder. För Kittler blev skriftens (och i dess förlängning också läsandets) framväxt och fortsatta utveckling ett sätt att lagra tiden. I essän ”Grammofon, film, skrivmaskin” skriver han: ”För att talets ljudsekvenser skall kunna lagras måste litteraturen stoppa dem i de tjuugoåttio bokstävernas system och därigenom utestänga vissa störande ljud-

142 Saenger, a.a., sid. 122-123.

143 Kittler, Friedrich, ”Skriftkulturens slut” (Översättning: Tommy Andersson), *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur* (Utgivna av: Otto Fischer & Thomas Götselius), Anthropos 2003, sid. 225. I essän ”Grammofon, film, skrivmaskin” skriver Kittler: ”Medierna definierar vad som är verkligt; de ligger alltid redan steget före estetiken”. Kittler, Friedrich, ”Grammofon, film, skrivmaskin” (Översättning: Tommy Andersson), *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur* (Utgivna av: Otto Fischer & Thomas Götselius), Anthropos 2003, sid. 36.

sekvenser redan från början”. Skriftmonopolet resulterade i att under en mycket lång period ”hamnade allting som hände i biblioteket”.<sup>144</sup> Den tysta läsningens framväxt, liksom det faktum att skrivandet i och med Gutenberg gjorts ”smärtfritt”, skriver Kittler in i skriftmonopolets allomfattande regim. Längre gläfsste jag ”med rävarna”. Optiska och akustiska dataflöden skrev oupphörligen sig själva och diktningen omvandlade framgångsrikt ”själens röst och handskrift till gutenberghana”.<sup>145</sup> Självklarheten i denna distributionsordning upphävs i och med grammfonens, filmens och skrivmaskinens etablerande. Skrivandets surrogatsinnlighet hävs och diktningen förvandlas till litteratur som varken, enligt Mallarmé, består av mer eller mindre än tjugosex bokstäver.<sup>146</sup> ”Omkring 1900 blir diktningen som reservsinnlighet utbytbar, naturligtvis inte mot vilken natur som helst, utan mot tekniken. Grammfonen tömmer orden på innehåll genom att motarbeta deras imaginära sida (signifikat) till förmån för den reala (röstfysiologi).”<sup>147</sup>

För den amerikanske poeten Charles Olson innebär skrivmaskinen att poeterna för första gången i historien får ett verktyg som verkligen och med stor exakthet kan dokumentera poetens eget tal. Det tal som ljuder i dikten. Och den andning som för Olson till stor del konstituerar den fria versen. Han skriver i essän ”Projective Verse” från 1950:

For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had. For the first time he can, without the convention of rime and meter, record the listening he has done to his own speech and by that one act indicate how he would want any reader, silently or otherwise, to voice this work.<sup>148</sup>

144 Ibid., sid. 36-38.

145 Ibid., sid. 42-43.

146 Ibid., sid. 49.

147 Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystem 1800/1900* (Översättning: Tommy Andersson), Glänta Produktion 2012, sid. 352.

148 Olson, Charles, ”Projective Verse and Letter to Elaine Feinstein”, *Selected Writings of Charles Olson* (Edited, with an Introduction, by: Robert Creeley), New Directions 1966, sid. 22.

Utifrån ett dylikt resonemang blir också texten på pappret helt uppenbart ett partitur för diktens vidare, olikartade och mångfacetterade, iscensättningar. Ett synsätt som i sig inte är oproblemiskt. För mig är inte dikten-på-pappret ett partitur. Dikten-på-papper är ett verk i egen rätt som inte i första hand strävar efter att realiseras i en annan miljö.

Paul Saenger behandlar i egentlig mening inte Sverige och Norden i sin historieskrivning, men konstaterar:

By the thirteenth century, all of western Europe, from Scotland and Denmark in the north to Spain and Italy in the south, had adopted a single and generally homogeneous form of written Latin that incorporated both the graphic conventions of canonical separation and the principles of word order and syntactic word grouping.<sup>149</sup>

Då det gäller texter författade på de olika folkspråken går utvecklingen av olika anledningar långsammare. En fördröjning gällande ordseparation, det tysta komponenterandet och tillika tysta läsandet, ger sig till känna. Enligt Charles Bernstein, som i sin tur hämtar resonemanget från H. J. Chaytor, är det först i och med Gutenberg som ”uppkomsten av enhetliga nationella språk som standardunderlag för stater” uppstod. Liknande resonemang finns också hos McLuhan som i första hand hänvisar till Henri Pirenne och Harold Innis’ arbeten.<sup>150</sup> Processen

149 Saenger, a.a., sid. 256.

150 McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 150-152. De texter McLuhan stödjer sig på är Henri Pirenne, *Economic and Social History of Medieval Europe* från 1937 samt Harold Innis, *Empire and Communication* från 1950. Längre fram i *Gutenberggalaxen* skriver McLuhan vidare på samma spår: ”Ty det heta boktrycksmediet satte för första gången människorna i stånd att se sitt modersmål samt att levandegöra den nationella enheten och makten inom ramen för folkspråkets gränser”. McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 180-181. Innis skriver i *The Bias of communication*: ”Verkan av att man uppfann boktryckarkonsten framträder fullt tydligt i de våldsamma religionskrigen på femtonhundra- och sextonhundratalet. Att makten inkopplades på denna informationsmedelsindustri påskyndade konsolideringen

var helt enkelt en ”medieeffekt”<sup>151</sup> Denna kvardröjande brist på synkronisering mellan latinet och folkspråken övervinns dock och efterhand tränger också, som bekant, folkspråken på allt fler områden ut latinet som det dominerande språket i västvärlden.

Mot mitten och slutet av medeltiden, då denna nya kompositions- och läspraktik fick ett allt större genomslag, anpassades, ”rättades” också allt oftare äldre manuskript för att passa den nya tidens krav. Saenger igen:

The practice of separating unseparated writing demonstrates the perceived advantages of word separation for reading. It also documents the frustrations of readers who had evolved new reading habits when they confronted old books.<sup>152</sup>

Saenger visar hur den nya praktiken får konsekvenser på en hel rad olika områden. Bland annat menar han att då läsarens uppmärksamhet faller på ordet istället för på den enskilda bokstaven producerar det en mindre skrift, som i sin tur för läsaren närmare baksidan. En intimare relation mellan författaren, läsaren och boken uppstår, något som i sin förlängning också skapar en helt ny boktyp; nämligen pocketboken. ”The Irish Miniature Gospel Book” och andra pocketbiblar kopierades också i relativt sett stora upplagor. Då det grafiska separerandet av ord med hjälp av avstånd både förenklade läsprocessen och kopierandet av text bidrog utvecklingen till att böcker på ett mer självklart vis spreds till allt fler läsare. Saenger exemplifierar med Burchard av Worms’ verk *Libri viginti decretorum*, som med hjälp av dessa nya praktiker spreds och under 1200-talet blev något av ett standardverk inom kyrkolagstiftningen.<sup>153</sup> Som

av folkspråken, nationalismens genombrott, revolutioner samt de nya utbrotten av barbari på nittonhundratalet”. Innis citeras i McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 281.

<sup>151</sup> Bernstein, ”Det omemorerbaras konst”, sid. 259. Mer om H. J. Chaytors bok *From Script to Print* nedan.

<sup>152</sup> Saenger, a.a., sid. 81.

<sup>153</sup> Saenger skriver bland annat: ”[E]very important abbey from England to Naples and from Germany to Spain seems to have had a copy of Burchard’s compilation”. Ibid., sid. 174.

ytterligare ett led i samma utveckling började verbet *videre*, ”att se”, användas i betydelsen ”läsa”. Läsandet hade således på ett par hundra år transponerats från att i stort sett ha varit en sonor praktik till att också bli en visuell process.<sup>154</sup> Denna transformation fick sammantaget, enligt Saenger, en genomgripande betydelse inom en rad olika områden. Jag läser:

Throughout Europe, the reading that separated script made possible profoundly affected the nature of thought and culture across a range of phenomena, from political subversion and pornography to the intensification of personal piety. With the general acceptance of separated script and the practices it made possible, Europe entered the modern world as we know it.<sup>155</sup>

Pocketboken och pornografin är således båda, enligt Saenger, barn av ordseparationen. Och detsamma gäller också, menar Alberto Manguel, protestantismen.<sup>156</sup> Liksom en ny slags oro.

Denna historieskrivning är troligen inte helt tillämplig på den poetiska skriv- och läspraktiken då det muntliga framförandet på ett mer självklart vis är kopplat till det poetiska tillvägagångssättet, till själva genren. Men den är ändå, tänker jag, av stor betydelse då den fångar in en avgörande mental kantring. Tyst läsning; en anomali som efterhand blir en helt dominant praktik. I och med detta paradigmskifte får läsaren en helt ny, avgjort självständigare roll, gentemot texten. Från att ha varit en av texten förprogrammerad vokal maskin blir han/hon efterhand ett subjekt som tyst eller högt – och också kritiskt – har att uttolka och realisera den aktuella texten. Ett skifte som för ögonen närmare de på sidan uppradade bokstäverna. I och med den inzoomingen förändras mycket. Denna kantring innebar emellertid inte att högläsningen utrotades. McLuhan har naturligtvis rätt då han i *Gutenberggalaxen* skriver:

154 Ibid., sid. 93-95.

155 Ibid., sid. 256.

156 Manguel, a.a., sid. 76.

”Läsarna fortsatte att läsa högt även sedan man under senmedeltiden hade börjat skriva orden isär, och även efter boktryckarkonstens genombrott under renässansen”.<sup>157</sup> Det är dock en högläsningsspraktik som efter den tysta läsningens intåg sker utifrån nya premisser. I kapitlet ”Högläsning” tecknar Alberto Manguel snabbt högläsningens historia från romarrikets dagar och framåt. Högläsningen blir, menar Manguel, en social, didaktisk och eller underhållande, institution som både ”berikar och reducerar läsandet”.<sup>158</sup> I ett försök att sammanfatta högläsningens natur skriver Manguel mot slutet av kapitlet:

Vare sig det [högläsningen] sker i benediktinklostren eller senmedeltidens uppvärmda rum på vintern, i renässansens värdshus och kök eller 1800-talets salonger och cigarrfabriker – till och med i dag när vi lyssnar till en skådespelare som läser en bok på band medan vi sitter i bilen – berövas lyssnaren säkerligen en del av den frihet som ligger i läsandet – att välja ett tonfall, markera en poäng, återgå till ett favoritavsnitt – men det skänker också den versatila texten en respektabel identitet, en känsla av enhet i tiden och en existens i rummet som det sällan har i en ensam läsares nyckfulla händer.<sup>159</sup>

Problematiskt blir det då McLuhan någon sida längre fram i *Gutenberggalaxen* skriver: ”Det finns gott om belägg för att ’läsning’ under hela antiken och *medeltiden* var liktydig med högläsning eller till och med något slags besvärjelse” [min kurs].<sup>160</sup> Och på samma vis blir det problematiskt då han i *Media* hävdar

157 McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 111.

158 Manguel, a.a., sid. 164.

159 Ibid., sid. 165.

160 McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 112. McLuhan använder sig av bland annat H. J. Chaytors tidigare nämnda bok *From Script to Print* från 1945 i sin ”bevisföring”, en bok som Saenger håller fram som ett viktigt skäl för sin egen undersökning. Redan ett par rader in i sitt förord skriver Saenger: ”My research on the history of reading was motivated by my dissatisfaction with the explanation given by H. J. Chaytor in *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature* (Cambridge 1945) and by others that the transition from oral to silent reading was the consequence of the introduction of printing in the late



att det var det tryckta ordet som ”skilde dikten från sången, prosan från uppläsningen”. ”Nu kunde man”, hävdar han, ”läsa poesi tyst”.<sup>161</sup> Länge gnisslande jag ”med syrsorna”.

\*

Sean Cubitt för i essän ”Hypermetrics, The Co-Evolution of Voice and Machine, from Typewriter to Hypertext” ett konventionellt men också möjligen svagt underbyggt resonemang, som går ut på att (också) poesin, bland annat på grund av rimmens och versmåttens försvinnande (till slut) stumnade under 1900-talet. Cubitt stödjer sig på namn som Mallarmé, Morgenstern, Apollinaire och e. e. cummings, då han beskriver en rörelse som leder från ”words spoken in time” till ”words marked in space”. Poesin går från ”scansion to graphics”. Denna utveckling leder fram till en dikt som Cubitt beskriver som ”purely visual”, en stum poesi, ”a poetry of space”.<sup>162</sup> Poeterna skapade, med hjälp av den döv-stumma skrivmaskinen, en poesi som i långt högre grad fungerade som ett ting – en visuell, ikonisk bild – i rummet än en händelse i tiden.

Jag lyssnar på *Thieft* – den CD-skiva som Susan Howe (Howes poesi är ett av Cubitts exempel) gjorde tillsammans med musikern David Grubbs – och

fifteenth century”. Saenger, a.a., sid. IX. Sålunda kan vi i dag hävda att McLuhan hade fel då han i Chaytons efterföljd menade att det var i och med övergången från handskrivna till tryckta texter som den auditiva metoden att förmedla och motta tankar ”gradvis ersattes av visuella metoder”. McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 116. Den gradvisa övergången skedde istället ett antal århundraden tidigare och var en direkt följd av, menar Saenger, den alltmer spridda metoden att separera orden. Boktryckarkonsten torde ytterligare accentuerat denna process och därmed är det kanske inte så märkligt att ”både producenten och konsumenten av den tryckta boksidan [uppfattade] denna som en direkt fortsättning av den handskrivna”. McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 170.

161 McLuhan, *Media*, sid. 186.

162 Cubitt, Sean, ”Hypermetrics, The Co-Evolution of Voice and Machine, from Typewriter to Hypertext”, *Writing Aloud. The Sonics of Language* (Edited by: Brandon LaBelle & Christof Migone), Errant Bodies Press with Ground Fault Recordings 2001, sid. 123.

tänker att de sonora kvalitéer som där exploateras också – det är min absoluta uppfattning – finns inskriven i diktens textuella manifestation.<sup>163</sup> Howes exakta inläsningen av sviten ”Thorow”, som publicerades i boken *Singularities* från 1990, utsätts i huvudsak bara för smärre moduleringar och Grubbs musikaliska bearbetningar (som också den svenska saxofonisten Mats Gustafsson deltar i) fungerar i första hand som en fond till det i förgrunden framsatta talet. Korta, exakta överlagringar och dubbleringar av Howes röst etableras vid ett par, snabbt förbiilande tillfällen. Denna praktik förstärks emellertid i svitens avslutande tredje del, som också i tryckt form är den mest elaborerade. Här är den sedvanliga horisontella textpraktiken satt ur spel och raderna löper vertikalt, de har vänts upp och ner eller trycks in i och över varandra. Dessa anarkistiska avvikelser från hur en poetisk text i de flesta fall typografiskt sätts fram får således också sin sonora motsvarighet i och med Howe/Grubbs ljudande iscensättning. 1849 publicerade Henry David Thoreau den politiska pamfletten ”Civil Disobedience”. Auraliten – ”diktens hörbara akustiska text” – i Howes verk är betydande, något som också CD-skivan *Thieft* lyckas framhålla.<sup>164</sup> Det ljudande verket *Thieft* – och då kanske i första hand sviten ”Thorow” – blir tillsammans med texternas visuella yttring en mäktig uppenbarelse av den framförda, realiserade, diktens samlade potential.<sup>165</sup> Med detta vill jag säga att jag inte på

163 Howe, Susan & Grubbs, David, *Thieft*, Blue Chopsticks 2005 (CD-skiva).

164 Charles Bernstein introducerar i essän ”Närlyssning” termen ”auralitet” för att som han skriver ”upprätta en tydlig kontrast gentemot *muntligheten*”. Termen ”muntlighet” kan uppfattas som en stilistisk eller till och med ideologisk markör, som värderar ”tal högre än skrift, röst högre än ljud, lyssnande högre än hörande och muntlighet högre än auralitet”. Med auralitet vill Bernstein betona ”ljudandet av skriften”. Auraliteten är en parameter i dikten, i texten, och föregår på så vis muntligheten ”på samma sätt som språk föregår tal”. Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 223.

165 Bernstein skriver i ”Närlyssning”: ”Det (oackompanjerade) framförandet av poesin har musiken som sin övre gräns, såsom den realiseras i vad som kallas ljudpoesi, och tystnaden som sin undre gräns, såsom den realiseras i vad som kallas visuell poesi. Visuell poesi får oss att se på arbeten lika mycket som att läsa dem, medan ljudpoesi får oss att höra lika mycket som att lyssna”. Bernstein, *Närlyssning*, sid. 222. Howe och Grubbs lyckas i och med

något vis uppfattar Howes poetiska text som ”stum” eller ”rent visuell” och därmed också att jag ställer mig tveksam till delar av Cubitts (och andras, se exempelvis Sten Hansons uttalande ovan) historieskrivning rörande 1900-talets dikt. Utifrån en svensk horisont kan man i sammanhanget hålla fram flera av Bengt Emil Johnsons verk från 1960-talet, som exempel på arbeten där en såväl visuell som klingande praktik på ett likartat vis tillåts råda simultant. Boken/skivan *Gubbdrunkning* från 1965 torde vara det mest självklara exemplet.

I *Svensk metrik* diskuterar Eva Lilja termen ”föredragslära” som definieras som ”läran om recitation, dvs. studiet av dikten som tolkad och ljudande”.<sup>166</sup> Lilja menar, precis som Cubitt, att den modernistiska dikten under 1900-talet passar bäst för en tyst läsning, i vilken man som läsare kan kryssa fram och

skivan *Thieft* i en simultan gest aktualisera båda dessa gränser. Samarbetet Howe/Grubbs fortsätter. 2007 utkom skivan *Souls of the Labadie Tract* (Blue Chopsticks) och 2011 kom *Frolic Architecture* (Blue Chopsticks). Jag kommer att få anledning att återkomma till Howes/Grubbs gemensamma arbete i det kapitel som skall undersöka ”ljudpoesins” olika uppenbarelseformer. I essän ”Not Sound” diskuterar Johanna Drucker hur olika grafiska operationer kan påverka det som Bernstein skulle kalla textens auralitet och hennes svar är inte entydigt. Hon skriver: ”Graphics effects are not in contradiction to the sound one hears in one’s head, if one does, or speaks aloud, but they may act independently of it”. Drucker, ”Not Sound”, sid. 245. Sammanfattningsvis kan man ändå hävda, med stöd i Druckers resonemang, att en texts grafiska framförande torde – sin stumma status till trots – komma att påverka ett vokalt framförande av densamma. I boken *Fem stemmer* diskuterar Jan Erik Vold Tor Ulvens dikts olika grafiska egenheter. De specifika radbrytningar, blankraderna, de ofta extremt korta raderna påverkar hur man läser dikterna. Han skriver: ”Korte linjer, linjedelning gjerne der trykket faller ved høytlesning, iblant en blanklinje for å markerer en større pause. Iblant ekstremt korte linjer, for å markere et tyngdpunkt, en vendning, i diktet”. Men Vold skriver också att Ulven själv vid olika inläsningar av dikten ibland, då det passade honom, struntade i dylika grafiska markörer. Vold, Jan Erik, *Fem stemmer. Essays, antologi, lydspor*, Aschehoug 2010, sid. 50-51. Vold frågar sig om man kan kalla det en ”falsk harmonisering” och utan att riktigt svara på frågan menar han ändå att greppet bidrar till den ”karakter av uro og skjønnet, som er typisk for hele forfatterskapet”. *Ibid.*, sid 53.

166 Lilja, Eva, *Svensk metrik*, Norstedts Akademiska Förlag 2006, sid. 171.

tillbaka genom dikten. En sådan läsning styrs av i huvudsak spatiala parametrar och skiljer på så vis ut sig från exempelvis recitationens i första hand temporal universum. ”De muntliga greppen har dominerat vid utformningen av dikt ändra fram till för ca hundra år sedan”, skriver Lilja i *Svensk metrik* och hävdar att detta till stor del beror på att ”de traditionellt verstekniska greppen måste sägas vara primärt muntliga”. I linje med detta håller exempelvis Donald Wesling, i essän *The Chances of Rhyme*, fram rimmet som en självklar, och ständigt återkommande, påminnelse om att poesin är en i första hand verbal konstform.<sup>167</sup> För Wesling blir rimmet och rimmandet vidare det poetiska grepp, som tydligast uppenbarar antagandet rörande ljudets och betydelsens ömsesidiga beroende av varandra inom en litterär komposition eller verk.<sup>168</sup>

En portalgestalt i modernismens försök att porta den talade rösten från poesin är Stéphane Mallarmé som med Horace Engdahls ord ”inte var kallad att bli ännu en folktalare på vers”. Hans praktik ”innebar en omprövning av

167 Wesling, Donald, *The Chances of Rhyme. Device and Modernity*, University of California Press 1980, sid. 23. En av Weslings poängar är att denna vokala påminnelse, d.v.s. rimmet, också ekar vidare in i den ”tysta” modernismen. Han citerar bland annat T.S. Eliots uttalande om rimmandets nya förutsättningar: ”And this liberation from rhyme might be as well a liberation of rhyme. Freed from its exacting task of supporting lame verse, it could be applied with greater effect where most needed”. Eliot citeras i *ibid.*, sid. 36. Weslings egen sammanfattning av rimmets – detta emblem för dikt – dramatiska statusändring blir: ”Yet rhyme has neither gained nor failed, either in the statistical or the qualitative sense, but simply changed”. *Ibid.*, sid. 37. Efter 1795, som utgör en avgörande vändpunkt i Weslings historieskrivning, inkorporeras rimmet på ett mer självklart vis i det personliga uttrycket. Och: ”After Wordsworth, and increasingly after Whitman, rhyme and rhymelessness coexist”. *Ibid.*, sid. 50. Modernismen under 1900-talet innebar, bland mycket annat, ett experimenterande med rim, som man, åtminstone i England, enligt Wesling, inte upplevt sedan greppet importerades på medeltiden. Det resulterar, naturligtvis, i en ökad osäkerhet gentemot de effekter rimmet för med sig. Rimmandet blev under 1900-talet en mer mångfasetterad praktik. Wesling skriver: ”More than any previous period’s work, modern rhyme exemplifies all points on the range, including the extremes”. *Ibid.*, sid. 88. 168 *Ibid.*, sid. 73.

röstens rättigheter i diktandet”, något som kanske blir allra tydligast gestaltat i den berömda dikten ’Ett tärningskast’ som publicerades 1897<sup>169</sup>. Mallarmé-uttolkaren Albert Thibaudet ser ”Ett tärningskast” ”som ett avgörande drag i Mallarmés kamp mot retoriken” och att dikten ”förebådas av teoretiska överväganden, som alltmer ställer boken och bokstaven i centrum för det litterära arbetet”, och underförstått är då att denna omgruppering så att säga sker på röstens bekostnad.<sup>170</sup> I ”Versens kris” skriver Mallarmé själv:

Det rena verket förutsätter poetens retoriska försvinnande, som överlåter initiativet åt orden genom sammanstötningen av deras mobiliserade olikhet; de lyser upp varandra med ömsesidiga reflexer liksom ädla stenars dolda gnistor, ersättande den förnimbara andningen i äldre lyriska suckar eller frasens entusiastiskt personliga riktning.<sup>171</sup>

Diktens framträdande – dess rumslighet – på baksidan spelar, menar denna tankegångs förespråkare, en viktig roll i den process som upphöjer den tysta läsningen till en dominerande praktik under 1900-talet. Och dikten ”Ett tärningskast” är naturligtvis ett bra exempel på just detta. Lilja skriver: ”Modernismens fria vers har däremot en formgivning som i första hand är anpassad för tyst läsning. Då får skriftbildens kvaliteter särskilt intresse. Tyst läsning har under nittonhundratalet blivit det normala sättet att tillägna sig dikt”. Hon fortsätter sedan med ett för oss viktigt tillägg: ”Undantag finns förstås inom modernismen, där särskilt dadatraditionen och de ryska futuristerna odlat en muntlig linje. Andra exempel är femtiotalets amerikanska beatpoeter”.<sup>172</sup>

169 Engdahl, Horace, *Beröringens ABC*, sid. 74.

170 Albert Thibaudet citeras och diskuteras i *ibid.*, Sid. 75.

171 Mallarmé, Stephan, ”Versens kris” (Översättning: Johan Dahlbäck & Per-Erik Ljung), *Texter i poetik* (Redaktörer: Per-Erik Ljung & Anders Mortensen) Studentlitteratur 1988, sid. 252.

172 Lilja, *Svensk metrik*, sid. 417. Det är med tanke på Paul Saengers långa utläggning ovan intressant att det återigen är textens grafiska utformning som också enligt Lilja sägs styra in läsaren mot en tyst läspraktik.

Att andra forskare tycks inta en diametralt annan position i frågan om den moderna litteraturens framträdelsepraktik är naturligtvis viktigt att hålla fram. Brian M. Reed skriver exempelvis:

Since the eighteenth century, most – though by no means all – Western critics and poets have tended to assume, implicitly or explicitly, that a poem, whatever else it might be, can be understood as representing a script for possible oral performance.<sup>173</sup>

Reeds essä använder sig sedan av denna påstådda fonocentriska norm för att få syn på ett antal text-exempel – Pounds *Cantos*, Black Mountain-poeterna, Bob Cobbing m.fl. – som inte låter sig inordnas i denna föreslagna ordning. Vem skall man tro på? Eva Lilja sammanfattar (i vilket fall som helst) läget, den historiska gången, för svenskt vidkommande, med följande schema:

173 Reed, Brian M., "Visual Experiment and Oral Performance", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 272. Marshall McLuhan bestrider i *Gutenberggalaxen* förövrigt denna historieskrivning. För honom präglas stora och helt centrala delar av modernismen av örats företräde framför ögat. Han skriver: "Det är förundransvärt att de nutida läsarna ska ha varit så sena att inse att Gertrud Steins prosa, med dess avsaknad av interpunktion och andra visuella hjälpmedel, innebär en noga vald strategi i syfte att förmå den passiva visuella läsaren till att delta med munrörelser. Detsamma gäller e. e. cummings, Pound och Eliot. Vers libres är avsedda för örat lika mycket som för ögat". McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 111. Och i *Media* menar McLuhan att skrivmaskinen blev, bland annat för Eliot och Pound, "ett muntligt och mimiskt instrument som gav dem vardagsspråkets frihet som redan fanns inom jazz och ragtime". McLuhan, *Media*, sid. 277. Nancy Perloff gör i essän "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective" en produktiv jämförelse mellan (exempelvis) de ryska och italienska futuristernas grafiskt elaborerade texter, som, enligt Perloff, syftar till att bli hörda och framförda framför att bli lästa, med den nya experimentella musikens notationssystem. Perloff, Nancy, "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 97-117.

· forntid och medeltid:	accentvers – kollektiv tillgängelse
· ca 1650 – ca 1930:	metrisk vers – recitation
· nittonhundratalet:	fri vers – tyst läsning

Som ett exempel på hur ”de traditionellt verstekniska greppen” så att säga signalerade för ”oratur” håller Lilja fram knitteln som genom sin ”löslighet och ojämnhet passade det muntliga framförande som var regel under forntid och medeltid”.<sup>174</sup>

I linje med sin teknik- och medieanstrukna litteraturhistoria förklarar Friedrich Kittler versmåttens avklingande runt år 1900 med framväxten av möjligheten att lagra dikt i form av röst. Han frågar sig: ”Vad skall man ha de poetiska mnemoteknikerna rim och meter till, om vaxrullar utöver ljud och innehåll kan lagra reala klanger?”<sup>175</sup> Det är ”ingen slump”, skriver Kittler, ”att Edisons uppfinning heter fonograf: den fixerar reala ljud, i stället för att som alfabet översätta dem till fonemkvivalenter”.<sup>176</sup> Vad som är orsak och vad som är verkan tycks i mångt och mycket bero på vem – och vems text – man frågar. Man kan uppfatta Otto Fischers arbeten om litterär kommunikation och retorikens förändrade status under 1700-talet som en i högsta grad produktiv störning, eller kanske bättre komplettering, av Liljas ovan återgivna schema. I uppsatsen ”Att sjunga passionerna” undersöker Fischer förhållandet mellan text och röst i den nya poetiska kommunikationsmodell Thomas Thorild försökte etablera mot slutet av 1700-talet – en modell som inte friktionsfritt låter sig inordnas i Liljas trestegsraket. Fischer lägger ett performativt raster över Thorilds dikt ”Passionerna” och menar att man skall uppfatta den poetiska texten som ”dokumentation” och ”partitur”. Han skriver:

174 Lilja, *Svensk metrik*, sid. 196.

175 Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, sid. 339.

176 Ibid., sid. 334.

Den dokumenterar i skriftlig form en unik händelse, men möjliggör samtidigt en återiscensättning av denna händelse i form av röst. Den skrivna texten, ja, till slut själva orden, är bara ett transportmedium för en unik erfarenhet som upplöses när den verkliga poetiska kommunikationen förverkligas i form av den rätta läsningen.

För Thorild utgjorde diktandet ”en unik händelse” och själva dikten, texten, skall ses som en möjlighet att återiscensätta ”denna händelse i form av röst”. Denna operation får avgörande konsekvenser både för läsningen och för texten. Fischer igen:

Diktens mediala framträdelseform blir därmed en sorts imaginär eller virtuell muntlighet. Som en konsekvens av denna skriptualisering av litteraturen som låter sig urskiljas under 1700-talet så försvinner den läsande/deklamerande rösten som diktens nödvändiga existensform. I stället blir texten någonting man primärt läser tyst och uppfattar som i första hand förknippad med sin skriftliga form. Men just därför återuppstår föreställningen om rösten som en fantasi som besjalar den skrivna texten och lockar läsaren till att frambesvärja den genom egen inspirerad deklamation.

Och denna nya kommunikationsmodell som Thorild, men också andra samtida europeiska författarskap, etablerar innebär i sin förlängning en omlokalisering av muntligheten. Fischer skriver att muntligheten ”omdefinieras från en faktisk oratorisk röst, till det ensamma känslolösa subjektets imaginära röst”.<sup>177</sup> Kanske kan man hävda att denna performativa syn på diktandet och vad det i sin förlängning för med sig är gällande också idag men att det nu i högre grad är författarens uppgift att återigen och på ett helt bokstavligt vis ”frambesvärja” den unika händelsen. Författaren har tagit på sig, alternativt tilldelats, uppgiften att själv i form av exempelvis en lyrikuppläsning uttrycka

<sup>177</sup> Fischer, Otto, ”Att sjunga Passionerna. Medium och performativitet hos Thomas Thorild”, *TFL* nr. 2/2008, sid. 47.



diktens ”levande Harmoni”.<sup>178</sup> Friedrich Kittler menar att ”en ny lyrik” i bokstavlig bemärkelse finner sin röst omkring år 1800. Han skriver i essän ”Lullaby of Birdland” (som elegant knyter samman ett nytt sätt att dikta med vaggvisans talhandling):

De nya ”principerna för bildning”, som lagt grunden till reformpedagogik och reformpsykologi, utgör principerna också för den nya lyriken som i bokstavlig bemärkelse finner sin röst omkring år 1800. Detta beror på att lyriken lämnar skriftens mark och i egenskap av eko och efterklang av en ursprunglig röst själv blir till röst. Den glömmet de vedertagna språkreglerna som alla grundade sig på skriftlighet och band dikten till talekonsten, den vetenskapliga fataburen och verslärans normer.<sup>179</sup>

Den romantiska diktningen – med tillhörande teoriöverbyggnad – tycks med detta gods i bagaget, i högre grad än den muntliga dikt som härskade under antiken, utgöra utgångspunkten för hur talad/vokalt framförd dikt framträder idag.

Ett viktigt påpekande gör Lilja då hon skriver: ”De senaste decenniernas poesifestivaler har medfört en renässans för den upplästa dikten”.<sup>180</sup> Rörelser som Spoken word och Poetry slam har också en roll i att den muntliga dikten (om den nu varit försvunnen) tycks återetableras sig också inom en svensk poesikontext och Lilja menar att denna öppning mot en muntlighet påverkat diktens utseende och framträdande. Hon skriver att poeterna nog ofta tar ”hänsyn till uppläsningens krav då de formger sina dikter”.<sup>181</sup> Per Bäckström håller fram Öyvind Fahlström som ett författarskap i vilket ett dylikt tillvägagångssätt kan spåras. Han skriver att Fahlströms flitiga bruk av olika repetitiva figurer ”är ett karaktäristiskt drag för den sekundära oraliteten och ger en vink

178 Ibid., sid. 43.

179 Kittler, Friedrich ”Lullaby of Birdland” (Översättning: Tommy Andersson), *Maskinskrifter Essäer om medier och litteratur* (Utgivna av: Otto Fischer & Thomas Götselius), Anthropos 2003, sid. 119.

180 Lilja, *Svensk metrik*, sid. 172.

181 Ibid.

om att dikten egentligen var avsedd att framföras<sup>182</sup>. Man torde kunna uppfatta denna uppfordran i Fahlströms dikt som ytterligare ett moment i hans upproriska och avståndstagande praktik. Den här gången riktad mot en tyst, visuell, dominant. "Uppläsningens krav" går kanske att jämföra med det underförstådda yrkande som rådde innan den tysta läsningen under medeltiden i allt högre grad etablerade sig. Alberto Manguel skriver i *En historia om läsning* att "[e]tt långt stycke in i medeltiden utgick författaren ifrån att läsarna skulle höra och inte bara se texten", och detta faktum lämnade avtryck i texterna, som bland annat, gång på gång, uppmanade läsaren/åhöraren "att låna sina öron" åt berättelsen.<sup>183</sup>

I essän "Närvarons tekniker", som ursprungligen publicerades i boken *Sound States*, uppmärksammar Michael Davidson den "genomgripande fonocentrism", som han menar dominerade den samtida poetiken under 1950- och 60-talen. Han skriver att för en räckta amerikanska poeter blev en muntlig impuls själva "botemedlet mot högmodernismens retoriskt kontrollerade poesi, vars grund alltid var det tryckta ordet". Hos Charles Olson, Allen Ginsberg och Jack Kerouac m.fl. fanns det en vilja att artikulera "ett omedelbarhetens ideal, baserat på kroppen och dess starka genklang i talet". Denna rörelse brukar uppfattas som

182 Bäckström, Per, *Vårt brokigas ochellericke! Om experimentell poesi*, Ellerströms 2010, sid. 48. Bäckström framhåller denna praktik som "performativ". Detta performativa drag i Fahlströms dikt, som alltså enligt Bäckström signalerar framförande, kan också stå att finna i olika typer av visuella avvikelser. "Fahlströms sätt att gruppera orden genom ett avvikande användande av blanksteg förmedlar på vilket vis dikten var avsedd att framföras". Ibid. Bäckström menar också att Fahlströms experimentella – konkreta – dikt "MOA (1)" har påtagliga likheter med ett partitur, och så uppfattar också 3 tenorer dikten "Det stora och det lilla" som de är ombedda att framföra. Hammar, Thomas, "Att framföra 'Det stora och det lilla'", *Ord & Bild* nr. 1-2 + cd/1998, sid. 133. En CD-skiva innehållande den diskuterade tolkningen medföljer tidskriften. Johanna Druckner problematiserar i texten "Visual Performance of the Poetic Text" synen på den konkreta dikten som ett partitur. Drucker, Johanna, "Visual Performance of the Poetic Text", *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Edited by Charles Bernstein), Oxford University Press 1998.

183 Manguel, a.a., sid. 69.

en reaktion mot New Criticisms svala och distanserade angreppssätt, men Davidson håller också fram diverse tekniska landvinningar, där (naturligtvis) den magnetiska inspelningsteknologin spelade huvudrollen.<sup>184</sup> Bandspelaren blev, för exempelvis Ginsberg, en ”medhjälpare i återskapandet av ett mer autentiskt tal”.<sup>185</sup> Medan det för andra blev en dimension av texten ”lika omedelbar som penna och papper hade varit för föregående generationer”.<sup>186</sup>

\*

Sammanfattningsvis skulle man kunna hävda att dikten under 1900-talet – med modernismens framväxt och dominans – tystnat som material för recitation – och istället (efter en kort andhämtning, en paus, en cesur, en överklivning) i en allt högre grad börjat ljuda antingen i och genom författarens egen mun, eller via en extern, medierande, teknologi. Denna nya muntlighet tycks hämta gods både från ett romantiskt diktarideal och från en samtida samhälls- och mediasituation. Men också, i viss grad, från en nu försvunnen, svårfixerad, muntlig kultur. Havelock talar om den ”nya muntligheten” i termer av äktenskap:

What had happened was not a reversion to a primeval past but a forced marriage, or remarriage, between the resources of the written word and the spoken, a marriage of a sort which has reinforced the latent energies of both parties.<sup>187</sup>

En vokal praktik har ersatts av en annan och möjligen kan man uppfatta att poesin i brytpunkten mellan dessa två sonora tillvägagångssätt momentant ”stumnade”. ”Men det tickar ju fortfarande”, säger oiN.

184 Davidson, Michael, ”Närvarons tekniker. Muntlighet och den samtida poetikens bandröst” (Översättning: Karl Lydén), *OEI* nr. 28-30/2006, sid. 158-159.

185 *Ibid.*, sid. 162.

186 *Ibid.*, sid. 164.

187 Havelock, a.a., sid. 33.

Det är i sammanhanget viktigt att framhålla att denna ”nya vokala praktik” inte bör eller går att uppfatta som en monolit. I ”Voice in Extremis” lokaliserar Steve McCaffery ”två distinkta scenarier” för rösten i poesin under 1900-talet. Han skriver: ”One is primal identity, culturally empowered to define the property of person”. Denna röst utgör en garant för närvaro och mening, medan den andra, enligt McCaffery, strävar i en radikalt annan riktning. ”The other scenario – renegade and heterological – requires the voice’s primary drive to be persistently away from presence.” Detta är en nomadisk röst som problematiserar förhållandet mellan kropp och språk.<sup>188</sup> Denna polarisering kan sägas återkomma i en annan dräkt och i ett delvis annat sammanhang i det resone-mang Wesling/Slawek för i *Literary Voice*, vars avslutande kapitel behandlar en samtida poesi som enligt författarna i hög grad rubriceras av ”de-tonation”, i vilket en mångförgrenad, multiple-röst ersätter en mer enhetlig text-personlighet.<sup>189</sup> Den tryckta röstens funktion som enhetligt, sammanhållet subjekt problematiseras i Lyn Hejinians *My Life* och Michael Palmers *Notes For Echo Lake* som får utgöra två exempel på verk som präglas av en ”strong”- eller ”Uncanny De-notation”. Lite grovt tillyxat skulle man kunna hävda att det första ledet i McCafferys uppdelning ovan fångar in den upplästa poesin, den oackompanjerade poesiuppläsningen, så som vi numera känner den, medan led två vetter mot den typ av ”ljudpoesi” som skall behandlas i kapitel 2. Samtidigt torde det vara viktigt att framhålla att de två tillvägagångssätten läcker över och in i varandra. Man kan mycket väl tänka sig ”poesiuppläsningen” som ett led i det andra exemplets problematiserande och heterologiska strategi. Och tvärt om.

188 McCaffery, Steve, ”Voice in Extremis”, *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Edited by Charles Bernstein), Oxford University Press 1998, sid. 163. Se också Olsson, *Alfabetets användning*, sid. 442-443.

189 Wesling/Slawek skriver: ”Now we take de-tonation as a first stage of indeterminacy, whose textual markers displace personhood by making it seem multiple, by making it both active and passive, by deterritorializing it, by processing it through various telephonic or cybernetic functions, by syncopating and breaking rhythms”. Wesling, Donald & Slawek, Tadeusz, *Literary Voice*, sid. 186.

Diktens olika gestaltungs- och realiseringsprinciper har på det hela taget mångfaldigas. Att den hitintills så skarpa gränsen mellan tyst- och högläsning kanske inte är så självklar och skarp diskuteras utifrån ett specifikt exempel i den exkurs (Exkurs 2) som nu följer.

## EXKURS 2

# Tysta-leken; Att lyssna på sig själv (*en inomhuslektion*)

”Words next to each other make a sound to the eye and the ear. With which you hear.”  
Gertrud Stein, *Four in America*

Ett:

Ett citat: ”Att ankor och kor söndras under mjälten.”<sup>190</sup>

Två:

Vem kan höra ptyxens klang?

I sin recension i *Sydsvenska Dagbladet* av poeten David Vikgrens bok, *Inomhuslektionen*, börjar författaren och litteraturkritikern Pär Thörn dra i en intressant röd tråd.<sup>191</sup> I sin på det hela taget positiva anmälan av boken påminner han oss om ett, som han benämner det strukturellt, problem som ytterst är kopplat till bokens uppenbarelse på marknaden. Han skriver initialt: ”Det är bitvis något problematiskt med att boken är det centrala i den litterära strukturen, eftersom inspelningen eller uppläsningen på ett tydligare sätt aktualiserar språkets klangmässiga och repetitiva kvaliteter.” Dessa tankar väcks under läsningen av Vikgrens bok då den enligt Thörns beskrivning är ”ett flöde där

190 Vikgren, David, *Inomhuslektionen*, Sid. 99, Wahlström & Widstrand, 2008.

191 Thörn, Pär, ”Orden får liv av högläsning”, *Sydsvenska Dagbladet*, 29/10 2008.

bokstavsklangen i lika hög grad tycks styra det innehållsliga som tvärtom”. Mot slutet av sin ganska korta anmälan sammanfattar Thörn läget: ”*Inomhuslektionen* är en fin bok, om än något för lång, men min främsta invändning är att det just är en bok och inte en händelse eller en inspelning. Lim, papper och trycksvårta istället för en ljudrörelse som förflyttas från mun till öra”.

Det är lätt att hålla med Thörn i hans karaktäristik av *Inomhuslektionen*. Detta specifikt viktgranska skrivsätt, där ”bokstavsklangen”, rytmen och rymmen blir så viktiga, härskar också – kanske till och med i än högre grad – i dikten ”vesper”, som publicerades i tidskriften *OEI*:s stora inventering av litteraturens olika ljudande praktiker.<sup>192</sup> I ”vesper” och i *Inomhuslektionen* ställs vi således inför ett språk där en hel räckta akustiska uppenbarelser genomgående styr och triumferar över språkets semantiska, innehållsliga, nivå. Det betecknande (*signifiant*) skulle således bytt plats med det betecknade (*signifié*), men frågan vi redan nu bör ställa oss är om denna vid det här laget ganska välbekanta rockad är helt giltig och uttömmande i fallet *Inomhuslektionen*. Är den avgörande? Eller ens viktig? Eller bör man kanske – åtminstone då och då – försöka att diskutera frågan rörande det muntliga och det skriftliga utifrån andra parametrar? Och kan inte den tryckta, visuella, texten i sig vara ”en händelse”?

Pär Thörn skriver att det är först då han börjar läsa boken högt för sig själv som poetens språkliga arbete tydliggörs. Jag – och jag tänker att många med mig – känner igen den specifika reaktionen. Stephen Ratcliffe skriver exempelvis i boken *Listening to Reading*:

Similarly, words *not* read aloud – not spoken – and so *not* heard, fail to deliver what’s going on in the poem – or deliver, rather, *only* its physical shape on the page, and whatever substance, syntax, image, symbol, image might be drawn from that.<sup>193</sup>

192 Vikgren, David, ”Vesper”, *OEI*, nr. 28-29-30/2006, sid. 186-188.

193 Ratcliffe, Stephen, *Listening to Reading*, State University of New York Press 2000, sid. 4.

För Ratcliffe fulländas dikten genom en faktisk högläsning av densamma, bara då når dikten "full presence", bara på så vis aktiveras dikten i sin fulla och tredimensionella form. Också Peter Middleton är inne på samma linje (dock är han något försiktigare i sin retorik) då han i essän "Poetry's Oral Stage" skriver: "oral performance actually makes possible an extended semantic repertoire in which poetry fulfils more of its potentialities".<sup>194</sup> Samtidigt tycks Middleton mena att det egentligen inte är någon avgörande skillnad mellan hög- och tystläsning och kanske också, åtminstone indirekt, att poesin i den tysta läsningen kan avlockas kvalitéer som inte kan uppfångas i en vokal läsning. Utifrån detta börjar så smått en frågeställning ta form: Är det möjligt och givande att försöka formulera och finna alternativa läspraktiker där diktens vokala, eller ljudande nivåer, tillvaratas också i en "tyst" lässituation? Och jag blir, för övrigt, spontant skeptisk, tvingas jag erkänna, då författare och kritiker börjar definiera en specifik perceptionsakt som uttömmande, som en handling som förmår fullända dikten, som får dikten att hitta hem. En sådan syn bygger på tanken om monoliten. Ja, fy fan.

Jag vill i det följande så att säga värna om limmet, pappret och trycksvärtan men ändå få tillgång till stora delar av diktens språkliga och semantiska arsenal. Jag söker och hoppas finna en tyst läsart som också den, fast kanske på ett annat vis kan bemöta och tydliggöra "poetens språkliga arbete". Det är, menar jag – och som Charles Bernstein gör i essän "Närlyssning" – produktivt, kanske helt avgörande, att ruska om den välbekanta, ofta med olika värderingar nedtyngda, polariseringen mellan den tryckta dikten och den lästa/framförda, mellan skrift och muntlighet. Bernstein ser den upplästa och den tryckta (och för den delen också sinsemellan olikartade tryckta (och också sinsemellan olika upplästa)) versioner av texten som skilda "textuella framföranden" av densamma. Han menar som en följd av detta att dikten har en i grunden "plural existens" och att man inte kan hävda att en version är mer rätt, eller viktigare,

194 Middleton, Peter, "Poetry's Oral Stage", *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, The University of Alabama Press 2005, sid. 59.



än någon annan version.<sup>195</sup> Om man håller med Bernstein om detta – något som jag gör – torde det vara av vikt att man finner (olika) läspraktiker som har förmågan att på ett lämpligt vis möta upp dessa differentierade ”textuella framföranden”. Den amerikanske litteraturvetaren N. Katherine Hayles formulerar egentligen samma fundering då hon tidigt i essän ”Röster utan kroppar, kroppar utan röster” skriver: ”Jag tror dock att det finns en annan historia, där auralitet och skrivande inte ses som indikatorer för olika områden utan snarare som fysiska reaktioner på särskilda litterära möjligheter”.<sup>196</sup> Det är i denna terräng vi nu skall försöka att orientera oss för att om möjligt hitta en för *Inomhuslektionen* lämpad läspraktik.

Tre:

Den 25 oktober 2008, Stain Bar, Brooklyn, New York: En kvinna i 30-års ålder kommer fram efter en uppläsning som jag just medverkat i och vill få en bok signerad. Hon berättar samtidigt att hon studerar creative-writing och att hon brukar besöka olika ”readings” för att om möjligt där någonstans, ute i den stora staden, bland alla ord, stavelser och fonem som där realiseras (uppläses) ”hitta sin egen röst”. För kvinnan var den ”poetiska rösten” uppenbart något som sträckte sig utöver de ljudvågor hon hade uppfattat i det långsmala rummet där på Stain Bar. Den blev till ett slags kvalitetsgarant, något som signalerade personlighet, kanske ”naturlighet”, kanske också autenticitet i skrivandet. En andedräkt från den döda, eller i vilket fall inte närvarande, poeten skall genom denna så svårfångade och också svårbeskrivna men i texten uppen-

195 Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 218-219. På annat håll skriver Bernstein: ”Rösten är en möjlighet för poesin, den är inte dess väsen”. Bernstein, Charles, ”Spridda halmstrån och halmdockor” (Översättning: Anders Lundberg), *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna*, OEI Editör 2008, sid. 200. Detta får till följd att inget skrivsätt är naturligt, mer naturligt än något annat.

196 Hayles, N. Katherine, ”Röster utan kroppar, kroppar utan röster. Ljudband och produktionen av subjektivitet” (Översättning: Martin Högström & Mats Nilsson), *OEI nr. 28-29-30/2006*, sid. 126.

bart inskrivna röst stiga upp ur orden och ur bokstäverna som står uppradade på pappret. Den poetiska rösten tycks vara – då vi diskuterar skrift och tyst läsning – ett slags fonetiskt fingeravtryck, men saknar (tyvärr) fingeravtryckets fysiska fingrighet.<sup>197</sup> ”Hon/han har en alldeles egen poetisk röst” är ofta en lika tröttsam, som oprecis och återkommande utsaga i litteraturkritiken. Något eller någon smiter här, tänker jag, ut genom bakdörren. De än idag högst verksamma begreppen ”den poetiska rösten” eller ”författarens röst” eller ”textens röst” hämtar delar av sin näring ur en uppfattning rörande rösten som en självbespeglande – jagalstrande – instans. Thomas Götselius kopplar samman denna på många vis enigmatiska rösts uppkomst med framväxandet av ”den nya författaren” som sker ”omkring 1500”. Det nya författarsubjektet innebär en hopsömning ”av författaren och verket” vilket leder till att ”*författaren görs närvarande i sin skrift*”.<sup>198</sup> Tanken att poesin och litteraturen skulle uppbära en artegen ”röst” är således en konsekvens av att skriften ”omkring 1500” blir ”själens eget medium”.<sup>199</sup> Skriften är/blir omkring 1500 helt enkelt en teknologi som ”förmår generera mer omedelbara och mer autentiska upplevelser än de medier som föregått den”.<sup>200</sup> Denna instans – denna specifika koppling – har sedan, av exempelvis psykoanalysen, i omgångar ifrågasatts, men den har allt-

197 I ett samtal med Åsa Stjerna diskuterar rättsfonetikern Jonas Lindh tanken på ett ”röstens fingeravtryck” och kontentat av hans utläggning är att något sådant inte existerar. ”Om jag säger ’pappa’ i två olika röstlägen finns det inget i spektrogrammet som tyder på att det rör sig om samma person. En rösts formant ändras beroende på om man är trött och så vidare.” Stjerna, Åsa, ”Att identifiera en röst – en intervju med Jonas Lindh, specialist i rättsfonetik”, *Nutida musik* nr. 3/2010, sid. 27.

198 Götselius, a.a., sid. 240.

199 Ibid.

200 Ibid., sid. 246-247. I samband med denna tankelinje beskriver Götselius det som inom medieteorin brukar benämnas ”remedieringens dubbla logik” som en funktion i vilken ett nytt medium ”strävat efter att övervinna sina föregångare genom att erbjuda en mer direkt tillgång till det verkliga” vilket i sin tur, i en paradoxal gest, tenderat att både ”utplåna alla spår efter sig själva” men samtidigt också ”fäst uppmärksamhet på dem själva såsom medier som överträffar andra medier”. Ibid.

jämt, åtminstone i vissa kretsar en påtaglig giltighet.<sup>201</sup> ”Rösten i litteraturen”, ”poetisk röst”, ”textröst”, är alla begrepp som tycks fungera som överrenskommelser men det tycks ofta vara svårt att riktigt enas om vad man kommit överens om. ”Ptyx” är ett ickeexisterande instrument, som Stéphane Mallarmé sa sig ha hittat, hittat på, uppfunnit, då han sökte ett rimord på Styx. ”Ptyx” är namnet på vad som återstår av poetens stämning och blev via sin koppling till döden, tystnandet, ett användbart begrepp för Mallarmé, som sökte efter ett skrivande där poeten försvann som talande.<sup>202</sup> ”Den talande röst, som vi väntar på i en dikt, den som framhäver och schatterar och ger oss diktens stämning, saknas eller har ändrat karaktär”, skriver Horace Engdahl angående den sena Mallarmé-sonetten ”A la nue acablante tu”.<sup>203</sup> Detta betyder emellertid inte, tänker jag, att dikten med nödvändighet måste tystna.

201 Se exempelvis Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press 2006, sid. 38-42. Dolar skriver exempelvis: "... for psychoanalysis, the auto-affective voice of self-presence and self-mastery was constantly opposed by its reverse side, the intractable voice of the other, the voice one could not control". Ibid., sid. 41. Också Götselius framhåller denna tradition. Han skriver: "Att en metafysisk storhet som anden eller själen tänks kunna slutas i fysiska ting som tryckta bokstäver är emellertid ingen självklarhet; tvärtom har en lika uråldrig som inflytelserik kritik ständigt gjort gällande att skriften ingenting annat är än röstens och det levande talets bristfälliga efterbildning, förkroppsligade frånvaro eller farliga supplement". Götselius menar att "omkring 1500" så förmådde talet såväl som skriften att garantera "andens närvaro". Skriften representerade således inte, vilket exempelvis Derrida senare menade, en bortträngd eller kritiserad artefakt. Götselius, a.a., sid. 240-241. Och mot slutet av sin avhandling skriver Götselius i en sammanfattande passage: "Under 1500-talet framstod inte skriften som ett farligt supplement eller ett tecken för ett tecken, den förknippades inte med frånvaro eller brist, inte heller med stumhet eller död, utan tvärtom med närvaro, med fullhet, med omedelbart liv". Ibid., sid. 297.

202 Ingemar Haag skriver i essän "Språkets ädelstenar" vidare om "Ptyx": "Med rimordet 'ptyx' manifesteras en annan sida av språket som innebär ordens frikoppling från tingen, från det som orden hänvisar till". Kontentan blir enligt Haag att "[e]nheten etableras bortom meningen – den framträder snarare i det sinnliga registret genom rimmens auditiva och visuella verkan". Haag, Ingemar, "Språkets ädelstenar", *Aiolos* nr. 22-23/2004, sid. 76.

203 Engdahl, Horace, "Mallarmé för nybörjare", *Aiolos* nr. 22-23/2004, sid. 27.

I *Voicing American Poetry* skriver Lesley Wheeler om den poetiska röstens olika uppenbarelseformer och användningsområden.<sup>204</sup> Att rösten blir poetens informationskanal eller medium i uppläsningar, inspelningar eller andra typer vokala framföranden av den skrivna dikten torde te sig ganska självklart och oproblemiskt. Men vad menas med ”poetisk röst” då vi uppehåller oss vid tryckta texter. Är det överhuvudtaget fruktbart att i dessa sammanhang tala om ”röst”? Wheeler visar att begreppet används på ett ganska heterogent vis. Hon skriver:

Even within relatively small literary communities, there is little agreement on what textual voice means, what it looks and sounds like, how to identify it, or how to create it, although in many of these communities the word carries strong positive or negative associations.<sup>205</sup>

Trots dessa oklarheter har termen visat sig både viktig och över tid föränderlig och också ovanligt livskraftig. Wheeler uppräftar tidigt i sin bok en ordning, bestående av fyra huvudgrupperingar, utifrån vilken hon ämnar diskutera saken, d.v.s. rösten, vidare. Den första gruppen (1) ”Voice as Medium” – behandlar förhållandet mellan tal och skrift, så som olika litteraturteoretiker (exempelvis Walter J. Ong och Jacques Derrida) har diskuterat det. Grupp två (2), ”Physical Voice, Silent Reading, and Sound in Print”, är den som ter sig mest intressant utifrån vårt och *Inomhuslektionen:s* perspektiv. Här avhandlas vad som händer i våra kroppar då vi pratar, lyssnar och läser. (3) I ”Voice as Pedagogy and Politics” diskuteras röstbegreppets betydelser för diverse olika politiska, ideologiska och litterära kretslopp, exempelvis medborgarrättsrörelsen och feminismen. Här handlar det om röst som ett begrepp som är kopplat till makt, till olika typer av strukturella över- och underordningar. Och slutligen (4); i ”Voice as Genre” belyses begreppet i förhållande till olika typer av existerande genreöverenskommelser.<sup>206</sup>

204 Wheeler, a.a., sid 16-38.

205 Ibid., sid. 17.

206 Ibid., sid. 17-18.

Det har, som vi sett ovan, historiskt sett funnits ett gap mellan det skrivna och det talade, mellan muntligt och skriftligt, och det har för poeter, kritiker och teoretiker ofta varit av stor betydelse på vilken sida av denna avgrund man valt att ställa sig. Strider har rasat och rasar fortfarande. Med detta i bagaget blir Charles Bernsteins och Kathrine Hayles tankegångar om poesins plurala existensform mycket befriande. Man behöver inte välja sida. Man kan stå på båda sidorna av avgrunden samtidigt eller helt enkelt strunta i den – som Garrett Stewart gör nedan – och placera sin läsande kropp i själva avgrunden. Och med William Frawleys ytterligare problematiseringar, som gav att den påstådda dikotomin förvandlades till en falsk dikotomi, kan man till och med hävda att gapet i sig är en hägring.

Det vi i huvudsak fortsättningsvis skall uppehålla oss vid är hur röst och ljud uppenbarar sig i den tryckta texten, och då inte i första hand som en metafor, utan som ett faktiskt fysiskt faktum. Wheeler konstaterar: ”recent studies suggest that some kind of inner voicing does occur during silent reading”.<sup>207</sup> Wheeler skriver vidare att det numera är vetenskapligt fastslaget att kroppen – dess talorgan och hjärna – aktiveras på ett liknande sätt vid såväl tyst- som högläsning och att denna kroppsliga process intensifieras under läsning av texter som uppvisar en hög grad av komplexitet, exempelvis poesi. Detta blir viktiga utgångspunkter för min fortsatta, tysta, subvokaliserade, läsning av David Vikgrens poesi.

Fyra:

David Vikgrens bok *Inomhuslektionen* är en ovanligt rik, omfattande och kanske också ovanligt krävande diktsamling. Vad är då *Inomhuslektionen* för någon slags bok? Hur ser den ut? Efter ett första ögonkast kan man konstatera att den består av fem olika avdelningar, där den sista delen ”Tärtan” inte enkelt infogar sig i den i boken i övrigt rådande ordningen. Avdelningarna ”Kallelsen”, ”Nedstigningen”, ”Såret” och ”Återkomsten”, som sammantaget utgör bo-

207 Ibid., sid. 25.

kens absoluta lejonpart, består var och en av 33 stycken nioradiga prosadikter (eller ”ordkartonger”) som föregås av en ensam, mer traditionellt satt dikt. Mellan denna 20-radiga dikt och nioradingarna finner vi en ännu en ”anfang”, den här gången en illustration av bruksanvisningstyp som visar hur man viker ihop en kartong, en flyttlåda. Den sista avdelningen ”Tärtan” saknar denna illustration (kartongen är färdigvikt, vi kan börja stoppa ner olika saker i den) och består endast av en dikt som löper över två och en halv sida. Det går också, tänker jag, att uppfatta hela förloppet som ett enda långt seriellt poem – en sekvens – då varje enskild dikt visserligen avslutas med en punkt men samtidigt tycks stiga in i nästa. Genom hela boken löper också ett antal återkommande teman. Man kan dessutom omgående konstatera att specifika ord, idiom och satser på olika vis repeteras och turneras genom verket.

Denna ordningsprincip överskuggas dock av den språkpraktik Vikgren omedelbart etablerar och som sedan – med några få undantag – får råda genom hela den 161 sidor långa diktsamlingen. Jag stoppar ner kastruller och grytor. Vikgren nyttjar en egenartad interpunktion. Stor bokstav används bara undantagsvis. Textblocken genombryts av lakuner som gång på gång väcker och omprogrammerar läsaren. ”men a har redan börjat sedan länge, att lite här och var / småbränder” (*Inomhuslektionen*, sid. 24). Olika spatiala och temporala ordningar placeras intill och invid varandra. Samma grundläggande eld tycks samtidigt rasa i Tornedalen och i Nordafrika. Dessa och en rad andra ”grepp” fragmentiserar, sprider, men pressar också samman textmassan, inte bara ord för ord, utan också, tycks det, fonem för fonem, stavelse för stavelse. Orden faller sönder och träder över gränsen, in i andra ord. Detta till trots tror jag att man i denna dikt kan finna tydliga narrativa inslag. David Vikgren är – som Niklas Söderberg i ett annat sammanhang visat – också en berättare.<sup>208</sup> Den övergripande rörelsen i boken – kompakt och gles, berättande och lyrisk – är på det hela taget paradoxal och ganska svår att sätta fingret på. Tidigt i samlingen kan vi exempelvis läsa: ”tas itu i tid, är rosens sats”. Här och på

208 Söderberg, Niklas, ”Ett skott i foten, med viss precision”, *Kritiker* nr. 2/2006.

en rad andra ställen blir det tydligt hur diktens centrifugala vilja – på sidan 68 talas det om: ”text lösa delar i en låda” – motsägs av språkpraktiken, av hur språket sägs och verkar, av t-ljudet och av vokalernas ljudande som tycks vilja pressa ihop frasen/fraserna till en hård klump, till en intensiv, intrikat röd ros. Vikgrens poetiska språk är närmast överfyllt av dylika assonans- och alliterationsliknande ljudfunktioner, som sammantaget torde skapa en radda intensiva ljudkluster inuti dikterna. Paronomasin är en överordnad och mycket aktiv ”vändning” i texten. Poeten David Vikgren är väl medveten om att ”[o]rd som liknar varandra ljudmässigt dras mot varandra betydelsemässigt”.<sup>209</sup> Det som sedan sker i Vikgrens diktning längs denna ”associativa axel” (Ferdinand de Saussures term) är att ordens homonymiska funktion aktiveras. Mladen Dolar skriver: ”The floating and wandering words are drifting and fluttering around the present chain, waiting for their moment, the opportunity suddenly to come to light”.<sup>210</sup> Och det är viktigt att här (återigen och inte för sista gången) framhålla att denna ”aktivitet” sker i och via rösten, i det faktiskt ljudande men också i den tysta subvokaliseringen som träder i kraft då dikten på olika vis realiserar. Då den skrivs eller läses. Denna mångförgrenade vokallitet är således placerad i såväl avsändar- som mottagarledet.

På det hela taget upprättar Vikgrens poesi, så som den framträder i *Inomhuslektionen*, klara beröringspunkter med den konkreta 60-tals-dikt Jesper Olsson placerar under luppen i avhandlingen *Alfabetets användning*. I avhandlingens sjätte kapitel, som heter ”Ljudet av poesi”, skriver Olsson angående Öyvind Fahlströms långa dikt ”Det stora och det lilla” följande: ”Snarare än att låta logik och syntax styra utvecklingen, byggs dikten upp genom permutationer som kan ha en tematisk, lexikal eller sonor grund”.<sup>211</sup> Den karaktäristiken

209 Jakobson, Roman, ”Lingvistik och poetik” (Översättning: Östen Dahl), *Poetik och Lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Bokförlaget Pan/Norstedts 1974, 169.

210 Dolar, a.a., sid. 140-141.

211 Olsson, *Alfabetets användning*, Sid. 413.

är till stor del giltig även för Vikgrens spel med olika typer av ljudlikheter, ordvitsar, rim och alliterationer. Grundläggande för Olsson är att visa att ljud i en dikt inte med nödvändighet måste uppfattas som ”en stödjepunkt och identitetsskapande faktor i texter”, utan att det sonora spelet kan bli till en storhet i egen rätt och att denna operation får en vidare betydelse för verket. Att själva det invanda meningsbegreppet löses upp och att ”signifikanter och signifikat flyter ihop”.<sup>212</sup> Också *Inomhuslektionen* uppvisar, tänker jag, sådana, för läsningen helt avgörande, omkastningar och hopblandningar.

Fem:

Är då – som Pär Thörn i sin recension tycks mena – texten i den tryckta och limmade boken *Inomhuslektionen* att jämföra med ett partitur som först måste tolkas eller iscensättas sonort för att vi skall kunna betrakta verket som fullt ut realiserat och därmed också möjligt att förstå? Jag stoppar ner fat och tallrikar. Borde boken *Inomhuslektionen* istället vara en annan händelse? En CD-skiva? En inläsning? En uppläsning? Jag frågar mig om inte Pär Thörn här blir en ganska traditionell förespråkare för det orala, det muntliga, helt enkelt ett offer för den fonocentrism – den ”muntlighetsmoral” – som den tidigare i förbifarten omnämnde amerikanske litteraturvetaren Garrett Stewart, i boken *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, så bestämt tar avstånd ifrån.<sup>213</sup> En fonocentrism

212 Ibid., sid. 409.

213 Stewart, Garrett, *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, University of California Press, 1990. I boken *Literary Voice* av Donald Wesling och Tadeusz Slawek diskuteras fonocentrismen och kritiken mot densamma – *Reading Voices* hör till de verk som här aktualiseras – utifrån ett historiskt perspektiv. För Wesling/Slawek blir Jaques Derridas bok *On Grammatology* från 1967 själva vattendelaren i hur man uppfattar förhållandet mellan röst och skrift. I *Literary Voice* diskuteras fonocentrismen i termer av ”before grammatology” kontra ”after (and beyond) grammatology”. Wesling och Slawek håller exempelvis fram Geoffrey Hartmans *Saving the Text* samt Eric Griffiths *The Printed Text of Victorian Poetry* som två ytterligare, i sammanhanget viktiga verk. Se Wesling/Slawek, a.a., sid. 18-29. Begreppet ”muntlighetsmoralen” är hämtat från Peter Kemps Derrida-introduktion *Döden*



som tycks omfatta såväl Friedrich Hegel, Hans-Georg Gadamer som stora delar av den poesintresserade allmänheten. ”Allt skriftligt är, som vi sade, ett tal som förfrämligats, och dess tecken måste återvinnas till tal och mening”, skriver exempelvis Gadamer i *Wahrheit und Methode*.<sup>214</sup> Och det är i sin förlängning denna operation som är hermeneutikens egentliga uppgift. ”Också detta tycks ske genom munnen – hermeneutiken är oral.”<sup>215</sup> Denna sena (andra) prioritering av det muntliga framför skriften har en viktig utgångspunkt i Hegels tidiga religionsfilosofiska skrifter, där han kritiserar det bokstavstroga judiska prästerskapet för att ha upphöjt bokstaven till en fetisch som ställt sig i vägen för den levande guden.

*och maskinen*. Kemp skriver: ”Men *muntlighetsmoralen*, enligt vilken skriften är ett förtryck som borde bekämpas, är en illusion. Den kunde vara berättigad, om den bara var en utopi gällande avskaffandet av en bestämd form av förtryck, men den är oberättigad och därmed omoralisk som en föreställning, som döljer att det ursprungliga våldet också finns i talet liksom i varje teckengivning”. Kemp, Peter, *Döden och maskinen. En introduktion till Jacques Derrida* (Översättning: Ulf I Eriksson), Symposion Bokförlag 1990, sid. 120.

<sup>214</sup> Översättningen från *Wahrheit und Methode* är hämtad från Birnbaum, Daniel & Olsson, Anders *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Albert Bonniers Förlag 1992, sid. 127. Essäns nionde kapitel – ”Spekulativ nattvard” – är på det hela taget viktig för den kommande utläggningen. I Mladen Dolars tidigare uppmärksammade bok *The Voice and Nothing More* problematiseras den metafysiska synen på rösten genom historien. Dolar menar att det, vid sidan av den fonocentriska traditionen, också existerar en närmast motsatt syn på rösten, i vilken: ”The voice beyond words is a senseless play of sensuality, it possesses a dangerous attractive force, although in itself it is empty and frivolous. The dichotomy of voice *and* logos is already in place”. Dolar, a.a., sid. 43. I musiken, i rösten bortom orden finns en destabiliserande, underminerande, farlig kraft. ”For the core of the danger is the voice that sets itself loose from the word, the voice beyond logos, the lawless voice.” Ibid., sid. 45. Frågan man har att ställa sig är var poesin – i det här fallet David Vikgrens poesi – placerar sig i den metafysiska bedömningen av röstens status? Gadamer anför i en fotnot hur Rainer Maria Rilke en gång ”read one of his *Duino Elegies* aloud in such a way that the listeners were not at all aware of the difficulty of the poetry”. Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method. Second, Revised edition* (Translation revised by: Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall), Continuum 2004, sid. 485.

<sup>215</sup> Birnbaum/Olsson, a.a., sid. 128.

Nåväl; medverkar man – som jag ibland gör (och som säkert också Pär Thörn ibland gör) – på olika typer av litteratur- och poesiuppläsningar möter man relativt ofta en tillsynes fjärran men ändå, tänker jag, besläktad inställning. Efter framträdandet kommer delar av publiken fram och förklarar att de nu, i och med den vokala realiseringen, har mycket lättare att förstå och ta till sig dikten. ”Nu talar dikten till mig och jag förstår den”, säger Han med handsken. Dikten blir begriplig, för Han med hammaren, först då den tillåts ljuda högt i rummet. Rösten – i det här fallet författarens egen röst – har så att säga städat upp i bokstavsjungeln, i det som Stewart kallar den ”syllabiska galenskapen”. Farazdaq sa till poeten Abbád al-’Anbari: ”Din recitation får mig att bättre förstå skönheten i din poesi”.<sup>216</sup> Peter Middleton menar att detta fenomen kan uppstå då publiken så att säga producerar en virtuell respons via sina kroppar. Han skriver: ”When the speaker utters the poem, the listeners also speak it in virtuality”.<sup>217</sup> Och i Roberto Bolanos väldiga roman *De vilda detektiverna* ställs vi inför en (omvänd) variant av detta fenomen. Diktaren García Madero skall/ tvingas läsa en dikt han skrivit till servitrisen Rosario:

- Är du klar med min dikt nu? frågade hon.
- Javars, sa jag, och kände mig lite stolt. Få höra, läs den!
- Mina dikter är inte till för att reciteras, sa jag. De skall läsas. Jag tror José Emilio Pacheco har sagt något liknande nyligen.
- Ja, just det. Läs för mig då, sa Rosario.
- Jag menar att det är bättre att du läser själv. Tyst.
- Nej, det är bättre att du läser. Annars kanske jag inte fattar.

216 Adonis, *En introduktion till arabisk poetik* (Översättning: Astrid Ericson Bahari & Hesham Bahari), Alhambra PocketEncyklopedi 2010, sid. 15. Adonis menar att den för-islamska muntliga dikten, i vilken ”recitation och minne” var det huvudsakliga distributionsättet, ”lade grunden för huvuddelen av kritiken av och teorierna kring poesin under följande epoker”. Ibid., sid. 18.

217 Middleton, ”Poetry’s Oral Stage”, sid. 57.

På måfå tog jag en av mina senaste dikter och läste den för henne.  
– Jag fattar inte, sa Rosario. Men det gör inget. Tack i alla fall.<sup>218</sup>

I detta drama i vilket dikotomin röst/text upprättar sin sedvanliga polaritet får den fonocentriskt präglade läsaren/lyssnaren som hon vill. Något som emellertid inte i det aktuella fallet förmår lösa några hermeneutiska knutar. Dikten förblir för henne obegriplig. Och orsaken till detta kan vi bara spekulera om.

Paul Ferris skriver i sin biografi över Dylan Thomas att dennes speciella röst hade en förmåga att bli ett för åhörarna i sig förklarande moment. Ferris skriver: "People frequently said that Thomas's way of reading made them understand the poems for the first time". Ferris gör sedan ett intressant tillägg som man bör ha i åtanke då dylika ting diskuteras: "[B]ut it may be that under the influence of his voice, the literal meaning became irrelevant".<sup>219</sup> Och frågan om vad som framträder och vad som träder tillbaka i och med den orala realiseringen blir därmed akut. Jag har själv i denna mjuka konfrontation med åhöraren, med publiken, alltid försökt hålla god min. Jag brukar vänligt tacka för de välmenande orden men känner samtidigt att jag åtminstone till viss del återigen misslyckats. Jag stoppar ner tygsjok och tjocka tröjor.

Garrett Stewart försöker i *Reading Voices* att skissera en annan väg, en annan möjlighet, där denna uppenbart viktiga orala dimension kan komma att realiseras – där den döda bokstaven så att säga väcks till liv – också i den tysta, privata lässituationen. I världen efter ord-separationen. Och kanske är bokstaven inte ens död. Garrett Stewart försöker göra allt detta genom att initialt i sitt arbete ställa frågan: "Var läser vi?" Och hans svar blir att också den tysta läsningen sker i kroppen, att talorganen – diafragman, halsen, tungan och gommen – aktiveras under läsningens gång. "[S]ilent reading is not inactive

218 Bolano, Roberto, *De Vilda detektiverna* (Översättning: Lena E. Heyman), Bokförlaget Tranan 2009, sid. 105.

219 Ferris citeras i Cusic, a.a., sid. 68.

or undirected: I read *to myself*”<sup>220</sup> Stewart beskriver en läspraktik – ”fonemisk läsning” – som placerar sig mellan det muntliga och det skriftliga.<sup>221</sup> Stewart skriver: ”Between full semantic security and syllabic mayhem, then, lies the domain of phonemic reading”<sup>222</sup>. Fonemisk läsning innebär en fokusering på ordens fonemiska glidningar och läsaren kan på så vis, enligt Stewart, komma åt nivåer i texten andra, mer traditionella, läsarter inte når. Den fonemiska läsningen har helt enkelt en potential att sätta igång textens konvertibilitet, något som torde vara högst användbart då man skall till att undersöka en dikt och en skrivpraktik som mer baserar sig på ljud och rytm än på traditionella mimetiska överrenskommelser. Jag stoppar ner konventioner och versrader. Stewart tycks mena att i princip alla texter – både poesi och prosa – går att läsa fonemiskt men att vissa texttyper är mer inbjudande än andra. Och jag menar att *Inomhuslektionen* är just en sådan text, som bland annat normeras genom en lång räckta av det Stewart kallar ”transegmentala glidningar”. Denna typ av små rörelser i versen består av att beståndsdelar av ett ord, under läsningen av dikten, (högt eller tyst) så att säga glider in i och införlivas i ett annat näralliggande ord, samtidigt som de naturligtvis står kvar i sin manifesta form på pappret, i boken, framför ögonen på oss. Det är i dessa domäner den ovan beskrivna ”fonemiska läsningen” opererar. Ett ”fonemiskt muller” stiger upp ur manuskriptet.

I en diskussion om Öyvind Fahlströms dikt ”MOA (1)” talar Antonio Sergio Bessa om att orden – delar av ord – i den aktuella dikten kannibaliseras, eller blir kannibaliserade av, andra ord. Och att denna förtärande verksamhet innebär att ordens mening kan komma att rubbas eller ändras.<sup>223</sup> Jag stoppar

220 Stewart, a.a., sid. 23.

221 *Fonem* är minsta betydelseskiljande ljudsegment i ett visst språk.

222 Stewart, a.a., sid. 41. Stewart kopplar vidare den fonemiska läsningen till ett förspråkligt stadium, något som jag uppfattar som centralt både för min och också (tänker jag) för David Vikgrens diktning. Att skriva dikt är till viss del ett barnablivande. ”Pappa, varför kallar du mig manda panda”, frågar Amanda.

223 Bessa, Antonio Sergio, *Öyvind Fahlström. The Art of writing*, Northwestern University

ner tvålar och spännen. Jag stoppar ner lien och höbåren. På det hela taget gör Stewart ingen egentlig skillnad mellan om dikten i sitt framförande alstrar ljudvågor i rummet eller om den ljuder i den ekokammare som själens öra utgör. Detta inte alls självklara antagande grundar Stewart dels på, som han säger, intuition men också på vetenskapliga belägg. Det senare hämtar Stewart i första hand från den svenske professorn i pedagogik Åke W Edfeldts teorier. I boken *Silent Speech and Silent Reading* (1960) menar Edfelt att tyst läsning är ett slags undertryckt tal. Och i *Gutenberggalaxen* uppmärksammar Marshall McLuhan oss på att H. J. Chayton i sin ovan uppmärksammade, och delvis förkastade bok *From Script to Print*, på ett liknande vis beskrev tyst läsning som en aktivitet som härbärgerade vissa, åtminstone latent, kinetiska effekter. McLuhan skriver att Chayton skriver: ”vissa läkare förbjuder en del patienter med svåra halsbesvär att läsa, eftersom tyst läsning ger upphov till rörelser i talorganen fastän läsaren kanske inte är medveten om dem”. Tyst läsning är således, enligt Chayton och McLuhan, ett samspel mellan det auditiva och det visuella.<sup>224</sup> Man kan säga att Edfeldt i sin vetenskap överbryggar det gap Ferdinand de Saussure öppnar då han i *Kurs i allmän lingvistik* (utgiven 1916) skriver:

Den psykologiska karaktären hos våra ljudföreställningar framgår tydligt när vi ger akt på vårt eget tal. Utan att röra läpparna eller tungan kan vi tala för oss själva eller tyst läsa upp ett stycke poesi. Eftersom vi betraktar orden i vårt språk som ljudföreställningar måste man undvika att tala om ”fonemen” de består av. Denna term, som innebär artikulatorisk aktivitet passar endast för det talade ordet, realisationen av den inre föreställningen i tal.<sup>225</sup>

Press 2008, sid. 65. I Fahlströms fall iscensätts dessa transformationer såväl via visuella som via vokala markörer. Bessa skriver angående det senare fallet: ”The sound of a particular syllable triggers an action that will change the meaning of the word; that change will, however, bring instability to its environment and unleash an unpredictable course of mutations”. Ibid., sid. 66.

224 McLuhan, *Gutenberggalaxen*, sid. 116-117.

225 de Saussure, Ferdinand, *Kurs i allmän lingvistik* (Översättning: Anders Löfqvist), Bo Cavefors bokförlag 1970, sid. 94.

Edfelt (och i hans efterföljd Stewart) talar inte längre om ”ljudföreställningar” utan om ett faktiskt, förvisso tyst, ljudande, om ett undertryckt tal. Detta möjliggör också, något som blir helt centralt hos Stewart, ett samtal om fonemen, om vad som händer med utsagan i exempelvis en dikt då författaren låter orden, eller delar av orden, ljudmässigt reagera på varandra. Stewart drar sedan med hjälp av Åke W Edfeldts tankescheman sina läsningar mycket långt. Genom att förstora upp exempelvis olika typer rim, freudianska felsägningar, ordvitsar eller andra typer av transegmentala glidningar kan man, enligt Stewart, lokalisera olika ordombildningar som i sin förlängning kan komma att problematisera, förtydliga eller till och med motsäga textens manifesta nivå. Det torde inte vara dessa teoriernas mer extrema uppenbarelseformer som blir centrala då jag tänker att det finns inslag i Stewarts fonemiska angreppssätt som kan vara viktiga och väl lämpade då man skall ta sig an David Vikgrens bok *Inomhuslektionen*.

Sex:

Jag läser vidare. Elden drar hela tiden fram genom David Vikgrens text. Det brinner i norr och det brinner i söder. Elden är texten. Och – kan man fråga sig – är det samma eld som 1982 brände inne Verner Boström i dennes stuga vid sjön Haukijärvi? Jag stoppar ner ett ur och en uggla. I denna dikt tycks det vara elden – själva brinnandet – som berättar, och som samtidigt bränner ner syntaxen, meningsbyggnaden, det poetiska språket. Kvar finns ett språklandskap där ett svedjebruk har dragit fram. Versen är, både visuellt och akustiskt, omformulerad. Det är som om de prosadiktsliknande dikterna i *Inomhuslektionen* är på väg bort från det för prosadikten normerande. Olika typer av för versen viktiga moment, såsom rad- och versbrytningar tycks vara på väg att återerövra sin forna relevans. Askan sprids och marken får, efter avbränningen, en grundbearbetning. Nya fonem och idiom och vikningar kan gro i den svartbrända myllan. Nästan lika viktig som elden är vattnet som rinner i det tvåflodsland som gång på gång återopas i dikten. Vi befinner oss samtidigt i Tornedalen och i Mesopotamien. Vi befinner oss – som Jesper Olsson

uppmärksammar i sin recension av boken – i en verklighet där krig och kolonialism råder, i ett, eller kanske bättre, i flera utkantsområden, inlemmade i olika konflikthårdar, men också i ett landskap där förändring, förvandling och transformation kan möjliggöras.<sup>226</sup> Prosadiktens själva namn ”anger att den utgör en gränsföreteelse”.<sup>227</sup> Flera kritiker har vidare uppmärksammat Vikgrens uppenbara vilja att luckra upp språkets brukliga enheter. Hanna Nordenhök ser exempelvis boken som ”ett rasande attentat mot en normativ syntax”.<sup>228</sup> Andra har, som det tycks, inte förstätt så mycket överhuvudtaget. Ytterligare andra har, vid sidan av Pär Thörn, också påpekat betydelsen av språkets ljud- och klangvärld.<sup>229</sup> Men fråga blir nu hur man på ett lite mer metodiskt vis kan beskriva dessa klingande nivåer i Vikgrens diktning? Hur låter David Vikgrens dikt då vi, på vilket vis vi nu läser den, läser den? Och vilken vidare betydelse får detta ljudande för dikten och för vad dikten faktiskt säger?

En tänkbar upptakt och ingång till denna diskussion ger Jörgen Gassilewski i texten ”Intensivt och extensivt”, som publicerades i *OEI* nummer 39-40-41. Den är spännande för oss då den i så hög grad fokuserar på vilken typ av läsart Vikgrens poesi alstrar. Jag stoppar ner harar och hattar. Gassilewski uppmärksammar en rad viktiga omtagningar och förskjutningar av ord och satser, men samtidigt – och detta är än viktigare – att denna aktivitet också sker på ”morfem- och fonemnivå”. Han skriver att olika: ”vokal- och konsonantrim, aktiveringar av dubbelbetydelser, spjälkningar och sammanslagningar av ord”, blir betydelsefulla och att de också påverkar hur vi kommer att läsa denna poesi. För Gassilewski innebär detta exakta arbete på mikronivå att man som läsare måste vara beredd ”att sänka sin läshastighet till nära noll”. Det är i denna kraftiga inbromsning, tänker jag, som den fonemiska läsningen möjliggörs.

226 Olsson, Jesper, ”Delar ger helheten i Vikgrens ordmosaik”, *Svenska Dagbladet* 1/9 2008.

227 Nylander, Lars, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910*, Symposium Bokförlag 1990, sid. 17.

228 Nordenhök, Hanna, ”Framåt med ursinne”, *Aftonbladet*, 28/8 2008.

229 Olsson, ”Delar ger helheten i Vikgrens ordmosaik”.

Det var bra att vi fick med oss detta gods när vi, Vikgrens ”urbana kompisar” i Göteborg, äntligen fullt ut, skall ta del av hans svårsmälta, besvärliga och emellanåt aggressiva berättelse.<sup>230</sup> Nu kan vi börja vika. På riktigt.

Jag blir ganska snart varse om att *Inomhuslektionen* är en bok som blir till både i detaljerna och samtidigt i de större, längre förloppen. I det följande kommer jag i huvudsak, precis som Jörgen Gassilewski, att anlägga ett relativt närsynt perspektiv, för att på så vis förhoppningsvis kunna plocka upp de transformationer i texten där ”mor” blir ”rom” och där det svenska ordet ”bara” visar sig bära ”ulven arab”. I en av bokens allra första dikter finner man följande formulering som jag tänkte att vi kunde bromsa in och stanna vid en stund: ”o som är trä / dem i ringen” (*Inomhuslektionen*, sid. 11). Efter detta följer ett längre tomrum, ett antal blankslag och sedan avslutas dikten på följande vis: ”med ord för ord tillkommer stunden, / vårdslösa rykte, av vår yta, ett – tu – tre, gör: ram”. Jag stoppar ner tråd och råd. Det inledande o:et kommunicerar helt uppenbart med den avslutande ”ringen” och trycker på så vis samman frasen, men den egentliga glidningen sker mitt i densamma, i själva radbrottet. Frasen genererar en räckta möjliga läsningar: ”o som är träd”. Eller: ”o som är trä / träd dem i ringen”. Eller kanske om man tänker sig en paus med en tillhörande elision efter ”är”: ”o som är / trä dem i ringen”. I detta sista exempel har ”trä” som i de tidigare behandlats som ett substantiv transformerats till talspråkligt verb. Stewart påpekar genom hela *Reading Voices* att dylika transsegmentala betydelseglidningar uppstår i läsningen och bara i läsningen. De ligger latent i texten, men sedan är det läsarens uppgift, vi som tittar på fraserna och på orden (tittar med våra ögon och med våra munnar, våra öron), att sätta fart på dem. Att få dem att börja röra sig mot eller ifrån varandra. De olika lässätt passagen öppnar för destabiliserar också själva frasbegreppet. Frågan man kan ställa sig utifrån hur man väljer att läsa det aktuella diktstället är hur många fraser passagen egentligen består av. Är det en? Är det två eller ännu fler?

230 Gassilewski, Jörgen, ”Intensivt och extensivt”, *OEI* nr. 39-40-41/2008, sid. 398-400.



Orden och bokstäverna i *Inomhuslektionen* är på det hela taget i ständig rörelse. Det kan uppstå omfattande lakuner – röjda brandgator – i strofen och i språket och i skogen. Likaväl kan ordsegmenten tryckas in i andra ord och utsagor; på sidan 14 skriver Vikgren, precis efter ett längre tomrum, exempelvis: ”riv ett ord mot ett annat”. Den utsagan kan fungera som ett utpekande och ett framhållande av denna konfrontatoriska aktivitet. Olika typer av rim, assonanser och alliterationer används också flitigt för att på så vis täta ”bokstavsskogen”. Kompakta ljudkluster uppstår. I denna svårgenomträngliga vegetation kan sedan olika typer av betydelseavvikelser iscensättas. Texten tycks uppmana oss att se orden på nya vis. De främmandegörs inför oss. Vikgren röjer och förtätar. Jag stoppar ner sjukdomar och sjunkna skepp. Vi som läser röjer och förtätar. Denna typ av händelser i språket accentueras under läsningen då vi rör oss från en grafemisk (tecken) till en fonemisk (ljud) nivå. Och denna transformation sker – och detta är en avgörande poäng för Stewart – alltså också i den tysta, i den till synes tysta, läsningen. Fler exempel ger sig tillkänna, de knackar på och vill komma in i stugvärmen. Våldiga områden i Australien brinner. Boskapen springer tillbaka in i elden.

På sidan 35 kan vi läsa följande passage: ”den punkten / satt där där gräns och gröda gror; sån krans. men det ser nu / ut som nedtyngt gräs, bokstavligen återvändsgrändsglädje; / tystnad låter sig skrivas, aldrig sägas, ägas”. Den mest bestickande omformningen i det här aktuella exemplet torde vara rockaden i vilken sommarspsalmens ”då gräs och gröda gror” blir den avgjort mer hotfulla ”där gräns och gröda gror”. Den välkända melodin anmäler sig omgående och associativt men orden vill den här gången göra någonting annat. Det i psalmen växande och groende gräset blir i den sekulariserade dikten ”nedtyngt” och den i koralen så viktiga uppåtsträvande rörelsen förbytt på så vis med hjälp av en enkel operation – införandet av konsonanten ”n” – i dess motsats. Hur långt är det mellan Haukijärvi och Kinglake? En nästan lika viktig transformation i denna inledande passage är att psalmens temporala, trygga, ”då” i dikten blir ett spatialt ”där”. ”Där” är gränsen. ”Där” byggs muren. Denna hårda rumsliga bestämning ekar och brinner sedan vokalt vidare genom orden ”gräs”, ”återvänds-

grändsglädje”, ”sägas” och ”ägas”. Och läser man detta av Vikgren egenhändigt ihopsnickrade, ihopvikta, ord – ”återvändsgrändsglädje” – på det bokstavliga vis dikten tycks förespråka ställs man inför en ambivalent storhet. En märkligt spretig koja. Dikten kommer inte längre – den tystnar – ändå fortsätter den. Författaren skriver vidare på sina vokalljud. De låter sig skrivas, men varken ”sägas” eller ”ägas”. De låter sig dock definitivt tyst läsas, subvokaliseras, ljudas för ett inre öra. På så vis tycks Vikgrens poetiska språk slippa ut ur ett snålt tilltaget runt rum och likt ”korpens cirklar”, likt ringar på vattnet, sprida sig ut i kranskommunen och ytterbyarna. Jag stoppar ner en lur och en luta. Liknande, ofta centrifugala, vokalserier turneras även på andra ställen i boken. Dikten på sidan 70 sluts exempelvis på följande, ramsartade sätt: ”räven även längs vägen vi kallar matarengiväfen”. Jag skriver detta i december månad. Julen närmare sig. Snart är det 2009. Räven raskar över isen.

Den kanske mest frekvent förekommande ljudfunktionen i *Inomhuslektionen* torde ändå vara allitterationen, det vill säga en rimteknik som rimmar ordens begynnelseljud. Exemplet är otaliga och utgör med stor säkerhet, tänker jag, ett mycket produktivt moment också i och under skrivprocessen. I dessa ljudöverrensstämmelser får vi som läsare en inblick i arbetets omfattning och ständiga omformning. I dess undersökande och utforskande praktik. Vi påminns i dessa passager om att skrivandet i mångt och mycket består i att välja och att välja bort och att detta sorterande, åtminstone i *Inomhuslektionen* tar sig ända ner på fonemets nivå. Följande diktinledning får tjäna som första exempel: ”materialet muljeras av mal och mott, inte i tänkta invånare i / manala”. Denna egenartade dikt-upptakt finner man på sidan 77 och sekvensen uppvisar två simultant löpande rimkedjor. Den första och kanske viktigaste organiseras runt konsonanten ”m”, medan den andra ordnas av vokalen ”i”. Passagen i sin helhet går lätt att uppfatta som en av bokens många metapoetiska inslag. Det talas om att ”materialet”, som på flera vis pekar tillbaka mot dikten, mot dess stoff, ”muljeras”, d.v.s. modifieras av ett språkljud som uppstår när tungan trycks upp mot den hårda gommen. Denna ”tung-tryckande” aktivitet skulle då vara själva språkarbetet. Modifieringen genomförs, sägs det

sedan, av "mal" och "mott", d.v.s. olika skadeinsekter. Att "mal" även fungerar som verb och då betyder "smula", "krossa", "finfördela" är naturligtvis också av stor betydelse. Och: "oiN läser att bokstaven *i* alltid förminskar allt som kan förminsкас". Nåväl: denna omknådning med tydliga negativa förtecken – det handlar ju uppenbart om en slags nedbrytande process – av diktens material går alltså att koppla till munnen, till läsarens realisering av dikten. Det är alltså vi, vi som läser, och inte de tänkta invånarna i Manala, som är de skadeinsekter som så konkret språkljudar (subvokaliserar) fram texten. Manala är en by i Indien, men också ett annat namn på de dödas rike i den finska mytologin. Och kopplingen mellan *Inomhuslektionen* och *Den Gudomliga komedin* blir plötsligt ännu tätare. Manala – Tuonela – Eino Leino – "Tuonelan joutsen" – *Divina Comedia; Divina Comedia* som ju som bekant också består av 33 sånger per avdelning. Jag stoppar ner böcker och bofinkar. I bokens andra del, "nedstigningen", slutar en av prosadikterna på följande vis: "taktfast tvinnas fortsatt tråden" (*Inomhuslektionen*, sid. 50). Här torde de tätt återkommande t-ljuden just skapa den noggrant takfasta rytm passagen talar om. Jag stoppar ner tusen kronor och tusentals tics.

Jag läser ett stycke till. Jag lyfter på större och på mindre stenar i den trädgård som "heter berättarrösten" (*Inomhuslektionen*, sid. 49). På sidan 59 tar sig sedan en betydande del av ordet "alger" förbi en punkt och över ett tomrum – en versbrytning – för att ett stycke in i nästa mening etablera sig i – ta sig ner i – ordet "svalg". Vikgren plockar simultant isär och ihop språket och dikten. Han skriver: "sätt amman samman med lim". Och så där håller det på. På sidan 87 tappar Tornedalen ett "t", blir ornedalen och försvinner samtidigt in över gränsen till Finland. Det är lekfullt och allvarligt samtidigt. Och gränserfarenheten är hela tiden närvarande. Genom att på nära håll – närsynt syna – tecknens "signifiant" händer det avgörande saker med dess "signifié". Det är en dikt där innehåll och uttryck inte i första hand byter plats utan där deras särskiljande och inneboende opposition delvis tycks lösas upp genom att de utsätts för en belysning som inte framhåller den ena polen framför den andra.

Det finns inte "något sätt att skriva som är naturligt"<sup>231</sup> Å oiN undrar om den i diktsamlingen så ofta ombesjungna algeriska staden Oran får oss att tänka på det orala, på våra munnar.

Vikgren använder sig vidare av en emellanåt egenartad ortografi som kanske (det borde jag fråga honom om) har ett dialektalt eller talspråkligt ursprung. Och här blir naturligtvis Vikgrens bakgrund och biografi viktig. Stavningar av typen: "däri", "blitt", "barna" och "baki" nyttjas påfallande ofta. "[H]ela tiden händelser, ändelser", skriver Vikgren på sidan 107 som en slags lekfull kommentar till detta tilltag. Man röjer i skogen för att stoppa branden. Att skriva "barna" istället för barnen är en sådan ofta återkommande "ändelse-händelse". Och här började vi som satt runt bordet att tala om Lars Ahlin, om att sjunga för de dömda. Om hur man pratar fint och hur man pratar fult och hur litteraturen kan härbärgera ett dylikt dialektalt gods. Jesper Olsson lokaliserar ett liknande bruk också i den konkreta poesin – hos bland annat Öyvind Fahlström och Jarl Hammarberg – och benämner den "sonor ortografi", det vill säga en praktik i vilket "det skrivna tycktes följa den 'faktiska' ljudbilden snarare än den skriftspråkliga konventionen".<sup>232</sup> Ett besläktat exempel finner man på sidan 89. Där står det alltså: "att alltså monumenten med påmålat landskap minner om / verkligheten, med andras ord nästan som på rikt;". Här läggs det till och här skärs det bort. Eftersom "påmålat" används kan poeten uppenbarligen inte skriva "påminner om". Det förväntade "med andra ord" blir "med andras ord" och den avslutande elisionen blir stilistiskt drabbande. Betydelsefull. Nästan som på dikt. Andra exempel på liknande anomalier är exempelvis användandet av "väfer", "väfa", "väfnad", uttryck och stavningar som lätt uppfattas som

231 Bernstein, "Spridda halmstrån och halmdockor", sid. 200.

232 Olsson, *Alfabetets användning*, sid. 432. Olsson håller fram konstnären och författaren Elis Eriksson som den som kom att driva den sonora ortografin allra längst. Hans texter, exempelvis i den väldiga boken *Övermålade mästerverk* påminner i sitt nyttjande av en ljudhärmande ortografi och sin emellanåt nästan totala avsaknad av mellanrum mellan orden om den skrivpraktik som rådde innan den kanoniserade ordseparationen gjorde sig gällande. En praxis som lockar till, ja nästan kräver, högläsning.

arkaiska. Som något idag lätt obsolet. Många av dessa alternativa stavningar går samtidigt att sortera in under det ovan diskuterade begreppet ”transegmentala glidningar”; alltså moment i versen i vilka det under läsningen kan uppstå nya och alternativa betydelser som sammantaget påverkar diktens olika utsagor. När den gängse ortografin delvis överges uppstår under läsandet andra betydelsemöjligheter i orden och i frasen.

Ytterligare en egenhet i *Inomhuslektionen* som bör uppmärksammas är de bokstäver/grafem – främst ”a”, ”b” och ”c”, men också ”o” (och kanske också det i sammanhanget extra svårbedömda ”i”) – som lösgjort sig från ordens och till och med från fonemens gemenskap och börjat agera helt på egen hand.<sup>233</sup> Vi kan börja med att titta på samlingens första prosadikts liknande dikt, som vi finner på sidan 10. De första raderna går som följer: ”ett – tu – tre: a. som i så har ryktet redan uppkommit i. säg / a som i som är a och o i skrivande stund; området o, / som vinden kom, där kommer ett a”. Ett stort antal läsmöjligheter anmäler sig omgående. De ur orden liksom ut-ruskade, eller kanske bättre bort- eller utblåsta, bokstäverna kan fungera som olika namn- och begreppsförkortningar, som begynnelsebokstäver på ord som sedan opererats bort, som olika prepositioner, som självständigt agerande karaktärsinitialer. Dessa bokstävers divergerande status blir betydelsefull i varje enskilt fall. ”Poesi är ett slags språk”<sup>234</sup> Ett språk som arbetar med dubbeltydighet. Jag läser alldeles mot slutet av dikten: ”men i början gav vinden oss sa a”. Vem är ”a”? Är *Inomhuslektionen* egentligen en ABC-bok? Den frågan blir här ”a” och ”o”. Och har man sagt ”a” får man ju säga ”b”. Att konstatera att det inte är vilka tecken som helst som går i bräschen för denna bokstävernas frigörelseprocess. A b c och o är påfallande ofta, också i sig själva, då de uppträder i egen rätt, invallade i olika idiomatiska och underförstådda figurer. Jag stoppar ner

233 *Grafemet* är skriftspråkets minsta betydelseskiljande enhet, dvs bokstaven eller siffran. Grafemen kan alltså ses som skriftspråkets motsvarighet till talspråkets fonem.

234 Citatet är hämtat från J. C. Ransom och dennes bok *The World's Body* och citeras i Jakobson ”Lingvistik och poetik”, sid. 179.

boxhandskar och bokstäver. Ett annorlunda, men möjligen för arbetsprocessen klagörande exempel finner jag på sidan 130. Jag citerar från diktens andra och tredje rad: ”skaka lilla objekt / a, rara stapelvara, och fortsätt med plan b till våningsplan c”. Här beskrivs en rörelse, en kronologi. ABC. ”Objekt a” uppmanas att börja vibrera och sprids som ett slags virus in i det näraliggande ”rara stapelvara” (fem a:n), en ordsammansättning som jag menar är direkt avhängig ”objekt a:s” plötsliga skälvnningar, men samtidigt blir en bestämning av detsamma. Skaka loss. Och stapla högt på hög. Och fortsätt sedan, som om ingenting har hänt, med ”plan b” som inte bara leder till ”våningsplan c”, utan dessutom är ett väletablerat uttryck som på så vis väl förankrar sitt ”b”, sitt grafem, sitt fonem. ”Våningsplan c” fungerar på ett liknande, lika igenkännbart som överrumplande, vis. Passagen blir (naturligtvis) också en lek med ordet ”plan” och dess dubbla, divergerande, betydelser. Allt detta kompliceras möjligen några sidor längre fram, då jag, i något som ser ut som ett klagörande men som i själva verket är något helt annat, kan läsa: ”a betyder plan b” (*Inomhuslektionen*, sid. 139). Ytterligare ett antal varianter presenteras: På sidan 141 blir a, b och c beteckningen på de kablar som distribuerar ”dramat” och två sidor längre fram står det, som en slags fonemisk grimas: ”att c. att se skogen formpressad” (*Inomhuslektionen*, sid. 143). Varför formpressad? För att Vikgren skriver en så morfologiskt hårt pressad dikt! För att dikt uppstår genom ett formarbete! Jag stoppar ner Erik Beckman och Verner Boström. Och avslutningsvis är det, visar det sig på sidan 147, a – vårt alfabets första bokstav – som ”bokstavligen tuttar på pappret”, och på så vis startar upp den brand och den rörelse som går under namnet *Inomhuslektionen*. I boken *Inomhuslektionen* kan man med fog tala om en ”syllabisk galenskap” och kanske också om en alfabetisk galenskap, om ett ”bokstävernas ogenomträngliga virrvarr”, även om denna läsning, bland annat med stöd av Garrett Stewarts metodik, ändå försöker genomtränga och orientera sig i den täta bokstavsskogen.<sup>235</sup>

235 ”Bokstävernas ogenomträngliga virrvarr” är en del av titeln på en uppsats av Per Bäckström som introducerar och tillämpar Garrett Stewarts teoretiska system till de skandi-

Vikgrens intensiva ordvrängier är förenat med ett visst risktagande och ibland tycks det mig som om textens ytplan inte riktig balanseras upp av det som där betecknas. Möjligen kan man på vissa ställen tala om en ”tomrummens härmapa” (*Inomhuslektionen*, sid. 86). Men kanske är det så att också detta – ”sand i satser utlagda / sahara; ser hur sarah jaga uti hagar ...” (*Inomhuslektionen*, sid. 134) – måste rymmas i denna diktsamlings ovanligt tillåtande praktik. Apa betyder cirkus. Domherren eftersträvar fridlysning. Dessa periodiskt parodiska ögonblick – det finns några stycken – tycks fungera som ”brytningseffekter” i en redan sönderbruten men genom vår läsning ändå delvis restaurerad dikt. Jag stoppar ner bänkar och ben. I det på flera sätt intressanta föredraget ”Hur man gör en bok” talar Erik Beckman om att vissa texter tycks kräva inslag som ”balanserar det som blir för känsligt”.<sup>236</sup> Jag tror kanske inte att David Vikgren – som Erik Beckman sa sig göra – sitter och gråter över sin text, men tänker samtidigt att denna typ av effekter också kan generas av och i texter som karaktäriseras av ett annorlunda temperament. Ett allvar kan komma att ropa efter ett annat allvar eller efter något som inte är allvarligt alls.

Dylika ljud-kluster-passager (med tillhörande utläggningar av en efterhängsen innantillläsare) skulle, om man uppmärksammade alla som förekom i *Inomhuslektionen*, bli till en lång, mycket lång, vacker men alldeles för lång lista. Det torde således vara hög tid att efter denna korta exempelsamling – och kanske i andra termer, ”ändtermer”, ”termhoper” – börja prata om någonting annat. Eller om samma sak på ett annat vis. Hur låter dikten? Vad är röst? Och vems röst är det vi skall försöka att uppfatta där ute/inne i text-tjattret?

naviska språkområdena. Se Bäckström, Per, ”Bokstävernans ogenomträngliga virrvarr. Fonetisk läsning i en skandinavisk kontext”. Uppsats, Universitetet i Tromsø. Texten finns i en reviderad version, under titeln ”Fonetisk läsning” i Bäckströms bok *Vårt brokigas ochellericke!*

<sup>236</sup> Beckman, Erik, ”Hur man gör en bok”, *Ord & Bild* nr. 6/1999, sid. 96.

Sju:

Och mot slutet: David Vikgren blir i *Inomhuslektionen* till en slags poesins motsvarighet till Jackson Pollock. En *action-writer* som i sin skrivpraktik verkligen går ”från ord till handling”. Det händer saker i språket och dessa språkhändelser, som i hög grad genereras under och i läsakten, blir i högsta grad betydelsebärande. De bestämmer helt enkelt till viss del hur vi kommer att uppfatta *Inomhuslektionen*. Jag stoppar ner kartonger och lådor i kartongen. Den ovan berörda dikten på sidan 107 är, åtminstone utifrån ett metapoetiskt perspektiv, ovanligt tät. Dikten talar om ”ockupationens gränser”, om ”negationer och vägran”, men också om ”den form av poesi som börjar med mim”, alltså med en muns tysta ljudande. Vi får alltså här, nästan som på köpet, en bild för den tysta, subvokaliserade, fonemiska läsning som jag ovan försökt applicera på vissa av texterna i *Inomhuslektionen*. Men det stannar inte där. Versen mimar, ljuder sedan tyst vidare. Mim blir ”mimiya”, som efter en snabb googling bland annat visar sig vara en ort i Ryssland, en barnklädesaffär i New York och ett arabiskt egennamn. Så sprids dikten med hjälp av olika fonetiska överensstämmelser, i vilka likhet läggs på närhet, ut över världen, så överskrider den också de gränser den så självklart, tematiskt och genremässigt, tar plats invid. Att mimet, vårdandet av mimet, genom en ganska självklar transegmental glidning övergår i minnet, i ”vår minnesvåda”, behöver jag väl knappast påpeka. Eldsvåda.

Åtta:

Och till slut: Bara för att vi tittar länge och närsynt på diktens alla smådelar får vi inte bli blinda inför det faktum att *Inomhuslektionen* är en bok som omedelbart etablerar kontakt med, och sedan hela tiden intresserar sig för, en verklighet utanför dikten och detta utan att för ett ögonblick överge sin absoluta tro på det poetiska språket som ett konstnärligt uttryck helt i egen rätt. Dramat pågår både inne i alfabetet och ute i det som alfabetets 28 bokstäver försöker att beskriva eller peka på. Och det ena dramat påminner oss hela tiden om det andra. Och tvärt om. På sidan 21 läser jag en sats som jag först –



närmast rutinartat, då det i denna bok är så lätt att läsa ”text” där det står ”eld” – förstår som en utsaga om hur språket och läsandet uppträder och vecklar in sig i varandra i Vikgrens invecklade dikt. Det står: ”elden sprider sig i i samma takt som elden släcks”. När jag sedan vänder blad och där, på sidan 22, finner det faktiska Ortsnamnet ”lillsarkas” hamnar jag, efter en snabb sökning, i en kort artikel i *Norrbottens-Kuriren* från den 15 augusti 2006. I ingressen till notisen, som handlar om ett antal skogsbränder i länet, läser jag följande: ”Under tisdagseftermiddagen pågår sammanlagt fyra större bränder i länet. I samma takt som bränder släcks, tillkommer nya”. Och diktfrasen, som jag alltså först läste som en av bokens många metapoetiska inslag, visade sig istället vilja lära oss någonting annat. Den kom utifrån och pekade inte heller i första hand in i texten. Kanske kan man här tala om en ”utomhuslektion”.

*Inomhuslektionen* har, som mycket annan bra konst, en dubbel karaktär. Man kan beskriva Vikgrens dikt som politisk, men samtidigt också som estetisk, radikal. Språket i David Vikgrens hand är inte en hammare, inte en påk eller något annat trubbigt redskap. ”Språket är inget verktyg det är materia”, skriver poeten Lars Mikael Raattamaa i en egenartad text.<sup>237</sup> Jag tänker att Raattamaas resonemang hämtar mycket näring från Émile Benvenistes viktiga text ”Om subjektiviteten i språket” från 1958. Benveniste hävdar här att synen på språket som ett hjälpmedel, ett verktyg, innebär en olycklig förenkling, då språket ”ingår i människans natur” medan hackan, pilen och hjulet är något tillverkat.<sup>238</sup> Vikgrens dikt är – precis som Raattamaas ofta är – både språk och utsaga. Samtidigt. På sidan 72 i *Inomhuslektionen* kan vi läsa följande, upphet-

237 Raattamaa, Lars Mikael, ”Joan Retallack och det mjuka språket: Om en agogisk poesi/ Western civ cont'd: A Brief experiment in Linguistics”, *OEI*, nr. 4-5/2000-2001, sid. 105.

238 Benveniste, Émile, ”Om subjektiviteten i språket” (Översättning: John Swedenmark & Maja Lundgren), *Människan i språket. Texter i urval av John Swedenmark*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1995, sid. 40. Samtidigt bör man påpeka att Raattamaas utsaga: ”Språket är inget verktyg det är materia” blir problematiskt för Benveniste då han menar att språkets ”immateriella struktur” hör till de kännetecken som just misstänkliggör verktygsliknelsen. *Ibid.*

tade, uppmjukade, språkliga utsaga: ”att varje liten lada / innehåller i sin tur en annan, mindre låda, längre in i tårtan”. Ordet ladan lånar således ett ”ä”, en rund ring, från ”innehåller” och transformeras till det i sammanhanget helt relevanta ordet ”låda”. Detta drivande ”ä” landar sedan i den tårta (som ju ofta är rund) som likt en rysk docka tycks innesluta både ladan och lådan och samtidigt peka fram mot bokens avslutande avdelning som heter ”tårtan”. Det händer så mycket i dikten. Och i världen. Jag stoppar ner mat och mediciner. Allt skall med i dessa dikter om livet, som ”är hårt och svårt men vårt”.

### Nio:

Och sammanfattningsvis: Jag menar – och jag har också försökt att visa – att David Vikgrens dikt inbjuder till den typ av läsning Garrett Stewart kallar fonemisk. Att vi i *Inomhuslektionen* finner en text som i relativt hög grad kan låta sig undersökas eller avlyssnas utifrån en serie olikartade transsegmentala glidningar – dessa ”bokstavsälvarnas bifurkationer” (*Inomhuslektionen*, sid. 62) – som sammantaget osäkrar dikten, som öppnar upp den, gör den ambivalent och möjlig att som läsare aktivt ta plats i. Denna centrifugala spridning blir (kanske) diktens egentliga röst och det är i så fall då en röst som helt uppstår i vårt, i läsarens, eget talorgan. Diktens röst är vår röst. Vi subvokaliserar Vikgrens dikter och avlyssnar dem samtidigt med vårt inre öra. Om boken *Inomhuslektionen* – pappret, trycksvärtan, klistret – kan hållas fram som ett exempel på ”röstens återkomst” i litteraturen torde denna vokalitet kunna avlyssnas också om man som läsare fyller sina öron med vax för att sedan ostört få läsa och samtidigt lyssna till sin inre, tysta, röst. Jag stoppar ner en ptyx och en yxa. Det är läsaren som sätter fart på dikten; vi och Vikgren viker tillsammans, i sällskap med varandra, ihop ”bokstavskartongen”. *Inomhuslektionen* tycks vara en bok som särskilt lämpar sig för dylika sam-om-arbeten. Och detta ger vid handen att en dikts röst inte självklart och med automatik kan identifieras som författarens röst. Nu är lådan full.

När jag nått fram till och läst den allra sista sidan i David Vikgrens på många vis omfattande och svärbemästrade diktsamling, säger jag som

sagoberättarna på Mallorca säger: ”såhär var det och såhär var det inte ...”<sup>239</sup>  
Och det är bara att börja om igen

239 Roman Jakobson menar att denna vanliga öppningsfras hos sagoberättarna på Mallorca – den ursprungliga lydelsen är ”Aixo era y no era” – formulerar eller påminner oss om den ambivalens, den dubbeltydighet, som utgör ”en följdenskap hos poesin”. Han skriver: ”Den poetiska funktionens överhöghet över den referentiella utplånar inre referensen men gör den dubbeltydig”. Att Vikgren placerar dessa inledningsord sist i sin bok utgör ytterligare ett moment i den språklaboration *Inomhuslektionen* kan sägas utgöra. Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 168-169. Och ”[d]ubbeltydighetens intriger är invävda i poesins rötter”.

## 1:1:3 Uppläst dikt idag. Ett försök till teoriskrivning

Hur gestaltas den upplästa, alternativt inlästa, dikten idag? Och: vad händer med texten då den realiseras vokalt? Hur ser förhållandet ut mellan dikten som en manifestation på pappret kontra en manifestation i rummet? Hur låter dikten då den tillåts ljuda? Vilken betydelse kan man tillmäta rummet och omgivningen? Vilken funktion spelar åhöraren i den figur eller loop en poesi-uppläsning kan sägas skapa?

Det som i huvudsak här **kommer att fokuseras är den typ av muntlighet** som uppstår i en i skriftspråklig kultur. Paul Zumthor benämner denna praktik ”secondary orality” och definierar den på följande vis: ”[O]ne that is (re)composed based on writing and that is central to a milieu where writing determines the values of voice both in usage and in the imaginary sphere”.<sup>240</sup> Frawley använder sig inte av begreppet ”sekundär muntlighet” i sin topologi, däremot menar han att den skriftspråkliga kulturen gått in i ett nytt stadium bortom skriftspråkligheten, en nivå som han benämner ”hyperlitterat” och som i första hand domineras av en ”intertextuell” ordning som på ett grundläggande vis påverkat vår uppfattning om historia, utveckling, sanning med mera.<sup>241</sup>

För Zumthor är framförandet, rösten och kroppen den muntliga diktens motsvarighet till ”pappret, trycksvärtan, klistret” och han betonar att en

240 Zumthor, a.a., sid. 25. Zumthor försöker bringa ordning i det han kallar ”the oral/written dichotomy” genom att uppräta ett schema om fyra punkter, där ”secondary orality” utgör punkt tre. Också punkt fyra; ”a mechanically mediatized orality” är, och kommer i än högre grad längre fram i denna studie, bli intressant. ”Secondary orality” är ett på det hela taget problematiskt och omstritt begrepp, som i de flesta fall hänvisas tillbaka till Ong.

241 Det andra kapitlet i *Text and Epistemology* – ”From Textuality to Intertextuality” – diskuteras denna ”nya” formering som möjligen kan lanseras som ett alternativ till tanken på en sekundär muntlighet. Se Frawley, a.a., sid. 33-87.

jämförelse eller översättning de två tillvägagångssätten emellan inte enkelt låter sig göras. Han skriver: "Orality can no more be defined by removing certain characteristics of the written than the written can be reduced to a transposition of the oral".<sup>242</sup>

4. Jag tänker att ordet "och" och också att ordet "också" är viktiga kopulor eller begrepp i Göran Sonnevis allomfattande poesi. Och ordet "nu". Med frasen "Sommaren har nu vänt" inleds en längre dikt hämtad ur samlingen *Dikter utan ordning*, som Sonnevi tolkar vokalt på CD-skivan *Mozartvariationer*.<sup>243</sup> Att lyssna till Göran Sonnevis röst innebär en ytterligare upptrappning av den akuta situation som hans poesi nästan alltid lyckas etablera och etablera sig i. Hans speciella stämma, med de igenkännbara skorrande r-ljuden, den anspända och osäkra, men samtidigt också virtuost precisa intonationen, kommer på ett helt självklart vis inifrån själva dikten, som hela tiden i sig själv är sång. Självklar sång. Minutiös musik.<sup>244</sup> Göran Sonnevis svåra stamning är välkänd och hans vokala framföranden – liksom åtminstone till viss del även hans poesi – grundas i, samtidigt som den på ett dramatiskt sätt också överskrider, denna talstörning.<sup>245</sup>

242 Zumthor, a.a., sid. 24.

243 Sonnevi, Göran, *Mozartvariationer*, Bokbandet 1997 (CD-skiva). *Dikter utan ordning* publicerades 1983 på Albert Bonniers Förlag.

244 I sin senaste, mycket omfattande diktsamling *Bok utan namn*, skriver Sonnevi om de tallektioner han som barn tog av en operettsångerska: "Vi sitter vid flygeln, jag spelar också på den / Jag få lära mig andas Sambandet växer mellan språket och musiken". Sonnevi, Göran, *Bok utan namn*, Albert Bonniers Förlag 2012, sid. 499.

245 I essän "The Stutter of Form" skriver Craig Dworkin om stamning och litteratur med Alvin Lucier, Pierre Guyotat och Jordan Scott i fokus. Dworkin menar att i princip allt tal till viss del består och bestäms av "dysfluencies" men att vårt fokus på språket som en referentiell, transparent och kommunikativ akt gör att vi bortser från en sådan kroppslig opacitet. I Sonnevis fall tycks stamningen skapa en kritisk punkt vars betydelse på ett indirekt, men ändå (tänker jag) avgörande, vis sprider sig vidare i hans dikt, medan det för exempelvis Jordan Scott blir till en mer uttalad formell utgångspunkt. Dworkin skriver angående Scotts diktsamling *Blert*: "Blert, in short, is a text written to be as difficult as

Mot slutet av den närmare åtta minuter långa inläsningen, blir den helt korta pausen – mitt i frasen "Ingen annan / gör det" – av avgörande betydelse. Denna typ av "överklivning" med tillhörande "förlängning" påverkar, menar Eva Lilja, textens innebörd. "Överklivningen innebär konflikt mellan frasen och versraden", skriver Lilja.<sup>246</sup> I det här aktualiserade exemplet innebär överklivningen och den tillhörande pausen att ett ögonblick av ytterligare reflektion införs i diktens olika realiseringsmoment. Och "Sommaren har nu vänt Och jag går" är också en dikt som på ett paradoxalt vis tematiserar ett konfliktfyllt men samtidigt överbryggande och kärleksfullt förhållande till en mor. Vissa saker kan man varken reducera ner eller enkelt syntetisera. "Hon svarar aldrig". "Hon ber för oss dömda". På så vis arbetar Sonnevis dikts ljudande aspekter också med den typ av friktioner, vändningar och parallellställningar den så ofta tematiskt turnerar. Radbrytningarna med tillhörande versvila, versbrytningar, överklivningar, små förskjutningar, korta pauser eller helt milda betoningar i versen och i prosodin får avgörande konsekvenser för hur texten framträder inför mig. Och för vad den säger. De små förloppen går in och påverkar de stora förloppen. Och tvärt om. För mig är denna dikt aldrig alldeles tyst.

Jag läser, som ytterligare en slags upptakt till försöket att besvara de ovanstående frågorna, återigen Charles Bernsteins essä "Närlyssning". Relationen mellan det skrivna dokumentet och poetens (olika) muntliga framföranden styrs, menar Bernstein, olyckligtvis av ett antal på förhand antagna premisser. Han skriver:

Jag vill vända upp och ner på det vanliga antagandet att texten – det vill säga det skrivna dokumentet – är det primära för dikten, och att poetens recitation eller

possible for its own author to read". Dworkin, Craig, "The Stutter of Form", *The Sound of Poetry/The Poetry of sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 179.

<sup>246</sup> Lilja, *Svensk metrik*, sid. 341. Lilja definierar överklivning med "att den fonetiska frasen fortsätter över radbrottets gräns". Se vidare *ibid.*, sid. 342-343.

framförande av en dikt är någonting sekundärt och i grund och botten utan betydelse för "själva dikten".<sup>247</sup>

Jag menar att det direkt anmäler sig ett antal akuta invändningar mot Bernsteins tes. Jag tror exempelvis inte att det är en för alla hävdvunnen uppfattning att texten alltid skulle vara det primära och det vokala framförandet det sekundära. Det antagandet blir, något jag också ovan försökt att visa, på ett märkligt vis både för modernt och samtidigt för daterat. Och också geografiskt ganska kringskuret. Synen på poesin, som en i första hand tyst gest är, som vi såg ovan, (åtminstone för vissa teoretiker, kritiker och poeter) nära kopplat till den modernism som etablerade sig under 1900-talet och som nu delvis håller på att klinga av. Och också inom denna i tid begränsade rörelse finns det, fanns det, viktiga och självklart ljudande fickor. Poesins stumma ögonblick, som Bernstein menar för många vara det normativa, omges på ena sidan (den bortre) av recitationen och på den hitre (sidan som är vänd mot oss) av den allt betydelsefullare författaruppläsningen, vilken som bekant kan ta sig en mängd olika gestalter. Och också i modernismens tysta centrum iscensatte dadaister, futurister, beatpoeter och konkretister en räckta ljudande aktiviteter. I en svensk kontext kan man – säger Gunnar D Hansson – hålla fram 1900-talspoeter som Nils Ferlin och Harald Forss, som exempel på författarskap som i allra högsta grad lät sin dikt, på olika vis, också ljuda. "Dom läste hela tiden", säger Gunnar. Men om man väljer att bortse från denna problematik (och dessa undantag) kan man ta del av det produktiva gods Bernstein ändå utvinner ur sin stipulering. Dikten har, eller får efterhand, enligt Bernsteins synsätt en plural existensform. Olika publiceringar och olika vokala framföranden adderas till varandra och skapar sammantaget en uppsättning mångskiktade versioner av dikten där varken den textuella eller den akustiskt performativa varianten äger något egentligt företräde framför den andra.

247 Bernstein, "Närlyssning", sid. 218.

varje dikt är bara en variant det  
finns ingen sann och slutgiltig version

Termen ”textuella framföranden” blir användbar för Bernstein då den fångar in de olika och ofta motstridiga textuella versioner som kan förekomma av en och samma dikt. Till dessa framföranden läggs vidare de framföranden poeten själv gör vid olika poesiuppläsningar eller andra typer av vokala iscensättningar av dikten. Bernstein skriver:

Om man betraktar dikten utifrån av [*sic!*] dess multipla framträdanden, eller dubbelriktade översättbarhet mellan olika framträdanden, så har den en i grunden plural existens.<sup>248</sup>

Detta synsätt vänder upp och ner på tanken om dikten ”som ett fixerat, stabilt, begränsat språkligt objekt”, något som i sin tur griper tillbaka på de tankegångar som diskuterats ovan rörande litteraturens framträdande i en muntlig kultur, där det litterära verket ständigt var utsatt för en pågående, kreativ, omkomponering.<sup>249</sup> Ett sådant synsätt får naturligtvis betydelse för perceptionen av texten/dikten. De multipla framträdandena torde, eller borde, i sin tur generera en tolkningspraxis som också den genomsyras av rörelse och flexibilitet. Synen på dikten som en plural existensform opponerar sig möjligen mot det som Roman Jakobson, med emfas, exponerar i ”Lingvistik och poetik”. Han skriver där att en ”dikts versgestalt förblir helt oberoende av variationer i framförandet”. Man får, menar Jakobson, akta sig för att identifiera ”framförandemönster” med ”versmönster”, och jag tänker att ett dylikt synsätt på ett mer självklart vis

248 Ibid., sid. 219.

249 Frawley menar att text inte i första hand gör språket permanent utan i högre grad gör det verkligt. Frawley, a.a., sid. 29. Och det är, bland annat denna typ av icke-fixerad textualitet som beskrivs och realiserar i läsningen av David Vikgrens diktsamling ovan (se Exkurs 2).



kunde göra sig gällande i en tid då den metriska versen alltjämt utgjorde en dominant. Och då uppläsaren inte i så hög grad sammanföll med författaren.<sup>250</sup> Kanske har vi plats både för Jakobson och för Bernstein.

Bernstein konstaterar att trots att poesiuppläsningens status och betydelse de senaste decennierna ökat har fenomenet inte rönt någon större uppmärksamhet inom en forskartradition. Poesiuppläsningen har förblivit ett ”uppmärksamhetsspår”.<sup>251</sup> Denna situation är, som vi såg ovan, i högsta grad gällande också i en svensk kontext. Tillståndet är, i ljuset av Bernsteins hävdande av det vokala framförandet som en i princip lika viktig framträdelseform för poesin som dess textuella manifestationer, olyckligt och något som Bernstein också vill förändra. Han skriver: ”Jag föreslår att vi inte betraktar poesiuppläsningen som en sekundär förlängning av ’tidigare’ skrivna texter, utan som ett eget medium”.<sup>252</sup> Hur skulle Roman Jakobson ställa sig till ett sådant förslag? Också Brian M. Reed betonar, fast utifrån en annan utgångspunkt, det problematiska i att upprätta dylika hierarkier. Han skriver: ”Phonocentrism rests on a false and hierarchial ranking of two out of many possible means of communication”. Och vidare: ”A written text and a live performance are not related in the manner of original and copy”.<sup>253</sup> Jag antar detta ”förslag” som en avgörande utgångspunkt för min vidare studie. Uppläsningen är inte sekundär. Texten är inte primär.

250 Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 163.

251 Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 215.

252 Ibid., sid. 221.

253 Reed, a.a., sid. 278. Man kan här notera att utgångspunkten i den ovan uppmärksammade boken *Literary Voice* av Donald Wesling och Tadeusz Slawek är en hierarki med ett närmast diametralt utseende där den litterära teoribildningen i Derridas efterföljd beskrivs som ”tryck-fixerad” och att poststrukturalismen lider av ”ear-fear”. Wesling/Slawek, a.a., sid. 25. Denna påstådda beröringskräck gentemot det akustiska och orala vill författarparet problematisera och bekämpa. Weslings och Slaweks tankegodis är bra att få med, men deras tankegångar snarare befäster än raserar den hierarkiska situationen.

I "Närlyssning" etablerar Bernstein termen "audiotext", som han beskriver som "en specifik utvidgning" av den redan bekante Garrett Stewarts term "fonotext". Audiotext är "diktens hörbara akustiska text" och det är just den nivån i dikten som framhävs i exempelvis poesiuppläsningen. På så vis kopplas, och på denna punkt är Bernstein påfallande konsekvent, den upplästa dikten intimt samman med den på pappret tryckta texten vilket gör det möjligt för Bernstein att hävda att om du inte tycker om en poets uppläsning "beror det på att du inte tycker om poesin i fråga".<sup>254</sup> Poesiuppläsningen bör således inte uppfattas som "en sekundär förlängning av tidigare skrivna texter" men nivåer i den tidigare skrivna texten utgör ändå verksamma moment i poesiuppläsningen. Och analogt skulle jag, lite preliminärt, vilja hävda att nivåer och erfarenheter, som utvinns i poesiuppläsningen på ett motsvarande vis kan ta plats i den visuella manifestationen på (exempelvis) ett papper. Den skrivna dikten och den vokalt realiserade dikten är olika sidor av den aktuella diktens samlade performativa framträdelse.

\*

Ett minne. Jag försöker minnas. Den 27:e september 2007, på kvällen, satt jag i BIT Teatergarasjen i Bergen och lyssnade på den svenske poeten Karl Larssons uppläsning av dikten "VÄCKT UR *SLEEP*" från samlingen *Form Force*. Jag hade feber. I "VÄCKT UR *SLEEP*" introduceras den amerikanske poeten John Giorno som en slags matris. "john giorno var skådespelaren som sov / i andy warhols *sleep*", skriver Larsson.<sup>255</sup> Läser Larsson. Och den mycket specifika uppläsningsspraktik Larsson omgående etablerade – ett stammande, medvetet nervöst, omtagande och liksom utprövande modus – signaleras, om än svagt, på ett par ställen också i den tryckta texten. Mot slutet av dikten kan vi läsa:

254 Bernstein, "Närlyssning", sid. 222. Begreppet auralitet fungerar på ett likartat vis. Text och framförande är olika komponenter inom samma taxonomi.

255 Larsson, Karl, *Form Force*, OEI Editör 2007, sid. 105.

”*cancer in my left ball* / giornos försök att illustrera / sina cellförändringar, / tumörernas inre struktur / genom metodiska radbrytningar / och omtagningar i texten / svulsten är här också / en del av litteraturen”.<sup>256</sup> Larssons skrivsätt är genom hela *Form force* relativt avspänt, diskuterande och nyktert. Hans dikt närmar sig ibland ett essäistiskt tonläge. Vi befinner oss långt från det traditionellt centrallyriska. Larssons dikt blir i mångt och mycket ett forum i vilket olika kritiska diskurser kan iscensättas. Och man kan se, tänker jag, hans vokala framförande av dikten, åtminstone så som det gestaltade sig i Bergen under Audiatur-festivalen, som ett led i denna undersökande och kritiska praktik.

Jag tycker särskilt mycket om den lätta svindel och oro  
som läsningen ger mig under dessa förhållanden och  
utifrån inställningen på en inte helt fixerad översättning  
texten och översättningen tillsammans under ögonen  
översättningen ännu som skiss med sina noterade  
tvekanden osäkerheter som måste avgöras utan  
dröjsmål

De antydningar, som signalerar stamning och tvingande omtagning, som ändå finns i den tryckta texten ”VÄCKT UR *SLEEP*” vecklas fullt ut i Larssons mycket elaborerade läsning. En förundran spred sig bland publiken. ”kanske är litteraturen nu / det brutna // kan man säga *sönderslagna*”, skriver Larsson.<sup>257</sup> Dikten inkluderar material från en räkka olika miljöer: datorspel, David Bowies sång ”Andy Warhol” från skivan *Hunky Dory*, citat från John Giorno. En ständig växling mellan svenska och engelska bidrar också till den lätt fladdriga känsla som texten skapar, en fladdrighet som sedan förstärks i Larssons uppläsning av dikten. Följande korta passage – ”det är den amer. emigr. poeten: / poetrösten” – kan sägas förstöras och spridas genom texten i och med framfö-

256 Ibid., sid. 120.

257 Ibid., sid. 112.

randet av dikten.<sup>258</sup> Larsson tycks i sin vokala realisering nervöst söka det rätta ordet – ett ord som ju redan finns formulerat i den tryckta versionen av texten – men som en följd av uppläsningsspraktiken, åtminstone momentant, problematiseras och ifrågasätts. I oraturet opereras John Giornos cancersvulst in i den tidigare tillsynes friska och rättrådiga texten och Bernsteins audiotext-begrepp ställs samtidigt på sin spets. Audiotexten ligger latent, som en cellförändring i textkroppen *Form force*, och i Larssons framförande av densamma framhävs den på ett sådant vis så att det plötsligt blir möjligt för åhöraren att ställa en (ny) diagnos. Jag menar inte alls att dikten ”VÄCKT UR *SLEEP*” fulländas i Larssons muntliga realisering. I stället ställs jag inför en delvis annan dikt.

I ”Hearing Voices” diskuterar Bernstein förhållandet mellan den alfabetiska texten och framförandet och han menar att i framförandet har författaren möjlighet att fokusera på nivåer som delvis är dolda i manuskriptet. Denna omskapande praktik blir också, åtminstone för den erfarne poesiuppläsaren, i sin tur en faktor att räkna med i själva skriv- eller kompositionsprocessen. Bernstein skriver: ”The implied or possible performance becomes a ghost of the textual composition”.<sup>259</sup> Detta spöke går, tänker jag, att likställa med den ”hänsyn till uppläsningens krav” som poeter, enligt Eva Lilja, tar, ”då de formger sina dikter” (se ovan kap. 1:1:2). I ”How to Read a Reading of a Written Poem” berör också Peter Middleton denna lätt undflyende nivå i hur dikten/texten gestaltar sig på baksidan. I en i mina ögon något överflödig, och också fruktar jag alltför generaliserande, tredelad, indelning av normerande kollektiva uppläsningssätt får Middleton anledning att beskriva hur Robert Creeleys radbrytningar så att säga dirigeras av hans uppläsningsspraktik. Och också, tänker jag, vice versa. Middleton skriver:

258 Ibid., sid. 106.

259 Bernstein, Charles, ”Hearing Voices”, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 145.

Creeley's reading style has always been laden with affect, as if the line-breaks were also triggers of emotion. This is distinctive to his performance, but the use of the page layout as a score for the pausing and breathing by the poet reading the poem aloud is widely used, both in the U.S. and the U.K., and is closely associated with the poets whose work is in the modernist or avant-garde traditions.<sup>260</sup>

Jag tänker tentativt, och utifrån egna erfarenheter, att ett dylikt tillvägagångsätt inte bara behöver vara avhängigt en framtida muntlig realisering av dikten, utan i lika hög grad kan påkallas av krav, regler och parametrar som på ett intimt vis är länkade till själva skrivakten och till den läsakt som utgör en given del av skrivakten. Till det tysta mumlet i huvudet som i lyckliga stunder transformeras till tecken på ett papper. Tecken som sedan kan komma att läsas tyst eller högt; av författaren själv eller av en för poeten främmande annan. Dikten börjar helt enkelt prata i mig då jag skriver den och det är detta prat som ytterst bestämmer exempelvis radbrytningarnas placering och funktion. Inre, från medvetandet stammande krav, bryts under skrivakten mot de ur konventionen stigande, yttre kraven. Karl Larssons uppläsning tog slut och jag gick tillbaka till mitt hotellrum. Oroliga drömmar. Stora insekter på hallgolvet å på ängen.

\*

A person stands alone in front of an audience, holding a text and speaking in an odd voice, too regular to be conversation, too intimate and too lacking in orotundity to be a speech or a lecture, too rough and personal to be theatre.<sup>261</sup>

260 Middleton, Peter, "How to Read a Reading of a Written Poem", *Oral Tradition* 20/1 (2005), sid. 27. Texten kan man hitta på: <http://journal.oraltradition.org/files/articles/20i/Middleton.pdf>.

261 Middleton, "Poetry's Oral Stage", sid. 25.

Med dessa ord inleder Peter Middleton essän ”Poetry’s Oral Stage”, som torde vara en av de mer expansiva undersökningarna av hur poesiuppläsningen kan gestalta sig i vår samtid. Middleton motiverar sitt distanserade perspektiv i citatet ovan med övertygelsen att det är bara på så vis den numera för många helt bekanta uppläsningsserualen kan synliggöras och därmed också diskuteras.

Att säga poesin är ingen privat angelägenhet att säga  
poesin är ingen offentlig angelägenhet

Middleton konstaterar också inledningsvis, precis som Bernstein, att ”offentliga uppläsningar” är ett fenomen som nästan förblivit helt osynligt för en kritisk och vetenskaplig diskurs. Vad beror denna tystnad på? Middleton frågar sig om orsaken kan vara att man i hög grad antar att inget speciellt händer med dikten då den framförs vokalt. Att dess mening och betydelse ”stays fundamentally unchanged”.<sup>262</sup> Andra orsaker kan, menar Middleton, vara den kritik som då och då framförs gentemot den upplästa dikten. Exempelvis rapporterar Donald Hall om en anonym poet som menade att poesiuppläsningarna ”has ruined a generation once promising, because in pursuit of platform success poets wrote simplistic poems”.<sup>263</sup> Och återigen tangerar vi tanken på att scenframträdandet är något som poeten tar med i beräkningen redan då texten ”formges”. Middletons essä väljer – precis som min undersökning – att bemöta dylika ståndpunkter med tanken att någonting viktigt och avgörande faktiskt sker med dikten då den realiserar vokalt i rummet. Och att denna ”förändring” är avsevärt mer komplex, och intressant, än de entydiga förfallstecken den namnlöse poeten i Halls berättelse skrev in i fenomenet. Det är viktigt för denna undersökning att undvika de hierarkier och fallgropar, som Charles Bernstein så effektivt destabiliserade i ”Närlyssning”. Dessa hierarkier eller ordningar i termer av primärt och sekundärt finns överallt. De bär på negativa såväl som på positiva

<sup>262</sup> Ibid., sid. 26.

<sup>263</sup> Halls citat citeras i ibid., sid. 27.

förtecken. En utgångspunkt för den här granskningen är således att poesiuppläsningen verkligen gör någonting med dikten – dikten förändras – men att denna förändring varken innebär poesins räddning eller dess undergång. En uppläsning svarar inte rätt eller fel på den fråga dikten kan sägas vara.

I texten ”How to Read a Reading of a Written Poem” fastslår Peter Middleton vidare att ”[a] poetry reading is a performance”.<sup>264</sup> Och detta faktum innebär att inte bara författarens närvaro som uppläsare, och dennes text, blir av betydelse, utan också att en räkka andra parametrar – såsom exempelvis introduktioner, gester, felläsningar, lukter m.m. – bestämmer utfallet av framförandet.<sup>265</sup> I kapitel 1:2 kommer jag att laborativt undersöka vilken roll sådana (och andra) instanser intar i en faktisk uppläsningssituation. Och också problematisera synen på poesiuppläsningen som en performancetyp.

I övrigt karaktäriseras ofta försöken att definiera en poesiuppläsning av att man hamnar i negationer. En poesiuppläsning är inte det eller det. Paul Zumthor skiljer exempelvis i sin undersökning av den muntliga poesin ut den offentliga uppläsningen (”public reading”), så som vi känner igen den, från andra typer av ”poetiska performance-akter”, som varande i mindre grad upphängd kring en minneshandling. För Zumthor utgör uppläsningen – en författare står i strålkastarljus på en scen, framför en mikrofon och läser innantill ur en bok eller ett manus – den mest elementära formen av ”vocal and gestural dramatization” av en dikt. Zumthor beskriver hela situationen som högst artificiell och att den innebär en distansering från kroppen, något som skiljer ut denna praktik från andra kulturer. Han skriver:

Other cultures distance it less from the body. But the role of memory always remains accessory here. Voice utters a writing and does no more than project a reflection of its virtues. All other techniques of performance are founded, to the

264 Middleton, ”How to Read a Reading of a Written Poem”, sid. 14.

265 Ibid., sid. 15.

contrary, in principle, on the operation of *memoria*, in the broad sense that rhetoricians of long ago used to ascribe to this term.<sup>266</sup>

Den fattigdom poesiuppläsningen i vissas ögon besitter – ”fattig teater” – blir utifrån Bernsteins perspektiv formens egentliga styrka:

I skådespelets och det upphöjda dramats tidsålder sticker den anti-expressiva poesiuppläsningen ut som en lågteknologisk oas som tillhör de minst spektakulariserade händelserna i vår offentliga kultur.<sup>267</sup>

I linje med detta genomförs poesiuppläsningar ofta i lokaler som egentligen används till någonting helt annat, och också detta är enligt flera skribenter av betydelse för hur uppläsningen uppenbarar sig inför oss. ”Poetry and indeed all literature suffers from not having purpose-built venues”, skriver exempelvis Jonathan Davidson.<sup>268</sup> Poesiuppläsningar äger ofta rum på kaféer, på barer, i föreläsningssalar eller på konstgallerier, och detta kan, menar Peter Middleton, leda till att poesiuppläsningen uppfattas som rörig, ofärdig och heterogen. I motsats till den i allmänhet extremt välorganiserade operaföreställningen invaderas ofta poesiarrangemangen av olika vardagsljud som på så vis blir en del av framträdandet. Middleton frågar sig: ”Aren’t these supposed flaws all part of the act, important constitutive elements of the performance event?”<sup>269</sup> Hur publiken och poeten som framträder uppfattar dessa biljud torde vara högst individuellt men det är nog ingen vågad gissning att de oftare upplevs som störande än att de skulle addera något väsentligt till framförandet. Distans, fattigdom och en mild form av exil, som i sin tur leder till en närmast parasi-

266 Zumthor, a.a., sid. 179.

267 Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 221.

268 Davidson, Jonathan, ”Filling the Void: Some Notes on the Search for Poetry Audiences”, *Words Out Loud: Ten Essays About Poetry Reading* (Edited by: Mark Robinson), Stride Publications 2002, sid. 79.

269 Middleton, ”Poetry’s Oral Stage”, sid. 31.



tär situation blir således inslag i poesiuppläsningens olika uppenbarelsereformer.

I tidskriften *Kritiker* nr 8/2008 skriver Daniela Floman i en brevväxling med den svenske poeten Joar Tiberg om ett framträdande den senare genomförde i Stockholm vintern 2007. Tiberg förblev, skriver Floman, tyst under hela ”uppläsningen”.

Du ställde dig på scenen, mumlet omkring dig tystnade, vi väntade. Du stod och gungade fram och tillbaka. Tittade på oss, harklade dig nån gång. Smålog. Minuterna gick, vi satt kvar – jag vände mig om: det var nån i baren som såg skräckslagen ut. Nån annan småflinade. Nån tredje, i soffan, stirrade ihåligt på dina byxben. Bakom dig dånade ett kylskåp. Ingen sade någonting. Femton minuter passerade, och så började du applådera. Vi svarade med att applådera tillbaka.<sup>270</sup>

John Cages omtalade ”tysta” stycke ”4:33”, med dess intresse för rummets och omgivningens ljud, anmäler sig omgående, medan jag läser om Tibergs ”uppläsning”, som en avgörande intertext. Floman uppmärksammar ju också kylskåpet som ”dånade” bakom poeten. Och som Cage skriver tidigt i ”Musikens framtid: credo” genomgår denna typ av i vanliga fall ”störande ljud” en dramatisk förändring då vi faktiskt börjar lyssna på dem. Bullret, kylskåpsdånet, ljudet av spårvagnen som passerar utanför mitt fönster, samtalen som läcker in från en sal intill förändras då vi faktiskt börjar lyssna på dem. ”Var vi än befinner oss – det mesta vi hör är buller. När vi inte hör det stör det oss. När vi lyssnar till det fascinerar det oss.”<sup>271</sup> Och om vi hade lyssnat på dessa ljud i form av en ljudinspelning hade det återigen förändrats.

270 Floman, Daniela & Tiberg, Joar, ”Återknytningsrum. En brevväxling kring författaröstens roll i uppläsningssrummet”, *Kritiker* nr. 8/2008, sid. 107.

271 Cage, John, ”Musikens framtid: credo”, (Översättning: Torsten Ekbohm) *Om ingenting*, Albert Bonniers Förlag 1966, Sid. 9.

alla i salen teg  
på engelska

Flomans första brev till Tiberg mynnar ut i en fråga: ”Vad fick dig att stå och tiga?” Och brevväxlingen kommer sedan att handla om författarsubjektet, den egna rösten och om uppläsningen som en performance. Tibergs kanske främsta anledning, enligt sin egen utläggning, till att förbli tyst då alla förväntar sig tal, är att manifesteras ”en stor tvekan inför den egna rösten”, inför det egna suveräna och ensamma författarsubjektet. Tiberg säger vidare, i ett försök att distansera sig från Cage, att han inte är särskilt intresserad av tystnaden, men däremot av rummet och det möte som där kan ske. Rummet som ett interaktivt rum där tystnaden delades lika: ”Vi teg alla lika mycket”.<sup>272</sup> Utan att ha varit närvarande under Tibergs tysta uppläsning uppfattar jag den som intressant då den så att säga negativt synliggör vad en poesiuppläsning förväntas vara. Den närvarande författaren – Joar Tiberg – uppfyllde ett viktigt kriterium genom att just närvara, men vägrade sedan att fullända sitt uppdrag som uppläsare, då han genom sin tystnad inte (åtminstone inte på det förväntade sättet) förkroppsligar en poetisk text. I diktsamlingen *Ansvaret ansvaret ansvaret ansvaret* kommenterar för övrigt Tiberg den här aktuella uppläsningen: ”Det är den enda uppläsning jag är glad att jag varit med om, jag har tack och lov inte gjort så många”, skriver han.<sup>273</sup>

Martin Högström visar i texten ”Att förf[st]öra en massa” på åhörarens roll och betydelse för uppläsningsspraktiken. Högström ”läser” uppläsningar av Ida Börjel och Ulf Karl Olov Nilsson och menar att de båda utifrån delvis talspråkligt präglade figurer lyckas ”binda en lyssnarskara”.<sup>274</sup> Angående Nilssons uppläsning av dikten ”Mr Block” – som uppenbart arbetar med humor för att på så vis ”etablera den breda kontaktytan med en ansiktslös massa” –

272 Floman/Tiberg, a.a., sid. 107-112.

273 Tiberg, Joar, *Ansvaret ansvaret ansvaret ansvaret*, Albert Bonniers Förlag 2010, sid. 7.

274 Högström, Martin, ”Att förf[st]öra en massa”, *OEI* nr. 28-30/2006, sid. 420.

skriver Högström att publikens skratt är en ”del av textens väg ut ur rummet och tillbaka till uppläsaren” som på så vis kan ordna, andas och sekvensera sin uppläsning. ”Texten – och uppläsaren, UKON – återhämtar sig och fortsätter på nästa rad. Det är i cesuren vi skrattar.”<sup>275</sup> Och man kan fråga sig vad en dylik reflektion gör med läsningen av dikten då lässituationen ser annorlunda ut. Är det farligt att läsa ”Mr Block” tyst då texten i den akten riskerar att distribueras utan de livsnödvändiga andningspauserna? Länge pladdrade jag ”med kamelerna”.

I en text om Per Højholts framföranden från scen av de så kallade ”Gite-monologerna” – speciellt då det allra sista framförandet, som genomfördes i oktober 1983 – tecknar Karsten Wind Meyhoff en i det närmaste ideal uppläsningssituation. Vi läser:

Under hele sin optræden er Højholts opmærksomhet rettet mod publikums mindste bevægelser – udbrud, fnis, ansatser til latter, tavshed m.m. – og han manøvrerer som en anden surfer på en kraftfuld bølhed i forhold til de tilfældige retninger, situationen bringer rummet i. Dermed befinder han sig i samme situation som sit publikum: Ingen ved nøjagtig, hvad der sker, fordi ethvert udspil og de efterfølgende reaktioner indgår som aktive faktorer i en pingpong, der i vidt omfang improviseres og konstant fører til uventede og overraskende situationer.<sup>276</sup>

Meyhoffs essä beskriver sedan ett förlopp som torde utdefiniera åtminstone delar av Højholts framförandepraktik från det jag tentativt valt att kalla ”poesi-uppläsning”. Højholt gör någonting annat. Vad är det? En poesiperformance?

275 Ibid., Sid. 422. Dikten ”Mr Block” är en prosadikt, vilket får den konsekvensen att radbrytningarnas pauserande funktion i första hand övertas av starka skiljetecken. Cesur är ett i sammanhanget möjligtvis problematiskt begrepp, då det i första hand beskriver en paus inne i själva versraden.

276 Meyhoff, Karsten Wind, ”Alt sker i nuets boble eller historien om Højholts Sokrates”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004, sid. 163.

Ett i jämförelse med de ovan diskuterade radikalt annorlunda lyssnarperspektiv anlägger Siv Gøril Brandtzæg i texten ”Ubehaget ved opplesningen”, som är en långt driven problematisering av författaruppläsningens vanliga uppenbarelsereformer. Brandtzæg menar att ”litteraturuppläsningen” bär på en stor potential, men att författaren som uppläsare i de flesta fall omöjliggör att denna potential realiseras. Brandtzæg skriver att ”författeren ’står i veien’ for møtet mellom lytteren och teksten”. Som åhörare tittar man på författaren istället för att lyssna på texten. Man blir helt enkelt, menar hon, en åskådare.<sup>277</sup> I framförandet av texten tolkar författaren texten åt oss och stänger på så vis läsaren ute. Betraktelsen – bekvämligheten – är vidare en rejäl vidräkning med den här ofta aktualiserade essän ”Närlyssning”. Brandtzæg kritiserar Bernstein för att idealisera uppläsningen och uppläsningssituationen och hon frågar sig om inte det rum av kommunikation mellan texten och åhöraren som uppläsningen skapar enligt Bernstein mer är en dröm än ett verkligt faktum.<sup>278</sup> Avslutningsvis hålls den samtida diktens relativa otillgänglighet fram som ytterligare ett problem. Följden blir att uppläsningförandet vänder sig till en liten skara av redan väl insatt publik. Brandtzæg skriver:

Dette med tilgjengelighet er et urimelig krav å stille til den seriøse litteraturen. Jeg våger likevel å gjøre det fordi jeg mener at diktet er mer avhengig av å bli øyeblikkelig akseptert i litteraturopplesningen enn tilfellet er med skrevne tekster. At dette er vanskelig forenelig med en del samtidig lyrikk, er kanskje en viktig årsak til at hovedtyngden av litteraturopplesningens publikum er folk med en genuin interesse for samtidig lyrikk.<sup>279</sup>

277 Brandtzæg, Siv Gøril, ”Ubehaget ved opplesningen – en tilskuers bekjennelser”, *Ratatostk* nr. 1-2/2007, sid. 36-37.

278 *Ibid.*, sid. 39.

279 *Ibid.*, sid. 40.

Detta synsätt går som synes på tvärs mot uppfattningen att just uppläsningen ofta fungerar som en väg in mot en förståelse av något som tidigare uppfattats som svårbegripligt. Brandtzægs tankar går kanske att förklara med det faktum att hon tycks uppfatta förståelse utifrån en sträng texttolkningsprincip som rimmar illa med den diskurs den muntligt framförda dikten presenterar. Brandtzæg verkar i så hög grad fjättrad av en skriftkultur att hon inte förmår att möta den muntliga dikten – eller den sekundärt muntliga dikten – med adekvata verktyg. Och dessutom tycker jag det är föga överraskande att den publik som kommer till en uppläsning av samtida dikt också är intresserad av samtida dikt.

5. Så. Stig Larssons inläsning av dikten "Nyponsoppa" från samlingen *Matar från 1995 präglas av en närmast total kontroll över den aktuella diktens sonora dimensioner. Larsson arbetar genomgående med betoningar och olika temposkiften. Han rör sig mellan det sakliga och det mer dramatiserade. Påfallande ofta tillmätts diverse småord, som "Nä. Nä:", "så" och "ja" en framskjuten position i "oraturen". Också olika typer av typografiska – visuella – ingrepp i textmassan på baksidan, exempelvis kursiver och radbrott, ges på ett mer accentuerat sätt än i den ovan diskuterade Beckman-inläsningen röst. En sådan "typografisk birytmik" har blivit ett viktigt moment i mycken ny dikt.<sup>280</sup> Och i detta fall kommunicerar också visuellt grafiska och vokalt ljudande koder på ett synnerligen uppenbart vis med varandra.<sup>281</sup> Alldeles mot slutet av framförandet av dikten skapas en intimitet, rösten tycks krypa alldeles intill oss. Detta modus kontrasterar både mot det mer sakliga och mot det mer deklamerande tonläge som tidigare i dikten varit dominant. Jag uppfattar Stig Larssons inläsning som dynamisk och kanske*

280 Alfredsson, Johan, "Tro mig på min ort" – ööversättlighet som tematiskt komplex i Bengt Emil Johnsons poesi 1973-1982, Förlaget Holzweg 2010, sid. 66.

281 Johanna Drucker skriver: "Some of these features suggest easy analogies with sound – contrasts of scale, or bold and italic for emphasis, are easily given voice". Drucker, "Not Sound", sid. 239.

därför också påfallande expressiv, något som blir än tydligare då han på skivans sista spår läser dikten "Mänskligt".<sup>282</sup> Larssons uppläsningsspraktik definieras – jämfört med exempelvis Erik Beckmans – av en avsevärt högre grad av performativitet. Hans ljudande arbete med texten blir till en tydlig tolkande instans av densamma. Och detta drag är något som med all säkerhet, tänker jag, har grundats redan i skrivakten. Stig Larssons röst märker och sorterar diktens olika uttryck. Han tycks i sitt framförande söka efter en exakthet, ett projekt som också kan sägas äga rum på en semantisk nivå i texten. Att i ett repetitivt mönster, medels små preciseringar, söka den exakta formuleringen. Den riktiga – gällande – utsagan. Och efter 4:33 börjar musiken.

Jacques Roubaud, vars dikt "Att säga poesin" i en söndertrasad och ofullständig version löper genom hela detta kapitel, presenterar i texten "Prelude: Poetry and Orality" en som jag uppfattar det djupt sorgsen utsaga om den samtida poesins, och den samtida poesiuppläsningens, alltmer uniforma och konventionella status: "To conclude this point, IFV [international free verse] is the essential form of SIP (standardized international poetry), whose servants are POWs (poets of the world)".<sup>283</sup> En globaliserande, ursprunglig anglo-saxisk, rörelse har enligt Roubaud upphävt såväl poesins geografiska som formella särdrag. Alla läser exakt likadant och genregränsen mellan poesi och prosa har blivit meningslös. Inom detta formella fängelse kan nästan allt sägas. Allt blir hanterbart "so long as no one suspects you of playing 'formal games'".<sup>284</sup> För Roubaud är denna utveckling lika med poesins död och att en poetisk praktik

282 Larsson, Stig / Feiler, Dror, *Poesi musik*, Alice Musik Produktion, 1997 (CD-skiva).

283 Roubaud, Jacques, "Prelude: Poetry and Orality" (Translated by: Jean-Jacques Poucel), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 24.

284 Ibid., sid. 23. Roubaud hävdar i denna text att den kritik vissa teoretiker – exempelvis Lesley Wheeler och Hank Lazer – tidigare framfört rörande det amerikanska akademiska uppläsningss-kretsloppet är giltig också för uppläsningar som sker inom andra kontexter och på andra platser.

har kommit att hitta nya uttryck som exempelvis rap, slam och olika typer av scen-performativa händelser uppfattar han inte som en given progression. ”I have nothing against these activities. [...] But why call these events 'poetry' as opposed to something else? Why not simply call them a PERFORMANCE?”<sup>285</sup> För Roubaud utgör den allt betydelsefullare författaruppläsningss-praktiken, så som den allt som oftast kommit att fungera, en länk i poesins successiva marginalisering och möjliga försvinnande. Poesin lokaliseras i skillnaden, i de formella brotten.

En av de mer expansiva diskussionerna om muntlighet och framförandepraxis i den samtida svenska poesin finner man i Per Bäckströms avhandling *Aska, Tomhet & Eld* där ett omfattande kapitel intresserar sig för vad som händer då Öijer vokalt framför sina ofta redan i tryckt form muntligt framtagna dikter. Bäckström lokaliserar exempelvis fem olika och föränderliga kategorier som alla bidrar till Öijers egenartade ”uppläsningsteknik”. Bäckström skriver bland annat: ”Han [Öijer] är nämligen inte enhetlig i sin uppläsningsteknik, utan framförandet förändras allt efter vilken dikt som läses, dvs diktens egen rytm och melodi styr framförandet”.<sup>286</sup> På så vis tycks Öijers dikt, vid sin tillkomst, ta med den framtida uppläsningen i beräkningen, samtidigt som detta moment också styrs av parametrar som tar form i skrivprocessen. Bäckström undersöker också om och hur – genom exempelvis strykningar och tillägg – Öijer förändrar sina dikter i framförandeögonblicket. I Öijers senare poesi, där dikterna kommit att erövra en allt slutgiltigare form, är konstaterat av Bäckström, denna typ av revideringar endast förbehållet ”omtagningen” som görs ”endast för att understryka det performativa och orala momentet i själva framförandet”.<sup>287</sup> En viktig, sammanfattande, poäng för Bäckström är att Öijer

285 Ibid., sid. 25. Stefan Eklund är inne på samma linje då han menar att ”Poetry slam skulle tjäna på att stadsfästa sig som en egen konstform”. Och: ”... varken poesin eller poetry slam tjänar på att blandas ihop med varandra”. Eklund citeras i Grönborg, a.a., sid. 109.

286 Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld*, sid. 258.

287 Ibid., sid. 268. Tidigare i sin karriär var, visar det sig då Bäckström lägger dokumenterade framförande över de tryckta varianterna, olika typer av revideringar (både tillägg

i koncipierandet av sin dikt verkligen väger in framförandets betydelse, vilket skänker de tryckta texterna en muntlig prägling utan att han för den sakens skull överger sin skriftspråkliga bas. Öijer är en poet vars hågkomster inte kommer från andras sjungna sånger ”utan från egenhändigt skrivna ord som han sedan lärt sig utantill”<sup>288</sup>

Om jag nu, utifrån dessa olika synsätt på den poetiska framförandeaktens möjligheter och konsekvenser, skall försöka lokalisera en egen hållning kommer den att röra sig fram och tillbaka mellan en räckta olika ståndpunkter. Erfarenheten säger mig att min skrivprocess inte på något vis låter sig styras eller triggas av en framtida framförandeakt då en sådan akt redan och med nödvändighet etablerar sig under skrivandet av dikten. Flera av realiseringens olika ansikten framträder simultant i och genom hela skrivakten. Tal och skrift byter gång på gång plats och en kommande uppläsning innebär för mig således ett återaktualiserande av ett i skrivprocessens helt närvarande och nödvändigt ljudande. Man får inte tåga. Skrivandet av dikten är i sig ett framförande av dikten. Då dikten genom min mun återigen börjar ljuda bör det som då mönstras varken uppfattas som en sekundär variant, eller som en fulländning av den skrivna och sedemera tryckta dikten. Det som produceras är istället ett unikt uttryck och bör av åhöraren, menar jag, på samma vis som då man läser en bok, förstås utifrån sina egna förutsättningar. Det skrivna och det vokala är

och strykningar) ganska vanligt förekommande. Omtagningen, repetitionen ingår i den ”uppräkningsretorik” som Bengt Höglund kopplar samman med ”den muntliga poesisrenässansen”. Höglund, ”Uppror ur jazzrullorna”, sid. 22-24.

<sup>288</sup> Bäckström, *Aska, tomhet & Eld*, sid. 272. För Öijer är uppläsandet/framförandet en del av försöket att göra konsten till en integrerad del av livet och skall således uppfattas som en försök att ta sig ut ur litteraturens olika institutionaliserade former. Uppläsningsspraxisen blir för Öijer – precis som för exempelvis Allen Ginsberg – en del av en subversiv verksamhet. ”För Öijer är det inte nog att skapa ett rikt bildspråk och ge dikterna en muntlig karaktär, han vill dessutom upprätta en genuin kontakt med sin publik. Han är en poet som, förutom att han skriver dikter för sig själv och för läsarna, också gör det för att framföra en del av dem *live*.” Ibid., sid. 276.



således, i producentledet nära sammanlänkat, för att i konsumentledet sedan bli separerade men alltså likvärdiga entiteter.

\*

Det som kanske mer än något annat och av hävd definierar den moderna poesiuppläsningen är författarens fysiska närvaro. Författaren på scen, jaget i strålkastarljuset, förkroppsligar den i förväg skrivna dikten och överbryggar på så vis avståndet mellan författare och text. Röstens och resten av kroppen skapar med hjälp av exempelvis olika tonlägen, gester, betoningar, mimik, prosodi och pauser en slags illusion av personlighet, och en trovärdighet konstitueras i lyssnarens öron/ögon. Denna typ av illokutiva krafter i den talade diskursen – det är där de blir fullt synliga, fullt ut avlyssningsbara – förstärks ytterligare då uppläsaren, talaren, samtidigt går att identifiera som textens författare. Den illokutiva akten blir då (och där) sammantaget till ett viktigt moment i det fenomen poesiuppläsningen kan sägas vara.<sup>289</sup>

Framförandet av poesi skapar allt som oftast – det finns undantag – en specifik läsart som markant skiljer ut sig från normalt tal. Reuven Tsur skriver: ”First, when people perform poetry, they read it in a different way in many important respects from ’normal’ speech”.<sup>290</sup> En anekdot: en vän ringer och berättar en historia som går ut på att hans son bara kunde förstå en viss barnbok då fadern läste den högt för honom. Som om den vuxnes förståelse av texten smittade av sig på barnet via den vokala förmedlingen. Denna relation, som på ett märkligt vis tycks upprätta ett kontrakt mellan texten och åhöraren, bör uppfattas – tänker jag – både som en tillgång och som en börda för författaren

289 Den illokutiva akten utgörs av den kraft ”som vi lägger *in* i sägandet”. Ricoeur, Paul, ”Distansering som hermeneutisk funktion” (Översättning: Ola Holmgren), Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red.), *Hermeneutik*, Rabén & Sjögren 1977, sid. 138.

290 Tsur, Reuven, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press 1992, sid. 40.

och kanske i än högre grad för dikten. Hur skulle en strategi se ut vars syfte var att problematisera denna uppkomna auktoritet? Detta specifika böjningsmönster. Finns det något eller några bra exempel på en sådan, undergrävande, uppläsningsspraktik? Eller bör man, som Peter Middleton tycks göra, uppfatta denna konstitution, med tanke på poesins allmänna marginalisering, som något i grunden viktigt och nödvändigt? Han skriver:

The poetry reading dramatizes authorship because the authority of the poet and poetry is so questionable in an age where the production of any kind of public discourse, especially ones which make any kind of statement about the way the world is or how we ought to act, depends for its legitimacy on institutional validation if it is to be any more than personal opinion, which itself depends for its significance on the status of the person.<sup>291</sup>

I en text i tidskriften *Ord & Bild*:s nummer om ”Röster” håller Jörgen Gassilewski fram John Ashbery och Charles Bernstein som två exempel på, två företrädare för, en uppläsningsspraktik han benämner ”icke-expressiv” och som ställs mot den ”bardiska”, som enligt Gassilewski ”fortfarande är nästan allenarådande när det gäller diktuppläsning på svenska”. ”Det gungas, det skanderas och det uttrycks framför allt i ett obrutet flöde.”<sup>292</sup> För Gassilewski blir detta i Sverige

291 Middleton, ”Poetry’s Oral Stage”, sid. 46.

292 Gassilewski, Jörgen, ”Bortom deklamationen – om icke-expressiv poesiuppläsning”, *Ord & Bild* nr. 1-2/2009, sid. 128. Donald Wesling och Tadeusz Slawek skriver i *Literary Voice* om barden och det bardiska som en poetisk instans där rösten, historiskt sett, har tilldelats olika funktioner. I en icke-skriftspråklig kultur fick barden rollen av nationell minnesbank, medan den bardiska funktionen idag i första hand torde manifesteras sig som en motkraft till det författarna beskriver som ”the increasing erasure of the self from poetry”. Wesling/Slawek, a.a., sid. 114. I det bardiska är således tankegången på rösten som en identitetsmarkör av central betydelse. Författarna beskriver vidare det bardiska (”the bardic”) som en modern myt. De skriver: ”The bardic is print culture’s nostalgia for oral culture”. Ibid., sid. 113. Och längre fram finner man en slags definition som stammar ur

dominanta modus problematiskt då de verbala framförandena i många fall "underminerar" och "relativiserar" de textuella.<sup>293</sup> Ashberys läsart beskrivs som "osannolikt företroendeingivande" och samtidigt "förströdd", medan Bernsteins praktik förses med en hel räckta olika och närmast motsägelsefulla epitet. Hans läsning är mycket elaborerad, den är avslappnad, "icke-affekterad", samtidigt "diskret skanderande", och konstituerad utifrån en jämn, nästan pedagogisk betoning på alla ord.<sup>294</sup> Jag tänker att den "icke-expressiva poesiuppläsningen", som Gassilewski beskriver den, inte blir den kritiska instans jag söker. Den uppvisar, i en jämförelse med den åtminstone i Sverige dominanta "bardiska" praktiken, snarare kvalitativa än ontologiska skillnader. Samma sak fast på ett annat sätt. Ett kompletterande perspektiv anlägger Per Bäckström i sin diskussion om Bruno K. Öijers "teatrala uppläsningsteknik". Bäckström menar att den "retoriska lågmäldheten" blivit annekterad av politiker och andra representanter för makten och därmed oanvändbar för den moderna konstnären. Den (konstnären, outsidern) som i en dylik situation "önskar uppnå autenticitet och närvaro" har "att förlita sig på teatrala medel".<sup>295</sup> Som en mörk pendang till dessa två motställda uppläsningsspraktiker skulle man – Mladen Dolar gör det i sin bok *A Voice and Nothing More* – kunna hålla fram den fascistiska- och den stalinistiska stadsapparatusens syn på rösten som ett politiskt verktyg i den totalitära maktutövningen. Den i Norden dominanta bardiska traditionen skulle då kunna benämnas fascistisk medan det av Gassilewski eftersökta icke-expressiva uppläsningsmoduset

en läsning av Adam Mickiewicz's episka dikt *Pan Tadeusz*: "The poem has a voice that has not turned away from itself, that has not yet differentiated between itself and the world and thus speaks as if in unison with it. These are the features that make the voice bardic". Ibid., sid. 133. Bard är i sin tur, enligt *Svensk ordbok*, "person med uppgift att vara skald och sångare i forntida keltiska kulturer".

293 Gassilewski, "Bortom deklamationen – om icke-expressiv poesiuppläsning", sid. 128.

294 Ibid., sid. 127-128.

295 Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld*, sid. 315. Bäckström bygger i sin tur sitt resonemang på Lars Midttuns artikel "Maktens tale er blitt varm og nær", publicerat i *Morgenbladet* 19-25 april 2002.

utgjordes av det stalinistiska sättet att framföra ordet. Det är bara att välja sida!<sup>296</sup>

Andra, som exempelvis Peter Quartermain, menar att den upplästa dikten riskerar att förlora den flerstämmighet eller polyvokalitet som kan finnas inskriven i den. Han skriver i ”Sound Reading”:

When we look at the poem as [William Carlos] Williams wrote it, without punctuation, we see that it is actually unvoicable in any completely satisfactory way: the polyvocality, the simultaneity of possible tones, rhythms, and interpretations, is available only to the inner ear, and cannot be spoken. One might therefore conclude that it is impossible to read this poem well aloud.<sup>297</sup>

Quartermain ser också, precis som Siv Gøril Brandtzæg (och också Jörgen Gasilewski) gjorde ovan, en risk i att författarens egen in- eller uppläsning av en specifik dikt så att säga ställer sig i vägen för andras vokala uttolkning av texten. En fråga: Kan en specifik grafisk iscensättning av en dikt, i linje med ett sådant

296 Dolar a.a., sid. 117-119. Han skriver bland annat: ”If the main objective of the fascist ruler was to produce an Event here and now, if fascism put all its resources into the mechanisms of fascination and spectacle, if voice was the ideal medium of producing such Events in establishing a direct link between the ruler and masses, then the main concern of the Stalinist Party congresses was that nothing would happen, that everything would run according to the preestablished scenario. The written script is not to be disguised – on the contrary, the Stalinist ruler is but an agent, a functionary of the script, and the point of monotonous reading is to present as few diversions as possible”. I den fascistiska maktutövningen framhålls rösten och performativiten – händelsen – på ordets bekostnad och den stalinistiska motsvarigheten uppvisar således ett motsatt förhållningssätt. Här tar ordet så att säga talarens plats.

297 Quartermain, a.a., sid. 222. Helga Krook beskriver i essän ”Lyssnar ni eller lyssnar ni inte” en likartad farhåga. Hon skriver: ”Motståndet hos vissa poeter mot att läsa upp sina dikter kan bottna i en ovilja att välja *en* läsning av dikten, en betoning av flera som inte bara är möjliga utan klart inskrivna i dikten. En motvilja mot att låta sig läsas av det definitiva och enda”. Krook, Helga, ”Lyssnar ni eller lyssnar ni inte”, *ArtMonitor* nr. 7/2009, sid. 64.

resonemang, på ett liknande vis sägas förtolka och därmed ”stå i vägen” för en läsares tysta, visuella, avkodning av texten? Placerar sig exempelvis inte det specifika visuella framsättandet av dikterna i Jörgen Gassilewskis diktsamling *Kärleksdikter* (Albert Bonniers Förlag 2009) mellan texten och läsaren? Och blir inte det i så fall på ett jämförbart vis problematiskt?

Charles Bernstein vill med den tidigare etablerade termen *auralitet* – som ett svar på denna typ av invändningar gentemot uppläsningsspraktiken – hitta ett verktyg som inte lika tydligt och på textens bekostnad betonar andningens, röstens och talets närvaro i rummet som det, som i första hand, konstituerar en poesiuppläsning. Han betonar att det som poesiuppläsningen iscensätter är dikten och inte författaren, vilket för med sig att ”det betydelsefulla i poesiuppläsningen är mindre poetens än diktens närvaro”. Författaren försvinner men dikten finns kvar. ”Med *auralitet* vill jag”, skriver Bernstein, ”betona ljudandet av *skriften*”.<sup>298</sup> Och man kan i och med detta ana, tänker jag, en rörelse som går från det närvarande författarsubjektet till den lika närvarande, men ofta påfallande anonyma, åhöraren som i konfrontationen med den ljudande poetiska texten plötsligt ”hör” vad han ”lyssnar” på. Publikinstansen blir på så vis en aktivare deltagare i uppläsningssituationen och kanske finns det här en väg in mot det ”interaktiva rum” Joar Tiberg diskuterade ovan.

Den muntliga poesin kan existera utan åhörare det finns  
eritreanska herdar eller sudanska (?) som  
Ruth Finnegan talar om de säger den med hög röst  
för sig själva var och en säger för sin hjord sjunger  
för den reciterar för den de tiger så snart en människa  
finns där de säger den med hög röst för sig själva

Paul Zumthor ägnar publiken, och publikens medskapande funktion, ett helt kapitel i boken *Oral Poetry*. Han menar att åhöraren är en lika viktig instans som interpreten i en performance. Denna ståndpunkt torde vara förankrad –

298 Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 223.

och mer självklar – inom de specifikt muntliga genrer Zumthor undersöker och presenterar. Men en rest av denna medskapande funktion finns med all säkerhet kvar i den sekundära muntlighet poesiuppläsningen, så som vi känner den, utgör. Åhörarens roll som ”medförfattare” kan ta sig både, utåtagerande, expressiva, som mer internaliserade uttryck.<sup>299</sup>

## 1:1:4 Rösten och betydelsen

”Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves”

Lewis Carroll, *The Annotated Alice*

Det tycks på många håll råda en slags konsensus om att en poesiuppläsning utöver en allt viktigare institutionell, distribuerande, funktion också – på gott och ont – fungerar som ett slags korrelat för hur dikten kan uppfattas och förstås. Dikten öppnar sig helt enkelt för läsaren/åhöraren/åskådaren då den realiserar vokalt. I ”Exkurs 2” (ovan) problematiserades detta ofta förekommande synsätt genom att med hjälp av Garrett Stewarts metodik lokalisera en läsart som placerade sig någonstans mellan tyst- och högläsning. ”Exkurs 2” sökte efter en läsart i vilken det gick att förstå dikten också via en tyst läsprincip. Den moderna poesiuppläsningen har inte (om man väljer att följa Stewart) ensamrätt på den typ av ljudande betydelsealstring – ’ljud-symbolism’ – som ofta hålls fram som ett avgörande moment i hur dikten skapar sin mening.

Tron på att en dikts ljudeffekter är betydelse- eller meningsskapande bygger på antagandet att språkljuden är motiverade och inte arbiträra, något som för många i sig långt ifrån är någon självklarhet. Mladen Dolar frågar sig: ”The word as a signifier, the word as a sound object: how do we think

299 Zumthor, a.a., sid. 183.

them together?”<sup>300</sup> Ferdinand de Saussure hävdar som bekant och med emfas att ”*det språkliga tecknet är godtyckligt*”. Han skriver: ”Begreppet ’system’ är inte förbundet med något inre band med den ljudföljd *s-ö-r*, som fungerar som dess uttryck i franska.”<sup>301</sup> Saussure tillmäter inte ens olika typer av utrop eller onomatopoetiska ord någon avvikande betydelse i sitt hävdande av tecknets godtycklighet. ”Onomatopoetica och utrop är av sekundär betydelse och deras symboliska ursprung delvis tvivelaktigt”, skriver han.<sup>302</sup> Detta perspektiv tar således kraftigt avstånd från de hisnande utläggningar Sokrates och Kratylos presenterar i dialogen *Kratylos*. Sokrates säger i Platons text:

Själv gillar jag också att namnen är så lika tingen som möjligt, men jag fruktar verkligen att detta fiskande efter likhet blir väldigt jobbigt, som Hermogenes säger, och jag fruktar att man förutom detta måste tillgripa det där tarvliga hjälpmedlet – överenskommelsen! – för namnens riktighet.<sup>303</sup>

Trots Sokrates vändor lyckas han fiska upp ett imponerande antal exempel på där namnet faktiskt stämmer överrens med tingen, där ”de passande bokstäverna är de som liknar tingen”.<sup>304</sup> Uppfattningen om språket som ett arbiträrt system blev en dominant i den tal- och språkreform som humanismen och reformationen i en parallell rörelse drev fram under 1500-talet. Aristoteles tankar om språket, om namnet som ”ett talat ljud som fungerar som ett tecken enligt överenskommelse” blev enligt Thomas Götselius ett ”nyckelställe i 1500-talets diskurs om diskursen”. Han skriver: ”Utsagan om språket som ett arbiträrt system repeteras således gång på gång under 1500-talet”.<sup>305</sup> Middletons försök att bringa ordning

300 Dolar, a.a., sid. 143.

301 de Saussure, a.a., sid. 95.

302 Ibid., sid. 98.

303 Platon, *Kratylos. Skrifter. Bok 2* (Översättning: Jan Stolpe), Atlantis 2001, sid. 454.

304 Ibid., sid. 451.

305 Götselius, a.a., sid. 49. Också Aristoteles syn på talet och skriften uttrycker den typ av fonocentrism som diskuteras i exkursen om David Vikgrens bok *Inomhuslektionen* ovan.

i förhållandet mellan språkljuden och dess eventuella meningsskapande funktion slutar i konstaterandet att konceptet ljud-symbolism är svårfångat och undanlidande och att varken litteraturvetenskapen eller lingvistikens tycks kunna klargöra dess eventuella betydelse för fenomenet poesiuppläsningen. Han menar dock att själva uppläsningssituationen kan vara en lämplig ort för poesiläsaren (och andra) att träna upp sin känslighet inför dylika fenomen. Han citerar lingvisten Linda Waugh, som förövrigt hör till de som problematiserar Hermogenes' och Saussures' arbiträra språksyn, då hon säger: "some language users are poets, while others are deaf to the music of language"<sup>306</sup> En sådan skolgång torde per automatik innebära en återaktualisering av en typ av språkupptagenhet de flesta av oss flitigt odlade som barn. Barnets lekande med ordens akustik, med dess klangkropp, är en välkänd och sedan länge dokumenterad praktik. Man kan citera E. M. von Hornbostel: "[W]hat we knew as children, we now must grope for [because] sight and sound have fallen apart"<sup>307</sup> Roman Jakobson håller fram poesin som en verksamhet där ljud-symbolismen utgör – eller åtminstone kan utgöra – en betydelsefull faktor. I *Six Lectures on Sound and Meaning* skriver han:

In poetic language, in which the sign as such takes on an autonomous value, this sound symbolism becomes an actual factor and creates a sort of accompaniment to the signified.<sup>308</sup>

Götselius sammanfattar den aristoteliska synen på skrift, tal och tänkande på följande vis: "Å ena sidan innehar det rena tänkandet ett klart teoretiskt företräde framför tal och skrift, eftersom det rör sig i tingens egen sfär, å andra sidan har talet ett praktiskt företräde framför tänkandet (men också framför den skrift som är talets efterbildning) då tänkandet måste omsättas i tal för att kommuniceras". Götselius, a.a., sid. 52.

306 Middleton, "Poetry's Oral Stage", sid. 54.

307 Hornbostel citeras i Jakobson, Roman & Waugh, Linda R., *The Sound Shape of Language* (Third edition, with a new preface by Linda R. Waugh), Mouton de Gruyter 2002, sid. 197. Se också sid. 220-223. Min dotter Amanda (6 år) har konstruerat ett eget rim-memory där likljudande ord/ting – exempelvis "katt" och "skatt" – bildar ett poänggivande kort-par.

308 Jakobson, Roman, *Six Lectures on Sound and Meaning* (Translation by: John Mephram), The Harvest Press 1978, sid. 113.



I det i sammanhanget viktiga fjärde kapitlet i *The Sound Shape of Language* återkommer Jakobson och Waugh till tanken på att det bland annat är just den ljudande kvalitén som skiljer ut den poetiska språkpraktiken från andra.<sup>309</sup> Och alldeles mot slutet av boken skriver Waugh i ett tillfogat appendix:

The strongest propensity of the distinctive features for autonomization and for immediate signification is found in the universal phenomenon of *poetry* [...] through such obvious phonic poetic devices as rhyme, semi-rhyme, alliteration, assonance, etc., through meter [...] through the general repetition of sounds, syllables, words, etc., through the division into lines, strophes, parts, etc., and through the general exploitation of "word affinities" noted above.<sup>310</sup>

Med detta i bagaget och efter en långvarig vistelse inom en poetisk praktik vågar jag hävda att ljudandet i poesin intar en reellt meningsskapande funktion. Språkljudens motiverade och icke-konventionella meningsalstring hamnar, enligt Jakobson och Waugh (och många andra), på en ontologisk nivå som är jämföra med den som språkets mer konventionella och arbitära skapar. Poesi arbetar således, tillskillnad från mycket annan språklig praktik, med en både

309 De skriver exempelvis: "The sounds of poetry indispensably carry a distinctly more autonomous task, and their bonds with poetic semantics are not reducible to the ordinary role required from them within these conventional units by the humdrum use of language. In poetry speech sounds spontaneously and immediately display their proper semantic function". Jakobson & Waugh, a.a., sid. 225. Denna poesins "ljudande kvalitét" ingår som ett viktigt moment i det Jakobson benämner "den poetiska funktionen" eller "poeticiteten". "Men vari yttrar sig poeticiteten? – I att ordet uppfattas som ord och inte bara som representant för det benämnda objektet eller som ett känsloutbrott." Jakobson, Roman, "Vad är Poesi?" (Översättning: Thore Pettersson), *Poetik och Lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Bokförlaget Pan/Norstedts 1974, sid. 95. Jakobsons berömda definition av "den poetiska funktionen" lyder: "Den poetiska funktionen projicerar ekvivalensprincipen från selektionsaxeln på kombinationsaxeln." Jakobson, "Lingvistik och poetik", sid. 150.

310 Jakobson & Waugh, a.a., sid. 269.

direkt och indirekt signifikans, med att både skriva *och* beskriva. Man skulle kunna hävda att ”den besvikne Kratylisten” Sokrates genom ett intensivt umgänge med poesin kanske skulle kunna bli något mindre besviken.<sup>311</sup>

I poesin överlagrar likhet närhet.<sup>312</sup> Och också då det poetiska språk-ljuds-knådandet inte intar en faktisk (varken traditionellt (icke-direkt) eller en mer specifik (poetisk-ikonisk)) meningsalstrande funktion kan det bli till värdefullt gods i det litterära konstverket. Dolar skriver: ”sounds are not to be reduced, but to be maintained, [...], they can be the material of an art of sounds apart from their sense-making properties”.<sup>313</sup> Man kan således uppfatta dels en betydelsealstrande, dels en ”rent estetisk” nivå i det poetiska, språkliga kretsloppet, där den förra (det semantiska) i sig uppvisar ett par divergerande tillvägagångssätt. Att upprätta vattentäta skott mellan dessa olika, inompoetiska, språkliga praktiker är både omöjligt och ointressant. Att vara poet, att arbeta inom en poetisk diskurs, är att återigen bli barn. Ett barnablivande. Och kanske också ett kvinnoblivande. Thomas Götselius har uppmärksammat talinläringens historiska kopplingar till olika typer av maktutövning och våld och han menar att detta pedagogiska projekt också rymmer ett fördrivande av mjukheten, av kvinnan, modern, så att barnet – pojken – kan förvandlas till man och talande. Götselius skriver: ”Som en analys av 1500-talets latinskola har visat hänger produktionen av talet samman både med kvinnornas frånvaro och våldets närvaro”.<sup>314</sup> Som barn var jag mycket upptagen av min mor. Av Maria Magdalena. Jag ville inte tala. Och då jag sedan lärde mig tala gjorde jag det via poesins alternativa praktik. Poesin – skrivandet av versen – har, för mig,

311 Genette, Gérard, *Mimologics* (Translation: Thais E. Morgan), University of Nebraska 1994, sid. 26.

312 I ”Lingvistik och poetik” skriver Jakobson: ”Relevansen hos ljud-betydelseförbindelsen är en enkel följd av överlagringen av likheten på närheten. Ljudsymbolik är en otvivelaktigt objektiv relation som grundas på en fenomenell förbindelse mellan olika sinnen, i synnerhet mellan hörseln och synen”. Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 171.

313 Dolar, a.a., sid. 147.

314 Götselius, a.a., sid. 94.

möjliggjort det nödvändiga talet, samtidigt som jag också delvis kunnat förbli ett barn. ”I poesin överlagrar likhet närhet.” Jag spelar gärna ”rim-memory” med Amanda. Att vara (en vuxen) människa är att nästan slitas i stycken.

Charles Bernstein använder sig av titeln på Reuven Tsurs bok *What Makes Sound Patterns Expressive?* i sin argumentation rörande språkljudens meningsskapande funktion. Han fastslår: ”Ljud skapar mening lika mycket som det betecknar någonting”.<sup>315</sup> För Bernstein är inte språkljuden vidhäftade någon specifik mening, utan det är i första hand ljudets icke-logiska drag hos språket som blir betydelsefullt för poesin. ”När ljudet upphör att följa en viss betydelse, när det i stället *skapar* betydelse av ljud, då rör vi vid frågan om språket”, skriver han i ”Närlyssning”.<sup>316</sup> För Bernstein är diktens olika ”icke-semanticiska” element, såsom exempelvis radbrytningar och ”akustiska mönster”, inte något som bidrar till textens mening; de ”är meningsfulla” i sig.<sup>317</sup>

Peter Quartermain berättar i ”Sound Reading” en anekdot från skoltiden som handlar om hur han och andra elever roade sig med att hälsa sin lärare ”good morning” på en rad olika vis. Berättelsens poäng blir för Quartermain att: ”Change the stress, and you change the quantity; change the quantity, and you change the tone; change the tone, and you change the meaning”.<sup>318</sup> Och Reuven Tsur menar, i den ovan nämnda boken *What Makes Sound Patterns Expressive?* att vi i förhållande till poesin ställs inför en alldeles speciell typ av ljud-perception som så att säga kilar in sig mellan den språkliga och icke-språkliga. Det är ett etablerat faktum att vi uppfattar språkljud på ett sätt som skiljer sig från hur vi uppfattar icke-språkliga ljud och att vi är kapabla att ögonblickligen ”välja” rätt strategi för att på lämpligaste vis avkoda den inkommande akustiska informationen. Tsur placerar bearbetandet av det språkliga materialet

315 Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 228.

316 Ibid., sid. 233.

317 Bernstein, Charles ”Absorptionens artefaktion” (Översättning: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna*, OEI Editör 2008, sid. 70.

318 Quartermain, a.a., sid. 224.

till den vänstra hjärnhalvan, medan det icke-språkliga behandlas av den högra hemisfären. Vi lyssnar helt enkelt på olika vis. Och på olika platser i hjärnan beroende av vilken kvalitet det aktuella ljudfenomenet har. Denna dikotomi kompletteras dock, enligt Tsur, av en tredje typ av ljudperception; ”the poetic mode”, som karaktäriseras ”by some way of overcoming this channel separation or specialization”.<sup>319</sup> Ett par sidor längre fram utvecklar han sitt resonemang:

When the acoustic signal is processed in the nonspeech mode (by the right hemisphere of the brain), we hear it as if we heard music sounds or natural noises. We attend away from overtone structure to tone color. When the same signal is processed in the speech mode (by the left cerebral hemisphere), this tone color is suppressed. We attend away from formant structure to phoneme. In the poetic mode, the main processing is identical with the processing in the speech mode. However, some tone color from the processing in the nonspeech mode faintly enters consciousness.<sup>320</sup>

319 Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive?*, sid. 12. I essän ”Skriftkulturens slut” citerar Friedrich Kittler Claude Lévi-Strauss, som menade att människan ”är dålig på att uppfatta och urskilja ljud. Vilket beror på det tvingande anspråk som en privilegierad kategori av ljud gör på henne, nämligen det artikulerade språkets”. Kittler, ”Skriftkulturens slut”, sid. 231. Kanske kan man säga att poesin (på samma vis som den moderna musiken enligt Kittler) tränar oss att bättre göra dylika sonora urskiljningar. I artikeln ”Aspekter af kognitiv poetik” menar Tsur att poesin, så som det alltmer kommit att framträda är något av en paradox, då den använder ett logiskt medel (vårt språk) på ett diffust vis. Han skriver: ”Sprog er desuden en overvejende *sekventiel* aktivitet af en iøjnefaldende *logisk* karakter, typisk forbundet med venstre hjernhalvdel, mens diffuse føleelsesprocesser typisk er forbundet med højre hjernhalvdel”. Poesin blir för Tsur en språklig praktik som lyckats lösgöra sig ur språkets skarpa begreppstyranni. Tsur, Reuven, ”Aspekter af kognitiv poetik” (Översättning: Per Aage Brandt), *Kognitiv poetik* (Redaktion Line Brandt & Frank Kjørup), Aarhus Universitetsforlag 2009, sid. 115. För en vidare utläggning om hur vår asymmetriska hjärna bearbetar olika typer av akustisk information, se Jakobson & Waugh, a.a., sid. 32-39.

320 Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive?*, sid. 18.

När vi lyssnar på poesi lyssnar vi på samma vis som då vi lyssnar på ”vanligt mänskligt tal”, men samtidigt finns det inslag i det ljudande materialet som inte fullt ut låter sig bearbetas på ett för ”tal-moduset” traditionellt sätt. Poesins speciella sätt att tala leder i sin förlängning också till ett speciellt lyssnande, till att processandet av det inkommande talet inte helt sammanfaller med det gängse. ”Den poetiska funktionen” som genereras hos avsändaren genom dennes specifika språkarbete (exempelvis genom versifieringen) får på så vis en analog motsvarighet hos mottagaren. Poesin upprättar en alternativ kommunikationsmodell.

I *Kroppens fenomenologi* – d.v.s. första delen av *Phénoménologi de la perception* – menar Maurice Merleau-Ponty att ordens ”gestmening” spelar en viktig roll i poesin. Om man tar hänsyn till denna nivå hos ordet – ”ordets emotionella mening” – ser man, menar Merleau-Ponty, att ”orden, vokalerna och fonemen är olika sätt att besjunga världen och att de syftar till att representera föremålen, inte som den naiva onomatopoetiska teorin antog på grund av en objektiv likhet, utan därför att de utvinner och i ordets egentliga bemärkelse uttrycker deras emotionella väsen”. Det finns ett, menar Merleau-Ponty, begränsat, icke helt godtyckligt, uttryckssystem bakom varje språk. Det är således inte ”rena godtycket att ljuset heter ljus när natten heter natt”. Och det är inom det systemet, inom den sfären, den poetiska arbetaren förlägger delar av sitt dagsverke.<sup>321</sup> Paul Zumthor skriver, med hänvisning till Isidore Okpewhos

321 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi* (Översättning: William Fovet), Daidalos 1999, sid. 163. En i sammanhanget närmast kontradiktorisk kommentar hittar man hos Roman Jakobson: ”Men i franskans *jour* ’dag’ och *nuit* ’natt’ är fördelningen av grava och akuta vokaler omvänd, så att Mallarmé i sina *Divagations* anklagar sitt modersmål för att med ett perverst bedrägeri tilldela dagen en mörk klang och natten en ljus”. Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 172. I svenskan uppfattar jag att den långa vokalen i ”dag” står för en ljusare klang än dess korta motsvarighet i ”natt”. Jakobson citerar i anslutning till Mallarmé citatet också B. L. Whorf, som menar att ”när ett ord har en akustisk likhet med sin egen betydelse, kan vi höra det [...] Men när det motsatta inträffar, är det ingen som lägger märke till det”, något som uppenbart inte stämmer för Mallarmé.

tankar som i sin tur tar sin utgångspunkt i studiet av diverse afrikanska genrer, att: "oral poetry has only prosodic *rules*" och ett par rader längre ner, att: "this poetry does not have transmission of intelligible content as a function, rather only sounds and rhythms". Dessa drastiska slutsatser är naturligtvis inte helt tillämpliga på den poesi som här i första hand behandlas, men tanken på att "rytm är mening" utgör ändå ett avgörande inslag i det poetiska modus Reuven Tsur skisserade ovan.<sup>322</sup> Och visst kan man uppfatta poesiuppläsningen som en skolgång vars syfte kan vara att avtäcka dessa kanske inte omedelbart igenkännbara nivåer i språket. Att det poetiska skrivandet till viss del styrs av en rytmisk slinga och/eller ett specifikt ljudande, som det framsatta innehållet har att rätta sig efter, är för mig en realitet. Det är bland annat utifrån dylika resonemang Charles Bernstein, med viss emfas, kan hävda att det "inte kan komma som någon större överraskning för de flesta att en poet investerar så mycket i ljudet".<sup>323</sup> Skrivsättet talar. Ljuden talar. Rytmen och rymmen är betydelsealstrande. Det poetiska språket blir helt enkelt en viktig kratylisk tillflyktsort.<sup>324</sup> En skugga. En nisch.

\*

Utifrån ett svenskt perspektiv blir Öyvind Fahlströms manifest för konkret poesi – "Hättila ragulpr på fåtskliaben" – från 1954 ett viktigt dokument då man skall diskutera frågor av den här arten. Texten hämtar sin kraft från en känsla av att inte känna sig bekväm i det då rådande "litterära vårmodet", där "innehållet, både det beskrivna och dettas idéinnehåll" får fungera som diktens sam-

322 Zumthor, a.a., sid. 131.

323 Bernstein, "Närlyssning", sid. 228.

324 "Poetry transmutes and transfigures language, wrestling it completely away from its arbitrary status as social convention, and returning it miraculously to nature." Genette, *Mimologics*, sid. 162.

manbindande element. Fahlströms reaktion blir att istället betona verkets form, ”att ge formen egna normer igen”. Olika ljudande element, såsom vokalerier, rytmiseringar och fria betoningar, hålls fram som moment i ett skrivande som syftar att ”bryta mot minsta motståndets lag”, d.v.s. det som Fahlström kallar ”mimömolan”.<sup>325</sup> Rytmen är avgörande för Fahlströms projekt. Han talar om ”utfyllande rytmord”, om ”självständiga onomatopoetiska rytmfraser”, men också om rim och om en speciell logik som bygger på att ”likljudande ord hör ihop”. ”Laxar har att göra med laxering, och taxar med taxering, och inte vice versa.”<sup>326</sup> Jag skall inte fördjupa mig vidare i Fahlströms manifest – det har många andra gjort – men vill ändå hävda att det texten säger, med en fördröjning i tid, har varit av betydelse för hur den svenska poesin under vissa perioder har kommit att ljuda. I den lätt skissartade texten ”Till frågan om en abstrakt onomatopoetik” menar Magnus William-Olsson att en ”språkljudens betydelselära” måste sökas i diktens tillblivelsevillkor och inte i den färdiga texten eller i receptionen av den färdiga texten. William-Olsson drar upp riktlinjerna för en spekulativ undersökning som riktar blicken mot skrivakten och det språk som där i högre grad gestaltar sig som ljud än som betydelse.

och medan jag för mig själv talade  
dessa dikter genom att säga dem för mig själv i  
det tillstånd jag befann mig i just när jag sa dem

”Den kramp”, skriver William-Olsson, ”som kan infinna sig inför det tomma

325 Fahlström, Öyvind, ”Hättila ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi”, *Ord & Bild* nr. 1-2/2008, sid. 10.

326 *Ibid.*, sid. 11.

arket gäller aldrig frågan: 'Vad skall jag skriva?', den gäller alltid avsaknaden av en ton, ett läte, ett klingande incitament som förlöser".<sup>327</sup>

Och här kan det vara hög tid att sätta ner foten. Bland de som arbetar nära eller i ett poetiskt språk – och jag räknar mig dit – tänker jag att det är en relativt spridd uppfattning att "ljudandet", hur språket faktiskt gestaltar sig sonort, på olika vis intar en aktiv roll i en dikts totala uttryck. Ljuden talar. Själv koncipieras mycket av mitt poetiska skrivande genom att förhålla sig till en specifik rytmisk figur, en "slinga", som aktiveras i mitt medvetande då diktskrivandet tar fart. Denna i mig verksamma slinga aktualiseras sedan återigen – möjligen lätt modifierad – då jag framför dikten vokalt. Man skulle kunna hävda att "uppläsningen" startar långt innan jag äntrar scenen och börjar tala. Uppläsningen tar sin början i och med det att skrivandet, realiseringen, av dikten tar sin början. Och detta arbete, som alltså inte i första hand utgår från tanken på dikten som ett uttryck som kommunicerar ett visst tankegods alstrar – och det är min absoluta uppfattning – ett viktigt betydelselager i den färdiga texten som möter läsaren/åhöraren. Det är också viktigt att här poängtera att detta ljudande inte heller kan ses som en anpassning till en framtida uppläsningssituation. Hela processen svarar, tänker jag mig, istället mot ett mycket mer grundläggande behov. Det har att göra med bra och dåligt, med rätt och med fel. Och ytterst med tvånget (alternativt rätten) att tala. Parallellt med, eller riktigare, som ett led i mitt arbete som "forskare" (ett svårt ord) skriver jag, sedan den första oktober 2008 (dagen då jag tillträdde min tjänst), på en diktsamling som heter *Att bli ved*. *Att bli ved* har löpt som ett slags spöktext

327 William-Olsson, Magnus, "Till frågan om en abstrakt onomatopoetik", *Livets skrift. Texter om poesi*, Gedins Förlag 1992, sid. 85. I "Essä om Erik Beckman" skriver Horace Engdahl om "fonetiseringar", d.v.s. "ordvitsar och ljudlekar", som något som spelar en "långt mindre roll än vad grannskapet av skylten konkretism ger anledning att förmoda" i Beckmans text. Men att exempelvis ordvitsen ändå torde ha roll som "dold katalysator" för den process där "orden föds på nytt". Engdahl, Horace, "Essä om Erik Beckman", *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Albert Bonniers Förlag 1992, sid. 217-218.



invid den här texten, som kanske i sig själv är ett spöke. En diktsamling kan ”handla om” och tematiskt aktualisera en massa olika saker, så också *Att bli ved*. Utöver denna praktik, som så att säga anmäler sig av bara farten, uppfattar jag *Att bli ved* som en pågående och mer laboratorisk, klinisk undersökning av en dikts ljudande ordning. Den är, utöver att vara sig själv, också en del av denna undersöknings undersökning. *Att bli ved* är en dikt och samtidigt en ”undersökningsyta”. Bokstäverna låter. Ljuden talar.

## 1:2 Att läsa dikt: *Att bli ved*

Denna andra del av avhandlingens inledande kapitel består av en dokumentation och diskussion av en serie uppläsningar jag genomförde under 2009 och 2010. Dessa sex olika realiseringar av dikter ur det material som efterhand formerade sig till diktsamlingen *Att bli ved* skedde alla utifrån olika förutsättningar, i olika sammanhang och på olika platser. Allt för att se hur diktmaterial och realiseringsregistret ”diktuppläsning” reagerade i olika miljöer.

### 1:2:1 Uppläsning i *Rum för poesi* på Bokmässan i Göteborg den 25 september 2009

Jag läser: ”Vid elden inne i grottan eller ute i skogen formade sig i den trötte jägarens medvetande en ramsa som han upprepade gång på gång, fångslad av rytmen”.<sup>328</sup> Jag har sedan oktober 2008 – då min tjänst vid Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet tog sin början – arbetat med en diktsamling som går under titeln *Att bli ved*. Skrivandet av dikterna vållade mig initialt stora besvär då det tycktes vara dikter som inte på ett självklart vis ville skrivas. Och kanske ville inte heller jag längre skriva dikt.

I dag är det den 24 september 2009 och i morgon skall jag för första gången framföra ett antal dikter ur materialet *Att bli ved*. Dikturvalet fastställdes via ett intuitivt och mycket snabbt val. Jag kastade ett öga på dikterna och då och då fann jag något, tyckte jag, som hade en viss bäring. Läsningen kommer inledas med att den sista dikten från min senaste diktsamling *Nio, nine, neun, neuf* (Norstedts 2008) läses. Den texten får i uppläsningen fungera som en slags prolog. Epilogen i den föregående boken blir på så vis prolog i det jag nu försöker skriva. Jag insåg ett stycke in i skrivprocessen att jag,

328 ”Litteratur 1”, *Combi Visuell*, Förlagshuset Norden AB.

för att återigen kunna skriva dikt, var tvungen att återvända till den plats där skrivandet senast var möjligt. Och denna ort definieras mer av grafiska och visuella förutsättningar, och kanske i än högre grad av en specifik ton, en rytm, en speciell slingrighet, framför olika tänkbara tematiska utgångspunkter.<sup>329</sup> Det handlar om att försöka minnas *hur* dessa ”möjliga dikter” pratade. Hur de tidigare har pratat. Att så att säga åter ställa sig i den formalistiska musans tjänst.<sup>330</sup> I den poetiska skrivakten – åtminstone så som den gestaltar sig hos mig – är ”logos” på intet vis någon enväldshärskare, vilket får till följd att mening, ut-saga och den logiska följdrelationen mångfaldigas och sprids.

\*

Jag repeterar väldigt sällan inför uppläsandet av egna dikter. Jag vill inte som uppläsare få ett alltför tydligt övertag gentemot materialet, något som i det här speciella fallet kan bli till ett extra viktigt moment då texterna jag ämnar läsa fortfarande är i tillblivelse. Jag vill som uppläsare då också, i förhållande till den aktuella texten, få vara i tillblivelse.

I skrivakten är ett antal ljudande premisser hela tiden aktiverade. Och så har det varit länge. Kan man utifrån detta faktum hävda att själva framförandet av dikten har startat upp långt innan texten för första gången offentligt realiserar vokalt? Detta faktum torde i sådana fall vara av extra betydelse för dikterna i *Att bli ved*, då *Att bli ved* skrivs in som en del i ett projekt som just tematise-

329 Jag kan här bara påminna om det Magnus William Olsson-citat som ligger sent i det föregående delkapitlet: ”Den kramp som kan infinna sig inför det tomma arket gäller aldrig frågan: ’Vad skall jag skriva?’, den gäller alltid avsaknaden av en ton, ett läte, ett klingande incitament som förlöser”. William-Olsson, ”Till frågan om en abstrakt onomatopoeik”, sid. 85.

330 I en diskussion om Paul Valérys försök att skapa en ”musikalisk dikt” låter Gerald L. Bruns en ”formalistisk musa” träda fram. En musa ”whose transcendent ‘theme’ can only be constructed, not expressed”. Bruns, Gerald L., *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*, Dalkey Archive Press 2001, sid. 87.

rar diverse frågor om diktens ljudande nivåer. Och jag menar att detta förhållande på något vis torde ha inverkan på hur dikterna i *Att bli ved* framträder. Jag hoppas vidare att nivåer i diktdiskursen på motsvarande vis kan läcka in i avhandlingstexten. Varför ogillar jag monoliter? Jag läser: "Det som började som en lek med ordklanger och betydelser blev efter hand till formsträng och medveten konst, utövad av specialister och med flera användningsområden".<sup>331</sup> Spörsmålet man kan ställa sig är hur dessa två ljudnivåer – den subvokaliserade och den i rummet faktiskt för andra människor klingande – förhåller sig till varandra. På vilket vis är "textens akustik" jämförbar med hur dikten kan realiseras i rummet. Och är denna typ av jämförelse överhuvudtaget intressant? Är den produktiv? "Kommer du ihåg den där gången jag var så törstig så att jag började gråta i bilens baksäte?" Kanske bör man istället tematisera den visuella texten och den vokala, framförda, texten som två olika uttryck, som inte med nödvändighet har så mycket med varandra att göra. Hur ser adaptionen mellan text och röst ut? Kan man överhuvudtaget tala om en adaption? Adaption betyder anpassning. Adapter.

Då man läser antologin *Poets on Stage*, i vilken en lång rad amerikanska poeter uttalar sig om fenomenet poesiuppläsning, tycks denna typ av frågeställningar och problematiseringar vara ganska överflödiga. Den visuella texten och det vokala framförandet av densamma står i ett uppenbart, supplementärt, och som det tycks odiskutabelt, beroendeförhållande till varandra och den lyckade uppläsningen bygger på en självklar och väl fungerande förflyttning från den ena uppenbarelseformen till den andra. För många av de medverkande poeterna handlar det ytterst om att göra ett riktigt urval. Om att finna och sedan "säga" de rätta, och för tillfället passande dikterna. Jack Anderson säger exempelvis: "There also exist, I suspect, poems which seem more effective when read aloud than they do on the printed page".<sup>332</sup> För många av de tillfrågade

331 "Litteratur 1", Combi Visuell.

332 Anderson, Jack, "Reading Poems Aloud", *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler. Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978,

författarna skedde detta urval under en mer eller mindre direkt påverkan av den närvarande publiken. David Ignatow skriver exempelvis: "I often try to figure out the mood or the composition of the audience by age and by interests, so as to read poems appropriate that would get the kind of response that would make a successful reading".<sup>333</sup> Liknande tankegångar turneras också i de svar på den enkät jag sänt ut till ett antal svenska poeter. En poet skriver exempelvis: "Alltför splittrade (och, i mitt fall, alltför korta) dikter blir svårlästa".<sup>334</sup> *Poets on Stage* är en skrift som dels är märkt av sin tid, dels av den problematik som bland andra Peter Middleton tar upp i essän "The Contemporary Poetry Reading". Han menar där att en av anledningarna till att poesiuppläsningen länge varit ett "ouppmärksamhetsspår" är att både dess publik och de medverkande poeterna vill se mötet dem emellan som något närmast magiskt, som något man varken kan eller bör tala om.<sup>335</sup>

sid. 11. Colette Inez är i sitt titellösa bidrag inne på samma linje: "Some poems are winners. I find that cadence poems with strong visual imagery work well. Long works with abstract themes and complex wordplays will leave them twitching. No funeral processions or sombre poems, never". Inez, Colette, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978, sid. 15.

333 Ignatow, David, "Once More", *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978, sid. 31. En annan variant av samma tema: "Usually what I do is this: start out with no order at all (except the first and the second) and try to pick up from the audience's stirrings what they might want to hear. Something in their faces or silences tells me: 'that one next'". Lopate, Phillip, "The Secrets of reading", *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978, sid. 46.

334 Ingvarsson, Elise, svar på enkät (opaginerad). Också Eva Ström talar i sitt enkätsvar om urval: "Det finns dikter som jag väljer att inte läsa upp inför en publik – jag känner att de är för starka, som att jag skulle skada publiken. (Kanske också mig själv.) Mellan bokpärmarna lever dikterna mer skyddade".

335 Middleton, Peter, "The Contemporary Poetry Reading", *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998, sid. 263. Middleton skriver: "Maybe poets and audiences share a desire to believe in some collective magic and don't want to look too closely at the hidden compartments and trick wires by

Själv vill jag, inför uppläsningen i Rum för poesi, ta med mig urvals-proceduren – det snabba bläddrandet – in i själva uppläsningssakten. Jag kommer således, tänker jag mig, att ta med mig hela manusbunten upp på scen och samtidigt som jag läser också bläddra mig igenom materialet. Fumlandet, prasslet med papper, skall på så vis bli en del av själva uppläsningen. Så mycket längre i formulerandet inför framträdandet kommer jag inte. Det var länge sedan jag läste dikt inför publik. Och jag vet inte riktigt var de texter jag nu skall läsa befinner sig.

\*

Då jag klockan 17:04, den 25 september 2009, går upp på scenen i Rum för poesi, som anordnas under bokmässan i Göteborg, är jag redan väl bekant med rummet. Jag har suttit i publiken under närmare två dagar och på plats bevittnat en lång räckta poesiuppläsningar. Jag läser: ”Den stora lyriken uttrycker känslor och stämningar som alltid är sig lika och har samma makt över sinnena”.<sup>336</sup> Jag tänker att både likheterna och skillnaderna mellan de olika poeterna och deras framträdanden är avgörande och betydelsefulla. Traditionella uppläsningar varvades med mer konceptuella eller performativa akter. En del poeter uppvisade en självklar scenvana, medan andra på ett mer uppenbart vis kunde sägas iscensätta den typ av ”fattigdom” som Charles Bernstein tillmäter en avgörande roll i poesiuppläsningens credo. Och det blir för mig viktigt att framhålla att denna lätt generaliserande figur inte enkelt låter sig översättas till en kvalitativ motsvarighet. Det bra och det dåliga uppstår utifrån andra och mer svårfångade parametrar. Bernsteins idé att om ”du inte tycker om en poets uppläsning, beror det på att du inte tycker om poesin i fråga” blir emellertid

which the illusions are created”. Termen ”ouppmärksamhetsspåret” är hämtat från Charles Bernstein som i sin tur hämtat den från Erving Goffman. Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 215.

<sup>336</sup> ”Litteratur 2”, *Combi Visuell*.

alltmer giltig för mig. Jag har tidigare inför vissa författarskap opponerat mig mot denna tankegång, men tenderar nu att i en allt högre grad ge Bernstein rätt. ”Kommer du ihåg den där gången då vi – bara du och jag – var på väg till farmor i bil och jag frågade dig om du var lycklig?” Jag hostar och jag dricker mycket vatten för att jag hostar. ”Och kommer du ihåg vad du svarade?”

Om jag ändå skall försöka få fatt på en dominant i det annars heterogena materialet – i uppläsningarna jag bevittnade – skulle den i så fall gå på tvärs gentemot den lägesbeskrivning Jörgen Gassilewski gav ovan.<sup>337</sup> Ett ganska – och nu generaliserar jag något – neutralt, nedtonat och närmast antiexpressivt modus dominerade. Oraturet befann sig ofta nära något som skulle kunna kallas för tal, kanske till och med vardagligt tal. Poeterna ”pratade” – de sjöng inte – dikt. Rytmska figurer och andra vokala ”särmarken” placerades så långt ner i den akustiska versen att de på det hela taget var ganska svåra att uppfatta. Vad beror det på? Kan man se detta som en reaktion på ett uppläsningsskick som tidigare, och under en ganska lång period, varit dominant? Gassilewski skriver i ”Bortom deklamationen” att i Norden, och inte minst i Sverige, är den ”bardiska traditionen” alltjämt allenarådande. ”Det gungas, det skanderas och det uttrycks framförallt i ett obrutet flöde.”<sup>338</sup> Kanske håller detta ”obrutna flöde” av rytmiskt gungande nu ändå på att brytas, eller åtminstone störas. Och ett av Gassilewski efterlyst, mer ”icke-expressivt”, läsmodus tillåts, som en ganska naturlig reaktion, ta plats. Bard betyder ”person med uppgift att vara skald och sångare”.<sup>339</sup> För mig blir detta paradigmskifte kanske som mest uppenbart, som mest framsatt, då Kristofer Flensmarck och Linn Hansén tillsammans läser ur den förras diktsamling *Almanacka*. Textens dokumentära och vardagliga språkpraktik utsätts på så vis för ett kongenialt vokalt framförande. En kon-

337 Se kapitel 1:1:3.

338 Gassilewski, ”Bortom deklamationen”, sid. 128. Se också diskussionen som förs i kapitel 1:1:3 om ett fascistiskt kontra ett stalinistiskt sätt att i tal framföra det skrivna ordet.

339 *Svensk Ordbok*. Utgiven av Svenska Akademien M-Ö, Svenska Akademien 2009, sid. 190.

genialitet som ändå – menar författaren – innebär en markant förändring i förhållande till en tyst, internaliserad läsning, av diktaterialet: ”Förändringen mellan att tyst läsa dikten för sig själv och att framföra den är markant, tycker jag”. För Flensmarck upprättar de olika rösterna, under framförandeakten, ”en liten kör som mässar fram dikten”.<sup>340</sup> Det som uppstår torde emellertid – tänker jag mig – placera sig ganska långt ifrån en gängse bild av den liturgiska sångens väsen. Orden tättnar, för att alludera på Ingemar Milvedens ord, här knappast till sång. Och dikternas karaktär av tyst anteckning förvandlas, men finns ändå kvar, genom det framförda förloppets alla vindlingar och transformationer. Hur ser uppgiften för en poet ut om poeten i fråga inte anser sig vara en bard?

Jag hade under två dagar av lyssnande lärt känna rummet. Hur dörren låter då någon i publiken, mitt i en läsning, väljer att lämna lokalen. Vilka stolar som först blir upptagna. Hur ljuset och ljudet framträder. Jag läser: ”Numera tycks lyriken inte längre ha några offentliga funktioner att fylla”.<sup>341</sup> Salen, rummet, som var av traditionell konferenslokalstyp, var beläget på Svenska mässans andra våning, nära Hotell Gothia. Mycket lite hade gjorts för att anpassa rummet för poesiuppläsningar. En stor, låg scen, med tre stolar, ett bord och en mikrofon. Ett par dricksglas. Där i vanliga fall delårsrapporter (heter det så?) eller utvecklingsstrategier (heter det så?) presenterades lästes nu dikt. Poesiuppläsningen som en praktik som intar ett parasitärt förhållningssätt gentemot platsen den iscensätts i blev under dessa dagar tydlig.<sup>342</sup> Läsningarna skedde i en-timmars-pass under vilket vanligtvis fyra författare läste. En presentatör drog upp riktlinjerna för den stundande timmen och presenterade sedan i tur

340 Flensmarck, Kristofer, svar på enkät (opaginerad).

341 ”Litteratur 3”, *Combi Visuell*.

342 Peter Middleton skriver angående denna, ofta förekommande, ordning: ”Most poetry readings are ragged affairs taking place i venues temporarily liberated from other activities – pubs, bars, lecture rooms, art galleries, halls, and theaters where the readers stumble over stage sets, talk above the noise of drinkers returning from the bar, or try to figure out how best to use a PA system installed for other purposes”. Middleton, ”Poetry’s Oral Stage”, sid. 30.



och ordning den aktuella poeten. Presentationerna var i huvudsak korta, men samtidigt relativt olika, präglade av de olika presentatörernas skilda temperament.

Då jag skall börja läsa – då jag går fram mot scenen – är jag irriterad över att publiken är så fåtalig. Passet innan – då bland annat Lennart Hellsing och Kennet Klemets läste – var väldigt välbesökt. Fullsatt. Ödsligheten i lokalen gör, vet jag av erfarenhet, mig oftast till en sämre uppläsare. Och jag gör då också dikterna sämre. Jag behöver den lite opersonliga ingången en större åhörarskara ofta skapar. Med få människor i publiken upprättas det en intimitet som jag ofta får problem med att hantera. Det är som att jag då plötsligt börjar pratar till någon. Till ett speciellt huvud. Det blir helt enkelt svårare för mig att tänka bort publiken och ta plats i dikten då publiken inte tillåts vara en (ursäktat uttrycket) anonym massa. Jag vill inte tala till någon. Jag vill vara i textens ljud – i den sonora instans som redan tidigt i skrivprocessen började slingra sig fram – då jag framför dikt muntligt inför publik. Uppläsningen blir ett manifest tillfälle för dikten att visa fram sin inneboende akustik. Att då börja tala som man talar då man talar till en speciell människa som står framför en är, för mig, att befinna sig i en annan och för sammanhanget felaktig, kommunikationssituation. Då man skall ”säga poesin” måste tyngdpunkten ligga på ”meddelandet som sådant” och inte på någon annan funktion i det verbala kommunikationsschemat.<sup>343</sup> Också Bengt Emil Johnson kommenterar i sitt enkätsvar publikens faktiska storlek, om än utifrån andra förutsättningar, som betydelsefull för hur uppläsningen kommer att gestalta sig: ”Och publikens storlek påverkar också framförandet, är det åtta personer i ett bibliotek får man gå mer varsamt fram än om det är hundra i en stökig miljö”.<sup>344</sup> För mig är den typen av laborationer – att ”gå mer varsamt fram” – svåra att genomföra, då jag i framförandeakten bara har den i förväg skrivna diktens modus att följa. Det är dikten som sitter i förarsätet.

343 Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 143-148.

344 Johnson, Bengt Emil, svar på enkät (opaginerad).

I *Poets on Stage* håller många av författarna fram kontakten med publiken som en mycket viktig parameter i poesiuppläsningen. June Fortess och Jack Anderson är bara två som uppfattar den närvarande publiken som ett delvis medskapande moment i praktiken.<sup>345</sup> Publikens olika reaktioner – skratt, applåder, andäktig tystnad – transformeras tämligen oproblematiskt till verk samma inslag i framförandet. Och dessa ”händelser” får, får man förmoda, betydelse för hur publiken i sin tur uppfattar den upplästa texten. Allen Ginsbergs framförande av ”Howl (for Carl Solomon)” i Berkley 1956, som diskuterades ovan, kan hållas fram som ett närmast demonstrativt exempel på hur publiken blir en uppenbar instans i den performativa akten. Publiken skrattar, applåderar och kommenterar framförandet som i sin tur, som det tycks, låter sig infärgas av publikens reaktioner. På så vis upphävs, åtminstone momentant, den klara gräns mellan scen och åskådarrum som den ”professionella teatern” och ”1900-talets massmedier” tillsammans upprättade.<sup>346</sup> Också Peter Middleton håller fram publiken som en medskapande instans. I ”The Contemporary Poetry Reading” skriver han att uppläsningen (”the performance”) utgörs av ett ofta svårfångat samarbete mellan poeten och publiken. Detta utbyte mellan olika aktörer i uppläsningdramat skapar sammantaget ett ”intersubjektivt nätverk” som efterhand, menar Middleton, blir ett element också i dikten. Det handlar, åtminstone inte uteslutande, om publika reaktioner som i sin tur leder till en översättbar (mot)reaktion hos uppläsaren/poeten.<sup>347</sup> I en akt, som allt

345 Anderson, a.a., sid. 12 samt Fortess, June, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978, sid. 38.

346 Lönnroth, Lars, *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba*, Carlsson Bokförlag 2008 (1978), sid. 8. I äldre tider fanns det inte, skriver Lönnroth, ”någon gräns mellan den plats där aktören uppträdde och den plats där publiken befann sig under framförandet: båda parter befann sig på scenen samtidigt”.

347 Middleton, ”The Contemporary Poetry Reading”, sid. 291. Middleton skriver: ”Inter-subjectivity is only partially available as an instrument for the poet to play, and is an everchanging, turbulent process that can overwhelm or ignore the poet, yet it is far from

som oftast beskrivs som ett (sam)arbete mellan poeten och publiken, blir det för mig viktigt, att i linje med Middleton, också hålla fram en tredje helt avgörande, men påfallande ofta bortglömd, instans: nämligen dikten. Texten. Tkn.

Ett par sekunders tystnad, sedan läser jag den första dikten, som är den sista dikten i *Nio, nine, neun, neuf*. Den texten vet jag, på gott och ont, var jag har. Jag bläddrar mig sedan, under cirka tio minuter, genom materialet. Läser de texter jag har markerat att jag skall läsa. Jag blev ibland förvånad över mina egna val. ”Varför valde jag den här dikten”, tänkte jag medan jag läste den. Jag vet egentligen inte hur greppet fungerade. Jag uppfattade nog bläddrandet som lite besvärande (handen som darrade, pappren som har en tendens att ”klistras ihop” då man skall få fram nästa), vilket sammantaget ändå osäkrade och därmed också, för mig, kvalitetssäkrade läsningen. Den blev bättre för att jag blev sämre. Kanske skulle jag vid nästa uppläsning göra urvalet på plats och i stunden. Vad skulle det momentet kunna tillföra? Längre grymtade jag ”med vildsvinen”. Kanske skulle jag vid nästa uppläsning låta texterna välja mig och inte tvärt om. Jag har fortfarande problem med själva dikterna. Vad de säger. Hur de säger det de säger. Hur de låter och hur de betar sig. Vad de vill. Jag har problem med *Att bli ved* som rytmiserade utsagor. Jag har, för att alludera på Magnus William Olssons ovan citerade passage svårt att hitta tonen, lätet, det ”klingande incitamentet som förlöser”<sup>348</sup>

Mina dikter är då jag uppfattar dem som ”bra” extremt tydliga. ”Poesin säger vad den säger genom att säga det.” Jag läser: ”Man kan tänka på färderna till Dödsriket”. ”Eller på herdarna som får representera ’det goda livet’”<sup>349</sup> Och

passive. Both the author poet and the listening audience are performances”. Jag tänker att ett jämförbart ”nätverk” också kan uppstå vid en tyst, internaliserad, läsning av dikt. Det är en sådan process som beskrivs i Exkurs 2 ovan. Mot slutet av exkursen skriver jag exempelvis: ”Det är läsaren som sätter fart på dikten; vi och Vikgren viker tillsammans, i sällskap med varandra, ihop ”bokstavskartongen”. *Inomhuslektionen* tycks vara en bok som särskilt lämpar sig för dylika sam-om-arbeten”.

348 William-Olsson, a.a., sid. 85.

349 ”Litteratur 12”, *Combi Visuell*.

detta faktum – att *Att bli ved* fortfarande i så hög grad befann sig i en absolut tillkomstsituation – var något som uppläsningen i Rum för poesi ytterligare tydliggjorde för mig. Det ”skarpa läge” ett framträdande av den här arten uppträttar har vid flera tidigare tillfällen, på ett liknande vis, ”avslöjat” den aktuella dikten för mig. Den performativa handlingen att inför publik läsa dikt synliggör på ett obarmhärtigt vis de ”felaktigheter” och oklarheter som finns inskrivna i textens sätt att slingrar sig, och som jag under tidigare realiseringar inte helt kunnat lokalisera. På så vis kan en uppläsning för mig, ibland, fungera som en reflexiv akt och samtidigt och som en följd av just detta bli till en del av en expanderande skrivprocess. Uppläsningen tvingar mig att åter träda in i dikten som ett skrivande subjekt. Skriv- och uppläsningsspraktiken blir på så vis två instanser som på ett intimt och uppfordrande vis nästlar sig in i varandras tillvägagångssätt. I sitt bidrag till *Poets on Stage* är Margaret Atwood inne på en liknande problematik. Hon menar att uppläsningen kan fungera som en provosten för nya arbeten.<sup>350</sup> Och Rochelle Ratner menar att publiken på ett mycket handfast vis blir en aktiv medskapare i en skrivprocess som ytterst syftar mot den tryckta boksidan.<sup>351</sup> Då Alberto Manguel skriver om författaruppläsningar i Rom under det första århundradet e. Kr håller han fram en likartad figur: ”Lyssnarna väntades reagera och fälla kommentarer som författaren sedan gick efter när han förbättrade texten”.<sup>352</sup> Det är viktigt att här framhålla att den reflexiva akt en uppläsning kan initiera hos mig inte är (som den uppenbart var för Plinius) kopplad till faktiska kommentarer eller andra reaktioner från auditoriet. Däremot tycks uppläsningssituationen i sig skärpa mitt eget avlyssnande av dikten jag framför. Diktens rop på hjälp når plötsligt fram.

Efter uppläsningen i Rum för poesi var jag ganska besviken. Den vo-

350 Atwood, Margaret, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978, sid. 99.

351 Ratner, Rochelle, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978, sid. 89.

352 Manguel, a.a., sid. 322.

kala realiseringen tycktes bekräfta och förstora de svagheter jag tidigare anat i materialets textuella framförande. Det intersubjektiva nätverk – bestående av åtminstone text, författare, publik – som skapades under läsningen uppvisade således en rad brister, något som sammantaget ledde till att det nödvändiga samarbetet, eller kanske bättre om-arbetet, delvis havererade. ”Kopplingarna” ledde fel. Det som ändå uppstod, som producerades, under dessa cirka tio minuter fann dock sin väg tillbaka in i skrivarbetet. Alltid något.

### 1:2:2 Uppläsning på Göteborgs Poesifestival, Pustervik, den 31 oktober 2009

Jag läser: ”Genom att dikta fritt och slippa tala rakt på sak har litteraturen alltid varit en säkerhetsventil för socialt missnöje”.<sup>353</sup> Vid uppläsningen på Göteborgs Poesifestival tänkte jag utgå från i princip samma material som jag använde under läsningen i Rum för poesi, det vill säga den högst ofärdiga långdikten/diktsamlingen *Att bli ved*. Denna gång tänkte jag emellertid låta slumpen, lotten, avgöra urvalet och i vilken ordning materialet sedan skall framföras. Dagen före uppläsningen planerar jag att skriva ut hela det befintliga materialet, paginera varje sida, tillverka ett lika stort antal numrerade lotter. Jag drar sedan fram läsordningen. Då varje A4 sida i manuset består av två dikter skall en andra lottningsomgång bestämma vilken av de två texterna som skall läsas först. När denna ”nya ordning” väl är fastställd får sedan ett av arrangörerna uppsatt tidspann avgöra hur många av dessa dikter jag hinner framföra. Signalen från en äggklocka kommer att avsluta läsningen. Dessa olika operationer är sammantaget ett försök att skapa en ny kronologi genom materialet, men också, naturligtvis, en ansats till att ta sig förbi sin egen smak. Samt att införa en mycket handfast tidsdimension i uppläsningssituationen och på så vis yt-

353 ”Litteratur 11”, *Combi Visuell*.

terligare betona rörelsen från en spatial mot en temporal ordning. Vad kommer dessa utifrån aktualiserade parametrar att göra med dikten och uppläsningen? På vilket sätt kommer de att påverka och förändra uppläsningssloopen?

Man torde kunna se dylika tilltag som ett försök att accentuera diktuppläsningens performativa drag. Att i högre grad göra den till en händelse. En performativitet som då utgör en pol (en av många) i diktens plurala framträdelseform. Att dikterna i *Att bli ved:s* första avdelning löper i zick-zack, i en vänster- och i en högerställd spalt, över sidorna, och att den istället för punkt arbetar med blankslag, kan hållas fram som instanser i samma dikts visuella performativitet, eller kanske bättre i diktens ”visuella ikonicitet”.<sup>354</sup> I texten ”Att framföra ’Det stora och det lilla’”, försöker Thomas Hammar förklara hur han, tillsammans med Lars Cleveman och Magnus Lindman (3 tenorer), gick tillväga då de genomförde sin vokala tolkning av Öyvind Fahlströms visuellt och semantiskt komplexa dikt ”Det stora och det lilla”. Hela transponeringen uppvisar en stor känslighet inför textens olika visuella tricks. Varje mellanslag, varje blankrad, varje ”vokalavsnitt” tas på största allvar. Hammar och 3 tenorer strävar efter en tolkning ”som lyfter fram varje detalj utan att vare sig lägga till eller dra ifrån någonting”.<sup>355</sup> Hammar skriver vidare:

Det andra, sex rader långa avsnittet, är uppbyggt som det första, men här är ”het”-en inlagda i raderna med vanlig text, i stället för att presenteras på egna rader. De tre raderna med vanlig text och ”het” blir därigenom synkroniserade, och vi avslutar läsningen av det avsnittet med att läsa de tre raderna på en gång.<sup>356</sup>

354 Begreppet ”Visuell ikonicitet” diskuteras i Elleström, Lars, *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Gidlunds förlag 2011. Se vidare kapitel 3:2.

355 Hammar, a.a., sid. 133.

356 Ibid., sid. 135.

Och sådär fortsätter han. Hammar/Cleveman/Lindman läser verkligen diktens visualitet och tar med sig den läsningen in i sin vokala tolkning. Rum blir i sanning tid. Här fungerar den tryckta texten uppenbart som ett partitur, och Hammar menar att man, åtminstone i fallet ”Det stora och det lilla”, inte kan komma förbi denna ordning. Och man kan notera att de här får stöd från Antonio Sergio Bessa som i sin bok om Öyvind Fahström – *Öyvind Fahlström. The Art of Writing* – skriver: ”But as far as the poetry is concerned, his interest seems to reside in its aural reception rather than the visual form. Visual design, in the case of Fahlström, seems to be meant only as a guide to how to perform poems [...]”.<sup>357</sup> En ordning som ju också, enligt bland andra Charles Olson, är den för poesin i stort helt givna (se kapitel 1:1:2). Frågan är emellertid om Fahlström själv i sin allomfattande och överskridande praktik hade accepterat denna av Bessa, Hammar och Olson skisserade ordning. Och frågan är om Fahlströms svar på frågan vore intressant? Det finns heller ”ingen icke-tolkning”. ”Att läsa texten med monoton röst, på samma tonhöjd och med lika långa stavelser, är redan det en mycket extrem tolkning”, skriver Hammar.<sup>358</sup> Och skulle jag vilja tillägga, en tolkning som då skulle sakna den respekt gentemot Fahlströms text Hammar säger sig eftersträva. Noterbart är emellertid att Johanna Drucker i essän ”Visual Performance of the Poetic Text” vänder sig mot synen på den konkreta dikten (och dess visualitet) som ett partitur som kan iscensättas i ett annat medium. Hon skriver:

In concrete poetry, visual performance *is* the work; though in many cases a verbal performance is linked to the visual form, it does not use the work as a score but rather attempts a synesthetic parallel rendering in the other medium.<sup>359</sup>

357 Bessa, a.a., sid. 7. Längre fram i boken skriver Bessa, angående dikten ”Morgon”, som 3 tenorer också tolkar på *Ord & Bild*-skivan: ”Layout in ’Morning’ functions less like pure design than as a music sheet, and it includes instructions on how to read and perform”. Se sid. 29.

358 Hammar, a.a., sid. 133.

359 Drucker, ”Visual Performance of the Poetic Text”, sid. 155. Också Dick Higgins diskute-

Drucker förespråkar uppenbart en problematisering av tanken rörande adaptationens ordning. Umberto Eco lär en gång ha sagt att det inte existerar någon "filmatisering" av romanen *Rosens namn*. Drucker problematiserar också indirekt Charles Olsons uppförande syn på diktsidan som ett absolut partitur för diktens vidare framfart i världen. Frågan vi kan ställa oss är vilken betydelse Druckers betraktelsesätt har gentemot en skrivpraktik som inte självklart inordnar sig i det "konkreta" tillvägagångssättet. Och Eco fick väl ändå bra betalt då Jean-Jacques Annaud regisserade den film som på svenska heter *Rosens namn*.

Då det gäller *Att bli ved*:s visuella performativitet (vi måste återvända dit nu) fungerar den inte, i en jämförelse med Fahlström-exemplet ovan, på ett lika operativt vis. I mina vokala framföranden av *Att bli ved* torde ett subvokaliserat ljudande – ett slingrande – i högre grad än en specifik visuell performativitet, utgöra den för uppläsningen viktigaste styrande instansen.<sup>360</sup> Jag läser:

rar den konkreta, visuella, diktens status i en framförandesituation. I texten "A Taxonomy of Sound Poetry" skriver han: "However, occasionally the need to perform concrete poetry 'live' would arise. So when the poets would be asked to read their work aloud, they would often use the printed text by analogy to musical notations, thus transforming them into notated sound poems". Higgins, Dick, "The Taxonomy of Sound Poetry", [www.ubu.com/papers/higgins\\_sound.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html), sid. 9. Higgins beskriver och exemplifierar sedan det nära samband den konkreta dikten har med ljudpoesin: "... in fact, that many artist have done both...". Ibid.

360 Ett i sammanhanget möjligen intressant exempel utgörs av dikten "Diken" som ingår i diktsamlingen *Nio, nine, neun, neuf* från 2008. I den dikten har jag dikat ur ett antal bokstäver på varje rad och placerat dem i en not som löper parallellt på sidan bredvid. Här blir textens visuella framsättande till en aktiv instans både under den tysta, privata, läsningen och under mina vokala framföranden av dikten. Se Nyberg, Fredrik, *Nio, nine, neun, neuf*, Norstedts 2008, sid. 25-43. Man kan notera att detta tilltag uppfattades mycket olika. Aase Berg skrev exempelvis: "diktsviten 'Diken', där jag först tror att jag, för övrigt ganska poänglöst, borde lösa nåt slags rebus. Och visst, en kod ska knäckas för att tanken ska gå fram. Men när jag knäcker den, inser jag samtidigt att det skenbart onödiga tillkrånglandet finns till för att hjälpa mig se rakt in i språket. [...] Att ett så löjligt litet trick kan bli en aha-upplevelse som går till roten av själva livet!"; Berg, Aase, "Fredrik Nyberg / Nio, nine, neun, neuf", *Expressen* 1/9 2008. Andra kritiker uppfattade just tilltaget som



”1900-talslitteraturen fick det alltså svårt genom sin exklusivitet”.<sup>361</sup>

Poesifestivalen i Göteborg 2009 arrangeras under två kvällar och jag kommer att framträda under en uppläsningsejour som går av stapeln under festivalens andra dag/kväll. Programmet den aktuella kvällen består av nio akter som är indelade i tre pass med pauser däremellan. Jag läser som nummer två i det mellersta passet. Andra deltagare är exempelvis kanadensiskan Anne Carson, Eva Kristina Olsson samt ett framförande av Lotta Lotass webb-baserade, intermediala, verk *Redwood/Hemvist/Kraftverk*.

Diktaterialet jag kommer att framföra har, sedan uppläsningen i Rum för poesi, både utökats och reviderats. Jag arbetar kontinuerligt på det. Jag har då och då försökt att styra textaterialet i vissa, mer specifika, tematiska riktningar, men känner (oftast) att dikten ogillar den typen av uppmaningar. Den vill någonting annat. Samtidigt tänker jag att dessa normativa ambitioner gentemot det texten ”pratar om” ändå ekar vidare in i och genom dikten. Också det som försvinner finns kvar. ”Kommer du ihåg den där gången då vi tillsammans satt i det stora och av soljus alldeles ljusa rummet på andra våningen och lyssnade på ’Knocking on Joe’ och att du satt kvar ända tills musiken klingade ut och då du sedan reste dig ur fåtöljen för att gå sa ’Det där var väldigt bra?’” Hur kommer jag att uppfatta dikten under och efter denna andra uppläsning-omgång. Kan man urskilja en utveckling, en rörelse, i förhållande till uppläsningen som skedde för en dryg månad sedan? Har det vokala framförandet av *Att bli ved*, den 25 september 2009, fått en fortsatt betydelse för processen – för de olika framförandena – av diktmassan *Att bli ved*? Har dikten börjat få fatt på sin ”ton”? Vad händer då materialet framförs i ett annat rum? Innebär en poesiuppläsning konstruerandet av en maskin som definieras utifrån vad den i stunden producerar inom det assemblage den inplacerats (inplacerat sig) i?

ett icke-produktivt trick. Se exempelvis: *NT* 1/9 2008 där Kristian Lundberg skriver: ”När typografi och dikt varieras med och mot varandra över sidorna blir resultatet för mig bara tröttsamt, en slags effektsökeri”.

<sup>361</sup> ”Litteratur 15”, *Combi Visuell*.

Och i så fall: vad var det som producerades den 25 september? Och vad kommer att produceras den 31 oktober? ”Vad är det för *något* som skall bli?”<sup>362</sup>

\*

Uppläsningen gick av stapeln i en mellanstor teaterlokal som i det närmaste var fullsatt. Jag hade cyklat dit. I oktober och novembermörkret. Jag läser: ”Ordkonst, bildkonst, tonkonst förenas i experimentella blandningar”<sup>363</sup> Publiken var relativt ung. Jag kände en helt annan förväntan – en annan typ av nervositet – inför denna läsning jämfört med Rum för poesi-framträdandet och det

362 *Assemblage* är den engelska översättningen av Gilles Deleuze och Felix Guattaris term *agencement*. På svenska har Sven-Olof Wallenstein använt begreppet *sammansättning*. Wenzer, Jakob, *Resonanser. En neomaterialistisk analys av independentscenen i Göteborg*, Etnologiska Institutionen vid Göteborgs universitet 2007, sid. 19. Se också kapitlet ”Vad är en anordning” som avslutar Deleuze/Guattaris bok om Kafka, *Kafka. För en mindre litteratur*. I den engelska översättningen av boken lyder kapitlets titel ”What is an Assemblage”. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Det femte kapitlet i Wenzers avhandling (”Soniskt rum”) blir intressant för mig då han där – på ett sätt som påminner om mitt angreppssätt – försöker analysera en framförandeakt han själv är delaktig i. Wenzer etablerar en infallsvinkel och en tolkningsstrategi där människan inte är premierad då ”det är oändligt mycket som händer utanför hennes subjektiva värld”. Under en spelning, liksom under en poesiuppläsning, kopplas en hel mängd ”maskiner” samman, en hel mängd membran ansluts, och en specifik ”sammansättning” uppstår, där såväl helheten som delarna ”dras in i den gemensamma rörelsen”. Wenzer, a.a., sid. 85-86. I förordet till den ovan nämnda engelska översättningen av Deleuze/Guattaris bok om Kafka citerar Réda Bensmaïa Deleuze då han, i ett samtal med Claire Parnet, beskriver det maskinistiska assemblaget som ett ”displacement of a center of gravity onto an abstract line”. Deleuze/Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*, sid. xv. Och mot slutet av boken, i en diskussion om karaktären K, som figurerar i flera Kafka-texter: ”I slutändan handlar det mindre om K som *funktionen hos en flertydig anordning av vilken den ensamme individen utgör en del*, och av vilken gemenskapen som närmar sig utgör en annan del, ytterligare ett kugghjul – utan att man ännu vet vad denna anordning är för slag”. Deleuze/Guattari, *Kafka. För en mindre litteratur*, sid. 168.

363 ”Litteratur 15”, *Combi Visuell*.

har, tänker jag mig, till stor del med publikuppslutningen att göra. Publiken tatar. Scenrummet var stramt. En nästan helt tom, kvadratisk, relativt stor scen var uppbyggd på golvet. Stora tunna vita tygsjok utgjorde backdrop, en duk på vilket det projicerades filmer, bilder, samt festivalens logga. Teaterlokalen möjliggjorde ett effektivt arbete med ljud, och i än högre grad med ljus. Uppdelningen ”avsändare” och ”mottagare” var självklar.

En övervägande del av framträdandena definierades av en mix av olika mediala uppenbarelseformer. Johannes Heldén läste, sittande bakom en laptop, långt ut på högerflanken av scenen, dikt samtidigt som en egenproducerad film projicerades på filmduken. Författarens kropp ersattes på så vis delvis (eller fick åtminstone konkurrens) av filmens kropp. Nya och för poesiuppläsningen möjligen överraskande kopplingar kunde på så vis uppstå. Eva Kristina Olsson visade en film före det att hennes uppläsning tog vid. Här arbetade två differentierade kroppar i en kronologisk och övertagande ordning. Marja-leena Sillanpää läste till en upphackad, deformerad, tangomelodi och Lotta Lotass återkommande framträdande koncipierades av inspelad röst (tre olika (av vilka ingen tillhörde Lotta Lotass)) och ett i sammanhanget helt avgörande bildmaterial som samtidigt visades på duken bakom scenen. I detta specifika framträdande var författarsubjektets kropp, eller faktiska, fysiska, röst, överhuvudtaget inte närvarande.<sup>364</sup> Möjligen kan man hävda att min läsning framstod som icke-typisk då den torde ha placerats sig närmast en poesiuppläsningens etablerade norm. Denna specifika och närmast ut-och-in-vända kontextualisering var, tänker jag, viktig för hur framförandet av *Att bli ved* framstod och uppfattades. Kvällens konferencier, poeten Johannes Anyuru, ledde publiken genom kvällen, med en diskurs som placerade sig mellan den prosalyrisk betraktelsen och en mer traditionell presentationsform. Kvällens, och hela festivalens tema,

364 Flera av framträdandena under poesifestivals-kvällen kan på så vis sägas ha upprättat kontakt med den gränsöverskridande konstpraktik som växte fram i Sverige under 1960-talet. ”Var sak på sin plats gällde plötsligt inte. Konsten blev öppen och genreöverskridande”, skrev jag i kapitel 1:1:1 ovan.

”övergångar” låg som en vag bestämning bakom eller över de olika framträdandena. På det hela taget uppfattade jag kvällen som ovanligt dynamisk. Lyckad.

Jag hade satt mig långt ut till vänster på den första bänkraden. Under de inledande fyra framförandena agerade jag åskådare. Johannes Anyuru introducerade mig och jag lämnade min åskådarplats för att inta en ny position i ”uppläsningssmaskinen”. Jag presenterade helt kort det jag ämnade läsa, sedan ställde jag min nyinköpta äggklocka på 13 minuter och placerade den på scengolvet snett framför mig. Bara någon minut in i min läsning kände jag att den lyckades upprätta en avsevärt högre grad av stringens och koncentration än under det närmast föregående framförandet. Tydligheten fanns plötsligt där. Och det var då en tydlighet som i högre grad var placerad i dikten än i mig som framförde dikten. Sedan uppläsningen i Rum för poesi någon månad tidigare hade dikterna förändrats mer än jag. Jag hörde inte om äggklockan tickade. Tickade den? Detta att jag läste mot en konkret slutsignal som jag själv inte riktigt hade kontroll över blev för mig och också för publiken ett avgörande inslag i läsningen. Hur länge är 13 minuter? Vad händer om klockan inte ringer? Denna störning av en annars väletablerad ”uppläsningssloop” var av en så mild art att den tillförde, åtminstone för mig, viktiga moment till framträdandet. Den gjorde helt enkelt min läsning eller realisering bättre. En annan typ av koncentration etablerades. Att en så påtaglig tidsdimension fördes in i den performativa akten gjorde också något med tempot i min läsning. Jag läste långsammare, mer avvaktande, vilket jag tror stämmer väl med de aktuella texternas eget tempo. Det gav mig också möjlighet – tid – att på ett effektivare vis, under läsningen, lyssna av och därmed ta plats i textens akustik. Tickar det fortfarande? Texttempo och lästempo korresponderade helt enkelt bättre än under den föregående läsningen. På så vis var det vokala framförandet, det som hördes från scenen, relativt analogt med textens egen – så som jag tänker mig den – ljudverkan. Jag läste med, inte mot, textrösten och den praktiken uppfattade jag som befriande. När klockan sedan efter (får man förmoda) 13 minuter faktiskt ringde skedde det alldeles innan jag skulle till att börja läsa en ny strof i dikten. Uppläsningen tog slut i en inandning, i en återuppstart.

Då det gällde det slumpmässigt framtagna diktmaterialen fungerade det också bättre än Rum för poesi-framträdandet, något som jag inte endast tillskriver slumpmomentet, utan också det faktum att texterna ”växt” under den dryga månad av arbete som gått. Lottningsförfarandet fick på så vis önskad effekt även om jag, innan uppläsningen, kände irritation över att vissa viktiga passager fallit bort. Jag läser: ”I täta led av abstrakta ljudtecken, i slutna block av bokstäver nådde litteraturen ut till en allt större publik”.<sup>365</sup> På det hela taget störde de moment, som jag, genom vissa val, delvis gjort oöverblickbara, mig. Jag gillar att ha kontroll och jag ogillar att inte ha kontroll, men jag kan gilla då jag ändå vågar släppa kontrollen.<sup>366</sup> Och i det här specifika fallet föll det – med facit i hand – ändå väl ut. De omdisponeringar, eller kanske bättre omkopplingar, – medvetna och omedvetna – som innan och under läsningen hade gjorts av och i ”poesiuppläsningssmaskinens” kropp skapade sammantaget en loop – en skapelseberättelse – som jag uppfattade som attraktivare jämfört med den som på ett likartat vis skapades under Rum för poesi-framträdandet någon månad tidigare. Denna nya maskin förmådde på ett bättre vis tillgodose både mina och diktens begär. Och det är viktigt att fastslå att detta möjliggjordes genom att väl etablerade och nya och delvis förändrade entiteter (text, röst, mikrofon, publik, äggklocka, rörelser med högerhanden, scenljus m.m.) kopplades samman på ett faktiskt vis i ett specifikt ögonblick.<sup>367</sup>

365 ”Litteratur 16”, *Combi Visuell*.

366 Det är svårt att diskutera slumpen som estetisk strategi utan att aktualisera John Cage. I *En trädgård av ljud* skriver Torsten Ekbom om Cages slumpmusik: ”Slumpmusik för Cage var inte detsamma som ’anything goes’, ett vanligt missförstånd hos elever och kritiker”. Han citerar sedan Cage själv som säger: ”Jag använder slumpen som en disciplin. De tror att jag använder den som ett sätt att ge upp val. Men mina val består i att välja vilka frågor som skall ställas”. Ekbom, *En trädgård av ljud*, sid. 215.

367 Då Wenzler skriver om sitt och sitt bands framträdanden använder han sig av begreppet ”kropp utan organ” som Deleuze/Guattari i sin tur hämtat hos Antonin Artaud. ”Kropp utan organ” (KUO) är den storhet, iakttagen från en viss punkt, som uppstår i nuet, som uppstår ”i kopplingarna maskinerna emellan”. Wenzler skriver: ”Då jag i detta sammanhang

Efter uppläsningen hjälpte jag av någon anledning arrangörerna att montera ner den i moduler uppbyggda scenen. Den blev mindre å mindre. Jag vet inte riktigt vad det är jag försöker berätta. När jag sent om natten kom hem låg det en massa pusselbitar slängda på golvet framför TVn. Jag satte mig ner och la pusslet i mörkret. Det blev större å större.

### 1:2:3 Uppläsning vid ”25%-seminarium”, den 25 februari 2010, Robert Franksalen, Fotohögskolan

Jag läser: ”Det har blivit allt vanligare att poeter talar in sina egna dikter”<sup>368</sup> Som en inledande och gestaltande del av mitt 25%-seminarium (ett led i forskarutbildningen vid Konstnärliga fakulteten/Göteborgs universitet) ämnar jag, den 25:e februari 2010, genomföra en längre uppläsning. Jag läser: ”Den långa rad av processer som ledde fram till bildandet av den första cellen har inte lämnat några tydliga spår efter sig”.<sup>369</sup> Materialet för framförandet är dels dikter ur diktsamlingen *Att bli ved*:s första sekvens, dels fem stycken externa in- och uppläsningsexempel. Jag kommer att under exakt 45 minuter läsa så långt jag hinner i den idag föreliggande versionen av *Att bli ved*. Denna rakt framåt-

använder begreppet kropp utan organ avser det att påvisa att en spelning inte är så enkel som jag beskrivit den i ingressen till detta kapitel; den är inte en mer eller mindre trogen reproduktion av musiken som transcendent agent. Musikens lokala skapelseberättelse utspelar sig istället i och med exekverandet av densamma; all teknik, biologi, fysik som samverkar just då och därinne, precis då musiken *händer*, alla de kopplingar som möjliggör det, hur ett specifikt begär produceras och cirkuleras. Medvetandet kan vara en del i detta skeende. Men det är inte mer egentligt än något annat och det är inte intressantare”. Wenzel, a.a., sid. 94-96. Som ett experiment kan man byta ut ”spelning” mot ”uppläsning” och ”musik” mot ”poesi”.

368 ”Litteratur 3”, *Combi Visuell*.

369 ”Liv 1”, *Combi Visuell*.

skridande uppläsning kommer vid fem tillfällen att avbrytas då inspelningar av andra uppläsare/poeter spelas upp från en CD-spelare. Min urvalsprincip rörande vad jag skall läsa ur *Att bli ved* har den här gången varit att inte alls göra något urval. Jag läser från diktsamlingens början. Och sedan läser jag så långt jag hinner. Durationen blir på så vis den enda verksamma urvalsparametern. Det externa materialet – som här naturligtvis spelar en avgörande roll – utgörs av de uppläsningar/inspelningar jag diskuterat i kapitel 1:1. Min uppläsning kontextualiseras på så vis av andra besläktade men ändå avvikande framförandepraktiker. De fem externa exemplen är: Etienne Glaser läser Esaias Tegnér's dikt "Det eviga" (dikt inläst av skådespelare avsedd för publicering på skiva), Allen Ginsberg läser "Howl (for Carl Solomon)" (liveinspelad författaruppläsning inför publik från 1956), Erik Beckman läser "Mamma och Erik Lindegren" (en författarinläsning i första hand avsedd för radiopublicering), Göran Sonnevi läser "Sommaren har nu vänt Och jag går" (en författarinläsning i studio avsedd för publicering på skiva), Stig Larsson läser "Nyponsoppa" (en författarinläsning i studio avsedd för publicering på skiva). Längre röt jag "med leoparderna". Noterbart är att både Tegnér/Glaser- samt Stig Larsson-skivan också har musikaliska inslag som i båda fallen är placerade mellan de olika diktinläsningarna. På den förra handlar det om Beethovens "Kreutzer-sonat" och på den senare väver Dror Feilers improvisationer delvis ihop materialet. Dessa fem CD-spår har jag, för att förenkla själva handhavandet under uppläsningen, bränt och placerat kronologiskt på en CD-skiva.

Min uppläsning kommer sedan följas av en opposition och en diskussion, både av den gestaltande akten (alltså själva framförandet av dikterna), av diktsamlingen *Att bli ved*:s första del som en manifestation på papper, men också av det mer traditionellt vetenskapliga/teoretiska, diskursiva, material som presenteras på seminariet.

Dagen innan framträdandet repeterar jag igenom hela materialet tre gånger. Detta faktum tar jag som en intäkt på att denna specifika uppläsning på ett avgörande vis skiljer sig från de flesta andra uppläsningar jag gör. Den är avgjort längre. Den består till viss del av ett externt material. Den är inplacerad

i en akademisk seminariekontext. Sammantaget torde dessa extraordinära premisser, tänker jag, göra något med uppläsningen. Med loopen. Uppläsningen kan på så vis och till viss del fungera som en undersökning av hur *Att bli ved* fungerar och reagerar i en ny miljö. En laboration. Jag funderar på om jag skall sitta ner medan jag läser.

Då jag vid tidigare tillfällen (se ovan) läst ur den första sekvensen i *Att bli ved* har jag fortfarande befunnit mig mitt inne i skrivandet av den. Dikten har varit under ständig förändring. Denna gång är situationen delvis annorlunda då jag inte arbetat med materialet på ett par månaders tid. Detta innebär inte att jag skulle uppfatta texten som färdig, men möjligen har någon slags distans gentemot dikten ändå uppstått. Kommer detta faktum, i så fall, att eka vidare in i uppläsningen? Kan framförandet av dikten bli ett sätt att åter träda in i dikten? ”Kommer du ihåg hur glada jag och Anna alltid blev då du kom hem från arbetet?” Jag känner en oro då jag i morgon kommer att läsa inför en publik som antagligen uteslutande kommer att bestå av folk jag känner. ”Kommer du ihåg hur Adam, Bengt, Christer och David dog?”

\*

Då jag började läsa runt klockan 15:30 hade två 25%-seminarier redan avverkats. Man kunde ana en viss trötthet bland den inte särskilt talrika åhörarskaran. Jag läser: ”Den exakta avgränsningen mellan levande och död materia kan emellertid vara svår att göra”.<sup>370</sup> Robert Frank-salen har stora fönster ut mot Storgatan. Det hade snöat. Snöflingorna hade varit enormt stora. Stora som semlor, sa någon till någon annan. Luften i rummet var kvav. Jag har vid ett tidigare tillfälle, tillsammans med Lars Carlsson (under namnet MonoMono) uppträtt i salen. Där har också ett antal seminarier som jag på olika vis medverkat vid gått av stapeln. Rummet är således bekant för mig. En uppförstorad skolsal. En förkrympt hörsal. En läktare/gradäng löper i etapper från rummets ena kortsida

370 ”Liv 2”, Combi Visuell.



ner mot salens mitt. Jag hade placerat två bord med tre stolar bakom på golvet någon meter från läktarens främsta rad. Jag och Sten Sandell – som skulle sköta uppspelet av CD-materialet – satte oss vid bordet. Jag hade dikterna framför mig. Sten bladdrade med under min uppläsning och satte på CD-spelaren då så markerats i hans manus. Stora snöflingor hade fallit över Storgatan.

Det är väldigt ovanligt att jag sitter ned under en uppläsning, kanske var det seminariekontexten som gjorde att det kändes helt självklart att göra det denna gång. Alla andra satt ner. Jag tänker att sittandet, på något vis, måste ha påverkat hur diktens rytmik gestaltades. Min kropp och dess kopplingar till texten och rummet, och allt som var verksamt i rummet, såg delvis annorlunda ut. Jag sitter vanligtvis då jag skriver. Jag står vanligtvis då jag i ett senare steg åter realiserar det jag sittande tidigare har realiserat. Och den rörelsen skulle kunna fungera som en analog beskrivning av en möjlig ”förhöjning” av textens rytmiska potential.<sup>371</sup> Är allt viktigt? Längre brummade jag ”med björnarna”. Jag kom fort in i uppläsningen. Och att publiken var fåtalig störde mig inte heller nämnvärt. Kanske hade också det med sittandet att göra. Jag kände mig under framförandet i mindre grad föreställande, i mindre grad som någon som hade något att visa upp. Jag noterade – vilket jag gjort också under inrepeterandet – att de externa in- och uppläsningarna påverkade min uppläsning (och därmed också texten) i varierande grad. Svårast är det att läsa efter Göran Sonnevis långa inpass. Längden (durationen) men framförallt den enorma laddningen i texten och i Sonnevis framförande/realisering av den tycks, åtminstone momentant, ”konkurrera ut” och därmed också delvis devalvera min akustiska text. Mer allmänt tycks det mig som att nivåer i de externa uppläsarnas praktik får ett slags omedveten och svårfångad förlängning in i min uppläsning. Stig Larssons oratur tar sig på så vis, för en kort stund, in i min röst. Som att på-

371 I sin beskrivning av uppläsningens ritualen i Rom under 100-talet e. Kr. skriver Plinius att uppläsaren ”satte sig i en stol på ett podium”, något som han kände sig missgynnad av då han likt en ”talare” egentligen ville stå upp och framföra sin text. Se Manguel, a.a., sid. 322-323.

verkas av en annan människas dialekt. Sedan försvinner den. Det är som att starta om från en delvis annorlunda position. Är detta en faktisk upplevelse också för åhöraren? En tanke som väcktes under uppläsningen var att försöka driva denna blandform längre. Att exempelvis, då och då, läsa med de externa, förinspelade, läsningarna och på så vis skapa nya betoningar i ett annars fixerat material. Tänker att en sådan praktik också, ytterligare, skulle kunna komma att påverka sättet på vilket jag framför mina egna texter. Att den påverkan jag beskrev ovan på så vis i än högre grad betonades. Jag läser: ”Också *vertikalt* har livet sina gränser”.<sup>372</sup>

\*

En i sammanhanget viktig fråga – och det är en fråga som också diskuteras i flera av enkätsvaren – är vilken/vems röst det är man faktiskt hör då man framför sina texter vokalt i form av en ”poesiuppläsning”. I den på flera vis intressanta essän ”Lyssnar ni eller lyssnar ni inte” skriver Helga Krook om sina erfarenheter av att läsa upp dikt.

Var lyssnar jag när jag gör en uppläsning? Jag hör en röst läsa som både är inne i mig och utanför mig. På samma sätt svävar dikten både inuti och utanför. Lyssnandet till den egna uppläsningen perforeras av det tysta lyssnandet, dess försprång.<sup>373</sup>

Elise Ingvarsson för ett snarlikt resonemang i sitt enkätsvar. Hon skriver:

Jag upplever diktuppläsningen som ett utgivande av sig själv och dikten. Den stud-sar liksom ut i rummet, på nåt underligt sätt ganska oförutsägbart om för en själv. Man hör den liksom utifrån samtidigt som man läser upp den inifrån. Man blir nästan själv en del av dem som lyssnar på dikten.<sup>374</sup>

372 ”Liv 5”, *Combi Visuell*.

373 Krook, a.a., sid. 64.

374 Ingvarsson, enkätsvar.

Jag tänker att det jag/man hör och lyssnar på medan jag/man vokalt framför, eller realiserar, den egna dikten i högre grad är just den aktuella diktens röst – eller kanske bättre dess akustik – än sin egen. Min röst, mitt talorgan, min muskulatur, distribuerar den akustik som finns inskriven i texten jag för ögonblicket läser. En akustik som i sin tur – åtminstone i mitt fall – tar sin absoluta utgångspunkt i det tysta såväl som sonora ljudande, som på ett intimt vis är sammankopplat med skrivandet av dikten. Att skriva och ljuda och lyssna. ”Kommer du ihåg de små träfigurerna du täljde då du var ute och rastade vår hund?” I skrivakten måste varje strof, ständigt, genom att läsas högt för mig själv testas mot detta inre ljudande. Hur uppstår en slinga i skogen? ”Men under skrivandet läser jag alltid utkasten högt för mig själv, inte tror jag för att anpassa dem till en uppläsningssituation, men väl till det idiom som i arbetet talar/tecknar i mig”, skriver David Vikgren.<sup>375</sup> När jag läser ur *Att bli ved* högt är det i egentlig mening inte mitt utan dikternas ljudande som hörs. Som klingar. Att detta klingande sedan påminner om hur mitt tal låter i vardagen, utanför dikten, har att göra med en omvänd skolgång i vilken skrift (vers) föregår tal.

Om man läser vidare i Helga Krooks essä finner man strax en passage som är högintressant för den frågeställning jag inför detta arbete vaskat fram: Hur låter dikten? Krook konfronterar oss med ett par olika inställningar – positiva såväl som negativa – en poet kan tänkas ha gentemot möjligheten att

375 Vikgren, David, svar på enkät (opaginerat). Man kan jämföra Vikgrens utsaga, som jag i hög grad kan skriva under på, med en som Richard Caddel lanserar. Han skriver: ”Reading my poem-drafts out loud [...] has been for a long time an important part of my compositional practice”. Och så långt är väl allt frid och fröjd. Caddel fortsätter sedan ett par rader längre fram: ”Because above all, reading aloud is, for me, part of the preparation for a notional day when, for better or worse, the time comes to perform the poem to an audience, to make it, new”. Caddel, Richard, ”Developmental Thoughts on Poetry in Performance. What I Learned Sitting at the Feet of the Great Ones”, *Words Out Loud: Ten Essays About Poetry Reading* (Edited by: Mark Robinson), Stride Publications 2002, sid. 15. Den höga och/eller tysta läsning som jag praktiserar under skrivprocessen är ett försök att lokalisera diktens tal.

”läsa upp sina dikter”. Detta resonerande stycke avslutas sedan, och här blir läget skarpt, med följande utsaga: ”För mig är dikten redan där, den är skriven. Det är skriften som håller ihop dess inre möjligheter. Skriftens frihet: att inte ljuda”.<sup>376</sup> Vad som här beskrivs tycks vara en uppspjälkning av diktens entitet, något som blir främmande för mig då jag uppfattar dikten som bestående av en visuell och en auditiv prägling och att dessa båda hela tiden upprättar olika beroendeförhållanden med och till varandra. De pågår och agerar samtidigt och en uppläsning är för mig en intensiv betoning av det akustiska som finns i vårt visuella, men samtidigt fonetiska, alfabet. Och på motsvarande sätt vill jag hävda att skriften är en betoning av det visuella som finns i det ljudande. Elise Ingvarsson menar att det i uppläsningssituationen är så att ”det skrivna styr det muntliga och inte tvärt om” och jag tänker att jag kan hålla med om det, men med det förbehållet att det muntliga på liknande vis styr det skrivna.<sup>377</sup> Med detta vill jag inte påstå att muntlighet och skrift är samma sak, eller med varandra utbytbara praktiker, utan att de – alla sina olikheter till trots – ryms i den överordnande gestalten dikt, ”som” – för att låna en välformulerad karaktäristik rörande den tyska poeten Thomas Klings dikt – ”lever starkt av mötet mellan en påtaglig ’muntlighet’ och lika påtaglig ’skriftlighet’”.<sup>378</sup> Charles Bernstein urskiljer fyra ”drag” eller ”vokala gester” som är tillgängliga i en in- eller uppläsning men inte i poesins tryckta framträdelseform. De fyra är: ”The cluster of *rhythm* and *tempo* (including *word duration*), the cluster of *pitch* and *intonation* (including *amplitude*), *timbre*, and *accent*.” Min erfarenhet är dock att också dessa gester eller drag – åtminstone några av dem och kanske också i olika hög grad – bakvägen skrivs in i den visuellt framsatta dikten, då en uppläsningsspraktik med nödvändighet etableras redan i skrivakten.<sup>379</sup> För mig är, som jag redan

376 Krook, a.a., sid. 64-65.

377 Ingvarsson, a.a.

378 *Ord & Bild* nr. 4-5/1999, sid. 132 (en osignerad kommentar till Lars-Inge Nilssons översättning av Thomas Klings dikt ”Manhattan Mundraum”).

379 Bernstein, ”Hearing Voices”, sid. 144. Också Bernstein tycks, som tidigare uppmärksammas, vilja koppla samman skrivakten med den temporalt senare placerade framför-

diskuterat, exempelvis rytmen direkt avgörande i komponerandet av dikten, medan accenten torde ha en mer sekundär betydelse. Men också den finns med. Poesin är en plural uppenbarelseform. Den blir inte färdig någonstans. Den hör hemma lite varstans.

Jag läser: ”De energirika föreningarna utnyttjas också av växtätande djur och de djur som i sin tur äter växtätarna och så vidare i naturens långa näringskedjor”<sup>380</sup> Det som händer då jag börjar läsa efter det att exempelvis Stig Larsson eller Göran Sonnevi läst från CD-inspelningen är att jag, med min faktiska röst (som befinner sig under påverkan av Larssons och Sonnevis textröster), återigen försöker läsa de texter jag skrivit, något som, åtminstone momentant, blir problematiskt (och samtidigt intressant) då det inte är min, utan diktens, röst som återigen skall ljuda. Och denna diktens röst är (som tur är) inte densamma som, inte likamed (=), min röst. Min röst – mitt tal – är alltjämt alltför begränsat av ätandets begär. Tungan e för sträv. Läpparna märkligt formade. Och tänderna faller hela tiden sönder. Min röst är bland det sista jag vill höra då jag hör mig själv läsa dikt. Jag vill höra dikten. Och ibland låter denna diktens röst närmast mänsklig.

Tillbaka till Robert Frank-salen. I pauserna – då uppspelningarna från CD:n löpte – kunde jag, vilket jag inte brukar kunna göra, studera publiken, något som efterhand kändes alltmer betydelsefullt. Snöfallet hade övergått i regn. Det började skymma utanför fönstret. Någon gäspade. Någon skrattade. Någon blundade. Någon strök en skjorta. Någon försökte öppna ett fönster och försvinna ut i det tilltagande mörkret.

Trots att jag aktivt under läsningen verkade för att hålla ner lästempot var det, visade det sig, avsevärt högre än under repetitionerna dagen innan. Jag kom nästan två dikter längre in i sekvensen jämfört med tidigare. Det skarpa

deakten. Han skriver: ”The experienced poetry performer can’t help but loop this experience back onto the compositional process. The implied or possible performance becomes a ghost of the textual composition [...]”. Ibid. 145.

<sup>380</sup> ”Liv 3”, *Combi Visuell*.

läget – nervositeten – gör att lästempot ibland på ett för mig omedvetet vis drivs upp.<sup>381</sup> Under läsningen på Göteborgs Poesifestival i november var durationen en helt avgörande parameter. Eftersom jag då inte hade kontroll över tiden blev just denna osäkerhet till ett konstituerande inslag i framträdandet. Jag läste mot en slutsignal som jag inte visste när (och om) den skulle ljuda. Denna gång hade jag placerat en digital klocka på bordet framför mig, vilket gjorde att jag – om och när jag så önskade – kunde avläsa exakt hur lång tid jag hade kvar. Vad är det för accelererande kraft som multiplicerar sig genom min kropp? ”Kommer du ihåg den där tidiga vintermorgonen då bilen inte startade och då du, när du på egen hand skulle försöka rulla igång den, föll framåt, in i bilens öppna vänstra framdörr? Att du svor till. Och att jag som hade sett det hela genom sovrumsfönstret snabbt gick och la mig igen.”

## 1:2:4 Uppläsning vid konserten *I skapandets öga* på Artisten den 9 mars 2010

Föreställningen *I skapandets öga* domineras av musik och sång. Den sätts också fram, i Artistens kalendarium, som en konsert/föreställning. Jag och Helga Krook kommer att stå för de renodlat litterära, upplästa, bidragen. Opera, visa, experimentell psalmsång, elektronisk och improviserad musik samt ett bandstycke utgör andra inslag i programmet. En fråga som anmäler sig omgående är naturligtvis vad den kontexten gör med uppläsningen. Varje deltagare får max hålla på i tio minuter.

381 Wenzer beskriver något liknande. Han skriver: ”Av någon anledning går låtarna alltid mycket snabbare live än i replokalen eller studion, i alla fall de partier som redan är snabba – hastigheten känns som att den blir en egen kraft i sig, där för att accelerera och multiplicera sig själv genom våra kroppar”. Wenzer, a.a., sid. 93.

Jag beslutade mig för att göra ett urval som bestäms av en duration på nio minuter. *Nio, nine, neun, neuf*. Återigen får en timer signalera framträdandets slut, men den kommer den här gången att ha en mindre aktiv roll i selektionen då ett ganska bestämt dikturval gjorts på förhand. Dagen innan konserten/uppläsningen läser jag igenom det material som föreligger och gör en utsortering som siktar på cirka nio minuter. Det blir, visar det sig, sammanlagt 16 dikter, där de två, tre sista endast kommer att läsas om min uppläsning återigen bestäms av ett ”för högt” lästempo. Om jag trots denna ”säkring” ändå läst igenom hela det framtagna materialet innan klockan ljuder får jag under tystnad – som ett slags straff – invänta slutsignalen. Jag läser: ”Alla lägre organismer ansåg man däremot uppkomma genom s. k. uralstring, en fortlöpande nybildning ur död materia (man trodde t. ex. att havssanden alstrade musslor och att flugor uppstod ur djurkadaver)”.<sup>382</sup> Jag valde ut de dikter jag för dagen uppfattade som de bästa. De som därmed också skulle kunna generera den bästa uppläsningen. På så vis erkänner jag, åtminstone indirekt, de kriterier flera av poeterna i boken *Poets on Stage* stipulerade, även om jag för egen del har mycket svårt att differentiera dikter som fungerar bra i tryck (på papper) från dikter som fungerar bra att läsa högt inför publik. För mig fungerar en dikt, som jag uppfattar som bra på pappret, i allmänhet också bra att realisera vokalt. En ”bra dikt” tycks på så vis vara en dikt som globalt klarar sig bra. Den fungerar helt enkelt i flera olika realiseringsformer. Och frågan man här bör ställa sig är om detta faktum kan ses som ett möjligen omedvetet hänsynstagande till den nya uppläsningens-kulturens krav? Är det Bernsteins ”spöke” som varit med och format hur mina dikter gestaltar sig då de framförs vokalt?<sup>383</sup> ”Kommer du ihåg det döda, delvis förmultnade, delvis av andra djur uppätta rådjuret, som vi hittade i hagen, bakom lagårdslängan?”

382 ”Liv 1”, Combi Visuell.

383 Se ovan kapitel 1:1:3. Noterbart är att i princip ingen av de poeter som svarat på min enkät säger sig ha uppläsningssituationen med i beräkningen i skrivandet av dikten.

Länge skriade jag ”med åsnorna”. Kanske bör man, i Friedrich Kittlers efterföljd, uppfatta den institutionaliserade författaruppläsningen, med tillhörande scenrum, publik, mikrofoner, kablar och mer eller mindre avancerade ljudanläggningar, som ytterligare en mediering av ”själens röst”. Och den självklara földeffekten blir då, om man bekänner sig till Kittlers tro, en djupgående förändring av poesins sätt att framträda. Kanske kan man till och med tala om att skrivandets förlorade surrogatsinnlighet, via en komplicerad omväg, en omkoppling, gör sin comeback i denna nya och på många vis paradoxala gestalt. Optikens, akustikens och skriftens, sedan 1880-talets mediarevolution, separerade dataflöden, får i och med den allt viktigare författaruppläsningen, ytterligare en ny sammankoppling. Och spørsmålet blir om den – den faktiska (om än via mikrofon, kabel, ljudanläggning förmedlade) rösten – kan göra något åt ”denna differentierings faktum”. Eller står vi bara inför ytterligare ett ”styrande program”, som så att säga skall inta sin specifika plats i förmedlingen av själens röst.<sup>384</sup> ”Tänk er filter på filter tills det helt försvinner. / Tills rösterna upphör och helt försvinner.”<sup>385</sup> Är det jag som har skrivit det som jag läser? Är det jag som läser det som jag (möjligen) har skrivit?

Under urvalsprocessen inför läsningen den 9/3 införde jag två ändringar med tuschpenna i manuskripten. Jag kände också ett tilltagande behov av att åter stiga in i texten och där genomföra eventuella revideringar och förbättringar. Detta faktum torde man se som ett tecken på att uppläsningarna, och arbetet inför och efter uppläsningarna, re-aktualiserat mitt förhållande till dikterna. Och tvärtom. Dikterna har åter öppnat sig för arbete.

Jag läser: ”Encelliga organismer började slå sig samman till kolonier”.<sup>386</sup> Den situation som uppstår då jag i detta arbete så uppenbart skriver in mig själv och min egen konstnärliga praktik i det som studeras kan sägas vara ett

384 Kittler, ”Grammofon, film, skrivmaskin”, sid. 43-49.

385 ”Dikt för vocoder”, Nyberg, Fredrik, *Det blir inte rättvist bara för att båda blundar*, Norstedts 2006, sid. 65.

386 ”Liv 2”, *Combi Visuell*.



*assemblage* av en specifik typ.<sup>387</sup> Denna ”sammansättning”, som då åtminstone torde bestå av jaget (subjektet), dikten, framförandet av dikten och av det rum (med allt vad det innebär) där dikten framförs, upprättar sammantaget en tämligen porös konstruktion, där min multipla identitet läcker in i det på samma vis multipla studiematerialet. Och tvärt om. Detta kluster skapar det som Wenzer (och Deleuze/Guattari) kallar en *abstrakt- eller estetisk maskin*. Det handlar om en ”deltagande observation” i vilken poeten/forskaren kan ”*utforska vad som kan sägas utifrån en subjektiv position i ett vetenskapligt assemblage utan att falla hän till introspektion*”.<sup>388</sup> Det är således en maskin som runt halv åtta, tisdagen den 9/3, kliver upp på den lilla fyrkantiga scenen i den så kallade Ensemblesalen på Artisten i Göteborg. ”En maskin är vad som helst som kan släppa fram eller stänga av ett flöde.”<sup>389</sup> Salen är för stor för den praktik som just nu befolkar den. Maskinen omkonstrueras (utifrån de nya inställningar och premisser varje specifikt framträdande tillför och kräver) ständigt. De framträdanden MonoMono våren 2010 gjorde tillsammans med Per Ekblad (slagverk), My Hellgren (cello) och Emilia Wareborn (viola) skapade på så vis en ”musik-, ljud- och uppläsningmaskin” som så att säga i flera omgångar och på flera olika nivåer inneslöt den i sig ständigt föränderliga ”diktuppläsningmaskinen”, som vi skulle kunna döpa till Fredrik Nyberg, i ett större skal. Resultatet blev en maskin som koncipieras av ett ökat antal begärsproducerande kopplingar.

\*

387 I sin avhandling om independentscenen i Göteborg stipulerar etnologen Jakob Wenzer närvaron av ett *assemblage* som påminner om det som upprättas i mitt projekt. Wenzer skriver: ”Forskaren måste ju också betraktas som ingående i samma *assemblage* som det som studeras; hon har ingen privilegierad utifrånposition från vilken allting är tydligt”. Wenzer, a.a., sid. 22.

388 Ibid., sid. 28.

389 Ibid., sid. 96.

Det är mer publik än vad jag hade väntat mig i lokalen. Min uppläsning föregicks av att Kim Hedås bandstycke *Raivadiado* framfördes. Scenen förblev tom. Efter framförandet gick Kim fram och tackade för applåderna. Stycket *Raivadiado* består bland annat av att ett vokalt material som hämtats från en uppsättning av August Strindbergs drama *Dödsdansen* spelas upp baklänges. I ljuset av den ”händelsen” innebar min läsning en återgång till en situation i vilken språkljuden återigen blev avläsbara på ett för oss mer bekant vis. Orden och språkljuden trädde åter in i sin välbekanta, konventionella och symboliserande, loop.<sup>390</sup> Och vi ställdes samtidigt och återigen i en situation där en avsändarinstans var lätt att lokalisera i rummet. Jag läser: ”Det är bara ca 5% som möter en ’naturlig’ död med ett stilla insomnande på ålderns höst”.<sup>391</sup> Om de tidigare framförandeakterna av material ur *Att bli ved* präglats av ett relativt högt lästempo var det nu avsevärt lägre. Jag tror att det i första hand var pauserna mellan de olika stroforna som markerades, som betonades, på ett intensivare vis. Jag fann av någon anledning ro i de av tystnad präglade pauserna som utgör avgörande moment i dikterna. Jag ville stanna där. Ole Lützow-Holm beskrev läsningen (möjligen skämtsamt) som ”lite seg”. Timern, som denna gång alltså var inställd på nio minuter, placerade jag på golvet framför mig. Jag kunde överhuvudtaget inte följa nedräkningen. Jag kunde inte tänka: ”Nu är det en minut och 23 sekunder kvar”. Jag kunde inte i stunden, uti-

390 Noterbart är att språkljud som framförs baklänges, som i fallet *Raivadiado*, processas på i princip samma vis av hjärnan som all annan språklig information. Roman Jakobson och Linda R. Waugh skriver att forskning ”have proved the privileged position of the right ear and correspondingly of the left (dominant) hemisphere of the brain for perception of speech sounds within real, meaningful words, synthetic nonsense syllables, and even in speech played backwards”. Vänster öra som korresponderar med höger hjärnhalva träder på motsvarande vis i tjänst då vi ställs inför all annan typ av akustisk stimuli såsom musik, gråt, skratt och oljud. På så vis blev övergången, tänker jag mig, från Hedås stycke till min uppläsning möjligen mindre dramatisk ur ett åhörarperspektiv. Jakobson & Waugh, a.a., sid. 34.

391 ”Liv 8, *Combi Visuell*.

från timerns exakthet, temporalt ordna uppläsningen. Timern blir på så vis en viktig beståndsdel i den diktuppläsningssmaskin läsandet av dikten definierar. Slutsignalen ljud mitt i den strof som inleds med raden ”Om man trampar på en överkörd groda” (se *Att bli ved*, sid. 26). Det fick till följd att läsningen avbröts mitt i ett av diktmassans dittills kanske mest intensiva skeden. Och jag fick tacka för mig och lämna scenen. Längre bräkte jag ”med fåren”.

Läsningen kändes på det hela taget bra. Framförandet – tillsammans med det Helga Krook genomförde någon timma senare – blev, tänker jag, i konsertens speciella kontext i hög grad en representant för den speciella framträdelseform en poesiuppläsning kan sägas vara. På så vis kom likheterna framför skillnaderna, mellan min och Helgas läsning, att framträda med en större pregnans än vanligt. En poesiuppläsning är ett slags refräng. En upprepning som i sig alltid är en upprepning av skillnader.<sup>392</sup> Man kan i de flesta fall på ett ganska oproblematiskt sätt identifiera en poesiuppläsning, och detta trots att den aldrig kan inträffa två gånger. ”Kommer du ihåg hur ditt begär tidigare har sett ut?” Mina föräldrar satt (de utgjorde en del av ensemblet) i publiken.

## 1:2:5 Uppläsning som en del av Konstlabbet 2x3 på Atalante den 7 maj 2010

Vad händer med ett skrivet poetiskt material om det inkluderas som en del i en annan och annorlunda, framförandeakt? Jag läser: ”Alla har sett hur vå-

392 Wenzer, a.a., sid. 167. Wenzer hävdar i Deleuze/Guattaris efterföljd likhetens akuta begränsningar. ”Likhet är en mänsklig illusion; vi påtvingar världen likhet”, skriver han. I argumenterandet för denna syn använder sig Wenzer av ljudteoretikern Aden Evens’ tankar om att ett specifikt ljud bestäms genom kontraktioner av andra, ständigt närvarande, ljud. På så vis bör man inte uppfatta ”oljud” som störningar utan som ett nödvändigt ”substrat” som möjliggör det aktuella ljudet. Och eftersom detta från hela världen inläckande ljud aldrig kan vara detsamma är inte heller den identiska repetitionen möjlig.

gorna breder ut sig i ringar över en vattenyta när den träffats av en sten”<sup>393</sup> Konstlabbet 2x3 är dels en del av firandet av Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitets 10-årsjubileum, dels ett inslag i GAS-festivalen. Min tanke är att under ett ”samtal” med Maja Hammarén läsa fyra dikter som ingår i *Att bli ved:s* andra sekvens. Diktuppläsningen är inkilad i en på förhand skriven presentation av mitt avhandlingsarbete. Denna presentation inkluderar också ”uppspelandet” av två kortare inläsningar av Ann Jäderlund, samt en avgjort längre av Göran Sonnevi. Och jag planerar att tyst, men också då och då högt, läsa med Jäderlund och Sonnevi i deras respektive realiseringar.<sup>394</sup>

Under repeterandet, dagarna före framträdandet, har de faktiskt ljudande partierna i denna medsjungande praktik, av någon anledning, kommit att bli allt glesare. Jag mimar i allt högre grad. ”Kommer du ihåg när du läste *Den hemlighetsfulla ön* för mig och hur ledsen också du blev då du läst ut den?” Det är svårt att med sin röst lägga sig över en annan människas röst. Det blir uppenbart att jag i och med min läsning av Jäderlunds och Sonnevis dikter framkallar texternas akustik på ett, jämfört med dem, delvis annorlunda vis. Resultatet blir en vokal dubbel exponering som inte på ett helt självklart vis låter sig infångas, eller inordnas, i en hanterbar ”framförande-diskurs”. Då min röst exempelvis appliceras över Ann Jäderlunds text-röst blir uttrycket – så upplever jag det – sammantaget otydligare. Jäderlunds och Sonnevis av intonationen styrda fraser ser annorlunda ut än mina. Upplevelsen under repetitionsarbetet var att min vokala insats inte lyckades addera något väsentligt till de externa uppläsningarna och konsekvensen blev att jag minimerade de partier då jag rent faktiskt intervenerade i Jäderlunds och Sonnevis uppläsningar. Att försöket, som bland annat syftade till att skapa polyfoni och betoningar i den oftast

393 ”Ljud 1”, *Combi Visuell*.

394 Alberto Manguel återger i *En historia om läsning* Plinius tankar inför en uppläsning. Saken är den att Plinius är nervös inför en uppläsning och funderar på att låta en slav läsa i hans ställe. Men ”[f]rågan är: Vad skall jag göra medan han läser? Skall jag sitta tyst och stilla som en i publiken eller göra som en del andra och följa orden genom att forma dem med min mun, ögon och handrörelser?” Manguel, a.a., sid. 323.

monologiskt framsatta uppläsningssituationen inte fungerade har, tänker jag, både med produktions- och receptionsförhållanden att göra. Min läsning blev i för hög grad styrd av upphovsmännens röster utan att jag för den sakens skull fick tillgång till textens akustik, något som jag upplever att jag får då jag läser texterna själv och också då jag hör Jäderlund och Sonnevi läsa dem utan min vokala närvaro. Jag lyckades varken i tillräckligt hög grad förvandla mig till Jäderlund/Sonnevi, eller i motsvarande grad förbli mig själv. Ett bidragande skäl till att detta experiment ”misslyckades” var, det är jag ganska övertygad om, det faktum att varken Jäderlund eller Sonnevi var på plats i rummet, i ögonblicket. Jag kunde överlagra deras röster men de kunde inte med sina dikters tal på ett liknande vis överlagra min röst. Den situation som uppstod på Atalantes scenogolv måste beskrivas som ojämlig. Disharmonisk.

I essän ”Andarnas klang” frågar sig Yoko Tawada om våra öron är ”konstruerade som dåliga mikrofoner?” Tawada menar att det i den mänskliga rösten finns flera röster men att vi, på grund av dålig hörsel och dålig uppmärksamhet, inte kan uppfatta denna polyfoni.<sup>395</sup> Tawada återberättar en legend om reformatorn Shôtoku-Taishi som kunde lyssna till tio människor på samma gång ”och förstå dem alla”. Tawada menar att om hon skulle kunna lyssna på tio människor samtidigt skulle hon ”inte kunna förstå någon av dem”, men – och här kommer det intressanta – ”i gengäld skulle jag kanske höra en röst som inte uttalades av någon. Det skulle kunna vara något i stil med tystnadens röst”.<sup>396</sup> Jag, som drar mig för uttryck av typen ”tystnadens röst”, menar att en dylik ”röstiscensättning” skulle kunna ta plats inom den poetiska röstens andra, icke-symboliserande, heterogena och flyktiga scenario. Jag nådde i mitt försök under Konstlabbet på Atalante emellertid inte dit. Rörelsen utåt och bortåt stannade av alldeles för tidigt. *Att strö ut cypresser*.

Hela det cirka 25 minuter långa ”programmet” ser schematiskt ut som följer: Uppspelning: Ann Jäderlund, ”Kyss min mun” (1:03). Presentation och

395 Tawada, *Talisman. Förvandlingar*, sid. 94.

396 *Ibid.*, sid. 100-101.

projektbeskrivning. Uppläsning av två dikter ur *Att bli ved*. Uppspelning: Göran Sonnevi, "Sommaren har nu vänt Och jag går" (7:32). Uppläsning av ytterligare två dikter ur *Att bli ved*. Presentation och projektbeskrivning fortsätter. Uppspelning: Ann Jäderlund, "Breda ljusa" (0:50). Längre kacklade jag "med gässen". Det är första gången jag läser material från *Att bli ved*:s andra sekvens. Jag skriver det jag hör och hör det jag skriver. Jag läser: "Den mänskliga rösten är ett sinnrikt instrument. De vibrerande *stämbanden* i struphuvudet svarar för tonbildningen. Hålrummen i svalg, munhåla och näsa är resonansrum vars form och storlek framhäver vissa toner och dämpar andra".<sup>397</sup>

\*

Både publiken och samtalsdeltagarna satt på stolar som var placerade på Atalantes scengolv, som med hjälp av stora svarta tygstycken avskärmades från den övriga salongen. Gradängen stod mörk och tom på andra sidan gränsen. Uppdelningen mellan publik och deltagare var delvis oklar, något som gjorde, tänker jag, att alla närvarande också, på ett eller annat vis, blev potentiella deltagare. Rummet gjorde ett rörligt och spontant intryck. Stolarna var inte placerade i några välordnade rader. Den väldiga flygeln var belamrad av diverse elektronik som ingick i MonoMonos framträdande som följde direkt på "samtalet". "Kommer du ihåg då du, i bilen, frågade mig om jag var rädd för att bli far?" Min och Maja Hammaréns programpunkt föregicks av ett motsvarande samtal som fördes mellan Tina Carlsson och Magnus Bärtås. Då satt jag i publiken. Ole Lützw-Holm fungerade som presentatör och icke-formell samtalsledare. Också hans delvis oklara roll bidrog till att ytterligare grumla – suddade ut – gränserna mellan publik och deltagare, mellan scen och salong. Jag vill inte att något inslag i det relativt heterogena material jag sätter fram skall fungera illustrativt gentemot något annat inslag. Dikterna får inte uppfattas som exemplifieringar. Och de mer beskrivande – diskursiva – beståndsdelarna

397 "Ljud 7", *Combi Visuell*.

får inte i sin tur inta en förklarande funktion. Och min upplevelse var och är att så inte heller blev fallet.

I stort sett allt jag sa under mitt inledande framförande – alltså både presentationen/projektbeskrivningen och dikterna – var förankrat i en relativt noggrant utmejslad och på förhand skriven text. Jag läste från skärmen på min Macbook som stod på det svarta bordet framför mig. Och det blev under dessa 25 minuter tydligt för mig hur olika dessa olika diskurser betar sig. Min mun och min kropp och mitt psyke längtade hela tiden efter att få ”säga dikterna”. I princip allt jag skriver processas, tyst eller högt, genom munnen, men det är uppenbart att detta kretslopp är av en intensivare art då texttypen dikt är det som skall stämmas. Denna nödvändiga förhöjning betalar sig då jag skall till ”att säga poesin”. Jag hävdar: Min röst och mitt tal framträder, åtminstone för mig själv, som mer mänskliga då jag läser (säger, talar) dikt jämfört med då jag läser (säger, talar) annat. Man kan inte tala och äta samtidigt. Jag läser: ”De s. k. stämbanden i struphuvudet utgörs av kanterna på röstspringan”.<sup>398</sup> I ”sägandet av dikterna” uppstår, vid lyckliga tillfällen, plötsligt de kopplingar i vilka mitt begär kan tillfredsställas. Dikternas sätt att ljuda – deras akustik, deras loop genom den för ögonblicket upprättade ”estetiska maskinen” – har för mig blivit till ”en andra föda”. I framförandet av dikten tillåts min röst lämna en transparent och i första hand socialiserande praktik för att istället uppsöka det opaka och det främmande, något som jag allt som oftast upplever som ett sätt att komma hem.<sup>399</sup> Jag känner mig, tror jag, mänsklig. Hemma och borta byter plats. Eller: det talade språket – min röst – i dess kommunikativa och sociala funktion har för mig aldrig uppslukats ”av gemenskapens samlade klang”.<sup>400</sup> Först i omvägen via det skrivna – och i än högre grad via den skrivna

398 Ibid.

399 Tawada skriver: ”En främmande röst förblir däremot ogenomskinlig, och orsakar ett brott i gemenskapens språkmelodi, skapar en lucka, som antingen kan vara pinsam eller uppfriskande”. Tawada, *Talisman. Förvandlingar*, sid. 128.

400 Ibid., sid. 130.

poetiska texten och dess aldeles egna akustik – har jag efterhand lärt mig att på ett bättre vis hantera min mun, min röst, mitt tal, som jag emellertid alltid (och alltjämt) upplever som någonting i grunden främmande. Det är egentligen inte, som Tawada skriver, ”tillåtet att visa någon svaghet när man talar”. Och det är i Sverige, precis som i Tyskland, ”förbjudet att tiga”.<sup>401</sup> Dikten är ett sätt att hitta hem, som samtidigt innebär att man måste lämna sitt hem. Jag bör nog läsa om Franz Kafkas sena text ”Boet”, tänker jag. Jag tänker: Jag hör det jag skriver å skriver det jag hör.

Då jag tidigare under eftermiddagen hade suttit och lyssnat till Magnus Bårtås och Tina Carlssons samtal kände jag plötsligt en intensiv längtan efter Theodor. oiN e både far å son. Han e både du å jag. ”Vet du att det finns en fråga jag aldrig vågat ställa?”

## 1:2:6 Uppläsning under Poesifestivalen i Nässjö den 12 juni 2010

Ett avslutande nedslag i denna undersökning av mitt eget uppläsningsslag kommer att utgöras av ett framträdande som sker under den sista kvällen av 2010 års upplaga av Poesifestivalen i Nässjö. Jag tänker att jag då uteslutande skall läsa ur *Att bli ved:s* andra sekvens, som för närvarande består av 18 någotsånär färdiga dikter. Denna sista station under uppläsningsslaget kommer att fjärma sig från flera av föregångarnas mer eller mindre öppna undersökande strategier, för att på så vis placera sig inom en avgjord mer etablerad tradition. I Nässjö är poesiluppläsningen en refräng. ”I ur och skur står” högläsningsslaget där. Poesifestivalen i Nässjö ansluter sig till en väl inrättad norm och mitt framförande där skall på ett självklart vis, tänker jag mig, ingå i detta förlopp.

401 Ibid., sid. 131.



Min tanke är att jag inför detta framförande skall förbereda mig så som jag tidigare alltid förberett mig inför en poesiuppläsning. Jag kommer således att på förhand göra ett väl fixerat urval, som lämnar ett mycket begränsat utrymme för olika typer av improvisationer. I det här fallet handlar urvalet om att plocka bort tre, kanske fyra dikter, för att på så vis tidsmässigt landa nära den av arrangörerna framsatta durationen på mellan 15 till 20 minuter, vilket i sin tur är något längre än vad jag vanligtvis brukar läsa. Efter att den processen är avslutad kommer jag inte att i någon egentlig omfattning förbereda mig. Jag kommer inte att repetera. Jag kommer istället att läsa sagor för barnen, sova, dricka kaffe, läsa Nils Olssons avhandling om neo-avantgardet, titta på Rapport och svära då jag trampar på en legobit som ligger slarvigt slängd på sovrumsgolvet. I mörkret om natten. Det handlar egentligen ”bara” om att skapa förutsättningar som sammantaget möjliggör att texterna, under kvällen den 12:e juni, kan börja framträda i och ut ur mig. Och jag känner inte till några genvägar eller tricks för att så faktiskt skall ske. Det handlar om att hitta rätt. Och om att tro på sin texts akustik. Efter en viss tvekan har jag valt ut de tolv ”bästa” texterna ur *Att bli ved:s* andra sekvens. Uppläsningen kommer att bli cirka 16-17 minuter lång.

\*

Poesifestivalen i Nässjö pågår under tre dygn. Under dagarna hålls seminarier och kvällarna fylls av olika uppläsningar. Årets festival bestämdes delvis av två parallella teman – ”att skriva för barn” samt ”Polsk poesi” – men min medverkan torde inte ha programmerats utifrån någon av dessa parametrar. Då min uppläsning, som ingick i ett block där också Marie Lundquist, Christine Falkenland och Kjell Espmark medverkade, föregicks av en programpunkt där tre polska poeter och deras svenska översättare (Adam Zagajewski (Anders Bodegård), Agnieszka Wolny Hamkalo (David Szybek) samt Pawel Marciniakiewicz (Irena Grönberg)) läste, påverkades (tänker jag) ändå min och vår loop av den polska poesins absoluta närvaro. Mitt, liksom Lundquists, Falkenlands och

Espmarks, framträdanden färgades delvis av de polska poeternas framträdanden. Av deras för oss delvis främmande språk. Den polska närvaron utgjorde viktiga kopplingar i den större poesiuppläsningssmaskin som konstituerades i Nässjö den 12 juni 2010.

Uppläsningarna under lördagskvällen gick av stapeln i den stora hörsalen på Sörängens folkhögskola. Rummet är omfångsrikt. En flygel stod placerad till vänster om den höga scenen. Högt i tak, skymning, levande ljus och en stark vind utanför. ”Kommer du ihåg de där höstsöndagarna då vi eldade ris och grenar i skogsdungen bakom huset?” Jag uppfattade rummet, då jag steg in i det, som vackert. Längre skrattade jag ”med skatorna”. Under hela min läsning förblev jag djupt osäker på publikens funktion i det aktuella kopplingsschemat. Vilka var de? Med vilken typ av begär kopplade de upp sig (sitt medvetande) och sina kroppar mot den abstrakta och estetiska maskin som vi alla på något vis kom att inkluderas i? Varför hade de kommit? Jag läser: ”Ingen skola vill undvara de möjligheter bandspelaren ger att förbättra undervisningen”.<sup>402</sup> Jag kunde inte någon gång under min egen uppläsning avläsa hur åhörarna uppfattade framträdandet, något som efterhand gjorde mig allt osäkrare. Kan man tala om en alltför anonym ”anonym massa”? Jag började själv att uppfatta min läsning som monoton och långtråkig då jag tänkte att publiken kanske upplevde den just så. Jag fick kämpa. De 16-17 minuterna kändes som 25 och jag blev steg för steg alltmer orolig att jag tröttade ut åskådarna/åhörarna helt.<sup>403</sup> Ändå ljud dikterna bra. Och jag uppfattade dem också, i läsögonblicket, som verkningsfulla, men det var som att min ljudande iscensättning av dem – dikten och dess akustik – inte nådde fram till publiken, som satt helt tysta och också osynliga i mörkret framför och nedanför mig. Dikternas tal, deras lju-

402 ”Ljud 8”, *Combi Visuell*.

403 På sin blogg skrev Marie Lundquist några dagar efter festivalen om min läsning i termer av ”maratonuppläsning” så det var helt uppenbart inte bara jag som uppfattade läsningen som lång. Se ”Ugglor på nätet, Marie Lundquists Poesiblogg, <http://www.voltaire.se/index.php?blogg=31>”.

dande uppenbarelse, förblev en väl innesluten storhet. Och varför så blev fallet vet jag inte. Efter den elfte dikten tackade jag för mig. Jag orkade inte längre. Jag gick inte i mål. Maskinen, det ”intersubjektiva nätverket”, trädde aldrig helt i funktion. Motorn hackade. Det kändes som att det bara var jag som lyckades höra, uppfatta, och således fullt ut tillgodogöra mig dikterna då de började framträda genom mig och min kropp. Och orsaken till detta var, tänker jag, ett (kabel)brott som åtminstone delvis låg utanför min absoluta kontroll. Då jag under de övrigas framföranden satt i publiken kände jag inte av en motsvarande brist. De andras dikter framträdde på ett helt självklart vis för mig. Jag tänker att min dikt (och mitt framförande av den) inte lyckades tillfredsställa det begär åhörarna i salen bar med sig. Jag läser: ”En mikrofon omvandlar de mekaniska svängningarna till elektromagnetiska med samma frekvens”.<sup>404</sup> Stämningen kändes avvaktande. Vad det något fel på mikrofonen? En polsk hare, en kaninunge, ett djur av okänd art sprang ända fram till glasdörren och tittade förundrat in i salen där vi – kanske ett femtiotal personer – satt och lyssnade på Kerstin Jansson som spelade Frédéric Chopin på flygeln till vänster om scenen. Är diktuppläsning en diktuppläsning? Eller är diktuppläsning en performance?

\*

I förordet till antologin *Performance, Culture, and Identity* håller redaktörerna Elizabeth C. Fine och Jean Haskell Speer fram ”performance-akten” som en i första hand identitetsskapande aktivitet, som simultant både formas av, men också själv formar, en kulturell samhörighet. Om man skulle applicera ett dylikt resonemang på mitt framträdande under Poesifestivalen i Nässjö skulle närmast en oxymoron uppstå. För det första ser jag inte den poetiska texten, eller framförandet av den poetiska texten, som en för mig i första hand identitetsskapande handling, för det andra uppfattar jag den poetiska gesten

404 ”Ljud 8”, *Combi Visuell*.

som i huvudsak upptagen av skillnader, överskridanden och ambivalens. Jag eftersträvar inte en situation där åhörarna skall kunna identifiera sig med mig eller med den poesi jag talar, samtidigt uppfattar jag det som plågsamt när denna typ av samhörighet, så som fallet var i Nässjö, helt uteblir. Fines och Speers bok fokuserar på performancekonsten främst utifrån den berättande handlingens perspektiv, vilket distanserar många av bidragen bort från min egen aktivitet.<sup>405</sup>

Per Bäckström diskuterar performancebegreppet i sin avhandling om Bruno K. Öijer och får också fatt i en räkka olika trådar. Efter att ha tecknat en historisk rörelse i vilken tanken på en performance rör sig från en passiv till en mer aktiv framförandeform landar han i följande definition:

*Performance är en aktiv framförandeform där kommunikationen mellan den som framför något och publiken står central. Det vanligaste är att den framförande är författaren eller skaparen själv.*<sup>406</sup>

Utifrån denna bestämning skapar Bäckström sedan neologismen ”lyrikperformance”, en i grunden ”oren genre”, med vars hjälp han skall försöka beskriva Öijers sceniska aktivitet. Bäckströms avhandling visar att man som poet, då man i olika sammanhang framför sina dikter vokalt, antingen iscensätter en ”lyrikuppläsning” eller en ”lyrikperformance”. Bäckström skriver:

405 Fine, Elizabeth C. & Speer, Jean Haskell, ”Introduction”, *Performance, Culture, and Identity* (Edited by: Elizabeth C Fine & Jean Haskell Speer), Praeger 1992, sid. 10. Mot slutet av förordet skriver redaktörerna: ”We believe performance is a process by which we construct and negotiate culture and identity, and we have hope that it leads us to deeper identification with one another”. Ibid., sid. 17. Min undersökning av lyrikuppläsningen – av författaruppläsningen – som en performativ akt är i högre grad intresserad av dess olika estetiska implikationer.

406 Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld*, sid. 300.

[...] vid en uppläsning framför man den ”nakna” dikten, den borgar för upplevelsen, medan poeten vid en lyrikperformance visar fram sin existentiella nakenhet. I det förstnämnda fallet är dikten lösgjord från livet, medan lyrikperformance förenar dikt och liv.<sup>407</sup>

Ett dylikt resonemang, som enligt mitt sätt att se det rymmer en del problematiska instanser, torde ändå tydliggöra att de aktiviteter jag ovan redogjort för just är ”lyrikuppläsningar” och inte ”lyrikperformance”.<sup>408</sup> Bäckström stabiliserar sedan sitt genrebygge med hjälp av Michail Bachtins teorier om ”talgenrer” och bestämmer ”lyrikperformance” som varande ”en vidareutveckling av den kommunikativa aspekt som finns i all lyrik”. Lyrikperformance ”består av språk med en expressivitet som är riktad från någon till någon”.<sup>409</sup> Om man tillmäter denna ganska vaga bestämning en specifik bäring torde den vara långt mer användbar gentemot den praktik jag skall diskutera i avhandlingens

407 Ibid., sid. 304.

408 Så långt uppfattar jag Bäckströms ”lyrikperformance-begrepp” som lite svajigt då det preciseras med hjälp av metaforiska figurer (den nakna dikten, den existentiellt nakna poeten), som i sin tur hämtar anekdotisk kraft från en faktisk konstnärs påstådda nakenhet. Precis innan det citerade stycket återberättar Bäckström en historia som han hämtat från Michael Schumacher i vilken Allen Ginsberg klär av sig för att på så vis ”utmana” en högljudd häcklare i publiken. Berättelsens slut lyder: ”Allen stripped off all his clothing, hurling his pants and shirt at the now retreating heckler. ‘Stand naked for the people,’ Allen said. ‘The poet always stands naked before the world.’ Defeated the man backed into another room.” Citerat i Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld*, sid. 304.

409 Ibid., sid. 307. Bäckström beskriver vidare ”lyrikperformance” som en ”oren blandform” som ”utgör en ny framförandeform – talgenre – utvecklad från beat och framåt”. Ibid., sid. 308. I texten ”Prelude: Poetry and Orality”, som jag aktualiserade i kapitel 1:1, är Jacques Roubaud noggrann med att avleda poesin och lyrikuppläsningen från en rad andra framförandeakter – rap, slam, ”performance poetry” – som han istället menar bör kallas ”performance”. ”I have nothing against these activities. In the best cases, they make for a high-quality *spectacle*. But why call these events ‘poetry’ as opposed to something else? Why not simply call them a PERFORMANCE.” Roubaud, ”Prelude: Poetry and Orality”, sid. 25.

kommande kapitel. Jag skulle tentativ kunna hävda att många av MonoMonos olika aktiviteter (liksom exempelvis Ilmar Laabans, Sten Hansons och Åke Hoddells) tar plats i genren ”lyrikperformance”, ett resonemang som man också kan stämna av mot RoseLee Goldbergs grundläggande historieskrivning av performancekonsten som en tillåtande, mångförgrenad och öppen konstpraktik, som framförs av konstnärer som tröttnat på de etablerade konstformernas mer absoluta gränser. Också Per Højholts framföranden av Gitte-monologerna, så som Karsten Wind Meyhoff beskrev dem ovan, torde på ett självklart vis placera in sig i denna ”orena blandform”. Gitte-monologerna skrevs och framfördes ursprungligen för radion, men det var när Højholt började framföra dem på scen som den märkliga succén blir ett faktum. Live-framförandet av dessa ofta samtidskommenterande och genuint roliga monologer blir en ny variant av de ”shower” Højholt tidigare praktiserat. ”Et show er en handling udført for øjnene af et publikum og publikums reaktion på handlingen”, skriver Højholt i *Intet-hedens grimasser*.<sup>410</sup> Denna blandforms expressivitet och dess starkt betonade adresserbarhet måste i linje med det jag försökt formulera ovan uppstå redan i skapandeprocessen, för att på så vis i ett tidigt stadium skrivas in i materialet, i den poetiska performancetexten. På samma sätt som lyrikuppläsningspraktiken på ett för mig faktiskt vis startar upp redan under skrivandet av dikten, torde således en ”lyrikperformance” ta sin början långt innan det att jag och Lars Carlsson (MonoMono) äntrar scenen. Att den senare praktiken sedan – på ett alldeles självklart vis – syftar fram mot framförandeögonblicket kan inte nog betonas. Performance ”is live art by artists”.<sup>411</sup> Text-ljudkompositioner ”är

410 Citeras i Meyhoff, a.a., sid. 166. Showen skall upprätta en intensiv nu- och närvarokänsla som publiken delar med den som framträder. Och Gitte-figuren blir för Højholt en gestalt som kan presentera det gods av alljämt vibrerande, oförlösta idéer, som måste utgöra showens material. ”När Gitte åbner munden, kommer der nemlig ikke polerede synspunkter ud, men derimod en herlig pladren, der omringer et emne fra utænkelige vinkler uden at komme frem til et bestemt standpunkt”. Ibid., sid. 168.

411 Goldbergs olika resonemang är hämtade från: Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction* (second edition), Routledge 2004, sid. 84. Carlson (och Goldberg) betonar

skrivna för att framföras och får sin fulla betydelse först vid framförandet”.<sup>412</sup> Samtidigt bär mycket av den samtida poesin – och jag tänker att *Att bli ved* hör dit – genom sitt språkliga tillvägagångssätt på en performativ kraft i sig. I en ”språkbunden dikt” där det semantiska planet kompletteras, eller till och med utkonkurreras, av andra, lika viktiga nivåer, blir språket inte enbart en symbolisk meningstransponering utan också en händelse i sig. ”Speech is thus an event which takes place not simply by means of language but *within* it.”<sup>413</sup> I texten ”How to Read a Reading of a Written Poem” fastslår, som jag tidigare visat, Peter Middleton att ”[a] poetry reading is a performance”, men han menar samtidigt att det är av vikt att framhålla de olika realiseringarnas särskiljande kvalitétér.<sup>414</sup> Den terminologiska differentieringen kan möjligen tydliggöras om man beskriver ”lyrikuppläsningen” som ett ”nätverk av kroppar och medier”, där den poetiska texten ”utgör den sammanhållande länken”, medan en ”lyrik-performance” i termer av ett motsvarande – men alternativt kretslopp – skulle hållas samman av framförandet i sig.<sup>415</sup> Och jag tänker att ”lyrikuppläsning”

performancekonstens nära samröre med 1900-talets avant-garde, men framhäver också en avgjort längre historia. Detta flertusenåriga förlopps nordiska, och i första hand litterära, uppenbarelseformer diskuterar Lars Lönnroth ingående i den ovan nämnda boken *Den dubbla scenen*.

412 Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke!*, sid. 15. Bäckström kopplar här samman denna experimentella praktik, som i den ”sekundära oralitetens anda levandegörs”, med ”den performanceestetik som neoavantgardet företräder”. *Ibid.*, sid. 16.

413 Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, sid. 98. I den senare boken *The Material of Poetry* återkommer Bruns till den ”öppna” diktens performativa framträdelseform. Han skriver, och Lyn Hejinians bok *Writing is an Aid to Memory* får här fungera som exempel: ”The open poem in this respect is a different poem each time it is read. [...] Imagine reading as a kind of performance art”. Och sammanfattningsvis: ”Performance is not something added to the work or a rendition or version of it; it is the work itself”. Bruns, Gerald L, *The Material of Poetry. Sketches for a Philosophical Poetics*, The University of Georgia Press 2005, sid. 29-30.

414 Middleton, ”How to Read a Reading of a Written Poem”, sid. 14.

415 Att jämföra med: ”Omkring sekelskiftet 1500 framträder sålunda ett nytt, alternativt

och ”lyrikperformance” just är två sådana praktiker som definieras utifrån sina specifika kvalitéer men ändå kan rymmas under Middletons, får man förmoda väldigt vida, paraplybegrepp ”performance”. Så svaret på frågan huruvida en lyrikuppläsning är en lyrikuppläsning eller om en lyrikuppläsning är en performance blir ja.

Men en lyrikuppläsning är inte en lyrikperformance. Och denna divergerande syn på ”lyrikuppläsning” kontra ”lyrikperformance” bör kasta ett delvis nytt ljus över den visuella textens status. Tanken på den skrivna dikten som ett partitur förenas på ett mer självklart vis med ”lyrikperformance”-begreppet, något som också till viss del torde begripliggöra Dick Higgins annars problematiska utläggning ovan rörande den konkreta diktens nära kopplingar till ljudpoesin. I en ”lyrikperformance” kan mycket väl den konkreta, visuella, tryckta texten transformeras till något som går att uppfatta som analogt med en musikalisk notationsapparat.<sup>416</sup> Däremot blir det, som jag ser det, djupt problematiskt då en dylik analogi praktiseras gentemot den dikt som framförs i en lyrikuppläsningsspraktik. När jag läser dikt – exempelvis ur diktsamlingen *Att bli ved* i Nässjö – är det således ett exempel på ”lyrikuppläsning”. En praktik som ställer dikten, framför framförandet, i centrum. Och något partitur ser jag då inte röken av. Å precis så vill jag också ha det, tänker jag, medan jag ser spårvagn efter spårvagn passera utanför fönstret.

En diametralt motsatt funktion representerar performancekonstnären Karl Holmqvist som ”under lång tid ägnat sig åt att utforska gränserna och förbindelserna mellan performancekonst och diktuppläsning”. I ett samtal menar Johanna Billing att i Holmqvists ”uppläsningar” blir texternas innehåll till något sekundärt i förhållande till hur de framförs. Hon menar att ”det handlar mer om hur du får det att låta, och att du använder rösten som ett slags instru-

nätverk av kroppar och medier i vilket urskriften utgör den sammanhållande länken”.  
Götselius, a.a., sid. 32

<sup>416</sup> Higgins, a.a., sid. 9-10.



ment” och Holmqvist håller med: ”Jo, det blev nog så”.<sup>417</sup> Jag är frestad att här återigen citera Jaques Roubaud: ”But why call these events ‘poetry’ as opposed to something else? Why not simply call them a PERFORMANCE”. Länge kraxade jag ”med kråkorna”. Jag håller inte heller med Patience Agbabi som Marsh/Middleton/Sheppard har intervjuat som en del av deras undersökning av uppläsningsspraktikens förvandling i England sedan 1965. De skriver: ”Although Agbabi resists the ‘page-stage’ division [...] she believes that a good reading should come from the body of the reader”.<sup>418</sup> Min reaktion på ett dylikt synsätt blir att hävda att en bra uppläsning stammar ur dikten, och inte ur kroppen. Och att Agbabis synsätt torde ha en större bäring i en diskussion rörande ”lyrikperformance”. Och vidare att det är ett problem att inte Marsh/Middleton/Sheppard tydligare begreppsliggör dessa olikartade praktiker. I ”How to Read a Reading of a Written Poem” skriver Middleton att performancesituationen, precis som den tryckta, visuella dikten, (naturligtvis) behöver vissa materiella förutsättningar för att kunna förfärdigas. Och min tanke är att jag i dessa laborationer lokaliserat ett visst sådant material. Sedan är det en öppen fråga om detta i sin tur kan vara poeten till någon större hjälp.<sup>419</sup> Nu har det plötsligt börjat regna. Hela natten e utanför fönstret. Oj! Nu cyklade någon också omkull där ute på Vasagatan.

## Sammanfattning

Att som författare muntligt framföra sin text i form av en ”lyrikuppläsning” innebär att man med nödvändighet placerar sig i en tradition, i en diskurs. Och huruvida man uppfattar denna tradition som flertusenårig, eller som nära

417 Billing, Johanna & Holmqvist, Karl, ”Jag är spökrösten”, *Paletten* 4-5/2001, sid. 96.

418 Marsh/Middleton/Sheppard, a.a., sid.58.

419 Middleton, ”How to Read a Reading of the Written Poem”, sid. 31.

knuten till den sena litterära modernismens omförhandlade kretslopp, handlar i huvudsak om vilket perspektiv man väljer att anlägga. Författaruppläsningen – en både ny och gammal praktik – har emellertid, också i Sverige, blivit ett allt viktigare inslag i poesins samlade distribution. Och huruvida denna diagnos bör betraktas som godartad eller ej beror i hög grad på vem som faktiskt ställer den. Uppläsningarna existerar. Och de är, menar jag och andra, viktiga.<sup>420</sup> För mig har det varit av betydelse att varken betrakta den expanderande poesiuppläsningsscenen som ett problem eller som en befrielse, utan som ett faktum som kan erbjuda dikten och litteraturen nya resurser. Uppläsningen är en existensform för dikten. En existensform som bör undersökas och förklaras i egen rätt och utifrån sina specifika förutsättningar och absolut inte ses som blott avhängig diktens olika och ibland divergerande ”textuella framföranden”. För mig blir, bara för att plocka fram ytterligare ett exempel, följande uttalande problematiskt: ”But increasingly it seems to me that the composition of poetry is a process which is only half completed by publication in print form”.<sup>421</sup> En tryckt dikt bör betraktas som en tryckt dikt och kan på så vis, tänker jag mig, bara realiseras och fulländas i just sin tryckta, visuella, form. Detsamma gäller på motsvarande vis för den muntligt framförda dikten. Den blir på samma sätt till, realiserad och fulländad i och genom poesiuppläsningens eget modus. Och i vetenskapen om detta specifika modus blir diverse såväl temporala som spatiala parametrar viktiga. Rummet, publiken, rösten, gesterna, framförandets längd, tekniken, sladdarna, det omgivande programmet, liksom de framförda dikterna, och kopplingarna mellan dessa olika instanser, är bara några exempel på vad som kan, och vad som bör, synas. ”Text-dikt-tal-framförande-samtal-

420 Charles Bernstein skriver: ”Uppläsningar är poesins centrala sociala aktivitet. De tävlar med publiceringen som den mest betydelsefulla metoden för distribution av poetiskt arbete. De är lika viktiga som böcker och tidskrifter när det gäller att sätta poeter i kontakt med varandra, forma generationsmässiga och tvärgenerationsmässiga kulturella och tvärkulturella förbindelser, vänskapsband, allianser, gemenskaper, scener, nätverk, utbyten osv”. Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 234.

421 Caddel, a.a., sid. 14-15.

trycksak var”, skriver Gunnar D Hansson, ”ett och det samma” och det var först med de nya elektroniska medierna en lämplig kontrastvätska bibringades oss.<sup>422</sup> De olika instanserna i denna månggreniga gestalt är inte ”ett och det samma”, men de upprättar inte heller en given ordning eller logik. De framträder istället helt i egen rätt. I och med mina laborationsartade uppläsningsexperiment, som presenterats ovan (kapitel 1:2), har jag funnit att min uppläsningsspraktik har en uppenbar resonansbotten i skrivaktens vokala, och subvokala, aktivitet. I skapandet av ”slingor”. Att läsa den egna dikten högt inför publik handlar till stor del om att återigen – men naturligtvis under nya förutsättningar och i en helt ny kontext – låta diktens ”slingriga” akustik börja ljuda; att operativt hitta diktens (absolut inte min eller någon annans) ”röst”. Dikten vet också i det här fallet, tänker jag (och Gunnar D Hansson), ”mer än diktaren”. Det är den och inte jag (diktaren) som vet hur den skall framföras.<sup>423</sup> ”Lyrikuppläsningen” blir ett sätt att återigen och på ett delvis nytt vis realisera dikten.

För mig blir det, i linje med detta resonemang, problematiskt att exempelvis hävda att en uppläsare – som samtidigt är författaren till den aktuella dikten – skulle kunna stå i vägen för dikten han/hon framför. Ett dylikt uttalande, som vi sett exempel på ovan, förutsätter att den ”upplästa dikten”, i all sin egenart, skulle existera innan den faktiskt lästes upp. Möjligen skulle man kunna hävda att uppläsaren ställer sig i vägen för en annan, ibland närbesläktad, dikt – något som jag emellertid har svårt att uppfatta som problematiskt. Inte heller uppfattar jag att uppläsningen eller framförandet i egentlig mening adderar nivåer till en tidigare tryckt dikt då framförandet gestaltar något i grunden nytt. I linje med detta blir också Peter Middletons karaktäristik av Allen Ginsbergs uppläsningsspraktik som citerades tidigt i detta kapitel (se kap. 1:1:1: Poesiuppläsning; ett försök till historieskrivning) svår för mig att riktigt bekräfta. Middleton menar att Ginsbergs extraordinära scennärvaro stängde el-

422 Hansson, ”Var slutar texten? Behöver man tala?”, sid. 54.

423 Gunnar D Hansson skriver i den dikt som avslutar essän ”Var slutar texten? Behöver man tala?”. ”Och dikterna visste rätt mycket, mer än dikterna”. Ibid. 83.

ler minskade avståndet mellan författare och text. En sådan klyfta har jag aldrig upplevt som ett problem då det inte är jag utan dikten som ser och talar. En lyrikuppläsning är för mig, då jag läser dikter jag själv skrivit, i högre grad en skapelseakt än en tolkningsakt. Den är en radikal realisering bland andra lika radikala realiseringar av den plurala dikten. Per Bäckströms syn på Bruno K. Öijers uppläsningsteknik som ”en manifestation av en underliggande önskan att erövra yttrandets expressivitet i dess totalitet” är således inte enkelt överförbar på min uppläsningsspraktik.<sup>424</sup> Ett yttrandes expressivitet kan, som jag ser det, inte fulländas inom en annan framförandeform. Den tryckta dikten bär på sitt löfte om en möjlig (expressiv) totalitet, medan den muntligt framförda dikten bär på en i grunden annan utfästelse. Och som exekutör för dessa olika framföranden av dikten – den visuella och den vokala – handlar det, åtminstone för mig, ytterst om nära sammanlänkade processer som dock, för mottagaren, resulterar i olika manifestationer, där den ena inte kan läsas som en orsak till, eller konsekvens av, den andra. *Att bli ved*, uppfattad som textuellt respektive vokalt framförande, stammar ur samma begär, men måste, tänker jag, i receptionsakten förstås som väsensskilda diskurser. Om så inte görs reduceras uttrycket radikalt. Då ställer sig något verkligt i vägen för någonting annat.

I kapitlet ”Den røde klangen av brannbil” i boken *5 stemmer* diskuterar Jan Erik Vold tillägnelsen av dikt utifrån grafiska och/eller ljudande förutsättningar. I en konklusion skriver han:

Det grafiske dikt fastholder en tekst, legger dikten åpent for granskning i tid, for nylesning, for alternativ lesning. Det lydligen dikt utfolder seg i tid, det kan ikke spoles baklengs, selv innspilt på plate kan det bare lyttes til en gang til: altså spoles forlengs.

424 Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld*, sid. 252. Något som till stor del torde ha att göra med att Öijer, enligt Bäckström, i sin egenartade uppläsningssaktivitet ansluter sig till en performancepraktik.

Det grafiske dikt er for fastholder, det lydige dikt er for medopplevere. Om man derimot lytter på diktet *samtidigt som* man ser skriften, da får man en privilegert posisjon for tilegnelse av poesin.<sup>425</sup>

Jag kan, med vissa förbehåll, i stort ansluta mig till Volds dikotomi. De kanske viktigaste av dessa mina invändningar är att en grafisk dikt kan, också i en tyst (tillsynes tyst) läsakt, något som jag förhoppningsvis också visade i ”Exkurs 2”, skapa en i högsta grad medupplevande och i sin förlängning med- och omskapande läsare. Vad var det Frawley skrev? ”[T]exts do not make language permanent (as researchers on literacy argue) so much as they make language real”.<sup>426</sup> Att det sedan för mig som författare finns uppenbara beröringspunkter mellan hur en dikt visuellt framträder på baksidan och hur den akustiskt ter sig för mig under skrivprocessen torde i många fall vara svårt för läsaren, ”fastholderen”, att riktigt få fatt på. ”Kommer du ihåg då du föll huvudstupa rakt ner från byggställningen vid den halvfärdiga bron?” Det som på avsändarsidan tycks vara samma sak har på mottagarsidan således divergerat i en mängd olika riktningar. En av dessa kan vi kalla ”lyrikuppläsning”. Vad är det Jorge Louise Borges skriver? *En trädgård med gångar som förgrenar sig*.

Detta möjligen hårdagna resonemang utesluter naturligtvis inte en kvalitativ diskussion av ett vokalt framförande. Man både kan och bör (något som jag ju ovan också gjort) diskutera uppläsningar i termer av bra och dålig, men en dylik diskussion skall inte, menar jag, hämta instrument och begrepp som är framtagna för att passa en annan praktik, med en annan typ av reception. Man bör ha rätt verktyg med sig då man beger sig upp på stegen för att täta taket.

Länge skrånade jag ”med korparna”. ”Kommer du ihåg? Vet du att det finns en fråga jag aldrig vågat ställa dig?”

425 Vold, a.a., sid. 103.

426 Frawley, a.a., sid. 29.

# KAPITEL TVÅ

## Om Lyrikperformance och Text-ljudkompositioner

### 2:1 Lyrikperformance. Stycken till en taxonomi

”Brekekex koax koax.”  
Aristofanes

”Sound Poetry is best described as what sound poets do.”  
Steve McCaffery

Denna avhandlings första kapitel slutade i en differentiering, som resulterade i att en poetisk uppläsningsspraktik (”lyrikuppläsning”) skildes ut från ”lyrikperformance”, där den senare fastslogs vara en aktivitet som i högre grad och på ett avgörande vis erövrade sin fulla betydelse i och med framförandet. En ”lyrikperformance” är således en framställningsform – ett kretslopp/ett nätverk – som i mångt och mycket definieras utifrån sin uppenbara händelsekaraktär. Och där den poetiska texten inte har en självklar funktion som ”sammanhållande länk”. Om en ”lyrikuppläsning” i högre grad handlar om text än om tal är rollerna i en ”lyrikperformance” de ombytta. ”Poetry [och här menas ljudpoesi/sound poetry] is no longer performed as a reading but becomes itself a performance art; it is no longer an object but an event”, skriver exempelvis Gerald L. Bruns

i *The Material of Poetry*.<sup>427</sup> En variant på samma tema: "Clearly, to perform is to put a stress on the process and dynamics of delivery".<sup>428</sup> "Lyrikperformance" är vidare en aktivitet som på ett verksamt och framgångsrikt vis söker upp och perforerar en räkka i förväg stipulerade genreöverenskommelser.<sup>429</sup>

Lars Elleström söker i boken *Visuell ikonicitet i lyrik* en mer specifik begreppslighet för att förstå vad som händer då differentierade basmedier på olika vis sammanförs. Han hävdar att auditiv text "och icke-verbalt ljud", som ofta utgör basmedierna i exempelvis en text-ljudkomposition, "har samma fysiska gränssnitt", nämligen ljudvågor i rummet, men att deras "semiotiska modaliteter" sedan skiljer sig åt. Han skriver: "Auditiva texter genererar betydelse via konventionella tecken, medan icke-verbalt ljud får sin mening först och främst genom likhetsrelationer och kontiguitet".<sup>430</sup> Kombinationen eller integrationen dessa basmedier emellan innebär också, i lyckade fall, att dessa "semiotiska modaliteter" osäkras. Att de blir oklara. Och det är denna – enligt Bruns i grunden subversiva – uttrycksform som här och nu skall fokuseras.

Det är viktigt att fastslå att en "lyrikperformance" är något avgjort mer specifikt än allt det som rymms i det idag närmast till bristningsgränsen uttänjda performancebegreppet. En lyrikperformance är "en blandform av modus och

427 Bruns, Gerald L., *The Material of Poetry. Sketches for a Philosophical Poetics*, The University of Georgia Press 2005, sid. 60. De två polerna mellan vilka kapitel ett och kapitel två rör sig fungerar, åtminstone till viss del, analogt med Steve McCafferys två scenarier för hur rösten uppenbarar sig i 1900-talets poesi. "Lyrikuppläsningen" kopplas då till scenario ett som signalerar identitet och närvaro. En fenomenologisk röst, medan det andra scenariot kopplas till "lyrikperformance" och en mer heterogen, flyktig, uppenbarelseform. McCaffery, Steve, "Voice in Extremis", *Prior to Meaning. The Protosemantic and Poetics*, Northwestern University Press 2001, sid. 161-162.

428 Wade, Stephen, "Introduction", *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999, sid. 10.

429 *Ibid.*, sid. 11.

430 Elleström, Lars, *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Gidlunds förlag 2011, sid. 36-37.

genre” som ”består av språk med en expressivitet som är riktad från någon till någon”. En ”lyrikperformance [...] består av den rad av yttranden som de enskilda dikterna utgör, och som binds samman av den övergripande helhet som är föreställningens längd och rum”. En lyrikperformance är ”en oren blandform vars attraktion ligger just i dess orenhet, samtidigt som den utgör en ny framförandeform – talgenre – utvecklad från beat och framåt”.<sup>431</sup>

Om läsning är en praktik som är beroende av att det finns texter att läsa och dessa texter i sin tur är ”beroende av materiella underlag i form av skriften och boken” torde ljudpoesin, lyrikperformance, vara beroende av ytterligare andra medier och teknologier.<sup>432</sup> Och detta faktum är naturligtvis också av vikt för receptionen av dessa akustiska uttrycksformer. Rummet, mikrofonen, scenen, bandspelaren, och på senare tid den nya digitala inspelnings- och ljud-

431 Bäckström, Per, *Aska, tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Ellerströms 2003, sid. 304-308. Eftersom de olika bidragsgivarna i antologier som *Words out Loud*, *Poets on Stage* och *Reading the Applause* sällan gör reda för skillnaden mellan en lyrikuppläsning och en lyrikperformance blir mycket av det som där sägs och diskuteras onödigt vagt och oklart. Försöken att exempelvis definiera ”performance poetry” kan (i värsta fall) stanna i dylika stipuleringar: ”If you write or interpret a poem for performance, you have to do more than put words on the page. You have to arrange it. There’s a lot in common between song-writing and performance poetry. Performance poetry is singing for these who can’t sing”. Millum, Trevor, ”Performance Poetry – What’s in it for the Kids?”, *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999, sid. 84. Liknande resonemang finner man i samma bok också hos John Walsh som tycks uppfatta hela performanceakten som en metod att skaka liv i den annars, får man förmoda, döda dikten. Se exempelvis Walsh, John, ”The Actor Poet”, *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999, sid. 91.

432 Götselius, Thomas, *Själen medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, Glänta Produktion 2010, sid. 13. Skriften och boken är inga ”transhistoriska fenomen” eller ”transparenta kanaler” skriver Götselius vidare. De påverkar sammantaget ”vad som låter sig läsas och skrivas”. En jämförbar, men annorlunda, situation torde gälla då litteraturen använder sig av andra fenomen och kanaler. Hur påverkar, exempelvis, rösten och bandspelaren det som låter sig höras och uppläsas/framföras?



tekniken, har således, på ett mycket uppenbart vis, skapat nya förutsättningar för, och också förändrat *vad*, denna typ av ljudande litteratur kan vara och säga. ”Radion, grammfonen och bandspelaren gav oss åter skaldens röst som en väsentlig dimension i den poetiska upplevelsen”, skriver Marshall McLuhan i *Media* och frågan man kan och bör ställa sig är i vilket skick, vilken uppenbarelse, denna återfunna ”röst” då kom att befinna sig i.<sup>433</sup> Den ljudpoetiska utsagan framstår således (liksom den som sker inom den jämförbara text-bok-diskursen) som betingad av ett specifikt ”diskursivt nätverk”.<sup>434</sup> Jean-Michel Espitalier skriver:

[L]judpoesi är inte en oralisering av redan befintliga texter; det är en praktik som investerar och behandlar ljudet som ett primärmaterial, som återskänker ordet dess ljud-dimension och avlastar den dess innebörd (den som fungerar som en mur eller mask) för att producera andra meningseffekter.<sup>435</sup>

Den ”auditiva textens” semiotiska modalitet närmar sig i denna beskrivning de icke-verbala ljudens semiotiska modalitet och en ny – av olika basmedier bestående – väl intergrerad entitet uppstår. Och det estetiska värdet av denna nya artefakt är i hög grad avhängigt hur lyckad den aktuella intergrationen varit. Till skillnad från uppläst poesi (”lyrikuppläsning”) arbetar ljudpoesin (”lyrikperformance”) i huvudsak ”utanför boken”, och själva framförandeakten sker inte ”i efterhand”, som Espitalier anser vara fallet för den gängse ”lyrikuppläsningen”.<sup>436</sup> Han föreslår att man istället för ”ljudpoesi” använder termen ”poésie action” som på ett mer kongenialt vis fångar upp ljudpoesins ”offentliga och flyktiga” karaktär.<sup>437</sup>

433 McLuhan, Marshall, *Media. Människans utbyggnader* (Översättning: Richard Matz), Norstedts 1999 (1967), sid. 65.

434 Götselius, a.a., sid. 17.

435 Espitalier, Jean-Michel, ”Ljudpoesier, poésies actions” (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *OEI* 28-29-30/2006, sid. 374.

436 Ibid., sid. 378.

437 Ibid., sid. 379.

Detta kapitel i allmänhet, och denna inledning i synnerhet, är inte ett försök att upprätta en genrehistorik. Ett sådant gods, sådana försök, kan man möjligen hitta på andra ställen.<sup>438</sup> Istället kommer ett antal, sinsemellan ganska olika, texter att samlas under detta kapitels övergripande rubrik. Den divergerande kraften i dessa texter kommer förhoppningsvis, åtminstone delvis, att motverkas av att de ändå kretsar kring samma ljud-poetiska kropp. Kring ett förlopp som utspelar sig i tid och i rum. Detta grepp, att låta formella och tematiska olikheter ställas invid varandra, kan delvis motiveras med att ljudpoesin i sig är en relativt heterogen rörelse. Steve McCaffery skriver exempelvis:

Consequently, the very attempt to write a history of sound poetry is a doomed activity from the very outset. For one thing, there is no 'movement' per se, but rather a complex, often opposite and frequently antithetical interconnectedness of concerns – attempts to recover lost traditions mix with attempts to effect a radical break with all continuities. What is referred to by 'sound poetry' is a rich, varied, inconsistent phonic geneology [...]<sup>439</sup>

438 Se exempelvis: Hultberg, Teddy, "Klangpoeterna i radioverkstan", *Ord & Bild* nr. 1-2/2009 (finns också i en oförkortad version på [www.tidskriftenordobild.se/artikel/klangpoeterna-i-radioverkstan](http://www.tidskriftenordobild.se/artikel/klangpoeterna-i-radioverkstan).) I essäsamlingen *Literally Speaking*, Bo Ejeby Edition 1993, har Hultberg bidragit med "A Few Points of Departure", som kan sägas vara en inledande, orienterande, text. För en renodlat anglo-amerikansk utblick se exempelvis Higgins, Dick, "A Taxonomy of Sound Poetry", [http://www.ubu.com/papers/higgins\\_sound.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html) samt McCaffery, Steve, "Sound Poetry: A Survey", *Sound Poetry. A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978* (Edited by: Steve McCaffery & bpNichol), Underwhich Editions 1978, och kanske i än högre grad McCaffery, Steve, "Voice in Extremis", *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1988, och McCaffery, Steve, "From Phonic to Sonic. The Emergence of the Audio-Poem", *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (Edited by: Adalaide Morris), The University of North Carolina Press 1997. Också Espitalliers redan aktualiserade text har en historiserande ambition.

439 McCaffery, "Sound Poetry: A Survey", sid. 6.

Ett faktum som har, tänker jag, att göra med den osäkra semiotiska modaliteten Elleström ovan beskrev. Nåväl; i "Sound Poetry: A Survey" inordnar McCaffery, detta till trots, det ljudpoetiska godset i tre historiska skeden. Den första perioden sträcker sig fram till cirka 1875 och består enligt McCaffery i huvudsak av ett antal isolerade pionjärer. Detta är ljudpoesins paleolitiska era. Han nämner bland annat Christian Morgenstern, Lewis Carroll och François Rabelais. I Aristofanes komedi *Grodorna* från 405 f.Kr. lyder inledningen på grodkörens första replik: "Brekekex koax koax / Vi är kalla och hala / grodor i dyg vik. / Lyss till vår atonala / undervattensmusik!"<sup>440</sup>

Den period som sedan tar vid, och som sträcker sig fram till 1928, definieras av och manifesteras genom ett antal av det tidiga 1900-talets revolutionära "ismer". Den ryska och italienska futurismen, dadaismen och inte minst lettrismen genomför alla en undersökning av språkets "icke-semantiska, akustiska attribut".

En tredje fas, som McCaffery uppfattar som den alltjämt rådande, uppstår och får sitt stora genomslag på 1950-talet tack vare bandspelaren och den elektromagnetiska inspelningstekniken. "The tape machine, considered as an extension of human vocality allowed the poet to move beyond his own expressivity."<sup>441</sup> Denna tredje fas utvecklas analogt med den konkreta poesin och det går att uppfatta verskonstens visuella och akustiska expansion under 1950- och 60-talet som parallella och kommunicerande förlopp. Jesper Olsson skriver: "Poetry was to perform a kind of sensual patterning for eyes and ears – and of course, but not primarily, the mental faculties of the reader."<sup>442</sup> Olsson

440 Aristofanes, *Kvinnornas sammansvärjning/Grodorna* (Översättning: Tord Bäckström), Forum 1957, sid. 105

441 McCaffery, "Sound Poetry: A Survey", sid. 10.

442 Olsson, Jesper, "Typewriter, Tape Recorder & Concrete Poetry", *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Edited by: Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth), Rodopi 2002, sid. 181. Jesper Olsson har också – i boken *Remanens, eller bandspelaren som re-pro-duktionsteknologi*, CO – OP (editions) 2011 – tecknat en för en litterär utgångspunkt användbar och koncentrerad teknikhistoria över bandspelaren.

kopplar dessa nya möjligheter för poesin, som ytterst orsakats av en störning, en kris, för den traditionella röst-baserade poesin, till den nya mediesituation som uppstod i och med bandspelaren, skivspelaren och filmen. Bandspelaren blev ett instrument i själva kompositionen. ”It was incorporated into the process of *poiesis*.”<sup>443</sup> Bandspelaren blir inom den estetiska sfären ett dubbeleggat verktyg. Dels uppvisar den genom sin förmåga att dokumentera längre utsnitt av en sonor verklighet en realistisk kapacitet, dels får den, då den möjliggör olika typer av bearbetningar av det redan inspelade, en potentialitet som sträcker sig bortom och utöver denna realistiska förmåga.<sup>444</sup> Det var i detta kretslopp som, enligt Walter J. Ong, ”den sekundära muntligheten”, eller ”sekundära tal-språkligheten” uppstod. Ong skriver:

Samtidigt har den elektroniska teknologin genom telefonen, radion, televisionen och olika slags ljudband, fört in oss i ”den sekundära talspråklighetens tid”. Denna nya talspråkighet har en slående likhet med den gamla i sin participatoriska mystik, i sitt uppmanande av samhörighet, i sin koncentration på nuet och även i sitt bruk av formler [...] Men här rör det sig i grunden om en mer överlagd och självmedveten talspråkighet, som hela tiden är baserad på bruket av skrift och tryck, vilket utgör förutsättningen för att kunna tillverka, sköta och använda den elektroniska utrustningen.<sup>445</sup>

I *Gramophone, Film, Typewriter* berättar Friedrich Kittler om ett inläsningsexperiment från 1897, i vilket den tyske poeten Ernst von Wildenbruch läste in en för ändamålet specialskrivet dikt, som sedan lagrades på en cylinderrulle. Resultatet är, menar Kittler, av betydelse:

443 Olsson, ”Typewriter, Tape Recorder & Concrete Poetry”. sid. 184.

444 Olsson, *Remanens, eller bandspelaren som re-pro-du-da-ktionsteknologi*, sid. 30.

445 Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (Översättning: Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, Lilian Perme), Anthopos 1990, sid. 157.

Even the copious writer Wildenbruch did not rhyme so poorly. His phonographic verses sound as if they had been improvised in front of the bell-mouth without the benefit of any written draft.

Kittler menar att Wildenbruchs dikt "For the Phonographic Recording of His Voice" kunde avstå den poetiska utsagans traditionella uppsättning av formler – rim, rytm med mera – då en ny teknologi segrat över och därmed också ersatt litteraturens mångtusenåriga minnesteknologi. "Edison's talking machine stores the most disordered sentence atoms and its cylinders transport them over the greatest distances."<sup>446</sup> Resultatet blir, menar Kittler (precis som också Olsson konstaterade ovan), en kris vars hantering har resulterat i en vokal- och visuell divergering av det poetiska uttrycket. Och ljudpoesins tredje fas kan ses som ett tydligt uttryck i denna krishantering. Prognosen är ställd och vi har att hoppas på en bra behandling.

I "A Taxonomy of Sound Poetry" väljer Dick Higgins att inordna godset i en avgjort annorlunda taxonomi och resultatet blir fem "moderna klasser av ljudpoesi" och tre äldre, historiska klasser, som åtminstone delvis ligger till grund för de moderna.<sup>447</sup> I Teddy Hultbergs omfattande essä "Klangpoeterna i radioverkstan" erbjuds dels en kortare historieskrivning av ljudpoesins rörelser i Europa under 1900-talet, dels en djupdykning ner i scenens svenska storhetsperiod på 1960-talet, som här får representeras av Öyvind Fahlström, Bengt Emil Johnson och Åke Hodell. Engelsmannen Bob Cobbing urskiljer två parallella, men kompletterande, utvecklingslinjer rörande den uttrycksform han kallar "den konkreta ljudpoesin". Cobbing skriver:

446 Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter* (Translated, with an Introduction, by: Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz), Stanford University Press 1999, sid. 79-80.

447 Higgins, a.a., sid. 10-11. Ytterligare en ordning, bestående av "fyra strömningar" som "genomkorsar och konstituerar ljudpoesin" finner man i Heidsieck, Bernard, "Ljudpoesi/poésie action" (Översättning Jonas (J) Magnusson), *OEI* 28-29-30/2006, sid. 376-377. Denna text är, som antyds genom appropieringen av titeln, av vikt för Espitalliers ovan åberopade arbete. Det finns med all säkerhet ytterligare klassificeringssystem i omlopp.

Two lines of development in concrete sound poetry seem to be complementary. One, the attempt to come to terms with scientific and technological development in order to enable man to continue to be at home in his world, the humanisation of the machine, the marrying of human warmth to the coldness of much electronically generated sound. The other, the return to the primitive, to incantation and ritual, to the coming together again of music and poetry, the amalgamation with movement and dance, the growth of the voice to its full physical powers again as part of the body, the body as language.<sup>448</sup>

Om man bortser från det sentimentala inslaget (som jag tidigare vid flera tillfällen problematiserat) i denna dikotomi torde man kunna utvinna ett instrument med vilket man, utifrån en grov skala, skulle kunna ordna upp åtminstone delar av den ljudpoetiska praktiken. Vilka tittar bakåt och vilka blickar framåt? Vilka tittar framåt då de tror sig titta bakåt? Å tvärt om.

\*

I kapitlet som följer kommer termerna ”ljudpoesi” och ”text-ljudkomposition” att användas flitigt och det kan vara på sin plats att här diskutera vad det är för typ av gods som gömmer sig bakom dessa delvis överlappande etiketter. Jag börjar med den senare:

Termen ”text-ljudkomposition” myntades av Lars Gunnar Bodin och Bengt Emil Johnson och lanserades för första gången – enligt Teddy Hultberg – i programbladet till den Fylkingenkonsert våren 1967, där Hodell, Johnson och Bodin framförde var sitt nytt verk. Tanken var att termen på ett neutralt och beskrivande vis skulle beteckna en praktik som varken var text eller musik, utan som intermedialt stakade ut ett eget område mellan tidigare etablerade

448 Cobbing, Bob, ”From Early Manifestos. Concrete, Visual, Sound and Performance Poetry”, *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999, sid. 13-14.

genrer.<sup>449</sup> I DN-artikeln ”Expanderande röster” från 1968 motiverar Johnson användandet av rubriken text-ljudkomposition med att den i så föga grad ”inbjuder till inläsande av likriktningstendenser och enhetligheter”.<sup>450</sup> Bengt Emil Johnsons och Sten Hansons dubbla hemvister som både kompositörer och författare, liksom Öyvind Fahlströms och Ilmar Laabans stora upptagenhet av den samtida experimentella musiken, blir viktiga parametrar i utvecklandet av text-ljudkompositionens svenska gren.<sup>451</sup> En gren som också utifrån ett internationellt perspektiv torde vara en av de mest livskraftiga på det globala ljudpoetiska trädet. ”Det hör till sällsyntheterna att nya konstriktionar uppstår på svensk botten. Icke desto mindre har två områden inom ordkonsten fått sin upprinnelse i Sverige, nämligen den konkreta poesin och text-ljudkompositionen”, skriver Lars-Gunnar Bodin i texten ”Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition” som finns återgiven i texthäftet till skivan *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*.<sup>452</sup> För Bodin har text-ljudkompositionen sitt ursprung i den

449 Hultberg, ”Klangpoeterna i radioverkstan”, sid. 110, Hanson, Sten, ”Text-Sound Composition During the Sixties. The Evolution of a Genre”, *Literally Speaking*, Bo Ejeby Edition 1993, sid. 23 samt Bodin, Lars-Gunnar, ”Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition”, *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia recording 1992 (CD-skiva), sid. 5-6. ”Termen var medvetet neutralt beskrivande och kunde relativt lätt tänjas till att omfatta praktiskt taget allt från ljudpoesi till Stockhausens *Gesang der Jünglinge*”, *ibid.*, sid. 6

450 Johnson, Bengt Emil, ”Expanderande röster”, *Dagens Nyheter* 23/4 1968.

451 Sten Hanson skriver i ”Text-Sound Compositions During the Sixties” att med undantag för Gerhard Rühm hade ljudpoeterna på kontinenten ingen kontakt med den samtida experimentella musiken. Hanson, ”Text-Sound Compositions During the Sixties”, sid. 25.

452 Bodin, a.a., sid. 3. Att den konkreta poesin skulle ha sin upprinnelse i Sverige är en i mina ögon tveksam formulering som jag inte skriver under på. Däremot skulle man med visst fog kunna tala om ”text-ljudkompositionen” i sådana geografiska termer. Henri Chopin delar (här kommer ännu en taxonomisk ordning, räcker det inte snart ...) i sitt förord till boken som följer med cd-boxen *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison* in ljudpoesin i fem grupper (a-e), där ”the great electronic manipulations with the Swedes Sten Hanson, Åke Hodell, Bengt Emil Johnson ...” utgör en av dessa. Se Chopin, Henri, ”Preface”, *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*, Algha Marghen 2002 (CD-box), sid. ix.

konkreta poesin men kan samtidigt i sitt uttryck överskrida den.

Fylkingens viktiga roll som intermedial kontaktyta har betonats av många. 1963 brukar av flera anledningar hållas fram som ett märkesår för framväxten av den svenska text-ljudkonsten. Då debuterade Bengt Emil Johnson med boken *Hyllningarna*, Åke Hodell gav ut *igevär*, ”Fåglar i Sverige” sändes i radio för första gången samt Pistolteatern startade sin verksamhet. Elektronmusikstudion (EMS), som stod klar 1965, blev ett annat viktigt led i utvecklingen. Därmed fick ”de svenska text-ljud konstnärerna tillgång till en modern studioutrustning som merparten av deras litterära kollegor på kontinenten var utestängda ifrån”.<sup>453</sup> ”The recording process and tape medium broke the hegemony of the page by introducing, for example, the multi-temporal, multi-layered and spatial dimensions of music”, skriver William Brunson angående EMS betydelse för text-ljudkonstens utveckling.<sup>454</sup> Att det 1967 bildades en specifik ”språkgrupp”, med Bengt Emil Johnson som ordförande, i Fylkingens regi är också av stor vikt för text-ljudkonstens fortsatta rörlighet. Denna grupps kanske främsta manifestation blev den internationella, och under några år årligt återkommande Text-Sound Compositions. A Stockholm Festival.

Teddy Hultberg menar att genren (om det nu är en genre) fick sin möjligen definitiva definition av Sten Hanson på ett skivomslag från 1977:

453 Hultberg, Teddy, ”Från Hätila ragulpr på fåtskliaben till Hej tatta gorem. Kronologia över 40 års text-ljud konst”, *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst. Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933-1993* (Redaktion: Christian Bock, Josef Doukkali, Teddy Hultberg & Tore Nilsson. Redaktör: Teddy Hultberg), Fylkingen förlag 1994, sid. 67. Sten Hanson betonar i ett samtal från 2008 gång på gång EMS stora betydelse för hans verksamhet. De flesta verk han producerade före EMS har han av kvalitetsskäl kasserat. Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

454 Brunson, William, ”Text-Sound Composition – The Second Generation”, The Royal College of Music in Stockholm, <http://www.ems-network.org/emso9/papers/brunson.pdf>, sid. 2.



Text-ljud kompositionen är en konstnärlig blandform som står mitt emellan poesin och musiken; en dikt där språkljuden och själva rösten spelar lika stor roll – eller större – roll än ordens betydelse, eller ett musikstycke där den mänskliga rösten och språkets egen musik bildar grundvalen för det ljudande förloppet.<sup>455</sup>

Gemensamt för de flesta försök att sätta en etikett på text-ljudkompositionen är just betonandet av praktikerns intermedialitet. Teddy Hultberg skriver vidare att när Text-ljudfestivalen 1975 flyttade från Stockholm till (bland annat) London så ändrades också delvis dess inriktning. ”I London låg betoningen mer på sound poetry, performance och mindre på elektronisk bearbetning.”<sup>456</sup> Och detta antyder att text-ljudkompositionen består av en ontologisk, en geografisk, och också (möjligen) av en temporal pol. Bengt Emil Johnson hävdade exempelvis 1992 att nästan inga text-ljudkompositioner längre producerades. Han skriver vidare: ”Numera skapas det knappast några verk som rubriceras text-ljudkompositioner. Många idéer och tekniker från denna tid har utvecklats vidare inom den elektroakustiska musikens vida ram.”<sup>457</sup> Text-ljudkompositionen: Ett konglomerat av text, röst och musik som möjliggjordes och utvecklades i ett specifikt ekosystem där bland annat EMS, Fylkingen och Sveriges Radio utgjorde avgörande förutsättningar.

I boken *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT* beskrivs hur en i stort sett samtida, liknande, gränsöverskridande och intermedial aktivitet formerade sig i Danmark med författaren Per Højholt och staden Århus som ett slags centrum. Højholt arbetade tillsammans med en räckta andra kolleger med att i sina ”shower” sammanföra ord, bilder och ljud ”i en mediekunstnerisk praksis”. För

455 Citeras i Hultberg, ”Från Hätåla ragulpr på fåtskliaben till Hej tatta gorem”, sid. 69-70. En mindre elaborerad definition finner man hos William Brunson: ”As with most labels, text-sound composition in Sweden was an umbrella characterization for a complex confluence of diverse interests, the most common being language, music and the use of technology”. Brunson, a.a., sid. 1.

456 Hultberg, ”Från Hätåla ragulpr på fåtskliaben till Hej tatta gorem”, sid. 75.

457 Johnson, Bengt Emil, *The Pioneers: Five Text-Sound Artists* (CD-skiva), sid. 20.

Højholt själv var denna genreöverskridande praktik ett sätt att nå och involvera publiken. Läsarna. Ett moment som måste anses viktigt i och för ett performativt tillvägagångssätt.<sup>458</sup> Också hos Højholt – precis som hos exempelvis Sten Hanson – närdes denna gränsöverskridande aktivitet i hög grad av en längtan ut ur den litterära ”produktionsmiljön”. Om ”live-stycket” *Et kvarter*, som producerades tillsammans med fotografen Poul Ib Henriksen och kompositören Gunner Møller Pedersen under namnet Show Bix, skriver Højholt följande: ”Samtidig frembyder *Et kvarter* muligheden for at bryde igennem de konventioner der dominerer digtets funktion i forholdet til publikum”.<sup>459</sup> Diktaren och introduktören Vagn Sten utgjorde en viktig länk mellan Højholt och den experimentella svenska scenen. Åke Hodell, Bengt Emil Johnson, Torsten Ekbohm samt Lars-Gunnar Bodin bjöds exempelvis på Vagn Stens initiativ in för att uppträda i Århus och Kristen Bjørnkjær konstaterar: ”Man skulle i det hele taget til Sverige for at finde pendants til Per Højholts lyddigting”.<sup>460</sup> Højholts radioverk *Turbo. En spacefiktion* från 1969 kan i sammanhanget hållas fram som extra viktigt. Verket, som kanske kan sägas vara en dansk motsvarighet till *Fåglar i Sverige*, skriver, enligt Jacob Kreutzfeldt, in sig i en tradition i vilken ljud- och radiokonsten strävar efter att upprätta en alldeles egen ordning. Kreutzfeldt skriver, med hänvisning till den tyske författaren och film- radiomannen Rudolf Arnheim, följande:

458 Søndergaard, Morten, ”Mellem ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004, sid. 24-25.

459 Højholt, Per, ”Tre tekster om ET KVARTER”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004, sid. 39-40. Show Bixs verksamhet blir belyst från flera olika håll i den ovan anförda boken.

460 Bjørnkjær, Kristen, ”Digteren langt ude i skoven. Om Århus-garden sidts i 60érne og først i 70érne”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004, sid. 60.

Hørekunsten skal ikke repræsentere en visuel realitet gennem auditive midler [...] Den skal framlægge en auditiv enhed, således at den er komplet i sig selv – ikke som en henvisning til noget andet, men som en essens.<sup>461</sup>

Detta resonemang är, som synes, i linje med det som fördes i slutet av kapitel ett och också i inledningen av detta kapitel. De specifika konstformerna, det må handla om en ”lyrikuppläsning”, en ”lyrikperformance”, en ”text-ljudkomposition”, om ”ljudpoesi” eller om ”radiokonst” eller till och med om en dikt om linnélärjungen Pehr Osbeck, tryckt i en diktsamling (som är utgiven av ett av Sveriges större förlag), mår sammantaget dåligt av att begreppsliggöras, definieras och diskuteras utifrån en annan praxis. Utifrån ett annat regelsystem. Ljudkonsten representerar, menar Arnheim, i en jämförelse med exempelvis skriften, en möjlighet att skapa ett direkt uttryck, ”hvor udtrykkskvaliteterne er primære i forhold til betydningsdannelsen”. Højholts, liksom Fahlströms, radiokonst söker efter ”lydens egen ekspressivitet”.<sup>462</sup> En expressivitet som då inte står i skriftens tjänst. Kreutzfeldts text blir dock mot slutet problematisk för mig då han menar att *Turbo. En spacefiktion*, via en serie repetitioner och modulationer, lämnar sin refererande, hänvisande funktion (och så långt allt väl) för att istället uppsöka ett musikaliskt uttryck.<sup>463</sup> Kontentan blir, så vitt

461 Kreutzfeldt, Jacob, ”Per Højholts TURBO. Fra skrift til lyd – fra digt til lydproduktion”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004, sid. 76.

462 Ibid.

463 Ibid., sid. 78-79. I en intervju med Peter Kristiansen, som arbetade som producent på DR, fortsätter diskussionen rörande *Turbo. En spacefiktion* i termer av musik. På Jacob Kreutzfeldts fråga ”Hvornår er det, det bliver musik?” svarar Kristiansen på följande vis: ”Det sker, når du glemmer, at der er betydning. Når det går hen og bliver lyd og måske også går hen og bliver lidt abstrakt”. Kreutzfeldt, Jacob, ”På sporet af båndoptagerens natur. Interview med Peter Kristiansen”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004, sid. 85. Min fråga blir: Varför måste man/vi kalla det för musik?

jag kan se, att Kreutzfeldt genom den operationen bara placerar in *Turbo. En spacefiktion* – och annan ljudkonst/ljudpoesi – under en ny huvudman. Med en hel arsenal väl vässade, men illa anpassade, analysverktyg. *Det var ju jävligt synd, tänker oiN.*

\*

”Ljudpoesi” är i jämförelse med text-ljudkompositionen en ofta både horisontellt och vertikalt avsevärt vidare framställningsform, som i vissa definitionsförsök också helt tycks inkludera den senare. För andra – exempelvis Henri Chopin – är den egentliga, ”rena”, ljudpoesin istället en ytterst exklusiv genre som i stort sätt bara inkluderar hans egna verk.<sup>464</sup> Och för ytterligare andra, som vi också såg ovan så är det istället text-ljudkompositionen som kan fungera på ett rejält tänjbart sätt och på så vis inordna ”praktiskt taget allt från ljudpoesi till Stockhausens *Gesang der Jünglinge*”.

I texten med den uppfodrande titeln ”Ljudpoesi: Det är detta + detta” skriver Bernard Heidsieck att ljudpoesin uppstod under 50-talet och att den inledningsvis var ”förknippad med bandspelaren”.<sup>465</sup> Efterhand har rörelsen dock blivit allt mindre puritansk. Den har blivit ”detta + detta”, men bortom dessa

464 I texten ”Open Letter to Aphonic Musicians” från 1967 uppräftar Chopin en tredelad klassificering i vilken han urskiljer tre olika riktningar ljudpoesin har tagit. Och noterbart är att han placerar sig själv som ensam representant i den tredje gruppen. Chopin, Henri, ”Open Letter to Aphonic Musicians”, *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*, Alga Marghen 2002, sid. 37. Tre år senare, i oktober 1970, skriver Chopin en uppföljare till brevet och denna nya, andra, text tar en viktig utgångspunkt i upptäckten av den svenska text-ljud scenen. Brevet inleds på följande vis: ”I must point out that when I wrote the 'open letter' I was unaware of the activities concerning *sound poetry* going on in Sweden”. Chopin, Henri, ”Sequel to 'open letter to aphonic musicians' of february 1968, review OU n° 33”, *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*, Alga Marghen 2002, sid. 42.

465 Heidsieck, Bernard. ”Ljudpoesi: Det är detta + detta” (Översättning: Jonas (J) Magnusson, *OEI* 28-29-30/2006, sid. 381.

mångfaldiga uttrycksmedel kvarstår, skriver Heidsieck, ändå ett objektivet mål: att ”rycka bort den från sidan eller papperet för att vidareända den i form av Aktioner”.<sup>466</sup> Och begreppet ”lyrikperformance” aktualiseras åter. För att försöka bringa ordning i detta taxonomiska virrvarr tar jag min utgångspunkt i Steve McCafferys försök att ordna hela detta specifikt ljudande poetiska gods temporalt. Och det är viktigt att här fastslå att det handlar om – i jämförelse med den muntlighet, den textuella akustik som diskuterades i det föregående kapitlet – ett ljudande av en annan, möjligen än mer ”sekundär”, art. Dessa två divergerande framställningssätt är också, tänker jag tentativt, konvertibla med begreppen ”lyrikuppläsning” kontra ”lyrikperformance” som turnerades alldeles i slutet av det föregående kapitlet (och med McCafferys två scenarier för rösten i litteraturen). Och kapitelövergången markerar på så vis också en transponering från uppläsning till performance, från en situation ”i efterhand” till en händelse i nuet. Samtidigt är det viktigt att redan här påminna om att dylika diversioner näppeligen skapar några vattentäta skott mellan de olika grupperingarna. Hela det ljudande, litterära godset med dess kontakter mot det visuella, musikaliska och teatrala, skapar sammantaget en värld i vilket ett friare, mer obestämbart skapande kan frodas. Det skall vara svårt, vilket det också är hos exempelvis Åke Hodell och Sten Hanson, att dra några bestämda gränslinjer mellan litteratur, musik, ljudkonst och performance.<sup>467</sup> Att jag ändå delvis väljer att diskutera konsten utifrån just dessa termer beror främst på att jag verkligen tror att ett dylikt begreppsbyggande på ett skarpt vis kan visa fram egenarter i mitt och i andras specifika konstnärskap. Vad hände 1928? I juli 1929 föddes oiN.

Richard Kostelanetz gör i sitt förord till antologin *Text-Sound Texts* ett antal ”exclusionary distinctions” i syfte att skilja ut ”text-sound art” dels från musiken, dels från poesin.

466 Ibid.

467 Haglund, Magnus, *Åke Hodell*, Natur & Kultur 2009, sid. 109.

The first exclusionary distinction then is that words that have intentional pitches, or melodies, are not text-sound art but *song*. To put it differently, text-sound art may include recognizable words or phonetic fragments; but once musical pitches are introduced, or musical instruments are added (and once words are tailored to a pre-existing melody or rhythm), the results are music and are experienced as such. Secondly, text-sound art differs from "oral poetry", which is syntactically standard language written to be read aloud. These exclusions give the art a purist definition, I admit; but without these distinctions there is no sure way of separating text-sound art, the true intermedium, from music on the one side and poetry on the other.<sup>468</sup>

Kostelanetz använder begreppet "text-sound art" framför "sound poetry" för att han menar att det senare skulle kunna tänkas stänga ute texter vars form tycks närmar sig "fiction" och/eller det essäistiska, och får man förmoda andra texttyper, som inte enkelt låter sig inordnas under begreppet "poesi". Jag väljer att inte följa Kostelanetz princip utan fortsätter att använda termen "ljudpoesi", bland annat för att jag just uppfattar hans definitionsförsök som alltför rigida och därmed problematiska. Vad är exempelvis ett musikinstrument?

I essän "Cacophony, Abstraction, and Potentiality" menar McCaffery att Hugo Ball var den som först definierade ljudpoesin som just ljudpoesi.<sup>469</sup> "Jag har uppfunnit en ny sorts verser, 'verser utan ord' eller ljuddikter, i vilka balansen mellan vokalerna avvägs och fördelas endast efter ansatsradens ljudvärde", skriver Ball den 23:e juli 1916.<sup>470</sup> McCaffery hävdar att ljudpoesin, så som

468 Kostelanetz, Richard, "Text-Sound Art: A Survey", *Text-Sound Texts* (Edited by: Richard Kostelanetz), William Morrow and Company Inc 1980, sid. 15.

469 McCaffery skriver: "The sound poem's 'historical' origin and definition, however, are generally attributed to the German poet émigré Hugo Ball, who first performed his own samples on June 23, 1916". McCaffery, Steve, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality. The Fate of the Dada Sound Poem", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 120.

470 Ball, Hugo, "Flykten ur tiden (1915-1920)" (Urval & översättning: Gunnar Qvarnström), *Moderna manifest 1. Futurism och dadaism* (Redaktör: Gunnar Qvarnström), Almqvist & Wiksell 1973, sid. 89.

den kom att gestalta sig i och med futurismens, dadaismens och lettrismens erövringar var avhängig ett antal förelöpare. Här håller han i första hand fram Christian Morgenstern och Paul Scheerbarth. McCaffery menar vidare att Balls "lautgedicht" inte i första hand skall uppfattas som en flykt från semantiken per se, utan att praktiken i istället strävar efter ny icke-konventionell, ännu bara möjlig, semantik. McCaffery skriver:

Ball strives for that magical center Auden speaks of in his "Homage to Clio", but where Auden's great poem is testimony to the failure of visual paradigms, Ball's *Lautgedich* registers as a beacon to sound's capacity to transcend the visual and situate the phenomenal and imaginary in a mantic space of indeterminate intellectual and mnemonic eruptions.<sup>471</sup>

Balls ljuddikter möjliggjorde – åtminstone enligt hans egna visionära utsagor – att i samma gest lämna det av kriget och av journalismen korrumpierade språket för att istället, via "det isolerade ordet" frambesvärja en ny sats "som inte var bunden eller betingad av någon som helst konventionell betydelse".<sup>472</sup> Bengt Höglund lägger i en essä om Ball tonvikten på de återuppbyggande element han menar utgör ett viktigt inslag i "Verse ohne Worte". Han försöker helt enkelt att få fatt på den möjliga, icke-konventionella, semantiken i dessa dikter. Höglund skriver: "Det nedrivande hos Balls Lautgedichten gäller det begreppsliga elementet i poesin. [...] Dikterna är 'meningslösa' på samma sätt som ett abstrakt konstverk inte 'föreställer något'. Den mening de kan ha måste sökas i den fonetiska strukturen".<sup>473</sup> Jag skall inte dröja mig kvar i denna modernistiska

471 McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality", sid. 124-125.

472 Ball, a.a., sid. 88.

473 Höglund, Bengt, "Verse ohne Worte. Om poetisk mening i Hugo Balls Lautgedichte", *Rondo* nr. 3/1961, sid. 4. Höglunds läsning, för att bara ge ett exempel på hans konstruktiva projekt, av dikten "KARAWANE" stannar i följande slutsats: "Man skulle kunna säga att titeln "KARAWANE" är till för att skildra dikten snarare än att dikten är till för att skildra en elefantkaravan. Dikten blir då 'ickeföreställande'; konkret, om man så vill, konkret fo-

skyttegrav utan istället försöka ta mig vidare fram genom ljudpoesins genealogi. *oiN vill inte ha de ord som andra har uppfunnit åt honom, säger Nilofar.*

Simultandikten var ett annat viktigt inslag i den dadaistiska reportaoren. På Cabaret Voltaire i Zürich genomförde Ball, Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Huelsenbeck m.fl. kollektiva, performance-orienterade, uppläsningar, som för McCaffery ses som tidiga exempel på den för ljudpoesin så essentiella intermedialiteten. Han skriver: "Defying accurate categorization as either theater, music, or poetry, the Dada simultaneities emphasize the improvisatory and aleatoric possibilities of multivocal expression".<sup>474</sup> Dadaismens, liksom futurismens, ljuddikter innebär emellertid ingen avgörande förnekelse av det skrivna. Rösten var alltså underordnad grafikens – det visuellas – diktatur, menar McCaffery, medan exempelvis Espitallier håller fram Tzaras välbekanta uttalande att "tanke tar form i munnen" som en in-teckning om en ny skapelseprocess, i vilken ljudet gör sig gällande som ett eget moment i poesin. Ljudpoesi är inte "en oralisering som tidsmässigt följer efter ett ord".<sup>475</sup> Viktigt för exempelvis F. T. Marinetti och den futuristiska rörelsen var att i sin praktik upprätta en mer basal, icke-arbiträr, förbindelse mellan objektet och det språkliga tecknet.<sup>476</sup> Den avgörande rörelsen mot en "full oralitet" sker för McCaffery först i och med ultralettristernas uppdykande under första delen av 1950-talet. Tidigt blev bandspelaren ett avgörande verktyg för flertalet av gruppens medlemmar och ljudpoesin gick därmed, enligt McCaffery, in i sitt tredje skede. Han skriver: "Tape provided the revolutionary capability to finally transcend the biological

netisk (eller typografisk) materia som *bär sig åt* som en elefantkaravan". Ibid., sid. 5.

474 McCaffery, "Voice in Extremis", sid. 167. Och på annat ställe beskriver han dessa uppläsningar, som han naturligtvis själv inte bevittnat, på följande vis: "a high-energy, performance-oriented cacophony of whistling, singing, grunting, coughing, and speaking". McCaffery, Steve, "From Phonic to Sonic", sid. 152. McCaffery menar vidare att simultandikten, så som den gestalta sig inom dada-rörelsen, pekar fram mot Henri Chopins senare, elektroakustiska manipulationer. Ibid., sid. 153.

475 McCaffery, "Voice in Extremis", sid. 171. Samt Espitallier, a.a., sid. 375.

476 McCaffery, "From Phonic to Sonic", sid. 150.



limtits of human bodily expression”<sup>477</sup> Det är uppenbart att text-ljudkompositionen så som den definierades ovan rymms inom denna tredje fas. McCaffery, Espitallier, Heidsieck och Chopin är alla utifrån sina lätt inkongruenta utgångspunkter överens om bandspelarens avgörande betydelse för ljudpoesins utvecklingshistoria. De är emellertid inte helt samstämmiga om när ”ljudpoesi” blev ”ljudpoesi” och hur mycket av ”detta + detta” genren egentligen rymmer. Heidsieck tycks exempelvis, i en jämförelse med McCafferys tredelade figur över ljudpoesins genealogi, vilja hävda ett avgörande attitydmässigt avstånd mellan futurismen/”Dada-terrängen” och ”oss”, ”bandspelarpöeterna”. Han skriver:

Om de i sina radikala provokationer skämtade med Publiken och ansåg sig behöva behandla dem som ”idioter”, då är det viktigare för oss att utan aggressivitet viska i dess öra: ”Vi sitter alla i samma båt!”<sup>478</sup>

Bandspelaren gav, menar Bob Cobbing, poeten hans röst tillbaka.

For, by listening to their voices on the tape-recorder, with its ability to amplify, slow down and speed up voice vibrations, poets have been able to analyse and then immensely improve their vocal resources.<sup>479</sup>

477 McCaffery, ”Voice in Extremis”, sid. 176. Här får han delvis stöd av Espitallier som håller fram Bernard Heidsiecks, Henri Chopins och den avhoppade lettristen François Dufrènes intresse för bandspelaren. Espitallier skriver: ”Ljudpoesin är född”. Espitallier, a.a., sid. 375. Och Heidsieck hävdar att Dufrène utan tvekan var ”den första poet som använde bandspelaren, som utnyttjade den som penna. Och detta redan från och med 1953!” Heidsieck, ”Ljudpoesi: Det är detta + detta”, sid. 388.

478 Ibid., sid. 389.

479 Cobbing citeras i McCaffery, ”From Phonic to Sonic”, sid. 157. Som i sin tur citerar från Kostelanetz, Richard, *The Avant-Garde Tradition in Literature*.

Nåväl: 1928 utvisades Leon Trotskij från Sovjetunionen. Bandspelarens intåg, och med den den typ av ljuddikter som François Dufrêne och Chopin framkallade, innebar, menar McCaffery, ett radikalare brott mot den västerländska poesitraditionen än något annat före den.<sup>480</sup> 1928 föddes Öyvind Fahlström.

\*

En utveckling: I Richard Sieburths text ”The Work of Voice in the Age of Mechanical Reproduction” framställs Ezra Pound som en instans, som med hjälp av olika performativa och tekniskt medierade grepp opererade mellan och invid de etablerade kretslopp som jag här försöker bringa ordning på. Av betydelse blir exempelvis den extensiva inläsning Pound genomförde vid Harvard våren 1939. Läsningsarna, som man numera finner på PennSound, ackompanjeras delvis av Pounds egna och mycket egenartade användande av slagverk, i det här fallet en puka.<sup>481</sup> I ”The Seafarer” och i ”Sestina: Altaforte” skapar trummandet en ytterligare, närmast hotfull dimension i det arkaiska – redan i sig rytmiska – framförandet. Och Sieburth beskriver den närmare 20 minuter långa inläsningen av ”Canto LVI” – i vilken de ideografiska kinesiska skrivtecknen spelar en avgörande roll – i termer av ”*Lautgedicht*” eller ljudpoesi. Han skriver:

This unusual recording of Canto LVI, then, is perhaps best listened to not as a summery of thirteenth- and fourteenth-century Chinese history [...] but rather as a kind of radical *Lautgedicht* or ”sound-poem” whose Chinese syllables, transliterated into the ”french vowels” [...] serve to produce a strange kind of post-*symboliste* scat singing.<sup>482</sup>

480 McCaffery, ”From Phonic to Sonic”, sid. 158.

481 Se <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Pound.php>.

482 Sieburth, Richard, ”The Work of Voice in the Age of Mechanical Reproduction”, PEPC Digital Edition 2007 (Published in conjunction with PennSound’s Ezra Pound Page), sid. 6.

Sieburths essä är på det hela taget intressant då den fångar in Pounds närmast livslånga och mycket ambivalenta (från skrik till total tystnad) förhållande till rösten och inspelningsmediet. Pounds inläsningar transformerar på ett avgörande vis Cantos-dikternas hela modus. Greppet lyfter in nya och icke-verbala, akustiska dimensioner i det språkliga diktgodset. Och vi som läsare/lyssnare måste inta nya förhållningssätt gentemot verket.

\*

Fransmannen Henri Chopins entré på det litterära fältet under 1950-talet innebar något av en ”kopernikansk revolution”.<sup>483</sup> Han blev, genom sin dubbla roll som både konstnärlig härförare och administratör, central för ljudpoesins tredje skede. Chopin var ljudpoet av en närmast exemplarisk art – han brukar hänföras till den ultra-letteristiska skaran – och samtidigt under många år chefredaktör och utgivare av den i sammanhanget viktiga tidskriften *OU*. Chopin tog över *Cinquième Saison*, som publikationen hette ursprungligen, 1958 och kom efterhand att förvandla tidskriften till ett forum för den samtida ljudpoesin. Och från och med nummer 20, som gavs ut 1960, innehöll tidskriften också – inte alltid, men kontinuerligt – en vinylskiva där många betydelsefulla ljudpoetiska författarskap kom att presenteras. Chopin skriver: ”We have to publish recordings to illustrate the published poems”.<sup>484</sup> 1964 döptes tidskriften om till *OU*. 1969 flyttade Chopin och tidskriften till England. *OU*:s sista utgåva publicerades i april 1974. 2002 gav det italienska skivbolaget Alga Marghen ut en CD-box där allt ljudande, och en hel del grafiskt, material från de 14 åren samlades på fyra CD-skivor och ett stort antal trycksaker.<sup>485</sup>

483 McCaffery, ”From Phonic to Sonic”, sid. 158.

484 Chopin, Henri ”About Ou – Cinquième Saison”, *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*, Alga Marghen 2002, sid. 9.

485 Mer om *OU* se Nyberg, Fredrik, ”En flykt med frivilliga förhinder – om *OU* och om annat”, *OEI* nr. 15/16/17 2003/2004.

För Chopin representerar den tekniskt medierade ljudpoesin, åtminstone i den ”rena” version han själv var en företrädare för, någonting avgjort nytt. ”Sound poetry is new form of art”, skriver han i ”Open Letter to Aphonic Musicians”,<sup>486</sup> Bandspelaren blir i Chopins praktik det ”interface” som skiljer ut ljudpoesin från exempelvis den fonetiska poesin.<sup>487</sup> Samtidigt bör man, tror jag (och andra), inte uppfatta Chopin och hans ljudpoetiska projekt som något varken i tiden eller i rummet isolerat. Rörelsen hämtar mycket av sin kraft från en redan etablerad, överskridande praktik. Nicholas Zurbrugg citerar exempelvis Dadakonstnären Marcel Janco då denne hävdar att ”the ways in which the tape-recorded sound poetry of poets such as Henri Chopin projected Dada’s ’new expression of life’ into still more revolutionary realms of ’fantastic mechanical and technological progress’”,<sup>488</sup> 1928 påbörjades i New York de första re-

486 Chopin, ”Open Letter to Aphonic Musicians”, sid. 35. Och Chopins ljuddikter – *audio-poèmes* – är, enligt Chopins egen utsaga, i väldigt begränsad grad beroende av något annat estetiskt-, historiskt- eller poetiskt-system. McCaffery, ”From Phonic to Sonic”, sid. 158.

487 Sten Hanson skriver: ”Here he declared the use of the tape recorder as an important distinction between sound poetry and phonetic poetry”. Hanson, Sten, ”The Phenomenon Henri Chopin”, *Henri Chopin’s Revue OU – Cinquième Saison*, Algha Marghen 2002, sid. 58. En annan variant av samma, numera närmast kanoniserade utsaga, kan man finna hos Bob Cobbing: ”The tape recorder, by its ability to amplify and superimpose, and to slow down the vibrations, has enabled us to rediscover the possibilities of the human voice, until it becomes again something we can almost see and touch”. Cobbing, ”From Early Manifestos”, sid. 13. Man kan vidare notera att den instrumentala teatern så att säga delar ljudpoesins erfarenheter. I texten ”Instrumental teater idag”, som ursprungligen trycktes i *Nutida Musik* 1968/69, skriver Ilmar Laaban: ”Ett incitament till dess uppkomst [som alltså skedde ’omkring mitten på 50-talet’] var de elektroniska ljudkällornas genombrott, vilka i lydnad, snabbhet och precision överträffade allt som någonsin kunde åstadkommas av en levande musiker”. Artikeln är omtryckt i Laaban, Ilmar, *Om musik. Skrifter IV*, Kalejdoskop 1988, sid. 35. Texten lägger vidare ut grunderna för den genreöverskridande praktik som växte fram under 1960-talet och Laaban menar att just de ”elektroniska ljudkällorna” och televisionen hade en avgörande roll i denna utveckling. *Ibid.*, sid. 35-37.

488 Zurbrugg, Nicholas, *Art, Performance, Media. 31 Interviews* (Editor: Nicholas Zurbrugg), University of Minnesota Press 2004, sid. xii-xiii.

gelbundna TV-sändningarna. I Chopins ljudpoesi är en traditionellt semantisk meningsalstring rejält åsidosatt. Tidigt i det ovan nämnda och citerade brevet skriver han:

First of all, it must be pointed out that sound poetry, made for and by the tape-recorder, is a matter of vocal micro-particles rather than the Word as we know it, as far as the art of the voice and the mouth are concerned, and that this art can be more easily codified by machines and electricity, and also by mathematics, than by any means proper to writing.<sup>489</sup>

Och denna bestämning innebär att ljudpoesin – så som Chopin definierade den – på ett uppenbart vis utskiljs från ”text-ljudkompositionen” som diskuterades ovan. Dick Higgins ansluter sig till Chopins stränga definition av ljudpoesin då han säger: ”when [speech] sound for its own sake becomes the principal expressive medium, sometimes even at the expense of lexical sense, then it becomes meaningful to describe a work as sound poetry”.<sup>490</sup> Chopins praktik innebär ett aktiverande av kroppens egen ljudproduktion, något som möjliggörs med bandspelarens och mikrofonens hjälp. Mikrofonen blev i Chopins hand/mun förvandlad till ett kirurgiskt instrument, ”a search tool of the inaudible”.<sup>491</sup> Chopin visade fram sina ljud. ”Le poème c’est moi”. På scen blir ”[m]askinen och han [Chopin]” ett, skriver Heidsieck.<sup>492</sup> Detta somatiska ljudgods processas sedan utifrån andra, icke-grammatiska, icke-semantiska parametrar. Och frågan man kan eller kanske till och med bör ställa sig är på vilket vis, och i vilken grad, Chopins poetiska aktivitet intresserar sig för begreppet mening? Chopin själv kopplar samman sin konstnärliga praktik med en räkka

489 Chopin, ”Open Letter to Aphonic Musicians”, sid. 35.

490 Higgins citeras i Clüver, Claus, ”Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music”, *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Edited by: Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth), Rodopi 2002, sid. 172.

491 McCaffery, ”From Phonic to Sonic”, sid. 160.

492 Heidsieck, ”Ljudpoesi: Det är detta + detta”, sid. 384.

upplevelser som soldat och som landsförvisad, där en verbal kommunikation av en ny typ var den enda till buds stående. Om tiden, mot slutet av 1940-talet – då han var stationerad i Sydostasien – skriver han: ”There too I met oral communication, and nothing else. And there too I was strengthened in the need I have to go beyond the Word”.<sup>493</sup> Chopins verksamhet går således att uppfatta som en kommunikativ undersökning av språkljuden bortom talets gräns. Ett projekt som också stod uppsatt på den konkreta ljudpoesins dagordning.<sup>494</sup> Hos Chopin finns det, således, en paradoxal figur som ytterst handlar om att man som författare (och Chopin var ju en författare) gör skrivandet till en avgörande del av sitt liv men sedan låter denna gest paras med en uttalad vilja att ta sig förbi, eller ut ur, skrivandet, ”as we know it”. I denna på många vis närmast utopiska ambition ryms också en likartad, som syftar till att överskrida nationsspråken och skapa ”a universal language, a language of human waves and sensoriality”.<sup>495</sup> Även Clüver diskuterar den transnationella ambition som finns i det ljudpoetiska projektet. Han skriver:

It was the experience of the war that gave rise to a search for ways of creating a poetic language accessible to readers across linguistic and cultural boundaries and for 'open' forms that would make them co-performers of texts conceived of as games for which the structures provided the rules.<sup>496</sup>

Tonläget i Chopins ”andra öppna brev” kalibrerar mellan det triumfatoriska och det närmast imperialistiska. Ljudpoesin kommer/skall ta över världen! Man kan hävda att ljudpoesin, så som Chopin (med flera) promotade den, innebar att en ”ny kommunikationsmodell” etablerades.<sup>497</sup>

493 Chopin, ”An Autobiographical Essay”, *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*, Algha Marghen 2002, sid. 33.

494 Clüver, ”Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music”, sid. 171.

495 Chopin, ”Sequel to 'open letter to aphonic musicians' of february 1868”, sid. 43.

496 Clüver, ”Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music”, sid. 175.

497 Mats Malm skriver: ”[V]arje kommunikationssituation inbegriper en modell, en över-

Hur låter då Henri Chopins ljudpoesi? ”Mes Bronches”, som publicerades tillsammans med ett par kompositioner av Bob Cobbing i nummer 34-35 av *OU*, sägs vara inspelad under en av polisens många tårgasattacker under kravallerna i Paris våren 1968. Ett ekofyllt, ytterst dramatiskt, rum upprättas. Det låter underjordiskt. En slags dronesignal ligger centralt genom hela stycket, medan hotfulla smällar, brak, och något som kan vara förvrängda avlägsna skrik, vandrar in i och ut ur den dova dominanten. ”Mes Bronches” närmar sig, via en tidigare okänd bakväg, det politiska. Det är en dikt som tycks sakna det som Charles Bernstein kallar ”själva dikten” (”the poem itself”). Den utspelar sig inte efter någonting annat. Och blir – samtidigt som den smiter undan en hierarkisk ordning – också nästan omöjlig att citera.<sup>498</sup> Chopins ljudpoesi vässar vår hörsel. Våra öron blir medvetna om röstljudens allra finaste detaljer. Och ytterst fungerar den som ett bevis för att bandspelaren gjorde, som Jesper Olsson skriver, ”något tidigare ohörbart hörbart”.<sup>499</sup>

\*

1928 lanserar Per Albin Hansson i ett riksdagstal för första gången begreppet ”Folkhemmet”. Det har redan på ett flertal ställen påpekats att ljudpoesin/textljudkompositionerna på ett självklart vis inordnar sig i en performancetradition. Man kan hävda att just detta, tillsammans med den ovan diskuterade intermedialiteten, är ett konstituerande drag för ”genren” i stort, som på så vis kan tydliggöra sig gentemot andra litterära praktiker – exempelvis ”lyrikuppläsningen” – där den poetiska texten, framför framträdandeakten, är det

enskommelse eller matris för de villkor som styr avsändaren, mottagaren, meddelandet och mediet”. Malm, Mats, *Poesins röster. Avlyssning av äldre litteratur*, Brutus Östlings bokförlag Symposion 2011, sid. 89.

498 Chopin, Henri, ”Mes Bronches”, *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*, Algha Marghen 2002, CD 3.

499 Olsson, *Remanens, eller bandspelaren som re-pro-du-da-ktionsteknologi*, sid. 39.

avgjort centrala. John Giorno säger följande i en intervju, angående hans ”solo performances” i vilka han framför memorerade texter:

I've noticed that when a poet has a book in his hand, he is reading – he can't let go of the page. Somehow, letting go of the page, not having the page there, releases some incredible energy – you are talking to someone.<sup>500</sup>

Jag vill inte prata med någon då jag läser dikt. Jag vill låta dikten tala. Giornos resonemang stämmer vidare relativt väl överens med dikotomin mellan ”lyrik-uppläsning” och ”lyrikperformance” jag skisserade mot slutet av det första kapitlet. Vad skulle då utmärka en lyrikperformance? Per Bäckströms definition talade om begreppet i termer av förhöjd kommunikation och expressivitet. En framförandeform som utvecklats från 50-talets beat-rörelse och framåt. Också för Giorno – som på ett självklart vis skriver in sig själv i performancetraditionen – är den kommunikativa aspekten central: ”You are talking to someone”. Och vidare: ”When you're performing in front of an audience, they read your body language and your breath, and you feel what they feel when they hear the words”<sup>501</sup> Giorno beskriver vidare, i intervjun med Zurbrugg, att hela hans poetiska projekt – Giorno Poetry System – syftar till att exploatera och realisera alla de myriader av möjligheter poesin har att kommunicera med sin publik på. Möjligheter som, enligt Giorno, i stort förblivit obrukade. ”Previously the connection between the poet and the audience was through publication in some book or magazine.”<sup>502</sup>

För den följande, mer tillämpade, diskussionen kommer åtskillnaden mellan vad som är en ”text-ljudkomposition” och vad som är ”ljudpoesi” inte vara avgörande eller ens viktig. Begreppen används som synonymer.

500 Zurbrugg, a.a., sid. 162.

501 Ibid., sid. 163.

502 Ibid., sid. 168.



En viktig, tidig, icke-konvergens i synen på text-ljudkonsten i stort är hur den förhåller sig till historiens och traditionens riktigt långa förlopp. Flera, såsom exempelvis Sten Hanson, Jerome Rothenberg och Bob Cobbing, menar att text-ljudkonsten innebär en hemkomst, en återkomst, för poesin efter en lång exil i ”papperscivilisationen”, medan andra – Bengt Emil Johnson är en, Ilmar Laaban en annan – istället uppfattar de nya (tekniska) landvinningarna som en ”uppsättning nya verktyg” som kan användas i många syften inom en i huvudsak modernistisk traditionslinje. ”Kamrater, glöm inte bort att vi i första hand är avantgardister”, brukade Åke Hodell tydligen säga.<sup>503</sup> Min ståndpunkt befinner sig, i det här fallet, avgjort närmare Johnsons och Laabans än Hansons. Jag tror inte poesin har något hem. Jag uppfattar analogin mellan en dåtida och en nutida muntlighet som djupt problematisk. En dylik uppfattning finner också stöd hos Charles Bernstein. I texten ”Hearing Voices” skriver han att dagens recitationer, också den memorerade, den som sker utan manus, inte skall eller bör blandas samman med den som skedde (sker) inom en icke skriftspråklig kultur, då hela den muntliga traditionen/tekniken i en slik kultur fyllde en helt annan uppgift. Han skriver: ”the oral poetry of alphabetic cultures is a technology for the storage, and retrieval of cultural memory that involves variance, repetition, improvisation, elaboration”.<sup>504</sup> I ljuset av detta innebär memo-

503 Hultberg, ”Från Hättila ragulpr på fåtskliaben till Hej tatta gorem”, sid. 61-61 samt not 1, sid. 82. Åke Hodell-uttalandet återgavs av Bengt Emil Johnson i Rum för Poesi under Bokmässan i Göteborg 2009.

504 Bernstein, Charles, ”Hearing Voices”, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 143. Han skriver vidare (något som ligger helt i linje med min dikotomi mellan ”lyrikuppläsning” och ”lyrikperformance”): ”So it’s not surprising that, currently, memorized spoken word is the most marked ’performative’ style of poetry presentation, which often resembles an actor’s performance”. Ibid., sid. 143-144. Kanske bör man uppfatta ”spoken word” och ”slam” som en aktivitet som placeras sig i gränszonen mellan en uppläsning- och en per-

rerandet och andra typer av vokala, performativa framförandeformer, inom en skriftkultur snarare en teatralisering, en ny form av muntlighet, än en egentlig återkomst till poesins källa nära det talade ordet.

Frawleys tankefigurer i boken *Text and Epistemology* att gränserna mellan en muntlighet och en skriftlighet och mellan en skriftlighet och vårt nuvarande ”hyperlitterata” tillstånd aldrig är totala är också viktiga att hålla i åminne. Det handlar gång på gång om gradskillnader.<sup>505</sup> 1928 öppnades officiellt den första telefonlinjen mellan Sverige och USA. Och poesins orala tradition har också efter skriftspråket och den tysta läsningens genombrott (som också den här avhandlingens första kapitel förhoppningsvis visat) på ett i många fall övertygande vis perforerat den gutenbergska ljudlösheten. Den gradvisa förstumningen av läsningen som exempelvis Mats Malm tecknar i boken *Poesins röster* är således inte fullt genomförd.

\*

Det är den 13 januari 2011. En torsdag. Jag sitter hemma vid mitt skrivbord som är placerat i lägenhetens avlånga hall. Jag sitter med ryggen mot ytterdörren. Jag sitter och tittar rakt in i en vägg. Kvällen före hade min mamma varit på besök och lämnat ett fotografi på vilket jag sitter vid köksbordet hemma i Partille och bläddrar i *Combi Visuell*. Jag har långt ljust hår. En röd polotröja och över den en indianväst med fransar. Jag känner igen mig själv. Snett framför mig på köksbordet står en flätad korg med ett stearinljus i. Jag är helt uppslukad av den uppslagna boken. Den rödrutiga duken. Den tidstypiska träpanelen på väggarna. Fotografiet måste vara minst 35 år gammalt. Det är, tänker jag mig,

formativ praktik. Se också Hanson, Sten, U/T, *Sound Poetry: A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978* (Edited by: Steve McCaffery & bpNichol), Underwhich Editions 1978, sid. 47.

505 Frawley, William, *Text and Epistemology* (Advances in discourse processes; 24), Ablex Publishing Corporation 1987, sid. 35.

helt tyst i det där köket. Ljuset faller in från fönstret och min vänstra ansikts-  
halva är därför delvis skuggad. Mina händer vilar mot bordsskivan. De är till  
hälften knäppta. Varför har mina händer med åren kommit att bli så lika min  
fars alltid såriga händer? På 70-talet var somrarna varma och höstarna mycket  
långa. Jag känner igen min son i mig själv. När började jag uppfatta själva livet  
som ett problem? ”Den som talar måste i något avseende definiera sig som  
en vetande, och den som lyssnar har att granska detta vetande och eventuellt  
fordra mera eller bättre vetande.”<sup>506</sup> Vem är egentligen oiN? Å hur ser oiNs  
gränser å oiNs oro ut?

\*

Detta andra kapitel består, efter denna ganska allmänt hållna inledning, av två  
längre essäer. Den första fokuserar Ilmar Laaban, medan Sten Hanson är hu-  
vudfigur i den andra. Mellan dessa (sten)block kommer med all säkerhet en  
hel del akustisk och textuell mäld uppstå.

506 Engdahl, Horace, *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*, Albert Bonniers  
Förlag 1994, sid. 148.

## 2:2 Essä 1. Ilmar Laaban: ”ett slags dikt”

Kan en text vara en show? Kan en text om en show i sig vara en show?

oiN har under en längre tid haft ambitionen att skriva en essä, någon sorts text, om den svensk-estnische avantgardisten och ljudpoeten Ilmar Laaban. Och för länge sedan, då oiN började studera vid Göteborgs universitet – det måste ha varit hösten 1989, samtidigt som han också började arbeta i bokhandeln i Partille – lärde han ytligt känna Ilmar Laabans son Isidor, som läste samma utbildning som oiN. Vad händer om man uppfattar det som ett tecken? Eller ett tkn?, tänker oiN.

Ilmar Laaban kom till Sverige över Östersjön 1943. Han föddes i Tallinn 1921 och hade studerat språk och komposition innan han tvingades lämna Estland för att undvika tvångsrekrytering i Hitlers armé. Han gav sig i väg året före den stora baltiska flyktningvågen och han blev inte heller – berättar hans son Isidor Laaban – speciellt delaktig i den ganska stora grupp exilbalter som kom att leva i Sverige. Han betraktade dem, om man skall generalisera lite, som alltför konservativa. Och de såg i honom en radikal som inte riktigt passade in i gruppen.<sup>507</sup> Han var då han lämnade Estland 21 år gammal, och låg, läser oiN, ”väl gömd under en koltransport”<sup>508</sup>. Och hur såg det egentligen ut?

– ”Jag ville komma i kontakt med Västeuropa och med världen. Sverige var egentligen bara en etapp på vägen”, säger I. L.

Väl i Sverige etablerade Ilmar Laaban sig som författare, översättare, kulturskribent och introduktör av ny internationell musik, konst och litteratur. Han gick ofta på bio. Han led av TBC vilket gjorde att han i perioder kom att vistas på sanatorium. 1948 redigerade och översatte han, tillsammans med Erik Linde-

507 Samtal med Isidor Laaban den 4/1 2011.

508 Hultberg, Teddy, ”Ilmar Laaban – bland anagram, palindromer och vokkabalärer”, Laaban, Ilmar, *Palingarderomb*, Ellerströms 2007, sid. 10.

gren, den numera legendariska antologin *19 moderna franska poeter*. Det var en bok man alltid bar med sig, säger Lasse Söderberg.<sup>509</sup> Och oiN tänker att han – för en gångs skull – förstår vad Söderberg menar.

– ”Erik Lindegren var lite räddhågsen. Det fick till följd att vi i ett specifikt fall fick välja en sämre dikt framför en bättre då den bättre innehöll några förargelseväckande ord”, säger I. L.

Eftersom oiN har så uppenbart svårt att hitta en faktisk ingång i arbetet, i skrivandet av essän, funderar han på att söka upp Ilmar Laabans son Isidor Laaban och höra med honom om han har lust att prata om sin far med oiN. Som har svårt att sova om nätterna. Men då sådana initiativ, exempelvis telefonsamtal, alltid gör oiN väldigt nervös, närmast paralyserad, skjuter han hela tiden upp kontaktandet. oiN tänker att han först skall läsa in sig ordentligt på Ilmar Laabans konstnärskap. På vad han gjorde. Hur han lät. Vad han skrev. oiN ogillar att prata men gillar att läsa. Som i sig är ett slags tal. Ilmar Laabans far arbetade på Postverkets internationella avdelning i Tallinn. ”1995 drabbades Ilmar Laaban av stroke, han återfick aldrig sin tal- eller skrivförmåga och avled 2000.”<sup>510</sup> Isidor säger att det var svårt att träffa fadern under denna sista tid. Hans tystnad blev oerhört påtaglig eftersom han tidigare hade talat nästan hela tiden. ”Vi brukade gå ner i matsalen på Kastanjen i Midsommarkransen, där han bodde, och dricka ett glas rödvin. Det lättade upp”, säger Isidor. Nu är det (inte) september, snart är det (inte) oktober. oiN börjar läsa. Och Sten Sandell säger: ”Ilmar Laaban hade en väldigt speciell röst. Han pratade på samma vis som han läste. Och tvärt om”. Tickar det fortfarande?

509 Lasse Söderberg medverkar i två radioprogram, signerade Maarja Talgre, om Ilmar Laaban, som sändes 7/7 och 8/7 2001. Förutom Söderberg och Laaban själv, medverkar också Bengt Emil Johnson, Sune Nordgren m.fl. Förutom Talgres samtal med de ovan nämnda återges också ett antal diktinläsningar och ljuddikter. Talgre, Maarja, ”Ilmar Laaban – den evige avantgardisten” (Två radioprogram, SR P1).

510 Hultberg, ”Ilmar Laaban – bland anagram, palindromer och vokkabalärer”, sid. 12.

## 2:2:1 ”Att skriva osvenskt med flit”. Läsning och samtal

”Ilmar Laaban” är, tänker oiN, en slags etikett på en ovanligt mångsidig konstnärlig verksamhet, men i det följande är det av uppenbara skäl främst hans ljudpoetiska arbeten som kommer att uppmärksammas. För Laaban är (var), konstaterar Teddy Hultberg, poesin i hög grad ”något för örat”. Och hans särmerke har blivit den ”auditiva automatismen” som hämtar mycket av sin surrealistiskt infärgade energi ur den generator som ljudlikheten, det homofona, utgör.<sup>511</sup> Att viktiga avdelningar i Laabans poetiska verkstad intresserar sig för andra delar av språket än den rent kommunikativa ger sig till känna också under läsandet av anagrammen och palindromen i boken *Palingarderomb*. Då kodtvånget blir extremt kan oanade poetiska energier frigöras, skriver Laaban.<sup>512</sup> Och som läsare slås oiN gång på gång av den kombination av skönhet och grymhet, som språket kan rymma då språket momentant får en annan huvudman. ”Nära krossas imma, data, damm; isas sorkar än.”<sup>513</sup>

Är de initiala motigheterna i oiNs försök att skriva om Ilmar Laaban kopplade till att hans ljudpoetiska diktning i första hand hade scenen som publiceringsform? Att det helt enkelt inte – idag – finns så mycket att skriva om. ”I den direkta kontakten öga-mot-öga med lyssnaren blir den nedskrivna dikten en trampolin för att avvika från det skrivna och genom förlöpningar mot det redan givna, skapa nytt”, skriver Hultberg.<sup>514</sup> Skriver oiN. I arbetet med ljuddikten flyttas det ”poetiska ögonblicket”, åtminstone delvis, ”från skrivbordets ensamhet ut till gemenskapen med publiken i estradens ljudkägla”.<sup>515</sup> Laabans

511 Hultberg, Teddy, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, Laaban, Ilmar, *Ankarkättningens slut är sångens början. Poesi & ljudpoesi 1944-1993*, Fylkingen Records/Kalejdoskop 1998 (bok + CD-skiva), sid. 9-10.

512 Laaban, Ilmar, ”Ett par skärvor anagrammatik”, *Palingarderomb*, Ellerströms 2007, sid. 50.  
513 Laaban, *Palingarderomb*, sid. 21.

514 Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 13.

515 Laaban, Ilmar, ”Om luddikten”, *Om musik. Skrifter IV*, Kalejdoskop 1988, sid. 137.

ljuddikter befinner sig således, i sin sanna uppenbarelsform, i ständig förändring och rörelse. Detta faktum innebär att dessa ljuddikter och framförandet av dem, historiskt sett, hamnar närmare en antik praktik där varje framförande samtidigt innebar ett aktivt om-komponerande. Poeten var en näktergal som både komponerade och framförde texten och varje framförande var i sig en kreativ akt, vilket gjorde att sökandet efter ett original eller ett fixerat manus blev delvis lönlöst.<sup>516</sup> Detta insisterande på framförande-ögonblickets improvisatoriska potential skiljer också, tänker oiN, ut Laabans praktik från andra samtida svenska ljudpoeters, något som samtidigt gör det utopiska försöket att återskapa enheten mellan ”dikt och sång” något mer giltigt i fallet Laaban. Det går, menar oiN, i viss mån att uppfatta Laabans ljudpoesi ”as a homecoming for poetry, a return to its source close to the spoken word”.<sup>517</sup> Åtminstone i högre grad än för Sten Hansons egen ljudpoesi, som blickar åt helt andra håll.

Kanske kan man också i Laabans praktik finna spår som leder oss bakåt mot en historiskt förankrad syn på språket, skriften och litteraturen som varande den helt dominanta minnesteknologin. I avhandlingen *Anteckningar om Spår* hävdar Lars Wallsten att rättspsykologin lärt oss ”att minnet är rekonstruktivt”, medan lögnen däremot är ”upprepande”.<sup>518</sup> Vad vad det Friedrich Kittler sa? Under en lång period ”hamnade allting som hände i biblioteket”.<sup>519</sup> Samtidigt bör man redan här bli medveten om att det ”tal” som uppstår i Laabans poetiska praktik i hög grad skiljer sig från ett vardagligt tal. Poesins uppgift är att skapa något annat, något nytt. Och vad oiN och andra har att tillgå

516 ”To perform the song, however, is to recompose it, to change it, that is, to *move* it. In this light, *mouvance* is the same thing as recomposition-in-performance.” Nagy, Gregory, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge University Press 1996, sid. 16.

517 Hanson, U/T, *Sound Poetry. A Catalogue*, sid. 47. Se också Laaban, *Ankarkättingens slut är sångens början*, sid. 10.

518 Wallsten skriver vidare: ”Ett autentiskt minne, som vi upplever som sant, återges i olika versioner för varje gång det berättas”. Wallsten, Lars, *Anteckningar om Spår. Fotografi. Bevis. Bild*, ArtMonitor 2011, sid. 61.

519 Se kapitel ”1:1:2 Text och röst. Då och nu”.

då Laabans ljudpoesi skall studeras är alltså i egentlig mening en serie regelvidriga fixeringar. Inspelningar. Peter Middleton skriver i texten "How to Read a Reading of a Written Poem" att trots att en lyrikuppläsning/lyrikperformance i jämförelse med många andra performancetyper i hög grad fungerar att spela in och lagra måste man vara medveten om att viktiga dimensioner också förloras. "It is important to recognize that this accessibility of the event to the future can be just as misleading as films of dance or theater, for instance."<sup>520</sup>

Nåväl; som ett försök att svara på frågan: "Vad har Ilmar Laaban betytt för svenskt kulturliv?" pekar Sune Nordgren bland annat ut ljuddikten som ett helt central inslag i Laabans mångförgrenade praktik. Nordgren håller fram ljuddikten som "en uttrycksform som koncentreras till några ögonblicks absoluta närvaro"<sup>521</sup> Dessa ögonblick ser idag, hösten vintern, våren 2010-11 delvis annorlunda ut. De har förändrats. Detta faktum kommer med nödvändighet att påverka denna essäs utsagor. Laabans föränderliga och av permutationer präglade praktik, och de olika reflektionerna över densamma, överensstämmer väl, tänker oiN, med Charles Bernsteins tanke om poesins plurala existensform, något som ju redan flitigt diskuterades i det föregående kapitlet.

– "Då I.L. och Aino var ute och åt på restaurang beställde de alltid in två sinsemellan olika rätter, som de sedan delade upp mellan sig", säger I.L.

Måndag. oiNs exemplar av Ilmar Laabans *Om litteratur* faller sönder. Dåligt jävla lim! Ett "måndagsexemplar". I boken är Laabans artiklar om litteratur, från 1940-talet och framåt, samlade. Och nu – bara genom att läsa dem – sprir

520 Middleton, "How to Read a Reading of a Written Poem", *Oral Tradition* 20/1 2005. Texten kan man hitta på: <http://journal.oraltradition.org/files/articles/20i/Middleton.pdf>. sid. 15.

521 Nordgren, Sune, "Vad har Ilmar Laaban betytt för svenskt kulturliv?", *Hyllning till Ilmar Laaban. Ett sextiotal konstnärers hyllning till surrealisterna och poeten och polyhistorerna Ilmar Laaban på hans 75-årsdag* (Redaktörer: Folke Lalander, Teddy Hultberg, Paulina Sokolow & Aino Tamjärv), Liljevalchs Katalog nr 437 sid. 14.



der oiN dem åter. ”Därför beror diktens värde ej heller på ’sanningen’ i skaldens påståenden. Om skaldens tankegång inte blivit poetisk substans, så är den värdelös, hur ’sann’ den än måtte vara”, skriver Laaban.<sup>522</sup> Och det oiN nu söker är den här specifika textens substans, så att han på så vis skall slippa fråga efter det sanna. Eller så att det sanna kan uppstå av sig självt ur den skrivande gestalten. Substans är något ”som har konkret, fysisk existens men obestämd form”. Men ordet kan också, läser oiN, användas på ett mer abstrakt vis. Det fanns ingen substans i ryktena. ”Substans” stammar från latinets ”substantia” som betyder väsen, och kanske än viktigare, ”väsentlig egenskap”.<sup>523</sup> Vilken är den här textens, den här essäns, ”väsentliga egenskap”? oiN vill överhuvudtaget inte beskriva, eller skriva om, stil. oiN vill vara i stilen. Omslutas av den. *Som av vanligt vatten.*

På en fest nyligen kom Mikaela plötsligt fram till oiN och sa:

– ”Du och jag har mycket att prata om. Hörde av Gunnar att du skulle skriva om Ilmar Laaban. Han är farfar till mitt barn.”

Sedan ryckte någon tag i henne och hon försvann snabbt bort i vimlet. oiN stod kvar och tog en klunk av sin inte längre speciellt kalla öl.

I texten ”Alfabetets alkemi”, som trycktes i tidskriften *Prisma* 1948, och som senare trycktes om i *Om litteratur*, kan oiN utläsa några viktiga förutsättningar för Laabans ljudpoetiska praktik. Texten är en rejält kritiskt hållen introduktion av lettrismen med dess huvudman Isidore Isou i fokus. Laaban kritiserar Isous försök att inränga språkets betydande och klangliga nivåer i två olika kretslopp, då det riktiga istället vore, enligt Laaban, att ”kombinera båda tendenserna i en syntetisk enhet” för att på så vis skapa ett slags ”Sprechgesang mit

522 Laaban, Ilmar, ”Språket och poesien”, *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 33.

523 *Svensk ordbok*. Utgiven av Svenska Akademien M-Ö, Svenska Akademien 2009, sid. 3057.

und ohne Worte”<sup>524</sup> Och det är också det, hävdar oiN tentativt, som Laaban, till skillnad från Isou faktiskt gör. På annat håll säger Laaban, angående ljud-dikten, att han ser den som en ”fortsättning och en utvidgning – som jag dock inte är villig att betala med en reduktion, vare sig semantisk eller syntaktisk eller estetisk”<sup>525</sup> Och efter att ha läst det följande tänker oiN att sonen, Isidor Laaban, ändå kanske inte uppkallades efter Isidore Isou. Laaban skriver: ”Isou kastar alltså ut det irrationella för att återfinna det rationella på dess lägsta nivå, liksom hans dikter återför poesin och musiken till bådas grövsta gemensamma element”<sup>526</sup> oiN kunde ha citerat vidare. ”Jag fick mitt namn, tror jag, efter Isidore Ducasse”, säger Isidor Laaban långt senare. I januari.<sup>527</sup> oiN skulle verkligen vilja göra fel.

*Men en gång, en solig sensommarsöndag på 1970-talet, gick I.L. nerför Danska vägen i Göteborg. Tidigare under dagen hade han varit i Högsbo. Han hade stått på Axel Dahlströms torg, i skuggan av det väldiga, 15 våningar höga, höghuset och – för vilken gång i ordningen – studerat Endre Nemes monumentala verk ”Marmorintarsia”. Nu gick han uppseendeväckande långsamt eller uppseendeväckande snabbt på gatans högra sida, i riktning mot Redbergsplatsen. Han hade svår migrän. I handen bar han en plastpåse som innehöll en tidning (Le Monde), en anteckningsbok och ett rött äpple. Rocken var alldeles för varm och plötsligt, då han där i solgasset, långsamt eller snabbt, passerade ett öppet fönster, hörde han, och strax efter såg han också, att en bleckhornsemble satt och spelade i*

524 Laaban, Ilmar, ”Alfabetets alkemi”, *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 61.

525 Laaban, Ilmar, ”Ilmar Laaban”, *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia recording 1992 (CD-skiva), sid. 14.

526 Laaban, ”Alfabetets alkemi”, sid. 62.

527 Samtal med Isidor Laaban den 4/1 2011. Isidore Ducasse är författaren, som under namnet Comte de Lautréamont gav ut *Les Chants de Maldoror/Maldorors sånger*. Ilmar Laaban skrev redan 1948 en text om Lautréamont. ”Den avslöjande Maldoror” trycktes ursprungligen i *Prisma* och finns omtryckt i *Om litteratur* sid. 63-69.

*en lägenhet på nedre botten. De påträngande hornstötarna vällde ut över trottoaren. Eftersom rummet, i vilket de spelade, uppenbarligen var väldigt litet – alltså trångt – fick vissa av musikerna, för att överhuvudtaget få plats, i det närmaste, med sina väldiga överkroppar och instrument, hänga ut genom två, på vid gavel stående fönster. Det såg ut som ett skeppsbrott. Som om det faktiskt brann där inne. Och I.L:s huvudvärk tilltog ytterligare.*

Under läsandet av *Om litteratur* slås oiN av Laabans stilistiska elegans, men kanske, åtminstone initialt, i än högre grad av hans kritiska blick, som dissekerar såväl Jean Paul Sartres Baudelairestudie som den västerländska pornografin med samma absoluta skärpa. ”Ack, vi västerlänningar med våra årtusenden av kristendom och århundraden av utilitarism har aldrig – med några kortvariga undantag – fått tillfälle att förfina vår pornografi.”<sup>528</sup> Hans kritik av humanismen, liksom hans idoga framhållande av då alternativa praktiker, representerade exempelvis av Marquis de Sade, Antonin Artaud, Henri Michaux, den ovan nämnde Isidore Ducasse alias Comte de Lautréamont och Öyvind Fahlström, gör hans texter om litteratur än i dag högst värdefulla. Han pekar samtidigt ut en tradition som är av stor betydelse då man som oiN är intresserad av en samtida (och dåtida) ljudpoesi.

Gunnar ringer oiN och berättar att han varit på Bokmässan i Göteborg och där träffat Sune Nordgren, vars bokförlag Kalejdoskop på 80-talet gav ut Laabans skrifter i fyra band. Gunnar säger att Sune ”gärna svarar på Laabanfrågor”. Essän ”Språket och poesien”, som oiN citerade ovan är, tänker oiN, central i sin funktion av språkligt och estetiskt ”statement”. Texten, som publicerades redan 1946 i tidskriften *40-tal*, tar sin utgångspunkt i en diskussion rörande symbolens funktion inom den samtida poesin och utvecklar sig sedan till ett intensivt försvar för diktens skapande förmåga. Laaban skriver: ”Poesien kan strängt taget varken avbilda eller beskriva eller ens betyda någonting, den

528 Laaban, Ilmar, ”Den anonyma sexualmyten”, *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 153.

skapar detta 'Någonting' i stället". Det poetiska ordet symboliserar således inget i verkligheten redan befintligt, inget som existerar före ordet. Och bara en halv sida längre fram, skriver Laaban, att "språket i skaldens mun inte upphör att vara språk och inte mister någon av sina tidigare egenskaper" men också att den poetiska praktiken skänker språket "nya egenskaper och funktioner som lagrar sig på" de av hävd gällande. Kontentan blir:

Det uppstår således en spänning, ordet är på samma gång ett som någonting annat, ett förhållande som naturligtvis utgör en styggelse för logikern, men just därför drar en gräns mellan honom och skalden.<sup>529</sup>

I detta särskilda språkliga rörelseschema framträder, tänker oiN, ett viktigt fundament i Laabans ljudpoesi. Det språkliga gods han använder i sin ljudpoetiska praktik är "detta + detta".

"Ilmar var i första hand en kosmopolit. Hade han av någon anledning stannat i Tallinn hade hans situation och hans konst, det är jag övertygad om, sett helt annorlunda ut. Exiltillvaron är avgörande. Hans mångsidighet är avhängig den", säger Isidor Laaban.<sup>530</sup> Och exilen – mångsidighetens och mångstämmighetens orsak – går inte i sin tur, precis som så mycket annat i Laabans konstnärskap, att enkelt syntetisera. I en text om den estniska konstens historia – "Andningshål och äventyr" från 1980 – skriver han:

529 Laaban, "Språket och poesien", sid. 30-31. Resonemanget om språkets dubbla natur återkommer, som framhållits ovan, i Öyvind Fahlströms betydelsefulla manifest. oiN citerar igen: "Det är givet att orden är symboler, men det är inte något skäl för att poesin inte ska kunna upplevas och skapas med utgångspunkt från språket som konkret materia". Fahlström, Öyvind, "Hättila ragulpr på fåtaskliaben. Manifest för konkret poesi", *Ord & Bild* nr. 1-2/2008, sid. 9. Lars Elleström skriver i en analys av ett uppslag i Bengt Emil Johnsons bok *Vinterminne*: "Nästan alla de verbala beskrivningarna har dessutom dubbel referens: de kan syfta på både det materiella och det virtuella rummet; på såväl boksidan som fiktionsrummet". Elleström, a.a., sid. 90.

530 Samtal med Isidor Laaban den 4/1 2011.

Exil? Aklimatisering? Anpassning? Missanpassning? Ömsesidigt berikande symbios? Boken om utrikes födda konstnärers öden i Sverige – och om svenska öden i möte med dem – har många kapitel; ett gläntas just nu framför er i dessa lokaler.<sup>531</sup>

”Vad har Ilmar Laaban betytt för svenskt kulturliv? Betydligt mer än vad svenskt kulturliv betytt för Ilmar Laaban!”, skriver Sune Nordgren och sätter därmed fingret på Laabans märkliga position i den svenska offentligheten.<sup>532</sup> Ilmar Laaban var den förste som översatte Paul Celan till svenska. Det är – för att återvända till ”Språket och poesien” – utifrån synen på det poetiska språket som ”ett” och samtidigt ”som någonting avgjort annat” han exempelvis kritiserar Isou och samtidigt, i samma gest, avtäckar grunderna i sitt eget ljudpoetiska bygge. Essän ”Språket och poesien” trycktes sju år innan Fahlström lät publicera sitt manifest för konkret poesi och 17 år innan Bengt Emil Johnson gav ut *Hyllningarna*. ”Språket och poesien” innehåller också referenser till Maurice Blanchot. Det måste vara bland de första i en svensk litterär kontext. Det är (inte) den 29 september 2010. En fantastiskt kall och klar höstdag. oiN funderar på hur han skall ta kontakt med Sune Nordgren. Vad vill oiN fråga honom om? oiN skickar den 30 september iväg ett mail med några ganska allmänt hållna frågor. Han vill få igång en dialog, tänker han, och funderar samtidigt på vad han menar med det.

– ”Aino handlade och I.L. lagade maten”, säger I.L.

– ”I.L. lagade exempelvis kaningryta. Det var ovanligt på den tiden”, säger I.L.

531 Laaban, Ilmar, ”Andningshål och äventyr”, *Om Konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 156.

532 Nordgren, Sune, ”Ilmar Laaban”, *Ankarkättingens slut är sångens början. Poesi & ljudpoesi 1944-1993*, Fylkingen Records/Kalejdoskop 1998 (CD-skiva + bok), sid. 5. Denna utsaga, då utsagd av Maarja Talgre, återkommer också i dennes två radioprogram från 2001.

Laabans elaborerade, mycket eleganta, och emellanåt inte helt lättforcerade essäprosa är, tänker oiN, en variant av (en annan sida av) det närmast maniska språknådandet man finner i Laabans ljudpoesi och i ”diktsamlingen” *Palingarderomb*. För Laaban var det lätt att lära sig främmande språk – han talade åtta språk och skrev på fyra – men hans arbeten inom exempelvis en svensk språkkontext präglas ändå, med nödvändighet, av att han där vistas i det delvis främmande.

– ”Svenska är ett svårt språk, så svårt att det tog mig sex månader att lära mig det”, säger I. L.

Han [exilförfattaren] måste lära sig den svåra och farliga konsten att skriva osvenskt med flit (farligt inte minst genom ökad risk för att skriva osvenskt i misshugg) samtidigt som han anstränger sig att skriva svenskare än en svensk.<sup>533</sup>

– ”I.L. gick hela tiden omkring och rättade texter som han konfronterades med då vi, exempelvis, besökte olika utställningar”, säger I.L.

Som exilförfattare är man – och nu spekulerar oiN naturligtvis – ofta språkligt och geografiskt osynkad. Ilmar Laaban befann sig samtidigt både inuti och utanför flera parallella språkvärldar. Och för Laaban blev denna specifika belägenhet, denna rubbning, en möjlighet att med extra stor frenesi arbeta med och i exempelvis det svenska språket som någonting delvis ogenomskinligt. Något som oiN i sin tur uppfattar som den kanske säkraste inteckningen på att vi har med litteratur att göra. ”Dör åsnan i tinan så röd?”<sup>534</sup>

533 Laaban, Ilmar, ”Origo intervjuar exilförfattare: Ilmar Laaban”, *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 184. Den trycktes ursprungligen i *Origo nr. 6/1964*.

534 Laaban, *Palingarderomb*, sid. 25.

*Men när I.L. skrev ville han oftast inte veta av sig själv. Det är därför som man bara på ett högst indirekt vis kan få veta något om privatpersonen I.L. då man läser I.L:s texter. Att han kunde bli väldigt arg. Att han bodde i en trång lägenhet som hade dörrar och fönster. Papper, tidningar och böcker överallt. Ingenstans, inte ens underförstått, skriver han exempelvis om den gången han och hans yngsta son på relativt nära håll såg en varg. Eller var det en räv? Det var 1967. Det var 1971, om vintern, och vargen räven lodjuret stod alldeles stilla, kanske 30 meter ifrån dem. Far å son. Två skogsbyn. Och en glänta. ”Att vargen alltid styckar sitt byte i två exakt lika stora stycken.” Tittade de överhuvudtaget på varandra? När inträffar de avgörande ögonblicken i en människas liv? Varje gång I.L. började skriva jagades vargen räven lodjuret björnen på flykten. I.L. tog emot sin sjukdom som en gåva.*

Ilmar Laabans överskridande av nationalspråket går också, tänker oiN, att skriva in som ett moment i ljudpoesins strävan att skapa ett nytt och universellt språk.<sup>535</sup> Och hans djupa förtrogenhet med litteraturen och med musiken liksom med bildkonsten får en liknande funktion i ”luddiktens” genreöverskridande och hybridiserande framtoning. Att detta, hos Laaban, gick att förknippa med kvalitativa aspekter går att utläsa ur en längre text Laaban skrev om Peter Weiss 1972. Laaban håller i texten – ”En knakande trappa upp till bilden” – fram 1946 som ett viktigt år för Weiss. Laaban skriver:

För Peter Weiss är det ett år av intensivt sökande som strålar ut i flera riktningar. I stället för ett nytt centrum för hans bildskapande fantasi möter vi en ökande de-

535 Henri Chopin skriver: ”For sound poetry, which aims at an expansion of the factors of language – an aim which it is, in fact, achieving – cannot be situated within one nation. For example, Bob’s work during the last 4 or 5 years [...], belongs to a universal language, a language of human waves and sensoriality”. Chopin, ”Sequel to ‘open letter to aphonic musicians’ of february 1968”, sid. 43.

centralisering, som även präglar den enskilda bildens uppbyggnad; den är ett första tecken på att Peter Weiss snart kommer att vända sig till andra uttrycksmedel.<sup>536</sup>

Spridningen (att bryta ”upp kroppens enhet”), upplösningen (”en andlös, allt upplösande kretsgång”) och det centrifugala blir och är en på flera plan central aspekt i Laabans mångstämmiga, estetiska projekt. Var sak på sin plats var väl aldrig normerande i Laabans värld, tänker oiN, medan han håller upp ett glas vin.

oiN undrar i vilken grad Laabans frånvaro från det svenska litterära etablissemangen var en medveten strategi i egen rätt, eller en lycklig, alternativt olycklig, konsekvens av Laabans konstnärliga credo. I den korta texten ”Om ljuddikten” från 1982 upprättar Laaban en tydlig rågång, som skiljer ut hans egen verksamhet, från andra delar av den ljudpoetiska domänen, då han skriver: ”De elektroakustiska hjälpmedlen? För mig, som sagt, hjälpmedel – stimulerande men inte konstitutiva för ljuddikten”.<sup>537</sup> Laaban ville uppenbarligen inte till fullo prisge sig och sin diktning till den nya subjektivitet den elektromagnetiska tekniken introducerade. ”Om ljuddikten” inleds med en fråga huruvida man bör uppfatta ”ljuddikten” som ”en specialisering eller utvidgning av dikten” och Laaban låter sin på många vis expansiva praktik få fungera som svar. ”Men gärna låter jag de båda slagen äga rum samtidigt.” Det gäller att hålla ”en fontanell öppen”.<sup>538</sup> Och en variant på samma tema:

536 Laaban, Ilmar, ”En knakande trappa upp till bilden”, *Om Konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 122. För Peter Weiss leder den centrifugala rörelsen hans konst fram mot det som enligt Laaban innebär en ”kulmination” på hans ”konstnärsbana”, nämligen kollagerna. I dessa kunde Weiss, skriver Laaban, inkludera ”[s]åväl det expressionistiska som det surrealistiska, det skakande och sprängande upproret likaväl som den svepande friheten får nu tillfälle att utvecklas utan hämmande skrankor”. *Ibid.*, sid. 124.

537 Laaban, ”Om ljuddikten”, sid. 137.

538 *Ibid.*, sid. 138.



I am instinctively drawn to the other end of the scale, where poetry does not give up any of its ways and means and where the complexity which this engenders is mitigated and made manageable by the improvisatory element.<sup>539</sup>

Laaban är i högsta grad medveten om diktens plurala existensform, en text-tillvaro där visuella och akustiska, fixerade och improvisatoriska, livsformer tillåts samexistera. Det gäller att hålla fontanellen öppen. Men denna syn på litteraturen förutsätter möjligen, tänker oiN, den typ av självvald marginalisering som blev Laabans öde, energi och kanske också tragedi. Dikten ”Att leva fritt eller dö” från 1944 inleder både samlingsvolymen *Poesi* samt CD-skivan *Ankarkättingens slut är sångens början*. Att Ilmar valde att ställa sig utanför etablissemang har nog flera skäl menar Isidor Laaban. Dels funkade han inte riktigt socialt i konst- och kulturvärldens finare salonger. Han gillade inte dumhet och att verka inom ett etablissemang innebär med nödvändighet att man måste konfronteras med enfaldiga människor. Dels var den självvalda marginaliseringen ett estetiskt projekt som exempelvis går att återkoppla till hans upptagenhet av surrealismen. Man skulle stå utanför samhället. Bara där kan man verka som en fri konstnär.<sup>540</sup> För Laaban var surrealismen ett i högsta grad visionärt – men också, i samma andetag, anti-metafysiskt – projekt. I ”Den ömtåliga kikarinställningen” skriver han exempelvis, angående surrealismen: ”Visionen är ingenting annat än ett skådande i det närvarande, tillräckligt djupt för att skymta det kommandes grodd i detta”.<sup>541</sup>

539 Laaban, Ilmar, ”Lift down and up the throat” (Översättning: Paul Pignon), *Literally Speaking*, Bo Ejeby Edition 1993, sid. 63.

540 Samtal med Isidor Laaban den 4/1 2011.

541 Laaban, Ilmar, ”Den ömtåliga kikarinställningen”, *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 67. Stycket fortsätter några rader längre fram på ett intressant vis: ”Ju djupare visionären skådar i det närvarande, desto längre ser han inte bara i framtiden, utan även i det förflutna. Därav visionärens närhet till sin barndom, till det bortglömda, det arketyppiska”. Ibid.

oiNs försök att få igång en dialog med Sune Nordgren går lite trögt. Sune har ännu inte, den 20 november 2010, svarat på de frågor oiN sände honom den 30 september. oiN tänker att han bör göra ett nytt försök. Han känner samtidigt att det är hög tid att ta kontakt med Isidor Laaban. Det finns liksom ingen anledning att skjuta på det längre.

– ”Även fantasin har sina lagar”, säger I. L.

Ilmar Laaban kom på 50-talet att arbeta flitigt med kulturtidskrifterna *Odyssé* och *Salamander*. Dessa skrifter blev ett viktigt forum i Laabans projekt att skapa en opposition gentemot det svenska 50-talets ”lite utspädda”, sorgsna, ”efterromantiska stämningar”. I dessa publikationer introducerade han, tillsammans med Öyvind Fahlström, exempelvis Antonin Artaud (i *Odyssé* nr. 4/1954) på bred front. De beredde på så vis plats för en annan temperatur i det samtida estetiska samtalet. Fahlström och Laaban förenas också i sina lustfyllda utpekanden av Bo Setterlind som ”motståndarsidans” kanske främste representant. ”För det ska vara tonvikt på fantasin i år, volanger och fjärlar i håret, Sjung med oss Setterlind”, skriver Fahlström medan Laaban trummar på i en attack riktad mot Setterlinds bok *Poeten och samhället* från 1954. Han skriver bland annat: ”[O]ch sällan har man sett till en så yster ringdans av självmotsägelser på så litet utrymme – man kommer att tänka på Groucho Marx’ klaustrofilrumba i ’En natt i Casablanca’”.<sup>542</sup> Och när Ilmar Laaban sedan på följande vis karakteriserar Fahlströms poesi hamnar han av bara farten också mitt i sin egen: ”Hopkittningen mellan betecknare och betecknad lossnar i fogarna, betecknaren – ordets ljudenergi – börjar leva sitt eget liv och lyda andra koder än både språkets och den traditionella versens”.<sup>543</sup> Ordet substans är viktigt, tänker

542 Fahlström, ”Hättila ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi”, sid. 9 samt Laaban, Ilmar, ”Setterlind och socialpoeterna”, *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 173.

543 Laaban, Ilmar, ”Öyvind Fahlström, konkret poet”, *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdo-

oiN. Av vilken substans består denna text? *Odysse* gick i stöpet 1955 efter bara fyra enkelnummer och två dubbelnummer. Carl-Michael Edenborg och Mattias Forshage beskriver tidningen som den kanske enda publikationen av 50-talets alla stenciltidskrifter som ”ger ett oppositionellt intryck”. De kallar den för ”obändig, oelegant, självtillräcklig, klumpig, skräpig” och ”förbannad”.<sup>544</sup>

– ”Dag Wedholm hade sitt trots, sitt spårsinne”, säger I.L.

– ”Öyvind Fahlström hade en vildvuxen och aggressiv fantasi”, säger I. L.

## 2:2:2 ”Attack mot själva ordboken”. Lyssning och samtal

För att benämna en poetisk text, som är avsedd att framföras vokalt, uppfinnar Ilmar Laaban begreppet ”lysstext”, som i första hand, urskiljer sig från en ”lästext”, som då benämner den poetiska texttyp som främst strävar mot boksidan.<sup>545</sup> En ”lysstext” blir på så vis det självklara textmaterialet i en ”lyrikperformance” medan ”lästexten” låter sig manifesteras dels visuellt på boksidan, men också vokalt i och med en ”lyrikuppläsning”. Laabans lysstexter konstitueras i många fall utifrån en homofonisk ordning där diverse språkgränser – exempelvis nationella, logiska – inte utgör ett hinder, utan snarare tycks fungera som en katalysator i den ofta i hög grad improvisatoriska, poetiska, skaparakten. Språket hettas upp. Lysstexten är i detta sammanhang den texttyp som mest radikalt fjärrar sig från synen på en litterär text som ett, en gång för alla, på papperet – i tryck – fixerat material.

skop förlag 1988, sid. 189.

<sup>544</sup> Edenborg, Carl-Michael & Forshage, Mattias, ”Fahlström, Sade och surrealismen. ’Sakta börjar hela mitt huvud tala ...’”, *Ord & Bild*, 1-2 + CD/1998, sid. 48.

<sup>545</sup> Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 23.

– ”I ljuddikten kommer mottagaren diktens själva tillblivelse närmare in på livet än annars”, säger I. L.

Man kan, menar oiN, i Laabans sceniska framföranden, eller realiseringar, av ljuddikterna urskilja två besläktade tillvägagångssätt; dels ”soloframförandet”, i vilket lysstextens språkliga moduleringar tillsammans med Laabans elaborerade och i många stycken fulländade framförandeakt, utgör styckets samlade uppenbarelse. Sedan finns det också en serie stycken – ljuddikter – där denna praktik kombineras med ett antal förinspelade ”stämmor” och andra moduleringar som Laaban sedan på olika vis förhåller sig till under det sceniska liveframträdandet. För Laaban blev, som tidigare nämnts, inte den nya elektromagnetiska tekniken den självklara och avgörande utgångspunkten i den fortsatta ljudpoetiska praktiken. Han upphöjde, i linje med detta ”beslut”, också scenen framför inspelningsstudio som sin verksamhets viktigaste ort. Denna utgångspunkt gjorde det också möjligt för Laaban att från framförande till framförande i stor omfattning förändra och flytta om i den enskilda ljuddikten. Som lyssnare anar man, tänker oiN, en självklar samhörighet med äldre tiders fonetiska poesi, där namn som Kurt Schwitters och Raoul Hausmann kanske i första hand bör hållas fram. I ett fonetiskt anslag – där olika homofona instanser blir verksamma – ser man till viss del språket från utsidan, tänker oiN. Man blir återigen ett barn.<sup>546</sup> Det är vidare, tänker oiN, exilförfattarens predestinerade perspektiv. ”Hade han av någon anledning stannat i Tallinn hade hans situation och hans konst sett helt annorlunda ut”, säger Isidor Laaban igen. Det är kraften

546 I poeten Anna Hallbergs artikelserie ”Snälla poesiskolan” som publiceras med jämna mellanrum på *Dagens Nyheter*s kultursida är en ”lektion” ägnad diktens ljudande nivå, och Hallberg menar, i Roman Jakobsons efterföljd, att små barn är extra receptiva för språkets ljudande sida. Hon skriver: ”Har ni hört en dagisgrupp tystna i förundran inför Lennart Hellsings knixiga tungvrickarverser? Hur barn över huvud taget prövar ljudbilden hos orden, öppnar dem mot varandra och kopplar ihop ljudlikheter (’bil-pil-fil’, ’boll-trollkoll’, ’som-sim-sam’) lika självklart som innehållslig betydelse. Det är en sinnlighet som efter hand trubbas av”. Hallberg, Anna, ”Barnen visar vägen”, *Dagens Nyheter* 17/1 2011.

i det homofona tilltaget som oiN här återigen vill betona. Ett citat: ”De formelle ligheder mellem to ords lyde (og rim er her et centralt tilfælde) kan føre betydningerne sammen på én af en lang række måder”, skriver Eve Sweetser.<sup>547</sup>

I texten ”Lift down and up the throat” framhåller Laaban ”Stentorial Groan”, eller ”Stentorsstön”, som den heter på svenska, som det första egentliga ljudpoemet han förverkligade. Och att vägen dit hade varit lång. Dikten tillkom 1967 (i CD-häftet till *Text-Sound Composition A Stockholm Festival* anges 1968 som året då verket realiserades av Christer Grewin på EMS) och Laaban beskriver ”Stentorsstön” som något av en anomali i hans verkförteckning, men också att man där kan finna olika förningar: ”a presentiment of what was to become the germ of recollections, representations and intentions in my sound poetry”.<sup>548</sup>

Den 8 december ringer oiN till Isidor Laaban för första gången. Den mottagande mobilen kopplar upp samtalet men ingen svarar. oiN hör steg och avlägsna samtal i luren. Någon, som oiN igenkänner (tror han) som Isidor, talar till en tredje och okänd person. Det låter som ett avsked. Någon drar igen blixtlåset på en jacka och säger hej då. ”Hej då”, säger I.L. oiN dröjer sig kvar i luren i över en minut. Han lägger sedan på och bestämmer sig för att försöka ringa lite senare. Eller någon annan dag. ”Hej då”, säger oiN.

547 Sweetser, Eve, ”Hvis Rim er hvis ræson? – Lyd og betydning i *Cyrano de Bergerac*” (Översättning: Per Aage Brandt), *Kognitiv poetik* (Redaktion: Line Brandt & Frank Kjørup), Aarhus Universitetsforlag 2009, sid. 186. Sweetser exemplifierar med en diktpassage i vilken Gerald Manley Hopkins rimmar ”as the heart grows older” med ett följande ”colder”. Sweetser menar att detta tilltag av Hopkins berättar något specifikt om ett kommande temporalt förlopp. Och denna dubbla och ihopblandade funktion är något helt centralt i språket. Sweetser skriver: ”Et ord, eller en sætning, eller en frase, er et sammenhængende stykke form og tillige et stykke betydning”. Ibid., sid. 193. Att jämföra med exempelvis följande ovan redan citerade utsaga: ”Det är givet att orden är symboler, men det är inte något skäl för att poesin inte skall kunna upplevas och skapas med utgångspunkt från språket som konkret materia”. Fahlström, ”Hätåla ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi”, sid. 9.

548 Laaban, ”Lift down and up the throat”, sid. 60. Se också *Ankarkättningens slut är sångens början*, sid. 23-24.

– ”Jag minns en gång då jag och I.L. besökte kårhuset i Göteborg för att titta på Endre Nemes stora målning ’Karyatider.’ Det visade sig att tavlan hade skadats av en ljusrigg som hängde i taket, något som gjorde I.L. mycket upprörd”, säger I.L.

Maarja Talgres två radioprogram om Ilmar Laaban (som nämndes ovan) bygger till stor del på intervjuer hon gjorde 1989. I programmen talar Laaban om det seriella som ett viktigt moment i hans praktik.<sup>549</sup> Han menar att hans permutationsserier (till skillnad från exempelvis Fahlströms) arbetar med ganska korta, små enheter, men att arbetssättet ändå går att jämföra med hur Fahlström arrangerade sina olika akustiska och visuella kompositioner. Hos Fahlström blir – menar Laaban – den seriella, ”musikaliska genomarbetningen” en kontrapunkt till andra i dikten verksamma krafter. Det som uppstår, både i prosan och i poesin, är en mycket specifik och omisskännlig ”substans”, en ”furiös torrhet”, som också står att finna i Laabans egen skrivpraktik, kanske framförallt i de texter som samlats under titeln *Palingarderomb*.<sup>550</sup> oiN läser: ”Nära lågor – de drog ålar än”.<sup>551</sup> Fahlström, som levde sina första år i Brasilien, delade på så vis med Laaban ett slags språkligt utanförperspektiv.<sup>552</sup> De hade således en gemensam ”exilblick” in i det svenska språket. Antonio Sergio Bessa hävdar angående Fahlströms skrivande: ”His *foreignness* to the Swedish idiom thus partly accounts for the relentless playfulness with language that characterizes his work”.<sup>553</sup> Det torde gå att parallellställa Fahlströms och Laabans poetiska projekt men man får samtidigt inte – och detta är oiN högst medveten om

549 Talgre, a.a.

550 Laaban, ”Öyvind Fahlström, konkret poet”, sid. 189-190.

551 Laaban, *Palingarderomb*, sid. 34.

552 Fahlström föddes 1928 och reste 1939, som elvaåring till Sverige för att hälsa på några släktingar i Stockholm. Kriget gjorde att han inte kunde resa tillbaka. Han återsåg inte sina föräldrar förrän 1948 då de flyttade tillbaka till Sverige. Bessa, Antonio Sergio, *Öyvind Fahlström. The Art of Writing*, Northwestern University Press 2008, sid. xiv.

553 Ibid., a.a., sid. 55.

– genom en sådan operation operera bort de avgörande skillnader som ändå finns de två emellan. Laaban var sju år äldre än Fahlström och förankrade på ett mer självklart vis hela sitt långa författarskap i surrealismen, medan Fahlströms poetiska praktik går att differentiera i en tidig, ganska kort men ändå viktig, surrealistisk period och en senare, konkret, period. Man kan – Bessa gör det exempelvis – hålla fram hans konkreta manifest från 1953 som en avgörande brytpunkt i denna utveckling.<sup>554</sup> I hans nästa manifest – ”Bris” från 1961 – blir författare som exempelvis Kurt Schwitters, James Joyce, Gertrud Stein och Gunnar Björling, delvis på surrealisternas bekostnad, betydelsefulla för de nya poetiska experimenten.<sup>555</sup> Ilmar Laaban blev i mindre grad än flera av hans yngre författarkolleger påverkad av 1960-talets olika strömningar. Ett ”konkretistiskt” gods är lätt att avläsa i hans ljuddiktning, men där finner man också andra, mer metaforiska instanser. Den svenska modernismens ”förkärlek för abstraherade miljöer bortom hemmets och arbetsplatsens horisont” är delvis gällande också för Laabans poesi.<sup>556</sup> Vad de två – Laaban och Fahlström – definitivt har gemensamt är upptagenheten av den språkliga materian och vid det som Fahlström kallade ”knådandet”. ”Det gäller ju inte bara att blanda om ordföljden, det måste gå att knåda med hela den invanda satsmekaniken

554 Ibid., sid. xviii. Bessa menar vidare att Fahlströms tidiga surrealistiska period var av stor betydelse för hur hans konkreta poesi kom att gestalta sig. I *Öyvind Fahlström. The Art of Writing* skriver han: ”The fact that in the late 1940s Fahlström had written a number of poems under the influence of surrealism, for instance, makes his affiliation with concrete poetry problematic. In effect, and perhaps because of his surrealist phase, his vision of concretism was a trifle more complicated than the eminently clean, modernistic approach embraced by Noigandres and Gomringer”. Ibid., sid. 3. Edenborg/Forshage skriver: ”Det finns alltså en historia att berätta. En historia om den tidige Öyvind Fahlströms samarbete med Kriland och Laaban, hans engagemang och allvar, hans förhållande till surrealismen och till den gudomlige markisen ...”. Edenborg & Forshage, a.a., sid.45. Texten rekommenderas för de som vill fördjupa sig i, i synnerhet, Fahlströms förhållande till surrealismen. Och invid honom fanns hela tiden Ilmar Laaban.

555 Fahlström, Öyvind, ”Bris”, *Rondo* nr. 3/1961, sid. 25.

556 Björck, Amelie, *Sonja Åkesson*, Natur och kultur 2008, sid. 44.

...”, skriver han i manifestet.<sup>557</sup> Bessa håller fram knådandet som ett avgörande moment i Fahlströms diktning: ”Kneading, a key principle in Fahlström’s articulation of concretism”, skriver han, och citerar ur det opublicerade manuset ”Project for Dine’s Home” i vilket Fahlström vidare beskriver denna organiska, leriga och i högsta grad ”blöta” språkliga praktik. ”Manipulate not just overall structures: rather, begin with the smallest elements, letters, words. Move letters around, as in anagrams”.<sup>558</sup> ”Banal amiral. / Bali. An-malar; / labil ara... Man / anar lam bila. / Ramla in, Baal!”<sup>559</sup> Att Bessa framhåller Fahlströms konkreta dikt, i en jämförelse med exempelvis den brasilianska Noigrandes-gruppens mer arkitektoniska, som i hög grad vokal eller ljudande är naturligtvis av betydelse, tänker oiN, då Laabans och Fahlströms ibland parallella, ibland divergerande, projekt skall tecknas. Den samtida musiken – exempelvis Pierre Schaeffer – var ju också en avgörande impuls för både Laaban och Fahlström.

– ”Vare sig han skriver på sitt hemlands språk eller sitt värdlands, är exilförfattaren en utanförstående, vars enda resurs är att förvandla denna ensamhet till en svår genväg fram till det på djupet gemensamma”, säger I. L.

Den 9 december ringer oiN Isidor igen. Varje gång han ringer stänger han först av varmluftselementet som står och brummar susar låter på golvet alldeles till höger om honom. Inget svar. Telefonsvaren slår på å oiN känner igen Isidors röst. oiN väljer – oklart varför – att inte lämna något meddelande på svararen. Han lägger på å sedan slår han på elementet igen. ”Hej då”.

Hur skall man med den hos Laaban helt avgörande improvisatoriska ådran i åtanke uppfatta de studioinspelningar man bland annat finner på CD-skivorna *The Pioneers* och *Text-Sound Composition. A Stockholm Festival?* Laaban skriver själv i en kommentar rörande några av sina verk – exempelvis ”Tre

557 Fahlström, ”Hättila ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi”, sid. 12.

558 Bessa, a.a., sid. 16-17.

559 Första strofen ur Laaban, Ilmar, ”Tre självporträttanagram”, *Palingarderomb*, sid. 19.



brev från den dove” – att han också i studioinspelningen har försökt ”väva in impuls- och improvisationsmomentet i stämväven”.<sup>560</sup> Bengt Emil Johnson menar, i de ovan nämnda radioprogrammen, att det just är i kombinationen mellan det spontana uttrycket och den nya tekniken som Laabans unika vändning som ljudpoet uppstår. CD-skivan *Ankarkättingens slut är sångens början* blir i sammanhanget extra viktig då den, utöver ett antal studioinspelningar, också innehåller återutgivningar av faktiska liveupptagningar från 80- och 90-talet.

Den 10 december 2010. oiN ringer Isidor Laaban för tredje gången. Den här gången ringer han mitt på dagen, runt tolv. Och den här gången svarar också Isidor. Han minns oiN och han kan mycket väl tänka sig att träffa oiN även om han ”verkligen inte är någon expert på Ilmar Laabans ljudkonst”. oiN förklarar att hans intentioner med mötet och samtalet i första hand inte är att skaffa sig faktiska kunskaper om Ilmars konstnärskap, utan mer ett försök att få fatt på nivåer och drag i hans person, i hans temperament, som inte står att finna i hans verk. Isidor säger att Ilmar var god vän med Margareta Orreblad som driver galleriet Mors Mössa i Göteborg. ”Henne borde du också prata med”, säger Isidor. De – oiN och Isidor – bestämmer att de skall höras igen efter nyår för att boka in ett möte under vecka 1. Önskade de varandra God jul och Gott nytt år innan de avslutade samtalet? oiN böjer sig i vilket fall som helst ner och knäpper på elementet.

## Om ”Lågtjutarens kärleksdiskurs”

Skiljelinjen mellan ”lästext” och ”lystext” problematiseras i och med att dikten ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” realiseras så som Laaban realiserar den på skivan *Ankarkättingens slut är sångens början*. Teddy Hultberg menar i en kommentar att dikten befinner sig ”i ett slags övergångsform”. Och Laaban själv säger

<sup>560</sup> Laaban, ”Ilmar Laaban”, sid. 15.

att ”[i] *Lågtjutarens kärleksdiskurs* har jag redan börjat komma ganska nära ljuddikten”.<sup>561</sup> Dikten stammar ursprungligen från 50-talet och skrevs då på franska. När den senare skulle överföras in i en svensk språkdräkt tvingades Laaban – eftersom dikten i hög grad var beroende av diverse ordlekar och homonymer – att praktiskt taget skriva en ny text. ”*Lågtjutarens kärleksdiskurs*” kom i sin svenska version att tryckas i *Kalejdoskop* nr. 3-4/1985. Den är sedan omtryckt i samlingsvolymen *Poesi* samt (som sagt) publicerad i en vokal scenversion på CD-skivan *Ankarkättingens slut är sångens början*.<sup>562</sup>

*Men i fyra- femårsåldern avsatte I.L. en eftermiddag i veckan – oftast tisdagar eftersom det var den värsta av veckans dagar – åt att rimma, åt att leka med ord och uppfinna idiom som inte omedelbart var igenkännbara för folk i hans borgligt präglade omgivning. Att få orden och ordsammansättningarna att peka på nya saker. Eller peka på gamla saker på nya vis. Han sköt då in klossarna och trätåget under sängen, satte sig mitt på den röda, fyrkantiga mattan och plockade fram orden och uttrycken ur minnet. Ur cellen, biblioteket, källaren. Han lät verserna sedan ljuda i rummet. ”Retsina gror ur organister.” För ett barn är inte den poetiska akten i första hand ett barnablivande. Som riktigt liten kan man inte bli ännu mycket mindre. Då han 17-18 år senare låg under kollasten, på ett fartyg någonstans mitt ute på Östersjön, på väg mellan två olika språk, blev han – genom att bara för sig själv tyst mumla fram olika alliterationer, palindromer, rim och ramsor – återigen ett litet, svårfunnet, barn. ”Er mäska vevas sämre”, sa han. Han nådde slutligen fram. Och blev en annan.*

561 Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 23.

562 Laaban, Ilmar, *Poesi. Skrifter I*, Kalejdoskop Förlag 1988, sid. 19. Inspelningen på *Ankarkättingens slut är sångens början* är gjord av Harald Keiland och skedde den 9/2 1988, Midsommargården, Telefonplan.

## Lågtjutarens kärleksdiskurs

Församlade kring radiobrasan  
de döda likt liggande prismor  
orörligt isfriterat fräsande  
ett marmormumlande bakgrundsbrus från mer än längst bak  
i prydliga rabiesrader ligger de  
prydligt utsträckta i givakt

Här Lågtjutaren här Lågtjutaren  
på mer än långväga långvåg  
vibrerande från neon till eon  
era kryptor lyser vi upp mer vårt krypton  
Nero efter Nero tänder vi längs Oljebergets sluttningar  
smält ni raklångt levande döda  
smält i takt med dödens den vigas den dödas kluckande  
multna med blixstens hastighet

Här Lågtjutaren på oändligt lång långvåg  
(en väpnad tår utsöndras av det magiska ögat)  
mjukt trevar sig våra stänger fram inom er  
våra järnstänger våra kärleksstänger  
ert hull löses upp till flöjtande visslingar  
som visslar fram hinsidesundren som vore de hundar  
era skratt kommer natten att regnbågsskillra  
smekningar kreverar som spökraketer

Ånga i blom är ni och era förälskade gasvirvlar  
ett stort joniserat X' elektronsjälär är ni  
ratten snurrar och rullar som Ixions hjul  
en solros som vänder sig efter solens megatomrum

oändligt långa vågor är ni  
ofärdiga ovärdiga i färd med att drömma fram en värld  
vågor utan ocean sjudande av stiltje  
så lågmäلت ni tjuter ut er ännu ofödda glädje

Dikten "Lågtjutarens kärleksdiskurs", så som den ger sig tillkänna i samlingsvolymen *Poesi*, består, som synes, av fyra strofer, av vilken den första, sex rader långa, längdmässigt avviker i en jämförelse med de övriga tre som består av åtta verser. Den redan i titeln etablerade oxymoronen "lågtjutaren" intecknar oiN tentativt som för dikten betydelsefull. Greppet att låta olika motstridiga ord och uttryck spela mot varandra är här genomgående. oiN läser de 30 dikt-raderna några gånger. Pappret är gulnat. Den första strofen igångsätter ett antal homonymer som framträder både som faktiska inslag i dikten och som undflyende subvokala skuggor. Under läsandet av dikten framträder ljusskygga ordkonstruktioner som inte står att finna i den faktiska texten men som man som läsare hör och som därmed, tänker oiN, på något vis ändå bidrar till den samlade meningsalstringen. I och omkring orden rör sig således andra, besläktade ord som sin indirekta status till trots ändå kommer att få betydelse för diktens samlade semantik.<sup>563</sup> Nybildningen "radiobrasan", kring vilken de döda församlats, skapar omedelbara associationer och kopplingar till det (radio)bakgrundsbrus som beskrivs i diktens fjärde vers. Vi som läser – jag å oiN – hör bruset omgående. Vi hör det innan vi ser det. Vi ser det innan vi hör det. Radiobruset är i denna dikt helt enkelt närvarande redan innan det betecknas. Rad två, som lyder "de döda likt liggande prismor", igångsätter en rad rörelser. Dels korresponderar "de döda" med det därefter kommande ordet

563 I *A Voice and Nothing More* diskuteras utifrån ett psykoanalytiskt perspektiv dylika, associativa, flytande, omkringvandrande "speech images" som vistas "beneath the threshold of consciousness". Dessa svårbestämda ord driver, oss ovetande, omkring i väntan på rätt ögonblick att plötsligt framträda och på så vis bli ett meningsskapande moment i exempelvis en lyrisk text. Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press 2006, sid. 140-141.

”lik[t]”, som samtidigt upprättar en homonymisk (och semantisk (lik ligger oftast ner)) relation till ”liggande”. De avslutande ”prismorna”, som bestäms som liggande, rör sig i sin tur mot och bestäms av den i sig prismatiska isen i strofens tredje versrad. De liggande prismorna, som liknar ”de döda”, beskrivs som orörliga, men ”isfriterat fräsande”. Här är det både varmt och kallt, tänker oiN. Och det fräsande ljudet påminner honom om radiobruset och hela den inledande strofens väldiga ödslighet. Neologismer som ”marmormumlande” och ”rabiesrader” blir till och får sin oroväckande lyster i och med sin homonymiska funktion. Den svenska versionen av ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” bestäms i hög grad, tänker oiN, av en specifik blick in i språket. En blick som delvis alstras utifrån en annan position. Och som definitivt vill, begär och åstadkommer, det icke välbekanta inom den diskurs det svenska språket här kan sägas utgöra. oiN tänker att ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” attackerar det ”normalspråkliga” utifrån minst två fronter. Dels i och genom exilförfattarens speciella blick in i språket, men också genom versifieringens hävdvunna deformation av den etablerade syntaxen.<sup>564</sup> Man kan hävda, hävdar oiN å andra, att betydelse i en dikt uppstår i samspel mellan ett naturligt språk och den störning den onaturliga versen ger upphov till. En störning av radiotrafiken skapar brus. Rundgång. Feedback.

Dikten ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” tjuter lågt. Det vill säga den tju- ter på ett annorlunda vis genom den poetiska kärleksdiskursens ofta stelnade former. Dessa olika, men till varandra relaterade perspektiv, som låter sig beskrivas i termer av exil och surrealism, men också av ”*spänningsförhållandet* mellan det språkliga och icke språkliga”, av spelet mellan det symboliska och det konkreta, av ljudlikheten som metod, och slutligen också av vilja att fak-

564 Kjørup, Frank, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, Museum Tusulanums Forlag 2003, sid. 57. Språket vänder i versen, menar Kjørup, in i en alternativ semantisk ordning. Kjørup skriver: *Vers betyder vendning; for nu at stramme tesen: vers indebærer vendning*”. Ibid.

tiskt förändra ett poetiskt klimat.<sup>565</sup> Man skulle kunna hävda att Laaban på ett vis ”stämmer om”, eller ”rättar”, surrealismen från ett som han ser det felaktigt synsätt, som skulle handla om att den i första hand har att resultera i en visuell och poetiskt bildskapande praktik. Istället handlar surrealismen – i den version Laaban framhårdar i – om att lyssna på den ”inre tentamen”, på den röst inom en själv, som man sedan skall försöka låta välla fram, utan att utsätta den för psykets sedvanliga censur.<sup>566</sup> ”Hans poetiska särmärke har blivit den ’auditiva automatismen’, och i arvet från Breton gör han *ljudligheten* till en viktig språngbräda i det poetiska spelet”, skriver, som oiN tidigare uppmärksammat, Teddy Hultberg.<sup>567</sup> Allt detta sammantaget gör att poeten – Ilmar Laaban – kan skapa speciella rörelser i sitt poetiska och språkliga material. Förflyttningar som då och då närmar sig det fenomen som Garrett Stewart benämner ”transsegmentala glidningar”: ”Neon” blir ”eon” som blir ”Nero”. Det färgglatt lysande transformeras över tid – ”en mycket lång tidsrymd” – till det (och på flera olika vis) mycket mörka, som i sin tur sedan, om man läser vidare i dikten, åter tänds upp. Det står: ”Nero efter Nero tänder vi längs Oljebergets sluttningar”. Dikten beskriver det mörka och det ljusa, det kalla och det varma, det hårda (”järnstänger”) och det förmodat avgjort mjukare (”Kärleksstänger”). Den tju-ter lågt. I versen trycks motsatser samman och ”mycket långa förlopp” blir avgjort kortare, nästan förbiilande. oiN stannar här. I november kan det snöa. oiN skall inte presentera någon längre analys av ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” som textuell realisering, som lästext, utan mer antyda några möjliga ingångar till dess ofta paradoxala spel av utsagor. Däremot skall han lyssna på Laabans uppläsning – ett soloframförande – från 1988 av texten och se på vilket vis detta specifika grepp förändrar diskursen. Vad händer med dikten då dikten framförs vokalt?

565 Laaban, ”Alfabetets alkemi”, sid. 61.

566 Lyssna på ”Hur jag kom fram till ljuddikten ...”, Laaban, *Ankarkättingens slut är sångens början*, spår tre.

567 Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 10.

Den 3 januari 2011 ringer oiN upp Isidor Laaban. Inget svar, men den här gången pratar oiN in ett meddelande på mobilsvaret och bara några minuter senare ringer Isidor upp oiN. Isidor vill först att oiN skall komma redan samma eftermiddag men oiN känner att han måste förbereda besöket lite. Det säger han emellertid inte. Han mumlar istället något obegripligt i luren. Han skyller på att han har ett viktigt möte inbokat. Han skyller på att han har ont i foten, på att han just har brutit sin högra handled, på att han har feber, på att hans hus brunnit ner till grunden. De bestämmer, efter ett visst funderande, att de skall ses dagen efter. Klockan 11 hemma hos Isidor i Majorna.

– ” I.L. tyckte *Alien* var en väldigt bra film”, säger I.L.

Utöver en felläsning som omedelbart korrigeras av Laaban avviker ”lysstexten” från ”lästexten” på några ställen. Den första raden i den tredje strofen ändras i sin transformation från visuell till akustisk manifestation genom att lydelsen ”Här Lågtjutaren på oändligt lång långvåg” blir till ”Här Lågtjutaren på oändligt lång lång långvåg”. I den sista strofen utsägs sedan raden ”ett stort joniserat X’ elektronsjälär är ni” som ”ett joniserat stort X’ elektronsjälär är ni”.

Den första transformationen – adderandet av ytterligare ett ”lång” – torde förstärka versens ”poetiska funktion” och därmed i än högre grad öppna upp den mot annan typ av meningsalstring och förståelse. Det tillagda adjektivet får också stor betydelse för frasens och radens och hela strofens puls. I manifestet ”Bris” skriver Fahlström angående exemplet ”långt borta – taxi-taxi / ljud från en jättedams liv”, att fördubblingen av ”taxi” i sig redan är ”en fonetisk bearbetning av ’taxi’”.<sup>568</sup> På samma vis blir dubbleringen av ”lång” en fonetisk bearbetning av ”lång”. I den typ av perception som Reuven Tsur i *What Makes Sound Patterns Expressive?* benämner som ”the poetic mode”, och som också

568 Fahlström, ”Bris”, sid. 28. Fahlström lägger ut texten angående den specifika moduleringen: ”Ordets förskjutning förmedlas till omgivningen, påverkar vår tolkning av satsmekanismerna i riktning bort från de närmast till hands liggande mönstren”. Ibid.

diskuterades i kapitel 1, övervinns den kanalisering som vanligtvis bestämmer hur akustisk information distribueras och behandlas av vårt medvetande.<sup>569</sup> Och detta faktum, som Laaban naturligtvis på något vis är medveten om, manifesteras här i ett extra ”lång”, som varken torde tillföra läsaren eller dikten någon ytterligare väsentlig semantisk information, utan istället fungerar som en akustisk och rytmisk och utifrån dessa principer i sig meningsskapande figur. Tal blir röst. Å å-ljudet är så långt. Vågen å versraden blir också i och med införandet av ytterligare ett ”lång” faktiskt längre. Den alstrar än mer kraft innan den slår in mot stranden, mot det alltid hägrande versslutet. En närmast oändligt lång våg i munnen på den som läser. Och i örat på den som lyssnar. Olika typer av ljudpoesi och text- ljudkompositioner producerar, enligt Per Højholt, inte i första hand betydelse utan tid. ”Den mediekunstneriske praksis producerar således ikke betydning, men intervaller”.<sup>570</sup> Vad betyder det? Våg efter våg in mot vår strand. Kan en text vara en show? Sune Nordgren är försvunnen å oiN har inte letat efter honom. Och han tänker att han kanske kan klara sig utan honom. Införandet av ytterligare ett ”lång” i den aktuella versraden speglar helt enkelt diagrammatiskt den ”växande längden hos de objekt som karakteriserar”.<sup>571</sup>

Transformation nummer två är av en annan art. Den går att uppfatta som en felläsning, en lapsus, som då till skillnad från den tidigare inte korrigeras av Laaban. Om det inte är en lapsus innebär operationen ett betonade av X:et som versal. Det blir på så vis viktigt för sammanhanget att åhörarna

569 Tsur skriver exempelvis: ”In the poetic mode, some nonspeech qualities of the signal seem to become accessible, however faintly, to consciousness”. Tsur, Reuven, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press 1992, sid. 12-13.

570 Søndergaard, ”Mellem ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis”, sid. 28. Højholts utsaga lyder: ”Man kan sige at showet ikke producerer betydning, men tid”. Højholt, Per, ”Showets æstetik og kunstens”. *Intethedens grimasser*, Schönberg 1972, sid. 26.

571 Nänny, Max, ”Ikonicitet” (Översättning: Sven-Erik Torhell), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002, sid. 134.



omedelbart förstår att det är ett versalt X som framsågs och inte ”ett stort joniserat X” vilket som helst. Bokstaven som ikoniskt tecken betonas. Det är inte omedelbart givet vilka betydelsemässiga konsekvenser omkastningen för med sig utöver den som skärper läsarens uppmärksamhet på bokstavstecknet i sig. Uppenbart är emellertid att det joniserade X:et förebådar ”Ixions hjul” som på nästa versrad fungerar som en bild över hur ratten ”snurrar och rullar”. Introduktionen av Ixion knyter samtidigt upp diskursen än hårdare mot den i dikten rådande döds-, lidande- och förgänglighetstematik som oiN redan berört.<sup>572</sup> Att ett mytiskt stoff, på detta vis sammanfogas med en annan typ av material, är, kan oiN redan här konstatera, vanligt förekommande i Laabans ljuddikt. Ratten, hjulet, snurrandet och rullandet visar vidare, i överförd betydelse, på versens omkringvirvlande status. Om den normalspråkliga syntaxens riktning hela tiden är framåt är versens riktning och rörelse mer att likna vid virvelns. Och denna i sig paradoxala funktion poängteras ytterligare i Laabans versupphängda, vokala, realisering av dikten. Uppläsningen rullar i våg efter våg fram mot radbrytningen som tydligt sekvenserar realiseringen utan att för den skull sönderhacka den.

”Lågtjutarens kärleksdiskurs” har beskrivits som en övergångsform och som ett avgörande moment i Laabans rörelse fram mot ljuddikten och därmed också mot ”lyrikperformance”. Det som sker på Midsommargården den 9 februari 1988 under läsandet av den aktuella texten påminner mycket om en lyrikuppläsning, men då Laaban på scen så aktivt arbetar med det Garrett Stewart kallar diktens ”fonotext” (som Charles Bernstein sedan utvidgar med hjälp av termen ”audiotext”) närmar vi oss (fan vad oiN hatar att skriva ”vi”) här ändå en ”lyrikperformance”, så som den praktiken definierats ovan.<sup>573</sup> Bok-

572 Ixion är en av dem som i den grekiska mytologin är straffade till evigt lidande i Hades. Ixion är i Hades fastkedjad på ett evigt snurrande hjul. Se exempelvis: <http://sv.wikipedia.org/wiki/Ixion>.

573 Bernstein, Charles, ”Närlyssning. Poesi och det framförda ordet” (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna* (Översättning & urval: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), OEI Editör 2008, sid.

stäverna och fonemen börjar helt enkelt, under Laabans realisering av dikten, att frigöra sig från sin visuella och typografiska förankring. oiN e ett enda vi. Laaban lyckas, med hjälp av i stort sett bara en mikrofon och en för ändamålet väl lämpad text, sätta fart på och också delvis modulera om den på pappret tillsynes mer manifesta dikten. Man skulle kunna hävda att Ilmar Laaban här ställer sig i vägen för texten om det inte vore så att det han då döljer inte längre är kvar.

En avgjort dramatisk transformation som sker i och med realiseringen av dikten handlar om titeln ”Lågtjutare” som i den andra strofens första vers – ”Här Lågtjutaren här Lågtjutaren” – förvandlas från en paradoxal entitet till en mer transparent och spatial bestämning: ”Här låg tjutaren, här låg tjutaren”. Då konstruktionen sedan återkommer i den ovan diskuterade passagen (rad ett, strof tre) är isärplockandet långt ifrån lika givet och oiN ställs således återigen inför en spännande och produktiv motsägelse. Hur lågt kan man tjuta? Att tjuta betyder ”ge ifrån sig ett starkt, genomträngande ljud i högt tonläge”.<sup>574</sup> ”Låg”, ”liggande” men också ”att krypa”, att vara ”ett kryp”, så som det turneras i den andra strofens ”kryptor” och ”krypton” beskriver en utgångsposition som oiN uppfattar som avgörande för dikten. Och viktigt blir det faktum att dessa rubbningar – dessa rörelser som åtminstone temporärt förändrar diktens semantiska utsaga – emellanåt är en direkt följd av att, och hur, texten performativt realiserar. Att den blir ett gods i en i högsta grad aktiv framförandeform. Laaban arbetar på fonemnivå. Och oiN är medveten om att detta moment vid andra uppläsningar kan se annorlunda ut, eller till och med helt utebli. Det är högt och lågt omvartannat.

223. Se också Stewart, Garrett, *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, University of California Press, 1990, sid. 27-29. Stewart beskriver fonotexten som en tidigare ofta underskattad faktor i läsandets produktiva kraft. I Stewarts ofta drastiska praktik förmår hans fonemiska läsning av fonotexten att tvinga fram ”lexical alternatives to the graphic text”. För en diskussion om ”lyrikperformance” kontra ”lyrikuppläsning” se kapitel 1:2:6 samt inledningen till kapitel 2.

574 Se *Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien*, sid. 3228.

*Men Vårby ligger i Huddinge kommun, som i sin tur är beläget i Ile-de-Frances sydvästra delar, strax nordost om Botkyrka. I.L. befolkar och befinner sig hela tiden i lägenhetens samtliga rum. Också i gardroberna. Och i köksskåpen. Och detta alldeles samtidigt. Han dricker tibetanskt te som smakar pepparkaka och pratar om anagramdikten som ett porträttmåleri. Eller som ett kombinationshoroskop. I.L. genar senare, på ett alldeles självklart vis, och med långa kliv över Le périphérique för att nå fram till köket. För att nå fram till och ut på balkongen, som vetter mot kontinenten. Som hela tiden avlägsnar sig. Den tunga trafiken som i hög fart sveper förbi honom får hans rock att fladdra till. Väl på plats – lutande sig mot balkongräcket – ropar han på åtta olika språk, och med sin karaktäristiska, starka och genomträngande röst, till de förbipasserande bilarna att det är viktigt att tänka flera extrema tankar samtidigt. Kulorna och kloten och ekronorna rullar över lägenhetsgolvet. Som är rent men belamrat.*

Genomgående reagerar artisten Laaban på vad författaren Laaban en gång har skrivit. Hans lyrikperformance – eller ”show” om man vill använda Per Højholts alternativa terminologi – blir verkligen, åtminstone i det här aktuella fallet, till ett ”akustiskt framförande som framhäver diktens audiotext”.<sup>575</sup> Sålunda viskas satsen ”flöjtande visslingar” fram, medan ”smekningar kreverar som spökraketer” efterhand just låter som en krevad i munnen på Laaban. Överraskande. Hastigt och våldsamt, som något som med stor kraft rör sig uppåt och utåt. Laabans framförande betonar i flera fall de transsegmentala glidningar han har skrivit in i lästexten. ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” går i

575 Bernstein, ”Närlyssning”, sid. 223. För Bernstein utgör detta framhävande ett viktigt moment i ”lyrikuppläsningen”, något som jag kan skriva under på, men operationen torde bli än mer akut i den mellanform ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” här konstaterats utgöra. Vi ställs inför en ”lästext” som efterhand blir en ”lystext” och en ”lyrikuppläsning” som efterhand blir en ”lyrikperformance”. ”Et show er en handling udført for øjene af et publikum og publikums reaktion på handlingen.” Så inleder Per Højholt den ovan uppmärksammade essän. Højholt, ”Showets æstetik og kunstens”, sid. 9.

hög grad att uppfatta som ett partitur och därmed också som en ”lysstext”.<sup>576</sup> Det torde gå att diskutera dessa figurer, dessa glidningar, i termer av system, av seriella permutationer. På så vis utsätter Laaban det surrealistiska grundackordet för ett specifikt tryck. ”Och intet ont om systemen: om man själv väljer dem, och inte följer konventionens”, skriver Fahlström.<sup>577</sup> Mot slutet av dikten återaktualiseras återigen de för denna text så viktiga långa å- och ä-ljuden. Det står, i något som oiN uppfattar som en central passage: ”oändligt långa vågor är ni / ofärdiga ovärdiga i färd med att drömma fram en värld”. Alliterationerna, inrimmen och slutrimmen skapar sammantaget en ”konceptuell enhet”.<sup>578</sup> En specifik substans. En puls. Vissa ord rör sig på ett självklart vis fram genom andra ord – genom sina ”värdord” – och denna process blir också något som Laaban med enfasy lyfter fram i sin vokala realisering av dikten. I dessa seriella figurer, som (åtminstone i oiNs huvud) uppvisar ett specifikt släktskap med Garrett Stewarts ”transsegmentala glidningar”, hettas språket upp. Det mjuknar. Performance-poeten drar här också ned tempot. Det är inte konstigt att krypa i en krypta. Kontentan blir – säger oiN – i det här specifika fallet, att verbet ”är” fokuseras. Att vara. Att ligga lågt och länge. Dikten ”Lågtjutarens kärleksdiskurs” behandlar således en existentiell problematik. Den iscensätter ett spel i vilket ett vi gång på gång försöker tända upp – läs väcka – alla de som ligger. Är dikten en lampa eller en stång? Det handlar om att *vara* människa i en i högsta grad orolig och olöslig värld. Spelets utgång är inte heller givet. Det

576 För en diskussion av ”transsegmentala glidningar” så som Garrett Stewart beskriver dem i boken *Reading Voices*, se Exkurs 1, kapitel 1. I ”Fonemisk läsning” skriver Per Bäckström: ”Den största nyttan med Stewarts principer för analys ligger som jag ser det i deras potential som ett hjälpmedel för tolkning av text-ljudkompositioner, vilka ofta baserar sig mer på ljud och rytm än på mimetisk helhet”. Bäckström, Per, *Vårt brockigas ochellericke!*, Ellerströms 2010, sid. 120.

577 Fahlström, ”Hättila ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi”, sid. 10.

578 Sweetser, a.a., sid. 194. Sweetser håller fram sonettformen som det kanske mest övertygande exemplet på dylika ”form-betydnings-blends” men menar också att de kan uppträda i betydligt mindre och ofullständigare former. Se exempelvis *ibid.*, sid. 197-198.

handlar om en värld i vilken solen utgörs av ett ”megatomrum” och där vår existens manifesteras i en ofödd glädjes lågmälda tjut. En värld i vilken man tvingas lämna sitt hemland och resa över oroliga vatten.

## Om ”Stentorsstön”

Vem är Stentor? I *Iliaden:s* femte sång berättas det om den tappra Stentor, ”som brukade ropa så högt som femtio andra”.<sup>579</sup> ”Stentorsröst betyder, enligt SAOL, ”dånande” eller ”dunrande röst”. Och i ljuddikten ”Stentorsstön” stönas det också flitigt. Det ropas mycket och högt. Bokstäverna låter. Ibland uppmärksammas i första hand de långa och kvardröjande, fonemen, men lika ofta uppträder språket i korta hårda stötar. Ljudpoeten prövar vilka akustiska fyndigheter han kan utvinna ur det enskilda bokstavstecknet. Han ”idisslar” i och genom sitt framförande ”texten i hjärtat”.<sup>580</sup> Ovan beskrev Ilmar Laaban själv ljuddikten ”Stentorsstön” som den första egentliga ljuddikten i sin produktion. Han framhöll också verket som något av en anomali i det som efterhand kom att bli hans ljudpoetiska övre. ”Stentorsstön” hamnar, som en konsekvens av denna rubbning, närmare den ljudpoetiska genrens huvudfåra än vad lejonparten av hans övriga produktion gör.

Dikten framfördes på den första Text-ljudfestivalen i Stockholm 1968 och återfinns på den andra av de två LP-skivor som dokumenterade festivalen. Den finns nu tillgänglig dels på CD-boxen *Text-sound Compositions. A Stockholm Festival* samt på *Ankarkättingens slut är sångens början*. ”Stentorsstön”

579 Homeros, *Iliaden* (Översättning: Erland Lagerlöf), Wahlström & Widstrand 1990, sid. 79.

580 Citatet beskriver en monastisk läspraktik som genom att ”ta orden i sin mun” och gång på gång – halvhögt eller mumlande – smälta texten och på så vis få dess innebörd att framträda. Se Götselius, a. a., sid. 199-202.

är en fyrstämmig bandkomposition, som i högre grad än Laabans övriga produktion är impregnerad av en samtida teknik. Detta utan att Laabans improvisatoriska grundackord offras. ”I *Stentorsstön* är skeendet på var och en av de fyra kanalerna, liksom deras samklang, i hög grad improviserade, en korsning mellan sekundens ingivelse och slumpens resultat.”<sup>581</sup>

– ”Vår tid är gränsöverskridandets”, säger I. L.

”*Stentorsstön*” rör sig genom en par olika vokala klimatzoner, men det simultana greppet – tanken att låta olika förlopp pågå samtidigt och överlappande – är genomgående. Lyssnar man på stycket i hörlurar blir samtidigheten i det akustiska stoffet närmast akut. oiN känner hur hans båda hjärnhalvor tvingas arbeta simultant. Kanaliseringen bryts ner. Olika tonlägen och olika språkliga praktiker möts och gnuggas mot varandra. Ett konkret språk och ett symboliserande, arbiträrt, språk tillåts i ”*Stentorsstön*”, så som också Laaban ovan skisserat, att framträda samtidigt och i samma loop. Språket blir på så vis ”thesei” och ”fysei” samtidigt.<sup>582</sup> Och bara så kan olikheterna bli verkligt verksamma, tänker oiN. Han tänker vidare att det i mindre grad handlar om en process i vilken olika typer av språklighet skall jämföras, nivelleras, och istället mer om att försöka skapa reella möjligheter för åhöraren att faktiskt kunna ta ställning till de olika tillvägagångssätten. Orden faller på ett mycket verksamt vis in i varandra. oiN befinner sig under dessa fyra minuter och 53 sekunder i en zon där en konventionell språksyn överlagras av en som präglas av ett mer experimentellt och möjligen ljudsymboliserande modus. Och vice versa. Vi står vid porten till ”*Cratylusland*”.<sup>583</sup> I ”*Stentorsstön*” – nära gränsen – möter tal det

581 Laaban citeras i Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 23.

582 Genette, Gérard, *Mimologics* (Translation: Thais E. Morgan), University of Nebraska 1994, sid. 7.

583 Gérard Genettes väldiga bok *Mimologics*, som diskuterar en språksyn som präglas av *Cratylus* syn på språket som motiverat, icke-ärbiritärt, som överrensstämmande med det det betecknar, bär undertiteln *Voyage en Cratylie*. Och bokens engelska översättare, Thais

man ”egentligen skulle kalla röst”.<sup>584</sup> Och även i denna ”rena röst” kan betydelser rymmas och därmed också utläsas, menar oiN. Betyder ”stentorsstön” ”dånande” eller ”dundrande stön”? Högläsningen, som före boktryckarkonstens och den kanoniserade ordseparationens inträde, var det medium som skulle bringa ordning i de kaotiska bokstavsraderna ”fungerar” i ”Stentorsstön” bara stundom. Men så torde också lysstexten ”Stentorsstön” vara av en specifik art. Och definitivt just en lysstext. Det händer så mycket samtidigt, hela tiden, säger oiN. Trots att Laaban tycks försöka att utsäga och artikulera orden på ett närmast demonstrativt tydligt vis får diverse ”dysfluencies” en framskjuten plats i ljudbilden. Laaban stammar inte, men han tycks vilja exponera och förstora de sju till tio procent i allt tal, som enligt Craig Dworkin, består av oegentligheter, av olika typer störningar, uteslutningar, repetitioner eller andra rubbningar och som vi, då vi är så upptagna av språkets och talets kommunikativa funktion, oftast bortser från.<sup>585</sup> Laaban skapar sina egna fel. Och lär oss samtidigt, tänker oiN, något om språket. Det talas tyska här och där. ”Stentorsstön” rymmer, i en jämförelse med många andra verk i hans repertoar, ovanligt mycket ”skräp”. Och det är bara att hålla med Laaban då han säger att den inte är ”ett dugg surrealistisk”.<sup>586</sup>

E. Morgan, har försett sin översättning med ett fylligt förord som heter ”Invitation to a Voyage in Cratylusland”.

584 Se Åsa Stjernas samtal med rättsfonetikern Jonas Lindh, som säger: ”När någon pratar är man intresserad av *vad* som sägs och *hur* det sägs. Man har svårt att koppla bort det som har med ett budskap att göra. Lyckas man kapa bort detta finns kvar det som jag egentligen skulle kalla röst”. Stjerna, Åsa, ”Att identifiera en röst. En intervju med Jonas Lindh, specialist i rättsfonetik”, *Nutida Musik* nr. 3/2010, sid. 28.

585 Dworkin, Craig, ”The Stutter of Form”, *The Sound of Poetry/The Poetry of sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009 sid. 166. Se vidare kapitel 1:1:3. I den kursiverade utläggningen om Göran Sonnevis inläsning av dikten ”Sommaren har nu vänt” diskuteras Dworkins tankegångar vidare.

586 Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 24.

Ur denna exakta, men samtidigt kakofoniska ljudmassan tränger sig dock, genom hela dikten, igenkännbara och nästan helt oanfrätta ord och fraser fram. Dessa språkliga figurers lexikala, betydelsealstring får naturligtvis en speciell roll i stycket. Laaban beskriver att det i detta växelspel mellan ”ljud och betydelse är det förra som spelar den ledande rollen” och att detta faktum ”är en konsekvens av diktens ’tema’”.<sup>587</sup> Men vad talar då dessa, sekundära, men samtidigt ”semantiskt distinkta” passager om? Vilket är diktens tema? Vad är detta, det andra, som hörs, genom stönet? Stön är ett ”dovt ljud”.<sup>588</sup> Och titeln ”Stentorsstön” antyder därmed, om än mindre demonstrativt än ”Lågtjutarens kärleksdiskurs”, att vi står inför en oxymoron. Ett dovt dånande. En låg-stark tonart.

*Men en gång åkte den då 55 årige I.L. tåg till Malmö. Det var visst våren 1976, då var jag knappt åtta år gammal, säger oiN. Då var jag knappt 47 år gammal, säger oiN. På tåget hamnade han i samma kupé som Franco Leidi (43 år), en 73 årig pensionerad violinist från Visingsö som fick huvudvärk av vin, samt den då precis från Östtyskland till Västberlin utflyttade Nina Hagen. Hon var bara 21 och på väg hem. Ett hem som inte längre var hemma. Violinisten sov nästan hela tiden. Men precis innan han somnade in hade han sagt han gillade att spela Schubert. – ”Har ni tänkt på att man ofta blir olycklig då man pratar om lyckan”, sa I.L. till Franco och Nina. – ”Ni har säkert upplevt något liknande. Detta att inte vara där, på plats, tillsammans med orden”, sa I.L., medan han frikostigt bjöd på maten från sin medhavda matsäck. De tre drack vin och hade en trevlig stund på sin resa söderut.*

oiN lyssnar ännu en gång på ”Stentorsstön” och bestämmer sig för att försöka beskriva vissa moment på ett mer närsynt vis. Han tar av sig sina glasögon och lägger sina glasögon på bordet framför sig. Han skjuter aldrig upp sina glasö-

587 Laaban citeras i Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 23.

588 Svensk ordbok utgiven av Svenska Akademien, sid. 3052.



gon i pannan. Han stoppar aldrig sina glasögon i munnen eller slänger ut sina glasögon genom fönstret.

”Stentorsstön” inleds med en vokal sekvens som i en transkriberad version ser ut som följer: ”Mmmmmm stee n nmmmm nää nej nej”. Och strax (i nästa sekvens) förvandlas ordet ”sten” till det nästan likaljudande ordet ”stan”. Operationen är en lek med språkets ”distinktiva drag”. En lek som visar fram hur små skillnader på fonemnivå ger upphov till avgörande betydelsedirvergenser.<sup>589</sup> En sten som blir en stad, det vill säga en ort, och däremellan, före och efter själva transformationen ljuder en räckta svårtranskriberat stön. Man hör hela tiden andra ord – ”stor”, ”ort” – bland orden. Längre utläste oiN exempelvis diktens titel som ”Stenortsstön”. Efter en dryg minut dyker ett vokalt gods upp som oiN finner extra intressant. En hetsig sekvens – flabb, tjut – ändrar i ett överdrivet utsagt ”tiik”, som i sin tur och utifrån en egen, men mycket specifik logik, snabbt leder över i ”tick, tack, tick, tack” som ändrar i ett ”nej tack”. ”Tik”, ”tick, tack” – tidens gång – leder till att Laaban ett par sekunder senare, efter det att han rört sig genom diverse språkligt slagg, mycket tydligt säger ”liiiket” och sedan direkt, och överdrivet forcerat ”ett lik”. Hela den ofullständigt beskrivna sekvensen har en duration på ungefär 20 sekunder. Och orden ”tik”, ”tick”, ”tack”, ”nej tack” och inte minst ”lik”, som förutom sin funktion som substantiv, också utgör en vital del, i de för ”Stentorsstön” så centrala orden, ”likhet” och ”olikhet”. Lars Wallsten skriver: ”Föremål liknar varandra när de verkar göra det”.<sup>590</sup> Och ett motsvarande förhållande torde gälla för olikheten, tänker oiN.

– ”I.L. arbetade intensivt i perioder som omgavs av perioder då han tog det avgjort lugnare”, säger I.L.

589 Begreppet ”distinktiva drag” är hämtat från Roman Jakobson som i sin tur hämtade det hos pragmatisterna. Anita Boström Kruckenberg beskriver Jakobsons användning av de ”distinktiva dragen” i sin avhandling om Jakobsons poetik. Boström Kruckenberg, Anita, *Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik*, Almqvist & Wiksell 1979, sid. 29-33.

590 Wallsten, a.a., sid. 134.

Strax efter den ovan beskrivna sekvensen, cirka en minut och 35 sekunder in i verket, precis efter det att ett antal extremt korta, hårda vokalljud (som i ”ka, ka”) under en snabbt förbiilande period har fått ljuda, sägs det: ”Jaaa Näääeee Ooolika. Jag är tik”. Alltså: först ett plustecken, sedan ett lite mer utdraget minustecken och efter det tänkta likamedstecknet presenteras uppgiftens summa. Olika. Och ”Jag är tik” får i sammanhanget läsas, tänker oiN, som den homofoniskt upptagne manlige poetens reaktion på ”räkneuppgiftens summa”. Och samtidigt som en variant på Arthur Rimbauds: ”Jag är en annan”. Ilmar Laaban blir ett djur. Ilmar Laaban blir en kvinna. Han är, blir eller förblir samtidigt, som en avgörande del av styckets förlopp, ett barn. I barnets babbler kan man, menar David Appelbaum, finna ledtrådar rörande röstens själva natur. I babblen upphör, försvinner, en tänkt distans mellan röst och tal, eftersom babblen i sig för oss tillbaka till en situation som var rådande innan den ”fonetiska inseminationen” slog till.<sup>591</sup> Och det är lätt att uppfatta ”Stentorsstön” som ett moment i en dramatiskt tillbakablickande, närmast arkeologisk undersökning. Stentor var en man. Vad händer då och om vi förmår återinträda i den ljudande praktik vi befann oss i innan en röst- och ljudhärmande erfarenhet installerade oss i ”talets republik”?<sup>592</sup> I barnets babbler – innan de lärt sig att formera sina första igenkännbara ord – finns i stort sätt alla språks olika språkljud närvarande. Denna gränslösa fonetiska arsenal försvinner sedan då barnet lär sig sitt modersmål och bara de språkljud hon eller han har användning för blir kvar. Daniel Heller-Roazen frågar sig vad som händer i denna akt av glömska: ”[I]s it the mother tongue that, taking hold of its new speaker, refuses to tolerate in him even the shadow of another?”<sup>593</sup> Ilmar Laaban står upp mot denna kolonialisering, denna likriktande glömska. Han förvägrar makten att med våld – att

591 Appelbaum, David, *Voice*, State University of New York Press 1990, sid. 74.

592 Ibid., sid. 76.

593 Heller-Roazen, Daniel, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Zone Books 2005, sid. 9-12. Appelbaum drar i samma tråd då han i Roman Jakobsons efterföljd skriver: ”The babbling infant with a rich phonetic repertory is replaced by a proto-speaker with a meager inventory”. Appelbaum, a.a., sid. 75.

med hugg och med slag – perforera hans kropp med ett tal som är rätt och riktigt.<sup>594</sup> Och i detta babbel kan man vidare lokalisera ljudpoesins överstatliga, internationella ambition. Laaban talar alla språk samtidigt. Babblet placerar sig före Babel. Laaban talar osvenskt med flit. Att hans efternamn närpå är ett anagram för babbel ser oiN som ett tecken. Eller ett tkn. Och kan man överhuvudtaget läsa på det här viset, frågar han sig? En show skapar inte mening, den skapar tid. Och ljuddikten ”Stentorsstön” tematiserar, i sitt växelspel mellan ljud och betydelse, en för-babelsk språkpraktik.

Just *olikheterna* (och *likheterna*) blir viktiga i denna praktik som i så hög grad alstras i, och med hjälp av, en ljud*lik*nande kraft, som i sin jakt efter det ”lika-ljudande” visar föga respekt för semantiska absurditeter eller orimliga möten. Ljud liknar varandra när de verkar likna varandra. I ”Stentorsstön” sker verkligen en serie genuina sammanträffanden och överträdelser. Här – i den ”nisch” dikten utgör – får olikheter plats. Ja/nej ja/nej repeteras. Rörelsen mellan det inåtvända och det expressiva – ibland närmast aggressiva – motsvaras av en liknande relation mellan de korta hårda språkljuden och de närmast in absurdam utdragna. Påfallande ofta suger Laaban in åhöraren genom att länge låta ett enskilt fonem få ljuda. Utsagan byggs långsamt upp för att sedan fulländas, eller falla samman, i en fonetiskt svärtydd smäll. En knall som både förbryllar och förhäxar oiN. I och med ”Stentorsstön” skapar Ilmar Laaban ett förlopp på fyra minuter och 53 sekunder. Men han skapar också, menar oiN, genom att praktisera ett på mening tömt ljudande just mening. Betydelse.

Ett par minuter över elva på förmiddagen den 4 januari 2011 ringer oiN på Isidor Laabans dörr på nedre botten i ett landshövdingehus i Majorna i Göteborg. Isidor öppnar. Hans hår är längre än vad oiN minns det. De slår sig ned vid ett bord i vardagsrummet. Lägenheten är typisk för stadsdelen Majorna. Rummen är ganska små och i hög grad definierade av en hel räckla märkliga vinklar och oregelbundheter. Små nischer och och skuggade, icke-rationella platser. oiN har bara bott i hus och lägenheter med strikt kvadratiska och lik-

594 Se Götselius, a.a., kapitel två: ”Barnets tal”.

som transparenta rum. Isidors dotter och en kompis till henne äter frukost i köket. Det har snöat under natten. oiN hade kvällen innan skrivit ner ett antal frågor, men märker ett stycke in i samtalet att han glömt att ta med sig dem. Isidor berättar att hans mor och Ilmar skilde sig när han var ganska liten, men att Ilmar ändå var högst närvarande under hela hans uppväxt och att de fortsatte att umgås ända fram till Ilmars död. Efter ett tag flyttar oiN och Isidor in i köket då flickorna vill se klart en film i vardagsrummet. Isidor bjuder på kaffe och hembakade bullar. Han beskriver sin far som en vänlig, lärd och med åren allt lekfullare man, som gillade god mat och vin. Ilmar var ingen fadersauktoritet, säger Isidor, utan mer en kompis som man gick på bio och utställningar med. En person som man hela tiden lärde sig saker av. Han placerade exempelvis alltid in konsten de såg tillsammans i ett politiskt och historiskt sammanhang. Han luktade vitlök och talade med en hög röst som hela tiden hördes över alla de andras röster. Han tog med sig sin nyfikenhet in i de sista årens tystnad.<sup>595</sup>

– ”Jag gillar ängsmarken för att ängsmarken knappt längre finns”, säger I.L. sent i livet.

Vad händer mot slutet av dikten ”Stentorsstön”, frågar sig oiN? En längre, ganska lågmäld, passage bryts, två minuter och 56 sekunder in i stycket, av ett överraskande utrop: ”RÖ Ö traa” som övergår in ett i huvudsak oöversättbart ljudande, där bara ett fåtal för oiN igenkännbara ord å satser ger sig till känna. ”De andra” är ett exempel. Språkmaterien bearbetas och moduleras här på ett sätt som inte är så vanligt förekommande hos Laaban. Att ord som ”tre”, ”trött” och ”trögt” återkommer och repeteras som bärande komponenter i denna kaka-foni har etablerats redan i passagens inledande utrop.<sup>596</sup> Orden vänds och

595 Samtal med Isidor Laaban.

596 ”R-ljudet” hålls ofta fram som ett aggresivt konsonantljud. I förordet till *Mimologics* citerar Thais E. Morgan 1500-tals retoriken Geoffroy Tory som säger: ”... when dogs put on a ’menacing look’ and bare their teeth just before a fight, they seem ’to pronounce

vrids och klipps och ibland tycks de vara situerade i ett slags tungomålstalande. Efter 3: 38 tystnar det och det förblir tyst i åtta sekunder. Stillatigandet bryts av ett njutningsfullt ”aaahhhh”. Och ett främmande, upphittat eller skapat språk, som ibland låter som tyska, liksom trevar sig sedan fram mot styckets slut.

*Men under en av I.Ls dagliga och ofta väldigt långa promenader genom Stockholm hamnade han av en händelse på Biologiska museet på Djurgården. Dessa vandringar utgjorde en viktig del av arbetsdagen. Han hade alltid en plastpåse i handen, i vilken det förutom ett exemplar av Le Monde också låg en anteckningsbok och en apelsin. Längre stod I.L. och betraktade serierna av uppstoppade djur – älgar, björnar, rävar, vargar – i deras dioramor. Dioramat är ett slags ekologisk teater, läser I.L. långt senare. Ett försök att för besökaren frysa upplevelsen av levande natur och djur. När han kom ut från museet knäppte han rocken och gick vidare till Blå Porten. Han hälsade på kocken som han kände sedan länge och åt sedan lunch. Drack ett glas vin. Han lärde sig under dessa vandringar allt om staden. Om husen och gatorna. Han hade en påfallande bra fysik och tog trappan i trapphuset, då han återvänt hem till lägenheten i Råsunda, i två väldiga kliv. Råsunda gränsar till Belleville som i sin tur gränsar till Trastevere.*

”Stentorsstön” demonstrerar och tematiserar sammantaget, tänker oiN, språklig konkretion framför konventionell symbolisering. Den låter ett alternativt vokalt ljud få företräde framför det betydande men utan att för den sakens skull helt överge det som betyder. Vad var det I.L. sa? ”Stentorsstön” tycks föredra den enskilda bokstaven – ljudet det enskilda bokstavstecknet ger upphov till – framför ordet å satsen. Dikten fungerar vidare – precis som många andra verk (och många olika typer av verk) i Laabans produktion – som en ”motal-reform”. oiN uppfattar verket som en oppositionell händelse i vilken det

the r.’ Similary, when a man is ‘angry or jibing’ he utters ‘harsh, injurious [words], full of strident letters, which are the letters rr repeated and harshly pronounced’”. Morgan, Thais E., ”Invitation to a Voyage in Cratylusland”, *Mimologics*, sid. xxviii.

mänskliga talet inte böjer sig för olika disciplinära instansers krav (hur nu än dessa kan tänkas se ut) på ett specifikt – ett rent och riktigt – tal. ”Stentorsstön” präglas av lika delar lust och aggressivitet. Det är, tänker oiN, helt uppenbart skapat av ett manligt subjekt men bär samtidigt på en längtan efter att träda in i det andra. I något annat.

– ”I.L. gick ofta på Skansen med Sanna, för att titta älgar, björnar, rävar och vargar, då vi hälsade på honom i Stockholm”, säger I.L.

Laabans kropp är varken, tänker sig oiN, undergiven, övad eller manipulerad och det får till sin följd att det tal den producerar är av en alternativ art.<sup>597</sup> Laaban behövde inte, på grund av sin sällsamma språkkänsla (sitt dito språköra), in- eller underordna sig i de på förhand uppritade disciplinära ordningarna. Han kunde skapa ett eget djuriskt och rytmiskt tal. En mindre diskurs inom en större diskurs. ”Stentorsstön” konstitueras av en avsemantering som i sig gör de traditionellt betydande resterna än viktigare. Och i den ansatsen ryms också, menar oiN, å återigen lite spekulativt, en vilja att, kanske inte assimilera, men åtminstone uppmärksamma åhöraren – jag å oiN – på att ”den Andre” (kanske också i rollen av den döde) finns som en jämlike invid oss. Något som dikten ”Stentorsstön”, understundom, på sitt konventionellt okonventionella vis också pratar om. Och visst kan man bakom den högröstade grekiske sagohjälten – härföraren – Stentor ana ett självporträtt. Jaaäänää ...

597 Götselius skriver: ”Disciplinen frambringar kroppar som är både undergivna och övade, manipulerade och produktiva, kort sagt ’fogliga’ kroppar”. Götselius, a.a., sid. 106.

## Om ”Tre brev från den dove”

”Tre brev från den dove” är en ljuddikt (3:29 minuter lång) som är realiserad med hjälp av Erik Winlöf i Elektronmusik studion i Stockholm (EMS) 1969. Dikten återfinns på den femte *Text-Sound Composition*-skivan och har senare inkluderats på *The Pioneers* samt (naturligtvis) på samlingsboxen *Text-Sound Composition. A Stockholm Festival*. ”Tre brev från den dove” arbetar simultant med en räckta olika grepp, där (för att låna en tidigare introducerad term) en serie varierande ”transsegmentala glidningar” är den kanske mest frekventa och uppenbara. Dessa rörelser blir dock av en delvis annan och konkretare art i mötet med den fullt ut realiserade ljuddikten. I ”Tre brev från den dove” ställs ”läsare/lyssnare” (oiN) inför en serie helt genomförda förflyttningar, som dessutom blir demonstrativt framvisade i och med Laabans intensiva arbete med ordens segment och med olika simultana stämmor. En knippe likaljudande fonem rör sig med stor frenesi framåt genom dikten och denna process sätter sammantaget sin prägel på kompositionen. Laaban laborerar således genom hela dikten med en uppsättning olika ljudligheter som sedan med hjälp av olika studiotekniska verktyg tillåts kliva in i och ut ur varandra. Olika stämmor, som alla (tror oiN) tillhör Laaban själv, spelar på ett effektivt vis med och mot varandra. Också här leker Laaban med språkets minsta betydelseskiljande element.

”Tre brev från den dove” är, som titeln antyder, en triptyk, där var och ett av de tre breven turneras i en dryg minut. Övergångarna från ett brev till nästa sker med hjälp av en för Laaban mycket typisk språklig logik. Initialt – i det första brevet – går satser som ”det står inte” samman med exempelvis ”förstår inte”. Ord från andra stämmor skjuts med kraft in i den pågående frasen och ändrar dess riktning på ett radikalt vis. ”Tre brev från den dove” inleds – om man väljer att transkribera det som ljuder – på följande vis: ”Först stå. Det står inte. Ååååååååååh. Det står inte i brevet. Förstår inte. Föörsta brevet. Kära ...”. Med hjälp av besläktade akustiska operationer möjliggörs och signaleras också de kommande övergångarna in i triptykens återstående två delar

(brev). Dessa skiftningar, där materialet leds eller drivs in mot en ny riktning, ordnas i de flesta fall med hjälp av en räckta relativt korta seriella figurer, i vilka likhet läggs på närhet. Laaban skapar på så vis, genom sitt komponerande, en serie brytpunkter varifrån materialet kan ta en delvis ny riktning. Och dessa övergångszoner blir naturligtvis centrala i ljuddikten ”Tre brev från den dove”. De får utöver sin funktion som kompositoriska principer också en – menar oiN – tematisk nyckelroll i dikten.

Om det första brevets förlopp uppstod akustiskt ur idiom-serien ”förstå”, ”förstå”, ”förstår inte” (och så vidare), så stammar det andra initialt ur utsagan ”förändra brevet”. Utropet ”förändra brevet” överlagras, då det återkommer en andra gång, av en andra-stämman som ljudar ”andra brevet”. oiN å alla andra som lyssnar ställs här alltså återigen inför en polyfon sekvens, där *en* specifik utsaga inte suddar ut *en annan*. De tillåts istället att leva samtidigt med varandra: ”för-ääändra/aaandra brevet”. Referenserna mångfaldigas. Den tredje övergångszonen kretsar kring orden ”träder in” och ”trevande” som till slut transformeras till ”tredje brevet”. ”Vem träder in. Träder. Trevande. Viskande. Treee/Dje brevet.” Om man – som oiN gör – menar att dessa övergångs- eller transformationszoner är viktiga orter i dikten ”Tre brev från den dove” blir förståelse/icke förståelse, förändring och förflyttning viktiga ”begrepp” i en semantisk läsning/lyssning av dikten.

– ”I.L. hade emellanåt franskundervisning för privatelever i hemmet om kvällarna. Då brukade han, och jag vet fortfarande inte riktigt varför, dra för ett draperi för vardagsrumsdörren. Det är förresten samma draperi som hänger här nu”, säger I.L. och pekar mot ytterdörren.

”Tre brev från den dove” konstitueras, jämfört med exempelvis ”Stentorsstön”, av ett avgjort mer igenkännbart och arbiträrt språkligt material. Graden av ”dysfluencies” är, jämfört med ”Stentorsstön” avgjort lägre. Brevskrivandet är också i allmänhet, tänker oiN, en påtagligt mer transparent språklig praktik än stönandet. I brevskrivandet iscensätts i första hand språkets kommunikativa



funktion. oiN hör och förstår vad som sägs. Att det sedan sägs så mycket, att mängden information helt enkelt hotar att kortsluta en etablerad tolkningsapparat är en helt annan sak. Man blir som lyssnare överväldigad, tänker oiN.

Laaban arbetar i "Tre brev från den dove" också med sina sedvanliga transponeringar mellan olika språk. "Den dove" blir om man översätter det till engelska ungefär "the dull one"/"the deepmouthed one", men "dove" betyder ju som bekant "duva", och en duva intar också och helt självklart en central roll i diktens tredje brev/del där den beskrivs som ibland död, ibland döv. Daniel Heller-Roazen skriver i *Echolalias* hur ett fonem och ibland hela ord i ett specifikt språk kan framkalla ekon av andra, främmande, språk och att medvetenhet om denna affinitet "seems as old as the reflection on language itself".<sup>598</sup> Detta intressegoods utgör, som jag tidigare uppmärksammat, ett viktigt moment i den ljudpoetiska praktiken. oiN lyssnar på Mokira-skivan *Cliphop* och läser samtidigt låttitlarna högt för sig själv: "Redo", "Palm", "From", "Kind", "Same", "Byte", "Hiss", "Full", "List", "Slut". "Duv-sekvensen" – oiN kallar den så – samlas sedan i ett mycket manifest du-tilltal. Och "Tre brev från den dove" slutar med ett "tal", som tycks vara riktat direkt till detta du, till åhöraren. Till oiN. Ett "vi", som här också verkligen är ett "vi", då rösten återkommande överlagras och fördubblas, säger: "Vi skall vänta och älska och värma elden/världen".

598 Heller-Roazen, a.a., sid. 99. Och då man läser Friedrich Jürgensons egenartade *Voice Transmissions With The Deceased* blir man varse att flertalet av alla de hädangångna som med hjälp av radioutsändningar och elektromagnetisk inspelningsteknik kontakter Jürgenson ofta gör detta sjungande, och med hjälp av polyglott språkpraktik. Jürgenson skriver bland annat: "He sang in Italian, German, English, Russian, Yiddish and Estonian. He even included a Swedish 'Jaha', however the seventh language, perhaps a fantasy language, I could not understand". Jürgenson, Friedrich, *Voice Transmissions With The Deceased* (Translated by: Thomas Wingert & George G. Wynne), Firework Edition 2004, sid. 142. Jürgenson behärskade, precis som Laaban, ett stort antal främmande språk, något som också torde vara förutsättningen som "räddade" många av dessa utsändningar från att vara (förbli) blott babbel. En exemplifierande transkribering: "Aus Mälarhöjden [...] ich komme tala om Hugo, aus Mälar ... Hugo min vän, min mother van dog hon? – hon dog I autolyckan ...". Ibid., sid. 143.

I föredraget "Hur jag kom fram till ljuddikten ..." talar Laaban om viljan att uppsöka och undersöka vokala zoner "under språket" – olika "gränstrakter" – där "det mänskliga talet föds ur lätet".<sup>599</sup> I "Tre brev från den dove" exponeras denna djupt gående undersökning med extra tydlig pregnans. Vi – jag å oiN – ställs under lyssnandet inför en serie hastigt förbiilande, men samtidigt kraftigt uppförstorade, språkhändelser. Stycket "framkallar", som Laaban skriver angående Öyvind Fahlströms måleri, en räcka "brakande kontrapunktiska krockar".<sup>600</sup> De tre breven är skickade från – och berättar om – en gränsson, en plats djupt inne i språket och i oss själva där olika saker kan uppstå, förändras, försvinna och återkomma. Att säga att "Tre brev från den dove" handlar om transformationer är lika reducerande som det är sant, tänker oiN. Och även om Ilmar Laaban inte i samma omfattning som många andra med honom samtida ljudpoeter anammat den på 60-talet relativt nya elektromagnetiska inspelningstekniken, så är det ändå den som möjliggör hans, och hans dikts, undersökning av dessa ljusskygga och ofta svåråtkomliga zoner. Utan den nya tekniken hade de för stycket helt konstituerande, polyfona, överlagringarna inte varit möjliga att framställa med samma övertygande finess. oiN funderar på om han skall höra av sig till Ilmar Laabans andra son – Isidors halvbror – Simon. Isidor återkom flera gånger till honom. "Det där vet nog Simon mer om", sa han gång på gång. Simon Runge, trummis, bosatt i USA.

– "Kaoset är ett exponeringsfält för ännu okända strukturer", säger I.L.

Noterbart, och kanske symptomatiskt, är att den i sammanhanget enigmatiska, raden "Den gläntar ju på sig. Don Juans glyf. Släpper ut /uuuuuuuu/ en ohyra"

599 Laaban, "Hur jag kom fram till ljuddikten ...", *Ankarkättingens slut är talets början*, spår 3. För en ytterligare exemplifiering och fördjupning av hur Laaban arbetar med och tänker omkring transponeringen mellan olika språk, se kommentaren kring dikterna "Vesi ise", "Vattnet navet" samt "Eaux". Ibid., sid. 31.

600 Laaban, Ilmar, "Tidens tecken och tecknens tid", *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 64.

i sin tur gett upphov till en text-ljud komposition av Sten Hanson som heter "Variations on a Theme by Laaban". Ett stycke som för övrigt framfördes första gången under en minneskväll över Ilmar Laaban i april 2001.<sup>601</sup>

## Om "Monotaurus och stararna"

"Monotaurus och stararna" spelades in under den Internationella text-ljudfestivalen *Hej Tatta Gôrem* som gick av stapeln på Fylkingen i Stockholm i maj 1993. I samband med denna festival, som producerades av Teddy Hultberg, kom den redan uppmärksammade CD-skivan *The Pioneers*, samt boken *Literally Speaking*, ut. I *Ankarkättingens slut är sångens början* återges Ilmar Laabans introduktion av dikten från framförandet på Fylkingen den 8/5 1993. Laaban skriver att en "objektskulptur" av Franco Leidi, som ställdes ut på Konstakademien i Stockholm, utgjorde en utgångspunkt för dikten. En dikt "som aldrig förblir sig lik utan som utvecklas hela tiden". Den har, skriver Laaban vidare, "nästan lite karaktären av en dagbok".<sup>602</sup> Många av Laabans senare ljuddikter – såsom exempelvis "Partenza" och "Job och objektet" – har, läser oiN, på olika vis inspirerats av Leidis verk.

*Men ibland, efter kvällsmaten – kaningrytan, bouillabaissen, höns i curry – brukade I.L. ställa sig i garderoben i hallen och ringa upp konstnärsvännen Olivier Herdiés. Den stora, tunga, röda telefonen, stod, som telefoner ofta gjorde på 50- och 60-talet på ett litet bord i hallen. Precis innanför ytterdörren. I.L. och Olivier Herdiés samtalade den här gången – den här onsdagen i maj 1962 – om Endre Nemes utställning på Konstnärshuset. "Kontrapunktiskt blir också förhållandet*

601 Hanson, Sten, i omslagshäftet till CD-skivan *Text-Sound. Gems & Trinkets*, Firework Edition Records 2002 (CD-skiva).

602 Laaban citeras i Hultberg, "Anteckningar till Ilmar Laabans ljuddoesi", sid. 38-39.

*mellan det mekaniska och det organiska, som nu löses ur sin legering”, sa I.L., med sin karaktäristiska, starka röst, inifrån garderoben. Kaffekoppen ställde han på golvet, mellan sina fötter. De undanhängda vinterrockarna kittlade honom i nacken. ”Ja, precis, någonstans mittemellan moln och växtlighet och mylla”, sa I.L. Medan han pratade med Olivier sökte han med den fria högerhanden igenom en av rockarnas fickor. Undra om I.L. någonsin besökte Axel Dahlströms torg. I fickan hittade han en papperslapp. Å en tjugofemöring.*

På utställningen på Konstakademien 1992 ställde Leidi ut ”en ganska dyster naken karmstol” som var försedd ”med diverse banala, oroande, objekt”, bland annat ”en prydnad som såg ut som en dubbelbils”. Det är i denna stol, samt i det dussintalet plaststarar som också fanns närvarande på utställningen, dikten ”Monotaurus och stararna” tar sin utgångspunkt.<sup>603</sup> ”Monotaurus och stararna” – som utgör sista spåret på *Ankarkättingens slut är sångens början* – är ett ”soloframförande” som i hög grad definieras av Laabans ekvilibristiska uppläsningsspråk. Laabans introduktion till dikten är intressant på så vis att den tydliggör, för oiN, hur associationsbanorna bakom ett specifikt verk kan gå och hur tankegodset – materialet – på ett ofta häpnadsväckande vis, liksom labyrintiskt, arbetar sig fram mot det färdiga, ljudande resultatet. Som sedan inte alls visar sig vara varken färdigt eller fixerat. Som istället och hela tiden är stadd i förändring. Dubbelbils heter på grekiska ”labrys” och var ”emblemet för labyrinten”. Till labyrinten kopplas omgående Minotaurus som, med Leidis verk i bakhuvudet och utifrån Laabans homofona praktik, förvandlas till ”Monotaurus”; en ”monoistisk härskarfigur” vars upphöjda position i hög grad kommer att störas av de attackerande och hackande stararna. Hos Laaban går – tänker oiN å också I. L. – den poetiska associationen ofta via ljudlikheten. ”Och så uppstår det poetiska förgreningar av föreställningar och av känslor.”<sup>604</sup> I Laabans poetiska skapande möts och samsas olika kretslopp. Hans i det när-

603 Ibid.

604 Ibid.

maste encyklopediska vetande uteslöt aldrig den typ av annan kunskap som den direkta ljudassociationen kunde förmedla. Hur detta credo tar sig uttryck i ljuddikten "Monotaurus och stararna" skall oiN nu granska lite närmare.

Ilmar Laaban har skrivit en hel del om Franco Leidis bildkonst. I *Om konst* är tre texter ägnade Leidi omtryckta. Det första bidraget – "En bloddroppe med kärv och frisk smak" – är från 1973 och inleds med att Laaban studerar en Leidi-bild på ett mycket närgånget vis. "Jag ställer mig tätt intill [...] som vore jag närstynt."<sup>605</sup> Ljuddikten "Monotaurus och stararna" kan sägas vara ytterligare ett led i denna myopiska praktik. Och för oiN, själv närstynt, utgör det närstynta ofta en kvalitetsgarant. "Närlyssning". I förordet till Erik Beckmans *Samlade dikter* läser han: "Var Erik Beckman en närstynt författare? Att det vimlar av saker i hans diktning är en lika enkel som viktigt iakttagelse. Och vi kommer ofta mycket nära dessa i texten så starkt exponerade ting."<sup>606</sup> Med tanke på den karaktäristik Laaban själv gav av lysstexten "Monotaurus och stararna" får man förmoda att den över tid kommit att framträda på en räckta olika vis. Och Laaban själv beskriver denna "mouvance" i termer av "utveckling".<sup>607</sup>

Det oiN först slås av då han lyssnar på Laabans realisering av "Monotaurus och stararna" från Fylkingens scen är det ekvilibristiska. Laaban har total kontroll över hur det språkligt vokala materialet skall distribueras ut i rummet. Applåden efter framförandet är också lång. Texten och realiseringen av texten skapar ett mycket specifikt agrart rum, i vilket Laaban sedan kan iscensätta

605 Laaban, Ilmar, "En bloddroppe med kärv och frisk smak", *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 103.

606 Nyberg, Fredrik, "Mellan 'som man vill' och 'hur som helst'", förord till Erik Beckmans *Samlade dikter*, Norstedts 2007, sid. 15.

607 Gregory Nagy diskuterar termen "mouvance", och den delvis komplementerande termen "variance", i inledningen av *Poetry as Performance*. Nagy tar hjälp av Paul Zumthor som beskriver mouvance "as a kind of 'incessant vibration', a fundamental process of instability". "Mouvance" kopplas i den muntliga traditionen explicit samman med själva den performativa akten. Nagy, a.a., sid. 9-12. Något man också – dock på ett anakronistiskt vis – kan göra, tänker oiN, då man diskuterar Laabans ljudpoetiska framförandeakt.

sina homofona experiment. Stycket inleds med att en fråga plågsamt ljudas fram: "Var i lagården satt Monotaurus?" Svaret kommer ganska omgående: Monotaurus sitter, som en kung i sitt "lagårds-palats", och "gung-gungade" på lagårdsdörrens gångjärn. I denna "Franco Leidis boning" befinner sig också "Den Tauriska Ifigenia" som i månader och under en växlande molnighet satt och "månade" och samtidigt "målade om" den monistiske härskarfiguren. Detta medan Monotaurus stiftar de lagar – de monistiska nomos – som byggde hans rike (hans "plåtslagar-palats-lagård") som ändå, upplyser diktaren oiN om, saknar laggrund. Vad som sedan iscensätts är att denna maktposition, denna nomos – efter det att dess portätt blivit tecknat och omtecknat – attackeras och utmanas av ett stort antal (ett "dussintal") starar, som fram till dess – cirka fyra minuter och 30 sekunder in i dikten – suttit blickstillta på taknocken ("i töcken-natten"), med "mask i näbben" och "mask över ögonen". Och hela denna attack, denna revolt mot det av Laaban förhatliga monistiska arrangemanget, dirigeras utifrån en "ljudlikhets-ordning", med hängiven assistans från en hel räckta neologismer. Det slås fast att stararna är okända för Monotaurus och att Monotaurus är okänd för stararna och oiN tänker att det skicket är symptomatisk för ett hierarkiskt arrangemang som den revolutionära akten ytterst vill rubba. Revolt betyder "häftigt uppror mot de styrande i ett land; ofta spontant och vanl. utfört av mindre grupp".<sup>608</sup> Exempelvis av cirka tolv stycken "rätt så naturalistiska" starar. Att på det här viset försöka ge en resumé av "Monotaurus och stararna" blir (naturligtvis) problematiskt då väsentliga delar av verket är så intimt sammanhörande med Laabans exakta, rörliga och "välmodulerade stämma". Han arbetar i sitt framförande – under sin "lyrikperformance" eller show – både med tempo och med tonhöjd, med virtuosa tungvrickningar och med överdrivet välartikulerade utsagor. Stararnas attack mot Monotaurus kropp beskrivs som "pickande". De pickar på honom. De pickar in sin "star-skrift" på hans hud och i hans kött; och resultatet blir en text som han/makten inte kan läsa. Meningsförlusten är hotfull. Mot slutet av dikten framljudar Laaban de rasande

608 *Svensk ordbok*, sid 2526.

stararnas rasande, konsonantstinna, skrift: ”vrrrm prrm grm”. Frekvensen av ”r-ljud” är som synes hög. Det går utmärkt att beskriva ”Monotaurus och stararna” i termer av engagerad dikt. Och för Laaban innebär det inte bara en ideologisk, utan också, och kanske än viktigare, en etisk och estetisk överlagring.<sup>609</sup>

– ”De föremål som möblerar Leidis interiörer är inte fantastiska på det surrealistiska objektets vis, snarare lätt fasförskjutna i förhållande till vardagstingen, på samma drömlika sätt som det bildsammanhang de ingår i är fasförskjutet i förhållande till verkligheten som helhet”, säger I.L.

oiN lyssnar i en följd på de fyra Franco Leidi-inspirerade stycken som avslutar *Ankarkättingens slut är sångens början* och han slås hur olika kulturella, filosofiska, psykologiska, bildkonstnärliga, litterära, mytiska, politiska och samhällsleliga teman vigt och självklart vandrar ut ur och in i varandra.<sup>610</sup>

– ”Han stirrar till. En stare till”, säger I.L.

Laabans associativa sinne var uppenbart väl utvecklat. Och i hans mun – i hans kropp, i hans hand och i båda hans hjärnhalvor – tycks ett historiskt gods värderas efter samma skala som ett samtida. På så vis, för att bara plocka fram ett avslutande exempel, jobbar och sliter Job, som en Sisyfos, till bop-musik i ”Job och objektet” från 1982.

609 I en text om målaren Pascual di Bianco skriver Laaban: ”Pascual di Bianco var en ’engagerad’ målare. Han blev det i en av de delar av vår värld där detta inte blott innebär ett ideologiskt utan också ett i ordets egentliga bemärkelse etiskt, alltså även estetiskt val”. Laaban, Ilmar, ”Pascual di Bianco”, *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 170.

610 Teddy Hultberg skriver: ”Det fortgår en ständig dialog i Ilmar Laabans ljuddiktning, inte endast med publiken, utan med världen, historien och konsten; dess föreställningar och begrepp ringas in och turneras, innan de för ett ögonblick stöps samman, i en kongenial koncentrerad form”. Hultberg, ”Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi”, sid. 15.

Vad är då en stare? frågar sig oiN. Det är en fågel, som för en ovan betraktare – likt oiN – kan förväxlas med en koltrast. Det är en terrorist som historiens gång ibland, i vissa skeden, förvandlar till en ”befrielsekämpe”.<sup>611</sup> Staren sägs vidare kunna imitera den mänskliga rösten. ”Författaren och prästen Laurence Sterne hade en stare i sitt egenhändigt komponerade vapen”, skriver Gunnar D Hansson. Sternes emblematiske stare satt inburad i en bur och under burens återfanns orden ”I can’t get out”.<sup>612</sup> Denna ofrihet med tillhörande frihetstörst delar den uppenbart med Laabans och Leidis upproriska starkoloni. Och precis som hos dessa blev den i Paris stationerade staren värdnad obegriplig för dess omgivning fram till dess Sterne ”för en flaska bourgogne” köpte ”den i Frankrike språkligt oförstådda staren, för att återbörda den till det land där det engelska tungomålet behärskades av såväl hög som låg”.<sup>613</sup> År 2000 gav Wolfgang Müller ut en CD-skiva som påstods innehålla starar – norska – som reciterade Kurt Schwitters’ ljuddikt ”Ursonate”.<sup>614</sup> Och frågan man måste ställa sig är huruvida dessa starar i första hand förhåller sig till Schwitters egenhändigt skapade fonetiska notationssystem eller till hans inläsning av verket från 1932. Schwitters var noggrann med att poängtera att ”Ursonate”, dels var ett verk som skulle framföras och inte läsas tyst, dels att bokstavskombinationerna skulle uttalas som om de vore tyska, något som sammantaget måste uppfattas som en utmaning för dessa norska ö-starar.<sup>615</sup> Å andra sidan tycker Christian Bök, som brukar framföra ”Ursonate” i ett våldsamt uppdrivet tempo, att melodin i Schwitters egen och avgjort långsammare version påminner

611 Se Per Wirténs inledning till Eqbal Ahmads bok *Terrorism*, Atlas 2003, sid. 8.

612 Hansson, Gunnar D, ”Burfågel värdig ett vapen”, *Göteborgs-Posten*, 8/2 1993.

613 Ibid.

614 Müller, Wolfgang, *Hausmusik – Stare aus Hjertoya singen Kurt Schwitters*, Verlag Galerie Katze 2000 (Katalog & CD-skiva).

615 Perloff, Nancy, ”Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist’s Perspective”, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 110.



om fågelsångens tonföljd.<sup>616</sup> Vidare skriver Erik Rosenberg i *Fåglar i Sverige* att starkkompositionen, precis som Schwitters sonat, ”är strängt formbunden”. När jag sedan i samma bok läser att staren är sällskaplig och att dess flykt sker tillsammans, ”i tät flock, något som är bra skydd mot hök- och falköverfall”, befinner jag mig redan inne i detta kapitels andra essä.<sup>617</sup> Staren är alltså en fågel som kan tala men inte skriva, åtminstone inte på ett språk som den monistiska makten kan eller vill förstå. Var Artur Lundkvist en modernist-hök eller en modernist-falk? Stararna i ”Monotaurus och stararna” gör i vilket fall som helst skillnad. De upphäver en hierarkisk och monolitisk situation. Det e nog bäst, trots att det finns så mycket mer att skriva om, att sluta nu, tänker oiN.

\*

I en mycket kritiskt hållen recension i *Paletten* (1951) av André Malrauxs bok *Fantasiens museum* beskriver Göran Lindahl Malrauxs metod som alltför subjektiv. Lindahl talar (skriver Ilmar Laaban i ett i sin tur mycket kritiskt hållet genivar publicerat i *Expressen*) ”under hela artikelns lopp ihärdigt om ’privata estetiska sensationer’ och ’rent personlig konstupplevelse’ – givetvis i inskränkande och förklenande syfte”.<sup>618</sup> Det hela utvecklar sig sedan till en hätsk debatt mellan Lindahl och Laaban som ytterst handlar om hur vetande och vetenskap inom konst och humaniora skall och bör produceras. Lindahl skriver i sin *Paletten*-anmälan att Malrauxs konststudier är ”ett slags dikt”. Kanske kan man

616 Bök, Christian, ”When Cyborgs Versify”, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 130.

617 Rosenberg, Erik, *Erik Rosenbergs Fåglar i Sverige* (Redaktion: Bengt Emil Johnson, Staffan Söderblom & Sten Wahlström), Östlings Bokförlag Symposion 2010, sid. 201-202.

618 Laaban, Ilmar, ”Vetenskaplig vidskepelse”, *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988, sid. 28. Ytterligare ett inlägg i debatten mellan Laaban och Lindahl – ”Namnlös individualist” – författat av Ilmar Laaban finns återtryckt i *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.

säga det samma om denna text, tänker oiN. Å om det stämmer torde Ilmar Laaban – I.L. – sluta upp vid diktaren oiNs sida.

– ”Den moderna vetenskapen har ersatt kategoritänkandet med funktions- och relationstänkandet”, säger I.L till oiN. Å oiN önskade att ännu fler kunde höra I.L:s stentorsstämma.

## Mäld 1. Sonja Åkesson: ”Neeijj”

På Fylkingens första text-ljudkonstfestival 1968, som gick av stapeln på Moderna museet, framträdde 17 män och en kvinna. Detta faktum säger säkert en del om tiden. Och om genren. Och om Sonja Åkesson, som var den kvinnliga solitären. Amelie Björck skriver i sin monografi över Åkesson att ”[h]on hade mod nog att ge sig in i dessa främmande miljöer”.<sup>619</sup>

Dikten ”Neeijj” ingick i samlingen *Jag bor i Sverige* som kom ut 1966.<sup>620</sup> Den ingick också i revyn *13 quinnor*, som var Åkessons debut som scenförfattare, då den sattes upp på Stockholms stadsteater i november 1965. Dikten är visuellt och ikoniskt effektiv. De långa teckenraderna, i vilka ett fåtal olika bokstäver repeteras, påminner om Åke Hodells konkreta genombrottsverk *igevär* från 1963. En versrad i ”Neeijj” lyder också: ”IIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIII I”.<sup>621</sup> Om Hodells rader av identiska bokstäver har beskrivits som en ikonisk bild ”av marscherande soldater” så framträder Åkessons likartade formulering snarare som en överförd beskrivning av en inåtvänd panik som intensivt förminskar den som den angriper.<sup>622</sup> Och precis som hos Hodell skapar dikten

619 Björck, Amelie, *Sonja Åkesson*, Natur och kultur 2008, sid. 107.

620 Åkesson, Sonja, *Jag bor i Sverige*, Rabén & Sjögren 1966. ”Ljud-versionen” av ”Neeijj” publicerades ursprungligen på den skiva som medföljde originalutgåvan av *Jag bor i Sverige*. Den version jag använder mig av återfinns på den första av de två CD-skivor som medföljde boken *Larm*. Åkesson, Sonja, ”Neijj”, *Larm. Från munhåla till laptop. Ljud i nordisk konst/From mouth cavity to laptop* (Redaktörer: Maria Bjurestam, Maria Häggglund, Mona Petersson, Liv Strand. Textredaktör: Annika Ruth Persson), Kabusa Böcker 2007.

621 Åkesson, Sonja, *Att vara vit mans slav och helt andra dikter* (Urval: Jenny Tunedal), Norstedts 2006, sid. 139.

622 Bengt A. Klintberg uppmärksammar Torsten Ekboms tanke att de ”snörräta raderna av likadana bokstäver” liknade ”kolonner av marscherande soldater”. Klintberg, Bengt A., ”General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960-64 kring Åke Hodell och hans poesi”, *60-talets två ansikten*, Poesifestivalen i Nässjö, sid. 57. Michel Leiris menar att bokstaven ”I” upprättar en ideogrammatisk förbindelse med ”a soldier or a column”. Detta diskuteras i Genette, *Mimologics*, sid. 282.



## 2:3 Essä 2. Om Sten Hanson. Ett slags flykt

*Without this machine sound poetry would not exist.*

Henri Chopin

### 2:3:1 Citat/citat

*Sten Hanson (b. 1936) has since the early sixties worked in the area of experimental musics, literature and intermedia-art. His large and varied production includes instrumental and electronic music as well as music drama, performance, music for dance and theatre, literary works, works for radio and television and large outdoor events.<sup>626</sup>*

Man kan också tänka sig att behandla materialet på elektronisk väg som de nya ljudkonstnärerna gör. Jag har på senare tid sysslat med experiment i den riktningen, och även om jag har långt kvar till resultat som är mogna att läggas fram, tycker jag mig i alla fall ha gjort vissa rön och iakttagelser som verkar mycket lovande.<sup>627</sup>

### 2:3:2 Foto/Flykt/Bandspelare

Vad är det som händer? Ett brus är inte en lukt. Det finns ett stort hål i världen. Vi lyssnar på inspelade ljud på ett annorlunda vis än på icke inspelade ljud. Orden och klangerna – men kanske framförallt bullret, skräpet, oljudet,

626 Från baksidestext på skivan Hanson, Sten, *Text-sound compositions*, Fylkingen Records 1975 (LP-skiva).

627 Hanson, Sten, ”Poesins position”, *Rondo*, nr. 2/1963, sid. 4.

distorsionen – förvandlas, då det medialiseras, då det lagras och görs återuppspelningsbart för oss. Gång på gång. Vi börjar plötsligt lyssna på andra och mindre metodiska ljud. Hissgallret som stängs ute i trapphuset. Ljudet av vatten som rusar genom ledningarna. Jag minns de långa inspelningarna som Daniel Skoglund gjorde av sin frys som frostades av. Fågelsång tidigt på morgonen.<sup>628</sup> Douglas Kahn skriver om drippandet och om droppandet. John Cage skriver alldeles i inledningen av "Musikens Framtid: Credo": "Jag tror att buller kommer att användas. Var vi än befinner oss – det mesta vi hör är buller. När vi inte hör det stör det oss. När vi lyssnar till det fascinerar det oss".<sup>629</sup> Jag minns med välbehag ljudet när en elgitarr kopplas in i en förstärkare, eller när skivnålen kommer i kontakt med vinylskivan. Den ovan och av sig själv presenterade svenske kompositören, performanceartisten, ljudpoeten och konceptkonstnären Sten Hanson håller fram mötet med Cage och med hans musik, med hans tankevärld och med hans person som ett avgörande moment i sin konstnärliga utveckling.<sup>630</sup>

Sten Hansons "flykt" bort från ett landskap och en isolering, bort från uppväxtorten, från sjukdomen och styvmodern, bort från den tryckta baksidan, från en belastad språklig gest och från den svenska musikaliska mo-

628 Donald Wesling och Tadeusz Slawek skriver: "It is precisely this act of attentive stasis that turns a sequence of natural sounds into a song which otherwise would have to remain just noise; the human being, in an attempt at turning reality into a sense-making world, must, through care and attention, transform what is inarticulate into a readable message". Wesling, Donald & Slawek, Tadeusz, *Literary Voice. The Calling of Jonah*, State University of New York Press 1995, sid. 59.

629 Cage, John, "Musikens framtid credo" (Översättning: Torsten Ekbohm), *Om ingenting. Texter valda och översatta av Torsten Ekbohm och Leif Nylén*, Albert Bonniers Förlag 1961, sid. 9.

630 Samtal med Sten Hanson 11/10 2008. Hanson, som träffade Cage i Paris mot slutet av 1950-talet, säger bland annat: "Eftersom jag var så jävla kuschad av det svenska etablissemanget blev mötet med Cage extra viktigt. Musik i Sverige var hopplöst. Om man skulle studera musik och komma in på Musikhögskolan fick man läsa för Lars-Erik Larsson – "Vedsågar-Lasse" – och min lust att läsa för Lars-Erik Larsson var lika med noll. Det kanske ni kan tänka er".

dernismen sammanfaller i tid med bandspelarens kommersiella genombrott. Plötsligt uppenbarar sig ett nytt konstnärligt och litterärt tillvägagångssätt. Bandspelaren innebar, som vi har sett, en ”extern revolution”, som för första gången i historien kom att separera ”talet” från ”rösten”. ”With the body no longer an ultimate, inflexible parameter, voice becomes a point of departure, not a teleologically prescribed point of arrival”, skriver Steve McCaffery.<sup>631</sup> Ljudpoesin – som baserade sig på den nya elektromagnetiska tekniken – frigjorde sig, bröt sig ur det ”fängelse” den mänskliga kroppen alltid utgjort. I den ovan framhållna essän, ”Röster utan kroppar, kroppar utan röster”, skriver N. Katherine Hayles:

I slutet av 50-talet hade det magnetiska bandet fått de kvaliteter som – inom den existerande kulturella formationen – gav det en paradoxens kraft. Det var en form av röstinskriftion, på en gång permanent och föränderlig, som med exakthet upprepade förflyttna ögonblick, men också tillät ingrepp i nuet som radikalt förändrade dess mening och form. Ingreppen kunde dessutom göras av vem som helst som hade den rätta utrustningen.<sup>632</sup>

631 McCaffery, ”From Phonic to Sonic”, sid. 157. Och Sten Hanson skriver: ”Text-sound composition, or with the French word *poésie sonore*, was created by people who did not regard themselves as followers of the futurist-dadist tradition but as users of a new and different tool – the taperecorder instead of the typewriter”. Hanson, Sten, ”Sten Hanson on text-sound composition”, *Text-sound compositions*, Fylkingen Records 1975 (LP-skiva).  
632 Hayles, N. Katherine, ”Röster utan kroppar, kroppar utan röster. Ljudband och produktionen av subjektivitet” (Översättning: Martin Högström & Mats Nilsson), *OEI* 28-29-30/2006, sid. 128. Ett analogt historiskt spår tecknar Lars Wallsten i sin avhandling *Anteckningar om Spår* då han angående kamerans roll i samspelet ”mellan hjärna, kropp och omvärld” skriver: ”Verktygen vi använder för att ta stöd i och samspeja med, kan vara både fysiska och mentala. Processen är alltså så starkt beroende av strukturerna utanför kroppen att tänkandet på sätt och vis läggs utanför oss, en externalisering av tänkandet”. Wallsten, Lars, a.a., sid. 32.

Nu var det knappast något helt neutralt verktyg som författaren/ljudpoeten fick i sin hand. Hayles skriver i essäns initiala teknikhistoriska genomgång att: "Ljudbandet inpräglades från första början, inte bara av röster utan också av internationell kapitalism och politik".<sup>633</sup> Den reproducerbara rösten var ett viktigt inslag i exempelvis nazisternas propagandaapparat. "[F]ör nazipropagandan var den 'reproducerande rösten, snarare än rösten själv, som förmedlade de arkaiska värden som den så kallade antimodernistiska fascistiska retoriken krävde". Och med kalla krigets framväxt blev bandspelaren en central instans i "övervakningsideologins" expansion.<sup>634</sup> Hayles' text landar – efter en läsning av Samuel Beckett och William S. Burroughs – i en dramatisk slutsats. Bandspelaren skapar, som tidigare konstaterats, i och med sina operationer med den mänskliga rösten en ny och mångtydig subjektivitet. En subjektivitet lokaliserad både i den mänskliga kroppen och i maskinen, bandspelaren.

Att manipulera ljud i en bandspelare blir på så vis ett sätt att producera en ny sorts subjektivitet, som slår an på medvetandets djupaste nivåer. Effekterna multipliceras då ljudet kommer från den egna rösten. Om tidsförskjutningar och mutationer alierar rösten från subjektet, skapar de i en annan mening ett nytt subjekt som är placerat både i kroppen och i bandspelaren.<sup>635</sup>

Dessa omstruktureringar får djuplodande konsekvenser för många av Sten Hansons olika verk. Verk som i sig både utmanar och utmanas av denna nya subjektposition.

Huvudpersonen i Marcel Beyers roman *Flyghundar* från 1995 (på svenska 2000) – Hermann Karnau – blir en instans där många av den nya inspelnings teknikens olika revolutionära processer möts. Karnau beskrivs som "en

633 Hayles, a.a., sid. 128.

634 Davidson, Michael, "Närvarons tekniker. Muntlighet och den samtida poetikens bandröst" (Översättning: Karl Lydén), *OEI* nr. 28-29-30/2006, sid. 160-161.

635 Hayles, a.a., sid. 138-139.



ljudets arkeolog i Tredje rikets tjänst”. Han bygger upp ett omfattande arkiv av människoröster hämtade från olika sammanhang.<sup>636</sup> I romanen ges också Karnau, som är en av bokens två huvudpersoner, möjlighet att fundera över den inspelade röstens status. På ett ställe i *Flyghundar* uttrycker Karnau sina intryck från ett tidigt besök i den nya subjektivitetens sfär:

Mitt första möte med min egen röst ligger långt tillbaka i tiden, kanske var det när jag var riktigt ung som jag för första gången hörde den utan att jag samtidigt talade: vi var några kamrater som under uppsikt av en förälder hade spelat in några ord av var och en på en vaxrulle och sedan genast spelade upp dem. Alla födelsedagsgästerna häpnade över detta under: alla barnens röster gick att urskilja, det var bara mina egna ord som inte fanns med. Men det hade de andra inte lagt märke till. Så upptäckte jag en främmande, onaturlig röst som hördes ur tratten och som inte passade in på någon av kamraterna i gänget.

Det dröjde en stund tills jag förstod att det bara kunde vara jag själv. Det inre ljudet i mitt kranium hade ingenting gemensamt med den där barnsliga rösten: det ljud som inifrån forplantar sig via hörselbenet tycker jag än idag låter djupare och varmare än de ljud som från yttervärlden banar sig väg till mitt öra. Jag var bestört. Å ena sidan var jag ivrig att få höra inspelningen en gång till för att vara helt säker, å andra sidan var jag glad att de andra pojkar för länge sedan hade hittat en ny lek där jag obemärkt kunde vara med. De hade redan glömt vaxrullen, men jag tänkte fortfarande med förskräckelse på den darrande nålen som hänsynslöst kände av de djupa gravingarna och lät dem ljuda i rummet, tänkte på de frånstötande klangerna som jag aldrig mer ville höra.<sup>637</sup>

Vad betyder allt detta då man lyssnar på Sten Hansons röst och verk? Vad har exempelvis denna ”nya mångtydighet” för ett inflytande över den självbiografiska diskurs Sten Hanson vid ett antal tillfällen kommit att uppsöka? Kan man i Sten Hansons efterföljd prata om en möjlig ny och centrifugal

636 Denna karaktäristik är hämtad från omslagsfliken till Beyer, Marcel, *Flyghundar* (Översättning: Ulla Ekblad-Forsgren), Albert Bonniers Förlag 2000.

637 *Ibid.*, sid. 54-55.

självframställningstyp? Att Hanson är en konstnär som är väl medveten om att hans verksamhet delvis dirigeras med hjälp av externa och teknologiska krafter ger han uttryck för i det ovan återopade samtalet. Där säger han exempelvis:

Annars är det bara verk från 1967 och framåt [Hanson håller fram stycket ”Fruits de mer” från 1962, som senare utgavs på skivan *Forerunners*, som ett undantag] som finns bevarade. Det var då man kunde börja vara på Elektronmusikstudion [EMS]. Innan EMS var man hänvisad att arbeta hemma. Och de verken, som producerades hemma, med hjälp av mycket enkla hjälpmedel, var i många fall tekniskt misslyckade.<sup>638</sup>

Bandspelaren gjorde det också möjligt att på ett relativt enkelt och samtidigt mycket radikalt vis inkorporera ljud och världar som låg utanför det egentliga textbygget. Gatuljud, brus, noise och andra naturliga ljud blev på så vis avgörande inslag i den ljudpoesi som utvecklades på 50- och 60- och 70-talet. De nya ljuden – det vita bruset – ruskade om och förändrade, åtminstone temporärt, den etablerade skriftbaserade poesin. En dikttyp som samtidigt, i allt högre grad, kom att manifesteras sig i diverse lyrikuppläsningar. Det poetiska uttrycket växte och blev radikalare, kanske också verkligare. Som Bernard Heidsieck säger: ”Varför imitera det som kan registreras reellt”<sup>639</sup>

Jag har tidigare i detta arbete ställt mig tveksam till flera av Hansons egna uttalanden om ljudpoesin, som jag i för hög grad tycker blickar bakåt, mot en idag svåråtkomlig muntlig kultur, samtidigt som han i sin egen konstnärliga verksamhet hela tiden tycks vara vänd mot andra håll. Också då han som ett led i en självframställande gest faktiskt blickar bakåt. I ”Typewriter, Tape Recorder & Concrete Poetry” menar Jesper Olsson att man i kontakten med ljudpoesin i första hand möter en dikt som strävar efter att använda en

638 Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

639 Heidsieck citeras i Magnusson, Jonas (J), ”Kommunikation, kommunikation, kommunikation...”, *Nutida Musik* nr. 3/2005, sid. 16.

ny teknologi på ett innovativt vis.<sup>640</sup> Och detta gäller också Sten Hanson, hans schamanistiska ådra till trots. På andra håll är emellertid Sten Hansons utsagor om text-ljudkompositionen och om sin egen verksamhet mer relevanta. I essän ”Text-Sound Composition During the Sixties” skriver han, som jag tidigare citerat, att den svenska ljudpoesin – med honom själv, Åke Hodell, Bengt Emil Johnson och för att addera några ytterligare aktuella namn också Ilmar Laaban och Öyvind Fahlström i spetsen – utvecklades, till skillnad från mycket av den samtida europeiska, i en nära kontakt med den moderna och experimentella musiken. Under 1950- och 60-talet skedde det en dynamisk och ofta alstrande ”överlagring” mellan musikaliska och litterära praktiker. Text-ljudkomponentet ”skulle vara ett intermedium mellan litteratur och musik”.<sup>641</sup> Denna ”tes” får medhåll av litteraturprofessorn Claus Clüver, som dock inte på samma vis betonar den svenska ljudpoesins särart. I texten ”Ljudpoesi” skriver han:

Det var ofta samma metoder som dem som användes av skapare av *musique concrète* och elektrisk-akustisk och elektronisk musik. Men ljudpoesi är inte en form av ord som satts till musik eller som fått en exakt tonhöjd och varaktighet. Den existerar i gränslandet mellan poesi, andra former av muntligt framförande och musik. Den är i likhet med visuell och konkret poesi en intermedial genre, där språkliga och litterära koder smälter samman med andra mediers koder.<sup>642</sup>

Och på ett annat ställe citerar samme Clüver den tyske ljudpoeten Franz Mon, som menar att det var tack vare den nya tekniken som den tidigare relativt stabila gränsen mellan musik och språk kunde börja upplösas: ”Composers used linguistic material, authors employed principles of musical composition”.<sup>643</sup>

640 Olsson, ”Typewriter, Tape Recorder & Concrete Poetry”, sid. 184.

641 Hanson, Sten, ”Sten Hanson – Min väg till text-ljudkompositionen”, *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia 1992 (CD-skiva + Texthäfte), sid. 16.

642 Clüver, Claus, ”Ljudpoesi”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002, sid. 157.

643 Mon citeras i Clüver, ”Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music”, sid. 173.

Också Nancy Perloff håller i essän ”Sound Poetry and the Musical Avant-Garde” fram ljudpoesins och musikens gemensamma utveckling under 1900-talet. ”I will argue that sound poetry and music developed from similar origins and that, in the twentieth century, poets and composers followed parallel trajectories by exploring a radically new conception of poetic and musical sound.”<sup>644</sup> Nancy Perloff intresserar sig i huvudsak för de verk och uttryck som McCaffery placerar in i ljudpoesin andra fas (1875-1928), vilket gör att Hansons utsaga, som främst torde vilja hävda något om situationen på 60- och 70-talet, ändå kan anses relevant. Och Perloff menar inte heller att Marinettis och Schwitters’ ljudpoetiska experiment skedde ”i en nära kontakt med den moderna, experimentella, musiken” utan mer att de olika rörelserna strävade mot liknande mål.<sup>645</sup> Detta parallella projekt manifesterades bland annat i den viktiga roll partituret fick både för den tidiga ljudpoesin och för avantgardemusiken.<sup>646</sup> Interaktionen mellan poesi och jazz – *Jazz&Poetry* – som också den utvecklats från 1920-talet och framåt är ytterligare ett uttryck för samma intermediala begär. I denna rörelse kan man utifrån en nordisk horisont hålla fram exempelvis Sonja Åkesson, Claes Andersson, Jan Erik Vold och Gunnar Harding.<sup>647</sup> 1928 debuterade Artur Lundkvist med diktsamlingen *Glöd*.

Nåväl: både den poetiska och den musikaliska domänen befann sig omkring 1950-talet i ett stadium av ifrågasättande sönderfall, något som blev viktigt för den nya gränsöverskridande poesin. Man kan med visst fog hävda att de mest intressanta konstnärliga uttrycken, åtminstone till viss del, uppstod där de traditionella genrehierarkierna raserades.<sup>648</sup> Och denna nya gränslöshet

644 Perloff, Nancy, a.a., sid. 97.

645 Nancy Perloff skriver: ”The mission of the musical avant-garde, like that of the sound poets, was to invent a radically new conception of musical sound”. Ibid., sid. 110.

646 Ibid., sid. 112.

647 Baumgartner, Walter, ”Jazz och poesi i samspel”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002, sid. 95-96.

648 Hanson, ”Text-Sound Composition During the Sixties”, sid. 25-26. Noterbart är att det utifrån denna nya ”öppna” situation har gjorts försök att upprätta nya distinktioner

har haft ett långtgående inflytande över Sten Hansons olika verksamheter.

I tidskriften *OEI*:s stora ljudnummer "Audioeiz" talar Leif Elggren om att det "man oftast lite slappt (men fullt förstäeligt) kallar ljudkonst, det är den nutida konstmusiken".<sup>649</sup> Vad är vad? Sten Hanson avslutar sin essä "Text-Sound Composition During the Sixties" med följande, närmast triumfatoriska, slutsats: "Text-sound composition is the only area in experimental art where Swedish artists are internationally recognized as the pioneers".<sup>650</sup>

## 2:3:3 Biografi/hembygd

"Ingenting har egentligen någon riktig början, men en historia måste börja någonstans": med de orden inleds Sten Hansons sonora självbiografi – *Autobiography* – utgiven på CD 2001.<sup>651</sup> Det är ett på många vis egenartat självframställande verk. I sex kapitel berättar Hanson – genom att på engelska läsa en skriven text – om sin födelse och uppväxt på landsbygden i norra Sverige. Eller är det på planeten Mars? Hansons engelska intonation är egenartad. *Autobiography* är en berättelse om ett liv där döden – moderns död, en svans död, en ords död – har en dominerande roll. Denna i huvudsak melankoliska,

mellan ljudpoesin och exempelvis den konkreta och elektroniska musiken. Distinktioner som inte längre baseras på koderna utan på metoderna och syftena som är involverade i användandet av dessa koder. Clüver, "Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music", sid. 174.

649 "MonoMono mailar till Leif Elggren, som svarar", *OEI* nr. 28-29-30/2006, sid. 198.

650 Hanson, "Text-Sound Composition During the Sixties", sid. 28. Denna typ av uttalanden, som man naturligtvis kan problematisera och frågasätta, går att uppfatta som ett led i Hansons väldiga "revanschbegär".

651 Hanson, Sten, *Autobiography*, Firework Edition Records 2001 (CD-skiva). Textmaterialet återges, både på svenska och på engelska, i CD-skivans texthäfte. Den ovan citerade inledningen står att finna på sidan 11.

men relativt traditionella och ibland nästan transparenta text, som i sin tur är inläst på ett icke alls modulerat vis, är inplacerad i en elektronisk ljudvärld. Ett ”elektroakustiskt snatter & tjatter från djur och möjligen andra väsen”, skriver Teddy Hultberg i en anmälan av skivan.<sup>652</sup> Om fadern i detta självbiografiska drama sägs det:

Hans ensamhet var fruktansvärd och gränslös, och i månljusa nätter kunde han höra sina bröder vargarna yla från skogarna och bergen runtomkring. Då gick han ut och svarade dem med ensamma, desperata vrål tills han tröttnade och föll i en drömlös sömn. Snart visste han att ingen människa klarar att leva helt ensam och isolerad.<sup>653</sup>

Sten Hansons upplevelse av isolering och ensamhet, som någonting avgjort hotfullt – något som man måste befria sig från – finns således med ända från tiden före födseln. Den finns i generna (”ACTG”). Och denna existentiella grunderfarenhet kopplas här till det språklösa, till ”ensamma, desperata vrål”. Vad var det Erasmus sa? ”Det är inte förnuftet utan talet som är utmärkande för människan.”<sup>654</sup> Denna utgångspunkt, det-nästan-inte-mänskliga, kommer gång på gång, som ett grundakord, att aktualiseras och utifrån olika utgångspunkter problematiseras hos Sten Hanson. Angående sin uppväxt säger han vidare:

Jag kommer från en sjuk familj. Vi hade tuberkulos. Min mamma dog och två syster dog i tuberkulos. Vi var väldigt isolerade. De andra ungarna fick inte komma till oss på grund av smittorisken. Sedan när mamma dog gifte pappa om sig och den där styvmodern som då kom i huset tälde jag aldrig.<sup>655</sup>

652 Hultberg, Teddy, *Svenska Dagbladet*, 29/11 2002.

653 Hanson, *Autobiography*, sid. 11.

654 Erasmus citeras i Götselius, a.a., sid. 43.

655 Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

Hanson menar att denna uppväxtsituation skapade ett väldigt revanschbegär hos honom. Och anledningen till att han slutade skriva den typ av mer traditionell poesi som han debuterade med var i hög grad avhängigt just detta begär. ”Jag kom på, jag insåg, att jag aldrig skulle bli en poet av Ekelöf-klass och då tyckte jag att jag lika väl kunde sluta. Jag hade ändå inte förutsättningarna att bli en toppman”, säger han i samtalet från 2008. Berättargodset i *Autobiography* rör sig ryckigt men ändå kronologiskt framåt. Den narrativa principen går att beskriva som delvis diakron, delvis episodisk.<sup>656</sup> Och jag tänker att detta ”det episodiska” ofta är formellt analogt med det ljudpoetiska framställningssättet, som i så hög grad arbetar med moduleringar, temporala förskjutningar, simultaniteter, parallella skeenden, icke semantiskt material och uppbrutna, sönderklippta, förlopp. I *Autobiography* störs detta i vår kultur i stort vanligtvis åsidosatta framställningssätt emellertid av en för genren närmast ”exotisk” narrativitet. Principerna är ombytta. Eller de faller in i varandra. Sten Hanson använder helt enkelt en berättarprincip som Galen Strawson framhåller som den vanligtvis dominanta på ett dominant vis i en genre där den inte torde vara dominant. Det greppet skapar viss svindel hos mig. En björn hakas fast i en pistol. Resultatet blir i *Autobiography* ”romantiskt” och emellanåt hisnande. Hela verket bestäms av en svärbemästrad, men radikal skevhet, ett slags genomgri-

656 I texten ”Against Narrativity” ställer Galen Strawson en ”diakron”, narrativiserande personlighetstyp mot en ”episodisk”, där den diakrona enligt honom på felaktiga grunder har blivit en dominant figur då mänskligt liv skall förklaras och litterärt bearbetas. Det är, menar Strawson, en väl spridd överenskommelse att mänskligt liv dels ter sig som en berättelse, dels bara kan framträda i form av en ordnad – god – berättelse. Denna uppfattning är enligt Strawson felaktig. Det finns en annan personlighetstyp, de episodiska – jag tänker att Strawson räknar sig själv dit – som inte uppfattar sitt liv i narrativa enheter. Strawson skriver: ”And certainly the two forms of life differ significantly in their ethical and emotional form. But it would be a great mistake to think that the Episodic life is bound to be less vital or in some way less engaged, or less humane, or less humanly fulfilled”. Strawson, Galen, ”Against Narrativity”, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9329.2004.00264.x/pdf>, sid. 431.

pande skalfel, som man som lyssnare inte riktigt vet hur man skall förhålla sig till. Och den specifika ”oron” är något ofta återkommande då man befattar sig med Sten Hansons verk. Idag är det exempelvis extremt halt ute. Vad är det här, frågar man sig gång på gång. Det är som om i sig välbekanta tillvägagångssätt och uttryck hela tiden riskerar att vrida ut och in på sig själva. *Autobiography* är både främmande och helt igenkännbar. Och det främmande och det igenkännbara byter i sig hela tiden skepnad och position.

*Autobiography* inleds med att jagets fader lämnar sitt barndomshem för att ”leta upp sin egen mark” och hur han sedan bygger ”en enkel men solid stockstuga” vid en liten sjö.<sup>657</sup> Kapitel två gestaltar jagets födelse. I det tredje kapitlet är jagets farfar huvudperson, medan det fjärde till stor del består av en 45 år gammal dikt. Den lätt vacklande framåtrörelsen slutar sedan i kapitel fem med moderns död, då är jaget – Sten Hanson – nio år gammal. En nollpunkt. *Nio, nine, neun, neuf*. Det avslutande sjätte kapitlet utgörs av en svanesång över barndomslandskapet: ”Nu är min by död. Ingen lever där längre och vildmarken återerövrar långsamt den jord som en gång med så mycken möda tagits ifrån den”. En igenvuxen äng är ingen äng. Denna avskedssång utgör på så vis en pendang till den i kapitel tre där jagets farfar – på grund av akut matbrist – skjuter en ensam vit svan som just kommit tillbaka ”från sitt sydliga vinterviste till detta tysta land”. Innan den dödligt sårade svanen försvinner ner under vattenytan sjunger den, skriver/läser Sten Hanson, sin svanesång, som ”slutade med en långsamt döende ton”.<sup>658</sup> Denna passage pekar hotfullt framåt mot kommande katastrofer. Farfaderns hår blir efter skottet grått. Han går in i en evig tungsinnhet. Vackra och högstämmda elektroniska körer ställs under verkets andra halva mot Hansons nyktra och icke särskilt konstfärdiga inläsning. Och precis som i Hansons tidiga diktning blir platsen – den norrländ-

657 Hanson, *Autobiography*, sid. 11. Noterbart är att faderns rörelse bort från hemmet för att på egen hand ”leta upp sin egen mark” är fullt jämförbar med den rörelse sonen – Sten Hanson – senare skall komma att göra.

658 *Ibid.*, sid. 13.



ska glesbygden – en avgörande parameter i *Autobiography*. Och det är på så vis symptomatiskt att han i *Autobiography* också återanvänder två strofer från dikten ”Jämtländska miniatyrer”, som ursprungligen publicerades i antologin *Norrlandslyriker* (1958) och sedan trycktes om i debutdiktsamlingen *Sträv som starren*. Ängsmarken håller på att försvinna. oiN e också episodisk. Å orolig.

Det mest specifika spåret på *Autobiography* är emellertid det avslutande appendixet som heter ”My Galloping Heart”. Stycket består av en ultraljudsinspelning av Sten Hansons egna hjärtljud. Inspelningen är gjord under en vistelse på sjukhus efter en tids hjärtbesvär våren 2001. Hjärtat slog mellan två och tre gånger fortare än normalt – det galopperade. Så här skriver Sten Hanson själv i det medföljande CD-häftet om ”My Galloping Heart”:

Under min sjukhusvistelse gjordes flera hjärtundersökningar med ultraljud som registrerades på video, och jag lyckades förmå dem av [sic!] ge mig en kopia av dessa inspelningar. Ljudet från dem är, med undantag för den elektroniska slutkörren, den enda källan för de ljud som används i denna komposition som vill gestalta en upplevelse med både positiva och negativa förtecken av hur tunn livstråden kan vara men hur stark viljan att förbli vid liv ändå är.<sup>659</sup>

”My Galloping Heart” är ett paradoxalt verk. Det är kliniskt men samtidigt dramatiskt, sentimentalt och mycket blött. Det är pinsamt på ett oerhört allvarligt vis, något som sammantaget gör det svårt att veta hur man som åhörare skall ”känna sig” då man lyssnar på det. Vad är det för ett självframställande ”jag” som framträder i ”My Galloping Heart”? Här kan man i Hayles direkta efterföljd verkligen tala om en ny och flertydig subjektivitet. En subjektivitet som på ett nästan övertydligt vis är placerad både i kroppen och i de i förhållande till kroppen externa maskinerna. Man skulle kunna hålla fram ”My Galloping Heart” som ett exempel på hur tekniken och maskinerna kan upphäva eller koppla förbi kroppens inbyggda fysiska och psykologiska censur. Den som

659 Ibid., sid. 17-18.

annars alltid finns där. Materialet i "My Galloping Heart" utsätts för en annan, mer klinisk typ av filtrering, som naturligtvis sätter sin specifika prägel på uttrycket. "Litteratur beror av sitt medium."<sup>660</sup> "My Galloping Heart": s sista minut, då den "elektroniska slutkören" gör entré, är dramatisk. Dessa syntetiska "röster" knyter också samman appendixet med de övriga spåren/kapitlen, i vilka ett annat "öde land" skildras. Och precis då "My Galloping Heart" hotar att kantra över i det svulstigt sentimentala är det över. I "My Galloping Heart" "talar" inte – som jag tidigare i en fyndig formulering hävdade – Sten Hanson direkt från hjärtat. Hur skulle han kunna göra det? Också i "My Galloping Heart" processas godset. Dock inte som brukligt av "ett medvetande" eller "ett psyke", eller av en "litterär/konstnärlig praxis". Inte heller av en penna eller en skrivmaskin eller av en laptop, utan istället av en serie elektroniska operationer, som är placerade utanför kroppen, utanför det traditionella subjektets och den litterära teknologins sedvanliga radie.<sup>661</sup> I CD-konvolutet skriver Sten Hanson att ingen av de olika medicinska preparat som prövades "kunde åter-

660 Götselius, a.a., sid. 11. "Beroendet är inte nytt, det har funnits där redan från början. Det är bara vår uppmärksamhet som är ny, betingad som den är av den pågående omvandlingen." Ibid.

661 I *Gramophone, Film, Typewriter* framhåller Friedrich Kittler en historisk syn på inspelningsteknologin som ett sätt att ta sig förbi den typ av filtrering ett skrivande subjekt alltid innebär. Möjligheten att spela in och bevara akustiskt material – exempelvis en hysterikers tal – innebar, ansåg man, nya möjligheter inom psykoanalysen. Kittler skriver: "Freud introduces his 'Fragment of an Analysis of a Case Hysteria' with the audacious avowal that his written 'record' of hysterical speeches has a 'high degree of trustworthiness,' though it is 'not absolutely – phonographically – exact'". Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, sid. 89. Denna syn på inspelningsmediet har kommit att förskjutas då den elektromagnetiska bandtekniken på 1950-talet skapade möjligheter att klippa, klistra och på andra vis manipulera det inspelade godset. I kapitlet om film i *Gramophone, Film, Typewriter* menar Kittler att aktiviteten att klippa utgjorde filmmediets själva ursprung, medan samma praktik gjorde en relativt sen entré då det handlade om akustisk databehandling. Detta faktum visar på en fundamental skillnad de två medietyperna emellan. Kittler skriver: "That difference inaugurated the distinction between the imaginary and the real". Ibid., sid. 118.

ställa hjärtrytmerna till det normala”. Det var först då man tog till ”elektroniska chocker” som hjärtfrekvensen åter blev stabil.<sup>662</sup> Det är om detta – om den typen av utsatthet – som ”My Galloping Heart” på sitt högst egenartade vis vill ”berätta”. ”My Galloping Heart” är ytterligare en svanesång, en avskedssång och samtidigt skivan *Autobiography*:s absoluta final.

Hela Sten Hansons konstnärskap kan ses som ett enda våldsamt försök att ta sig ur denna återkommande dödssång, denna ”långsamt döende ton”. Också ången och isen och dikten försvinner. Sten Hanson säger sig ha ”en outrotlig smak för livet”.<sup>663</sup> På omslaget till CD:n *Autobiography* är ett foto på en femårig Sten Hanson åkande skidor återgivet. Mycket snö. Kanske karg skog. Fotot är taget av fadern Paul. ”Ingenting har egentligen någon riktig början, men en historia måste börja någonstans”.

Kompositionerna ”Hiver des loups” och ”Printemps septentrional”, båda finns med på dubbel-CD:n *Canned Porridge*, är ytterligare led i den pågående undersökning som *Autobiography* utgör en viktig länk i.<sup>664</sup> Styckena är musikaliska bearbetningar av den specifika ljudmiljö – det ”snatter & tjatter” – som Sten Hanson upprättade i *Autobiography*. En ljudmiljö som på olika vis strävar efter att ”likna” den som rådde under hans uppväxt i norra Sverige under andra världskriget, då en rad (idag mycket välbekanta) ”mekaniska ljud” var frånvarande och en ”väldig tystnad” utgjorde ett helt avgörande inslag. ”My strongest childhood memories have to do with sound and I remember it as a

662 Hanson, *Autobiography*, sid. 17.

663 Ibid., sid. 14.

664 Hanson, Sten, *Canned Porridge*, Firework Edition Records 2004 (CD-skiva). Båda kompositionerna är från 2002 och inspelade i elektronmusikstudion i Bourges. Titeln *Canned Porridge* som 2005 följdes upp med dubbel CD:n *More Canned Porridge*, Firework Edition Records 2005 (CD-skiva). Titlarna på dessa båda samlingsverk torde förövrigt, tänker jag, berätta något om vilka högst polära parametrar som aktiveras i Sten Hansons konst. Det är högt och lågt omvartannat. Det specifika allvaret är beroende av en lika specifik, ofta ”låg”, humor. Sten Hanson hostar och skrattar omvartannat.

series of natural, mostly animal, sounds contrasting with the great silence.”<sup>665</sup> Sten Hanson minns och konstruerar. Frikopplade från berättandet, från den i *Autobiography* ofta dominanta episodisk-diakrona diskursen blir ljuden och musiken här än ödsligare. Allt öppnar sig. Djur, årstider, vind och eld.

”Railroad Poem” eller ”Kaffe i Hackås” från 1970 – som publicerades i *OU*, nummer 38/39 – kan sägas utgöra ett tidigt sonort besök i den tid och i det landskap som närmare 30 år senare med sådan emfas kom att penetreras i *Autobiography*. Och – måste man notera – i detta tidiga (åter)besök är det resan bort som i första hand fokuseras. För att ta sig till närmaste, lite större stad, var man tvungen att resa med järnväg. Under bränsle-påfyllnadsstoppet i Hackås serverades det kaffe. Ljudet från det långsamma, ångdrivna tåget och konduktörens monotona utrop – ”i Hackås, i Hackås” – framkallar en rytmiskt tydlig figur. Rytm handlar om upprepningar. Rytm utgör en essens i poesin. Rytmen är ”varje poetiskt verks grund”. ”Kaffe i Hackås” förblir emellertid ett vagt stycke. Det är nästan bara grunden – dvs rytmen – som här uppenbarar sig. Det som Hanson år 2001 kunde berätta på skivan *Autobiography* gick inte – så uppfattar jag det – att berätta 30 år tidigare. Hansons barndom är ett sår som man i en konstnärlig praktik bara kan närma sig med stor försiktighet. Och ”Kaffe i Hackås” är ett tidigt, försiktigt, men viktigt steg i denna process. Hackås ligger i Jämtland och är sedan gammalt, tack vare inlandsbanan, en knutpunkt för mänsklig kommunikation.<sup>666</sup>

Ett väsentligt annorlunda självbiografiskt verk är ”Lettre d’un étranger – á C”, som Hanson komponerade till den 13:e Polyphonix Festivalen i Paris 1988.<sup>667</sup> Det är ett långt, stillsamt, melankoliskt stycke som vid ett par tillfällen – då avgjort hårdare ljud invaderar ljudbilden – stör sin egen melankoli. Och

665 Citatet är hämtat från Sten Hansons kommentar till styckena som finns återgivet i konvolutet till *Canned Porridge*, opaginerat.

666 Se [www.hackås.com](http://www.hackås.com). Vad skriver Erik Beckman om Hackås? Jag borde läsa om *Inlandsbanan*. Får se om jag hinner ...

667 ”Railroad Poem” eller ”Kaffe i Hackås” finns med på Hanson, *Text-Sound Gems & Trinkets*, medan ”Lettre d’un étranger – á C” återfinns på Hanson, *Canned Porridge*.

då också sin egen sentimentalitet. Som hela tiden finns där. Men som också hela tiden diskuteras och ifrågasätts. Det är en viktig kvalitet.

Sten Hansons fortlöpande självbiografiska projekt är bara ett av de ben som detta konstnärskap stödjer sig på. ”Vi varken kan eller vill leva som våra förfäder gjorde”, heter det i *Autobiography* och det är en mening som förutom sin självbiografiska tyngd också pekar ut ett strängt, exploderande, och alltjämt verksamt konstnärligt credo.<sup>668</sup> I boken *Självskrivet* lokaliserar Arne Melberg att det begynnande 2000-talet innebar en vitalisering för den skandinaviska litterära självframställningen. Symptomatiskt nog är inte Sten Hanson omnämnd i Melbergs bok. Han hade ju redan under det tidiga 1960-talet tagit farväl av ”litteraturen”. Melberg hävdar att de senaste årens självbiografiska våg karaktäriserats av en övergång från rekonstruktion till konstruktion och därmed ”minskar betydelsen av den kapacitet som var bestämmande för den traditionella och moderna självframställningen, nämligen minnet”. Melberg menar att de tre stickorden ”estetisering, stilisering” och ”design” sammanfattar denna nya konstruerande självbiografiska praktik.<sup>669</sup> Och som vanligt är det inte helt enkelt att veta var man skall göra av Sten Hanson. Sten Hanson både minns och konstruerar. Och han glömmer. Han minns fel. Hans självbiografiska projekt är såväl centriskt som a-centriskt. Centrifugal är en kraft ”som påverkar (kropp i rörelse) att avlägsna sig från visst centrum”<sup>670</sup> Hans praktik skiljer sig också från Bernard Heidsiecks ”sonora readymade-teknik”, så som Jonas (J) Magnusson beskriver den i essän ”Kommunikation, kommunikation, kommunikation...”. Magnusson menar att den poetiska akten hos Heidsieck ”inte koncipieras som det lyriska uttrycket för en singular subjektivitet, utan som en nedsänkning – som inte är mindre lyrisk – i tingens ’objektivitet’”<sup>671</sup> Det

668 Ibid.

669 Melberg, Arne, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*, Atlantis 2008, sid. 200.

670 *Svensk ordbok*, sid. 457.

671 Magnusson, a.a., sid. 16.

är ”en annan röstlighet och muntlighet” som här beskrivs. Och jag tror man kan hävda att Sten Hanson bara till viss del – och ibland – tar plats i denna specifikt objektiva, sonora topologi. Sten Hanson är och förblir en centrifugal centrallyriker.

\*

Om man skulle försöka att vika ihop Sten Hanson – för att exempelvis få ner honom i handbagaget då man skall flyga till Paris – skulle han bara bli ännu obämligare. Efter en någotsånär traditionell debut som poet i bokform 1959 med samlingen *Sträv som starren* har hans verksamhet fått sprida sig i en mängd olika riktningar, där överskridandet, ihopblandningen och en fortgående undersökning av marginalen varit viktiga inslag. Sten Hanson har vid flera olika tillfällen uttryckt sin misstro, sin privata brist på konstnärlig tillfredsställelse inom det traditionellt genretrogna. Han blir inte, som det står i diktsamlingen *En ung poet i Stockholm* kvar ”i det eviga frostriket”.<sup>672</sup> Överhuvudtaget kretsar, som ovan antytts, mycket av hans tidiga diktning kring platsen, kring den norrländska glesbygden, kring den ort där ”allt kött är snö”.<sup>673</sup> Det biografiska och geografiska är här tätt sammanflätat. Och för att frigöra sig från denna instängdhet och isolering krävs en flykt – en resa bort – som i Sten Hansons fall bär dubbla förtecken. Hansons tidiga författarskap består av nämnda två diktsamlingar samt prosaboken *Bleksommar: sagor och berättelser om instängda* från 1960 samt ett antal texter som tryckts i olika antologier. Allt detta material hade tillkommit under åren 1952-1955 och var således skrivna av en mycket ung författare. En författare som också enligt egen utsago redan befann sig någon annanstans – både geografiskt och formellt – då böckerna väl kom ut.<sup>674</sup>

672 Hanson, Sten, *En ung poet i Stockholm*, P. A. Norstedts & Söner, 1962, sid. 9.

673 Hanson, *Sträv som starren*, P. A. Norstedts & Söner 1959, sid. 53.

674 Hanson säger angående den fördröjda utgivningen: ”Jag träffade en man som var

I den textsamling som medföljer den ovan uppmärksammade CD-boxen *Henri Chopin's Revue OU Cinquième Saison* beskriver Sten Hanson sin längtan ut ur både musiken och poesin och hur mötet med Henri Chopins verk fungerade som en viktig uppenbarelse för honom: "The work of Chopin struck me as the first that really bypassed Mallarmé", skriver han.<sup>675</sup> I novellsamlingen *Bleksommar* tematiserar Sten Hanson gång på gång en begränsningens problematik, och han gör det inom novellformens egna och alldeles specifika begränsningar. "Kort, koncentrerad prosaberättelse."<sup>676</sup> Instängdheten är här både tematisk och formell. I *Bleksommar* är det – åtminstone på det manifesta planet – själva det fysiska, geografiska rummet, orten och platsen, som stänger in och till slut också krossar många av de individer som inte förmår att ta sig ut ur det. Ensamhet, övergrepp, självmord, galenskap och våldsam död skildras på ett pregnant, ibland nästan lustfyllt vis. Det handlar absolut inte om ett "enkelt" avståndstagande. Absolut inte om ett entydigt utpekande av det onda, av det andra. Och i den gesten, eller icke-gesten, torde man kunna lokalisera ett av "problemen", en av orsakerna till att jag gång på gång återvänder till Sten Hansons konstnärskap. Jag blir som läsare/lyssnare inte färdig. Det är något som ligger kvar och gnager i mig. Det är svårt att känna sig bekväm medan man lyssnar, läser eller på annat vis tar sig an Hansons olika arbeten Den norrländska landsbygden blir i de sträva och ofta mycket otäcka novellerna i

kulturetta på *Östersundsposten*, som var den stora lokaltidningen, och han lät mig börja skriva lyrikrecensioner där. Han hette Per Nilsson-Tannér. Han hjälpte mig mycket. Han hade gett ut massa böcker även om han inte var någon känd författare. Han sa till mig att de här – mina dikter – var värda att publicera, men att jag borde vänta tills jag hade tagit studenten och fyllt 20 år. Det är ingen jävel som kommer ta en 18 årig gymnasist på allvar. Och det hade han nog rätt i". Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

675 Hanson, "The Phenomenon Henri Chopin", sid. 57. Se också Nyberg, "En flykt med frivilliga förhinder", sid. 148-155. I MonoMonos samtal från hösten 2008 menar han att mötet med François Dufrêne och Gil J Wolman i Paris runt decennie-skiftet 1950-60 var hans första möte med en ljudpoetisk praktik.

676 *Svensk Ordbok*, sid. 2127.

*Bleksommar* till en genre. Och en genre konstitueras, som bekant, bland annat utifrån en räkka lagar och förbud. Gränsdragningar. I berättelsen "Gölin" beskrivs den på orten inflyttade läkaren – Algot – med följande ord: "Han var en av dem som växte fast genom sitt hat. Ensam och utan trivsel stannade han kvar i denna bygd som han avskydde, och stängde sig alltmera inne i sitt människoförakt".<sup>677</sup> Man torde kunna säga att läkarens väg – inflyttandet, det frivilliga/ofrivilliga infogandet i ett snålt tilltaget fack (läs i ett samhälle, i ett landskap, i en "kort, koncentrerad" genre) – är totalt motsatt den som Sten Hanson själv kommer att ta. Slutackordet i novellen är mörkt. Algot, som för-gripit sig på, och som en konsekvens av detta övergrepp, sedermera gift sig med den vackra, men i epilepsi sjuka Gölin, frågar: "– Måste vi alltid ha det så här? Kan det aldrig bli bra för oss?" Gölin svarar: "– Nej, [...] så här måste vi ha det".<sup>678</sup> Sten Hanson ger i och med sin konstnärliga praktik ett helt motsatt svar. Han säger "– Nej, så här måste vi inte ha det." Han bryter med landskapet – och med litteraturen, och med musiken – så som landskapet framträder i *Bleksommar*; så som i första hand musiken, men också till viss del litteraturen, framträder i Sverige under 50- och tidiga 60-talet. Han accepterar inte det givna. Han hoppar på det i och för sig långsamma, ångdrivna, tåget söderut. Han låter sin konstnärliga verksamhet börja spridas. Han reser till Paris och börjar umgås med Yves Klein, John Cage och Iannis Xenakis. I samtalet med från 2008 berör han sitt avsked från den mer traditionella litteraturen och från det litterära etablissemanget. Hanson säger:

Men när jag kom ut öppet och sa att nu får det vara slut på det här straffade jag ut mig själv. Jag blev en non-existent person på bara två år. Mitt namn försvann alldeles ur sammanhangen. [...] Artur Lundkvist kom hem till mig för att ge mig spö. Bara en sådan sak.<sup>679</sup>

677 Hanson, Sten, *Bleksommar. Sagor och berättelser om instängda*, P.A. Norstedt & Söners Förlag 1960, sid. 36.

678 Ibid., sid. 40.

679 Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.



Och i efterordet till *Antediluvianska skrifter*, där Hansons tidiga författarskap är samlat, skriver Hanson också att från 1964 upphörde inbjudningarna till olika uppläsningssaftnar och andra uppdrag inom det litterära etablissemangent att komma. Samma sak var det med stipendierna. ”Allt detta noterade jag utan särskild förvåning eller upprördhet. Jag hade ju begått den svåraste synden av alla; att vara påtänkt men falla ifrån.”<sup>680</sup> En tidig markering av att Sten Hanson ville någonting radikalt annat med sitt konstnärskap var hans engagemang, tillsammans med Bengt af Klintberg, i diverse Fluxusarrangemang. Redan våren 1963 genomför Hanson och Klintberg exempelvis en Fluxuskonsert i Oslo, där Hansons ”Komposition för piano, människoröst, två äpplen och blyertspenna” framförs. Det hela slutade med att deltagarna, bland annat Hanson och af Klintberg, tvingades lämna lokalen via bakdörren.<sup>681</sup> De fick fly.

Sten Hansons ”flykt” tematiseras redan i hans ungdomsdiktning och ligger sedan kvar, framförallt som en aktivitet, som ett moment men också som ett tema genom stora delar av det fortsatta konstnärskapet. Också efter det att hans verksamhet slagit in på ett annat spår och därmed blivit avsevärt svårare att överblicka. Eller att vika ihop. Den som vill kan jämföra denna icke-stationära position med den Ilmar Laaban kom att inta. Vad var det Isidor Laaban sa? ”Ilmar var i första hand en kosmopolit. Hade han av någon anledning stannat i Tallinn hade hans situation och hans konst, det är jag övertygad om, sett helt annorlunda ut. Exiltillvaron är avgörande. Hans mångsidighet är avhängig den” (se kapitel 2:2:1).<sup>682</sup> Sten Hansons verk *Autobiography* utgör ett sent uttryck i denna tematiska och performativa nod, som ytterst har med rörlighet och rörelse att göra. I diktsviten ”Navelsträng” från debutboken *Sträv som star-*

680 Hanson, Sten, ”Efterskrift”, *Antediluvianska skrifter*, Styx Förlag 2007, sid. 151.

681 Klintberg, Bengt af, *Svensk Fluxus/Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat 2006, sid. 24-26. Sten Hanson satt också i publiken under den första Fluxuskonserten som anordnades i Sverige. Den gick av stapeln den 1/3 1963 på Alléteatern i Stockholm. *Ibid.*, sid. 22-24. Klintberg skriver vidare att när Hanson på 80-talet blev Fylkingens ordförande ”fick konkret poesi, Fluxus och performance stort utrymme i programverksamheten”. *Ibid.*, sid. 97.

682 Samtal med Isidor Laaban den 4/1 2011.

ren, kan man läsa och nu klipper jag lite fritt från de två första avdelningarna: ”trolöshetens tvång i mitt blod”, ”för det halvt utplånade mönstrets skull / måste man övergiva sitt ursprung”.<sup>683</sup> *En ung poet i Stockholm*, som (officiellt) kom att bli Hansons sista bok inom det ”konventionella litterära kretsloppet”, avslutas med den korta sviten ”Nästan stum”, som sammantaget upprättat ett läge det är svårt att ta sig vidare ifrån. Bokens allra sista dikt är värd att citera i sin helhet.

om du har sagt ditt ord så gå

dröj inte kvar i ditt skövlade landskap  
där marken härdats till sten

du hör dina hårda sånger brytas med en knall  
och malas till sand

snart skall ditt sprängda huvud  
färdas över kontinenterna  
och du behöver inte dikta mer

om du har sagt ditt ord så gå <sup>684</sup>

Diktens näst sista och tre versrader långa strof pekar rakt in i Sten Hansons kommande verksamhet. Den som redan hade påbörjats då boken kom ut 1962. Diktens imperativa credo – du-tilltalet – är tveeggat. Vem är det som egentligen apostroferas i ljudverket ”Skärp dig för fan” från 1991? Sten Hanson behövde ”inte dikta mer”. Han behövde göra andra saker. Han behövde dikta på andra vis. Man kan också notera diktens cirkulära eller bågformiga storform. Det är ett formellt grepp som också det pekar framåt. In mot vitala och viktiga delar av Hansons kommande, ljudpoetiska, verksamhet. Sten Hanson blir inte

683 Hanson, *Sträv som starren*, sid. 33-34.

684 Hanson, *En ung poet i Stockholm*, sid. 41.

– som huvudpersonerna i novellen ”Gölin” – kvar i den miljö de är infödda/infogade i. Han blir inte ännu en ”läkare på landet”.

Där hade man kunnat stanna. Det hade kanske blivit snyggt. Men det går inte att förpacka Sten Hansons konstnärsskap på ett sådant, möjligen elegant, vis. Det kommer alltid finnas moment, saker, uttalanden, gester och verk som inte får plats: exempelvis romanen *Brottgränsen* från 1968. 165 sidor. Utgiven på Norstedts Förlag. Uppenbarligen författad av den Sten Hanson som denna essä försöker få fatt på. Denna bok inryms inte bland de föräldrade ungdomstexterna, lyriken och prosan, som samlats i *Antediluvianska skrifter*. Den omnämns inte heller i Hansons efterord i samma bok där han ju nogsamt beskriver sitt uttåg ut ur den konventionella svenska litteraturen. Ett ”brott” som skulle ha begåtts flera år innan romanen *Brottgränsen* ges ut. Således finns det inslag i min, och i Sten Hansons, flyktberättelse som inte fullt ut stämmer. Ett ”fel” som kanske bör uppfattas som logiskt.<sup>685</sup>

685 I hyllningstexten ”Sten Hanson, Jämten” skriver Lennart Frick om romanens tillkomst: ”På kvällstid och under helgerna sysslade vi naturligtvis också med ’vårt eget’ – och på nära håll kunde jag därmed också följa Stens slit med romanen *Brottgränsen* (1968), hans första och hitills enda. Den åsamkade honom betydande bekymmer – och jag minns ännu hur oroligt spänd han var när jag återkom efter den långlunch när jag noggrant läst igenom det äntligen färdiga manuskriptet”. Frick, Lennart, ”Sten Hanson, Jämten”, *Sten. AvangardiSten. Ett urval ur Sten Hansons arbetsbibliotek samt hyllningar i text och bild från vänner och kollegor*, Hundörat Rare Books & Firework Editions/Katalog 2 2011, sid. 40. En utviking: Sommaren 2012 hittar jag *Brottgränsen* på ett antikvariat i Timmerdala. 95 kr. Jag börjar läsa. Tematiken känns igen. De tre huvudpersonerna Torsten, Margit och Hugo går på olika vis mot sin undergång eftersom de inte lyckas frigöra sig från sin uppväxtmiljö och från de krav omgivningen ställer på dem. De försöker. Gång på gång och på olika vis. Torsten, som växer upp med sin bror Hugo och deras tyraniske morfar i en liten by i Norrland, får exempelvis chansen att studera på annan ort. Den oftast frånvarande men frimodige fadern följer med honom till bussen: ”Pappa följde honom till bussen, glad och ivrigt pratande. För honom var det ett historiskt ögonblick, marschen ut ur medeltiden, bekräftelsen på att löftena höll”. Hanson, Sten, *Brottgränsen*, P. A. Norstedts & Söners Förlag 1968, sid. 41. *Brottgränsen* är en på många vis hemsk roman. Trots att Hanson romanen i genom prövar en räckla olika narrativa grepp och perspektiv blir resultatet frustrerande.

## 2:3:4 Cage/Strindberg

Sten Hansons mångtydiga uppbrott handlar i hög grad om att ta plats i ett sammanhang som inte var honom givet. Han redovisar på ett mycket öppet vis många av sina konstnärliga ingångar och valfrändskaper. Pierre Schaeffer, John Cage, Henri Chopin, August Strindberg och François Dufrêne dyker alla upp som mer eller mindre direkta referenser eller samarbetspartner i hans verk. De och andra blev agenter i hans flykt ut ur isoleringen. Hyllningen av förebilder och själsfränder är en återkommande figur som gång på gång ger sig tillkänna i hans produktion. I den tidiga dikten "Till minne" apostroferas exempelvis de två norrländska författarna Gustaf Hedenvind-Eriksson och Birger Vikström av den unge poeten.<sup>686</sup> Denna lokalt förankrade rollbesättning byts efterhand ut.

Ett exempel på denna hos Hanson så vanligt förekommande praktik är den korta John Cage-hyllningen "After John".<sup>687</sup> Dikten, som är skriven på det av John Cage ofta använda mesostiska versmåtten, består av tre strofer, och under uppläsningen skall varje enskild versrad i strof två och tre tidsmässigt vara exakt lika långa som den motsvarande versen i den första strofen.<sup>688</sup> "JOHN

Fruktlös. Huvudpersonernas alla låsningar smittar av sig på formen, på skrivsättet. Resultatet blir en roman som inte mår bra av att vara roman, skriven av en författare som måste, för att överhuvudtaget kunna fortsätta, ta sig an språket och diskursen utifrån nya förutsättningar.

686 De två dikterna finns sammanfogade i volymen *Antediluvianska skrifter*, sid. 25-26, men publicerades ursprungligen separat i dels *Sträv som starren*, sid. 43 samt under titeln "Avskedsbesök i Starren" i *En ung poet i Stockholm*, sid. 12.

687 "After John" finns med på Hanson, *Text-Sound Gems & Trinkets*.

688 Marjorie Perloff citerar Cage då han säger att den första text han skrev på detta versmått var en hyllningstext till Edwin Denby på dennes födelsedag. "I thought I was writing acrostics, but Norman O. Brown pointed out that they could properly be called 'mesostics' (row not down the edge but down the middle)." Cage citeras i Perloff, Marjorie, "The Music of Verbal Space. John Cage's 'What You Say ...'", *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (Edited by: Adalaide Morris), The University of North Carolina Press 1997, sid. 129.

CAGE” används som ”source-text” och löper således lodrät genom de tre åttaradiga stroforna. Dessa länkas sedan, genom antingen en kronologisk eller genom olika typer av simultana läsningar, samman till en tidsrymd, ett förlopp. Nivå läggs således till nivå. Den första strofens sjätte versrad: ”there’s A big hole in the world” motsvaras exempelvis i strof tre av raden: ”trAaaaaaaaaaeeeeeei-eeeeee”. Det går att ”känna igen” vissa bokstäver. I en kort introducerande text i CD-häftet öppnar Hanson för att dikten kan läsas och framföras på olika vis. En möjlighet som kan sägas korrespondera väl med Cages egen estetik, där en obestämbarhet och en ”disciplinerad slump” ofta får utgöra ett avgörande moment i realiseringen av olika verk.<sup>689</sup> Inspelningen på *Text-Sound Gems & Trinkets* är från 1992 och är ett exempel på en av Hanson föreslagna variant, där strof ett läses först, följd av att strof ett och två läses simultant. I en tredje vända läses samtliga tre strofer samtidigt, över varandra. Framförandet avslutas sedan med att den inledande strofen läses separat ännu en gång. Detta tillsynes enkla grepp blir här påfallande verksamt och effektivt. En reell osäkerhet installeras efterhand i verket. Denna svävning är dock bara momentan. Den försvinner då den tycks bli som mest akut och åhöraren återförs till utgångsläget. ”After John” är ett bågformat eller runt stycke. Dikten fungerar utmärkt också på pappret framför mina ögon. Den ser intressant ut:

689 ”Jag använder slump som en disciplin. De [Cages kritiker] tror att jag använder den som ett sätt att ge upp val. Men mina val består i att välja vilka frågor som skall ställas.” Cage citeras i Ekbohm, Torsten, *En trädgård av ljud. En bok om John Cage och The Cage Age*, Albert Bonniers Förlag 2009, sid. 215. Hansons syn på Cages slumpgenererade praktik karaktäriseras emellertid i allmänhet av en kritisk impuls. I ett samtal med Hans Ulrich Obrist säger Hanson angående sina kontakter med Cage bland annat: ”... but we never worked together in the sense that we worked on the same piece. Because Cage had the ... he had an obsession with ... that was ... at the time ... for chance operations ... [...] No, I didn’t like chance operations at all. I wanted to know what I was doing”. Obrist, Hans Ulrich, ”Sten Hanson Interview”, *Sten. AvantgardiSten. Ett urval ur Sten Hansons arbetsbibliotek samt hyllningar i text och bild från vänner och kollegor*, Hundörat Rare Books & Firework Editions/Katalog 2 2011, sid. 28.

John  
said to the cOuntry boy  
wHy culminations  
maybe boredom opeNs you up  
Cruelly  
there's A big hole in the world  
the Good days of happy new ears  
are gonE

John  
satObee bounty coy  
Hy wulnications  
boorebee updom yupeNs on  
Cruelly  
sAtigere loe thin or  
say doG o'jay nappy near sew  
garE on

John  
saaaaaaaOooooooyyyyyyyoy  
uuuuuuuuHaaaaaaaaiiiiiii  
dmmmmmmmNnnnnnnnoooooouyp  
Cruelly  
trAaaaaaaaeeeeeeeeieeee  
hhhhhhGyeeeeeeeeeyyyyyyyorrrrr  
onnnEeeeeeeee<sup>69o</sup>

69o Dikten finns återgiven i häftet till CD-skivan Hanson, Sten, *Text-Sound Gems & Trinkets*, opaginerad. Den är dessutom omtryckt i Hanson, Sten, *Poetical Works & Music Without Tears*, Firework Edition/Tragus Förlag/Gallery Niklas Belenius/Alga Marghen Books/Other Media 2008, opaginerad. I den senare versionen är en blankrad införd mitt i varje

Då man läser dikten som en tyst, visuell manifestation torde dess progression bli en annan. Språket blir efterhand alltmer opakt. Kaoset tilltar och läsaren återförs inte till utgångslägets språkliga transparens där betydelse på ett mer otvunget och konventionellt vis flödar in. Det finns, som synes, två konstanter i dikten. Dels det inledande ”John”, dels den femte radens ensamma ”Cruelly”. Dessa två, extremt korta, versrader framträder på så vis med extra pregnans. Dikten skrevs till och framfördes för första gången under en minneskväll över då den helt nyligen bortgångne John Cage och verket utvecklar sig också till att bli ett oortodoxt sorgenkväde. Döden är grym. John Cages död är grym och han hade nog inte, menar Hanson ”tänkt att lämna in riktigt än”.<sup>691</sup> Dikten beskriver en stor saknad: ”there’s A big hole in the world / the Good days of happy new ears / are gone”. Cage hålls, åtminstone indirekt, fram som en tonsättare som verkligen haft betydelse för vårt sätt att lyssna. För våra öron. Frasen ”happy new ears” återfinns också i Öyvind Fahlströms manifest ”Bris” från 1961.<sup>692</sup> Det elegiska i ”After John” manifesteras även i själva nedbrytningen av språket, av semantiken. Det icke-betydande språkliga godset är ofta hos Hanson en paradoxal entitet, som går att koppla till ensamhet och isolering, till faderns desperata vrål, till den instängdhet som ofta utgör en nollpunkt i Sten Hansons mångförgrenade verksamhet. Men denna betoning på språket som materia går samtidigt att koppla till den för Sten Hanson viktiga rörelsen bort från en av traditionen nedtyngd, konventionell litterär praktik. Och i den förflyttningen har nonsensspråk och babbler en självklar plats. ”After John” uppsöker i sin vokala, bågformade manifestation, så som den gestaltar sig i inspelningen från 1992, båda dessa poler.

I andra kontexter – exempelvis i samarbetena med Henri Chopin – blir rörelsen in i det avsemantiserade ett viktigt moment i Hansons ljudpoetiska

strof, så att den genom hela dikten omodulerade raden ”Cruelly” föregås av en något längre paus.

691 Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

692 Fahlström, ”Bris”, sid. 24.

projekt och i dess strävan att upprätta en alternativ och möjligen direktare kommunikations ordning. I dessa fall bär det icke-semantiska språkliga godset på en närmast utopisk potential. "Obviously, the sound of the voice is the bearer of the great bulk of that information, and the effort to find and to isolate the information-bearing elements and then put them to poetic use has pre-occupied many text-sound artists."<sup>693</sup>

John Cage återkommer på fler ställen i Sten Hansons ljudverk. Det expansiva text/ljud-stycket "The Flight of the Bumble Bee Variations" från 1978 är exempelvis en tribut till Cage på dennes 70-års dag.<sup>694</sup> En initial utsaga, som fokuserar den välbekanta paradoxen rörande humlans flygförmåga, processas och "varieras" på alla upptänkliga vis. Efterhand tar olika typer av "störningar" nästan helt över uttrycket. Den sköra, men trotsiga insekten, ställs då mot olika tunga, hotfulla industriljud, och ändå – tänker jag – berättas "berättelsen" vidare. Den fortsätter för att avslutas på samma sätt som den inleddes. "According to the laws of aerodynamics the bumblebee can not fly". Cages närvaro i Hansons verk är emellertid av en annan art än exempelvis Henri Chopins dito. Hanson genomförde aldrig några egentliga samarbeten med Cage. De komponerade aldrig några gemensamma stycken, något som till viss del (som ovan nämnts) kan förklaras utifrån deras divergerande syn på exempelvis slumpmomentet.

August Strindberg är en annan viktig gestalt i Hansons arbeten. Boksamlaren Hansons Strindbergsamling var också innan den såldes i det närmaste komplett.<sup>695</sup> "L'Inferno de Strindberg" från 1970 är ett försök att i ljud – i ett annat medium – återskapa den atmosfär som råder i August Strindbergs "franska" roman *Inferno*. Stycket lyckas i sin ambition att upprätta en helt egen

693 Hanson, *Text-sound Compositions*.

694 "The Flight of the Bumble Bee Variations" är utgiven på Hanson, *Canned Porridge*.

695 Bodén, Peter, "Sten Hanson – Boksamlaren", *Sten. AvantardiSten. Ett urval ur Sten Hansons arbetsbibliotek samt hyllningar i text och bild från vänner och kollegor*, Hundörat Rare Books & Firework Editions/Katalog 2 2011, sid. 3.



värld, som ändå korresponderar med den febriga, paranoida stämning, som förhärskar i Strindbergs märkliga romantext. Vardagen fylls av tecken. Som i *Kosmos*. De arbetar sedan ett par dagar tillbaka med att bryta upp asfalten nere på gården. I "L'Inferno de Strindberg" styrs verkligheten utifrån en radikalt annan ordning. En radikalt annan andning. "L'Inferno de Strindberg" är ett på flera vis mörkt men ändå upptänt stycke och går på så vis att ställa bredvid "Nightwood-sviten" som också den är upptagen av det bisarra, av det mörka och av det andra.<sup>696</sup> Tillsammans upprättar de en annorlunda gotik. Kanske ett slags katedral.

Sten Hanson skriver i "förordet" till *Canned Porridge*: "Some of my finest moments as a composer have been when I have had the opportunity to cooperate with other author friends".<sup>697</sup> Listan över samarbeten, hyllningar och olika typer av kollektiva eller semikollektiva projekt kan göras mycket lång. I "Variations on a Theme by Laaban" leker Hanson med en utsaga han hämtat från Ilmar Laabans ljuddikt "Tre brev från den dove" (se kapitel 2:2:2). Det blir uppenbart, medan man lyssnar till hur Hanson laborerar med meningen "Don Juans gylf", hur hans och Laabans praktiker skiljer sig åt. Om Laaban i hög grad arbetar med den homofona ordning som finns som en potential inne i språket utsätter Hanson sina utsagor för en serie externa operationer. Han arbetar med händerna. Han klipper med hjälp av en till buds stående teknologi sönder språket för att sedan sätta samman det på ett nytt vis. Han manipulerar med olika, ofta uppdrivna, tempon. Han påverkar igenkännbara förlopp. I "Variations on a Theme by Laaban" låter han emellertid Laabans metodik delvis sippra in i sitt eget tillvägagångssätt. Utsagan "Don Juans gylf" förvandlas således, via en mycket Laabansk homofonisk operation till, "Gylf Juans don". "Variations on a Theme by Laaban" visar på att språket och också rösten låter sig manipuleras på en räckta olika vis. Moduleringarna kommer från alla möj-

696 "L'Inferno de Strindberg" liksom del III och IV av sviten "Nightwoods" är utgivna på *Canned Porridge*.

697 Se texthäftet som medföljer *Canned Porridge*, opaginerat.

liga håll. ”Variations on a Theme by Laaban” är vidare ett exempel på den låga humor som då och då ger sig tillkänna i Hansons skapande.

Sammantaget träder det fram en bild av en konstnär – av en författare – som valt sin alldeles egna väg, som har åkt hemifrån. Men på denna väg bort från det välbekanta slår han hela tiden följe med andra. Och själv får han ständigt nya följeslagare. Sten Hanson är en stare. I den sena, summerande boken *Poetical Works & Music Without Tears* är en avdelning betitlad ”Les Hommages”.

## 2:3:5 Verk/verk

Sten Hansons samling av ljudverk/ljudkonst har med åren blivit omfattande och det är inte alltid givet vad som utgör ljudpoesi, musikaliska kompositioner, performanceverk eller konceptuella installationer. ”Steget över i ett friare och mer obestämbart skapande, där det är svårt att dra en bestämd gränslinje mellan litteratur och musik, ljudkonst och performance, sker ungefär samtidigt hos Åke Hodell och Sten Hanson”, skriver Magnus Haglund i sin bok om Hodell. Och detta simultana steg in i ett friare skapande skedde uppenbarligen ”helt oberoende av varandra”.<sup>698</sup>

Hansons verkförteckning upptogs 2005 av 223 inspelningar och över 400 framträdanden världen över.<sup>699</sup> Denna texts ambition att försöka frilägga några centrala tematiska och formella stråk i denna ”massa” blir delvis falsk. Ett faktum man blir väl medveten om medan man lyssnar på de redan berörda, omfattande samlingsalbum som sammanställdes och utkom under 2000-talets första hälft. Hanson intresserar sig simultant både för det stora och för det

698 Haglund, a.a., sid. 109-110. Se också inledningen till detta andra kapitel, där samma ställe i Haglunds bok aktualiseras.

699 Hanson, *More Canned Porridge*.

lilla, både för det traditionellt betydande och för det som tar plats före, efter eller kanske emellan det semantiskt givna. De viktiga samarbetena med Henri Chopin – ”Double Extension” och ”Tête à tête” – placerar sig i den senare gruppen.<sup>700</sup> Dessa verk närmar sig på så vis det som Chopin själv kallar ”ren ljudpoesi”. För både Hanson och Chopin är bandspelaren – den elektromagnetiska tekniken – en nödvändig protes i skapandet av ljudpoemen, något som i sin tur innebär att en rågång gentemot äldre tiders fonetiska poesi upprättas. Båda är således barn av det som Steve McCaffery kallar ljudpoesins tredje skede. Styckena ”Double Extension” och ”Tête à tête” är på ett vis snarlika varandra. Båda består av elektroniska bearbetningar av Chopins mycket karakteristiska, innovativa och i sig elaborerade röst- och ljudarbete. För Chopin är kroppen en ”ljudfabrik”, som inte begränsas av fonemet, bokstaven eller ordet. ”Paying attention to the body’s heterological sonic phenomena – in sum the body’s noise – Chopin transforms them into a powerful, expressive vocabulary.”<sup>701</sup> Samtidigt är det Chopins existentiellt förborgade strävan att i en universell och kommunikativ akt nå bortom det av semantiken disciplinerade ordet som här återigen gestaltas. Chopin befann sig, som tidigare uppmärksammats, ofta på platser där han inte behärskade språket.<sup>702</sup> I de kompositioner Chopin och Hanson gjorde tillsammans befruktar en vokal och en elektromagnetisk teknik

700 ”Double Extension” från 1973 finns med på *Canned Porridge* medan ”Tête à tête” från 1970 intressant nog återfinns på *Text-Sound. Gems & Trinkets*. Vad är vad. Claus Clüver skriver: ”In a number of instances, it becomes difficult to decide whether works qualify more as sound poems or as music”. Clüver, ”Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music”, sid. 173.

701 McCaffery, ”From Phonic to Sonic”, sid. 159-160. Det fysiskt kroppsliga är en viktig impuls för Hansons skapande. Denna parameter blir extra betydelsefull i Hansons sceniska performanceverk.

702 Chopin, ”An Autobiographical Essay”, sid. 31-33. Under svåra förhållanden i främmande länder blev Chopin medveten om ”extra-verbal communication, where understanding and distrust need not to be formulated”. Sten Hanson angående Henri Chopin: ”Chopin bodde i England då. Hans fru hade tvingat honom dit men han kunde ingen engelska”. Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

varandra. Och det sker i flera olika lager. Vi befinner oss i ett stort ljudande. Det blåser i munnarna. Och i maskinerna. Det är väldigt och mikroskopiskt samtidigt. Kanske behöver vi inte kalla det för någonting särskilt. Imorse var det åtta minusgrader.

Andra kompositioner – som exempelvis ”Don’t hesitate do it, do it right now”, ”Revolution” och (naturligtvis) ”Skärp dig för fan” – arbetar på olika vis med det konventionellt betydande, med det språkligt igenkännbara.<sup>703</sup> Hanson håller fram dessa just nämnda verk som exempel på schamanistiska stycken och det finns verkligen en slags mörk och besvärjande kraft i dem. ”Skärp dig för fan”, vars märkligt och mäktigt ambivalenta riktning förmår bryta igenom och in i de flestas medvetanden, har med åren blivit ett av Hansons mest framförda och välbekanta stycken. Det skrevs ursprungligen för ett tv-framträdande 1991 och som åhörare frågar man sig hela tiden vem som tilltalas. Vem är det egentligen som skall skärpa sig? Denna osäkerhet och ambivalens förstärks ytterligare då Hanson framför ”Skärp dig för fan” live där hans liveläsning suffleras av en bandslinga på vilken samma uppfodrande uppmaning gång på gång repeteras. Hansons utsaga kan lika väl vara riktad till åhöraren som till honom själv, medan bandspelarens ”röst” torde sakna den självmedvetna aspekten och enbart rikta sig till åhörarna, till vilka nu också Sten Hanson själv har anslutit sig. I den version av ”Skärp dig för fan” som finns med på DVD-skivan *Bats & Butterflies* lägger sig Sten Hanson efter ett par minuter ner på golvet, i fosterställning, och håller för öronen, alltmedan bandslingan manar på: ”Skärp dig för fan. Skärp dig för fan”.<sup>704</sup> En uppmaning som, för Sten Hanson och för oss andra, inte alltid är så lätt att leva upp till.

Rytmen är en viktig parameter i många av Sten Hansons ljudpoetiska kompositioner och i dessa schamanistiska stycken blir det rytmiska ofta till en dominant. Dessa stycken uppvisar alla en stark ”rytmisk mönstervilja”, ett

703 Samtliga tre finns återutgivna på *Text-Sound. Gems & Trinkets*.

704 Hanson, Sten, *Bats & Butterflies*, Firework Editions Records 2006 (DVD-skiva). Den aktuella upptagningen är gjord i Linköping den 17/3 1996.

faktum som får en viktig betydelse i vår samlade varseblivning av verken. Rytmen kan, skriver Jörgen Larsson, ”semiotiskt sägas fungera som en *processkod* mellan de båda *strukturkoderna* form och innehåll”.<sup>705</sup> ”Don’t hesitate do it, do it right now” från 1970 gjordes för *OU* och publicerades i nummer 36/37. Titelns imperativa utsaga repeteras genom hela det tre minuter långa stycket. Stycket blir, mycket tack vara sin rytmiska hänvändelse, till ett imperativ i sig. Mot mitten blir emellertid kraften i uppmaningen – i befallningen – delvis problematiserad av olika elektroniska modulationer. Stycket blir tillfälligt vagare, flyktigare, mer distanserat. Mot slutet skärps tonen åter och den hos Hanson så vanligt förekommande bågformade eller cirkulära formen, får ytterligare en manifestation. Uppmaningen till handling är, behöver jag knappt påpeka, ett centralt gods i Hansons konstnärliga hållning. Samma hållning turneras också i ”Revolution” från samma år: ”The revolution must come / Do something”. Och kraften i dessa uppmaningar förstärks (också här) genom hur styckets rörelse är rytmiskt ordnad. Form blir innehåll. I samtalet med Hans Ulrich Obrist från 2010 säger Sten Hanson, för övrigt, som ett svar på Obrists fråga vilket råd han skulle ge en ung poet idag: ”Do something else”.<sup>706</sup>

I ett komiskt mellanläge – mellan det konventionellt betydande och det avsemantiserade – hamnar det korta stycket ”For Fylax With Love” från 1986, där Hanson och Charlie Morrow leker med en rad olika, autentiska, felstavningar av ordet/namnet Fylkingen. Sten Hanson skriver att han under sina 15 år som ordförande i föreningen Fylkingen ”got many letters with the name often amusingly misspelt: like filkingen, fyllkungen (the drunken king), frykeenen, Mr Phil King, just to mention a few”.<sup>707</sup> Eftersom språket också för Sten Hanson sällan blir helt transparent behöver heller aldrig leken på den röda mattan, under tisdagseftermiddagarna upphöra.

705 Larsson, Jörgen, *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*, Centrum för metrisk studier 1999, sid. 26.

706 Obrist, a.a., sid. 29.

707 Hanson, *Text-Sound. Gems & Trinkets*, opaginerad.

På den redan berörda CD-skivan *Text-Sound Gems and Trinkets* är 25 av Sten Hansons kortare text-ljudkompositioner samlade. Skivans första spår – ”Dance Figure (for EP)” – har sitt begränsade omfång till trots mycket att berätta om Sten Hansons konstnärliga tillvägagångssätt. Stycket är ett av Hansons allra tidigaste bevarade ljudverk och förverkligades för första gången redan vintern 1964-65. Den första versionen realiserades med hjälp av en mycket primitiv utrustning. Den version som finns med på *Text-sound Gems and Trinkets* är inspelad på EMS fyra år senare.<sup>708</sup> Meningen ”There is none like thee among the dancers, none with swift feet”, som Hanson hämtat från Ezra Pounds dikt ”Dance Figure”, har arrangerats för fyra röster, som sedan på olika vis filtrerats, processats och transponerats. Pound-lånet vittnar om Hansons bakgrund i en modernistisk kontext. Och resultatet – ljuddikten ”Dance Figure (for EP)” – kan på ett liknande vis sägas verifiera hans vilja att ta sig ur denna tradition, där den inom parantes placerade beteckningen EP säger saker om den för Hanson med åren allt självklarare transponeringen mellan olika medier. Resultatet blir polyfont. Det vokala möter det elektromagnetiska. Och frasens distinkt dansanta rytm (som också är kongenialt med det den betecknar) både betonas och ifrågasätts. Den vrids på ett mycket exakt vis ur sitt normala läge. Mycket av styckets egenart uppstår i och genom olika tidsmanipulationer som sammantaget starkt bidrar till ljudbildens komplexitet. Ett i grunden repetitivt modus, som samtidigt innefattar små men avgörande förändringar (tidsmanipulationer, överlagringar och förflyttningar), är ett grepp Sten Hanson ofta återkommer till i sin ljudpoetiska praktik. Det korta stycket ”Dance Figure (for EP)” blir på så vis något av en provkarta över Hansons intermediala konstpraktik.

På stycket ”La destruction de votre code génétique par drogues, toxins et irradiation” används ett material som i sig är begränsat men som bär på en potentialitet som pekar mot det oändliga. Bokstäverna A, C, T och G, som utgör

708 ”Dance Figure (for EP)” publicerades ursprungligen på LP skivan *Text-Sound Compositions*.

DNA-kodens ”fyra bokstäver”, inordnas i olika och hela tiden omkastade, grupperingar om tre bokstäver i varje, som i sin tur läses i sjok/sekvenser om sex. Denna process upprepas 22 gånger. De sex första tre-bokstavs-grupperna ser ut som följer: ”ACT / GTG / TTG / ATA / CTG / AAT”<sup>709</sup> Långt in i stycket startar varje ny sekvens upp utifrån bokstavsformeln ”ACT”. Dessa rytmiskt ordnade läsningar destabiliseras sedan efter hand med hjälp av olika precisa ingrepp. Stycket klipps sönder, bokstäver faller efterhand bort och ersätts med andra märkliga och svårlästa semi-ikoniska tecken. Förloppet störs. Främmande ljud – korta knäppar, stötar av brus – tillåts invadera materialet. ”La destruction de votre code génétique par drogues, toxins et irradiation” går mot en allt högre grad av entropi. Den rytmiserade ljudkroppen bryts ned av en digital mjukvarudrog.<sup>710</sup> En språklig nedmontering (destruktion), som samtidigt pekar utanför den rent språkliga, sätts i och med detta imperativ igång. Roman Jakobson hävdar att det finns ”ett tydligt samband mellan den språkliga och den genetiska koden”. Den genetiska kodens tecken är, menar han, direkt jämförbar med det språkliga fonemet, då de båda skapar överföring av information genom att kombinera tecken som saknar egen betydelse till större enheter – ord, linjära sekvenser – som har betydelse. Jakobson konstaterar ”att bland alla informa-

709 Hela manuset finns återgivet i Hanson, *Poetical Works & Music Without Tears*, opaginerad. ”La destruction de votre code génétique par drogues, toxins et irradiation” är ett exempel på den typ av idébaserad, medie-ospecifik, konst som Sten Hanson intresserat sig för och som Lars-Erik Hjertström-Lappalainen skriver om i ”Sten idéén. Konceptkonst och konstarnas mångfald”, *OEI* nr 52/2011. Hjertström-Lappalainen menar att Hanson låter samma idé realiseras i en räckta olika men ”ekvivalenta” iscensättningar. Det kan, som i fallet ”La destruction de votre code génétique par drogues, toxins et irradiation”, röra sig om konkret dikt, ljudverk och en video. Hjertström-Lappalainen, a.a., sid. 95. Videoversionen återfinns på Hanson, *Bats & Butterflies*.

710 Sten Hanson skriver i kommentaren till stycket att han aldrig var riktigt nöjd med den första versionen som producerades till den andra Text/ljud-festivalen i Stockholm 1969. Den analoga tekniken var inte tillräckligt exakt. En ny, digital version gjordes 2001, och det är den som är med på *Text-sound Gems and Trinkets*. Hanson, *Text-Sound Gems and Trinkets*, opaginerad.

tionsbärande system är den genetiska koden och den verbala koden de enda som är baserade på komponenter vilka i sig själva är utan inneboende mening men som tjänar till att konstituera de minsta meningsfulla enheterna?<sup>711</sup> Denna överlagring ger extra tyngd åt Jakobsons tankegods i vilket fonemen hålls fram som den ort där de distinktiva dragens funktion som betydelseskiljande enheter uppstår. Även hos Hanson ger sambandet mellan den språkliga och genetiska koden verket ”La destruction de votre code génétique par drogues, toxins et irradiation” en fördjupad relevans. Återigen tittar Hanson bakåt, mot det förflutna, mot sina förfäder, som fortsätter att både leva och prata i och genom honom. Och själva sönderfallet av allt ”detta” blir, som mycket annat i hans många verk, till någonting i högsta grad ambivalent.

Ett med ”La destruction de votre code génétique par drogues, toxins et irradiation” besläktat verk är ”Ränn sten” från 2004 där ett textmaterial, som jämfört med bokstavskoderna i ”La destruction de votre code génétique par drogues, toxins et irradiation”, är avgjort mer narrativt, går mot ett liknande tillstånd av upplösning och sönderfall. Texten består av 18 stycken sexradiga strofer. Visuellt ger dikten vid en första anblick ett homogent intryck. Det visar sig emellertid, efter en genomläsning, att detta intryck stämmer dåligt med verkligheten. Den första strofen lyder som följer:

Vem all världen ligger här i rännsten?

Åh – jag ser! – det är min innerliga vän, Sten.

Men, Sten, vad i allan dar har gjort dig så fubblig, så vimmelfotad?

Ja, sade han, detta är en billig fråga, o himmel, fotad

på goda grunder och billiga skäl, men

den frågan kan blott förstås av riktiga spelmän.

Denna strof, som alltså utgör utgångspunkten för de transformationer som i hög grad bestämmer verket ”Ränn sten”, har Hanson hämtat från Carl Jonas

711 Resonemangen är hämtade från Boström Kruckenberg, a.a., sid. 156-158.



Love Almqvists väldiga exilarbete ”Om svenska rim”. Ett till stor del outgivet verk som bland annat består av en lång räckta nonsensverser, av ”strountes”<sup>712</sup> ”Ränn stens” artonde och avslutande strof ser ut så följer:

HOU i RKTORPHHH SHRÄÄPS FR?  
TJOFS PLTTL KLUTHHS MUKACLIKACHOO, Sten.  
KNRRRGRUPP GLRPPPOCH MTT KCHIKL RITTERBLAH, så PFFUICHADOT?  
KLUMMET RHOAA CH BREKELL, KCHOO OO O KNARATTOOOH  
CHR MRÖÖÖÖPH och KAYAJVAHHH PCHEE  
KHPTH LPLRRATTT PTPTPT PT PTTT PT.<sup>713</sup>

Transformationen från den första strofens egenartade, men ändå för oss helt begripliga utsaga, till den avslutande, där all mening tycks vara uppslukad av ett helt godtyckligt flöde av bokstavstecken, har skett gradvis. ”Mot slutet övergår läsningen till kraxande skrik och rossliga utbrott”, skriver Jens Holmberg i en anmälan av Hansons framträdande på Geiger-festivalen hösten 2008 där just ”Ränn sten” framfördes.<sup>714</sup> Hur kan man beskriva förloppet i ”Ränn sten”? I strof två har det i sig märkliga uttrycket ”vimmelfotad” från strof ett blivit ”spindelknotad” och i strof tre blir den sista radens ”den frågan” förvandlad till ”den plågan”. Och ”o himmel!” blir i fjärde strofen ”o skimmel!” och så vidare. Sten ligger i rännstenen. Han beskrivs som ”fubblig” och ”vimmelfotad”.

712 ”Om svenska rim” består av mer än 1400 foliosidor. 1983 redigerade Per Mårtenson en bokutgåva bestående av ”hela den samling av egenartad, bisarr lyrik som i handskriften går under rubriken *Sesemana*” och bland verserna i denna utgåva återfinns man den här aktuella strofen. Almqvist, Carl Jonas Love, *Sesemana* (Utgiven av: Per Mårtenson. Efterskrift: Folke Isaksson), Gidlunds 1983, sid. 275. Strofen återges ovan så som Sten Hanson återger den i *Poetical Works & Music Without Tears*, opaginerad. Hansons version skiljer sig något från hur den presenteras i *Sesemana*.

713 Texten är tryckt i Hanson, *Poetical Works & Music Without Tears*, opaginerad.

714 Holmberg, Jens, ”Geiger-festivalen, Göteborg 10-11/10 2008”, [http://www.nutidamusik.se/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=60](http://www.nutidamusik.se/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=60).

Han har, på goda grunder, blivit ”fotad” av anledningar som bara kan ”förstås av riktiga spelmän”. Man kan tänka sig att Hanson i den landsflyktige Almqvists bisarra och nonsensartade vers funnit en slags självbiografisk spegling, en beröringspunkt han upplevt som lockande.<sup>715</sup> Men det mest intressanta är, menar jag, återigen själva rörelsen, isärplockandet, som jag uppfattar både som lekfullt och drabbande. Hanson arbetar vidare på Almqvists bisarrerier. Och den märkliga Almqvistiska nonsens-tonen i inledningen, som på ett vridet vis talar om en ytterst utsatt position, förbyts och transformeras. En annan typ av lekfullhet infinner sig. Ett nonsensanspråk efterträds av ett annat nonsensanspråk. Och med det ett annat, kanske mer oförmedlat, allvar. Kompositionen beskriver också en väg ut ur den konventionella litteraturen. Jag skulle gärna vilja höra stycket igen. På Moderna Museets Sten Hanson-festival hösten 2010 skulle han, enligt programmet, framföra ”Ränn Sten”, men så blev inte fallet. *Det var jävligt synd, tänker oiN.*

Att Sten Hanson också väl behärskar de större formaten – de längre förloppen – kan man konstatera om man exempelvis lyssnar på ”The Trilogy of Vocal Energy” (1970-1973), som är inkluderad på LP-skivan *Text-sound compositions*. Där realiserar Maylene Bergström, Ellika Lindén och Kerstin Ståhl Hansons språkliga, ljudande, uppfinningar. I en ovan redan uppmärksamman kortessä, som är återgiven på skivomslagets baksida, skriver Hanson om tre särskilt viktiga parametrar i arbetet med dessa (och andra) text-ljudverk. Användandet av ”icke-semantisk språklig information”, olika typer av ”tidsmanipuleringar” samt möjligheten till polyfoni är, enligt Sten Hanson, närvarande i alla de viktigaste text-ljudverken. Genom dessa operationer lyckas text-ljudkompositionen sammanföra det skrivna språkets exakthet med mu-

715 Sten Hanson fick ”foten” av det litterära etablissemanget – de ”riktiga spelmännen” – och hamnade i rännstenen då han inte längre ville infria de förväntningar hans tidiga produktion hade skapat. Vad var det Sten Hanson sa där på Hotel Onyxen hösten 2008 några timmar innan han skulle framföra ”Ränn sten” på Geiger-festivalen: ”Artur Lundkvist kom hem till mig för att ge mig spö”. Samtal med Sten Hanson 11/10 2008. Och naturligtvis är Almqvists arbeten från exiltiden av extra pregnans för Sten Hanson.

sikens olika typer av tidsmanipulationer och komplexitet, menar Hanson.<sup>716</sup> ”The Trilogy of Vocal Energy”, som består av ”fnarp(e)”, ”OIPS” och ”Ouhm”, är ett avgörande och tidigt verk i Sten Hansons omfattande verkförteckning. Och också ett bra exempel på hur text-ljudkompositionens olika parametrar kan iscensättas. Här befinner sig Hansons textarbete återigen vid gränsen, eller kanske till och med bortom det konventionellt meningsskapande. Det går med Hugo Ball att beskriva de tre delarna i termer av ”verse ohne worte”.<sup>717</sup> De olika elektro-akustiska greppen intar i ”The Trilogy of Vocal Energy” en tillbakadragen roll och istället tilldelas de olika vokala arbetena huvudrollen. Språket som här exponeras låter hela tiden bekant – det låter som språk låter – men tycks vara upprättat utifrån en för oss än så länge okänd kodifiering. Mladen Dolar skriver, angående Charlie Chaplins tal i filmen *Diktatorn*, om en liknande språkpraktik. Diktator Hynkels expressiva tal låter som tyska men är inte tyska. Och kontentan blir: ”The whole speech is but a staging and a choreography of the voice”.<sup>718</sup> Språkets många betydande förtöjningar är kapade och olika transformationer och processer iscensätts. Ljudlager läggs till ljudlager och nya språkliga dominanter och koreografier uppstår och försvinner. Vi befinner oss (efterhand) på flera olika platser samtidigt. Verkens enigmatiska titlar tillsammans med andra vokala partiklar processas – främst med hjälp av olika typer av tidsmanipulationer – gång på gång. Det blir i sammanhanget viktigt att mannen Sten Hanson här använder sig av tre olika kvinnoröster. Bergström/Lindén/Ståhl proberar i ”The Trilogy of Vocal Energy” sina respektive sonora repertoarer samtidigt som dessa spelplaner simultant och externt utsätts för en

716 Hanson, *Text-Sound Compositions*.

717 Sten Hanson använder själv Hugo Balls terminologi då han på baksidan av LP-skivan *The Sonosopher Retrospective* med följande ord beskriver stycket ”Les sabots du bouc” från 1977: ”*Les sabots du bouc* (The buck’s feet) is a poem without words telling a story, like a medieval morality, from the times when the cathedrals were built and the devil was a force to be reckoned with”. Hanson, Sten, *The Sonosopher Retrospective*, Alga Marghen 1998 (LP-skiva).

718 Dolar, a.a., sid. 114.

hel räkka olika plastiska operationer. ”The Trilogy of Vocal Energy” kommer på så vis att präglas av ett svårbestämt, oklart, men kommunikativt möte mellan olika temperament, mellan olika kroppar och begär. Resultatet blir emellanåt lekfullt. Emellanåt rent subversivt.

Ett annat av Sten Hansons längre verk är den omfattande *The John Carter Song Book* som gavs ut 1988.<sup>719</sup> Verket bygger på Sten Hansons ”kontakter” med Edgar Rice Burroughs romangestalt John Carter, som på 1920-talet under mystiska omständigheter ”transporterades” till planeten Mars där han sedan, undantaget ett antal kortare besök på jorden, kom att leva resten av sitt liv. Sten Hanson lyckades med hjälp av John Carter – dennes bristande musikaliska skolning till trots – genomföra en interpretation av marsianernas enkla men samtidigt, åtminstone sångmässigt, elaborerade musik. Och på *The John Carter Song Book* hör vi resultatet av denna ovanliga transponering. Det är en exklusiv saga. De olika styckena är ofta påfallande långsamma och bestäms i huvudsak av ett relativt statiskt ljudarbete. Det är ganska tråkigt. Musiken blir på så vis också, kan man tänka sig, en översättning, ett kongenialt uttryck, för de livsbetingelser som råder på planeten Mars. *The John Carter Song Book* är ett SF-ljudstycke som samtidigt är djupt rotat i Sten Hansons egen mylla. Beskrivningen av det arkaiska, stillastående livet på Mars påminner om beskrivningen av livet i Klövsjö. Som påminner om Sten Hansons syn på litteraturen och musiken före Xenakis, Dufrène och Cage, före bandspelaren. Före EMS. På så vis tillhör också ”det fantastiska” i Sten Hansons produktion till viss del ett, som jag nu skulle våga hävda, överordnat, självframställande, projekt. Endast ett fåtal starar övervintrar i Sverige. Punkt.

\*

223 inspelningar. 400 framträdanden. Hos Sten Hanson är det konstnärligt exklusiva ofta ”granne” med det låga, det påfrestande och/eller det rent pinsamma.

719 Hanson, Sten, *The John Carter Song Book*, Phono Suecia 1988 (CD-skiva).

”Sten Hanson är ljudpoesins Evert Taube”, säger Kent Tankred och fångar på så vis in det tillsynes enkla och improviserade som ofta och på ett mycket effektivt vis täcker över det noggrant elaborerade, det minutiöst inrepererade. Han rör sig tämligen obehindrat mellan August Strindberg, John Cage och en ”låg”, folkligt förankrad rim- och ramstradition. Han (för att använda Strindbergs egen terminologi) stiger och sjunker. Sjunker och stiger. Skapandet pågår ständigt. Hela tiden. Verk tycks kunna uppstå ur nästan vad som helst. Lyssna exempelvis på ”Sonata for Bearpistol”, som är inkluderad på *More Canned Porridge*. Här fungerar en odramatisk, vardaglig upplevelse som en avgörande impuls i skapandet. Sten Hanson får en liten björn och en leksakspistol av sin sexåriga guddotter under ett besök i Rio de Janeiro. Denna gåva resulterar i ett verk. För mig är min barnslighet en konstnärlig tillgång säger Hanson på *Bats & Butterflies*.<sup>720</sup> Det färdiga resultatet skiljer sig väldigt mycket från hur ”My Galloping Heart” låter. Det skiljer sig väldigt mycket från hur ”After John” låter. Hanson kommenterar verket senare: ”De vanliga, seriösa, tonsättarna kan inte tänka sig göra ett sådant stycke. Daniel Börtz skulle aldrig göra ett Björn-Pistol stycke”.<sup>721</sup>

Andra ingångar är avsevärt allvarigare. I stycket ”96” från 1980 tematiseras återigen – den här gången delvis utifrån andra och mer öppna politiska förutsättningar – fångenskapens ontologi.<sup>722</sup> Titeln syftar på att det mot slutet av 1970-talet förekom tortyr och/eller avrättningar av politiska fångar (enligt Amnesty International) i inte mindre än 96 olika länder. I stycket korsställs ödsliga steg i en korridor, mekaniska ljud av lås och nycklar, ettriga ringsignaler med starkt uppförstorade kroppsljud (snyftningar, hostningar m.m.) och

720 Kommentaren fälls angående stycket ”Kinderspiel” i vilket Sten Hanson spelar på diverse leksaksinstrument parallellt med att han reciterar burleska barndomsramsor. ”Kinderspiel” upprättar således förbindelser både med Hansons biografiska ådra och med ett verk som ”Sonata for Bearpistol”. Hanson, *Bats & Butterflies*.

721 Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

722 Ljudversionen av ”96” finns med på den andra av de två CD-skivor som medföljer Hultberg, Teddy *SoundArt. The Swedish Scene. Swedish Contemporary Sound Artists*, STIM/svensk Musik 2001.

nästan helt förhindrade försök till tal. I scenversionen av "96" sitter Sten Hanson naken, bunden till händer och fötter, vid en stol.<sup>723</sup> Han bär munkavel. Han är, sin så att säga förhöjda kroppslighet till trots, här helt utlämnad till omgivningens olika påbud och ljud. Den fjättrade och helt maktlösa, mycket ensamma, kroppen blir således ett viktigt moment i styckets helhet. Det "nästan helt förhindrade talet" får här en jämbördig motsvarighet i kroppens hårt begränsade och därmed förtvylade rörelseschema. Allt är fjättrat. Klaustrofobin tränger sig – under dessa närmare elva minuter – direkt och samtidigt, helt parallellt, in genom åskådarens/åhörarens öron och ögon. Genom de öppna hålen i våra huvuden. "96" upprättar en välbekant scen, ett hos Sten Hanson ofta återkommande läge, i vilket det politiska och det personligt existentiella med nödvändighet bryts mot varandra. Det ofta grovt tillyxade i Sten Hansons ljudverk får i sina sceniska iscensättningar en fysisk och kroppslig motsvarighet i hans likaledes grovt tillyxade kroppshydda.

Ett ljud är inte ett utslag på kroppen. Hur länge har jag skrivit på den här texten? Att ängen å isen å dikten försvinner. Någon borrar i väggen. Någon hakar fast en leksakspistol i en leksaksbjörn och säger att det är viktigt att göra just det. 223 inspelningar. Och allt man hittar går (naturligtvis) inte (och som tur är) att tycka om. Det ligger lite i sakens – i Sten Hansons verks – natur. Jag har exempelvis problem med "La Lutte du siècle" från 1999 och "Från koltrast till kaos" från 2002.<sup>724</sup> Dessa collageverk blir – menar jag – emellanåt alltför onyanserade och icke-dialektiska. "La Lutte du siècle" beskriver 1900-talets väg från ideologisk upptändhet (både socialistisk och nationalsocialistisk) till samtidens materialistiska tillbedjan. Ljuden träder efterhand in i en rent illustrativ bäge. Stycket avslutas med att Abbas "Money, Money" samplas. Här arbetar Hanson med versaler. Det där visste vi väl, tänker jag. Men det är en parentes.

\*

723 Scenversionen finns med på Hanson, *Bats & Butterflies*.

724 Båda finns med på Hanson, *More Canned Porridge*.

Överkroppen är större, avgjort tyngre och håret betydligt mörkare. Kortare. Vad har hänt med mitt ansikte? Den vackra träsoffan, som jag satt i då, för 35 år sedan, är borta. Detsamma gäller den grå-bruna, mattliknande, bonaden som hängde på väggen bakom mig. På 70-talet var färgerna ”lätt förskjutna”. Jag håller mina händer på samma vis framför mig. Jag försöker rekonstruera min egen koncentration. Boken – *Combi Visuell* – ligger åter uppslagen på bordet framför mig. Den röda duken är också borta. Å folkhemmet. Å isen å dikten å ängen.

223 inspelningar. Och när jag skriver detta idag – den 8 februari 2006, den 31 januari 2011, den 17 februari 2011, den 5 juni 2012 – har det säkert tillkommit ytterligare några. Och i konvolutet till dubbel-CD:n *Canned Porridge* skriver Sten Hanson, helt symptomatiskt, att han alltid avskytt (genre)etiketter och att han som en naturlig följd av denna kontaminering alltid föredragit den mer neutral beteckningen ”sound art” (ljudkonst) för att namnge, beskriva och möjligen också ringa in, sin mångförgrenande verksamhet. De olika ytt-ringarna går i fallet Sten Hanson verkligen in i och ut ur varandra. Och ännu verkar det – *Canned Porridge*-skivornas tillbakablickande till trots – vara långt till punkt. Det bara fortsätter.

## 2:3:6 Sammanfattning/sammanbrott

. / (b. 1936) / . / Vad är det som händer? / Douglas Kahn / John Cage / Ljuden blir objekt / Sten Hansons ”flykt” bort från ett landskap (bort från uppväxtorten), från den tryckta baksidan, från en belastad språklig gest, och också kanske delvis från sig själv, från sin specifika bakgrund, sammanfaller i tid med bandspelarens kommersiella genombrott / Ljudpoesin – som baserade sig på den nya elektromagnetiska tekniken – frigjorde sig, bröt sig ur det ”fängelse” den mänskliga kroppen tidigare utgjort / ”voice becomes a point of departure” / Bandspelaren skapar i och med sina operationer med den mänskliga rösten

en ny, och mångtydig, subjektivitet / Bernard Heidsieck / "Varför imitera det som kan registreras reellt" / . / Hela verket bestäms av en svärbemästrad, men radikal skevhet, ett slags skalfel, som man som lyssnare inte riktigt vet hur man skall förhålla sig till / Man skulle kunna hålla fram "My Galloping Heart" som ett exempel / Galen / Djur, årstider, vind och eld / *Not regard themselves as followers / but as users of a new and different tool* / Sten Hanson är en centrifugal centrallyriker / Om man skulle försöka att vika ihop Sten Hanson / Sten Hanson har vid flera olika tillfällen uttryckt sin misstro, sin privata brist på konstnärlig tillfredsställelse inom det traditionellt genretrogna / *Bleksommar* / Algot / Gölin / Han blir inte ännu en "läkare på landet" / . / "JOHN CAGE" används som "source-text" / De arbetar sedan ett par dagar tillbaka med att bryta upp asfalten nere på gården / en annorlunda gotik / . / Man hör hans andetag i andetagen / "Skärp dig för fan" / Mr Phil King / som sedan läses 22 gånger / korta knäppar, stötar av brus / går mot en allt högre grad av entropi / möjligheten till polyfoni / "fnarp(e)", "OIPS" och "Ouhm" / en betydande energiutveckling / John Carter / Som påminner om litteraturen och musiken före bandspelaren / Verk tycks kunna uppstå ur nästan vad som helst / 96 olika länder / 223 inspelningar / Vad har hänt med mitt ansikte? / *Not regard themselves as followers / but as users of a new and different tool* / . / . / "Sten Hanson (b. 1936) has since the early sixties worked in the area of experimental music, literature and intermedia-art. His large and varied production includes instrumental and electronic music as well as music drama, performance, music for dance and theatre, literary works for radio and television and large outdoor events." / "Man kan också tänka sig att behandla materialet på elektronisk väg som de nya ljudkonstnärerna gör. Jag har på senare tid sysslat med experiment i den riktningen, och även om jag har långt kvar till resultat som är mogna att läggas fram, tycker jag mig i alla fall ha gjort vissa rön och iakttagelser som verkar mycket lovande."



## Mäld 2. Susan Howe & David Grubbs: ”Thorow”

David Grubbs citerar Susan Howe som citerar Joseph Beuys som säger: ”every mark on paper is an acoustical signal”.<sup>725</sup> Diktsviten ”Thorow”, som publicerades i diktsamlingen *Singularities* består av tre delar samt en inledning/introduktion.<sup>726</sup> Denna ordning utgör också storformen i den sonora version av ”Thorow” man återfinner på CD-skivan *Thieft*, som utgör det första tydliga avtrycket i Howes alltjämt pågående samarbete med musikern David Grubbs.<sup>727</sup> I den introducerande delen av den tryckta versionen av ”Thorow” skriver Howe om platsens och namnets förutsättningar för sviten. Howe berättar hur hon vintern 1987 bosätter sig i en hyrd stuga i närheten av den lilla och närmast försvinnande staden Lake George norr om Albany, norr om Saratoga Springs i nordöstra USA. Hur långt är det mellan Lake George och Walden? Utpekandet av platsen följs sedan av en kort och fragmentarisk utläggning om egennamnen i dessa gamla och numera kolonialiserade indianområden.

In the seventeenth century European adventure-traders burst through the forest to discover this particular long clear body of fresh water. They brought our story to it. Pathfinding believers in God and grammar spelled the lake into *place*.<sup>728</sup>

På skivan *Thieft* är denna diskursivitet översatt till en i huvudsak tonal utläggning där bara korta, semantiskt närmast otydbara utsnitt av Howes tal/skrift återfinns. Grubbs återskapar tillsammans med saxofonisten Mats Gustafsson och cellisten Nikos Veliotis ett vintrigt, ödsligt och dragigt klimat,

725 Grubbs, David, ”Shadowy Hush Twilight: Two Collaborations”, *Chicago Review* 55: 1 Winter 2010, sid. 190. En variant hittar man i Howes egen bok *Birth-Mark*: ”Messages must be seen to be heard to say”. Howe, Susan, *Birth-Mark Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Wesleyan University Press 1993, sid. 157.

726 Howe, Susan, *Singularities*, Wesleyan University Press 1990, sid. 39-59.

727 Howe, Susan & Grubbs, David, *Thieft*, Blue Chopsticks 2005 (CD-skiva).

728 Howe, *Singularities*, sid. 40.

utan att musiken för den sakens skull blir illustrativ. Om Howes inläsning i denna introduktion fått träda åt sidan gäller det omvända i styckets tre återstående partier. Grubbs skriver i ”Shadowy Hush Twilight: Two Collaborations” att han länge tänkte använda Howes röst/inläsning – som han beskriver som ”marvelously detailed” – som det enda ljudmaterialet i dessa passager.<sup>729</sup> Howes röst ligger också länge ensam, långt fram i ljudbilden. Efterhand assisteras denna vokala instans dels av Grubbs/Gustafssons/Veliotis musikaliska interventioner, dels av olika typer av digitala ingrepp som klipper sönder och överlagrar talet. Dessa olika operationer är under del ett och två av en sparsmakad art. Osäkra blåsljud. Mot slutet av diktens andra avdelning talas det om ”Spiritual typography of elegy” och om jaget som plockar isär sin kompass, och det går, tänker jag, att uppfatta dessa utsagor som prolepser då avdelning tre sammantaget uppvisar en typografisk abnormitet där rader och enskilda ord löper diagonalt, vertikalt, eller uppochnar över boksidan.<sup>730</sup> Som läsare måste man vrida på boken eller på sig själv för att kunna läsa. Något händer, hursomhelst, med perspektivet. Det är också i denna avslutande avdelning som Howes och Grubbs konstnärliga metoder blir som mest överrensstämmande. Grubbs hävdar att han i det färdiga materialet har svårt att urskilja sina ”smällar och knäppar” från de som stammar ur Howes ursprungliga läsning.<sup>731</sup> Ord som ”uplispth” och ”Thieft”, som avslutar dikten/stycket och också gett skivan dess namn, tycks i sig vara sönderdelade och hopfogade från olika källor.<sup>732</sup> Denna

729 Grubbs, a.a., sid. 187.

730 Howe, *Singularities*, sid. 55. Att Howes visuella konstruktioner i första hand utgår från raden och inte från det enskilda bokstavstecknet skiljer ut hennes dikt, menar Craig Dworkin, från mycket annan ”so called ‘concrete’ poetry descending from Apollinaire”. Dworkin, Craig, *Reading the Illegible*, Northwestern University Press 2003, sid. 34. Dworkin ser istället Samuel Richardsons 1700-tals roman *Clarissa* som en viktig föregångare. ”The visual aspect of Richardson’s page, that is, enacts a thematic aspect of the narrative but without any claims to a pictorial representation.” *Ibid.*, sid. 36.

731 Grubbs, a.a., sid. 187.

732 Howe, *Singularities*, sid. 59.

rörelse förstärker Grubbs genom sin digitala och närmast kirurgiska praktik. Howe återkommer hela tiden i sin poesi till Amerikas och Europas våldsamma, ofta koloniala, historia och på baksidan släpper hon på flera nivåer lös bilder av detta våld. I och med samarbetet med Grubbs flyttas detta typografiska drama ut på ytterligare en scen. Att Grubbs inte enkelt översätter det Craig Dworkin uppfattar som grafiskt oljud hos Howe, till ett enkelt sonort oljud, är i mina ögon helt avgörande.<sup>733</sup> Och verket blir en manifestation på att en i högsta grad visuell poetisk praktik inte behöver utse rösten, det talade, till sin antagonist.

Då stycket slutar med 18 sekunders tystnad är det lätt att uppfatta helheten ”Thorow” som ett lågmält, men samtidigt i högst intensivt, avbrott i en annars rådande tystnad. Som vid tjärnen Walden. Som i Klövsjö på 1940-talet. Som på Mars...

733 Dworkin, *Reading the Illegible*, sid. 39-40. Dworkin talar om ”medial noise”, som något vanligt förekommande i Howes dikter. Som exempel håller han fram olika medvetna felstavningar, uteslutningar, arkaiska ordformer, palimpsester, de tidigare framhållna vridna och uppochned vända raderna med mera. Ibid. Sid. 47.

## KAPITEL TRE

### Om *ADSR* och *Att bli ved*

#### Ingång

I essän ”Kompositionens filosofi” från 1846 har Edgar Allan Poe ambitionen att ”steg för steg”, beskriva, ”de processer som ledde fram till att ett av hans verk [det aktuella alstret är Poes mest kända dikt ”Korpen”] uppnådde sin slutliga fullbordan”.<sup>734</sup> Staffan Söderblom håller fram denna ”klassiska essä” som ett exempel, en modell ”för konstnärlig forskning på sin egen dikt”, och han slår tidigt fast att den enda haken med ”Edgar Allan Poes konstnärliga forskning är att den är oanvändbar”.<sup>735</sup> Den är oanvändbar dels för att den inte förmår förklara ”varför ’Korpen’ blev ett lyriskt mästerverk”, dels för att den inte heller är ”särskilt lärorik som konstnärlig empiri”. Söderblom skriver: ”Den som

734 Poe, Edgar Allan, ”Kompositionens filosofi” (Översättning: Måns Winberg), *Ett fat amontillado*, Bakhåll 2007, sid. 71.

735 Söderblom, Staffan, ”Anteckningar om senfärdigheten – om ansatsen till konstnärlig forskning inom det litterära området”, *Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden. Årsbok KFoU 2009. Vetenskapsrådet*, sid. 64-65. Så ett personligt erkännande: Jag har ända sedan jag startade upp detta arbete burit med mig ambitionen att i denna avhandling aldrig diskutera, eller ens nämna, begreppet ”konstnärlig forskning”. När jag nu ändå gör det sker det inte av tvång. Det sker för att det behövs. Diskussionen om den konstnärliga forskningen intresserar mig föga. Däremot är jag intresserad av arbetet med texten. Av själva skrivandet. Av frågan om vilken kunskapsproduktion som rymms och uppstår i skrivakten. Vad man säger genom att säga det på det sätt man säger det.

efterapade hans metod för framställning av dikt skulle sannolikt landa i ett förskräckligt pekoral<sup>736</sup>. När jag ställer mina erfarenheter av att skriva dikt i det ljus Poes essä tänder tvingas jag, precis som Söderblom, konstatera dess oanvändbarhet. En grundsats i Poes ”kompositionsfilosofi” är att inte tillskriva ”slumpen eller intuitionen” någon betydelse i realiseringen av dikten.<sup>737</sup> För mig är situationen närmast den omvända. För Poe tycks kompositionen av dikten – fastställandet av dess ”längd”, ”effekt”, ”ton” med mera – och själva skrivandet av dikten utgöra två separerade förlopp. Också här är mina erfarenheter närmast av diametral art. Bara i och genom akten att skriva kan dylika kompositoriska drag vecklas ut och efterhand falla på plats. Detta ger vid handen att min från den ”litterära texten” separerade metatexten torde framträda på ett annat vis än Poes dito.

I detta tredje och avslutande avhandlingskapitel står alltså två egna verk i fokus. Det handlar dels om CD-skivan *ADSR* som jag tillsammans med Lars Carlsson under namnet MonoMono gav ut våren 2011, dels om diktsamlingen *Att bli ved*, som ges ut i direkt samband med avhandlingstexten ni nu läser. Jag har länge värjt mig för att skriva dessa texter. Och gjort detta då jag, utifrån diskussionen ovan, inte velat skapa en situation där diskursivitet och verk, där primär- och sekundär-textualitet, hamnar i en hierarkisk relation till varandra. Jag har värjt mig mot tanken att det går att spalta upp verksamheten i gestaltade och icke-gestaltade modaliteter och istället försökt hävda en situation som präglas av en gränsöverskridande skrivpraktik. Allt är praktik. Och då en praktik som är intresserad av skillnader så länge dessa inte gör anspråk på under- eller överläge. Fram- eller baksida. Och när jag väl försonades med tanken att faktiskt skriva dessa två texter var det viktigt att hitta en ton och ett angreppssätt som var ok. Som jag kunde stå ut med. Helt enkelt en text där ”den separerade metanivån, eller självreflektionen”, inte skulle framstå ”som primitiv, eller rent av irrelevant, vid en jämförelse med den som finns inskriven

736 Ibid., sid. 65.

737 Poe, a.a., sid.72.

i det litterära verkets egen struktur”<sup>738</sup>

Det blev två olikartade texter om, eller kanske bättre, utifrån, två olika verk, som i sin tur var avgjort mer annorlunda i förhållande till varandra än jag tidigare anade.

– Se upp för tröskeln då du går ut ur rummet!

<sup>738</sup> Söderblom a.a., sid. 64.

### 3:1 Datumen och ljuden. Om *ADSR*

**INLEDNING:** CD-skivan *ADSR* är resultatet av ett samarbeide, under namnet MonoMono, mellom mig og komponisten Lars Carlsson.<sup>739</sup> MonoMono har eksistert sidan 2003 og har forutomb liveframtradedanden, som maste sagas vara var hovudsakliga syssla, ogsaa producerat en skiva som medfoljde en begransad delupplaga av min bok *Det blir inte rattvist bara for att bada blundar* fram 2006. I en slags presentation/programforklaring, som vi brukar skicka ut till arrangorer star det: "MonoMono har anda sidan starten stravat efter en omedelbar process dar olikheter og likheter, lek og allvar varderas lika. Pa olika satt har MonoMono fogat samman text, rost og ljud till en ny helhet, som forhoppningsvis landar ngonstans utanfor musiken og utanfor litteraturen". Sa star det. Och vad betyder det? Litteraturvetaren Bodil Børset beskriver denna impuls som en processuell oversattning mellom olika konstarter. Hon skriver: "Oversettelsesprosessen skjer i de elektroakustiske transformasjonene som forfattarens stemme gjennomgar".<sup>740</sup> Och fragan man har bor stalla sig ar om en liknande transformation ogsaa star att finna i musikens mote med text- og rostmateriale. Mjolligen svarar Børset – atminstone delvis – ogsaa pa denna fraga da hon mot slutet av sin artikkel skriver:

Både musikken og diktet har sitt språk, som tradisjonelt kommuniserer med et publikum i bestemte kontekster som konserten eller diktopplesningen. Men i løpet av en framføring av MonoMonos komposisjoner transformeres ulike nyanser av musikkens register til diktets stemme, og omvendt. Elementer fra uttrykkene forstyrrer, overdøver og gjennomtrenger hverandre. Snarere enn en oversettelse kan vi kanskje kalle det som skjer en form for gjensidig besmittelse.<sup>741</sup>

<sup>739</sup> MonoMono, *ADSR*, Firework Edition Records 2011 (CD-skiva).

<sup>740</sup> Børset, Bodil, "Besmittelse. Stemme som konkret lydobjekt hos duoen MonoMono", *Ratatosk* nr. 1-2/2007, sid. 20.

<sup>741</sup> *Ibid.*, sid. 23.

Børset menar vidare att röstens materialitet undersöks då den på olika vis manipuleras eller filtreras genom de elektroakustiska systemen. Röstens eller stämmans morfologi ändras.<sup>742</sup> En dylik beskrivning av MonoMonos praktik uppfattar jag som delvis relevant. Det går att beskriva det som händer på CD-skivan *ADSR* och hela MonoMonos verksamhet som ett försök att sammanföra eller integrera två olika basmedier – text och musik – som generar betydelse och uttryck på två olika vis, till en specifik och ny uppenbarelseform, där mediernas olika och särskiljande parametrar kommer att ingå i en flexibel och växlerverkande process.<sup>743</sup>

Arbetet med MonoMono uppfattar jag i hög grad som en störning av min gängse praktik. Hur ser då denna störning ut? Och vad skulle en sådan störning i sådana fall tänkas kunna bära med sig? En väsentlig och mer explicit fråga skulle kanske kunna formuleras på följande vis: Talar jag på ett annat vis och ytterst om någonting annat då jag skriver (och talar) inom kontexten MonoMono? Ser arbetet med frasen och versen annorlunda ut? Och vilka eventuella ytterligare betydelser för i sådana fall en sådan transformation med sig?

MonoMono genomför också, parallellt med komponerandet och framförandena av olika text-ljudkompositioner, en serie samtal med olika för oss viktiga konstnärer. Några av dessa har publicerats i tidskriften *OEI*.<sup>744</sup> Ibland gör MonoMono nästan ingenting. Ibland tittar vi på fotboll och dricker öl och hittar på namn på icke-existerande växter. Ribbnicka. Pressblomma. Gräsluva.

742 Ibid., sid. 22.

743 Lars Elleström skriver: "Auditiva texter generar betydelse via konventionella tecken, medan icke-verbalt ljud får sin mening först och främst genom likhetsrelationer och kontinuitet". Det som sker, enligt Elleström då den symboliska texten och den ikoniska musiken kombineras är att lyssnaren i högre grad uppfattar "ikoniska textaspekter och symboliska musikasppekter". Elleström, Lars, *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Gidlunds förlag 2011, sid. 37.

744 Se "MonoMono mailar till Leif Elggren, som svarar", *OEI* nr. 28-29-30/2006 samt "MonoMono pratar med Sten Hanson", *OEI* nr. 52/2011.



Vid årsskiftet 2010/11 anslöt sig cellisten My Hellgren till konstellationen.

Skivan *ADSR*, som här på olika vis skall diskuteras, består av fyra spår: ”Attack”, ”Decay”, ”Sustain” och ”Release” och skulle sammantaget – om jag inte i så hög grad ogillat den benämningen – kunna beskrivas som en ”berättelse” om hur ett ljud utvecklas och förändras över tid i rummet. Jag ber Lars Carlsson beskriva vad begreppet *ADSR* innefattar. Lars säger:

*ADSR*, som står för attack, decay, sustain och release, används dels för att beskriva ett ljuds olika faser över tid och dels för att skulptera ljud i elektroniska miljöer som t ex i analoga syntar.

Attack = slå an en ton

Decay = tonen klingar av

Sustain = hålla ut tonen

Release = tonen släpps och klingar ut i rummet, dör bort.

Dessa fyra parametrar är viktiga ur fler perspektiv när vi bildar ljud och när vi lyssnar till ljud. Attacken, som är ljudets första och oftast kortaste fas innehåller i allmänhet den information vi behöver för att kunna känna igen ett ljud. Om vi klipper bort attacken från olika instruments toner i ett ljudredigeringsprogram så kommer alla toner att låta nästan lika, vi kommer få svårt att höra om det är t ex en cello eller en saxofon. Attacken innehåller alltså identitet. Attacken innehåller ofta ett bullerljud eller brusljud innan tonen hinner etablera sig, man kan säga att första delen av attacken är en instabil fas. Decay är avklingning, tonen går successivt ner i volym innan nästa fas Sustain tar vid. Sustain är hur länge tonen kan hålla på att klinga ut eller hur länge man väljer att hålla ut tonen på t ex ett blåsinstrument. Decay och Sustain fungerar olika på olika instrument. En trumma har en tydlig decay eftersom den klingar ut relativt fort. En kyrkorgel har däremot ingen egentlig decay utan sustainen tar vid direkt efter attacken och sedan ljuder tonen så länge vi håller ner tangenten. Release är när tonen släpps, ljudet försvinner då ut i rummet och blir till tystnad. I releasefasen kan vi tydligt höra skillnad på olika rumsklanger. I en sal med lång efterklang som t ex en katedral tar det lång tid för

tonen att dö ut eftersom ljudet studsar mellan väggarna, ekon. Utomhus får toner en väldigt snabb, nästan ohörbar release.<sup>745</sup>

Denna tillsynes mycket konkreta beskrivning av ett ljuds (exempelvis en rösts) faktiska framträdande intresserar mig. Passagen, liksom också skivan *ADSR* innebär – tänker jag tentativt – en förskjutning av fokus. Hur förtingligas röst-  
en? Vad händer med mig då rösten förtingligas?

Vid sidan av denna fysiologiska transformation tematiserar skivan också, på ett mer diskursivt vis, hur ett antal politiska attentat på olika vis får en kvardröjande och över tid möjligen föränderlig existens.<sup>746</sup> Det politiska landskapet har gång på gång kommit att förändras i skredet efter medvetna handlingar, *attacks*, vars initiala och mycket våldsamma, fas ofta präglats av specifika och ytterst starka ljud. Vad gör vi med alla nya ljud som invaderar vår tillvaro? I sommar (2011) är det tio år sedan skotten vid Vasaplatsen. I höst är det tio år sedan attentatet mot World Trade Center i New York. Då Kommando Holger Meins från Röda armé-fraktionen ockuperade och sedermera sprängde den Västtyska ambassaden i Stockholm var jag sju år gammal, nu är jag snart 43. Vem bodde då – våren 1975 – i den lägenhet där jag nu – cirka 35 år senare – bor med min familj? Där jag nu, cirka 35 år senare, försöker skriva en essä som om essän vore en dikt.

<sup>745</sup> Mail från Lars Carlsson, 22/9 2011.

<sup>746</sup> Thomas Millroth skriver i en recension av skivan: ”Duon Mono Mono från Göteborg, dvs Lars Carlsson och Fredrik Nyberg, har skapat en berättelse i fyra partier. Fast jag vet inte om berättelse är rätta ordet, det är ett tidsflöde där bitarna collageartat lappar över varandra. Det finns ett tema som går igenom, det kunde kallas terrorism, men det kan också stavas politiskt motstånd; och i grunden finns ett tungsinne, en melankolisk begrundan över sakernas tillstånd. Det är inte så faktiskt redogörande, där själva tonen med samma tryck hela tiden ger ett oemotståndligt uttryck, som när Pär Thörn tar hand om liknande teman ur tidssnitt. Mono Mono har mer lagt sin berättelse på en poetisk nivå”. Millroth, Thomas, <http://www.soundofmusic.nu/recension/monomono-adsr>.

”Numera skapas det knappast några verk som rubriceras text-ljudkompositioner. Många idéer och tekniker från denna tid har utvecklats vidare inom den elektroakustiska musikens vida ram”.<sup>747</sup> Så sa alltså Bengt Emil Johnson 1992. Och 20 år senare kan man konstatera att Johnson både hade rätt och fel.

Det produceras i vår samtid – både i Sverige och internationellt – olika litterärt betingade ljudverk. Man kan exempelvis (som jag tidigare i detta arbete redan gjort) hålla fram Susan Howes samarbeten med David Grubbs eller Anne-James Chatons olika produktioner. Caroline Bergvall och Christian Bök är bara två andra internationella exempel på samtida poetiska författarskap som kontinuerligt arbetar inom en ljudpoetisk diskurs.<sup>748</sup> Listan kan naturligtvis göras mycket längre. Skivan *ADSR* har inte uppstått i ett vakuum. Radioserien *Vita nätter*, som utgjorde en del av Radioteaterns repertoar var under första halvan av 2000-talet en i Sverige viktig instans. I *Vita nätter* sändes en serie nyproducerade, specialbeställda verk men här återutsändes också genre-danande klassiker av exempelvis Åke Hodell och Öyvind Fahlström. Kanske kan man hävda att det inte längre produceras några text-ljudkompositioner i snäv mening, samtidigt tycks arbetet inom det ljudpoetiska fältet i stort åter ha tagit fart.

Ett uppsving för den ljudpoetiska genren under 2000-talet kan åtminstone utifrån en svensk horisont till viss del förklaras som ett led i den konkreta poesins möjligen överraskande comeback. Plötsligt blev den för den konkreta rörelsen så viktiga intermediala praktiken åter giltig. Ny digital teknik, som både förändrade och förbättrade inspelnings- och mixarbetet, torde också vara av stor betydelse. Tekniken har blivit mindre och billigare och lättare att handha. Stora och dyra studios är inte längre en förutsättning för att kunna producera

747 Johnson, Bengt Emil, *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia recording 1992 (CD-skiva), sid. 20.

748 Susan Howe och David Grubbs har gemensamt givit ut tre CD-skivor med ljudverk som hämtar sitt textmaterial från tre olika Howe böcker. Nu senast *Frolic Architecture* på bolaget Blue Chopsticks. Anne-James Chaton gav 2011 exempelvis ut CD-skivan *Événements 09* på det tyska skivbolaget Raster-Noton.

mer eller mindre avancerade ljudverk. På CD-skivan *Audioei 1* återfinns man ett 30-tal nyproducerade ljudpoetiska verk från i första hand Sverige men också från Finland, Danmark och USA. I texthäftet som medföljer skivan finner man följande redaktionella programförklaring: ”*AUDIOEI 1* skall *inte* avlyssnas som ljudkonst eller inlästa dikter. *AUDIOEI 1* är ljudpoesi”<sup>749</sup>

<sup>749</sup> *Audioei 1*, OEI nr. 26/2006. Att CD-skivan sedan följdes upp av ett över 600 sidigt tidskriftsnummer – *Audioei 2* – är naturligtvis ett led i det ovan snabbt skisserade, ljudpoetiska, uppsvinget.

*ADSR* är i hög grad en skiva om konflikter, om våld och om makt. Och om bristen på makt. Om maktlösheten. Det är och måste också få vara, tänker jag, en delvis förvirrad skiva. De fyra kompositionerna är framprocessade via en lång och långsam arbetsgång. Det äldsta stycket – ”Decay” – framfördes för första gången på världspoensdagen i Stockholm den 21 mars 2007. Och redan då började idén om skivans konceptuella och tematiska helhet så smått att växa fram. Arbetsprocessen har sedan karaktäriserats av en serie punktvisa intensiteter, av olika avbrott, tveksamheter och uppskjutanden, men också av ett lugn, av ett slags gles målmedvetenhet. Vi har, tänker jag, lyckats skjuta in konflikterna i kompositionerna, i själva det ljudande och klingande resultatet. Och i efterhand kan man uppfatta den utdragna arbetsprocessen som kongenial med de olika utdragna temporala sekvenser skivan sammantaget tematiserar. Och också med dess fladdrande modus. Med dess behov att påstå en massa olika saker.

De fyra olika spåren är inspelade i fyra olika rum, och rumslighet i sig har tilldelats en stor betydelse i vart och ett av de fyra styckena. Inspelningsteknik, liksom instrumentering, skiljer sig också åt. Vi ville inte upprätta en för skivan genomgående ljudbild. Vi ville placera akustiska olikheter invid varandra. Vad händer i mellanrummet mellan ”vi” och ”jag” och ”de”? *ADSR* är en skiva som arbetar med en serie olika metoder. Och då spåren går in i och dröjer sig kvar i nästkommande spår blir också den pågående förändringen, den oavslutade transponeringen, en i sig viktig parameter. Skivan beskriver ett sammanhållet förlopp men intresserar sig samtidigt för omstarten.

Jag vet inte om den här essän bör uppfattas som ett försök att göra reda för det som skivan *ADSR* inte lyckades göra reda för. Essän intresserar sig i vilket fall som helst för samma fenomen som fokuseras på de fyra spåren. Och utan skivan hade denna text överhuvudtaget inte varit möjlig.

### 3:1:1 ”Attack” – 24 april 1975 [Lyssna på CD-skivan, spår 2]

”Det var en alldeles vanlig torsdagsförmiddag.”<sup>750</sup> Vad jag gjorde den 24 april 1975 har jag naturligtvis inget som helst minne av. I boken *Kommando Holger Meins* har statsvetaren Dan Hansén och journalisten Jens Nordqvist, genom att kombinera olika typer av iscensättningar med en välunderbyggd dokumentarism, försökt skildra händelserna som föregick och som följde i fotspåren av ockupationen av västtyska ambassaden i Stockholm. I boken beskrivs, ofta i dramaturgiskt mycket konventionellt gestaltade scener eller sekvenser, hur de sex unga västtyskarna efter sitt intrång på ambassaden samlar ihop gisslan, bestående av 11 personer, i biblioteket beläget i byggnadens tredje våning. Där fick gisslan ”ställa sig med ansiktena mot bokryggarna”.<sup>751</sup> En sjunde medlem i kommandot – Stefan Wisniewski – distribuerade samtidigt gruppens kommuniké till olika nyhetsbyråer och lämnade därefter Sverige. De elva i gisslan förflyttades sedan in i ambassadörens rum där de fick lägga sig i en stjärnformation på golvet med ansiktena nedåt. Ambassadören Dietrich Stoecker fanns inte med bland dessa elva personer. Han fick efter ett tag själv ge sig till känna: ”Ni har glömt mig. Mina herrar, kan vi inte förkorta den här saken. Jag är ambassadören och det är mig ni söker”, sa han då han plötsligt kom ut från ett av rummen.<sup>752</sup>

Möbler slogs sönder. Dörrar slogs sönder. Anni Wendtlands skrivmaskin slogs sönder. Den gick inte längre att använda då den senare skulle användas. ”Jag minns absolut ingenting som inträffade (skedde hände?) / före sommarolympiaden i Montreal 1976”.<sup>753</sup>

750 Hansén, Dan & Nordqvist, Jens, *Kommando Holger Meins. Dramat på västtyska ambassaden och Operation Leo*, Ordfront 2005, sid. 10.

751 Ibid., sid. 132.

752 Ibid., sid. 138.

753 Nyberg, Fredrik, ”Kräftor – en dikt”, *En annorlunda praktik*, Norstedts 1998, sid. 34.

Då jag läser texten till text-ljudkompositionen "Attack", på det sätt jag vanligtvis brukar läsa mina poetiska texter högt, klockar den in på en minut och 49 sekunder. Den iscensatta version, som utgör första spåret på *ADSR*, är nio minuter och 17 sekunder lång och en potentiell lyssnare ställs helt uppenbart inför ett delvis annat förlopp. Och lika uppenbart är att tidsaspekten spelar en aktiv roll i denna transformation. Vad är det som händer?

Något som definitivt sker under "Attack":s nya och rejält utdragna förlopp är att mitt sätt att prata radikalt förändras. Mitt människoblivande stannar därvid också momentant av. Det störs. Och det är en incident som drabbar mig avgjort hårdare än det drabbar instansen MonoMono. Jag märker, medan jag lyssnar på *ADSR*, att jag omgående får problem med att ta in MonoMonos praktik som ett samlat framförande, något jag inte brukar ha problem med då MonoMono spelar live. Texten, och mitt sätt att realisera texten, ställer sig mellan mig och verket. Störningen stör mig. Och eftersom jag trots störningen ändå i för hög grad hör mig själv då jag lyssnar börjar jag titta åt andra håll. Där ser och hör jag andra, men möjligen besläktade, saker.

Gerda Böhringer fick inte använda stora bokstäver i den proklamation hon var beordrad att skriva. Bara gemener. Inga versaler. Klockan två – drygt två timmar efter att ambassaden hade intagits – sköts militärattachén Andreas von Mirbach med fem skott då gisslantagarnas krav att poliserna skulle lämna byggnaden inte uppfyllts. ”Blodet rann nedför trappan. Dramat hade fått sitt första offer.”<sup>754</sup>

754 Hansén & Nordqvist, a.a., sid. 146.



Jag vänder mig återigen om. Moodymanns skiva *Forevernevermore* från 2000 är skivan som aldrig tar slut.<sup>755</sup> Den bara fortsätter. Den sprider sig, försvinner men återkommer. Fram till och med det åttonde spåret ”Tribute” är skivan briljant men igenkännbar. En avslutad komposition. Sedan nästa. I och med det långa titelspåret (det nionde) inleds en märklig rörelse. Spår tio och elva är nästan helt tysta. Bara ett mycket svagt loopat surr hörs. Som om John Cage hade skapat musik ihop med Sun Ra, tänker jag, vilket han ju faktiskt har... Denna minimala praktik fortsätter sedan också några sekunder in i den dryga 17 minuter långa avslutande kompositionen.

Det är saker som inte stämmer på den här skivan, tänker jag. Låtlistan på konvolutet upphör exempelvis i och med spår nio – ”Forevernevermore – vars tydliga och repetitiva beat ganska omgående utmanas av alternativa modus. Pågående samtal. En soft melodisk saxofon, skrik och fem minuter och 43 sekunder in i kompositionen bryts beatet plötsligt av och ”Forevernevermore” (kompositionen, skivan (de två momenten har nu helt gått upp i varandra)) vänder in på en avgjort mörk gränd, där en förvrängd röst talar lite för långsamt. Låten (om man nu kan kalla det man just lyssnat på för en låt) avslutas med att en lite flickas röst hörs. Den ljusa flickstämman är på olika vis processad. Flickan skriker. Man vet inte som lyssnare om det är av skräck eller av glädje.

Moodymann, eller Kenny Dixon Jr. som han egentligen heter, är uppväxt och boende i Detroit. Ett faktum som utgör en viktig impuls i hans musik. Och han var vid tiden för realiseringen av skivan *Forevernevermore* påtagligt förbannad. Arg. Rrrr-ljudet. Jag skall inte bli långrandig, men Marvin Gaye såväl som den obändiga technon kring skivbolaget Underground Resistance är hela tiden närvarande i hans musik. ”Forevernevermore” (låten/skivan)

755 Moodymann, *Forevernevermore*, Peacefrog 2000 (CD-skiva). Att titeln på Moodymanns skiva på ett sådant uppenbart vis placerar sig mitt i den diskussion Söderblom för rörande Poes dikt ”Raven” och Poes metakommentar till denna dikt, är naturligtvis en slump (se fotnot 851).

förvirrar sig in i en allt märkligare miljö. Ett slags alternativ verklighet tar plats. En verklighet som är lika delar drömsk som högts reell.

Någonstans står det att skivan *Forevernevermore* ”glesnar, upplöses och tystnar i omgångar. Låtstrukturen faller mot slutet av *Forevernevermore* samman och musiken sprids över ett mycket stort territorium. Men den tar aldrig slut. Den fortsätter”<sup>756</sup>

756 Nyberg, Fredrik, ”Allt i Amerika är inte lika stort – mot en mindre musik”, *ArtMonitor. Musikens plats/The Place of Music* nr. 7/2009, sid. 85.

Våren 1975 gick jag i en kommunal förskola. Tre timmar varje förmiddag. Måndag till fredag. En fruktstund. Oxledsskolan i Sävedalen var då helt nybyggd. Förskolans lokaler låg på nedre botten med dörrar som ledde direkt ut på skolgården som i sin tur var omgiven av en vall. Som var omgiven av bostadsområden och stora gräsmattor. Cykelbanor. En damm och ett vattenfall. Och på baksidan av skolan, som låg i en sluttning, fanns ett slitet, sönderlekt skogsparti som sträckte sig upp mot ännu ett bostadsområde bestående av trevåningshus med loftgångar.

Jag var ett blygt barn. Redan på den tiden grubblade jag över självlikheten det forsande vattnet i vattenfallet uppvisade. Hela tiden likadant och hela tiden alldeles annorlunda. Samtidigt. Mamma lämnade mig vid skolporten varje morgon. Som blyg blir ens aktionsradie begränsad. Allting på skolan (alla leksaker, alla handfat, dörrhandtag, bord) var nytt. Oanvänt. Min mamma började senare arbeta där. När vi hade haft gymnastik i gymnastiksalen fick vi gå genom en korridor som var formad som ett L. På andra sidan av en glasdörr, precis där den långa korridoren vek av i sin 90 gradiga vinkel, stod skolans äldre elever och väntade på att få komma in i matsalen. De skrek åt oss genom glasdörren. De gjorde grimaser och gester. De stampade i golvet och bankade i dörren och i väggarna. De producerade skum och smutsigt vatten. Allt började plötsligt skaka. De skrämde oss. Och vi sprang – ”som en fffffunktion” – så fort vi bara kunde tillbaka till förskolans räddande hall.<sup>757</sup>

<sup>757</sup> Citatet är från Nyberg, Fredrik, ”Stamningen som efterhand försvann”, *Nio, nine, neun, neuf*, Norstedts 2008, sid. 83.

Att skriva om *ADSR* på ett diskursivt vis, som resultatet av en konstnärlig praktik, intresserar mig föga. Det är en diskussion jag varken kan eller vill föra med mig själv. Jag vänder mig därför bort. Att skriva om exempelvis Röda armé-fraktionen och dess verksamhet fyller mig med vända och med något som ibland tangerar skam. Jag uppfattar min fascination för Baader-Meinhof-komplexet som ganska pinsam, som i grunden oförklarlig, oförsvarbar eller blott som någonting som egentligen bör förträngas. Jag skriver ändå vidare. I huvudet återkommer en minnesbild i vilken jag sitter på köksgolvet i huset i Partille. Strax till vänster en ljusgrön spis. Jag sitter på köksgolvet, på plastmattan och klipper ut några av RAF-medlemmars porträtt ur en dagstidning. Det bör ha varit hösten 1977. Det kan ha varit våren 1978. *Göteborgs-Posten*. Jag är kanske nio år gammal. Dagarna går. Fotografierna är korniga, rastrerade. Urklippen lägger jag sedan i en cigarrlåda där jag samlar diverse bevis, upplysningar och annat material rörande misstänkta förbrytare. Kriminella. Jag tar fingeravtryck på mig själv och lägger sedan papperslappen med avtrycken i lådan. Tanken är att jag inom en snar framtid skall starta en polisiär verksamhet. Planen kommer emellertid aldrig att realiseras.

”Attack” var den komposition av de fyra på skivan som spelades in sist. Det var också det stycke som utan någon egentlig konkurrens gick snabbast att färdigställa. Inspelnigen skedde live och av någon anledning på kontoret till ELEMENT studio.

Min vanliga läsrytm och mitt vanliga lästempo, som i normala fall utgör viktiga parametrar i dikten och i framförandeakten av dikten, tvingades jag här att delvis frångå då den digitala moduleringen av varje enskild sekvens skulle befinna sig i en viss, förutbestämd, fas innan den där på följande fick påbörjas. Ett yttre krav ställde sig här helt enkelt i vägen för intonationens annars djupverkande och inifrån kommande krav. Moduleringen repeterar och bryter samtidigt – både rytmiskt och semantiskt – ner utsagorna. Vokala rester ligger liksom vobblande kvar men försvinner sedan in i det stegrande brus. I lyrikens möte med musiken – det kan handla om konstmusik, jazz eller ”noise art” – sker, skriver Walter Baumgartner, en ”avsemantisering”.<sup>758</sup> Rösten – min inläsning – leds in i en för ändamålet byggd *patch* som utifrån röstmaterialets status skapar ett kraftfullt och smutsigt, liksom ”störtande” och över tid föränderligt brus. Denna process, som alltså initieras av rösten, bryts sedan av, då jag återigen börjar läsa, av just rösten. Läsningen börjar om. Den vokala insatsen sekvenserar kompositionen. Och omstarterna styrs i sin tur temporalt av den process det modulerade röstgodset genomgår. Så ser förloppet i ljud-dikten ”Attack” ut.

De i vanliga fall för mig så viktiga pauserna utsätts i ”Attack”, samtidigt som de blir avgjort längre, också för en kraftig akustisk störning. Pausens funktion som ett kritiskt och samtidigt ordnande moment i textgodset blir på så vis i grunden problematiserat. Kanske kan man, då så mycket tycks hända mellan verser, i fallet ”Attack” inte längre tala om verspauser. Cesur betyder att hugga av. Varje versrad blir till en ö. Radslutets betydelse har i text-ljudkompositionen ”Attack” fått en närmast hyperbolisk och samtidigt omförhandlad funk-

758 Baumgartner, Walter, ”Jazz och poesi i samspel”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002, sid. 99.

tion. ”Det är först under 1300-talet som den grafiskt avgränsade raden börjar uppfattas som ett grundläggande tecken för poesins framträdelsesätt”, skriver Gunnar D Hansson.<sup>759</sup> I ”Attack” så som den löper på skivan *ADSR* blir det grafiska radslutet platsen för en alternativ klangvärld. Det är i själva vändandet av plojen som mycket av arbetet är placerat. Radslutets betydelse är, antyder Hansson, idag och inom den fria versens allt friare domän under omförhandling. Och jag tänker att arbetet med och i radsluten i ”Attack” utgör en del av denna överläggning. Radslutet blir här inte en viloplats som markerar ”periodicitet”, utan istället en ort för ett annat och än intensivare arbete.<sup>760</sup> Under radslutspauserna i ”Attack” är det ingen som skrattar.

I boken *Sprog versus sprog* skriver Frank Kjørup mycket om rad-/versbrytningens betydelse för diktens framträdelseform. Den ”vändning” (”V-punkt”) som radbrytningen iscensätter skapar versraden och versraden är den fria versens ”formdannande enhed”.<sup>761</sup> ”Uden V-punktet, ingen versstilisering; uden versstilisering, ingen linjer; uden linjer, ingen poetisk betydning.”<sup>762</sup> Denna ordnande princip, i vilken frasens ramar framsätts, kan komma att utmanas av överklivningen (enjambement), som bryter det naturliga språkets grammatiska norm. Och, som Kjørup skriver: ”Versets norm er at bryde med normerne”.<sup>763</sup> I ”Attack” blir detta normbrott i sig utsatt för ett normbrott. ”Plovens | gode gerninger”, som möjliggör det poetiska talet, utsätts i ”Attack” för svåra hinder.<sup>764</sup> Det är helt enkelt mycket sten i åkern. Och dikena som omgärdar och fastställer den är också ovanligt djupa. Allt detta påverkar på ett

759 Hansson, Gunnar D, ”Var slutar texten? Behöver man tala?”, *Var slutar texten? Tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*, Autor. Litterär gestaltnings skriftserie N:o 10, sid. 43.  
760 Ibid., sid. 47.

761 Kjørup, Frank, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, Museum Tusulanums Forlag 2002, sid. 241.

762 Ibid., sid. 233.

763 Ibid., sid. 252.

764 Satsen ”Plovens | gode gerninger” hämtar Kjørup från en dikt av Robert Corydon. Se Ibid., sid. 233.

grundläggande vis den poetiska frasens – slingans – sätt att framträda. Och i denna påverkans direkta förlängning påverkas också mitt sätt att tala och leva.

Som jag tidigare konstaterade utgör den hela tiden fördröjda och uppskjutna vokala attacken den ordnande och rytmiserande principen i "Attack". Detta tillvägagångssätt störs emellertid vid två tillfällen då pausen dras ut ytterligare och röstbruset tillåts i det närmaste att upphöra. Det blir inte tyst, men ljudbilden transformeras i så hög grad att man kan hävda att den går in i en ny fas. Dessa moment uppfattar jag som avgörande för stycket som annars hade blivit stereotyp. Enformigt. Monotont. Och odynamiskt. Den första av dessa två anomalier infaller efter diktens tionde rad som lyder: "A utgår från noll och stegras sedan radikalt".<sup>765</sup> Efterhand, och eftersom jag inte återupptar min läsning då jag borde återuppta den, ger en avgjort vacker hög klang sig tillkänna ur bruset. Stycket stannar av. Det vacklar. Min återigen deterritorialiserade röst har försvunnit. Och jag upplever naturligtvis det både som en lättnad och som ett problem. Solen bryter tillfälligt igenom dammet. Det handlar om en i högsta grad skör och svärbemästrad tonal skönhet. Och den långa versrad, vars fjärde intonationsfras fortsätter in i nästa versrad, framförs i en relativt ren och avskalad ljudmiljö.

Överhuvudtaget tematiserar "Attack" på flera olika vis det instabila. Det redan sönderfallande. Jag läser att jag läser: "Attacken utgör en instabil fas".<sup>766</sup> I "Attack" hamnar olika vokala och akustiska attacker i fokus. Styckets andra, "onormalt långa" paus, infaller efter diktens 15:e versrad. Här skapas, i jämförelse med "anomali ett", en delvis annorlunda ljudutveckling. Just då man förväntar sig att den ovan beskrivna, "höga klangen" – det vackra solskenet – en andra gång skall etablera sig tar ljudgodset (musiken) åter sats. Vi befinner oss sju minuter in i stycket. Allt störtar. Vad är det som händer? "Attack" är en komposition som har problem med att hårbärgera de ljud den själv skapar. "Jag tycker om att släppa taget. Jag tycker om att jag tycker om att släppa taget",

765 MonoMono, *ADSR*, sid. 4.

766 *Ibid.*

skriver Thomas Laurien i en opublicerad text.<sup>767</sup> Vid radslutet kan man, medan andra saker tillåts hända, andas. Ingen skrattar.

<sup>767</sup> Laurin, Thomas, "Vita bomullsvantar" (opublicerad kursuppsats), sid. 4.



Bokstäverna blir plötsligt så enormt stora på pappret. Och i lådan ligger ett förstoringsglas. En stämpeldyna. En leksakskamera. En penna. En rulle tejp. En svart anteckningsbok. En papperslapp. Tryck.

Om jag skulle läsa upp ”Attack” som en del av en lyrikuppläsning skulle inte det andra – det som i text-ljudkompositionen ”Attack” faktiskt sker i pauserna mellan versraderna – ske. Och vad är det då som sker? Jag ber Lars Carlsson att beskriva hur moduleringar under ”Attack” fungerar. Vad är det som händer under dessa nio minuter och 17 sekunder? Lars skriver:

Det finns två typer av modulationer i ”Attack”. En läsning modulation som ligger som en effekt på Fredriks mikrofon. Och en rum modulation som ligger på en mikrofon placerad i rummet. Det som läses i en textstrof lagras i ett eko och repeteras ett antal gånger. En nivå mätare på Fredriks läsning mikrofon registrerar om Fredrik läser eller inte. Så fort Fredrik slutar läsa så startar ett sönderfall av informationen i ekot genom att den digitala upplösningen på ljudkvaliteten bryts ner. Eftersom detta sker både i samplingsfrekvensen, som styr hur höga frekvenser ljudet kan innehålla, samt i bitdjupet som styr dynamiken på ljudet så kan vi höra ett slags glissando från hög ton till låg samt hur ljudet går mot distorsion och brus. De ljusa klangerna som uppstår mellan Fredriks längre pauser uppstår genom rundgång mellan rumsmikrofonen och de högtalare som används under verkets framförande. Rundgången hålls till viss del under kontroll genom olika mätsystem men rundgången har försetts med redskap får att ta sig ur denna kontroll. Ljudet har parametrar i form av filtreringar som vill någon annanstans, som vill röra sig. Ungefär som magneter som plötsligt byter polaritet, drar till sig, skjuter ifrån, växlingar mellan balans och obalans.<sup>768</sup>

Ljuden och rösten har parametrar ”som vill någon annanstans, som vill röra sig” och det är, tänker jag, just dessa flyktiga och instabila moment som framhålls och förstoras i stycket ”Attack”. Stycket försöker helt enkelt fixera det svårfixerade och lyckas logiskt nog bara delvis med detta.

Ljuden är så vassa. ”Attack” skapar sammantaget en ovanligt ogästvänlig och hård ljudmiljö. Överföringen tycks vara utsatt för en allvarlig störning. Det är en i långa stycken jobbig komposition att lyssna på. Och eftersom den ligger

768 Carlsson, a.a.

allra först på *ADSR* gör den också något med hur skivan sedd som en helhet kan komma att uppfattas.

I Dan Hanséns och Jens Nordqvist bok om ambassaddramat i Stockholm rekonstrueras en märklig scen. Alldeles efter explosionen, som inträffade kvart i tolv, natten mellan den 24 och 25 april 1975, har ambassadören Dietrich Stoecker sökt sig in på en toalett för att genom det bortsprängda fönstret få lite frisk luft och samtidigt försöka kalla på hjälp. Och:

Plötsligt stod en terrorist [Siegfried Hausner] bredvid honom. Omaskerad, med ett patronbälte. Det pyrde om hans kläder och han var vit i ansiktet. Stoecker antog att mannen hade befunnit sig nära själva explosionen.

– Vem är ni? frågade den likbleke Siegfried.

– Jag är bara här av en händelse, svarade ambassadören.

– Hur kunde ni låta sprängladdningen detonera? fortsatte han i barskare ton.

– Det var inte meningen, fick han till svar.<sup>769</sup>

Hur låter den 24 april 1975 idag?

<sup>769</sup> Hansén & Nordqvist, a.a., sid. 189.

oiN kan inte sova. Som stora ”nystan inuti huvudet”. Enligt Peter Wivels bok *Baader Meinhof* skall en av ambassadockupanterna – Karl-Heinz Dellwo – 2007 ha sagt att man inte kan tala om ett nytt, annorlunda samhälle och en annan högre moral, ”när det i sig rummede muligheten för att skydda gidsler och dermed den fullständiga tillintetgörelsen av människor. Det ville kun være et barbarisk samfund”.<sup>770</sup> Är det dessa dansk/tyska rader oiN tänker på, då den starka vinden, som drar in över kullarna runt Ghent, Omi, fullständigt omöjliggör hans välbehövliga nattsömn? Eller är det i själva verket Oskar Negts ord som glider in och ut genom hans upphettade skalle:

Whoever turn politics into a test of individual courage, without being able to specify its goals and program for change, becomes more and more a victim of his own illusions.... Whoever believes that he can, with exemplary action, spectacular prison breaks, bank robberies, and bombings, create a revolutionary situation... erects an impenetrable wall between himself and social experience.<sup>771</sup>

Eller är det istället kanske Hannah Arendts analys i boken *Om våld* som stör hans annars så grundmurade övertygelse. Arendt skriver: ”Bruket av våld förändrar liksom all annan handling världen, men den sannolikaste förändringen är till en mer våldsamt värld”.<sup>772</sup> En tankegång som säkert i sin tur ligger till grund för Eqbal Ahmeds reflektion: ”Ibland är de blivande terroristerna själva offer för andra människors våld. Våldets offer tar inte sällan själva till våld”.<sup>773</sup>

770 Wivel, Peter, *Baader Meinhof – 30 år med tysk terror*, Politikens Forlag 2007, sid. 185.

771 Negt citeras i Varon, Jeremy, *Bringing the War Home. The Weather Underground, the Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*, University of California Press 2004, sid. 214.

772 Arendt, Hanna, *Om våld* (Översättning: Sven Hallén), Daidalos 2008, sid. 79.

773 Ahmad, Eqbal, *Terrorism* (Översättning: Tommy Bengtsson), Bokförlaget Atlas 2003, sid. 23. Första delen av boken *Terrorism* är ett föredrag Eqbal Ahmed höll den 12 oktober 1998 på University of Colorado i Boulder, USA. Föredraget mynnar ut i en distinkt uppmaning om hur man bekämpar terrorism: ”Undvik militära lösningar. Terrorism är

Det stormar i skogen, bland kullarna, i rummet och i huvudet. oiN kan inte sova.

ett politiskt problem”. Ibid., sid. 28. ”I kriget mot terrorismen har alla fel.”

### 3:1:2 ”Decay” – 1 september 2004 [Lyssna på CD-skivan, spår 3]

”Decay” är, som jag tidigare skrev, den äldsta kompositionen på skivan *ADSR*. Det är – så har jag i alla fall alltid tänkt på det tidigare – i första hand ett lifestycke som i hög grad koncipieras av det rum i vilket det framförs. Röst, piano och melodica distribueras ut i den aktuella lokalen där dessa klanger, tillsammans med lokalens övriga ljudgods, momentant spelas in (samplas) av en i publiken utplacerad mikrofon för att sedan, i en påföljande sekvens, återigen få ljuda genom rummet. På så vis skapas en loop, en oro, som efterhand fylls på med mer och mer information. Denna loops utveckling sker, vilket är viktigt, delvis utanför vår kontroll. Inslaget av slump, i kombination med det faktum att olika rumsligheter låter på olika vis innebär att ”Decay”, i en livesituation, aldrig helt ut kan upprepas. Den låter med nödvändighet olika från gång till gång.<sup>774</sup> Loopen, som initialt är mycket diskret (närmast pinsam), tar i allt högre grad över kompositionens samlade uttryck. Den accentuerande loopen är svårtuktad och ”Decay” kan på så vis sägas skapa sitt eget monster.

774 I tidskriften *Palettens* nummer om ljudkonst från 2001 intervjuar jag ljudkonstnären Isak Eldh. Han berättar där om objektet ”Ickelinjär bandspelare”. Objektet består ”av en träplatta på vilken rullband hade klistrats. Över dessa magnetiska band rörde sig – med hjälp av en mekanisk konstruktion – två tonhuvuden kors och tvärs. Det ena tonhuvudet spelade in ljud från utställningslokalen, fyllde banden med information. Denna information spelades sedan, slumpvis och ofta kraftigt förvrängd, upp i lokalen med hjälp av det andra tonhuvudet. Informationsmassan växte. Arkivet expanderade successivt”. Nyberg, Fredrik, ”Rarbrör. Om Isak Eldhs konst; med repliker av Isak själv”, *Paletten* nr. 4-5/2001, sid. 113-114. Jag uppfattar idag arbetet med artikeln och mina möten med Isak Eldh som betydelsefulla. De utgjorde sammantaget en av flera ingångar till litteraturens och konstens ljudande praktiker. Isak Eldhs installation upprättar i sin tur uppenbara beröringspunkter med Nam June Paiks resonansrika verk ”Random Acces” som ställdes ut i Tyskland 1963. Paik har låtit montera ett stort antal ljudband i ett abstrakt mönster på galleriets vägg och besökarna, som försetts med ett löst tonhuvud, kan sedan med hjälp av dessa verktyg ”skapa en egen ljudkomposition”. Olsson, Jesper, *Remanens, eller bandspelaren som re-produktionsteknologi*, Co-Op (editions) 2011, sid. 4.

Och i detta monsterblivande finner man – tänker jag – mycket av styckets särart. ”Decay” är en svårhanterligt text-ljudkomposition. Det är en best och vi har ägnat mycket tid att under soundchecker försöka få fram en fungerande ljudbild, ett arbete som sedan visat sig vara delvis förgäves då rummet i regel låter annorlunda, exempelvis mer dämpande, då det senare fyllts med publik. Då tjocka draperier – tygsjok – dragits för de stora fönstren. Då krossat glas täcker salens golv. Då sand blåser in genom sprickorna. ”Decay” uppstår i en kombination av slump och medvetet styrda handlingar.

Inspelningen av den version av ”Decay” som finns med på *ADSR* skedde live i ett större rum som ligger vägg i vägg med Studio ELEMENT. ”Decay” var det spår på *ADSR* som sedan krävde mest studioarbete att färdigställa, något som torde vara kopplat just till ljudgodsets svårhanterlighet. ”Decay”s inledning präglas av en akut informationsbrist. Den för stycket konstituerande loopen är i princip tom och det tar viss tid innan den fylls med vokalt- och klangligt gods. Detta faktum blev ett större problem, märkte vi, på skiva än vad det hade varit i en livesituation. Lyssnandet och lyssnarens uppmärksamhet blir annorlunda då man bara lyssnar och inte ser den akt man faktiskt lyssnar på. Detta faktum drabbade ”Decay” ovanligt hårt. I ett försök att åtgärda den brist som gör sig påmind i styckets inledning överfördes ljudande gods från spår ett – ”Attack”s – slutskede. Text-ljudkompositionen ”Attack” tystnar inte förrän cirka en minut och 45 sekunder in i text-ljudkompositionen ”Decay”. ”Attack” tar således på ett sätt inte slut då nio minuter och 17 sekunder förlöpt. Och när jag nu om och om igen lyssnar på skivan hör jag också att förloppet ”Decay” startar då det återstår några sekunder av ”Attack”. Styckena överlappar varandra. Ljudet förändras. Ett annat rum etableras. Jag hör hur jag öppnar min egen mun. ”Då ön e rundad går jag omkring i cirklar å den ena cirkeln länkas efterhand, å helt naturligt, till nästa cirkel. Å sedan till nästa, som nästan inte finns.”<sup>775</sup>

775 Nyberg, Fredrik, textverk som ingick i utställningen ”Älvsnabben – Drömmen om ett annat Göteborg”, Sjöfartsmuseet 2011, opaginerad.



Ett mycket glest pianospel skapar tillsammans med inläsningen och det vågformade, tonala materialet som dröjt sig kvar från "Attack", en tvekande ljudbild. Musiken etablerar sig försiktigt. Decay betyder sönderfall. Att falla sönder. Distorsion betyder lefskada, "förvrängning vid överförning av ljud". Vad händer drygt sju minuter in i kompositionen? Vad pratar "Decay" om? oiN har vid olika tillfällen brutit handleden, tummen och långfingret på sin högra hand.

Jag vänder mig om.

Hösten 1969 spelade Alvin Lucier för första gången in det med tiden banbrytande text-ljudstycket ”I am Sitting in a Room”.<sup>776</sup> Denna inspelning uppfattade Lucier emellertid som misslyckad, som ”harsh, strident”. Strax efteråt, den 10 mars 1970, gjorde han ett nytt försök. Den här gången – till skillnad från den tidigare versionen – genomfördes inte inspelningen i en traditionell inspelningsstudio, utan i en liten hyrd lägenhet i Middletown, Connecticut, där Lucier precis fått arbete vid universitetet. En tredje version spelades in i vardagsrummet i Luciers hus – 7 Miles Avenue, Middleton – dryga tio år senare. Det är också den upptagningen jag har att tillgå.<sup>777</sup>

Jag börjar titta åt andra håll. Och där ser och hör jag andra saker. Ett bricolage kan vara en gränslös text. En text som inte vill låta sig begränsas av ”de för begreppen, tingen eller tankarna avsedda användningsområdena”. Och bricoleuren blir i linje med detta ”en praktiker som skapar teorier, en teoretiker som praktiserar sina idéer”.<sup>778</sup>

Rörelsen från inspelningsstudion till ett avgjort mer privat rum är, tänker jag, av betydelse då ”I am Sitting in a Room” skall diskuteras. Den första satsen i den text Lucier använder i kompositionen lyder: ”I am sitting in a room

776 I texten till ”Decay” står det: ”Vi lyssnar på Basinski På Lucier i lurar”. Se texthäftet till MonoMono, ADSR, opaginerad.

777 Lucier, Alvin, *I am Sitting in a Room (for Voice on Tape)*, Lovely Music Ltd 1990 (CD-skiva). Produktionsuppgifterna är hämtade från en text av Nicolas Collins som står att läsa i det till CD-skivan bifogade texthäftet. Lucier ansåg inspelningen hösten 1969 så till den grad misslyckad att 1970 nu anges som styckets tillkomst år. Collins, Nicolas, ”Alvin Lucier. I am Sitting in a Room”, Lucier, Alvin, *I am Sitting in a Room*, Lovely Music Ltd 1990, opaginerad.

778 Rosengren, Mats, *De symboliska formernas praktik. Ernst Cassirers samtida tänkande*, ArtMonitor 2010, sid. 13. Längre fram i essän skriver Rosengren att bricoleuren ”måste göra bruk av det material (begreppsligt och gestaltande såväl som materiellt och fysiskt påtagligt) som alltid redan finns där, inom konstens vida domäner såväl som inom den akademiska forskningens; och i meningen att hur detta material kan, får eller bör brukas inte är förutbestämt, vare sig av inrotade institutionella krav, av traditionsbestämda förväntningar eller av materiella begränsningar”. Ibid., sid. 161-163.

different from the one you are in now”<sup>779</sup> Och skillnader är viktiga. Textpartituret är på flera vis intressant. I sin helhet lyder det:

I am sitting in a room different from the one you are in now.

I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed.

What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech.

I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.<sup>780</sup>

Dessa fyra, prosaiska, strofer repeteras sedan – de spelas upp och spelas in – 32 gånger. Lager läggs på lager och talets övergång från någonting för oss igenkännbart till någonting tillsynes obegripligt fokuseras. Dikotomin mellan abstraktion och konkretion sätts i rörelse. Också här handlar det om en avsementisering. Det tar Lucier cirka en minut och tio sekunder att läsa texten. Denna intervall med tillägg för den paus som skapar en periodicitet mellan varje intervall gör att stycket tidsmässigt landar på 45 minuter och 21 sekunder. Alvin Lucier beskriver, i ett samtal med Douglas Simon, den omständiga, repetitiva och kumulativa processens betydelse för ”I am Sitting in a Room”. Att moduleringarna dels är elektroniska, dels akustiska (då det ljudande godset

779 Partituret finns i sin helhet återgivet i boken Lucier, Alvin, *Reflections. Interviews Scores Writings 1965-1994/Reflexionen. Interviews Notationen Texte 1965-1994*, MusikTexte 1995, sid. 312-314.

780 Ibid.

gång på gång transporteras genom rummet) är, enligt Lucier, helt avgörande för hur stycket efterhand kommer att framträda. Och detta faktum innebär att alla typer av genvägar blir ointressanta. ”I am Sitting in a Room” kräver helt enkelt sina 32 omtagningar.<sup>781</sup> Sina dryga 45 minuter.

Luciers intention med ”I am Sitting in a Room” handlar bland annat om att med hjälp av röstligt gods väcka ett valfritt, men specifikt, rums inneboende akustiska kvalitéer. I partituret skriver Lucier: ”Choose a room the musical qualities of which you would like to evoke”.<sup>782</sup> I ”I am Sitting in a Room” säger Lucier helt enkelt vad han skall göra (och vad som kommer att hända) och gör sedan just det. Denna akustiska demonstration torde emellertid inte vara verkets huvudsyfte, som istället kan sägas utgöras av en performativ undersökning av språkliga oegentligheter. Alvin Lucier stannar och i ”I am Sitting in a Room” ger sig hans stamning tillkänna på ett pregnant vis vid åtminstone två tillfällen. Stamningen framträder dels i rad tre då frasen ”with perhaps the exception of rhythm, is destroyed” skall utsägas, dels i textens sista rad, i vilken Lucier läser: ”to smooth out any irregularities my speech might have”. Den senare stannings-passagen blir i sammanhanget möjligen extra viktig då den ytterligare stryker under den typ av handlingskraft hela verket tycks eftersträva. Orden får i ”I am Sitting in a Room” genom sin vokala realisering faktiska följder och återverkningar.

Lucier säger, i det ovan uppmärksammade samtalet med Douglas Simon, att texten har en personlig relevans för honom men att den samtidigt strävar mot det mer allmänna. ”I guess I was suggesting that everyone’s speech has irregularities”.<sup>783</sup> Detta tankegods tangerar det som Craig Dworkin lanserar i essän ”The Stutter of Form”. Dworkin inleder sin text med påståendet: ”Eve-

781 Ibid., sid. 86-88.

782 Ibid., sid. 312.

783 Ibid., sid. 92 I partituret skriver Lucier också att man kan använda denna text, eller någon annan text. Han skriver: ”Use the following text or any other text of any length”. Ibid., sid. 312. Möjligheten att välja vilken-text-som-helst säger han sig senare delvis ha ångrat: ”I don’t want what goes into the space to be too poetic”. Ibid., sid 92.

ryone stutters”<sup>784</sup> Stammandet är helt enkelt en normal mekanism i dagligt tal och Dworkins essä (som uppmärksammats tidigare i detta arbete) intresserar sig för moment i vilka stammandet inte bara beskrivs utan istället och också blir till en integrerad del av – kanske till och med en förutsättning för – en texts eller ett verks formella struktur.<sup>785</sup> Medan jag skriver detta lyssnar jag på förvandlingen. Jag lyssnar på övergången som leder från en typ av akustiskt gods som vi lyssnare mer eller mindre medvetet hela tiden tolkar med hjälp av en symbolisk och konventionell kod, till en ljudande uppenbarelse där andra receptionssätt med nödvändighet anmäler sig. Dworkin skriver (naturligtvis) om ”I am Sitting in a Room”. Han menar att styckets repetitiva struktur – ”again and again” – upprättar en formell analogi med stammandet som ger sig tillkänna i Luciers läsning. ”I am Sitting in a Room” utvecklas emellertid till en paradox då de moment i röstens karaktäristik som längst ”överlever” moduleringen av talet som repetitionerna, rummet och bandspelaren tillsammans skapar just är de stavelser där stammandet som tydligast ger sig tillkänna. Dworkin citerar Christof Migone som säger: ”Lucier’s intent to smooth out the stutter provides the impetus for the piece but what results is a heightened stutter”<sup>786</sup>

Också i verket ”The Only Talking Machine of its Kind in the World” från 1969, med undertiteln ”for speaker and tape delay system”, syftar Luciers arbete med bandspelare på att omforma och förvandla en röst. Och i Luciers fall är det i första hand den egna rösten som står i fokus. Men precis som i stycket ”I am Sitting in a Room” blir inte normaliserandet av talet verkets enda resultat. ”The Only Talking Machine of its Kind in the World” är tillägnat ”any stutters, stammers, lisps, person with faulty or halting speech, regional dialect or foreign accent or any other anxious speaker who believes in the healing

784 Dworkin, Craig, ”The Stutter of Form”, *The Sound of Poetry/The Poetry of sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009, sid. 166.

785 Ibid., sid. 167.

786 Migone citeras i ibid., sid. 171.

power of sound”.<sup>787</sup> I partituret till verket beskrivs hur en ”vän” skall ”konstruera ett tape-delay system” i vilket tal, fyllt av olika arter av egenheter sedan matas in. Instruktionen avslutas på följande vis:

Continue talking after the completion of the tape-delay system until, due to the annihilation of the peculiarities of your speech by the tape-delay system, anxiety about your speech is relieved or it becomes clear that the tape-delay system is failing and will continue to fail to bring this about.<sup>788</sup>

Den viktigaste pedagogiska och estetiska poängen med verket tycks vara att påvisa röstens status som en föränderlig instans, som något som faktiskt går att modulera. En röst är inte ett fingeravtryck. Jesper Olsson menar att rösten i ”The Only Talking Machine of its Kind in the World” blottläggs ”som något materiellt och transformerbart”. Han skriver vidare: ”En komposition som ’The Only Talking Machine of its Kind in the World’ vittnar om hur rösten i grund och botten är ett plastiskt objekt, tillgängligt för tekniska ingrepp och manipulationer”.<sup>789</sup> Luciers stycke(n) vittnar vidare, skulle jag vilja tillägga, om att denna röstens formbarhet är av en typ som ställer mycket specifika krav på de redskap och de metoder som skall omforma och förvandla den. ”Ångestfyllt tal” låter sig inte enkelt skingras. Och ett ”frekvent” stammande skapar en mycket speciell interaktion med språket och dess användning. Den insikten bär Alvin Lucier med sig. Och just därför fylls hans arbeten med människorösten med en extra laddning. De liksom vibrerar. Jordan Scott, som i ett kort efterord till diktsamlingen *Blert* skriver: ”Whether aerobic in these tics or exhausted by the habit, a stutterer’s interaction with language is remarkably different from

<sup>787</sup> Lucier, *Reflections*, sid. 308.

<sup>788</sup> Ibid.

<sup>789</sup> Olsson, Jesper, ”Den enda talande maskinen i sitt slag. Anteckningar om röster och bandspelare”, *Ord & Bild* nr. 1-2/2009, sid. 119.

that of persons who don't stutter".<sup>790</sup> Och han lyckas samtidigt och kanske också just på grund av röstens motsträvighet skapa stor konst utifrån den. oiN har svårt att i sin dikt å i sin vardag använda ord som exempelvis "trottoar". Eller "ruska". Det för oiN svårhanterliga R-ljudet i dessa ord gör dem djupt problematiska. oiN har inte Jordan Scotts mod. oiNs oro är en annan.

Lucier låter (precis som Jordan Scott) röstens kravaller invadera talet och det konstnärliga skapandet. Filosofen David Appelbaum håller i sin bok *Voice* fram hostningen som ett moment som stör, som avbryter, en idealiserad syn på rösten som en "jämn", "kontinuerlig" och "obruten" diskurs: "Smooth, continuous, and unbroken, the voice seems to vocalize the sounds of angelic space, the Olympian heights, *nous*, the mind concentrated and cognitive", skriver han.<sup>791</sup> Och i Alvin Luciers konstpraktik (precis som i Jordan Scotts) blir ibland själva denna ruptur upphöjd till det centrala i verket.

790 Scott, Jordan, *Blert*, Coach House Books 2008, sid. 64. Scott använder sig i *Blert* av stammandet, av den akuta bristen på kontroll som en kompositionsprincip. Han skriver: "My symptoms are the agents of composition". Ibid., sid. 65. Jag skulle egentligen vilja citera hela dikten "Two Cheeseburgers, French Fries and a Coke" men det blir nog för långt ... Se ibid., sid. 45.

791 Appelbaum, David, *Voice*, State University of New York Press 1990, sid. 4.

Dryga sju minuter in i "Decay" etableras en basgång som får en avgörande betydelse för kompositionens fortsatta förlopp. Basgången stör den alltmer domineranta, den alltmer välbekanta, loopen och resultatet blir något som närmar sig ett haveri. Pianospelet tilltar. Det blir starkare och starkare. En hotande obalans – den mellan det inspelade loopade godset och realtidsförloppet – ersätts av en annan och avgjort kraftigare obalans, där en genomgripande distorsion, som är en konsekvens av basgångens etablering, uppstår. Röst, piano, melodica och andra, mer slumpmässigt, uppkomna harmonier begravs i bruset och i skräpet. Leden tvingas utföra en onormal rörelse.

oiN läser. I boken *Literary Voice* skriver Donald Wesling och Tadeusz Slawek om "maximal-" och "minimal voice", där den förra kategorin skulle beteckna ett tydligt identifierbart talarsubjekt och en tillhörande fokusering på mening, medan "minimal voice" karakteriserar en röst som döljs i – eller transformerats till – oljud, babbel eller annat fonetiskt material som inte sammanfaller med ett artikulerat och meningsskapande tal. Begreppet "minimal voice" inrymmer också olika typer av nonsens som, enligt författarna, brukas av ett litterärt avant-garde som med språkets hjälp vill "mima" eller härma själva språkets sammanbrott.<sup>792</sup>

"Decay" är inte en version av "I am Sitting in a Room". Jag frågar Lars om vad som händer sju minuter in i "Decay". Lars Carlsson säger:

Basen i "Decay" uppstår genom att pianot har fyllt på med tillräckligt mycket information i det låga registret för att rumsmikrofonen ska kunna, med hjälp av branta bandpassfilter ställt på 55 resp 110 Hz, skapa en ihållande och tilltagande basklang. Denna klang skapas precis som i "Attack" genom rundgång mellan mikrofon och högtalare. I "Decay" är rundgången långsammare och mer stabil. Den ökar successivt och dubblar sig och senare bryts den ner via långsamma pålägg av distorsion.<sup>793</sup>

792 Wesling, Donald & Slawek, Tadeusz, *Literary Voice. The Calling of Jonah*, State University of New York Press 1995, sid. 10.

793 Carlsson, a.a.



Vilket begär ligger bakom dessa olika men på *ADSR* besläktade operationer?

En viktig poäng med kompositionen "Decay" har alltid varit att mitt sätt att tala – mitt sätt att läsa dikt – genom det slumpvisa samplandet, på ett mycket påtagligt vis bryts upp och faller sönder samtidigt som det välbekanta och etablerade idiommet tillåts löpa vidare i ett parallellt förlopp. Versraden och frasen som de kanske enskild viktigaste poetiska enheterna bryts på en nivå isär. Pauserna uppstår på slumpvisa och grammatiskt icke-logiska platser, samtidigt som språken i stort börjar uppträda på ett icke-kommunikativt, heterogent och nomadiskt vis. Avsemantisering. Den poetiska, versifierade, av rytm och intonation och melodi impregnerade språkbehandling, som en gång i tiden fick mig att börja tala bryts i arbetet med *MonoMono* delvis ner. *MonoMono*s praktik tvingar mig att välja en annan slinga i skogen. Och detta faktum är i olika hög grad både lustfyllt och plågsamt.

Mot slutet av "Decay" träder rösten åter fram ur distorsionen för att under läsandet av den allra sista textstrofen än en gång bli helt manifest. Den minimala rösten blir således åter maximal och därmed tolkningsbar utifrån ett konventionellt schema. Rösten blir delvis åter avförtingligad och vägen fram mot radbrytningen är åter den mer välbekanta. Och allt detta sammantaget beror dels på att den akustiska skräpigheten i styckets globala ljudbild mot slutet, på grund av ett avklingande modus, stiger åt sidan, dels på att läsningen av denna sista strof dubbleras. En inläsning läggs på/över en annan identisk inläsning. Jag skriver, nästan samtidigt, på en massa olika ställen. Essän växer åt olika håll.

"Decay" innebär precis som "Attack" en förskjutning från diskurs, från dikt och från text mot själva framförandeakten. Rösten blir i "Decay" delvis till ett objekt, till ett ting, som går att manipulera.<sup>794</sup> Som går att forma och

794 Angående Per Højholts *Turbo* skriver Per Bäckström: "Han tappar språket på mening genom att använda orden som objekt som han permuterar, förvrider och flyttar omkring efter behag". Bäckström, Per, *Vårt Brokigas ochellericke! Om experimentell poesi*, Ellerströms 2010, sid. 50. Detta tankegods hämtar mycket näring ur det tidiga avantgardet.

omforma. "Decay" tar plats inom det kvalificerade mediet lyrikperformance. Samtidigt förblir "Decay" – och det torde vara en av anledningarna att jag då och då måste vända mig bort från skivan, ljuden och orden – i min lyssning kvar i ett idiom som i första hand signalerar kommunikation och identitet. Där finns en (besvärande alternativt lockande) paradox. Flykten stannar av. Förtingligandet bryts.

Lars Kleberg skriver apropå de ryska futuristerna: "Poesin ska arbeta med det rena förhållandet mellan ljud och betydelse, ja med 'ordet som sådant', förklarade futuristerna". Kleberg, Lars, *Teatern som handling. Sovjetisk avantgardeestetik 1917-1927*, Bokförlaget PAN/Norstedts 1980, sid. 12.

Jag tänkte att jag, i det här sammanhanget, skulle ta och skriva någonting om Joy Division-låten ”Decay”. Problemet är, visar det sig snart, att någon sådan låt inte existerar. Jag minns helt enkelt fel. På skivan *Closer* från 1980 finner man däremot låten ”Decades”<sup>795</sup> Det är säkert den jag tänker på, tänker jag bedrövat.

Den här essän startar upp en massa resonemang som sedan inte fullföljs. Det är pinsamt att minnas fel eller att överhuvudtaget inte minnas saker man borde minnas.

– Varför har du skadat din högra hand så många gånger? frågade Tull-tjänstemannen inne från sin glasbur oiN.

– Jag vet inte, svarade oiN. Jag minns inte. Och eftersom oiN kommit för nära mikrofonen han var tvungen att tala i uppstod rundgång.

<sup>795</sup> Joy Division, *Closer*, Factory Records 1980 (LP-skiva).

Lysstexten "Decay" talar nästan simultant om en massa olika saker. Den byter fokus. Den flackar med blicken. Jag vet mycket väl att händelserna den elfte september 2001, den 23 oktober 2002, den första september 2004 och den 15 september 2012 inte skedde samtidigt. Och att ingenting i egentlig mening är utbytbar mot någonting annat. Och att jämförelser ofta fungerar reducerande. Eller rent av demoniserande.

Jag uppskattar i allmänhet spretighet, men texten "Decay" blir detta till trots problematisk för mig. Den faller hela tiden över mig. Att kompositionen också musikaliskt och klangligt på ett så tydligt vis arbetar med en räckta samtidiga förlopp bidrar naturligtvis till att ytterligare ackumulera en redan på gränsen till sönderfall rådande olikformighet. Nya partiklar dras hela tiden in i förloppet, in i loopen. Allt störtar. Men mot vilken punkt störtar allt?

Då det ljudande godset som dröjt sig kvar från den föregående kompositionen efter cirka en minut och 40 sekunder slutligen tystnat och "Decay" tillåts – den här gången utifrån sina helt egna premisser – att börja om skapas en ljudbild som jag upplever som utmärkande. Kanske till och med vacker. Stycket andas in. Musiken är på väg någonstans men man vet som lyssnare ännu inte vart. Det är också här som det specifika rummets atmosfär för första gången tydliggörs. Momenten tas om. Läsning läggs till läsning. Pianosingor läggs till pianosingor och stycket byggs långsamt upp. "Repetition är förändring." Ljuden söker den stabila fasen. Röst och klang börjar sedan, efter ytterligare cirka fem minuter, att långsamt brytas ned. Allt förvrängs. Allt störtar. Pianoackorden låter som Årets första åska. Ett oväder drar in i musiken som då blir avgjort hotfullare. Den förändras. En vass distorsion tar över.

– Det är svårt att komma in i USA om man haft så här många frakturer på sin högra hand, sa Tulltjänstemannen till oiN. Han försöker provocera mig, tänkte oiN. Han försöker bara provocera mig.

På höftleden vilar mycket av kroppens tyngd. Text-ljudkompositionen "Decay" avslutas med att den fram till dess ackumulerade loopen vänder för att sedan bara långsamt tona ut. Ljudbilden blir återigen skörare. Tio minuter in i stycket är det som finns kvar nästan bara distorsion. Trycket på leden är

enormt. Förra sommaren å för en vecka sedan kunde min mamma nästan inte gå.

Vad talar "Decay" om? Jag läser att Alana, som precis som Dana, hade kommit tidigt till skolan den där dagen. Den där dagen var årets första skoldag. Den där dagen var den första september 2004. "Decay handlar, tänker jag, i hög grad om händelser, moment och förlopp mitt skrivande har svårt att, eller inte alls kan, härbärgera."<sup>796</sup>

796 Jag läser Timothy Phillips bok om skolockupationen i Beslan. Jag skriver en text om boken och händelserna: De båda sjuåriga flickorna, som var klädda i skoluniform, hade på sin lärares uppmaning tagit med sig ballonger och blommor. Skolårets första dag firas traditionsenligt och högtidligt i Ryssland. Timothy Phillips menar att detta i sin tur hör ihop med synen på utbildning i landet. Det var Lenin, inte Tony Blair, som först sa: Utbildning, utbildning, utbildning, skriver Phillips. Phillips bok om gisslandramat på skolan i den nordossetiska staden Beslan är i vissa stycken omöjlig att läsa. Phillips skriver att hans försök att redogöra för vad som verkligen hände under de tre fasansfulla dygnen faller på sin egen orimlighet då de överlevandes historier ofta är förvirrade, märkta av den traumatiska upplevelsen och sinsemellan motsägelsefulla. Många av de Phillips pratat med (och han har pratat med många) har svårt att rekapitulera när, vid vilken tidpunkt eller till och med under vilket dygn, specifika händelser faktiskt inträffade. "As a result", skriver Phillips, "the deeper I had gone into the siege and the more survivors' tales I had heard, the more confused I became about what had actually gone on". Sanningen – den enda, den trovärdiga – om Beslan-dramats förlopp lyckas Phillips inte få fatt på i sin bok. *Beslan. The Tragedy of School No 1* blir däremot viktig och vågar jag säga trovärdig som en skildring av en helvetisk och fullständigt omänsklig situation. "We had become cattle", säger en anonym röst ur gisslan. Boken är också en skildring av ett samhälle i fritt fall. Myndigheternas icke-organisation och påtagliga inkompetens bidrog sammantaget till att öka – inte lindra – terrorn. När barn och vuxna, efter de två första, i sig mycket kraftiga explosionerna, som detonerade strax efter klockan ett den tredje september, sprang flyende ut ur den raserade skolan blev de beskjutna från alla tänkbara håll. Halv två briserade en tredje, än kraftigare, explosion. Vissa i gisslan tappade hörseln. Andra i gisslan hörde helikoptrar som hovrade på låg höjd över dem. De hörde skrik på ryska och på ossetsiska. Och skottlossning. "She [Vera Salkazanova] heard the children shouting at the windows for the solidiers to stop shooting." Det råder, enligt Phillips, än idag stor oklarhet och oenighet om vad som orsakade den första explosionen som i sin tur torde ha förorsakat de två följande. Och hur stor

var gruppen av terrorister? Var de, som de officiella dokumenten säger, 32 stycken? Eller var de närmare 50? Vilken roll hade Ruslan Aushev i dramat? Samarbetade skolans före detta rektor, Lydia Tsalieva, i själva verket med kidnapparna? Phillips, Timothy, *Beslan. The Tragedy of School no. 1*, Granta Books 2007.

Kompositionen "Decades" ligger sist på det postumt utgivna albumet *Closer*. Det är en av Joy Divisions mer stillsamma, mest episka och – då den klockar in på sex minuter och tio sekunder – också allra längsta låtar. De fyra kompositioner – "Heart And Soul", "Twenty Four Hours", "The Eternal" samt "Decades" –, som tillsammans utgör B-sidan på LP-skivan *Closer*, hör sammantaget till den räcka musik som jag under årens lopp lyssnat allra mest på. Luftigheten i "Heart And Soul", det oerhörda drivet i "Twenty Four Hours", den majestätiska melankolin i "The Eternal" och så, slutligen, den ödesdigra, men samtidigt nästan ödmjuka tonen i "Decades", har gång på gång kommit att intressera mig. Det är ett ljudande uttryck som står mycket långt från det som råder på *ADSR*. Det är som att "The Eternal" och "Decades" utspelar sig i ett i sig postumt tillstånd. Allt är redan över och förbi. Leden har slutligen gett vika för kroppens samlade tyngd och smärtan, liksom klangen, blir då en helt annan.

Att äta blommor. Att pissa i sina egna skor för att sedan dricka pissen. Att gömma medhavda blommor i sina kläder för att senare kunna ge dem som mat till sina ännu svagare klasskompisar. / ... / Att efter och utifrån de fullständigt barbariska händelserna i skolan i Beslan i början av september 2004, tala om ett annat och bättre samhälle, är i sig barbariskt. Att tänka sig ett fritt Tjetjenien, skapat på en dylik grund, koncipierat genom att exempelvis helt medvetet döda barn, är barbariskt.



### 3:1:3 ”Sustain” – 18 oktober 1977 [Lyssna på CD-skivan, spår 4]

”Sustain” är något av en anomali. Det är skivans utan konkurrens kortaste spår. En nästan helt rak linje. Det är också den komposition på *ADSR* där inläsningen ligger som mest opåverkad. Rösten som reciterar texten är genom hela stycket ”maximal”. Den tidigare annonserade avsemantiseringen som brukar bli fallet då text skall intergreras med musik uteblir nästan helt, något som naturligtvis får konsekvenser för hur stycket som helhet uppfattas. Texten ”Sustain” är dessutom den enda text på skivan som i mina ögon fungerar också utanför den kontext text-ljudkompositionen upprättar. ”Sustain”, som är en term som beskriver en tons styrka under den tid tonen ljuder, är en i grunden enkel komposition. Den konstitueras av röst och en rundgångskopplad gitarr. En feed-back-loop ljuder konstant och melankoliskt genom hela stycket. En tredje komponent utgörs av Ulrike Meinhofs röst hämtat från en på YouTube utlagd, och av oss samplad, tv-intervju. Delvis simultant med detta vokala ljudspår löper en inspelning där Lotta M Nyberg på svenska återger det Meinhof på tyska talar om i den av Helma Sanders genomförda och filmade intervjun.<sup>797</sup> Tvillingarna spelar piano någonstans i bakgrunden. Dessa två ljudspår återges i höger respektive vänster högtalare.

Texten ”Sustain” består av sex strofer som är olika långa. Jag läser dem som jag brukar läsa då jag läser dikt. Min inläsning av texten skedde också frikopplad från – och därmed opåverkad av – det övriga ljudande godset. Styckets olika delar fördes sedan samman i mixningen. Det faktiska Meinhof-materialet introduceras under det att styckets tredje textstrof läses för att sedan löpa över den långa paus som skiljer ut strof tre från den därpå följande. Det samplade materialet tonar sedan bort under det att den fjärde strofen läses. Bruset är här genuint. Förlorarna försvinner. ”Sustain” är ett collage bestående av ett högst begränsat material. Några olika saker – olika röster, feed-back-klanger – pågår parallellt, men samtidigt tillsynes oberoende av varandra. ”Sustain” kan

<sup>797</sup> Filmen hittar man på [http://www.youtube.com/watch?v=k7jEk\\_fo4pE](http://www.youtube.com/watch?v=k7jEk_fo4pE).

därmed uppfattas som en text-ljudkomposition som ställer sig lite vid sidan om den ambition som MonoMono i allmänhet och skivan *ADSR* i synnerhet på olika vis kan sägas proklamera. Kontaktytan mellan det klangliga och det vokala godset ser här, jämfört med de övriga spåren på skivan, annorlunda ut. Försöken till integration mellan "auditiv text" och "icke-verbalt ljud" stannar i "Sustain" av tidigare än i de tre övriga spåren.<sup>798</sup> Den ömsesidiga nedsmittningen, för att istället använda Bodil Børssets term, är av en avgjort mildare art och prognosen blir således också en annan.

Helma Sanders samtal med Meinhof är ett av de sista som Meinhof genomförde innan hon gick under jord. Den 14 maj 1970 deltog Ulrike Meinhof, tillsammans med Gudrun Ensslin, Ingrid Schubert, Irene Goergens (m.fl.) i en aktion där den för mordbrand dömd Andreas Baader fritogs. Händelsen brukar betraktas som startskottet för RAF. "Med ett hopp från fönstret i Institutet för sociala frågor avslutade Ulrike Meinhof sin journalistkarriär och gick under jorden. Hennes film 'Bambule', som skulle ha sänts i de dagarna, ströks med kort varsel ur TV-programmet. Den visades aldrig."<sup>799</sup>

798 Elleström, a.a., sid. 37.

799 Aust, Stefan, *Baader-Meinhof. Sju år som förändrade Förbundsrepubliken* (Översättning: Lars Eberhard Nyman), Symposion Bokförlag 1990, sid. 78.

Jag ville skriva om förlorarna, säger jag.

Privata angelägenheter är i allra högsta grad politiska. Barnuppfostran är oerhört politisk. Relationer som människor har till varandra är oerhört politiska, eftersom de säger någonting om huruvida människor är förtryckta eller fria, om de... om de kan förstå eller inte förstå. Om de kan göra någonting eller inte. När det gäller barnens behov är familjen nödvändig, oundgänglig [...] det är den stabila platsen med stabila mänskliga relationer. [...] Svårt, svårt, oerhört svårt. [...] [P]roblemet för alla politiskt arbetande kvinnor, inklusive mig själv, just detta att de å ena sidan utför för samhället nödvändigt arbete, att de har huvudet fullt av väsentliga saker, att de eventuellt också verkligen kan tala och skriva och agitera. Men å andra sidan står de där med sina barn och är lika hjälplösa som alla andra kvinnor. Och många av dessa kvinnor har samma problem i sina familjer som alla de andra kvinnorna har. Då skulle man kunna säga att det centrala förtrycket av kvinnan är att man sätter hennes privatliv i motsats till alla former av politiskt liv. Samtidigt kan man säga att när det politiska arbetet inte har någonting att göra med privatlivet, då stämmer det inte, då går det inte att löpa linan ut. Man kan inte bedriva anti-auctoritär politik i samhället och samtidigt slå sina barn hemma. Man kan inte heller sluta att slå sina barn hemma, utan att det blir politik av det. Det betyder att man inte kan upphäva konkurrensförhållandena inom familjen utan att också behöva kämpa för att upphäva konkurrensförhållandena utanför familjen, där ju alla hamnar som börjar [...] att lämna sin familj.<sup>800</sup>

800 Detta citat är en redigerad version av vad Meinhof säger i intervjun med Helma Sanders. Se Ditfurth, Jutta, *Ulrike Meinhof. En biografi* (Översättning: Ann-Sofie Ljung-Svensson & Per Svensson), Albert Bonniers Förlag 2008, sid. 262-263.

”The ones that weren’t paintable were the ones I did paint.”

Gerard Richter i ett samtal med Jan Thorn Prikker

Jag vänder mig om.

Bildsviten *October 18, 1977* av Gerhard Richter består av 15 oljemålningar på duk av varierande storlek och ställdes ut första gången vintern 1989, i den lilla tyska staden Krefeld, nära Köln. Den första tavlan i serien är ett porträtt, rakt framifrån, av en ung, allvarlig och borgligt välordnad Ulrike Meinhof (”Youth Portrait (Jugendbildnis)”) och den avslutande är en drygt två gånger tre meter stor tavla, (”Funeral (Beerdigung)”), som hämtar sitt motiv från Andreas Baaders, Gudrun Ensslins och Carl-Jan Raspes begravning i Stuttgart den 27 oktober 1977. Suddigheten har tilltagit.

Mottagandet efter vernissagen på museet Haus Ester i Krefeld var, enligt Robert Storr, vittomfattande och motsägelsefullt.<sup>801</sup> Kritiken mot Richter och *October 18, 1977* lät inte vänta på sig och den kom både från höger och från vänster. Det reellt oskarpa – brusiga – i hans svartvita, fotorealistiska och liksom rasterade porträtt av de döda terroristerna, samt interiörer från deras celler i Stammheim, blev för vissa ett grepp som pekade in mot en ideologiskt vacklande position medan samma angreppssätt för andra kritiker blev just det moment som gjorde det möjligt för Richter att måla det annars obeskrivbara, det ”icke-målningsbara”.<sup>802</sup> Vilken betydelse har bruset på *ADSR*? Man har försökt att beskriva Richters teknik i termer av ”depainting” eller ”unpainting” men i detta sammanhang vore det möjligen mer produktivt att rubricera denna

801 Storr, Robert, *Gerhard Richter October 18, 1977*, The Museum of Modern Art 2000, sid. 30.

802 I Storrs bok förs en diskussion om vad som för Richter är ”paintable” kontra det som förblir ”unpaintable”. Diskussionen landar i följande credo: ”In short, Richter felt compelled to tackle the theme of the RAF, but the process of deciding which images to paint, and, later, which paintings to keep was initially an intuitive and then an empirical one. The product of trial, error, and elimination, *October 18, 1977* is, by this measure, the very opposite of programmatic political art”. Ibid., sid. 100.

typ av ”informations-avlägsnande” som en visuell motsvarighet till akustikens ”minimal voice”. Hur ser förhållandet mellan optisk och akustisk feedback ut?

Richter hålls, i Storrs introducerande text, fram som en stenhårt anti-ideologisk konstnär och på så vis framstår han karaktärsmässigt närmast som en motpol till RAF:s hårda och dogmatiska, kärna.<sup>803</sup> Detta till trots – eller kanske på grund av just detta – kom Richter att intressera sig för deras aktiviteter och öden. Storr skriver: ”[Y]et he [Richter] appeared to relate to them in certain respects, especially with the women, and with Ulrike Meinhof, who was only two years younger than he, in particular”.<sup>804</sup> Lisbeth Lindeborg skriver att bildcykeln präglas av en hopplös sorgsenhet”, att den är tillbakablickande, ”en erinran utan, analys”.<sup>805</sup> Jag låter min ambivalenta fascination för Ulrike Meinhof och i lägre grad för de andra RAF-medlemmarna spegla sig i Richters väldiga tavlor. Som feg, medelålders, vit man blir Meinhofs obönhörliga resa ned i underjorden för mig tankeväckande. Och ordet ”tankeväckande” är i sammanhanget (det är jag helt medveten om) ett alldeles för blekt och icke-ambivalent ord. Naiviteten är så dubbel. Paradoxal. Den rymmer både ljus och mörker. Varför skrev Steve Sem-Sandberg romanen *Theres*?

Storr håller fram *October 18, 1977* som ett undantag, som en anomali, i Richters verkförteckning. Arbetet fick inte heller, logiskt nog, några efterföljare. ”Nor does it”, skriver Storr, ”codify new laws”.<sup>806</sup> Varför skrev Steve Sem-Sandberg romanen *Theres* på det vis han skrev den? Jag försöker förstå oskärpan i Richters bilder som en metod att göra svitens porträtt mindre porträttlika, dels

803 Richter föddes 1932 i Dresden och lämnade det kommunistiska Östtyskland strax innan muren uppfördes 1961. Han hade på så vis, redan som ung, kommit att uppleva två olikartade totalitära maktapparater, först den Nationalsocialistiska och sedan den därpå, direkt följande, kommunistiska.

804 Storr, a.a., sid. 31.

805 Lindeborg, Lisbeth, ”Efterskrift” till Aust, Stefan, *Baader-Meinhof. Sju år som förändrade Förbundsrepubliken* (Översättning: Lars Eberhard Nyman), Symposion Bokförlag 1990, sid. 452.

806 Storr, a.a., sid. 138.

för att på så vis skapa och placera in dem i en större och allmännare kontext, dels för att göra betraktaren (exempelvis jag som hela tiden återkommer till dessa märkligt enigmatiska verk) till en mer aktiv instans. Jag dras in i motiven. Jag måste börja arbeta och också ta ställning till det jag faktiskt ser.

Storr menar att det faktum att *October 18, 1977* skapades 1988 och visades för första gången året därpå är av betydelse för hur verket skall läsas. Mot slutet att 80-talet hade konservatismen, med Helmut Kohl, Ronald Reagan och Margaret Thatcher i spetsen, segrat. Västvärlden var förändrad och exempelvis Joseph Beuys' försök 15 år tidigare "att rädda den extrema vänstern från sig själv" stod inte längre högt på dagordningen.<sup>807</sup> Richters 15 målningar blir utifrån en dylik historisk kontext ytterst till en reflektion över dem som förlorade. "Sålunda: det som segrar är alltid den goda ordningen över ett nebulöst kaos. Världen går från sämre till bättre, sedan må Hesiodos säga annat. Segern är aldrig tvetydig eller efterklok. Den besegrade har inga försonande drag, all eventuell likhet med segraren en omöjlighet."<sup>808</sup>

Utifrån Richters initiala tanke att i en omfångsrik svit skildra RAF:s hela våldsamma historia krymper projektet efterhand till att fokusera den ensam-

807 Ibid., sid. 90. På Documenta V ställde Beuys ut objektet "Dürer, I'll guide Baader + Meinhof through Documenta V personally". Den första uppmaningen som riktar sig till den till Albrecht Dürer omdöpte Thomas Peiter hade dessutom en didaktiskt formulerad fortsättning som löd: ", and thus they will be resocialized". Ibid., sid. 86. Att en dylik räddningsaktion möjligen var av vikt påminns man av då man läser Jeremy Varons bok *Bringing the War Home*. Han skriver angående RAF aktivisternas situation, antingen fångslade eller i självald isolering under jord: "The conditions of extreme hardship and absence of external points of reference reinforced the tendency of the guerillas to use their own circumstances as a basis for claims about their society as a whole". Varon, a.a., sid. 226. Lite senare konstaterar han att Margit Schillers beskrivning av hur isoleringen i fängelset hade gjort skillnaden mellan "internal perceptions" och "external reality" otvetydigt också kan fungera som en beskrivning av av RAF:s politiska analys och praktik. Ibid., sid. 227. 808 Jakobson, Lars, "På vilken strand vid vilket hav?", *Effekter. Blandade texter* (Urval & inledning: Joan Bravais), Albert Bonniers Förlag 2011, sid. 185. Eqbal Ahmed skriver: "Gårdagens terrorist är dagens hjälte, och gårdagens hjälte är dagens terrorist". Ahmed, a.a., sid 15.

ma, isolerade och i flera fall redan döda, förlorande och förlorade människan. ”Of course, some of the canvas give us glimpses of Ensslin, Meins, and Meinhof alive, but all of the paintings tend toward oblivion”, skriver Storr.<sup>809</sup> Kanske befinner sig också, tänker jag, *ADSR* i en jämförbar rörelse. Den snurrar mot försvinnandet. Att gå förlorad i det tilltagande brusset. I maktlösheten. Och de tre, repetitiva, dukarna som framställer den döda Ulrike Meinhof – ”Dead (Tote)” – blir mindre och mindre i omfång. Beträktaren dras in i motiven medan motiven – Ulrike Meinhofs överkropp och huvud sett från sidan – långsamt försvinner bort från betraktaren.

809 Storr, a.a., sid. 105.



Hur ser våra tics egentligen ut? Jag luktar exempelvis hela tiden på mina egna fingrar. Jag flackar med blicken. Jag läser: ”Utmärkande för den bricolerande aktiviteten är att den alltid utgår från – och *måste* utgå från – det som alltid redan finns där; från det som råkar finnas ’tillhands’”<sup>810</sup>

Ulrike Meinhof knådade, läser jag i Stefans Austs bok, avrivna pappersbitar till hårda papperskulor som sedan blev liggande överallt i rummen. ”Senare, när polisen hade hört detta [...] letade de systematiskt efter sådana papperskulor i illegala våningar.”<sup>811</sup>

810 Rosengren, a.a., sid. 75.

811 Aust, a.a., sid. 105.

Varför säger jag att jag ville skriva om förlorarna?

Text-ljudkompositionen ”Sustain” utspelar sig kring en rak, närmast horisontell, linje. Stycket bär inte, såsom de övriga tre spåren på ADSR med sig ljudande gods från den föregående kompositionen. ”Sustain” börjar istället då den faktiskt börjar och löper sedan på – långsamt och melankoliskt – i fem minuter och 29 sekunder. Och sedan i ytterligare en kort slinga. Cirka tio sekunder in i ”Release” tystnar slutligen rundgångsloopen. Musiken vacklar fram. Den tycks hela tiden stanna av och tystna. Försvinna.

1970-talet var ingen äng. Akustisk feedback skapar ett svårhanterligt tjut som i många fall kan vara mycket påträngande, men samtidigt oerhört vackert. Jag vänder mig bort och betraktar istället en väldig vidsträckt öken, en rak alldeles obruten horisontlinje. Jag ber Lars beskriva ”Sustain” betraktat som ljud. Lars säger:

Sustain kan vara en ihållande ton, någonting som ständigt pågår. I samtliga verk på ADSR används fenomenet rundgång, återkoppling mellan mikrofoner och högtalare men i de andra styckena används rundgången som en mindre beståndsdel, en parameter bland flera. I ”Sustain” är rundgången helt i fokus. Alla – icke-vokala – klanger skapas genom att en elgitarr står lutad mot sin förstärkare som har tillräckligt stark volym för att gitarrens strängar ska börja vibrera av sig själva. Genom att vrida på ett filter (en equaliser) till gitarren samt att ändra mängden överstyrning (overdrive) kan många olika rundgångsklanger uppstå.<sup>812</sup>

På ”Sustain” framträder rösten på ett mer konventionellt och därmed förmedlande – kommunikativt – vis, något som i sin tur kan leda till att den, såsom fysiskt faktum, delvis osynliggörs. Dess materialitet täcks över av ”mening”.<sup>813</sup> ”Sustain” är ett litterärt performance-stycke som ändå bär med sig självklara

812 Carlsson, a.a.

813 Mladen Dolar tecknar tidigt i sin bok *A Voice and Nothing More* upp olika scenarier där ”rösten” kontra ”meddelandet” ställs i fokus. Han skriver: ”The attention paid to the voice hinders the interpellation and the assumption of a symbolic mandate, the transmission of a mission”. Och senare: ”[...] one ‘doesn’t hear [the voice] well’ because it is covered by meaning”. Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press 2006, sid. 3-4.

och i sammanhanget ovanligt påtagliga drag från den upp- och inlästa litteraturens olika uppenbarelseformer. Versraderna får här på ett avgjort mer ostört och konventionellt vis löpa på, fram mot radbrytningen och pausen och vändningen. "Sustain" är på ett påtagligt vis klang, text och röst.

Den danska jazzmusikern Jon Egeskov har under namnet Pixel gett ut tre skivor på bolaget Raster-Noton varav den senaste, *The Drive*, ofta beskrivs som ett soundtrack till en imaginär och ännu orealiserad, film.<sup>814</sup> På *The Drive* arbetar Pixel genomgående med feedback-loopar, men också med avvaktande rytmer och med ett sporadiskt mer klingande material. Sammantaget skapar denna antydningens praktik en organisk, liksom omkringflytande helhet, en minimal musik som ändå inrymmer vissa mer episka – kanske skulle man kunna kalla dem mer ”maximala” – ambitioner. Klangmassan vill då och då expandera. Låttitlarna består av GPS-koordinater som anger specifika geografiska platser på den nordamerikanska kontinenten. Skivans första spår heter således: ”+28° 35 42.88 -80° 37 13.02”. Och utifrån skivans titel – *The Drive* – är det frestande att föreställa sig en bilresa mellan dessa utpekade orter. Musiken skapar bilder av ett ingenmansland. Öknar, vidsträckta förortsområden och folktomma motorvägslandskap passerar revy då jag blundar och lyssnar. Ibland påminner det om det landskap Peter Waterhouse tecknar i längdikten *Blommor*.<sup>815</sup>

Nu blundar oiN för första gången i Amerika. oiN, jordI och franK inledde tidigt en tisdagsmorgon sin första resa, under vilken de skulle hämta en kod som var adresserad till en viss Sue Miller, en 23 årig studentska, tillfällig boende i Saratoga Springs.

– Man kör norrut, väg 87, mot och förbi Albany, sa jordI, med ansiktet nerkört i bilkartan.

franK, som oftast var den som körde, nynnade med i en 60-tals melodi som strömmade ut från bilstereon. Solen sken. Det tickade. Inget var brutet. Lövträden hade ännu inte börjat skifta i gult.

– Länge smattrade jag med storkarna, sa oiN. Länge väste jag med gässen.

814 The Pixel, *The Drive*, Raster-Noton 2010 (CD-skiva).

815 ”Gropar i landskapet. Här vräker bönderna, och även byggfirmorna, gärna ner sitt avfall, och då lyser det i groparna, där det tidigare bara fanns jämngroa gräs och snår, lyser som fasanfjädrar, och det luktar av en fyllig blandning.” Waterhouse, Peter, *Blommor* (Översättning: Harald Hultqvist), Råmus 2011, sid. 9-10.

Med jämna mellanrum hör man ett lågt brus från telefonen som står snett framför mig på skrivbordet. Solen försvinner ner bakom horisonten efter en lång och varm dag. Skymningen liknar gryningen. En lång rak linje. På *The Drive* tangerar Pixel ibland ljudbilden på "Sustain". Det uppfattar jag absolut inte som någonting besvärande. Ett kapitel i Stefan Austs bok *Baader-Meinhof* heter för övrigt "I sicksack genom Förbundsrepubliken".<sup>816</sup>

<sup>816</sup> Aust, a.a., sid. 98-100.

Inledning: Ett brev från den bortrövade Hanns-Martin Schleyer adresserat till sonen Eberhard Schleyer läses upp samtidigt som dokumentära bilder från Schleyers begravning visas. Det är höst. Betonghus. Gula löv på träden. Långt senare är det den 6 juli 2011, en solig förmiddag och jag sitter och tittar på Rainer Werner Fassbinders 30 minuter långa bidrag till episodfilmen *Tysk höst* från 1978.<sup>817</sup> I Fassbinders film är ingenting iordningställt, ingenting är analyserat eller avslutat. Den utspelar sig mitt i ett kaotiskt nu, i en ytterst rörig lägenhet. Fassbinder, som under 60-talet umgicks i samma bohemkretsar som Andreas Baader, låter filmkameran och terrorn, och hela det extremt upphettade känsloläge som, på grund av terrorismen, genomsyrade det västtyska samhället hösten 1977, flytta in i en stökig lägenhet i München där han bor tillsammans med partnern Armin. Fassbinder samtalar upprört om demokrati och terrorism med sin mor samtidigt som han just terroriserar sin uppenbart ”svagare” sambo. Han behandlar Armin som en betjänt, en upppassare. I filmen får han aldrig något efternamn. Armin är skit. Fassbinder misshandlar honom handgripligt. Han slänger ut honom ur deras gemensamma lägenhet.

I filmen *Tysk höst* redovisas en räckta kritiska resonemang kring den tyska terrorismen och dess direkta följdverkningar. I samtalet med modern – Lilo Pempeit – framhärdar Fassbinder i övertygelsen att Stammheim-fångarna och de övriga terroristerna måste få en juridisk behandling värdig en rättsstat. Det är just i krissituationer demokratin verkligen sätts på prov och verkligen måste träda i kraft och fungera fullt ut, fastslår Fassbinder. Och hans resonemang ansluter sig på så vis till Hannah Arendts teser i *Om våld*. Och till de Eqbal Ahmad långt senare lanserar i föredraget ”Terrorism: Deras och vår”. Arendt skriver, alldeles i slutet av *Om Våld*:

Än en gång kan vi bara säga att vi inte vet vart detta skeende skall föra oss, men vi vet, eller borde åtminstone veta, att varje försvagande av makten är en öppen

817 Fassbinder, Rainer Werner (regi), *Germany in Autumn. Fassbinder Volume II*, World Cinema Ltd (DVD-skiva).

invit till våldet – om inte annat av den anledningen att de makthavare som känner makten slinta ur händerna alltid haft svårt att motstå frestelsen att sätta våld i maktens ställe.<sup>818</sup>

Gång på gång predikar Fassbinder inför sin mor just vikten av att det väst-tyska samhället nu – i denna svåra stund – använder sin makt för att på så vis undvika mer våld. ”Sök politiska lösningar. Militära operationer [våld] skapar fler problem än de löser.”<sup>819</sup> I nästa scen skriker Fassbinder åter, tyranniskt, åt Armin: ”Fixa en drink!” ”Ge mig telefonen!” Den personliga och den politiska frustationerna smälter i Fassbinders bidrag till *Tysk höst* fullständigt samman. En personlig och en politisk tragedi smittar här intensivt och dödligt ner varandra. Filmen visar, som Christian Braad Thomsen skriver, hur ”terrorismen börjar i det privata, och hur det privata i sin tur kommer i kläm i den politiska utvecklingen”<sup>820</sup> Alla förlorar. Alla går under.<sup>821</sup> Det är en fullständigt kompromisslös film om ett fullständigt kompromisslöst skede i vår närhistoria.

818 Arendt, a.a., sid. 84-85.

819 Ahmad, a.a., sid. 29.

820 Thomsen, Christian Braad, *Fassbinder – en resa mot ljuset* (Översättning: Elisabeth Helms), Alfabetas förlaget Barrikaden 1983, sid. 143.

821 Vad som händer med RAF-terroristerna är välbekant. ”Fyra månader efter premiären på *Tysk höst* tog Armin Meier livet av sig – och fyra år senare dog Fassbinder själv”. Ibid., sid. 146.



På de tre oljemålningarna "Dead (Tote)" (den största mäter 62 x 73 cm medan den avslutande och minsta endast är 35 x 40 cm) blir motivet, Ulrike Meinhofs horisontellt liggande överkropp och huvud, allt oskarpare.<sup>822</sup> Det tycks vara på väg bort från betraktare. På väg in i bruset.

822 Storr, a.a., sid. 20-21.

Nästan samtidigt som jag inledde min doktorandutbildning på Litterär gestaltning hösten 2008 började jag också parallellt att arbeta med två olika diktsviter. Skrivandet gick emellertid trögt. Mycket trögt och jag började berätta för bekanta att jag för alltid hade slutat att skriva dikt. Det hade tagit stopp.

Den ena textsviten skulle handla om den internationella botanikkongressen i Wien 1905, där det en gång för alla fastslogs att regler för namngivning av växter skulle utgå från den binära nomenklatur Carl von Linné, drygt 150 år tidigare, hade utarbetat och presenterat i *Species plantarum* (1753).<sup>823</sup>

Den andra diktsviten skulle på ett för mig ganska oklart vis fokusera RAF:s praktik och historia under 1970-talet. Båda diktsviten visade sig snart vara oskrivbara. Fragmentariska rester av den senare, knappt mer än påbörjade sviten har återanvänts i "Sustain". Idag är det den 27 juni 2011. Fönstret ut mot Vasagatan står öppet och gatans alla ljud tränger hela tiden in i mitt arbetsrum. Jag kan inte sova om nätterna och blir därför mycket trött. Lottas märkliga och långsamt framskridande sjukdom gör mig vilsen. Jag vågar inte ringa hem för att jag väntar på att hon skall ringa mig.

823 Uddenberg, Nils (Tillsammans med: Helene Schmitz, idé & fotografi & Pia Östenson, Botanik & bildtext), *System och passion. Linné och drömmen om Naturens ordning*, Natur&Kultur 2007, sid. 237.

Både Stefan Aust och Steve Sem-Sandberg skriver, i sina respektive inventeringar av den Västtyska rikspolisstyrelsens väldiga arkiv, där uppgifter rörande Baader-Meinhofligans aktiviteter registrerades, om de röstprov, ”voiceprints”, man där småningom kunde finna. I den svenska översättningen av Austs bok har också översättaren – Lars Eberhard Nyman – fört in en i sammanhanget intressant kommentar rörande dessa voiceprints. Han skriver inom parentes: “[...] röstprov – ’voiceprints’ – vilka med hjälp av instrumentalfonetisk analys är fullt jämförbara med fingeravtryck”.<sup>824</sup> Långt senare frågar Åsa Stjerna rättsfonetikern Jonas Lindh:

Så veri erbarheten vad gäller röst kan inte jämföras med ett fingeravtryck i fastställandet av en identitet?

– Nej. Men den analogin har funnits [...] Man har talat om *voiceprint* i analogi med *fingerprint* men *voiceprint* har i princip varit ett spektrogram som är en visualisering av ljud och att kalla det ett avtryck är att gå för långt. Utvecklingen av teknologin kring detta, liksom analogin, tog fart under 60-talet, bland annat genom en viss herr Kersta på Bell Labs i USA som menade att man kan identifiera en person genom spektrogram. Men när forskare på allvar började analysera detta kunde man enkelt avslå dessa föreställningar. Om jag säger ”pappa” i två olika röstlägen finns det inget i spektrogrammet som tyder på att det rör sig om samma person. En rösts formant ändras beroende på om man är trött och så vidare.<sup>825</sup>

824 Aust, a.a., sid. 151. Även Sem-Sandberg, Steve, *Theres*, Albert Bonniers Förlag 1996, sid. 178.  
825 Stjerna, Stjerna, Åsa, ”Att identifiera en röst. En intervju med Jonas Lindh, specialist i rättsfonetik”, *Nutida Musik*, nr. 3/2010, sid. 26-27. Också Mladen Dolar diskuterar röstens eventuella kvalité som fonetiskt fingeravtryck. Han skriver: ”The voice is like a fingerprint, instantly recognizable and identifiable”. Dolar, a.a., sid. 22. Förutom att vara en märklig beskrivning av fingeravtrycket, som ju knappast är omedelbart igenkännligt som en specifik individs avtryck, har Dolar också, som visats fel rörande röstens förmåga att bestämt peka ut – identifiera – eftersökta personer. Ett tänkt ”voiceprint” blir närmast till fingeravtryckets diamentrala motsats, något man omgående kan känna igen men inte senare, efter fördjupade studier, med bestämdhet koppla till någon bestämd individ.

Ett ”röstavtryck” är således en översättning och saknar därmed, som jag tidigare har konstaterat, en motsvarighet till ”fingeravtryckets fysiska fingrighet”.

### 3:1:4 ”Release” – 11 september 2001 [Lyssna på CD-skivan, spår 5]

”Release” är den enda kompositionen på *ADSR* som aldrig har framförts live. Lars hade då stycket spelades in placerat ett par stora högtalarlådor, som var riktade uppåt, under en flygel. Läsningen samt styckets elektroniska huvudfigur matades genom PA-systemet och sedan ut, upp och genom flygelns väldiga resonanskropp för att slutligen – i en då akustiskt modulerad uppenbarelse – momentant spelas in av ett antal mikrofoner som var placerade runtomkring flygeln. På följande vis beskriver Lars uppkopplingen och dess konsekvenser:

I ”Release” ville vi fånga upp utklingningen av Fredriks tal genom att förlänga frasernas avslut med resonanssträngar. Om vi riktar ett ljud mot en flygel då pedalen är nertryckt och alla strängar kan röra sig fritt så kan vi höra ljudets frekvenser i flygeln. Strängarna som bäst matchar ljudets frekvenser börjar svänga med. Högtalarna under flygeln fick igång pianosträngarna och mikrofoner ovanför flygeln samt i rummet fångade upp de klanger, ekon som pianot och rummet bidrog med. Jag kunde styra när Fredriks tal och eller den elektroniska stämman, kraftigt förstärkt, skulle ledas in i pianot eller ut i rummet via en tangent på datorn.<sup>826</sup>

Lars skriver: ”Jag kunde styra när Fredriks tal och eller den elektroniska stämman, kraftigt förstärkt, skulle ledas in i pianot eller ut i rummet via en tangent på datorn”. ”Release” är ytterligare en annan maskin. Det finns nivåer i styckenas samlade uttryck – ”Release” är ett exempel – som jag som författare och recitator inte har full tillgång till. Och detta faktum – att jag som en del av moduset ”samarbete” ger upp delar av mitt inflytande över hur kopplingarna dras – utgör inget egentligt problem, förutom möjligtvis just då jag skall reflektera kring och om resultatet. Det färdiga verket. De tre övriga spåren på *ADSR* har vid upprepade tillfällen, både innan och efter det att de fixerades i studion, tolkats live, men ”Release” existerar bara i den version som avslutar *ADSR*. Är det oiN eller jag eller någon annan som ”tänker terroristtankarna”?

826 Carlsson, a.a.

Musiken rör sig långsamt, knäppande, framåt samtidigt som den färgas in av rummets specifika klang. Den av Lars komponerade elektroniska ”click and cut-slingan” skapar en vass men i huvudsak tveksam atmosfär. Ett osäkert omkringcirklande i rummet och i flygelkroppen. Och i våra huvuden. Att röra sig i rundlar. Musiken börjar hela tiden om. Slingan repeteras men är aldrig med sig själv helt identisk. Den känns snart igen men är detta till trots en variabel.<sup>827</sup> Slingans digitala och kliniska signum ”smittas ned” av det stora rummets akustiska akustik. Strax innan uppläsningen startar ändrar slingan karaktär. Den drar sig tillbaka ytterligare. Basgången försvinner. Och läsningen, som också den moduleras i och genom flygelns och rummets ljudverkan tar plats i det system ”Release” utgör. Ibland börjar hela rummet att vibrera. En väldig och omfångsrik rundgång sätter sin betvingande prägel på ljudbilden och en svag klang som stammar ur flygelns kropp antydds.

Efter cirka nio minuter och 40 sekunder introduceras en räcka nya ljud, där det mest tongivande torde vara en sampling av ljudspåret från en av alla tv-utsändningar från Göteborgskravallerna 2001. Folk skriker. Hundar skäller. Man hör hur glas splittras och går sönder. ”Snuten kommer”, ropar en kvinna. Ur detta akustiska tumult stiger efterhand My Hellgrens och Emilia Wareborns ytterst långsamma tolkning för cello och viola av Bachs a-mollkonsert fram.<sup>828</sup> De två möts, som Thomas Millroth skriver i sin anmälan av *ADSR*:

i ett gungande minimalistiskt tema som om och om igen liksom lutar hakan mot handen i *Melancholias* eviga uttryck. Samtidigt stiger ljuden kring dem från upp-

827 Denna slinga går att uppfatta som analog med den intonationsfras/slinga som utgör ett avgörande moment i poesins sätt att framträda. Mer om detta i kapitel 3:2.

828 ”Hon [Ulrike Meinhof] spelade i skolorkestern och med den repeterade hon in en orgelkonsert av Händel som uppfördes i Uppståndelsekyrkan. Hemma övade hon på Bachs a-mollkonsert.” Ditfurth, a.a., sid. 66-67.

lopp, demonstrationer, någon skriker, skrånar på engelska, en gäll kvinno­röst ropar att snuten kommer. Det är kaos, nederlag.<sup>829</sup>

Musiken går runt runt samtidigt som den försvinner. Klingar av. Texten pratar, liksom texten ”Decay” också gjorde, om ”allt-möjligt” samtidigt. Den citerar Thomas Kling som skriver om mjölet och dammet och vinden.<sup>830</sup> ”Release” talar om 11 september, om Ulrike Meinhof, om underjorden, om kriget mot terrorismen, om spökstaden Detroit dit Karl Rossmann, oiN och nilofaR aldrig kom. Allt detta i ett möjligen fåfängt försök att säga något om världen, om dess beskaffenhet och dess spöken. ”Utmärkande för läsandet av ’Manhattan Mundraum Zwei’ kan istället bli en inställning som säger: det finns inget att hålla sig till. Inte i detta störtande.”<sup>831</sup>

ADSR strävar efter att gestalta och samtidigt säga någonting om vår omvärlds alla nya och ofta hotfulla ljud. Då jag får svårt att lyssna på texten ”Release”, något jag emellanåt får, tänker jag att alternativet hade varit att förbli alldeles tyst. Jag minns att Sveriges Televisions utsändningar från kravallerna – ”händelserna kring Avenyn” – bestod av en repetitiv och därmed tillsynes evighetslång loop. Det var den 15 juni 2001. Jag hade feber.

829 Millroth, a.a.

830 I *Ord & Bild* nr. 4-5/1999 samt *Ord & Bild* nr. 1-2/2004 publicerades Thomas Klings båda dikter ”Manhattan munrum” och ”Manhattan munrum två”. I ”Manhattan munrum två” har den första diktens tolv strofer blivit 21 stycken avgjort trasigare avdelningar. Vinden från Hudson som drar in över nedre Manhattan för med sig ett ”kort”, bittert mjöl. Diktens tjugonde och näst sista strof lyder: ”detta bittra mjöl, varöver vind går, / tyst algoritm-vind / / vinden från / manhattan”. Kling, Thomas, ”Manhattan munrum två” (Översättning: Lars-Inge Nilsson), *Ord & Bild* nr. 1-2/2004, sid. 51.

831 Nilsson, Lars-Inge, ”Ni osaliga ögon”, *Ord & Bild* nr. 1-2/2004, sid. 40.

Efter en lång och strapatsfylld resa anlände oiN, ett par år försenad, slutligen till flyghamnen utanför New York. Han tvättade av sina händer och sitt ansikte med en våtservett innan han gick av farkosten. Därefter vidtog direkt nya och omständiga procedurer.

Ögonscanning.

Fingeravtryck.

Voiceprints.

Öravtryck.

Visiteringar och en hel räckta frågor:

– Reser du ensam?

– Ämnar du arbeta under din vistelse i landet?

– Har du under de senaste 18 månaderna klappat eller på något annat vis vidrört boskap eller motsvarande?

I den längsta kön, den som ringlade å slingrade sig genom hela den mellersta ankomsthallen, började äntligen pixlandet i oiNs öron att avta. Att massera sin ena hand med sin andra hand. Det fanns ingen att fråga om vägen. Eller om hur proceduren skulle gå till. De gröna korten bytte ägare, revs sönder och fylldes i igen. Den som stod först i kön fick plötsligt ställa sig sist. Och tvärtom. Ingen försökte att tränga sig före. Hoppas det gick smidigare för de andra, för nilofaR å för de andra, hann oiN tänka innan han plötsligt och helt oförmodat blev inskuffad i ett av lysrör upplyst, nästan helt omöblerat, rum. Kanske 5 x 4 meter. Kanske var ett anslag uppsatt på ena väggen. Dörren syntes inte från utsidan. Och innanför det dolda rummet fanns ytterligare ett rum i vilket man genom den bara till hälften stängda dörren ändå kunde ana stora, för oiN, ännu okända apparater. Vattnet som han ombads att tvätta sin överkropp, sina armar och sina händer med var nästan för varmt. Inga frågor ställdes. oiN tänkte på jahmiR hykA som hade slitit av ledbandet, korsbandet, hälsenan och menisken under det albanska vårlägrrets allra sista dag. Våldiga plågor. oiN tänkte på distorsionen medan kontrastvätskan pumpades in i hans kropp. Han ombads att lägga sig på en väldig brits som sedan, efter någon timme, sköts in i en stor klotformad konstruktion. oiNs högra hand röntgades



sedan separat. Då gränspersonalen efter en stunds diskussion åter steg in i rummet sa de uppgivet till varandra:

– Ingenting, nothing. Låt honom gå.

När oiN äntligen kom ut i den svala nattluften utanför flyghamnens huvudbyggnad slog det honom att han hade glömt sitt handbaggage och sitt alldeles nyinköpta paraply i röntgenrummet. oiN tänkte på dem som förlorat. På tickandet. Att ”Den våldsamma tonen” snart skall realiseras. Han tänkte på jahmiR hykA. Och på nilofaR som borde ha varit här nu. Han vände sig om. Sökte med blicken efter en ledig taxi.

I texten till "Release" citeras poeten Thomas Kling. Och Lee Ranaldo, som är gitarrist, sångare och låtskrivare i New York-bandet Sonic Youth. I David Toops bok *Haunted Weather* berättar Ranaldo, som bor med sin familj på nedre Manhattan, om sina intryck från förmiddagen den 11 september 2001. Det var en tisdag (och inte som jag i många år tänkt mig en onsdag). Ranaldo säger att han inte – trots närheten till World Trade Center – tog någon större notis om den första kraschen: "There are always loud booming sounds on the streets here". Ranaldo ställer sig i duschen. Han skall strax följa sin son till skolan. Höstterminens första dag. Lee Ranaldo berättar vidare:

If the first plane did not register as something completely out of the ordinary, the second certainly did. Even from inside the shower the sound of the sky ripping wide open followed by the explosive impact was without a doubt not the normal sound of a Manhattan morning.<sup>832</sup>

Ranaldo rusar upp på taket till sitt hus för att se vad som är på gång. Vad är det för nytt ljud han just hört? Han ser de två tornen. Svart rök väller ut från väldiga krattar i fasaden. Och så ljudet: "there was a sound in the air like nothing I'd ever heard before, a giant roaring noise that I could not place or identify".

Ranaldo tar sig omgående tillbaka till sin bostad och till sin familj ett par våningar längre ner i huset. Där ser de tillsammans på TV hur det södra tornet störtar samman och strax efteråt förmörkar ett svart moln luften utanför deras fönster. Detta korta, bittra mjöl. Lee Ranaldo försöker beskriva det märkliga ljud han strax innan hört uppe på taket: "It was the sound of the building about to fall that I'd heard – just the sound".<sup>833</sup> Ranaldo säger att han numera har mycket svårt att separera det specifika och svårbeskrivna ljudet från alla de bilder och filmsekvenser han senare sett av de fallande tornen. Synintrycket

832 Lee Rinaldos berättelse återges i Toop, David, *Haunted Weather. Music, Silence and Memory*, Serpent's Tail 2004, sid. 80-81.

833 Ibid., sid. 81.

har på så vis delvis förstört ljudintrycket.

Multiinstrumentalisten Jim O'Rourke, som vid tiden för attacken mot World Trade Center, var medlem i Sonic Youth låg den aktuella morgonen och sov i bandets studio – Echo Canyon – som mellan 1996 och 2006 var belägen på Murray Street, alldeles i anslutning till tvillingtornen. Bandet hade vid tiden för attacken just inlett arbetet med ett nytt album, ett arbete som under flera veckors tid fick läggas på is då bandet, på grund av det omfattande röjningsarbetet vid Ground Zero, inte hade tillgång till studion. Jim O'Rourke klarade sig oskadd. Skivan som slutligen kom ut 2002 döptes till *Murray Street*. ”Var det svårdefinierade ljudet Lee Ranaldo hörde där i solskenet, på taket den 11:e september ett politiskt ljud?”<sup>834</sup>

834 Nyberg, Fredrik, ”Hamsterflickan, oljudet och undantaget”, *Lyriskvannen* nr. 6/2005, sid. 75.

Jag har alltid varit som mest upptaget av den sekvens i "Release" som tar vid då min läsning efter sju minuter och 40 sekunder är till ända och ett annat "tal", en annan röst, får ta vid. "[N]u har vi stängt dörren för alla som förlorat allt." Det är som att hela det stängda rummet då plötsligt börjar ljuda, som om den stora och låsta lokalen inte riktigt förmår hantera de ljud Lars "skjuter" genom flygelkroppen. Knäpparna förstoras till smällar. Årets första åska. Impulser iscensätts och dessa får sedan överraskande konsekvenser. Tillslut väller kaoset ända in. Världen har uppstått ur kaos och ibland hotar kaoset att åter ta över. "Va fan håller du på med", ropar någon. Musiken står och väger. Den vippar fram å tillbaka. Och kaoset är – som kaos ibland kan vara – både vackert och förfärande.

Då oiN efter nio dagars väntan slog sig ner i baksätet i en rymlig taxi vände sig föraren hastigt om. Han var irriterad och påpekade irriterat att oiN hade smällt igen bildörren.

– Hallå! Hej! Smäll inte i dörren! Ta det försiktigt, bilen är alldeles ny, sa han innan han frågade vart oiN ville bli körd.

oiN sa något om att han var trött och nervös. Att han kände sig liten i den stora bilen och i den stora staden. Att han var hungrig. Att han aldrig tidigare varit i New York.

– Penn Station. Jag vill åka till Penn Station, sa han sedan.

– Ja, du verkar vara en mycket nervös människa, sa taxichauffören medan han vant rattade ut från flyghamnsområdets myller.

Det var mörkt. Septembermörkt. oiNs högerhand värkte på ett svårdefinierat vis. Men då de efter en kvarts resa passerat en kulle uppenbarades framför dem en välbekant skyline, med trillingtornen i centrum.

– Titta, sa chauffören, där är staden.

oiN satt i baksätet och fingrade på sin enda kvarvarande väska. Sätet var lite för stort så oiN gled hela tiden neråt, mot golvet. Någonstans hade han läst: ”Muslim scholars emphasized that jihad might be fulfilled by the heart and the tongue and the hands as well as by the sword”.

I ankomsthallen hade han tvingats vänta tills alla de andra passagerare hämtat upp sina väskor från bagagebandet då han inte kunde komma ihåg hur hans, strax innan resan utdelade, resväska såg ut. Svart? Vit? Den var, visade det sig, silvergrå. Beslagen visade sig vara svarta. Eftersom han saknade telefon kunde han inte ringa nilofaR. Han kunde inte ringa jahmiR som säkert låg kvar på sjukhuset i Vlora. Faktumet att nilofaR inte hade mött honom vid flyghamnen – utanför avspärrningarna – som överenskommet gjorde oiN orolig. Han fingrade på resväskans handtag. För oiN är oron någonting högst närvarande. Så en snabb blick på taxametern. Den tickade på. Det första han skulle göra då han kommit fram till Ghent Omi var att kontrollera så att de tre tuberna i de tre behållarna var oskadade. Så en snabb blick på taxametern. Taxin rullade på alltmedan bebyggelsen tättnade omkring dem. Taxichauffören förblev tyst.

oiN förblev tyst.

– Så höga, tänkte han tyst för sig själv då han återigen fick se de tre tornen avteckna sig mot natthimlen. De såg avgjort hotfulla ut.

Inte heller på Penn Station, dit taxin fört oiN, stod nilofaR eller någon annan ur Formationen att finna. Det började bli sent och tåget mot nordväst skulle avgå först om ytterligare någon timme. oiN betalade sin enkelbiljett kontant. Efter ett förvirrat samtal från en telefonkiosk på perrongen med ett lokalt taxiföretag i Hudson förstod oiN att han fick försöka få fatt på någon på Basen som skulle kunna hämta upp honom vid tågstationen då han väl kommit fram. Taxioperatören hade stängt för dagen och de hade definitivt ingen lust att ge sig ut i natten för att hämta upp en förvirrad europé.

oiN svor. Hudsonfloden är ingen flod. oiN köpte en flaska vatten. Han betalade kontant. Också telefonkortet, som han köpte från en automat, betalade han kontant. Mynten rasslade utan att lämna några spår efter sig ner genom apparatens innandöme. Pengarna förvarade oiN i olika, speciellt för ändamålet ditsydda fickor på insidan av sin tröja. oiN ringde upprepade gånger till Basen och tillslut svarade också en man som sa sig vara villig att möta upp vid tågstationen i Hudson.

Poughkeepsie, Saugerties, Catskill, Hudson.

oiN tummade på resväskan. Han lät bläckpennan glida mellan fingrarna. Först höger, sedan vänster hand. Tågkupén var under nästan hela resan nästan helt tom. Och utanför fönstret ett en och halv timme kompakt mörker. oiN hade någonstans läst: ”The virus was always deadlier than the sword or the spear”. oiN såg sitt eget ansikte i rutan. Sätena var lite för stora så oiN gled hela tiden nedåt. Mot det smutsiga golvet. Han hade med sig nio identiska tröjor och invirade i tre av tröjorna låg de ömtåliga tuberna – ”redskapen” – i sina specialgjorda alluminium-behållare. De var inte större än en bläckpenna. Men avgjort tyngre. Och att de också, tyckte oiN, liksom växte i handen. De tillhörande koderna hade han i god tid skickat till ett antal säkra adresser utspridda i staten New York.

Allt ”bricolage är mytopoetiskt – dvs att det skapar myter, vilket som vi sett inte alls innebär att det skulle skapa felaktiga, lögnaktiga eller bara påhittade bilder, berättelser eller representationer av vår värld”. Bricoleurerna är ”en världsskapare – och det är i och genom de myter bricoleurerna producerar som distinktioner såsom sann/falsk, god/ond, fakta/fiktion och så vidare upprättas, etableras och upprätthålls – i världen i stort såväl som inom vetenskapen”<sup>835</sup>

Här skulle jag lätt kunna försvinna, tänkte oiN medan han satt och väntade i mörkret utanför den lilla stationsbyggnaden i Hudson. Tröjan var alldeles för varm och stramade över ryggen. Att tvivla var ett personligt misslyckande, ett förräderi. De riktiga proportionerna mellan våra huvuden och våra händer måste en gång för alla återställas. Detta och annat, liknande, hade gång på gång inpräglats i oiN och i Formationens övriga medlemmar under den långa och slitsamma lägertiden. Trots att klockan var närmare två på natten var det fortfarande mycket varmt i luften.

– oiN? frågade den rundlagde mannen som hoppade ur minibussen som efter ett par minuter hade svängt in och stannat på planen framför stationen. oiN nickade.

– Jag är jordI. Vi har väntat på dig, sa jordI.

På förarplats satt ytterligare en man som strax presenterade sig som franK. Ingen av de två var, varken till namn eller till utseendet, bekanta för oiN. Som hälsade vänligt innan han, sittande i bussens mellersta säte, för första gången i Amerika slöt sina ögon.

Och mörkret fördubblades.

Nu är jag i alla fall mitt i det världsomspännande monstrets bultande hjärta, tänkte oiN, medan han åter och ohjälpligt gled ner mot golvet. Som var smutsigt.

835 Rosengren, a.a., sid. 163.

Och jordI satte sig i framsätet bredvid franK. De körde norrut. Att inte tvivla var ett personligt misslyckande, ett slags förräderi, tänkte ibland oiN då oiN ändå lyckades tänka i dylika banor.

– Vi måste göra oss av med ditt pass, sa franK. Har du kvar ditt pass?

– Ja. Här, sa oiN och viftade med sitt svenska EU-pass.

Efter att ha kört ett par kilometer – rakt in i det omgivande, amerikanska, mörkret – svängde de in på en minimal avtagsväg, en skogsväg, knappt mer än två uppkörda hjulspår som försvann ned i gräset och som slutligen ändade vid ett fallfärdigt och i den täta växtligheten nästan helt dolt garage.

Vad växer i den snåriga snårskogen som omger vägarna nordväst om New York?

Där inne, i buskmörkret, i isoleringen, bytte jordI och franK bil och kläder. De bytte fingeravtryck med varandra. De körde oiNs pass genom en dokumentförstörare och slängde in pappersresterna i en påse som de la i den utbytta bilens baggagelucka. Allting gick mycket fort. Välkoordinerat. Men mörkret bestod. De grävde ner sina gamla kläder bakom garaget. oiN skulle, sa de, från och med imorgon också ingå i kretsloppet.

*Voiceprints?*

Det var mörkt och varmt och oiN utrustades med nya identitetshandlingar. franKs engelska präglades, tänkte oiN, av en mycket karaktäristisk fransk brytning. oiN hade någonstans läst: ”The Irish conspirators were in many ways a reflection of the other nationalist secret societies of the period. They began by pressing for constitutional reform within the laws of the United Kingdom; they ended by taking revolutionary action against the British army”.

– Vi kan tyvärr inte göra någonting åt din hand, sa franK.

– Pappa, hjälp mig, sa oiN, tyst. Så tyst så att ingen annan i sällskapet hörde det.

I sin säng på sjukhuset i Vlora låg samtidigt jahmiR hykA och skrev. Sedan och samtidigt blundade han. Smärtorna hade avtagit men bestod. I sin högra hand höll han som vanligt sin vänstra hand. Samtidigt i Ghent Omi, i närhe-



ten av Hudson, Albany, Saratoga Springs, vaknade oiN efter bara fem timmars sömn. Rummet han vaknade upp i var nästan helt kvadratisk och sparsamt möblerat. En säng, en stol, ett skrivbord. Stora fönster i två väderstreck. En stor fläkt i taket. Undra hur rummet såg ut då jag somnade hann oiN tänka innan han började tänka på någonting annat.

oiNs resväska stod ouppackad på trägolvet bredvid sängen. Solen liksom flödade in i rummet. Pennan låg på sängbordet. Basen, som sedan närmare nio år utgjort ett av Formationens nästen i Nordamerika, var inrymd i en gammal bondgård som låg på en höjd i det böljande och gröna landskapet. Tre stora, vitmålade, träbyggnader. Hela komplexet var i samband med appropieringen upprustat och helt anpassat till sin nya verksamhet. Husen formade en trekant. På Basen fanns en datasal, ett bibliotek, sovrum, träningsanläggning, en ljudstudio, en swimmingpool, kök, matsal samt en bunker, vars rum och gångar, breddade ut sig under de idylliska träbyggnaderna och vidare i avsatser ner under slänten, bort mot skogen och floden. Bergen å grottorna.

oiN tvättade sitt ansikte och sina händer. Gipsdammet.

– Utplaceringen måste ske successivt, sa iB, som fungerade som en slags informell ledare på Basen.

Första morgonen bjöd han oiN på kaffe och pannkakor som de åt på altanen på framsidan av huvudbyggnaden. Lönnsirap. Det var redan över 20 grader varmt. En grässlänt sträckte sig ner mot ett skogsparti. På avstånd. På andra sidan floden såg man Catskill Mountains. Det var vackert. Olika landskapstyper övergick på ett självklart vis i varandra. Ett fält är inte en äng. Det uppstod naturliga flöden där balans och obalans varvades. Höjder och dalar. Skogar och hagar.

– Det är vackert här, sa oiN, mest för att faktiskt säga något. Som på en ö.

– Samtidigt kan vi inte starta för tidigt. Det vore riskabelt. Insamlandet och utplacandet måste således delvis ske parallellt, momenten får överlappa varandra, fortsatte iB, medan hans danska händer vandrade, liksom klev över varandra, på bordsskivan.

– De egentliga förberedelserna är ju över. Nu skall vi bara vila i ett par dagar. Lära känna varandra och i nästa vecka startar vi upp, sa iB.

Händerna i solskenet.

– Den 13:e måste allt vara klart. Det vet ni. Då måste vi alla ha försvunnit.

”Det är vackert här”, skrev oiN i ett brev som han efter ett par dygn på Basen en kväll hade börjat skriva till jahmiR. ”Jag saknar dig”, står det också. ”Hoppas du inte förgås i värmen, i sängen, i smärtorna, i dig själv... Hur går det förresten med boken? Har du kunnat arbeta med den under den senaste tiden? Hur är det med benet? Det är en märklig tillvaro vi för här på Basen. Dagarna går. Ändå är allt liksom omvänt. Ingen vet att vi finns. Jag läser. Löpträna. Jag försöker stå ut trots att alla klockor visar fel... Hur går det med fotbollen? Vi pratar nästan aldrig politik med varandra här. Eller om kampen. Det är som att ett sådant samtal skulle uppfattas som ett tecken på svaghet, tvivel... Min största fasa – och lockelse – har så länge jag kan minnas varit att helt plötsligt tappa fotfästet och försvinna, att glida in i en tillvaro utan några för mig välkända koordinater. Att där gå vilse. Att bara hoppa på ett tåg och gå förlorad”, står det i brevet. ”Det är precis det som nu inträffat. Jag är borta. Jag är inte osynlig här, men ingen ser mig. Mina egna tankar förblir bara mina. Praktikens primat kontra den skrivande praktiken. Att ”Den starka tonen” snart skall realiseras. Det finns inte längre någon återvändo. Hur ser egentligen skillnaderna ut?...”, skrev oiN.

Sedan gick det inte längre. oiN la ner pennan på bordsskivan framför sig. Han gömde undan det halvskrivna pappersarket i skrivbordslådan. Brevet blev heller aldrig färdigskrivet. Det skickades aldrig. Det återfanns först långt senare, och då delvis rättat, någon helt annanstans.

Senare samma kväll började det blåsa. Det var den fjärde, femte eller sjätte september. Den varma vinden drog varmt genom rummet. Fönstren stod på grund av hettan alltid på vid gavel. Det gick inte att sova. Det tickade. Att i september tänka terroristtankarna. I fantasin om handlingarna ryms både mörker och ljus, tänkte oiN, där han låg på rygg i sängen. På ängen.

– Skall vi skapa eller tillintetgöra? frågade franK?  
– Det där är retorik, sa jordI hetsigt, bara retorik.  
– Inte alls! Det är...  
– Min mamma simulerade ända fram till sin död för ett par år sedan dövhets, sa oiN.

– Va!

– Ja, hon låtsades att hon var döv. Att hon inte hörde någonting.

– Det är inte möjligt, sa jordI

oiN sitter tillsammans med franK och jordI på en Diner i utkanterna av Chatham. De äter frukost. Kaffe, pannkakor, apelsinjuice. Lönnsirap. Stekta ägg. Bacon och rostat bröd. oiN hade någonstans läst: "Another American Revolution was prevented by the election of Roosevelt, whom the rich thought had destroyed capitalism and the poor found had saved it".

– Nä de dog samtidigt. I en bilolycka. De hade aldrig en chans. De...

– Det är inte möjligt, sa jordI och samtidigt vred sig bakåt för att få fatt på ett saltkar som stod på bordet bakom honom.

– Det var min syster som berättade det. När vi städade upp i deras hus sa hon plötsligt att mamma aldrig någonsin hade varit döv. Hon hade hört vad vi och andra sa. Hela tiden. Hon orkade bara inte ta konsekvenserna av det hon faktiskt hörde.

– Eller så vad det just det hon gjorde, sa jordI och flinade.

– Nu får vi äta upp, sa franK. Vi måste vara framme om en timma och jag vill inte stressa. Hans hår hade börjat bli grått. Det är vackert med grått hår i svart hår, tänkte oiN.

De betalade frukosten kontant och gick sedan ut till bilen. Som var smutsig och automatväxlad. Någonstans hade oiN läst: "There were no Lenins or Mao Zedongs in America". På 17- och 1800-talen lämnade man avgjort färre spår efter sig.

oiN låg på rygg i sängen. På ängen. Och tänkte: Jag vet ingenting om jordI. Jag vet ingenting om franK. Jag vet ändå något mer om jordI än om franK. Jag vet

att jordIs drygt två år äldre bror dog strax innan jordI föddes. Han hade vid ett tillfälle sagt:

– Som barn fick jag allt. Mina föräldrar gav mig alltid allt eftersom de tidigare redan förlorat allt.

Han nämnde aldrig broderns namn. Vad hette jordIs bror?

Och i ett annat rum för länge sedan. Som nystan inuti huvudet. I en av barndomens återkommande feberdrömmar rörde sig en väldig best hela tiden framåt. Ryckigt. Som i en stor repetitiv loop. Den hotade att förgöra allt och alla. oiNs kropp vred sig i sängen. Armarna och händerna var nästan överallt. Och ingenstans. Det tog aldrig slut. Var paradiset en ö vid ekvatorn?

”Stadsgerillan däremot för in rädslan i apparaten”, sa Theres. Läste oiN.

Det var på 1970-talet. Apparaten malde på. Det går inte att ligga alldeles stilla då kroppen metodiskt bryts sönder. Och ändå kan man inte vakna. Då man vaknar är det över.

Den varma vinden drog successivt genom rummet. Det tickade.

– nilofaR har i sista stund blivit omplacerad, hade iB sagt då han och oiN hade ätit frukost den första morgonen på Basen.

– Vi har förstått att ni sedan tidigare kände varandra, sa iB bekymrat medan hans händer vandrade rytmiskt över bordet.

Tillbaka i Köping. Till mörkret i sängen som stod inskjuten mellan väggen och skrivbordet. Gång på gång slog oiN sin högra, gipsade hand i skrivbordshurtsen eller i väggen då han slängde sig fram och tillbaka i den oroliga sömnen som bara – varv efter varv – malde på. Murarna som skulle skydda staden från sanddrevet höll då, dygnet runt, på att byggas. Mälaren hade på bara ett par år – helt oförklarligt – tömts på vatten och förvandlats till en 1140 Km<sup>2</sup> stor, mellansvensk, öken. Långt senare, i sin första egna lägenhet, den på St. Pauligatan 36 A, hade oiN placerat den nyinköpta IKEA-sängen på ett liknande vis. Varv efter varv. Mellan väggen och skrivbordshurtsen. Dagarna går. En öken kan man inte kontrollera. På 1990-tal somnade oiN ofta på golvet framför stereon då han efter en blöt kväll fick för sig att han skulle lyssna på musik. Mellan skrivbordet och väggen stod sängen. Obäddad.

oiN hade försökt fråga iB om var nilofaR nu befann sig men iB hade bara viftat bort det hela.

– Det är numera en icke-fråga, sa han.

Händerna. Sanden. Gipsdammet. En varm vind kan vara ett spöke. Han sa att ingenting nu fick komma emellan oiN och uppgiften som låg framför honom.

– Ingenting får komma emellan dig och det du nu skall göra, sa iB.

oiN steg tillslut upp ur sängen och gick ut i den angränsande, såhär dags tomma och nedsläckta datasalen, för att hämta ett glas vatten från källvattenkylaren. Tidigare på kvällen hade jordI suttit och klinkat på det ostämnda pianot, som stod inskjutet längs ena långväggen. Han kunde verkligen inte spela piano.

Då, på 1970-talet, fick oiNs mamma ibland, länge och jämförelsevis våldsamt och under total tystnad skaka oiN för att på så vis väcka honom ur den överallt rasande feberdrömmen. En annan typ av handling måste ibland till, hade nilofaR sagt. Hade iB sagt. Hade den holländske övningsledaren på lägret i Albanien upprepade gånger sagt. Och på jahmiRs påstridiga påstående att enskilda individer, utan stöd och bistånd av andra, aldrig på ett framgångsrikt vis hade, eller skulle kunna, bruka våld hade han snabbt, liksom förbigående, svarat:

– Vi brukar inte våld. Vi har stöd av andra.

Ibland sprang oiN helt okontrollerat och fortfarande sovande omkring i huset i Köping. Hans mamma tittade på honom. Hon sa ingenting. Han skrek rakt ut. Järnvägen passerade alldeles utanför tomtgränsen. Den finkorniga sanden letade sig in bland sängkläderna.

Under de långa bilresorna var oiN ömsom flegmatiskt lugn, ömsom uppjagad, nervös och irriterad. Den svaga disciplinen hos vissa av ”Brevkorgarna” kunde göra honom rasande i värmen. Han kunde avbryta ett lugnt samtal genom att luta sig framåt mellan de två framsätena och skrika. Rakt fram. Rakt ut. Han kunde hosta och skratta omvartannat. jordI och franK försökte lugna honom.

– Han kommer, sa de.

- Hon kommer alldeles snart, sa de.
- Vi åker och köper en kopp kaffe så länge. Vi har ingen brådska, sa de.

- Jag förstår inte att det skall vara så svårt att hålla sig hemma. Tiderna är ju... är ju bestämda och bekräftade sedan länge", sa oiN medan han tog ännu en klunk ur frigolitmuggen. "Allt är ju kollationerat och klart". Kaffet hade blivit ljumt.

I sicksack genom nordöstra USA. I sicksack genom apparaten. De tre gav sig iväg tidigt, redan i gryningen och kom inte tillbaka till Basen förrän det skymde. Ibland - om de låg före i schemat - stannade de till vid ett landsortsantikvariat. oiN köpte mest diktsamlingar. Fransk poesi i amerikansk översättning. Och politisk teori. De behövde sällan stressa. De satt länge på lunchrestaurangerna och på caféerna. Samtalen vred sig långsamt framåt för att efterhand sina. Som bäcken om sommaren, tänkte oiN och log åt den banala bilden som per automatik också dök upp på hans näthinna. Som ljuset om kvällen.

- Är ett fingeravtryck också en översättning? frågade franK, utan att överhuvudtaget få det att låta som en fråga.

Som sanden i timglaset.

- Jag längtar till öknen, fortsatte han, två långa raka och helt parallella linjer.

De hade nu bara två koder kvar att hämta, sedan skulle de återvända till Basen för att där få nya instruktioner.

Ingen var hemma. Alla tre befann sig i ett annat språk. En kod, den åttonde, skulle de rekvirera i centrala Albany senare under eftermiddagen. Och den sista, den nionde, skulle hämtas på söndag, den nionde september, i närheten av Binghamton. Och vid det laget skulle utplaceringen redan ha börjat.

- Nä. Nä det är ingen som följer efter oss, sa de, gång på gång, lugnande till iB.

- Vi lämnar överhuvudtaget inga spår efter oss.

Arbetet med att programmera in de nya koderna i tuberna pågick för fullt på Basen. thomaS, andreA och milenaA satt i bunkern och läste in de till-

synes oändligt långa bokstavs- och sifferkombinationerna. Och detta inte bara under natten. Och hela tiden i rätt tonläge och med exakt rätt intonation. oiN uppskattade bilresorna med jordI och franK. Detta trots att han emellanåt kände sig uppjagad och irriterad. På Basen var stämningen avsevärt mycket sämre. Det pressade tidschemat och de allt uppenbarare felkällorna som gav sig tillkänna under den orala omprogrammeringen av behållarnas mjukvara tärde på de av Formationens medlemmar som var stationerade där. En fras är ett talsegment som omfattar ett eller flera betoningsintervaller.

– Vi är nästan aldrig ute i dagsljuset, fräste andreA då oiN hade stött på henne som hastigast i matsalen häromdagen.

oiN var glad att han sedan någon vecka tillbaka i princip bara sov på Basen. iB försökte få arbetet att lugnt och metodiskt bara flyta på. Men det var svårt. Naturligtvis var det mycket svårt. oiN hade någonstans läst: "What was notable about these teenage suicide bombers was their extreme youth, as it would be for the carriers of death of the Hamas and other terrorist groups. Immolation worked best among those who had not even begun to live their lives, nor knew what they had to lose". Bensinen, kaffet och böckerna betalade oiN, jordI och franK kontant. oiN var inne på sin sjätte tröja. Randig. Tre stycken låg kvar i resväskan han nu hade skjutit in under sängen. Också randiga.

– Vi skulle behöva tvätta bilen, sa franK.

– Det här är som sömn och då vi åter vaknar är apparaten borta, mumlade oiN mekaniskt.

– Skall vi åka och tvätta bilen sen?

– Titta, nu kommer han. Det måste vara han. Phil Osborn, sa jordI och vände sig mot franK. franK som under förmiddagen återigen bytt röst. "Nu har jag bara tre röster kvar, sa han. "Vänta i fem minuter", sa han. "Så hinner han komma innanför dörren och lyssna av rummen."

– Nu, sa franK och slog samtidigt sitt långfinger mot ratten.

oiN och jordI hoppade omgående ur bilen och gick med bestämda steg fram mot huset, mot trädgården, mot gräsmattan och altanen. De sneddade. Tog någon i omgivningen någon notis av dem? Ljuset här är amerikanskt,

tänkte oiN. Han fingrade på kuvertet. jordI knackade fyra gånger på altandörren. En, två, tre, fyra gånger. Som överenskommet. Och strax därefter sköts ett grönt kuvert ut genom dörrspringan. Som överenskommet. Sju är lika med grönt. oiN plockade upp kuvertet och sköt i sin tur in det blåa kuvert han hade burit med sig från bilen. franK satt kvar och rökte. jordI knackade fem gånger på altandörren innan de med bestämda steg lämnade tomten och det amerikanska huset. Sju är lika med blått. Operationen hade tagit en minut och tjugo sekunder konstaterade franK då de återkommit till bilen.

– Det gick bra, sa jordI.

Sa oiN som efter det han kontrollerat koden stoppade ner kuverten i en mapp som han i sin tur la i en väska som han i sin tur placerade bredvid sig i bilens baksäte. Det var den 7 september 2001. Klockan var kvart över elva. Om fyra timmar hade precis fyra timmar gått.

– Nu åker vi och tar en kopp kaffe, sa franK. Vi skulle behöva tvätta bilen också.

– Det har slagit... Jag har fått lock för örat, sa franK.

– Men märkte ni ingenting? Jag menar att det borde man ju ändå märka, sa jordI.

– Nä, mumlade oiN. Jag märkte ingenting. Jag menar, tror man att saker och ting verkligen ligger till på ett visst vis skall det ju rätt mycket till för att man plötsligt skall tro att allt är på ett helt annat vis.

– Er pappa då. Kände han till det? Tror du att han...

– Nää... Jag vet inte. Jag vet faktiskt inte. Min syster hade vetat om det ett tag, sa hon, men inte heller hon vet om han visste. Däremot visste hon att jag inte visste. Det gick inte att berätta, sa hon. Alltihopa var egentligen för konstigt för att kunna berätta för någon.

– Jag har ont i huvudet, sa franK.

– Jag har fortfarande lite ont i foten, sa jordI.

– Eftersom hon var döv pratade vi nästan aldrig med henne. Och hon pratade aldrig med oss. Jag kommer inte ihåg hur hennes röst lät. Jag skulle



med all säkerhet inte känna igen den om jag idag åter fick höra den.

- Min tunga har svullnat upp, sa franK.
- Vi var som en vanlig familj med en döv mamma.
- Min ena kindtand är lös, sa franK.

franK var poet. thomaS skrev korta noveller om tyska idrottsmän på dekis. andreA var översättare som översatte prosa från vissa stränga språk till andra stränga språk. Om man frågade iB något var det nästan alltid så att hans svar kom att äta upp själva frågeställningen. Det blev ingenting kvar.

Efter det att de druckit kaffe styrde oiN, franK och jordI återigen söderut. Mot Albany. franK körde. Han hummade med sin nya röst. Den åttonde koden var lika viktig som den sjunde. Och som den nionde. franK körde snabbt och tillsynes säkert medan han med sin fria hand masserade sin käke. Han blundade bara ibland. oiN tänkte på nilofaR. Det var nilofaR som övertygat oiN om det betydelsefulla i Formationens praktik. franK pratade om Albany. Om att staden vid 1900-talets början hade konkurrerat med New York om att bli delstatens största och viktigaste men att den sedan, allteftersom, bara chanserat, förändrats, bleknat, förlorat i utseende. Liksom klingat av. Nästan försvunnit. Man kan inte bara fotografera eller skriva, hade nilofaR sagt till oiN. thomaS crawlade i rasande fart i den lilla polen på Basen. Tog det en dryg timme att köra mellan Saratoga Springs och Albany? Som vattnet i handfatet. jordI jämförde efterhand uppgifterna från den i går kväll utfärdade ordern med kartan. Och med vägnätet utanför bilens vindruta: ”# 52 Swinton Street”, sa han. ”Det ligger nästan ända framme vid Judson Street som är en tvärgata till Livingstone Avenue.”

- Vad hette han, frågade franK.
- *Hon!* Hon heter Jennifer. Jennifer Hook, sa oiN.
- Hur mycket är klockan? Vi måste tanka snart, sa jordI.
- Vi tankar senare. Efteråt, sa franK.

oiN var poet. Han hade någonstans läst: ”The resistance to the German occupation of France, which was followed by the Algerians’ resistance to the

French colonization of their country, provoked a new understanding of terror as well as the commencement of many jihad by Islamic warriors against the West". franK svalde och svalde.

Dagarna går. Sol och regn omväxlande. Det är den 11 september 2011. En lång och kvav söndag. Efter en lång och kvav sommar. Datumet och siffrorna faller nu helt fritt. Jag lyssnar upprepade gånger på *ADSR* och försöker att tänka på skivan som om skivan utgjorde en helhet, som ett dryga 45 minuter långt och sammanhållet förlopp.

”Attack”. Sommaren 2001 var också mycket lång. Den började med skotten vid Vasaplatsen i Göteborg, kvällen den 15 juni, och slutade den 11 september på Ledig House, en till writers’ colony, ombyggd bondgård tio mil nordväst om New York. De tre vitmålade husen låg på en höjd i det kulliga landskapet. Jag uppskattar hur min röst framträder (låter) under ”Attack” då den där inte låter så som den brukar låta då jag (oftast högst motvilligt) tvingas lyssna på den i inspelad form. Den är vassare men samtidigt tillbakalutad och liksom nedsjunken, intryckt i kompositionens övriga, mycket vassa, ljud. Jag behöver inte anstränga den och ändå så låter den ansträngd. Vass och genomträngande. I ”Attack” blir jag helt enkelt av med en del av mig själv jag alltid haft väldigt svårt att konfronteras med. Min röst är, under dessa nio minuter och 17 sekunder främmande och då främmande på ett nytt och för mig avgjort mindre plågsamt vis. Då ”Decay” sedan tar sin början sammanförs jag återigen med min mer bekanta, men ändå – på grund av inspelnings- och uppspelningsprocessen – förfrämligade röst. Apparatrösten säger. Hävdar: ”Attacken är en parameter”. Då jag åkte till arbetet i bokhandeln morgonen den 16 juni 2001 hade Göteborg under natten förvandlats till en spökstad. Gatorna var tomma. Våldiga containeravspärningar tvingade mig gång på gång att välja alternativa vägar. Gatorna var uppbrutna. Överallt glassplitter. Många fönsterrutor var igensatta med plywood. Med spånskivor. Det var lite regn i luften, som nu i september. Bussen (513) hade, visade det sig senare, vänt innan den kommit fram till ändhållplatsen vid Heden. Jag stod och väntade. Det var helt tyst. Tidigare vid Marklandsgatan hade en bil utan synbar anledning tutat på mig. Eftersom jag gick och drömde, tänkte på annat, blev jag skrämmd och hoppade till men såg ändå i förbifarten hur männen i den tutande bilen skrattade åt mig. Jag hade legat sjuk i feber ett par dagar. Samhället och staden är någonting

väldigt skört och samtidigt monstruöst. När den döva modern försökte väcka sin son ur feberdrömmen slog pojken vilt omkring sig.

”Decay”. Jag väntade i kanske tjugo minuter och gick sedan vidare. Över Heden, förbi Gamla Ullevi och vidare Odinsgatan ner. Nio minuter in i ”Decay” är formlösheten monumental. Den repetitiva men samtidigt hela tiden föränderliga loopen faller slutligen samman. Slingan fylls och fylls ända tills den inte längre kan fyllas med mer gods. Hade det inte varit för det ettriga och i sig förvrängda klinkandet på ett piano hade ingenting funnits. Friggagatan måste då, i början av 2000-talet, varit en av Göteborgs skräpigaste gator. En massa smutsiga hus. Jag minns att jag senare, i september i USA, hade pratat med Jordi om ”göteborgshändelserna” och då gjort det i ljuset av den just uppblossade större konflikten. ”Det var en fantastiskt vacker dag, inte ett moln på himlen. Morgonen var kall och man kände redan hur det luktade höst. Men man visste att det skulle bli varmare under dagen så jag hade ändå shorts och sommarkläder.”<sup>836</sup> Det hade, på grund av ett kabelfel, inte funnits någon fungerande TV den första tiden jag bott på Ledig House. På måndagskvällen, den 10 september, hade felet åtgärdats och någon, det kan ha varit Jordi, hade under den nästkommande morgonens frukost ”bara för att testa” slagit på apparaten och på så vis hamnat mitt i en nyhetssändning som visade World Trade Centers redan brinnande norra torn.

”Sustain”. Jag minns att jag under vistelsen på Ledig House läste Don Delillos väldiga roman *Underworld*. Och Albert Speers dagböcker från Spandau. Att jag låg på sängen i det fyrkantiga rummet och läste. Timme efter timme. Att det amerikanska ljuset letade sig in genom de öppna fönstren. Att takfläkten i taket lät som takfläktar i taket låter. En massa skräp. Djurkroppar i vägrenen. ”Sustain” är, tänker jag, den komposition på *ADSR* som är enklast att förhålla sig till och att det utifrån ett helhetsperspektiv är viktigt att ”Sustain” kommer just där ”Sustain” kommer. Att den kilar sig in mellan två större

836 Orden är Evelyn Alperets och återgivna i artikeln ”Man kunde känna hur byggnaden svajade”, *Dagens Nyheter* 5/9 2011.

ansträngningar. Två påfrestningar. Två bemödanden. Det är den 11 september 2011. Jag åker med familjen till mina föräldrar i Partille för att dricka kaffe och för att barnen skall få ”springa omkring lite”. ”Vad kvavt det är”, säger mamma då hon öppnar dörren. Minkvägen 9.

”Release”. Att den uppfodrande basslingen tystnar efter dryga två minuter. Just i dagarna presenteras en mängd böcker, essäer, debattartiklar och tv-dokumentärer som har det gemensamt att de på olika vis försöker förklara och förstå det som hände i solskenet för tio år sedan. Och också vilka fortsatta effekter 9/11 fick för USA och den övriga världen.<sup>837</sup> I texten ”En annan tid” bläddrar skribenten Per Wirtén i en lila gummisnoddsmapp i vilken han samlade tidningsklipp som publicerades veckorna efter 11 september. Han befann sig då, precis som jag, i USA. ”Sent på kvällen 11 september strövade jag oroligt genom vår lilla amerikanska universitetsstad. Det var mörkt, varmt och väldigt tyst.”<sup>838</sup> Jag läser på byggföretagets PEABs hemsida att vid årsskiftet 2014-2015

837 I *Svenska Dagbladet* försöker Clemens Poellinger, Eva Johansson och Karoline Eriksson sig på en inventering om hur attackerna påverkat skönlitteraturen, filmen och fotokonsten. Se ”Ekot av den 11 september”, *Svenska Dagbladet* 11/9 2011. I artikeln ”Trauma utan bokslut” gör Ulrika Kärnborg ett försök att svara på frågan varför det inte skrivits någon ”stor roman om 11 september”. Kärnborg menar, med stöd av (påstår hon) en enig amerikansk och brittisk kritikerkår, att exempelvis Don DeLillo, John Updikes och Jonathan Safran Foers försök ”att i romanform demonstrera på vilka avgörande sätt attacken mot World Trade Center förändrade våra liv” bör uppfattas som misslyckanden. Romanerna är västerländskt och manligt ”närsynta”. De intresserar sig inte, menar Kärnborg, för ”den andra sidan, angriparna, vad som händer i andra delar av världen”. Kärnborg, Ulrika, ”Trauma utan bokslut”, *Aftonbladet* 10/9 2011. Kärnborg får på ett vis stöd av Roger Alm, även om han inte är lika negativt inställd till de aktuella romanerna. Också Alm menar vidare att ”post 9/11-genren” inte försöker gestalta terrorattackerna ”som nationellt trauma”. Han skriver: ”Ingen av romanerna har storpolitiska dimensioner. I stället får man möjlighet att titta in hos de familjer som på ett eller annat sätt drabbats av den kanske värsta tragedi som inträffat på amerikansk mark”. Och dessa familje-snapshot beskriver en existentiell tillvaro som präglas av en nästintill total alienation samt tydligt monomana drag. Alm, Roger, ”När jorden slutade snurra”, *Helsingborgs Dagblad* 4/9 2011.

838 Wirtén, Per, ”En annan tid”, *Expressen* 11/9 2011.

skall ett nytt, tredje och 29 våningar högt torn stå klart öster om Gothia Towers två redan befintliga torn. Samtidigt skall det nuvarande "East Tower" byggas på med ytterligare sex våningar.<sup>839</sup> Spår läggs till spår. Flygen klingar liksom inverterat i rummet. Per Wirtén bladdrar vidare. "I ett klipp daterat två veckor efter attackerna hittar jag för första gången det ödesdigra uttrycket 'War on terrorism'. Sedan följer minst 125 000 döda irakier och 14 000 afghaner."<sup>840</sup> Dagarna går. "Den italienska filosofen Giorgio Agamben har sammanfattat hela epoken som ett undantagstillstånd – en tid när det tillfälliga upphävandet av rättsordningen blev en normalitet", skriver Wirtén.<sup>841</sup> "Release" handlar om den ovanligt långa sommaren 2001. Tidigt i boken *Undantagstillståndet* menar Agamben att president Bushs "order" och politik efter 9/11 syftar till att radikalt upphäva "varje juridisk status hos en individ". Kontentan blir att de personer som tagits tillfånga i och under USAs krig i Afghanistan (och i Irak) placeras bortom stiftade lagar och "juridisk kontroll". De uppgår i en "maximal obestämdhet".<sup>842</sup> Övergripenheten repeteras men förändras. Våldet blir sammantaget till ett monotont men plastiskt "tema som om och om igen liksom lutar hakan mot handen i Melancholias eviga uttryck".

Orden, talet och rösten i "Attack", "Decay" och "Release" tillåts emellertid aldrig övergå i en "maximal obestämdhet", något som skapar en svävning hos mig i min reception av *ADSR*. "Sustain" drivs i detta sammanhang inte av samma ambition. Dess rörelse ser i min värld och i en jämförelse med de övriga tre spåren på *ADSR* annorlunda ut och därför blir också min konfrontation och mitt umgänge med "Sustain" mindre dramatiskt och inte alls lika ambivalent.

"Alla pratar om hur vädret var den där dagen, hur fint det var. Men jag har alltid varit rädd för att känna samma känsla, samma krispiga väder."<sup>843</sup> Om

839 <http://www.peab.se/Bostader-projekt/Kommersiella-lokaler/Gothia-Towers-i-Goteborg/>.

840 Wirtén, a.a.

841 Ibid.

842 Agamben, Giorgio, *Undantagstillståndet* (Översättning: Sven-Olov Wallenstein), Site edition 2005, sid. 18-20.

843 Evelyn Alpert igen. "Man kunde känna hur byggnaden svajade", *Dagens Nyheter* 5/9 2011.

kvällarna satt vi ute på altanen och pratade. Det var jag, Frank, Jordi och ibland ytterligare någon. ”Det var mörkt, varmt och väldigt tyst.” Dagarna går. Jag minns att Jordi en kväll sa att det var ”perverst vackert”. Han gjorde samtidigt en svepande rörelse med armen. Ut över grässlätten, dalgången, skogen, floden och bergen. Kriget mot terrorismen måste omformuleras och bli till en politik mot terrorismen. Vid Stampen stod bussen (513) och väntade. Jag steg på. Den var nedsläckt och alldeles tom.

Tänk om man kunde spela in en skiva som bara bestod av helt nya och aldrig tidigare hörda ljud.

På kvällen drog åskan och regnet in över kullarna. iB svettades.

– Om vi inte gör rätt blir det fel, sa han halvt på skämt. Halvt på allvar och det var som vanligt allvaret i hans röst som skrämde oiN och jordI mest.

– Sen då? Vad händer sen då, frågade jordI.

– Det får ni veta då. Det vet ni. iB var irriterad. Och oiN var irriterad för att iB försökte dölja sin irritation. franK hade gått direkt från bilen in på sitt rum.

Det var natten mellan den åttonde och nionde september. Imorgon skulle den nionde och sista koden plockas upp. Eftersom oiN nu gör det som jahmiR skulle ha gjort undrar oiN vem som gör det han skulle ha gjort. Och vad det skulle ha varit.

– Varför gick du med? hade jordI frågat oiN då de skiljdes på gräsmattan utanför huset.

I franKs rum var taklampan tänd hela natten.

Det är ett starkt solsken. Det har precis regnat. ”Den extrema formen av makt är alla-mot-en, den extrema formen av våld är en-mot alla. Och det senare kan aldrig bli möjligt utan redskap.”<sup>844</sup>

– Har franK börjat tvivla tror du, frågade jordI oiN då de satt i bilen och väntade på franK, som var försenad.

– Nå! Vad tror du? Vi har ju de rätta redskapen. Och det tickar ju fortfarande, sa jordI.

Dagarna gick. Det sista franK gjorde på morgon då han lämnade sitt rum var att släcka taklampan. Det var den nionde september. Söndag. franK var försenad. oiN och jordI satt redan och väntade i bilen på gårdsplanen. Efter att han hämtat en kopp kaffe i köket satte sig franK vid ratten. Han sa ingenting. Han kunde inte längre tala. Han var trött. Svettig. Smärtan i munnen gjorde att han inte längre kunde borsta sina tänder.

844 Arendt, a.a., sid. 43.



oiN hade någonstans läst: "As Orwell noted, the invention of print had made manipulating in public opinion easier, further quickened by films and wireless broadcasts". Sedan påfart efter påfart. Vägarna blev allt rakare och allt bredare och franK körde allt fortare. Norrut. Sedan västerut. Allt oftare blundade han. Binghamton har 48000 invånare och en av dem heter Jodie Lynch.

– Binghamton brukar hållas fram som USAs tråkigaste stad, sa jordI. Visste ni det?

Jodie Lynch. Arbetslös. 37 år. Hon har i perioder städat Lockheed-Martins och BAE Systems kontorslokaler nattetid. Hon bodde sedan två år tillbaka på Fayette Street, söder om Court Street, men hade, visade det sig i efterhand, ett vråkningshot hängande över sig. Hur kunde Formationen ha missat det? jordI jämförde bilden av huset som var återgivet i den skriftliga ordern de fått kvällen innan med den byggnad de precis stannat framför. #37 Fayette St. Ett litet amerikanskt hus med en liten, sliten, amerikansk veranda. Nerdragna amerikanska persienner. Obetalda amerikanska räkningar. En gräsmatta som var mer gul än grön. oiN tittade på sin klocka.

– Vi åker och köper kaffe, sa jordI.

franK kunde inte längre tala. Han jämförde sin högra hand med sin vänstra. Vätskan tryckte på mot trumhinnan.

– Kände du aldrig att hon längtade efter att delta i familjelivet? frågade jordI. Jag menar när ni satt och åt och så.

– Nä... Nu åker vi tillbaka. Jag vill ha det här ur världen.

– Det är ingen idé att komma fram för tidigt, sa jordI. Han gäspade. Han tog ytterligare en klunk kaffe. Han tittade undrande på oiN.

franK satt kvar i bilen. jordI väckte honom genom att knacka på vindrutan. Koderna hade skickats till brevkorgarna i nio sinsemellan olikfärgade kuvert. Adresserna var skrivna med nio sinsemellan olika handstilar. Och då försändelserna väl anlänt ringde sedan brevkorgarna ett angivet nummer för att bekräfta ett de mottagit dem. Luren lyftes i andra ändan. Ingen sa någonting, men någonstans bockade någon av ett namn på en lista. franK kunde inte

längre tala. Hans randiga tröja luktade svett. Jodie Lynchs namn var avböckat.

oiN anade, då han halvt vände sig om under tillbakavägen mot bilen och mot franK, ett kvinnoansikte som kikade ut genom en glipa i persiennen. ”Jodie Lynch”, tänkte han. Han hade omgående stoppat det gröna kuvertet, som skjuttits ut under dörren, i den medhavda mappen. ”Vilka bevekelsegrunder hade Jodie Lynch egentligen?” Och varför började oiN tänka i just de banorna just då? Och just där färgerna var bleka och otrygga? Väl framme vid bilen upptäckte de att franK, trots att operationen bara tagit en dryg halvminut, hunnit somna. Han vilade huvudet mot ratten. Nacken var missfärgad. Rödblå. Det rann saliv ur munnen.

– Skall jag köra? fråga jordI. franK nickade och steg omedelbart ur bilen.

oiN satte sig bredvid jordI i framsätet medan franK la sig där bak. Han somnade omedelbart om. Omedelbart?

De körde mot Hudson. jordI brydde sig inte om att ratta in rätt station på bilstereon. Ingen sa något. oiN hade läst: ”So the creation of the new Israel began with murder and terrorism, and ended with assassination”. Han hostade och skrattade omvartannat. ”Jag vet ingenting om oiN och om franK”, tänkte jordI, som två år tidigare hade brutit sitt högra ben. En komplicerad fraktur. Det bara small till då han gick ner för en trappa på en teater i Barcelona och han hade fått lägga mycket kraft på att sedan dölja skadan för Formationen. ”Jag vet något mer om oiN än om franK. Jag vet att oiNs mamma inte var döv.” jordIs bror hette andrés.

Med stigande intresse läser jag Lars Wallstens avhandling i fotografisk gestaltning. Han skriver bland annat om Alphonse Bertillon – ”den moderna kriminalteknikens fader” – och dennes stora antropometriska projekt, som med hjälp av ett system av oföränderliga kroppsmått, skulle skapa en metod för säker identifiering. Metoden kompletterades efterhand, skriver Wallsten, med fotografiska porträtt och signalementsbeskrivningar. I det förra fallet tillmättes öratts form en stor betydelse. Man hoppades kunna utläsa ”ett individuellt mönster som skulle motsvara fingeravtryckets unikum. Öravtryck”<sup>845</sup>

845 Wallsten, Lars, *Anteckningar om spår. Fotografi. Bevis. Bild.*, ArtMonitor 2011, sid. 70.

Dagarna gick. Den tionde september var en måndag. Solsken. iB hade verkat lättad då de framåt kvällningen den nionde äntligen hade anlånt till Basen med det nionde kuvertet. Med den nionde och sista koden.

– Snart måste vi försvinna, sa han under genomgången som på grund av den uppkomna situationen hölls inne på franKs rum.

Rummet var ostädat. Dålig luft. oiN nickade åt franK som låg, tillsynes sovande, i sängen. Då och då, om man la sitt öra alldeles nära franKs aldrig helt slutna mun, kunde man uppfatta ett tyst, minimalt och närmast ohörbart babbel.

– Bara för att allt är annorlunda har ingenting egentligen förändrats, sa iB. Natten mellan den tolfte och trettonde försvinner ni. Först gemensamt, sedan en och en. Ni förgrenas. Ni rinner liksom ut i sanden och försvinner...

oiN återvände efter det snabbt avklarade mötet till sitt alldeles fyrkantiga rum. Och imorgon måste jag packa och läsa in den nya ordern som iB hade delat ut. Jag måste skriva till jahmiR, tänkte oiN.

– Det skrivna låter alltid bättre än det sagda, sa oiN tyst till sig själv. I mörkret.

Han tvättade sitt ansikte och sina händer. oiN hade någonstans läst: ”A paradox of terrorism is that the revolution it aims to provoke usually leads to a stronger state”.

franKs exemplar av ordern, ett närmare 90 sidor långt dokument, låg orörd kvar på sängbordet bredvid sängen. Precis där iB lagt den. Taklampan lös. På takfläkten samlades dammet.

Dagarna gick. Morgonen den elfte september var mycket vacker. En radio, som ingen lyssnade på, stod på i köket. Det brann visst någonstans. Någon annanstans var problemet visst ett annat och av en helt annan typ. Ändå hängde allt, tycktes det i efterhand, ihop. iB bryggde kaffe. Han skojade med andreA, som snart skulle gå och lägga sig efter ännu en lång programmeringsnatt i bunkern. thomaS och andreA pratade med varandra. jordI och oiN pratade med varandra.

– Hur pratade hon då? Hur lät det? frågade jordI.  
– Jag minns inte. Hon sa inte så mycket. Hon bara babblade.  
– Har du varit inne hos franK idag?  
– Ja. Han sov sedan vaknade han. Sedan somnade han om igen, sa oiN, medan han bläddrade i en tidning.

jordI lutade sig framåt över bordet och sa tyst, viskande:

– Men, när tror du att din övertygelse slutligen kommer att ta slut då?  
– Jag vet inte. Han sa ingenting. Har du pratat med iB?  
– Han får klara sig själv. Efter Formationens upplösning är han fri att göra vad han vill och vi måste släppa taget, säger iB. Sa jordI.

– För att tala måste man vilja tala. Eller hur? Går du in med en kopp till honom?

– Visst, sa jordI.

– Det handlar om begär. Där hemma är det höst och eftermiddag nu. Och gräset på ängen är slaget, sa oiN samtidigt som han reste sig från bordet. jordI slog följe med honom ut ur köket. I hallen stannade de till. Och då oiN precis hade slutit sin ena hand om dörrhandtaget sa jordI:

– Varför gör vi det här egentligen?

– För att vi hör tickandet. För att vi fortfarande hör... vi lyssnar... på tickandet. Det som de andra inte längre... och för att apparaten..., oiN avbröt sig då jordI hade lämnat hallen och återvänt in i köket. Radion stod fortfarande på. En gäll röst talade om en svart rök som vällde ut. Fram.

– Jag glömde kaffet, sa jordI. Han var vänd bort från oiN. Hans kroppshyddan var enorm.

– Hon skrev en hel del, sa oiN. Lappar man kunde hitta lite varstans i huset.

US Open var precis avslutat. Lleyton Hewitt hade vunnit finalen i tre raka set över Pete Sampras. I vardagsrummet, som låg intill matsalen, som låg intill köket stod den nylagade teven på. Första set hade varit helt jämnt men i de två avslutande var australiensaren överlägsen. Om den person som strax innan knäppt på teven också hade dröjt sig kvar i rummet hade han eller hon

strax fått se hur det andra planet, bara dryga tio minuter efter det första planet, kört rakt in i det mellersta tornet. När det tredje planet sedan klockan 9.03 brakade in i det södra tornet hade alla på Basen, förutom franK, samlats framför teven. Och när det norra tornet – sist av de tre – klockan 10.28 kollapsade återgick alla, förutom franK, till sina rum för att så snabbt som möjligt packa ihop sina tillhörigheter. De drog fram sina silverfärgade resväskor med svarta detaljer som var inskjutna under sängarna. De stoppade ner sina anteckningsböcker och sina ansiktsmasker.

– Men pappa skrev aldrig någonting, sa oiN tyst till sig själv.

Dagarna gick.

De stoppade ner sina pennor och sina pärmar i sina silverfärgade resväskor. De kunde inte, förstod de ganska snart, lämna franK någonstans längs vägen. Det gick inte. De körde istället på, rakt fram. Dag som natt. Först nu insåg de hur stort Amerika var.

Och långt senare läste oiN i *Blår*: ”Det mest absurde etter angrepet på World Trade Center er ikke fornemmelsen av å være i krig, men forvirringen om hva slags krig vi står overfor”.

oiN och jordI. Och franK, som inte längre hade kraft nog kvar för att orka köra, eller att äta, eller att sitta upprätt bilens baksäte. De körde och körde. Varför står det ”vi” i Rileys text undrade oiN långt senare. De kunde inte lämna franK trots att iB gång på gång krävt just det. ”Ni måste skingras, lösas upp, rinna ut i sanden”, hade han sagt.

Någonstans utanför kartan, någonstans långt ute i den mellanamerikanska öknen, stannade de vid en Diner för att köpa ytterligare en kopp kaffe. Pannkakor? Juice? Lönnsirap? De betalade av gammal vana med kontanter.

– Jag kände mig liksom uppäten. Det var mest därför..., sa oiN tyst och tittade ut på bilen som stod parkerad framför restaurangen. Vi hade ju knackat på alla dörrar som fanns, sa han.

– Jag visste inte längre hur jag skulle gestalta mitt hat och min ängslan, sa han.

– Skitdrömmar, sa han.

oiN sa sedan, precis då han och jordI skulle resa sig för att gå tillbaka till bilen med ett glas vatten till franK, sa han att han måste gå på toaletten.

– Jag måste tvätta ansiktet och händerna, sa han.

– Öknen är ängens motsats, sa han.

– Pappa, hjälp mig, sa han, då han äntligen, hörde jahmiR hykAs välbekanta röst i luren.

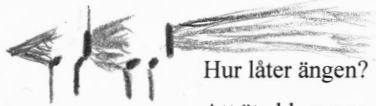
Allt var väldigt, väldigt långt borta. Den högra handen hängde och slängde långt borta, långt nedanför den vänstra som krampaktigt höll i telefonluren. Telefonen var placerad i en ödslig korridor utanför en ödslig toalett. Genom ett smutsigt fönster såg oiN hur jordI sakta gick bort mot den parkerade bilen. Hans väldiga kroppshydda blev mindre och mindre. Någonstans i byggnaden hördes också ett svagt tickande. Och de nio i metall inneslutna ljudbehållarna i trillingtornens källare och trapphus identifierades på grund av den kolossala förödelsen aldrig. De detonerade aldrig. De började aldrig ljuda. Allting – projektet, Formationen, händelsen, Basen – rann liksom ut i sanden. Som sand.

# EXKURS 3

## ”Ängen e överkryssad”

För att lyssna gå in på: <http://www.stensandell.com/object.php?id=6o&l=s>






Hur låter ängen?

Att äta blommor. Att pissa i sina skor å sedan dricka pisset.



Som en hårt knuten hand.







Ängen e en lunga.

Någonstans öster om Serbien ligger Det verkliga Serbien, säger Riddaren  
med dom ljusgröna, självlysande, ögonen.

Säger Riddaren som sedan lät slakta barnen på ängarna  
utanför staden.



Han med dom ljusgröna, självlysande ögonen ritar nu ett tjockt, svart, kryss  
på kartan  
som ligger uppvikt på bordet  
i tältet.

Kan vi korta av vändan?

Får vi sova i skogen inatt? frågar Dom som alltid sover i skogen.

Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen  
e anklagad för bland annat folkmord, förföljelse, utrotning, mord,  
deportation, inhumana handlingar, terror mot civila, grym behandling å  
gisslantagande.

Kan vi korta av versen?

Det sägs att slätterfolket utgick – med sina liar å med sina räfsor  
i en slags strålförm  
från Kungen.

Det e den 4 juni.

Den 15 juli 1995 var det mkt varmt i luften.

Ängsmarken utanför staden var uppvärmd å mkt varm. Det var Mladic-varmt. Det var Milosevic-varmt också i det angränsande skogsområdet.

Jag kommer att förlora, säger Nilofar. Senare i juli å i augusti steg värmen ytterligare. Värmestegringen e ett moment i Det höga gräset i hagen.

Han med hammaren hamrade.

Han med handsken handskade.

Kungen var en fyrkantig träpåle som stod mitt på ängen.

Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen lät sig i propagandasyfte  
filmas på fälten – med lien å med krattan i handen – under skörden.

Kroppen förstoras medan man väntar, tänker oiN medan han väntar på  
Nilofar som e försenad. Benen å armarna kan förlängas.

E det dom förlängda kroppsdelarna som förstör för kroppen?

Det här e ingen slätter. Det här handlar om det Serbiska folkets överlevnad,  
säger Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen.

Att bli ved.

Screbrenica e överkryssat.

Sedan log han in i kameran.

Omarska e överkryssat.

Om det e varmt å blåsig torkar dom tvättade, sedermera upphängda, vita skjortorna mkt fort.

Att försöka böja sig framåt.

Att försöka knyta handen hårt om stenen.

Distorsion betyder ledskada. På höfleden vilar mkt av kroppens tyngd.

Distorsion betyder förvrängning av ljud. Om leden

under överföringen

tvingas utföra onormala rörelser

uppstår

distorsion.

Nu e dom vita skjortorna torra å alldeles vita.

I Iran finns Ännu ingen äng.

I Ännu ingen äng finns ännu ingen ängsblomma  
som kan blomma vackert om våren.

Hur länge kan man egentligen blunda, undrar Nilofar,  
som aldrig någonsin blundar.

Att vända med plog.

Vissa ord framkallar andra – på olika vis – besläktade ord.

Gardrober å gälgar. Att fingra på tyget som e blött  
å verkligt.

Då jag blundar ser jag alltid samma sak,  
säger oiN.

Distorsion i lillfingret.

Långt in på 1700-talet trodde bönderna i det nuvarande Tyskland  
å i det nuvarande Österrike  
å i det nuvarande Ungern att om en nyskodd häst  
sprang över det mkt låga låsgräset skulle hästens sko  
sedermera låsas upp å lossna.

oiN e en rundgång i texten. I överföringen.

Distorsion också i mellanfingret.

Att bli ved.

Att vända med plog.

I dom vidsträckta, uråldriga, slovenska skogarna kan vi äntligen få andas ut  
å vila, säger Vi som viskar till Dom som alltid sover i skogen.



Att bli ved.

Dom som alltid sover i skogen hittade en tappad ros i skogen.

*Ju mjukare frukt, ju finare taggar.*

Nu går Vi som viskar in i härden.

Hjärtat å nyckeln ligger alldeles stilla bredvid rosen i skogen.

Bredvid oiN ligger Han med handsken alldeles stilla.

Nyckeln ligger bredvid liljan i skogen.

Ty ingen lilja växer där ingen stuga stått.

Ju större eld, ju vackrare rök.

Ju vackrare glas, ju svalare vatten.

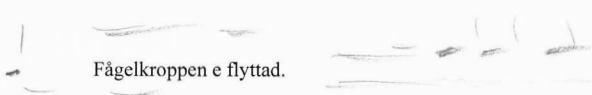
Krisen borde betalas av Dom som orsakade krisen.

Kransen borde betalas av Dom som sedan, på sina egna huvuden,  
också bär omkring på kransen.

Hur länge kan du nu vistas i värmen å i solen?  
frågar oiN Nilofar.

oiN å Nilofar står nu i solen  
med ryggarna vända  
mot varandra.

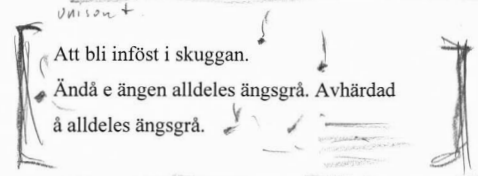
Nästan allt i naturen skyddas av ett skyddande hölje.



Fågelkroppen e flyttad.

Vinklarna utjämnas när man iakttar dom på avstånd.

*vision +*

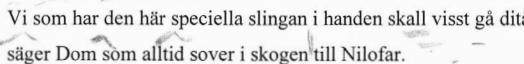


Att bli inföst i skuggan.

Ändå e ängen alldeles ängsgrå. Avhårdad

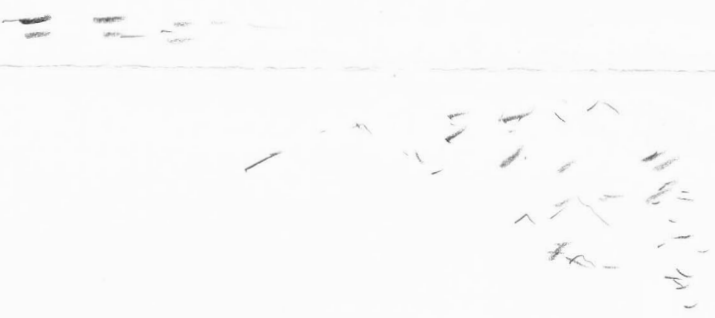
å alldeles ängsgrå.

Fågelkroppen e bara ett stycke tyg. Kanske en tappad, svart, halsduk som ligger på asfalten. I skuggan. Invid väggen.



Vi som har den här speciella slingan i handen skall visst gå ditåt, säger Dom som alltid sover i skogen till Nilofar.

Att sedan gräva ner resterna av härden någonstans i skogen



Nu närmar vi oss hösten.

Under återbesöket på ängen vänder ängen åter mot höstens läge.

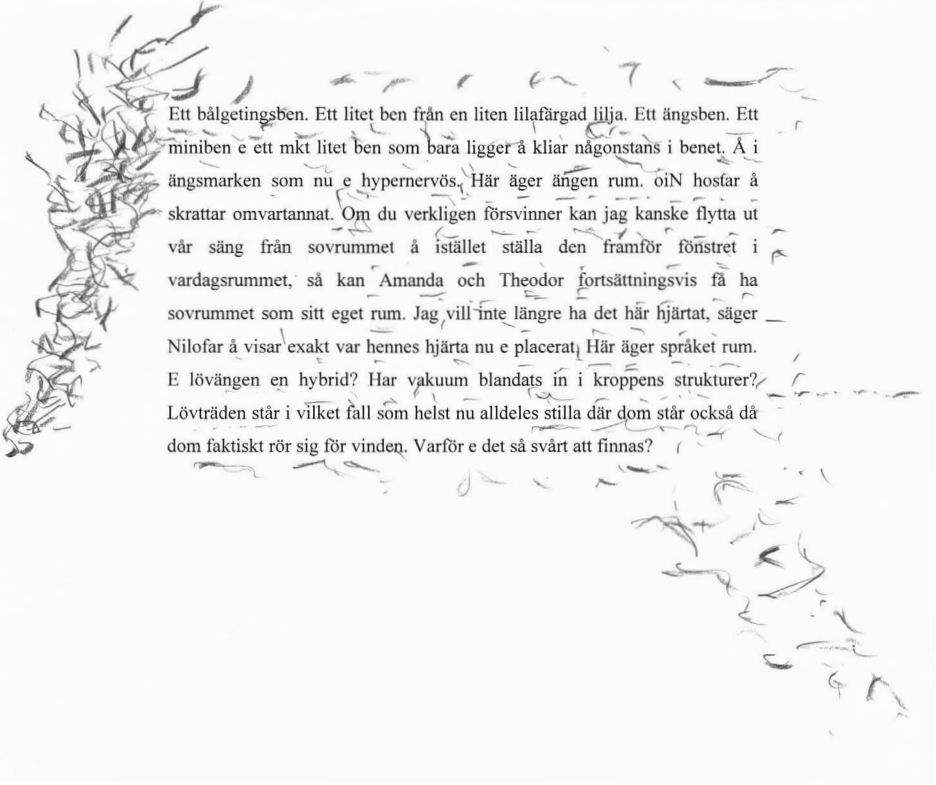
Hur länge kan man köra rakt fram –  
rakt in – i detta mörker?

Kommer du ihåg din mor? frågar oiN Hon som har glömt bort sin mor.

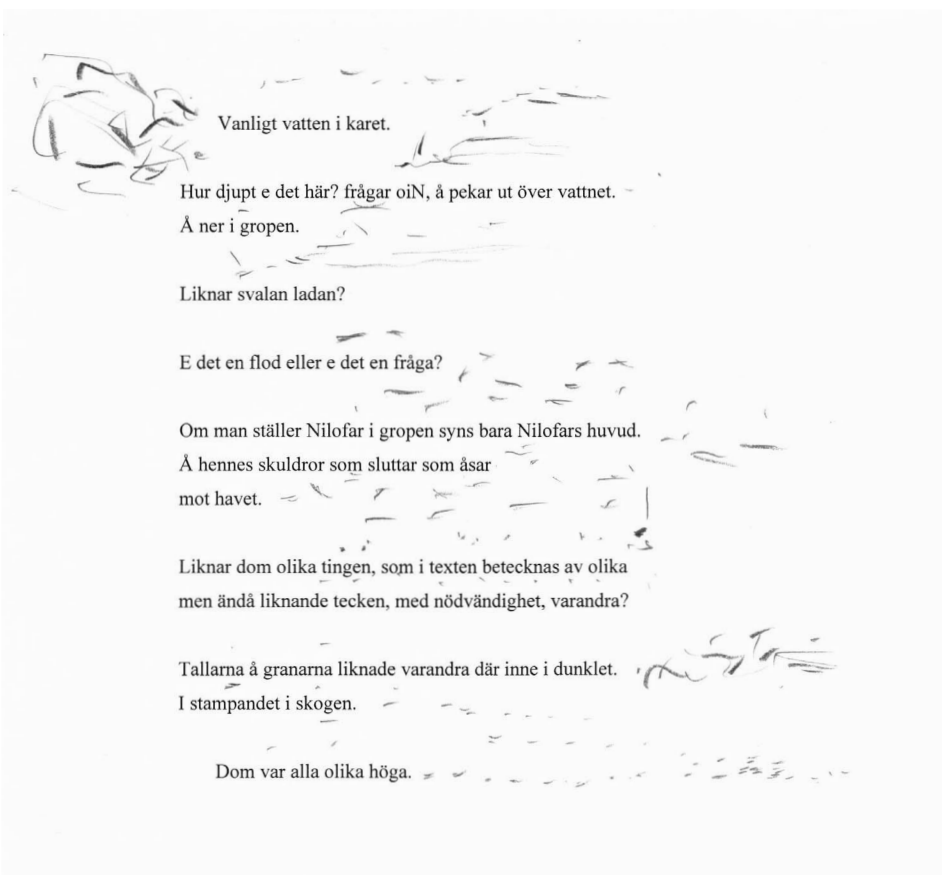
Tänk att ängen e ett stycke rörd natur. Tänk att fjärilen e ett så märkligt  
verktyg.

Här blir korridoren genom skogen både bred å rak.

Att vem som helst kan kantra i dessa åars mörka flöde.



Ett bälgetingsben. Ett litet ben från en liten lilafärgad lilja. Ett ängsben. Ett miniben e ett mkt litet ben som bara ligger å kliar någonstans i benet. Å i ängsmarken som nu e hypernervös. Här äger ängen rum. oiN hosfar å skrattar omvartannat. Om du verkligen försvinner kan jag kanske flytta ut vår säng från sovrummet å istället ställa den framför fönstret i vardagsrummet, så kan Amanda och Theodor fortsättningsvis få ha sovrummet som sitt eget rum. Jag vill inte längre ha det här hjärtat, säger Nilofar å visar exakt var hennes hjärta nu e placerat. Här äger språket rum. E lövängen en hybrid? Har vakuum blandats in i kroppens strukturer? Lövträden står i vilket fall som helst nu alldeles stilla där dom står också då dom faktiskt rör sig för vinden. Varför e det så svårt att finnas?



Vanligt vatten i karet.

Hur djupt e det här? frågar oiN, å pekar ut över vattnet.

Å ner i gropen.

Liknar svalan ladan?

E det en flod eller e det en fråga?

Om man ställer Nilofar i gropen syns bara Nilofars huvud.

Å hennes skuldror som sluttar som åsar mot havet.

Liknar dom olika tingen, som i texten betecknas av olika men ändå liknande tecken, med nödvändighet, varandra?

Tallarna å granarna liknade varandra där inne i dunklet.

I stampandet i skogen.

Dom var alla olika höga.

Hyperrösten.

Lucretiusblicken e vass å riktad utåt.

Jag begriper överhuvudtaget inte längre vad som egentligen e vackert, säger  
oiN till Nilofar.

Att bli ved. Vad e egentligen vackert?

Ett blomben e en blomstjälk. Blommorna liknar varandra  
då de verkar likna varandra.

Handen å vassen.

Den vassa flisan i oiNs öga måste bort.

Vänder änder?

Lösa brottstycken som yr omkring.

Det finns nästan ingenting att linda in allt det där vettlösa i. Som löv  
å som omkringvirvlande snö.

Det var roligt att återse dig där i källaren, säger Nilofar,  
även om det var så mörkt så att jag knappt alls såg dig.

Sol å skugga omvartannat.

Här någonstans e ängen nergrävd  
Här kan vi vila å viska, viskar Vi som viskar.

Min hand e min.

Å om jag senare lägger min hand i din hand blir den delvis också din,  
säger oiN.

Säger Grodorna i den dyiga viken.



Han med handsken.

Han vars vassa blick nu e riktad mot krysset på kartan.

Den mörka, fyrkantiga mattan, som nu ligger framdragen på golvet  
framför sängen i sovrummet  
e antingen ett hav eller en avgrund.

Eller en lång å lerig stig som leder oiN å alla andra  
ut ur skogens dunklaste delar.  
Ut mot ången å andningen.

Att bli ved.

Snöflingorna skjuts liksom in i mig, klagar Någon annans ögon,  
som nu närmar sig snöstormens öga.

Att plaska runt i blöta ängar.

Ängen e avrundad.

Tröskeln e liksom handsken  
ett tecken.

Eller ett tkn.

En karta e bara ett stycke papper som kan ligga uppvikt på ett bord i ett tält.

Det kan vara mkt enkelt att rita,  
eller säger man kanske *att sätta*, ett kryss på ett kartblad.



Vi skall tiga, säger Vi som viskar.

Ängen e en lunga.

Vi som viskar kallar den Ängslungan.

Ängsveden.

Ängsstaven å Ängsvattnet.

Vi som viskar.

Vi som nu vissnar.

Men allt som inte längre glittrar å skiner lika vackert å vasst  
där ute på ången i solen efter regnet  
e redan förlorat.

E överkryssat.

Dom som stammar e nu överkorsade å utträngda på fälten,  
utanför staden,  
på andra sidan Stängslet.

Han med handsken håller nu hårt i Staven.



Stängslet å Staven.

En geting e en liten get.

Bålen e människans största å tyngsta å vackraste kroppsdel.

När kommer egentligen värmen? frågar oiN.

Under träbron, som leder ut mot den inhägnade ängen,  
hänger ännu ett bålgetingsbo.

Jordgetingen bygger sitt bo

i jorden.

Som kan vara lika stort som ett normalt stort människohuvud.

Äkror var tillfälliga åkrar i ängen.

Då jag tillslut vaknade värkte ryggen å ena handen, säger oiN,  
som hade sovit mkt tungt.

Å mkt länge.

Klockan var fem över sex  
å det var alldeles mörkt överallt i rummet. Utanför fönstret  
var det alldeles mörkt.

Inågomarken dominerades länge helt av äng  
å åker.

Å av hö. En massa bortkastat, nergrävt, kött.

*Ängen var länge åkerns moder.*

Att plaska runt i blöta ängar.

Analogierna kan vara farliga.

Frestande å svårt vattensjuka.

Ängen e en handflata som vilar i en annan,

lite större, handflata.

Som nu också sluts. Som en slutare.

*Nära var sjukdomen.*

Ängen har ingen som helst del i skuldekonomin,

i tillväxtdogmatiken,

säger Det höga gräset i hagen.

Att bli ved.

*Det blinkande – blommande – ljuset, där vägen korsar banvallen.*

Dom döda lever.

Dom döda talar olika språk då dom talar  
å sjunger.

Sången stiger.

Som sång över stängslet. Tråden. Över delar av frekvensbandet.


Ved plus hö blir nio.

I *Om tingens natur* står det ändå nästan ingenting om ängen.

Äntligen skall vi få sova, viskar Det höga gräset i hagen,  
som nu e slaget. Liksom bortkopplat. Levande men ändå liggande.

Att förpassas till Dödspositionen.







Här e äng.

Å här tar också ängen slut.


Här e åkern där plogen som vänder jorden  
vänder.



Han med hammaren lägger nu ner hammaren.



Han med handsken tar nu av sig handsken.



### 3:2 Veden och ängen. Om *Att bli ved*

”Jag tror att man äfven hvad den yttre formen beträffar skall få ögonen för att den där ’formlösheten’ kanske i grunden ej är så formlös som man trott.”

Vilhelm Ekelund

”Någonting i huvudet eller kroppen på poeten räknar alltid.”

Jan Olov Ullén

**INLEDNING:** Hur låter dikten? Hur låter diktsamlingen *Att bli ved*? Och hur – på vilket vis – låter sig detta låtande, utifrån mitt/författarens perspektiv, beskrivas?

Den 31 oktober 2011, som förövrigt var en måndag, avslutade jag arbetet med diktsamlingen *Att bli ved*. Jag printade ut de 121 A-4 sidorna i två exemplar som jag under den påföljande tisdagen överräckte till mina handledare. Dokumentet, som heter ATT BLI VED2011.docx, har jag inte öppnat sedan dess. Nu öppnar jag det åter.

Arbetet med boken/manuset hade trevande inletts ganska exakt tre år tidigare och har sedan, allteftersom, vuxit, formats och omformats. Att skriva dikt är bland mycket annat en lek med linjer, med vågor i luften, med slingor i skogen, med rader på pappret, där själva radbrytningen fungerar som ett bland andra viktigt – och vasst – operativt verktyg. Max 50 sidor, tänker jag.

\*

Jag börjar omgående att leta efter det där Susan Howe-citatet om rytm och tänkande, som jag läste våren 2008 och som jag ända sedan dess burit med mig. Jag bläddrar i böcker. Jag försöker erinra mig. Och så, på sidan 273 i den av Charles Bernstein redigerade antologi *Close Listening*, läser jag:

Even contemporary poets occasionally offer glimpses of the continuing importance of reading aloud, as Susan Howe does in remarking that it was hearing poems read aloud as a child that stimulated *a habit of thinking within patterns of rhythmic phrasing*.<sup>846</sup> (min kursiv)

Jag har, ända sedan jag första gången läste de där raderna, kunnat spegla mig i dem. Och detta trots att jag som ung sällan hörde dikter läsas upp högt. Däremot utgör uppläsandet, en hela tiden pågående vokal realisering, ett centralt inslag i och genom hela skrivprocessen. I Frank Kjørups bok *Sprog versus sprog* stöter jag på en besläktad tankefigur:

Gennem versets drejning af sproget kommer vi til at tænke, føle, mærke ting som ellers ikke kunne være faldet os ind, ikke fra nogen andre steder end den infaldsvinkel som selve versets drejning skaber.<sup>847</sup>

Vad gör versen med veden och ängen? På ett ställe i *Att bli ved* säger oiN till Nilofar: ”Du bör fundera på vilket vis du vill förvanskas av texten”. oiN aktualiserar frågeställningen för att oiN vet att versen just är en förvanskande och förändrande kraft.

Min pappa läste ofta Jules Verne högt för mig. Det lästes bön vid måltiderna och vid läggdags. I boken *Den poetiska texten* ger Jurij Lotman utifrån ett annat perspektiv och i en helt annan terminologi uttryck för en med Howe och Kjørup likartad tankegång då han skriver: ”Diktarens tanke realiseras i en bestämd konstnärlig struktur och kan inte skiljas från denna”.<sup>848</sup> Det är i

846 Stycket är citerat ur Middleton, Peter ”The Contemporary Poetry Reading”, *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998, sid. 273. Middleton har i sin tur hämtat uppgiften från en intervju Janet Ruth Fallon gör med Susan Howe. Howe säger angående sina föräldrar: ”they loved to read aloud and so do I”. Ibid. 297.

847 Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 133.

848 Lotman, Jurij, *Den poetiska texten* (Introduktion: Lars Kleberg. Översättning: Eva

detta ”rytmiska tänkande”, i denna specifika ”drejning”, i denna bestämda men svår-kommunicerade ”konstnärliga struktur” jag – utifrån ett nödvändigt och förutbestämt författarperspektiv – nu ämnar böka runt. ”Fader vår som är i himmelen. / Helgat vare ditt namn.”

Jag tänker i det följande uppmärksamma ett antal moment – ofta relativt små språkliga händelser – som jag uppfattar som betydelsefulla, både i själva diktblivandet, som i sig innesluter både en skriv- och en läsprocess, men också i diktens fortsatta realiseringsgång. Skrivprocessens (eller ”diktblivandets”) olika förlopp överlappar varandra. Jag vill, tänker jag, med denna blick tillbaka in mot dessa dikter komma närmare dem och deras sätt att tala (att låta) men samtidigt vill jag absolut inte komma för nära. Susan Howe igen: ”It’s hard for me to write about the *practice* of my poetry, because each poem is a saying of inner need that carries its own key to force and peace”<sup>849</sup>

I Anita Boström Kruckenberg’s avhandling om Roman Jakobsons poetik hävdas det att ”[u]ndersökningen av en artefakt och dess struktur låter oss identifiera planen, men inte upphovsmannen”<sup>850</sup>. Att identifiera någon upphovsman är (naturligtvis) ointressant i det som här följer. Däremot siktar de kommande

Adolfson, Lars-Erik Blomqvist, Per-Arne Bodin, Östen Dahl, Bengt Eriksson, Arne Hult, Bengt Jangfeldt, Lars Kleberg & Bengt A. Lundberg), Bokförlaget Pan/Norstedts 1974, sid. 54. Lite längre fram lägger Lotman ut texten ytterligare: ”Den litteraturforskare som hopas kunna gripa tag i idén isolerad från författarens system att modellera världen från verkets struktur, liknar den idealistiske vetenskapsman som försöker särskilja livet från den konkreta biologiska struktur det är en funktion av”. Och som en konsekvens av denna idé fastslår Lotman: ”En förändrad struktur förmedlar också en annan idé till läsaren eller betraktaren”. Ibid., sid. 55-56.

849 Howe, Susan, ”L=A=N=G=U=A=G=E Lines” (Edited by: Charles Bernstein & Bruce Andrews), *The Line in Postmodern Poetry* (Edited by: Robert Frank & Henry Sayre), University of Illinois Press 1988, sid. 209.

850 Boström Kruckenberg, Anita, *Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik*, Almqvist & Wiksell 1979, sid. 148. Vidare på samma sida skriver Boström Kruckenberg: ”RJ sysslar med planen för dikten utifrån en poetisk struktur, Frandon – Monod föreslår undersökning av diktarens plan för dikten”.

sidorna in sig på att identifiera, om inte en plan, så åtminstone en räckta språkliga händelser som kan hållas fram som betydelsefulla i och för dessa dikters olika realiseringar. Det följande är långt ifrån någon uttömmande eller syntetiserande analys av diktsamlingen *Att bli ved*. Jag delar överhuvudtaget inte Edgar Allan Poes ambition, som han ger uttryck för i texten ”Kompositionens filosofi”, att i ”detalj” och ”steg för steg” beskriva ”de processer som ledde fram” till det färdiga verket.<sup>851</sup> Inte heller är texten att uppfatta som uttömmande om någon enskild dikt i diktsamlingen *Att bli ved*.<sup>852</sup> Inte heller är *Att bli ved* en samling exempel för teser som framförs och diskuteras i detta diskursiva, parallella arbete. Jag som författare har (som tur är) stora blinda fläckar då jag skall blicka in i ett eget arbete, samtidigt har jag möjligheter att där och på ett delvis annat vis se saker som också andra kan se. Det handlar i hög grad om att ställa in rätt (vad heter det?) skärpedjup. Jag uppfattar det följande som ytterligare en realisering av dikterna i *Att bli ved*. Och på ett jämförbart vis var den föregående essän en slags (åter-)realisering av CD-skivan *ADSR*.

851 Poe, a.a., sid. 71. Lite tentativt skulle jag kunna hävda att den följande undersökningen i högre grad intresserar sig för de moment Poe väljer att inte kommentera och som istället Staffan Söderblom i texten ”Anteckningar om senfärdigheten – om ansatsen till konstnärlig forskning inom det litterära området” håller fram som viktiga för ”Korpen”. Söderblom skriver: ”Ljudsammanställningen å-r, eller omvänt: r-å, är den centrala i korparnas vanligaste läte, som också har gett fågeln dess namn på flera språk – hrafn, korp, raven. Detta kände Poe naturligtvis till. Hans skäl för att välja ordet *nevermore* var säkert flera och andra än dem han nämner i *Kompositionens filosofi*”. Och längre ner på samma sida skriver Söderblom att man vidare i ordet ”nevermore” hör ”fågeln engelska namn – men utsagt baklänges: *never/ever*”. Söderblom, a.a., sid. 67.

852 Man kan hävda att denna brist på helhetssyn begränsar exempelvis Roman Jakobsons betydelse för mitt sätt att närma mig Dikterna i *Att bli ved*. Jag använder så att säga bara delar av hans totala analysapparat. Något som går stick i stäv mot den strukturalistiska grundtanken: ”As structuralists understand and employ the term, a new importance has been given to *the logical priority of the whole over its parts*”. Lane, Michael, *Structuralism, A Reader*, citerat ur Boström Kruckenberg, a.a., sid. 60.

\*

Dikterna i *Att bli ved* (hädanefter bara Dikterna) är den senaste manifestationen i en pågående versprocess. Mitt skrivande har sedan en lång tid tillbaka tillkommit i ett nära förhållande till en tyst, men också sonor, inuti mig själv ljudande uppenbarelse, som jag ibland uppfattar som en ”rytm”, ibland som en ”melodi” och alltid som en slags ”slinga”. En slinga som rör sig, som slingrar sig, som låter och som syns. Denna rytmisk-melodiska gestalt redovisar vidare en varierande utsträckning i tiden. Den kan, inom en ändå relativt hårt begränsad temporalitet, vara kortare eller längre. Att en sådan slinga sedan, medels pauser, rytmiska- och melodiska gestalter samt överklivningar, hakar fast i andra liknande och/eller kontrasterande slingor för att på så vis skapa en längre sammanhållen följd, en Dikt. Och samtidigt (av bara farten) ett sätt (sitt sätt) att tala. Och ett sätt att tänka. Jag vill inte kalla detta, som vid lyckliga omständigheter gör dikten möjlig, för röst.

Slingan är en realitet i allt det jag skriver (och säkert också då jag pratar, då jag skäller på mina barn o.s.v.), men den blir avgjort mer närvarande och därmed också än betydelsefullare i min poetiska praktik. I boken *Det skrivna är partitur* skriver Jan Olov Ullén om Robert Creeley, som, menar Ullén, bygger sina dikter utifrån ”en musikalisk grundenhet”:

Inte jambens eller trokéns tvåtakt, inte daktylens tretakt osv., utan musikaliska taktarter inom vilka rytmen fritt varierar – precis som i musiken. Enheten är en enhet i *tid*.<sup>853</sup>

Slingan är ”en enhet i tid” men den blir i och med sin realisering på pappret också en spatial enhet. En enhet i rummet. Och jag vill inte kalla den ”musikalisk”.

853 Ullén, Jan Olov, *Det skrivna är partitur. Poetik och politik i 70-talet*, Bo Cavefors bokförlag 1979, sid. 73.

I poesin har den ”poetiska funktionen” en ”tvingande, bestämmande roll”, något den inte har då den exempelvis dyker upp i minnesramsor, reklam, medeltida lagar. Versen går – skriver Roman Jakobson – ”utanför poesins gränser” samtidigt som vers alltid använder den poetiska funktionen.<sup>854</sup> En dikt (liksom allt språk) formeras av ett samspel mellan två språktyper: ett poetiskt-estetiskt språk (ett ”slingspråk”) och ett kognitivt, primärt kommunicerande språk där det förra just i en diktpraktik, enligt Jakobson och hans lärjungar, intar en dominant funktion. I en poetisk praktik stundar en ”æstetiske formning af det i sig selv ikke-æstetiske sprog”. Versen blir en autonom estetisk ordning som för min del pådyvlar slingan en mer akut och en mer framträdande funktion.<sup>855</sup> Slingans själva slingrighet förstärks.

Jag uppfattar slingan som genomgående och återkommande, som något som hela tiden framträder, i alla sina varianter, genom hela dikten. Enligt Eva Liljas grundläggande verk *Svensk metrik* är meter ”alternerande gestaltpreferens” och/eller ”taktfasthet”. Meter ”kan beskrivas som en *temporal, seriell* och *alternerande* rytm med tendenser till *binaritet*”. Man kan uppfatta meter dels som ett regelsystem, dels som en ”gestaltkvalitet”, som en ”uppfattad *taktfasthet* skapad av *gestalttryck*”<sup>856</sup> Och det torde vara i denna senare, andra, uppenbarelse som det metriska här kan komma att bli intressant. Jag tänker, mycket preliminärt, att metern finns i mig. Den är en realitet. Den är, för mig, under skrivandet ”ett sätt att rytmisera upplevelsen av vår omgivande rörliga verklighet”. ”Någonting i huvudet eller kroppen på poeten räknar alltid”, skriver Ullén.<sup>857</sup> Men jag är osäker på om och hur denna möjligen metriska instans kommuniceras ut ur diktens auditiva och visuella flöde. Vilken rytmisk,

854 Jakobson, Roman, ”Lingvistik och poetik” (Översättning: Östen Dahl), *Poetik och Lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Bokförlaget Pan/Norstedts 1974, sid. 151.

855 Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 95-96.

856 Lilja, Eva *Svensk metrik*, Norstedts akademiska Förlag, sid. 65 och 599.

857 Ullén, a.a., sid. 79.

ljudande, respons väcker exempelvis texten *Att bli ved?*<sup>858</sup> Och hur förhåller sig denna respons – denna genklang – till slingan som ljuder i min kropp. Vilken typ av jämförelse låter sig göras?

Att skriva dikt handlar således ytterst för mig om att foga den ovan beskrivna slingan till en annan och samtidigt sträva efter att stöpa dessa mer eller mindre väl sammanlänkade enheter i en visuell och auditiv form – en räkka, en längre sekvens – som jag också fortsättningsvis kan leva med. Hur ser storformen ut? Vilken större gestalt skapar gestalten slinga då den liksom slingrar ihop sig med andra slingor? Diktsamlingen *Att bli ved* består av fyra längre avdelningar eller ”sekvenser”. Jan Olov Ullén beskriver sekvensen som en metod ”att sammanställa ett godtyckligt antal dikter eller fragment med ’skilda emotionella foci och med olika slags rytm’, utan hänsyn till kronologi, logisk-diskursiv framställning” och annat i öppen storform.<sup>859</sup>

\*

Ett påståande: Slingan är en *fras*. Och vad är en fras? I boken *Rethinking Meter*, som är en synnerligen ihärdig uppgörelse med versfotstänkandet inom metriken, ställer Alan Holder frågan: ”What is a ’phrase?’” Och han levererar initialt namnen på en hel räkka olika frastyper innan han gör det viktiga konstaterandet: ”The names of the groupings are not essential, but the fact that there are such groupings is.”<sup>860</sup> ”En klitisk fras är ett ord eller en ordgrupp med en enda huvudaccent.”<sup>861</sup> En eller ett antal klitiska fraser skapar i sin tur, på närmast

858 Larsson, Jörgen, *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*, Centrum för metrisk studier 1999, sid. 59.

859 Ullén, a.a., sid. 170-171. Ullén bygger sin kompakta utläggning om sekvensen på M. L. Rosenthals och Sally M. Galls bok *The Modern Poetic Sequence*.

860 Holder, Alan, *Rethinking Meter. A New Approach to the Verse Line*, Lewisburg Bucknell University Press 1995, sid. 175-176.

861 Larsson, *Poesi som rörelse i tiden*, sid. 76. Exempel som jag hämtar från den här anförda källan är ”på bordet”, ”sätta sig”.



högre nivå, en intonationsfras/intonationsenhet, som, om möjligheten finns, ofta är lika med en versrad; men absolut inte alltid. Också John Swedenmark ställer frågan: ”Vad är då fraser?” Swedenmark menar att frasen är den moderna poesins ”grundenhät”. Och han definierar frasen som:

intonationskurvor som delar upp ett språkligt yttrande – en dikt eller det här föredraget – i distinkta enheter som inte nödvändigtvis sammanfaller med syntax eller interpunktion. Distinkta tonkurvor som kontrasteras mot varandra och bygger upp en övergripande struktur.<sup>862</sup>

Slingan är en intonationsfras. En distinkt enhet. Swedenmark håller fram Walt Whitman som den som ”uppfann” och förde in frasen i dess funktion som poesins viktigaste byggsten och detta skedde, menar Swedenmark, på den typografiska radens bekostnad. Och om de tyska expressionisterna skriver han: ”De bygger dikter som består av fraser och inte av rader”.<sup>863</sup> Samtidigt är versraden alltså ett viktigt moment i poesin. Jag uppfattar inte versraden som i egentlig mening underordnad frasen, utan urskiljer istället raden mer som en instans som går in i det estetiska språk-förlopp frasen bygger upp och fram. Versraden är utifrån ett/mitt författarperspektiv något man på ett helt annat vis än frasen har möjligheter att aktivt laborera och modulera med. Den går att påverka. Den går att förlänga eller att drastiskt korta av. Versraden är helt enkelt ett plastiskt material. Och detta faktum påverkar i grunden diktens sätt att veckla ut sin mening, då tempo, emfas, pauser och olika typer betoningar i själva frasen genom olika moduleringar i versen kan komma i rörelse. Det är denna versradens specifika funktionalitet som får Swedenmark, tänker jag, att beskriva den i termer av

862 Swedenmark, John, ”Att ge sig i kast: Föredrag i Gunnar Ekelöf-sällskapet regi 2010”, *Baklängesöversättning och andra texter*, Ariel litterär kritik [2] 2011, sid. 72-73. Swedenmark skriver lite längre fram i samma text: ”Ja, kanske kan man sammanfatta alla det tidiga nittonhundralets litterära –ismer under denna innovation: frasen som poetisk grundenhät”. Ibid., sid. 80.

863 Ibid., sid. 80.

”hjälpreda”.<sup>864</sup> I Dikterna (och i annat jag tidigare skrivit) uppfattar jag emellertid inte raden/versen som ”en hjälpreda”. Frasens av intonationen formade gestalt påverkar raden, men radens tysta visualitet kan, exempelvis med hjälp av radbrott, i sin tur påverka frasens sätt att framträda. (Det är (parantetiskt) denna dubbla gestik, där frasen och versraden arbetar sida vid sida, man ger upp i och med skrivandet av prosadikten.) Man skriver den versifierade dikten samtidigt med munnen *och* med handen. Man skriver dem under ögats *och* örats simultana kontroll.

I samma essä – ”Om översättning av modernistiska dikter” – erbjuder Swedenmark ytterligare en lätt varierad bestämning av frasen: ”*Den modernistiska poesins grundenhet är frasen, inte versmönstret.*” Det där kändes bra. Sedan blir det möjligen, för mig, återigen något värre: ”Modernistisk poesi, både att skriva den och att översätta den, är en improvisationskonst och inte en mönsteruppfyllelse”, skriver Swedenmark.<sup>865</sup> Alltså: ”inte en mönsteruppfyllelse” utan en ”improvisationskonst”. Jag vill då hävda att poesiskrivandet – för mig – i sitt visserligen improvisatoriska och intuitiva modus i hög grad ändå (och samtidigt) handlar om ”mönsteruppfyllelse”. Slingorna måste helt enkelt framträda och haka i varandra med specifika mönster i åtanke. Den som hävdar att denna mönsteruppfyllelse måste ske är emellertid en annan instans än den som i ett historiskt perspektiv tidigare rest den. Fordran kommer inifrån,

864 Swedenmark, John, ”Om översättning av modernistiska dikter”, *Baklängesöversättning och andra texter*, Ariel litterär kritik [2] 2011, sid. 94. Noterbart är att Alan Holder menar att intonationsfrasen på ett, utifrån Swedenmarks perspektiv, närmast omvänt vis är något av versradens ”hjälpreda”. Han skriver: ”In keeping with my insistence on the centrality of the line in poetry, and my thinking of it being, ideally, a meaningful entity, the method of intonational analysis I propose is that we honor the line-ending by seeing it as an intonational terminal”. Holder, a.a., sid. 226. Holder skriver vidare att denna princip kan komma i konflikt med hans tanke att den prosodiska analysen skall respektera diktens sätt att frasera. Jag menar – och det är en av den här avhandlingens möjliga poänger – att man överhuvudtaget inte behöver laborera med dylika hierarkier.

865 Swedenmark, ”Om översättning av modernistiska dikter”, sid. 90.

från en ort i mitt medvetande och (hoppas jag) från själva språket. Den sker också i många fall – kanske de flesta – just utifrån en intuitiv, delvis omedveten akt. En konstitution som sammantaget skapar möjligheter för en både improvisatorisk och mönsteruppfyllande skrivakt, i vilken språkljud tillsammans med exempelvis radindelning så att säga matar fram frasen som sedan hakas fast i andra fraser. Saker fastnar i varandra. Och dessa fasthakningar kan naturligtvis också uppstå genom kontrastverkan. Dikten uppstår. Och för mig sker detta framväxande både på en akustisk, ljudande, nivå – där termen ”fras” fungerar alldeles utmärkt –, men också på ett visuellt, på pappret synligt plan och då tycks begreppet ”slinga” vara ett för mig mer övertygande.<sup>866</sup> Att en serie efterhand framväxande ”fras-slingor”, i en i hög grad intuitiv akt allteftersom fyller i ett på förhand givet större, mentalt, mönster och resultatet blir vid lyckliga omständigheter Dikt. En Dikt är en räckta fras-slingor som varieras och upp-repas efter ett givet mönster.

Arbetet med versen är, tänker jag således, avhängigt såväl visuella som auditiva krav. Går denna kravprofil att begreppsligöra, att här på något vis beskriva? Max 50 sidor. Vad hör poeten – i det här fallet jag – då poeten skriver poemet? Att vända om och istället vandra in i skogen.

\*

866 Jag tänker att det är just den process Swedenmark beskriver på följande vis: ”Det viktiga är emellertid att den modernistiska dikten är uppbyggd av avgränsade gestalter, som ackumuleras till en dikt”. Swedenmark, John, ”Frasen som den modernistiska poesins grundläggande enhet”, *Baklängesöversättning och andra texter*, Ariel litterär kritik [2] 2011, sid. 108. I detta sammanhang blir begreppet ”öppen kontrast” viktigt. Det är, för Swedenmark, efter den öppna kontrastens princip som fras fogas till fras ”och tillsammans bildar en avslutad dikt”. Och lite längre fram skriver han att öppen kontrast ”innebär då ett uppdrag att respondera på det som nyss har varit. Att skapa variation är en variant, att återupprepa identiskt är en annan. Att ge ett helt avvikande svar en tredje, att lägga in en överraskande paus en fjärde och så vidare”. Ibid., sid. 115-117.

Jag ville att diktsamlingen jag då – hösten, vintern, våren 2008-2009 – precis börjat arbeta med skulle ha en titel som bestod av  $3 \times 3 = 9$  ord. Frasen, som efter ett tag infann sig – ”att bli ved” – uppfattar jag både som ödesmättad och undanglidande. Som ambivalent. Frasen oroar mig och jag vet inte riktigt varför den oroar mig. Att ängsarealen krymper. Utsagan, ”fras-slingan”, ”att bli ved” fungerar tillsammans med andra jämförbara, som en ”återkommande texthake” i Dikterna.<sup>867</sup> Detta grepp innefattar exempelvis också den flitigt förekommande ”sa-figuren”. I Dikterna står det exempelvis: ”Dom främmande talar inget språk sa Han med handsken”. Och: ”Nu stannar jag här säger Rid-daren som står helt stilla mitt på ängen”. Ängen upprättar ett cykliskt förlopp. Efterhand fylldes Dikterna med folk, med oiN och med oiNs granne Nilofar. oiN och Nilofar började efterhand tala med varandra. Och med författaren/läsaren. ”Sa-figuren” var ett avgörande moment i Dikternas utformning. Då ett ”jag” plötsligt slapp att säga allt som skulle sägas i Dikterna gick plötsligt mycket mer att säga. Dikterna växte fram. Nilofar är fotograf. Hon är från Iran och påfallande arg över sakernas tillstånd. Skogen skrämmer mig. Vattnet skrämmer mig. Ängen är en ö vid ekvatorn.

867 Ordet, begreppet ”texthake” har jag hittat i Wählin, Kristian, ”guld! guld! eller vad jag fann när jag läste Gunnar Ekelöfs debutdiktsamling”, *Metriken som tolkningshjälp. Metrisk diktanalyser* (Utgivna av Elena Dahl & Eva Lilja), Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 3 1993, sid. 166.

### 3:2:1 ”Mor oroar själva ron”. Om ljudlikheter

Först: Vad gör/är ett motto? Ett motto är en tröskel? Dikterna i *Att bli ved:s* första avdelning föregås av två utsagor. Den första är hämtad från Niclas Nilssons svenska översättning av Lyn Hejinians diktsamling *My Life* (på svenska *Mitt liv*), medan det andra mottot är från Ingeborg Bachmanns roman *Malina* som är översatt av Linda Östergaard. Ett motto är enligt Gérard Genette ”a quotation placed *en exergue* [in the exergue], generally at the head of a work or a section of a work”. Mottot uppträder nära verket, eller som Genette skriver: ”at the *edge* of the work”.<sup>868</sup> Dessa oftast (men inte alltid) textuella, initiala yttranden, äger en presumtiv kraft. De är så att säga fyllda av potentialitet. De skall motiveras och veckla ut sin betydelse under den läsakt som vid konfrontationen med mottot ännu ligger framför läsaren. Mottots mest kanoniserade funktion är att på olika vis kommentera texten.<sup>869</sup>

oiN var en flitig läsare. *Röde orm* var sedan länge en favoritbok, liksom *Den hemlighetsfulla ön* och Franz Kafkas *Den försvunne*.

Hejinian-strofen lyder: ”Varje familj har sin egen samling berättelser, men inte alla familjer har någon som kan berätta dem”. Detta motto kopplar upp det följande mot en självframställande diskurs, som redan tidigare utgjort en viktig funktion i mitt skrivande. En tidig impuls för Dikterna utgjordes av viljan att skriva någonting specifikt om min far. Den försvinnande. Den nu försvunne. Tidigt i skrivandet uppstod också en rad parametrar som på olika vis var uppkopplade mot just honom: Karl-Axel Nyberg. Armeraren. Läsaren. Huvudparten av dessa utgångspunkter har under skrivandets gång sedan fallit bort. Men de öppnande upp för tankesätt som har varit av betydelse. Lyn Hejinian-citatet, med dess koppling till en självframställande praktik, har på

868 Genette, Gérard, *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (Translated by: Jane E. Lewin), Cambridge University Press 1997, sid. 144.

869 Ibid., sid. 157. En annan viktig funktion Genette uppmärksammar är mottots möjlighet att kommentera och/eller förklara verkets titel. Ibid., sid. 156.

således fungerat som en uppmaning adresserad till mig som författare. En uppmaning som lyder: Skriv om dig själv! Skriv om din familj! Skriv om din far! I uppmaningen ligger vidare en fordran att en dylik, självframställande text, kan ta sig uttryck som inte på ett självklart vis uppfyller gängse genrekrav. Denna serie av imperativ har sedan inte fullt ut följts.

Jag har länge sett mig själv som en ställföreträdande författare. Jag skriver, tänker jag, för att min far inte skriver. Det är han som borde skriva. Det är han som borde ha skrivit. Och eftersom han inte gör/gjorde det gör jag det. Och detta betyder inte på något vis att jag skriver hans historia. Det betyder ”bara” att den skrivande gestalten har uppkommit.

Citatet från *Malina* har en mer genomgripande betydelse för Dikterna och då inte bara de som står att finna i bokens första avdelning. Mottot lyder: ”Föra in ro i oron. Oro i ron”. Man skulle kunna hävda att skrivandet försöker föra in oro i oiN och i själva den poetiska praktiken, i frasen och i versen. Och oron blir, tänker jag, bland annat gestaltat i själva det språkliga vridandet, i vrängandet. Helt enkelt i den typ av framarbetade fraser citatet ur *Malina* i sig kan sägas representera. Oron är en följeslagare. oiN är både far och son. En fars och en sons oro ser möjligen mycket olika ut, men den finns där. Som en mycket påtaglig och aldrig upphörande ton. Bachmann-passagen visar dessutom upp en specifik språklighet som genomsyrar många av Dikterna i *Att bli ved*. Bachmann-citatet pekar in mot en typ av ”fonetiska utbrott” som är en drivande kraft i det fras-skapande som ledde fram till *Att bli ved* och som i sin tur, väl på plats, skapar en tydlig diskursiv egenart.<sup>870</sup> Det går, med detta i åtanke, att hitta åtskilliga liknande och i grunden driftsmässiga figurer i Dikterna. Den i sammanhanget mest självklara torde vara: ”Mor oroar själva ron” (sid. 11) som förutom att den trycker ihop versen också ställer fram romanen *Malina* som en för *Att bli ved* uppenbar intertext. Ord som ”mor”, ”oro”, ”oiN” och ”orm”

870 Nylander, Lars, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910*, Symposium Bokförlag 1990, sid. 214-215.

skapar också i samvaron med varandra en visuell och auditiv ikonicitet av den art Lars Elleström diskuterar i boken *Visuell ikonicitet i lyrik*.<sup>871</sup> Oron e rund å återkommande. Och passagen – ”Mor oroar själva ron” – uppvisar vidare den typ av kompakt enhet som Jurij Tynjanov uppfattar som typisk för versen, för versens specifika rytm.<sup>872</sup>

\*

*Reminiscens: Krabban. En solig sommareftermiddag. Sent 70-tal. Jag hade precis, nere vid bryggan, lyckats fiska upp en i mina ögon exceptionellt stor krabba. Och eftersom detta inträffade en torsdag och min far skulle komma först på kvällen nästkommande dag beslöt jag mig för att inte, som jag annars alltid brukade göra, slänga tillbaka krabban i havet då jag fiskat färdigt för dagen. Jag ville visa krabban för far och ställde därför spannen med krabban på altanen framför min mormors och morbrors fallfärdiga sommarhus. En ovanligt stor krabba. Jag hade lagt lite sand på botten av spannen. En öppnad blåmussla fick utgöra krabbans proviant under kvällen och natten. Ibland låg krabban helt stilla på botten av spannen. Ibland kasade krabban i sidled över dess, trots sanden, halkiga botten. På kvällen somnade jag. Doften av kaprifol. Morgonen därefter sprang jag direkt ut på altanen, som mer fungerade som en loftgång mellan husets två entrédörrar, för att där se hur krabban hade haft det under natten. Krabban var borta. Bara vattnet och sanden och musslan fanns kvar i den stora, svarta spannen.*

\*

Det kommer att visa sig att de fyra avdelningar som tillsammans utgör diktsamlingen *Att bli ved* var och en uppvisar en visuell egenart och att den första

871 Elleström, a.a.

872 Tynjanov, Yuri, *The Problem of Verse Language* (Edited & translated by: Michael Sosa & Brent Harvey), Ardis 1981, sid. 57.

Dikten i varje avdelning i sin tur (oftast) kontrasteras mot denna för varje avdelning formella särart. Den inledande Dikten blir på så vis en ingång, en port in mot det övriga. Diktsamlingens inledande Dikt består av tio olika långa versrader, som till skillnad mot de därefter kommande, är centrerade på sidan. Om de övriga textsjoken söker sig – samlar sig – ut mot vänster- alternativt högermarginalen placerar den första Dikten sin tyngdpunkt mitt på sidan. Därifrån sprider den sedan utåt, och olika långt, sina verser. Det står: ”Faccettögonsången ser allt som försvinner åt alla tänkbara håll” (sid. 7). Texten startar upp en rörelse och en puls som sedan, i en första sekvens, skall komma att löpa över ett närmare 30-tal sidor.

En inledande kommentar: Diktens tredje rad, som är en av diktens längre, säger: ”Snälla snubbla inte på tröskeln då du ger dig i väg härifrån sa han” (sid. 7). Historien berättar att de av Carl von Linnés lärjungar som snubblade på tröskeln då de lämnade den store botanikers rum efter det de sagt farväl till läromästaren aldrig återkom från sina expeditioner. De försvann. De dog under sina upptäcktsresor i fjärran land. Carl Fredrik Adler, Peter Forsskål, Fredrik Hasselquist, Pehr Löfling och Andreas Berlin försvann. Och diktsamlingen *Att bli ved* handlar – som det skall visa sig – i hög grad just om försvinnandet. Om allt som försvinner.

Ä-ljudet blir omgående viktigt. I den tredje strofens tre verser förekommer denna vokalupprepning sju gånger. Ängen håller på att försvinna. Och dessa verser försöker, kan man kanske redan här lite preliminärt säga, att hålla den kvar. Och när man läst den avslutande ensamma versradens uppfodrande fråga – ”Varför är vi inte lyckliga hela tiden?” – har läsaren trätt in i denna diktsamlings arena, eller ort.

\*

I *Att bli ved:s* första avdelning tar två separerade textsjok – Dikter – plats på varje boksida. Den översta Dikten är visuellt presenterad på ett för modern lyrisk vers högst konventionellt vis; ett antal verser, indelade i ett antal strofer,



löper ut mot en ojämn högermarginal. Den andra, på sidan nedre Dikten är analog med den första, men delvis spegelvänd. Här är således vänstermarginalen ojämn och diktens tyngdpunkt är förskjuten mot boksidans högra ”dike”, som så att säga med nödvändighet ”samlar upp” versraderna. En snabb blick på manussidan kan ge intrycket av att de två textsjoken, likt två pusselbitar, skulle kunna passa in i varandra, så är dock inte, visar det sig snart, fallet. Den nedre dikten har således inte lossnat och sjunkit ifrån den övre. Det enda skiljetecken som förekommer i Dikterna är frågetecknet. Punkt och komma är ersatta av tre mellanslag. Den grammatiska pausen markeras således här av ett visuellt tomrum. Man kan hävda att den paus som punkten och kommatecknet för med sig här blivit föremål för en ikonisering i form av ett faktiskt tomrum. Elleström menar att dylika tom- eller mellanrum kan signalera ”en sorts osäkerhet” eller ses som ”det mentala avstånd” som skiljer olika aktörer och annat åt.<sup>873</sup>

Jag uppfattar de två textsjoken på varje boksida som två separata Dikter, men samtidigt menar jag att dessa två texter upprättar en i sammanhanget speciell kommunikation med varandra. Att två Dikter hamnat intill varandra, på samma sida, är ingen slump. Ändå tror jag att den enskilda Dikten kan fungera på egen hand. Jag har både framfört Dikterna vokalt och publicerat dem i tidskrift utan att ta hänsyn till att den i manuset upprättade ordningen bibehölls.<sup>874</sup> Jag uppfattar, som jag tidigare antytt, varje avdelning som en ”sekvens”.

I diskussionen som tar sin utgångspunkt *Att bli ved:s* första avdelning kommer förekomsten av olika typer av ”fonetiska iterationer” – exempelvis arbetet med allitterationer och med assonanser – i frasen och i versen att foku-

873 Elleström, a.a., sid. 81.

874 Se kapitel 1:2:2 ”Uppläsning på Göteborgs Poesifestival, Pustervik, den 31 oktober 2009” för en redogörelse för ett uppläsningstillfälle av det aktuella materialet. I textblocket ”Dikt|Avhandling” som publicerades i *Ord & Bild* nr. 5/2011 återfinns en för den publiceringen speciellt i hopsatt sida. Nyberg, Fredrik, ”Dikt|Avhandling”, *Ord & Bild* nr. 5/2011, sid. 25.

seras. Sådana moment kan alstra "glidningar och ordbildningar" i nedskriften "som från början inte varit avsedda".<sup>875</sup> Och redan här kan man konstatera att dessa och liknande grepp också kan få de två på sidan samagerande Dikterna att dramatiskt närma sig varandra. På sidan 19 avslutas den första dikten på följande vis:

Nu gnider vi boken mot pannan  
Här har böcker å bokstäver å benbitar  
bränts

Detta "B-inferno" ("konsonantallitteration") som löper över tre versrader (två fraser) förlängs och klingar sedan definitivt av i den följande Diktens inledande vers: "*Beror dagen på natten?*" Bokstaven B knyter här boksidans två parallella ben närmare varandra. Och överklivningen mellan den näst sista och sista raden i ovan citerade passage bistår i denna sammandragande tendens. Något liknande sker också i förhållandet mellan de två Dikterna på sidan 19. En motsatt rörelse, där de två Dikterna, på grund av auditiva eller ikoniska kontraster glider ytterligare isär, är naturligtvis ett fullt tänkbart scenario.

Dikterna i *Att bli ved:s* första avdelning består vanligen av mellan 8-12

875 Bäckström, "*Vårt Brokigas ochellericke!*", sid. 112. Begreppet "fonetiska iterationer" diskuteras i David Kornhalls uppsats "Fonetiska iterationer – vad ska vi kräva av dem". Kornhalls utgångspunkt är att "vissa ofta bokförda typer av iterationer" av olika anledningar "inte är några iterationer". Han menar ofta att "upplevelseforskaren" blandar ihop ljudgestalten med skriftbilden i det att han/hon "sitter och analyserar skriftbilden när han tror sig analysera den fonetiska formen". Kornhall menar att man alltid kan begära av forskaren "att han inte kryssar mellan fonetisk och grafisk analys". Och jag tänker att jag som forskare/författare i denna text just gör det. Att jag måste "kryssa mellan fonetisk och grafisk analys" för att på ett riktigt vis närma mig skrivakten och de realiseringar som följer på skrivakten. Kornhall, David, "Fonetiska iterationer – vad ska vi kräva av dem". *Vers-mått. Studier framlagda vid Andra nordiska metrikkonferensen, Uppsala oktober 1989* (Utgivna av: Eva Lilja, John Swedenmark, Kristian Wählin), Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 2 1991, sid. 109 och sid. 113.

versrader. Versraderna är sinsemellan olika långa. Ganska ofta råder fras- och verssammanfall. Jahaja!

\*

Som tidigare nämnts föregicks det egenliga skrivandet av *Att bli ved* av två andra skrivprojekt som efterhand rann ut i sanden. Det ena – det om Röda Arme Fraktionen – fick en slags fortsättning i och med skivan *ADSR* medan det andra, som skulle ta sin utgångspunkt i den internationella botanikkonferensen i Wien 1905, löper in i *Att bli ved* som ett spår och som ett underliggande tema. I *System och passion* skriver Nils Uddenberg:

Redan 1813 hade Augustin Pyramus de Candolle föreslagit att man skulle använda Linnés *Species plantarum* som utgångspunkt för all botanisk namngivning. Hans son Alphonse var inne på samma linje och i *Lois de la nomenclature botanique* (1867) – Regler för den botaniska nomenklaturen – rekommenderade han att all botanisk namngivning skulle grundas på Linnés *Species plantarum*. Det var emellertid först den internationella botanikkongressen i Wien år 1905 som definitivt slog fast vilka regler som skulle vara bindande för namngivning inom botaniken. Bland annat kom man – efter en del diskussion – fram till att utgå just från *Species plantarum* (1753).<sup>876</sup>

Denna rekommendation fick till följd att de tidigare långa och beskrivande växtnamnen försvann bort och att Linnés tvådelade namnkultur istället etablerades. Tidigt i *Att bli ved* kan man läsa: ”Å i Wien 1905 / En massa bokstäver försvann / då beskrivningarna av växterna försvann” (sid. 8). Och på sidan 16 står det: ”Namnen förenklades i omgångar Å alltid efter vissa formella principer”. Sedan försvinner detta tema, i sin explicita form, ut ur diktsamlingen. Och försvinnandet som ett genomgående och aldrig i sig försvinnande tema träder fram. Och ordet ”Och” blir också ”ä”. Och senare i boken blir ”är” ”e”. I sin

876 Uddenberg, a.a., sid. 236-237.

avhandling om Roman Jakobsons poetik skriver Anita Boström Kruckenberg att i enstaka fall kan ett fonem, exempelvis /ø/, vara ett ord, i det här fallet "ö". Men i regel skapar "inte ett ensamt fonem någon betydelse".<sup>877</sup> Det finns en tendens i *Att bli ved* att det ensamma fonemet tar makten över produktionsmedlen, tar ett eget och därmed ökat ansvar för betydelsealstringen i Dikten. Processen i vilken "och" blir "å" och "är" blir "e" går också att uppfatta som ett exempel på det Jesper Olsson kallar "sonor ortografi".<sup>878</sup> I "försvinnandetsfigur" finner man *Att bli ved:s* tematiska nod. Våra förfäder försvinner. Isen och ängen och dikten försvinner. I en förtvivlad text publicerad i *Göteborgs-Posten* skriver Ingo Schulze om hur också demokratin försvinner ut ur vårt samhällsbygge. "Skulden bär", skriver Schulze, "det offentliga självt, eftersom det inte värjer sig mot utplundringen, därför att det inte är i stånd att välja företrädare som skyddar dess egna intressen".<sup>879</sup> Detta är en plågsam insikt. På sidan 34 avslutas det första textsjoket/Dikten med två – från varandra av en blankrad separerade rader – som lyder: "Ängen å isen å dikten försvinner // Varför får inte alla finnas?". Det är detta, tänker jag, *Att bli ved* – i ett för sammanhanget paradoxalt modus – gång på gång konstaterar. Och ifrågasätter.

\*

Mycket av det jag i det följande kommer att konstatera och diskutera rörande dessa Diktens modus gäller inte bara diktsamlingens nu fokuserade första sekvens. Diktarnas sätt att prata är delvis genomgående. I diskussionen som tar sin utgångspunkt i de övriga tre avdelningarna kommer insikter som lanserats i kapitel 3:2:1 inte med nödvändighet att repeteras. I delkapitel 3:2:2 till 3:2:5 kommer således i första hand avvikelser och andra för avdelningen specifika

877 Boström Kruckenberg, a.a., sid. 27.

878 Olsson, *Alfabetets användning*, sid. 432.

879 Schulze, Ingo, "Demokratins förfall" (Översättning: Svante Weyler), *Göteborgs-Posten* 28/3 2011.

modus och eventuellt nyetablerade figurer att uppmärksammas. Titlarna på de olika avdelningarna – exempelvis ”3:2:1 ”Mor oroar själva ron. Om ljudlikheter” – visar var fokus i respektive kapitel ligger.

I skrivandet av Dikterna arbetar, som jag tidigare hävdad, ögonen och öronen simultant. En ibland omedelbar, ibland mycket utdragen, förhandling mellan syn- och hörselsinnet – mellan versraden och frasen – framställer Diktarnas samlade framförande. I denna process vill jag tro (utan att riktigt veta om det verkligen förhåller sig så) att det akustiska inte på något vis föregår det visuella eller vice versa. Hörseln får handen att reagera och de moment handens och skriftens gest ger upphov till får i sin tur konsekvenser för vad mitt inre och yttre öra hör. Dikterna har, som jag tidigare vid ett flertal tillfällen konstaterat, en plural existensform. Dikterna träder, i det närmaste helt samtidigt, fram som en visuell såväl som sonor manifestation. De temporala pauserna blir spatials mellanrum. De låter och syns.

Den tyska poeten Thomas Kling menade att dikten är ”något som ’spänner mellan två hörakter’: den skrivandes och den läsandens”. oiN skriver det han hör å hör det han skriver, skriver han. För poeten, med det i sammanhanget avundsvärda namnet Kling, var poesin således inget annat än ett ”rus-i-örat”. Kling beskriver skrivandet som en ”hörhallucination” i vilken ”världen såsom något icke-gestaltat stöter mot den skrivandes öra och tränger in”. Och väl därinne, intvingat, översätts och förvandlas detta icke-gestaltade gods till diktat och versifierat språk, för att sedan i denna form ”upprepas i läsarens upprymda öra”.<sup>88o</sup> I ett appendix – ”Rytmask lathund” – till avhandlingen *Poesi som rörelse i tiden* skriver Jörgen Larsson att hans projekt, att ”beskriva och tolka den potential för temporal respons som kan finnas i en text”, i hög grad handlar om att ”medvetandegöra det omedvetna”. Larssons ”nyktra” – i dagsljus tillkomna – projekt handlar, tänker jag, i mångt och mycket om att utifrån ett kognitivt läsarperspektiv begreppsliggöra ”hörhallucinationerna” poeten – ”Klinger, Singer” – omfattas av. ”Man måste”, skriver Larsson, från den tänkta uppspända

88o Fioretos, Aris, ”Kling”, *OEI* nr. 24-25/2005, sid. 9.

bågens andra sida, ”försöka verbalt formulera de tankar, känslor, stämningar och upplevelser läsningen har väckt”<sup>881</sup>

En författare blir i och med detta synsätt en instans som lyssnar in och också reagerar på sin/vår omvärld och sitt eget inre. Denna respons visar sig i och genom versens rytmiska och visuella framträdelsesätt.<sup>882</sup> I och utifrån ”a habit of thinking within patterns of rhythmic phrasing” tar dikten fart, den får färg, den blir sonor och spatial på ett taktilt vis. Den börjar prata, tala, diskutera på sitt eget sätt. Den tar form i rummet och i tiden. På mitt skrivbord ligger det en massa böcker. Det är diktsamlingar, romaner, essäsamlingar, ordböcker, handböcker i metrik och ängsskötsel. Några av dem ligger uppslagna. Andra är hopslagna.

\*

Jag kan i läs- och skrivprocessen då och då uppleva att språket tar över och en annan svårstyrd typ av alstring aktiveras. ”Det finns”, skriver Julia Kristeva, ”ett tal, en diskurs med ett annat orsakssammanhang än det lingvistiska. Det är heterogent, destruktivt”<sup>883</sup> Kristeva menar att det är denna ”olikhet”, som hon benämner ”det semiotiska” som jämte ”det symboliska” bygger upp olika språkliga diskurstyper. Och det är i dialektiken mellan dessa två, för betydelseprocessen nödvändiga, modaliteter som den specifika genren (exempelvis poesin) kommer att framträda.<sup>884</sup> För Kristeva blir rytmen ytterst det moment

881 Larsson, *Poesi som rörelse i tiden*, sid. 349.

882 Larsson citerar den för honom viktiga metriken Richard Cureton, som skriver: ”Vi använder vår kognitiva förmåga för att ’konstruera ändamålsenliga föreställningar av omvärlden. En rytmisk struktur är en av dessa ändamålsenliga föreställningar.” Ibid., sid. 50.

883 Kristeva, Julia, ”Lingvistikens etik”, *Stabat mater och andra texter* (I urval av Ebba Witt-Brattström. Översättning: Ann Runqvist-Vinde), Natur och Kultur 1995, sid. 103.

884 Ibid., sid. 116. Dikotomin det symboliska och det semiotiska torde gå att jämföra med ett naturligt, kognitivt och kommunicerande språk kontra ett onaturligt, format, poetiskt-estetiskt språk.

i dikten som gör dikten till "ett *andra*" och därmed till just dikt. Hon skriver:

Genom detta avbrott i nuet, genom att vackla mellan det rytmiska, meningslösa tidigare minnet och en mening som skall komma senare eller aldrig, strukturerar sig emellertid det poetiska språket i kärnan av en monumental historicitet.<sup>885</sup>

I detta "*andra*" ställs språket ofta inför nya (urgamla, framtida) uppdrag och de sedvanliga strukturerande och censurerande instanserna kringgås; ett "driftmässigt", infantilt och hedniskt, djuriskt språk kan etableras. Kristeva skriver om Artaud. Och om de ryska futuristerna. Och om det talande djuret som förmår "förflytta sin inhägnads stängsel".<sup>886</sup> Och i dessa stunder av hänförelse handlar skrivandet (för mig) i mångt och mycket om att just ge sig hän men också om att samtidigt försöka bibehålla ett slags semantisk validitet. Då det handlar om poetiskt språk behöver man varken välja krona eller klave. Man kan överta myntet och samtidigt prägla det själv. Och dylika "ryckningar" i språket kan se mycket olika ut. Går det att ge ett exempel på sekvenser som i högre grad än andra tillkommit utifrån en sådan, driftstyrd, praktik? Min blick faller efter ett tag på hur en dikt man återfinner på sidan 20 slut:

Ordet bokstäver består av nio bokstäver  
Som hela tiden upprepas Som kan kastas upp i luften  
å bli betydelsefria

Ved plus hö blir nio  
Nu blev det trångt också i munnen

885 Ibid., sid. 109-110.

886 Ibid., sid. 110. Jag erinrar mig hur oiN förstod Ilmar Laabans ljuddikt "Stentorsstön": "oiN uppfattar verket som en oppositionell händelse i vilken det mänskliga talet inte böjer sig för olika disciplinära instansers krav (hur nu än dessa kan tänkas se ut) på ett specifikt – ett rent och riktigt – tal".

## Nonsensnamnen är vackra men obegripliga

Ur oxen alstras bina

Bokstäverna kastas alltså upp i luften och när de åter landar på pappret/boksidan har saker och ting förändrats. Språket har dragits in i en ny och delvis annorlunda ekonomi. Fraserna och verserna i denna passage kalibrerar mellan ”det symboliska” och ”det semiotiska”, mellan det mänskliga och det djuriska, mellan det konventionella och det nonsensartade. Och de båda polerna i denna dikotomi uppvisar också en närhet till, och ett beroende av, varandra. ”Nonsens både upprätthåller myten om ett informativt och kommunikativt språk och omstörtar det i grunden – exponerar den som en myt i pejorativ mening”, skriver Jonas (J) Magnusson i förordet till *OEI:s* stora nonsensnummer.<sup>887</sup> Nonsens e granne med Gud.

\*

På sidan tio i *Att bli ved* frågas det huruvida ”språket [är] *fysei* eller *thesei*?” I tänkandet kring denna gamla frågeställning tar diktsamlingen *Att bli ved* en självklar och aktiv plats. Dikterna i *Att bli ved* hävdar (naturligtvis) att språket både är *fysei* och *thesei*. Och att den poetiska praktiken öppnar för en möjlig-

887 Magnusson, Jonas (J), ”Redaktionellt”, *OEI* nr. 33/34/35 2007, sid. 2. Jag skall inte, trots att jag egentligen vill, fördjupa mig i nonsensproblematiken, men jag måste citera ett kort men viktigt stycke mot slutet av Björner Torssons essä ur samma nummer av *OEI*: ”I ett hav av begriplighet, skenbar, föregiven ordning. Miljontals regler för kroppen och själen, för åtbörderna, andedräkten, ordvalet. Hekatomber av konventioner och definitioner. Denna kolossala tyngd av rationalitet i det civilisatoriska projektet. Brister på skuggor, nischer för oförnuftiga och otillåtna handlingar. Upplysning och transparens. Foucault skriver om detta: Staten i sängkammaren. Till slut blir det för mycket. Man trevar efter Alices hand”. Torsson, Björner, ”Jag måste se på nonsens som en utopi”, *OEI* nr. 33/34/35 2007, sid. 155.



het att leka med denna polaritet. Och också att det poetiska greppet innebär en kantring mot språkets tänkta – och kanske också vanligtvis förtryckta – ”fysiska” pol. Dikten i vilken den aktuella frågan ställs kan preliminärt sägas diskutera olika motsatsförhållanden: ”Är benet armens motsats?” Men också vilken betydelse olika typer av språkliga ljudlikheter (”paronomasier”) och ljudupprepningar (”fonetiska iterationer”) har i det poetiska tillvägagångssättet. Något längre ner i samma dikt finner man två versrader som tar stor plats i hävdandet av ordklangens betydelse: ”Jag ser hur en bil backar in i en bil / som står parkerad precis bakom den backande bilen”. Ett jag ser alltså, genom ett fönster tänker jag mig, hur en bil backar in i en bil och något motsvarande, en liknande rörelse, sker också – men märkligt nog på ett omvänt vis – under läsaktens av själva frasen/slingan. Vokalupprepningen (”i”) och konsonantalliterationen (”b”) ger i frasen upphov till en jämförbar, om än mindre fatal, kollision. I den rörelse som igångsätts under läsandet (och också under skrivandet) av versen är det den bakomvarande bilen, den som står närmast radbrytningen, som så att säga backar in i en framförvarande bil. Och ytterligare en typ av dikotomi iscensätts, och den uppförs just genom att ”b-” och ”i-ljuden” (som i ordet ”bil”) på ett så intensivt vis trycks samman och krockar i den kompakta (trafik)miljö versen upprättar. Den ovan aktualiserade passagen kan med Janss/Melberg/Refsum sägas upprätta ett ordnande ”klanguniversum”<sup>888</sup> Ett universum som etablerar referenser som alltså pekar utåt, ut genom fönstret, men också inåt, mot versens sätt att bli till och fungera. David Kornhall menar att dylika ”fonetiska iterationer” är vanliga också i icke-poetiska texter, men eftersom de då inryms i en annan kontext och dessutom ofta är oavsiktliga reagerar vi inte på dem.<sup>889</sup> Också i den poetiska skrivakten genomsyras ofta fonetiken av slump. Eufoni uppstår. Men inom den poetiska kontexten är beredskapen, både hos författar- och läsarinstanten, av en annan och mer upphettad art. Och det

888 Janss, Christian, Melberg, Arne & Refsum, Christian, *Lyriskens liv. Introduktion till att läsa dikt* (Översättning: Enel Melberg), Daidalos 2004, sid. 69.

889 Kornhall, a.a., sid. 119-120.

slumpmässiga har en tendens att uppstå i det formmedvetnas spår. Allitterationens eufoniska verkan har på det hela taget en viktig roll i Dikternas sätt att framträda. Detta gäller såväl under skrivprocessen som under Diktens senare realiseringar. Den klangverkan allitterationerna för med sig fungerar således som en på många plan verkande katalysator i och för Dikterna.

Frågan: "Är benet armens motsats?", följs på sidan 30 upp av en likartad som lyder: "Är ögat örats motsats?" En viktig skillnad de två frågorna i mellan är att den senare fonemiskt motsäger vad den semantiskt möjligen underförstår.

\*

Poeten lägger i sin språkliga praktik "likhet på närhet". I skrivandet (som i sig är ett lyssnande och ett skrivande) driver ord således fram andra på olika vis besläktade ord och versens täta, isolerade miljö framstår som en utmärkt plantskola för denna typ av processer. På sidan 18 i *Att bli ved* står det: "Dom döda lever Död ved lever länge på ängen". Versen som består av två fraser formar sig dels kring en cesur-liknande paus, dels kring två separerade ordgrupper: (1) "död", "döda" och (2) "ved", "lever", "länge", "ängen". Dessa tänkta grupperingar skapar fonetiska och därmed också semantiska kluster. Länge löd versen: "Dom döda lever Död ved lever på ängen", men det var som om veden som lever på ängen och i frasen sammantaget, liksom i kör, ropade på adjektivet "länge". De ropade på ännu ett "ä". Och när detta adjektiv, med denna i sammanhanget viktiga vokal, till sist gav sig tillkänna blev också frasen och därmed versen i sig längre och samtidigt färdig.<sup>890</sup> "Lever" + "ängen" = "längre". Summan är given. Versen är klar.

890 Max Nänny skriver: "På liknande sätt speglar ordens ökande längd i sekvensen 'long, longer, longest' diagrammatiskt den växande längden hos de objekt som karakteriseras med dessa adjektiv". Nänny, Max, "Ikonicitet" (Översättning: Sven-Erik Torhell), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002, sid. 134.

Längre fram i boken står det/har jag av speciella skäl skrivit: ”Om min mor är en orm som slingrar iväg i gräset / I gruset vid grinden”. Och man behöver knappt behärska det svenska språket för att ändå förstå att triaden ”gräset”, ”gruset” och ”grinden” bildar ett sammanhängande semantiskt kluster av en specifik, och i sig slingrig, art. Orden letar upp varandra i versen och kompakta rytmiska serier – fraser, eller som jag tidigare kallade dem slingor – uppstår.<sup>891</sup> Och mitt begär är åtminstone för stunden stillat.

\*

Vokalerna ”å”, ”ä” och ”ö” har i dessa Dikter en speciell attraktionskraft. ”Ö” skapar i den uppförda kosmologi tydliga associationer till död. ”Å” är kopplat till ätandet (och därmed till tiganDET) och ”ä” är ofta det däremellan både särskiljande och sammankopplande. ”Å” är i samma figur både kopulan (och) och césuren (gränsen, ån). Det är bland annat när dessa olika moment, dessa tre olika vokaler, hamnar nära varandra en alldeles särskild spänning kan uppstå i versen. ”Å om ett pronomen är ett djur Du bekräftar mörkret med dina händer” (sid. 8). Döden är ett mörker å man äter maten med sina händer. Kopplingen i dessa Dikter mellan vokalen Ö och döden blir kanske som mest explicit i den första dikten på sidan 13. Diktens tredje strof lyder: ”Det ligger ett dött rådjur i hagen / Som en öde ö av kött / å mörker”. Ord i vilka vokalen ö har en framträdande roll smittar ner och leder in den aktuella frasen på en osedvanligt mörk stig. Skrivsättet talar.

På ett ställe längre fram i *Att bli ved* lyfts dylika ljudsymboliska/ljudliknande och ljuduppreparande inslag upp på en mycket explicit nivå. Det står: ”oiN läser att bokstaven *i* alltid förminskar allt som kan förminska” (sid. 49). Det oiN här antagligen läser är en passage ur Roman Jakobsons och Linda R. Waughns bok *The Sound Shape of Language*. Där berättas det om ett experiment

891 I *The Problem of Verse Language* skriver Tynjanov: ”But it is precisely the unity and compactness of the series which is the objective sign of verse rhythm”. Tynjanov, a.a., sid. 57.

där 50 barn mellan fem och sex år fick välja vem av två olika stora pappfigurer som hette Pim och vem som hette Pum och visade det sig: ”76 percent chose *pim* for the smaller one and *pum* for the bigger one”.<sup>892</sup> Frågan om förhållandet mellan ljud och betydelse är som ovan diskuterats ett filosofiskt problem med en lång historia och med få givna sanningar. Jag har emellertid en absolut tilltro till Kratylos uppfattning om att det råder ett delvis naturgivet förhållande mellan orden och tingen och att detta fenomen får en ytterligare laddning i den poetiska skrivakten. För att uttrycka det på ett annat vis: I den ursprungliga realiseringen av en dikt spelar språkets olika ljudsymbolistiska funktioner en viktig roll. oiN är ganska småväxt. Ingen är mycket liten.

En annan besläktad vokal-figur finner man på sidan elva. Den andra Diktens andra strof består av tre versrader där de avslutande två lyder: ”Å åldrandet Årorna sköt vi in / under den uppdragna uppochnervända båten”. Ordet ”åldrandet” framkallar genom en fonetisk överrensstämmelse ordet ”Årorna” som i sin tur möjliggör ”båten” i vilken själva ”å-matrisen” så att säga får återkomma, återuppstå. Och det uppdragna och uppochnervända hör ju, i det här sammanhanget, både fonetiskt och semantiskt samman. Och sedan fortsätter dikten med att konstatera: ”Den här satsen saknar alla spår från den föregående satsen / Den pekar inte heller framåt”. Ett konstaterande som blir dubbelt paradoxalt då det just pekar bakåt i dikten och i än högre grad framåt,

892 Jakobson, Roman & Waugh, Linda R., *The Sound shape of Language* (Third edition, with a new preface by Linda R. Waugh), Mouton de Gruyter 2002, sid. 187. Vidare skriver de två: ”The ready associability of [i] with small things is explained by the high pitch of the vowel”. Och – som kuriosia – skriver Eva Lilja i sin avhandling *Studier i svensk fri vers* angående fysikaliska registreringar gjorda 1968 på apparaten Mona som var placerad vid Institutionen för musikkforskning i Uppsala, att ”[v]okalföljden a – e – i ger på apparaten ett allt svagare utslag”. Lilja Norrlind, Eva, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 1981, sid. 30. Vokalen ”i” och dess förminskande tendens får betydelse, tänker jag, hur vi som läsare uppfattar både Sonja Åkessons dikt ”Neeijj” och Åke Hodells *igevär*.

mot versens fortsättning, mot en bild av åldrandet, mot "Mot åren som skall komma å gå". Strofen är riktad fram mot försvinnandet som sluter dikten. Den sista versen lyder: "oiN är den av oss som dör då någon av oss dör".

Konsonanten "H" i ordet "han" och i ordet "handen" bestämmer enligt denna praxis vad "Han med hammaren" och "Han med handsken" har i handen (se exempelvis sid. 14). Och versraden: "Att armen axeln armbågen å bålen" (sid. 35) blir en närmast ikonisk – om än anatomiskt något omkastad – beskrivning av en del av människokroppen, där kroppsdelarna/bokstäverna "A" och "B" binds ihop och ledas av kopulan "Å". Så där håller de – Dikterna – på. Det som inträffar är att de för poesin speciella "textinterna relationerna" överlagrar de gängse grammatiska relationerna och en specifik "poetisk struktur" uppstår. I ett system som strävar efter att lägga likhet på närhet är det naturligt att olika – ljudande, visuellt ikoniska och betydande – språkliga nivåer sammanbinds. Resultatet blir en sammanfogning som iscensätter en ny praxis för tankeverksamheten och för semantiseringen.

Ofta vet jag inte vad en Dikt skall komma att tala om. Men ibland – då bokstäverna, fonemen, fraserna (slingorna), verserna, stroforna och Dikterna successivt, på pappret *och* i munnen, har kommit att börja framträda, röra på sig, börjar den samtidigt, på sitt alldeles egna vis, också att tala. I dessa stunder – då diktens stämma ljuder – blir läs- och skrivakten "intill förväxling och förblandning" lika. Man skulle, tänker jag, kunna travestera Gertrude Stein: Poesi består av paronomasier och sådant som man sett.<sup>893</sup>

\*

893 I texten "Duchesse de Rohan. En författarinna" skriver Stein: "Poesi består av ett rimlexikon och sådant som man sett". Stein, Gertrude, "Duchesse de Rohan. En författarinna", *Vad är ett mästerverk och varför finns det så få?* (Översättning och urval: Görgen Antonsson), Bakhåll 1987, sid. 45.

*Reminiscens: Ett löjtnantshjärta. En kaprifol. En nyponros. Uppför framsidan på altanen, som sträckte sig längs med hela framsidan på det svartmålade huset, växte en kaprifollian. Jag brukade nypa av de långa vita blomkropparna och sedan dra isär dem. Inte för att på så vis palpera dem utan enbart för att själva isärtagande var en så taktil handling. Blomkroppen var så vacker och motståndslös i min barnhand. Om kvällen letade sig kaprifolens och nyponrosens omisskännliga doft in i rummet där mormor satt och la patients. Jag satt ofta i detta enda rummets säng och tittade på. Mormor drack svartvinbärs-likör. Ibland fus-kade hon lite för att få patientsen att gå ut. Jag var fullständigt lugn. Krabban var borta. Oron var borta. Var någonstans växte buskarna med löjtnanthjärtan?*

\*

I detta kapitel diskuterades ett litet urval av de paronomasier och fonetiska iterationer (och annat) som, under den överlappande ”läs- och skriv- och läsprocessen”, kan ge upphov till olika typer av betydelseskred inom frasen/versradens täta miljö, något som får en avgörande betydelse för hur Dikternas stämman sammantaget realiseras. Nu är det dags att gå vidare. In i nästa avdelning och om man så vill till en ny nivå i diktbyggandet.

### 3:2:2 ”Ängen å dikten å isen försvinner” Om slingor, meter och rytm

Också *Att bli ved*:s andra avdelning inleds med ett motto, som den här gången är hämtat från Tony och Claës Lewenhaupts vackra fotobok *Äng*. Mottot lyder: ”En äng som ingen bryr sig om dör och försvinner precis som en människa”. Den mänskliga handen behövs för att ängen år efter år skall återvända som äng. Ängens cykliska förlopp är beroende av ”ärliga åtgärder”, som ”motverkar de förändringar som eljest uppstår genom de levande växterna”<sup>894</sup> Det är ett i högsta grad handgripligt arbete som fordras för att det för ängen speciella fjärrilsfladdret, trädsuset och fågelsången år efter år skall återkomma och bestå. Ett långt ifrån likartat, men i överförd betydelse ändå jämförbart arbete krävs för att diktens puls, dess slingrande slingrighet, inte skall stanna av och försvinna. Mottot skärper in diktsamlingens övergripande tema.

\*

Och precis som i bokens första avdelning inleds denna andra sekvens med en Dikt som på ett liknande, centrerat, vis avviker från den visuella norm som senare kommer att etableras. Denna inledande Dikt – ”fördikt” – talar om försvinnandet men också om återkomsten, om det i naturen så viktiga kretslopps-förloppet. Vad som beskrivs är en cyklisk rörelse som i sin direkta förlängning får formella och diskursiva konsekvenser för verket *Att bli ved*. Också dikten kräver, för att realiseras, bestämda och återkommande, (hand)grepp. I ”fördikten”, som man återfinner, på sidan 39 står det bland annat:

Växterna förtunnas å försvinner å avlöser varandra  
Förtunnade delar av äldre växter återvänder till jorden

894 Gustawsson, K. A., *Ängen och hagen*, Almqvist & Wiksell International 1976, sid. 52.

å ger upphov till nya växter  
Som växer med helt nya röster

Det cykliska – det som regelbundet upprepas – är en rörelse som både definerar förlopp i naturen och i kulturen, och också i olika blandformer dem i mellan. Jag tänker exempelvis på ången och på versen. Tankar på och funderingar kring ”det alltid återkommande”, alltid föränderliga, har länge utgjort ett prioriterat intresseområde för och i min diktning. *Att bli ved* handlar om att försvinna, om det som försvinner, men också om det som ständigt återvänder och därmed, utifrån ambivalenta förtecken, också blir kvar. Att återkomma. Att bli kvar. *Att bli ved*. Att blive ved. Dygnetts olika sken försvinner och återvänder. Våren är alltid ny men samtidigt, när den väl kommer åter, helt bekant. Det cykliska är, tänker jag, någonting mycket vackert. Som det gröna och kulliga landskapet nordväst om New York. Som de ögonblick i musiken då musiken börja vackla och krypa ihop, för att sedan finna en ny och något annorlunda men ändå besläktad väg vidare.

Jörgen Larsson skriver i *Poesi som rörelse i tiden* om hur metrisk dikt upprättar (och hör ihop med) en cyklisk tidsuppfattning. ”Den generella effekten” av en stadig meter ”är”, skriver Larsson, ”att den cykliska tidsuppfattningen blir dominant”.<sup>895</sup> Och lite längre fram slår han fast: ”Den rytmiska komponent, som har den tydligaste kopplingen till cyklisk rörelse och cyklisk tidsupplevelse, är alltså meter”.<sup>896</sup> Utan att ha tillgång till ett metriskt tänkande eller en konventionell metrisk repertoar kan jag emellanåt tänka att mitt skrivande ändå närmar sig och ibland också tangerar det metriska. Denna metriska kontakt, som jag här skall försöka att utveckla, kopplar jag ihop med de olika kretsloppen i naturen, med årstidernas försvinnande och återkomst, med det regelbundna arbetet på ången och med det delvis repetitiva skrivsätt som tillsist ledde fram till diktsamlingen *Att bli ved*. Och detta utan att hävda att

895 Larsson, *Poesi som rörelse i tiden*, sid. 162.

896 Ibid., sid. 192.



Dikterna skulle bruka en ”stadig” och av konventioner styrd ”meter”. Kontaktytorna ser, tänker jag, annorlunda ut.

Diktskrivandet är en metod i vilken jag gång på gång tillåts skicka in olika – men likartade – sonora och visuella slingor (det som ovan likställdes med Swedenmarks poetiska grundelement ”frasen”) i själva språket och i tänkandet. Dessa ord-slingor, dessa fraser, som i många fall (inte alla) sammanfaller med versraden, utgår alla – så tänker jag mig det – från samma punkt och de återvänder sedan efter sin ljudande och optiska runda i terrängen åter till denna mer eller mindre fixerade utgångspunkt. De är likt ängen återkommande, regelbundna, men varierade. De är i hög grad för mig tvingande. Jörgen Larsson skriver angående Elmer Diktonius att han ibland kom att skapa ”tillfälliga, ’privata versmått’”.<sup>897</sup> Vilka kriterier kan hållas fram som viktiga i, avgörande för, detta av privata konventioner styrda ”versmått”?

\*

Det är lätt att hålla med den i Amerika födde, men från 1914 i England boende poeten T. S. Eliot då han i ”Reflections on *Vers Libre*” skriver att ingen bra dikt/vers är fri och att den önskade ”friheten” uppstår i kontrasten mellan det fixerade och flux.<sup>898</sup>

Författaren flyttar i och under diktens olikartade realiseringsväндor sin kroppstygnd från höger till vänster ben. Och sedan tillbaka till höger ben igen.

897 Ibid.

898 Eliot, T. S., ”Reflections on *Vers Libre*”, *Selected Prose of T. S. Eliot* (Edited with an Introduction by: Frank Kermode), A Harvest Book. Harcourt Brace & Company 1975, sid. 32-33. Eliot skriver vidare: ”the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ’freest’ verse [...] freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation”. Ibid., sid. 34-35. Eliot avslutar sin essä med att slå fast: ”and we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos”. Ibid., sid. 36. ”Och kaoset är – som kaos ibland kan vara – både vackert och förfärande”.

Att på så vis vaggas. Att pendla fram och tillbaka. Poeten tecknar inför sitt inre öga med sitt eget ”inre pekfinger” i luften den aktuella frasens (ibland blir för mig ordet ”slingan” ett bättre ord för samma sak) väg genom det språk och det tänkande som syftar mot Dikt. Poeten reagerar på hur frasen, uppfattad som en visuell och auditiv entitet, framträder i rummet och i versraden. I denna metodik ryms såväl en mönsterförväntan som en mönsteruppfyllan. Och en ”improvisationskonst”.

Det ”fria” i den ”fria versen” kan bara avteckna sig mot något som är tvingande. Att finna den individuella och autentiska rytmen – prosodin – blir en avgörande poetisk impuls för en räcka, i första hand amerikanska poeter under det tidiga 1900-talet. Vårt tal är emellertid alltid reglerat, ”ty inget ’talat ljud’ är av naturen ett ord eller ’namn’, utan blir det endast ’enligt överenskomelse’”. Språket, så som det framträder genom tal, är ”i sista hand ett vetande och en teknik som måste läras in”.<sup>899</sup> Som ett versmått. Jag tecknar dikten i luften med handen. Kan man i fallet *Att bli ved* med Eva Lilja tala om ”en metricerande tendens”?<sup>900</sup> Charles O. Hartman är amerikan. Och i boken *Free Verse: An Essay on Prosody* intresserar han sig bland annat för William Carlos Williams försök att skapa, eller bättre ”att hitta”, en individuell och för honom fungerande poetisk prosodi. Hartman skriver: ”Prosody means the rhythm of the poet’s personal speech as it partakes of the rhythm of a cultural idiom”.<sup>901</sup>

Dikterna, så som de framträder i *Att bli ved*, formas mot, och i samspel med, talets ambivalenta fond, och inte, som hos exempelvis T. S. Eliot (det viktigaste exemplet hos Hartman) främst mot en samlad poetisk tradition, mot en konventionell metrisk abstraktion. Ett yttre tvång (ofrihet) har ersatts av

899 Götselius, Thomas, *Sjärens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, Glänta Produktion 2010. sid. 43.

900 Lilja, Eva, *Studier i svensk fri vers*, sid. 82.

901 Hartman, Charles O., *Free Verse. An Essay on Prosody*, Northwestern University Press 1980, sid. 103. Hartman menar att amerikanska poeter i högre grad än de engelska söker och finner sin prosodi i talet, i den ”lingvistiska kulturen”, medan engelsmännen – exempelvis Philip Larkin – vänder sig mot poetisk tradition. *Ibid.*, sid. 106.

ett säkert lika starkt inre tvång. Konventioner uppstår överallt och hela tiden. ”Om brotten mot versmåttan slår rot”, skriver Jakobson, ”blir de själva metriska regler”.<sup>902</sup> Jag känner av dessa ”metriska regler” medan jag skriver och läser Dikten. De är en faktor att hela tiden räkna med. Det finns ett rätt och ett fel. Vidare kan jag spegla mig i de serbiska allmogerecitatörer Jakobson aktualiserar: de som utan att kunna abstrahera versförekomstens regler ”ändå lägger märke till och förkastar [...] minsta brott mot” dessa regler.<sup>903</sup> Jakobson skriver vidare:

Versmönstret förkroppsligas i versförekomsterna. Vanligtvis betecknar man den fria variationen hos dessa förekomster med den något tvetydiga termen ”rytm”.<sup>904</sup>

Varje versförekomst – jag kallar dessa för ”fras” eller ”slinga” – är ny men samtidigt högst igenkännbar och mycket karaktäristisk, då den följer – eller åtminstone förhåller sig till – parametrar som är formulerade och inskrivna i mitt medvetande. Fraserna/slingorna uppenbarar sig som någonting regelbundet och återkommande. Och dessa slingors fogningar, fasthakningar i varandra – som är ett avgörande moment i deras strävan upp mot nästa nivå i diktbygget – fungerar på ett analogt vis. Då versförekomsterna utifrån medvetandets icke-abstraherade regler realiserar i och med skrivakten uppstår efterhand (ibland) en utsaga, en dikt, men också en specifik tankegång, som annars inte – så måste det vara – hade gått att formulera.

\*

I diktsamlingens andra sekvens första längre dikt, som återfinns på sidan 40, står det:

902 Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 159.

903 Ibid.

904 Ibid., sid. 161.

En tom flaska  
rullar som en ramsa över golvet då spårvagnen startar å stannar  
Då den svänger å kränger

Strofen består av två (alternativt tre) fraser som sträcker sig över tre versrader och dessa enheters framträdelsesätt är i sig rams-artade. En ramsa utgörs av en ”bestämd följd av ord eller stavelser”.<sup>905</sup> På andra ställen i *Att bli ved* närmar sig frasen också rent innehållsmässigt ramsan. På sidan 66 står det: ”Linda linan sju varv istället för nio runt staven / å stenen”. En ramsa utgörs av en ”bestämd följd av ord eller stavelser ofta med mer el mindre rituell innebörd”.<sup>906</sup>

Dikten man återfinner på sidan 40 inleds med följande versrad: ”Överallt öar”. Det går att uppfatta den enskilda frasen/versen/strofen som just öar, men då öar som sammantaget upprättar en – mer eller mindre – tät, och av broar och färjelinjer, väl sammanhållen arkipelag. En övärld som genomfars av en samlande, ”insisterande puls”.<sup>907</sup> Både i skrivandet och i en senare realisering av dikten är en viktig del av arbetet att lokalisera och mäta upp pauserna i, och mellan, fraserna/verserna/stroferna. Hur många distansminuter är det mellan de olika öarna i den ögrupp som sammantaget utgör den färdiga Dikten? Och hur tar man sig från en ö – från en fras/slinga – till nästa? Som barn, då jag

905 *Svensk ordbok*, sid. 2470.

906 *Ibid.*

907 I texten ”Till pulsens försvar”, som ursprungligen är en recension av Eva Liljas bok *Svensk metrik*, skriver John Swedenmark om den för mig både påtagliga och svärfångade ”pulsens”. Swedenmark skriver: ”För mig – liksom för andra som gör anspråk på att tolka detaljerna utifrån en pågående hypotes om helheten – är det självklart att en dikt, till skillnad från andra mer obändiga texttyper, äger en genomgående puls som skänker liv, som bär och ger bäring”. Och lite längre fram: ”För mig består det kanske centralaste i en dikt av Paul Celan eller Helena Eriksson av en unik, insisterande puls, någonting som blir till genom att hela tiden upprepa sig själv och som just därigenom kontinuerligt sammanfattar och förtydligar allt som sägs och händer i dikten”. Swedenmark, John, ”Till pulsens försvar”, *Kritikmaskinen och andra texter*, Ruin 2009, sid. 144-145.

varken talade eller skrev, hade jag oerhört svårt att bedöma avståndet till stranden på andra sidan fjorden.

Det är i pauserna – de akustiska och visuella – och i de ord/bokstäver i direkt anslutning till dessa pauser som kontaktytan mellan Diktens olika delar – fraser/rader/strofer – exponeras. Det är här de olika slingorna/fraserna hakar (tvingas att haka) i varandra då stafettpinnen på ett eller annat vis måste lämnas över till diktens nästa lagmedlem. De moment som skapar kohesion (sammanshållning) i dikten är av en dubbel natur. De deltar i diktens konventionella meningsskapande språkspel men tar också på ett mer markerat vis plats i detta språkspels själva struktur. William Frawley skriver: ”Cohesive devices suggest the *topography* of the text; they do not mark what the text contains. Since the text itself is a mediated sign, cohesive devices are markers of mediation.”<sup>908</sup> Då Frawley inte i första hand undersöker poetiska texter blir hans betoning av språkets sammanhållande krafter i mina ögon något ensidig men ändå av betydelse då han sätter fingret på moment i skriften/språket som påminner att skriften/språket inte enbart är en låda i vilket olika idéer och tankar förpackas. ”Texts, like words and sentences, are activities.”<sup>909</sup> I pausen i eller mellan versraderna, samt i den eventuella alltid längre pausen mellan två strofer, störs versens och rytmens framåtrörelse av en kraft – en tystnad – som är av en avgörande vikt för Diktens stämma. Frank Kjørup skriver i en korrigerig av Jørgen Fafners versbegrepp att versen, som för Kjørup i första hand uppenbarar sig som en grafisk och visuell storhet kortsluter och avbryter rytmens strömmande, framåtdrivande rörelse. Han skriver: ”Hvis rytms væsen er at strømme (lineært), så er versets at afbryde, kortslutte strømmen (cirkulært)”. Eller i en mer maxim-artad formulering: ”rytme forløber, vers slutter”<sup>910</sup> Fri vers är, skriver Jakobson, en kombination ”av intonationer och pauser”, och

908 Frawley, William, *Text and Epistemology* (Advances in discourse processes; 24), Ablex Publishing Corporation 1987, sid. 133.

909 Ibid., sid. 132.

910 Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 176.

i en diskussion rörande dessa pauser bör man inte, menar jag, uppfatta dem som antingen optiska eller akustiska.<sup>911</sup> De är optiska *och* akustiska. Samtidigt.

\*

”Överallt öar”. Hur ser då den mekanik ut som förmår en slinga att haka i en annan slinga? Det enkla och korta svaret blir att den kan se olika ut, men att man kan, grovt räknat, urskilja åtminstone två huvudtyper. En strof på sidan 46 visar sig vara villig att på ett närmast demonstrativt vis visa hur en av dessa huvudtyper *kan* se ut:

Äng betyder glänta slätt eller vik Vik sedan försiktigt ihop sedeln  
å låt den börja cirkulera mellan era händer  
Vi ses på torget klockan sju säger Nilofar Glöm ej den gröna sjalen

De tre första fraserna/slingorna knyts ihop (slingras samman) med varandra med hjälp av en för de här Dikterna välbekant knut. ”Vik” (substantiv), ”Vik” (verb) och pronomen ”Vi” samarbetar och för(-flyttar) fras-öarna mycket nära varandra. Den sista slingan/frasen – ”Glöm ej den gröna sjalen” – fungerar på ett kontrasterande vis. Och pausen mitt i den tredje versraden blir därmed i diktens olika realiseringar avgjort mer markerad. Frasen ”Glöm ej den gröna sjalen” fungerar således som en utgång ut ur strofen. I ”Frasen som den modernistiska poesins grundläggande enhet” beskriver John Swedenmark hur ”den enskilda frasen” fogas till och responderar på de omgivande fraserna (se kapitel 3:2: Inledning). Det finns gott om liknande exempel i den arkipelag bestående

911 Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 153. I *Studier i svensk fri vers* skriver Lilja: ”Pauserna är optiska eller akustiska beroende på om man läser tyst eller högt”. Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, sid. 71. Den typen av tydliga uppdelningar stämmer dåligt överrens med hur jag uppfattar diktens olika framträdelsesätt.

av öar, vikar och sund dessa Dikter kan sägas uppräta. Strof två i den Dikt som återfinns på sidan 60 lyder: "Redan långa korridorer av löv Lövad stod oiN i gropen". Den "fonetiska iterationen" fungerar här som en självklar spång över pausen, diket, sundet, cesuren i versen. Och de två fraserna knyts mycket tätt till varandra. Diket överbryggs här nästan helt då "likhet är lagd på närhet". Jag vill åtminstone inte just nu skriva om Carl Michael Bellman och om döden.

Dikten består således av mindre enheter som i kombination med och i kontrast till andra likartade enheter blir till en större enhet, till en arkipelag eller till ett spårrområde som består av olika (men likartade) uppspårade slingor i ett delvis av kulturen ordnat skogsparti.

Dikten på sidan 41 lyder i sin helhet:

1. Tänk om oiN aldrig dör (1.)
2. Idag e det jävligt kallt i skogen säger Han med handsken (2.)  
Han med handsken trär nu också en handske över sin andra hand (3.)
3. Idag måste man alltså hänga upp ett tjockt tygsjok framför dörren (4.)  
säger Han med vargen (5.)  
Han med stängslet å käppen (6.)
4. Våra händer liknar varandra (7.)
5. Här möter femkilometersslingan enmilsslingan Enmilsorden möter (8.)  
tvåochenshalvmilsorden Å stiger man av den lite längre slingan just här (9.)  
kan man köra sjukommafem kilometer istället (10.)  
Å åt andra hållet (11.)
6. Tänk om Han med spaden grepen hackan å skäran (12.)  
Tänk om Han med lien å räfsan (13.)

Å Han med båren att bära ängshöet på (14.)

aldrig dör (15.)

7. Eller så kan man bara gå över ut i å genom den djupare lösare snön (16.)

å åka en annan slinga baklänges Ånda tills man äntligen når ånda fram (17.)

8. Tänk om raF aldrig dör (18.)

9. *Håll hårt om allt som rycker* (19.)

Att Dikten består av nio strofer och 19 verser är i sammanhanget inte så viktigt (mina numreringar). Strof fem och sju är emellertid centrala. Dessa två strofer är en lätt förvrängd transkribering av ett samtal runt frukostbordet hos mina svärföräldrar. Jag och min fru skulle ut och åka skidor och min frus föräldrar skulle förklara olika tänkbara åkvägar. För mig blev deras utläggning omedelbart till en beskrivning av Dikten och av hur Dikten vid olika tillfällen kan komma att realiseras. Hur en slinga (fras) kan komma att etablera kontakt med en annan slinga (fras) och hur ett språkligt, lyriskt nätverk (spårrområde), med en genomgående och insisterande puls, efterhand uppstår. Realiseras. "[T]y", som Hans Ruin skriver, "poeten har detta behov att binda samman, fästa spännen, länka ihop – poesien kräver det av honom!"<sup>912</sup> Och skulle jag omgående vilja tillägga: Poeten har också detta behov att hålla isär och skilja, lösgöra spännen, plocka sönder – "poesien kräver det av honom".

Då pausen mellan två fraser, eller mellan två verser, blir mer markerad sker själva hophakandet på ett annat och av kontraster styrt vis. Detta moment, som innebär att Dikten, på ett mer grundläggande vis, tvingas börja om, är ett för diktens flöde och puls lika viktigt moment som den "täta" i-krokningen. Pianisten och kompositören Sten Sandell brukar hävda att improvisation

912 Ruin, Hans, *Poesiens mystik* (Andra upplagan med en efterskrift), Gleerups Förlag 1961, sid. 170.



handlar om ”att kunna ändra en riktning, eller behålla den”<sup>913</sup> Detsamma gäller för Diktens olika realiseringsomgångar. I en mer emfatisk paus har Dikten en utökad möjlighet att faktiskt ändra riktning. Att delvis börja om. Den kan, om vi skall hålla oss kvar i ”motionsspårsmetaforiken”, välja ett helt nytt spår, en annan distans och en helt annan åkriktning. I och med strof sex, som alltså kilar sig in mellan strof fem och sju ändrar Dikten just riktning. Den stiger av det påbörjade slingrandet för att istället köra ”åt andra hållet”. Det av Ruin uppenbarade behovet hos poeten att ”länka ihop” kontrasteras helt uppenbart av ett annat begär som syftar mot isärtagning och söndring. En parataktisk ordning som jag i hög grad uppfattar som realism. I vår omgivning pågår en mängd förlopp samtidigt. Efter strof sex, som består av fyra versrader och tre fraser, återvänder Dikten åter till den tidigare anträdde ”vägen”. Effekten blir, menar jag, dynamisk och att en polyfoni upprättas. Dikten förmår att prata om olika saker nästan samtidigt. Denna flerstämmighet, som ofta innefattar olika stilistiska och motiviska nivåer utgör, tänker jag, ett viktigt inslag i Dikternas stämma. Deras ändock relativa, visuella och akustiska, närhet till varandra förmår dem dessutom ibland att skapa och uppenbara överraskande semantiska allianser. Strof ett och åtta står långt ifrån varandra i Dikten men aktualiserar och överlagrar varandra med likhet. Strof två och tre skapar en självklar anaforisk parallellism vilket gör att de två i sig mycket täta stroferna ytterligare närmar sig varandra. Strof åtta och nio består av vardera en versrad men fungerar på grund av den emfatiska vers- och strofpausen närmast kontrasterande. Dikten sluts av dessa två mycket isolerade versrader. ”Våra händer liknar varandra”, står det tidigare i Dikten, men de kan, trots detta, befinna sig mycket långt ifrån varandra.

Jag tänker att Diktens samlade realisering bär på ”en metricerande tendens”, något som enligt Lilja är mycket vanligt i ”fri vers”. ”[D]et finns mycken dikt, vilken till dels är metrisk, till dels utgörs av fri vers. Ofta kan dylika

913 Sandell, Sten, ”Improvisation – att vara” (opublicerad kursuppsats), sid. 1

mönster vara av hög estetisk verkan.”<sup>914</sup> Lilja urskiljer två typer av metricitet i fri vers. Dels en i vilken en del av dikten är metrisk medan en annan del är ometrisk, dels en där ”ett latent metriskt mönster står att finna dikten igenom, fast det är svagt och fast det finns markanta brott.”<sup>915</sup> Denna andra typ säger något väsentligt om det systemtvång jag upplever då Dikterna i *Att bli ved* på olika vis realiserar. Dikterna i *Att bli ved* upprättar latent och privata versmått, som formellt knyter upp dem mot en cyklisk tidsuppfattning. Det individuella schema den metriska tendensen har att förhålla sig till är – så måste det förstås – kopplat till min personliga prosodi, som tidigare visats, uppkommit i diktskrivandets direkta följd. Denna i det skrivna skolade läs- och talnorm låter sig svårigen översättas till de ”läsnormer” eller ”läsregler” som olika metriker lanserat.<sup>916</sup> Och som Lilja avslutningsvis konstaterar: ”Den fria versens metricitet är ett rytmiskt drag jämte andra rytmiska drag i textens rytmiska helhetsbild”.<sup>917</sup> Detta ”drag” utgör för mig, i min konfrontation med dikten, någonting absolut och konkret, och samtidigt någonting jag har mycket svårt att beskriva på något annat vis än via Diktens faktiska manifestering. Det handlar om olika ”kopplingar” som bestäms utifrån parametrar rörande närhet, likhet, avstånd och kontraster. Det blir ett spårområde i skogen. Det blir en arkipelag.

Det blir en äng. Och Dikten tar form i och via en upplevelse av repetition och förändring som väcker och sedan också vaggar ängen till sömns. Å slingrandet har, som alla så väl kan höra, med klingandet att göra.

\*

Reminiscens: *Branden. På andra sidan viken – Klosterfjorden – såg man hur de pyttesmå brandmännen intensivt försökte släcka de mikroskopiskt små brandhär-*

914 Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, sid. 82.

915 *Ibid.*, sid. 84.

916 *Ibid.*, sid. 33ff.

917 *Ibid.*, sid. 86.

darna som hela tiden slog upp i den tall- och enbeklädda branten som ledde ner mot havet. Jag minns inte om vi kände någon brandrök vilket indikerar, tänker jag, att vi inte kände någon brandrök. Vattnet i viken var varmt och rättvist. Far badade aldrig men vi detta tillfälle var han, det har jag ett bestämt minne av, ändå med nere på stranden. Jag hade då – på 1970-talet – oerhört svårt att bedöma avståndet till den bergiga och branta stranden på andra sidan fjorden. Började jag gråta där i solen? Jag var, det minns jag, oerhört rädd att branden skulle sprida sig runt hela viken och därmed hota alla oss som befann sig på stranden. Det var lördag förmiddag. Ett starkt solsken. Far lugnade mig. Han talade till mig. Oss kan elden aldrig hota, sa han.

\*

Precis som i den första sekvensen skapar Dikterna som samlats i denna andra en genomgående visuell och tvåtaktig rytm. Varannan text är högerjusterad och varannan vänsterjusterad. I avdelning två finner man emellertid bara en, dock avgjort längre, dikt (cirka 20 versrader) per sida. I samlingens första sekvens (se kap. 3:2:1) var varje Dikts första rad kursiverad, ett grepp som här får sin direkta uppföljning i och med att Diktens sista rad kursiveras. Man kan hävda att dessa markeringar skapar en viss ”typografisk birytmik” som i sin tur producerar ytterligare emfas på dessa redan i sig emfatiska platser.<sup>918</sup> Dikternas sätt att visuellt framträda på boksidan är, som synes, avhängigt en speciell form av mönsteruppfyllelse. Denna parameter kommer att diskuteras ytterligare i nästa kapitel.

918 Termen ”typografisk birytmik” är hämtad från Johan Alfredssons avhandling om Bengt Emil Johnsons 70-tals poesi. Begreppet är, skriver Alfredsson en ”relevant uppgradering” av ”birytmiken” så som den diskuteras hos Eva Lilja i *Svensk metrik*. Alfredsson, Johan, ”Tro mig på min ort” – oöversättlighet som tematiskt komplex i Bengt Emil Johnsons poesi 1973-1982, Förlaget Holzweg 2010, sid. 66.

Versradens sonora och visuella kompression utgör i dessa Dikter ett centrum och bör uppfattas som ett uttryck för ett begär. Min blick och mitt medvetande blir helt enkelt tillfredsställda då ord eller enstaka bokstäver framträder – blott genom sin specifika placering i versraden/frasen – på ett i mina ögon spännande vis. Mot slutet av Dikten man finner på sidan 44 i *Att bli ved* står det (och i detta sammanhang är det mindre viktigt vad det står, istället blir den avgörande frågan hur det står, hur det ser ut): ”Nilofar säger först nio Vi ses på torget klockan nio oiN”. Egenamnet oiN är (naturligtvis) siffran nio baklänges. Och Nilofar tog i hög grad plats i Dikterna genom sitt namns klangliga och visuella tecken-likhet med både ordet/namnet ”nio” och ”oiN”.<sup>919</sup> I denna vers talar Nilofar med oiN och raden sluts med att de två står mycket nära varandra. De två står med sina runda ansikten vända mot varandra, titande in i varandras runda ögon. Ett ”o” vänds mot ett ”o” och en bokstavsikonicitet uppstår. Vid andra tillfällen vänder de varandra ryggen då de talar. N ställs då mot N. ”Då oiN talar liknar oiN Nilofar då Nilofar talar om Solnedgången i Evin” (sid. 49). Man skulle kunna hävda att en symbolisk teckentyp här suffleras av en ikonisk, då bokstaven ”N:s” vertikala staplar fungerar som två mot varandra uppställda väggar, eller som jag här väljer att se dem, ryggar

919 Nilofar är ett persiskt/turkiskt/kurdiskt namn som på persiska betyder näckros. I *Att bli ved* är denna betydelse satt på undantag och ersatt av ett spel som sätter Nilofar i en specifik och ambivalent relation till oiN. Och namnet Ni[ ]ofar medverkar i upprättandet av denna relation. Namnet har vidare generativ funktion i texten *Att bli ved*. Namnet skapar text. I *Mimologics* diskuterar Genette hur synen på exempelvis egenamn framträtt över tid. Ett exempel – det finns många – är hämtat från Michel Leiris och ser ut som följer: ”Jesus-Christ evokes *crypte* [crypt] and *cris* [cries] shouted out from the *croix* [cross]”. Genette, Gérard, *Mimologics* (Translation: Thais E. Morgan), University of Nebraska 1994, sid. 289. Oidipus (*Oidí-pous*) betyder svullen fot. Och den svullna foten är något som för grekerna visade på att någonting ”inte är som det ska i förhållandet mellan generationerna i en släkt”. ”Man skulle rentav”, skriver Jesper Svenbro, ”kunna tänka sig att namnet *Oidí-pous* är själva utgångspunkten för hela berättelsen”. Svenbro, Jesper, *Försokratikern Sappho och andra studier i antikt tänkande. Med ett bihang om Martin P:N Nilsson och den genetiska determinismen*, Glänta Produktion 2007, sid. 32.

(rygggrader).<sup>920</sup> Att en dylik ”visuell ikonicitet” kan uppstå också i en poesi som inte primärt lanserar sig via sin visualitet stöds av Lars Elleström som skriver: ”Exempelvis kan både enskilda bokstäver och mellanrum mellan strofer och versgrupper få visuellt ikonisk betydelse även då textbilden är utformad enligt någon standardmall”.<sup>921</sup> Det som händer då oiN och Nilofar ställer sig med ryggarna mot varandra i versen är att man uppfattar diktsekvensen ”som en integrerad kombination av två medier, trots att den inte bokstavligen består av två kombinerade enheter”.<sup>922</sup> CD-skivan *ADSR*:s vilja att sammanföra två basmedier, som genererade betydelser på två olika vis, får en jämförelsepunkt i dylika (akustiskt och/eller ikoniskt präglade) intermediala relationer. De ovan beskrivna mellanrummen, som ersätter punkt- och kommatecknen i versen, tar på ett liknande vis plats i detta ikoniska system. Ett vattendrag, exempelvis en å, fungerar både som gräns mellan och som samlingsplats för djuren. Operationerna med siffran ”nio”, med namnen ”oiN” och ”Nilofar” är ett både uttalat och ett i det tysta verkande uttryck för språkrängandet, för alla de deformerande grepp som på ett globalt vis invaderat och därmed i grunden också påverkat hur Dikterna i *Att bli ved* framträder. Hur de slingrar fram. Här och på en lång rad liknande ställen i *Att bli ved* har den av intonationen upprättade frasen fått ett överlappande komplement av något jag skulle vilja

920 Lars Elleström skriver: ”I läsakten aktiveras sålunda parallellt två teckentyper, nämligen vad Charles Sanders Peirce kallar *symboler* (konventionella tecken) respektive *ikoner* (tecken som bygger på likhet)”. Elleström, a.a., sid. 10. Några rader längre fram står det: ”Visuell ikonicitet kan alltså preliminärt bestämmas som ikonisk teckenfunktion (betydelse som generas av likhetsförhållanden) grundad på visuella intryck”. Ibid., sid. 11.

921 Ibid., sid. 19. Elleström skriver vidare: ”Den visuella ikoniciteten finns latent i all litteratur”. Ibid.

922 Ibid., sid. 39. Text och bild är två begrepp som uppvisar grundläggande överensstämmelser. De framträder på en plan yta. De uppfattas av synsinnet. I en integrering mellan text och bild uppstår dock ”en semiotisk multimodalitet: konventionella och ikoniska tecken blandas”. Ibid., sid. 40. Och något liknande sker också då två andra ”basmedier”, exempelvis tal och musik, integreras/kombineras.

benämna ”en visuell fras”, som bestäms av en grafisk eller optisk intonation. En å både samlar och skiljer av. ”Bara genom olika kombinationer / kan olika ord å namn / å år uppstå”.

\*

”Om en text”, skriver Jörgen Larsson i texten ”Semantisk rytm”, ”gång på gång tar upp samma motiv eller tema, så ger detta oundvikligen upphov till en rytm”.<sup>923</sup> I *Att bli ved* återvänder och benämns hela tiden *det* som samtidigt sägs försvinna. Liksom veden, namnen och själva utsägelseakten. Denna princip bestämmer samlingen i sin helhet, men den går också att utläsa på en mer lokal nivå. Ett exempel. På sidan 61 i *Att bli ved* står det:

Skapa ett objekt

Skapa en äng som sedan får försvinna  
å bli en del av den snåriga snårskogen i skogen  
säger Det höga gräset i hagen  
Det höga gräset i Tabriz bränns bort å försvinner  
innan det blir alldeles för högt.

Ängen försvinner, men ordet ”äng” repeteras och rytmiseras genom hela diktsamlingen. Gång på gång. Och tänkandet på och kring ängen har varit en helt avgörande impuls under stora delar av skrivarbetet. Ordet ”äng” har helt enkelt invaderat min tanke, mitt språk och min frasering. Ordet ”äng” har befolkat de verser som tematiserar ängens sorti.

923 Larsson, Jörgen, ”Semantisk rytm”, *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen Lund 25-27 november 1993* (Utgivna av: Sven Bäckman, Eva Lilja, Bengt Lundberg), Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 6 1995, sid. 47.

”Utän tvivel är vers primärt en återkommande ljudfigur”. Rytin handlar om upprepningar. Rytin utgör en essens i poesin. Rytmen är ”varje poetiskt verks grund”.<sup>924</sup> Om man tar bort rytmen från en dikt får man, menar Benedetto Croce, ingenting tillbaka.<sup>925</sup> Dikterna i diktsamlingen *Att bli ved* är på flera plan rytmiskt ordnade. De är således någonting. De består helt enkelt av ”ett tidsligt eller rumsligt mönster med upprepning av likheter”. Och textens arbete med ekvivalenter bidrar också till Diktens vilja att skapa olika typer av ”semantiska allianser” inom vers- och diktkroppen.<sup>926</sup> Rytin är ”ett mönster bildat av mer eller mindre regelbundet återkommande element, urskiljbara från omgivningen”.<sup>927</sup> ”Rytin och klang utgör poesins formella element”, skriver Eva Lilja i essän ”Diktens ljudbild”.<sup>928</sup> Och som sådana element/allianser/moment tar de plats i den poetiska textens samlade betydelsealstring, i den upphetsning skrivandet och läsandet innebär.

Rytin bör inte uppfattas som ett enbart auditivt eller visuellt fenomen. Jörgen Larsson definierar ”semantisk rytin” som bestående ”av en upprepning av identiska eller ekvivalenta (likvärdiga) signata i textens betydelseflöde eller betydelsestruktur”. Och fenomenet ”semantisk rytin” är otvivelaktigt en utvidgning av ”begreppet textuell rytin”.<sup>929</sup> Dessa rytmiska figurer, som på olika vis förmår koppla samman semantiskt oberoende led med varandra, får betydel-

924 Kristeva, a.a., sid. 104.

925 Croce citeras i Fafner, Jörgen, ”Rytme: oplevelse og begreb”, *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen Lund 25-27 november 1993* (Utgivna av: Sven Bäckman, Eva Lilja, Bengt Lundberg), Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 6 1995, sid. 15.

926 Larsson, ”Semantisk rytin”, sid. 37-39.

927 Larsson, Jörgen, ”Metrisk strukturanalys”, *Metriken som tolkningshjälp. Metriska diktanalyser* (Utgivna av: Elena Dahl & Eva Lilja), Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 3 1993, sid. 54.

928 Lilja, Eva, ”Diktens ljudbild. Om betydelse i vers”, *Bidrag till en nordisk metrik vol 1*, Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 9 1999, sid. 37.

929 Larsson, ”Semantisk rytin”, sid. 38 samt sid. 47. Och ovan har jag talat om en grafisk eller visuell rytin.

semässiga följder. De visar på mönster som kan guida läsaren genom dikten. Larssons typologisering innefattar fyra olika semantiska typer – ”bildrytm”, ”motivrytm”, ”temarytm” och ”montagerytm” – och jag tänker tentativt att *Att bli ved* exploaterar flera av dessa typer.<sup>930</sup>

I de ovan citerade stroforna ur *Att bli ved* (sammanlagt sex verser) urskiljs olika repetitionsprinciper. Den första versen – ”Skapa ett objekt” – kopplas omgående, med hjälp av en ”varierad upprepning”, semantiskt samman med den följande strofens inledning. ”En”, som Larsson skulle ha uttrycket det, ”tillfällig semantisk allians” mellan ordet ”objekt” och ordet ”äng” uppstår, något som också, åtminstone indirekt, bestämmer ängen som varande en ”skapad naturprodukt”, ett växtsamhälle framkallat genom kulturen, genom en serie handgrepp.<sup>931</sup>

Ovan pekade jag ut ”sa-figuren” som en ”text-hake”. Det går emellertid också att se dessa ”sa-” eller ”säger-satser” (”sa-figurer”) som en repetitiv realisering av en typsituation, ett motiv, och därmed placera in figuren som ”motivrytm” i den semantiska rytmens typologisering. Strofen som inleds med den ovan berörda utsagan ”Skapa en äng” visar sig i vers tre vara utsagd (det står: ”säger”) av ”Det höga gräset i hagen”. Denna ”säger-figur” återkommer sedan ytterligare fyra gånger bara i den här aktuella dikten, som på så vis lättare går att uppfatta som en rytmisk enhet. Detta faktum säger också något om utsägelsens – talets och pratets – betydelse i *Att bli ved*. Det är en diktsamling i vilket det sägs, påstås och frågas mycket och alla dessa ”säger-figur” skapar sammantaget en motivisk rytm inom den enskilda dikten men efterhand också för diktsamlingen i stort. Införandet av ”säger-figuren” i Dikterna och denna

930 Ibid., sid. 41.

931 Ibid., sid. 39. Tidigt i essän ”Linné och lövängen” skriver Rutger Sernander: ”Med löväng förstår vi en grupp av växtsamhällen inom den medeleuropeiska blandskogsregionen, framkallad genom kulturen och utmärkta genom tvenne grundelement. Det ena består av talrika träd-, särskilt då ädla sådana, och buskarter i parlik gruppering ovan det andra, en rik gräs-örtmatta”. Sernander, Rutger, ”Linné och lövängen”, *Sveriges natur. Svenska naturskyddsföreningens årsskrift 1943*, sid. 55.



figurs närhet till den räcka av ”nominaliseringar”, personifieringar, i vilka ord eller begrepp blir fullvärdiga, och i texten agerande och talande subjekt, innebar (för mig) en påtaglig skjuts i skrivprocessen.<sup>932</sup> Plötsligt blev en massa saker skriv- och sägbara. Ett jag (eller oiN) behövde inte längre stå som avsändare för diktens alla utsagor. Han med handsken, Det höga gräset i hagen och Någon annans ögon (m.fl.) började tala. Den ”upptäckten” var befriande.

Den kanske mest frekventa semantiska rytmen i *Att bli ved* torde emellertid vara det Larsson benämner ”montagerytm”. I den citerade passagen ovan kastas läsaren ”från en plats, person eller situation till en annan”.<sup>933</sup> Larsson ber oss att tänka på filmkonstens montage och på de effekter som kan uppstå vid klippbordet. Ängen blir i den aktuella Dikten snart en snårskog i *skogen* säger Det höga gräset i *hagen* i den andra strofens tre inledande verser. Dyliga ”plötsliga klipp”, förflyttningar, har genom åren konstituerat många av de texter jag lämnat efter mig. Olika förlopp tillåts pågå samtidigt. De går in i och ut ur varandra. Det handlar återigen om ”att kunna ändra en riktning, eller behålla den”. ”Montagerytmen” har vidare en viktig funktion i uppbyggandet av dikten. Klippen och hopplappandet – monterandet – bidrar till skapandet av dessa dikters genomgående puls. Den semantiska rytmiseringen utgör, tillsammans med exempelvis den ovan diskuterade ”visuella rytmiseringen”, ett bidragande moment i hur dessa Dikter sonort och visuellt framträder. De bidrar till det språkliga vrängandet och krängandet. Till ”*a habit of thinking within patterns of rhythmic phrasing*”. Å till den multipla oro jag känner att dikterna känner.

\*

Avdelningens sjunde Dikts (sid. 45) sista, kursiverade rad lyder: ”*Alla som heter*

932 Engdahl, Horace, ”Essä om Erik Beckman”, *Stilen och lyckan: Essäer om litteratur*, Albert Bonniers Förlag 1992, sid. 212-213. Engdahl skriver angående Beckman: ”Alla ord tycks i hemlighet eftersträva substantivets tillstånd”.

933 Larsson, ”Semantisk rytm”, sid. 45.

oiN skall dö”. En utsaga som lika väl hade kunnat formuleras: ”Alla skall dö”. Denna ensamman och isolerade sista versrad kopplas på ett självklart vis ändå samman med Diktens sjunde strof som i sin helhet lyder:

Äntligen e jag hemma säger oiN å sluter sina ögon  
Äntligen e jag hemma säger oiN å slänger igen dörren efter sig  
Vi har ju bara hunnit till sidan 26 Till sidan 39

Ovan menade jag att bokstaven ”Ö i dessa Diktens kosmologi upprättade beröringspunkter med en mörk till döden kopplad diskurs”. Vokalen i ”dö” hämtar i den här aktuella passagen ytterligare kraft ur orden ”ögon” som sluts och ”dörren” som slängs igen. oiNs återkommande hemkomst blir i detta sammanhang en uppenbar repetition inför den stundande bortgången, som för oiN signaleras i termer av hemkomst. Alla skall dö. Både far och son skall dö. Figuren – personen – oiN skall dö. Och detta ofrånkomliga faktum tecknas i denna Dikt bland annat med hjälp av den flitigt, tätt, förekommande mörka vokalens specifika klangfärg.<sup>934</sup> Och genom att ekvivalenta led, som ”påverkar varandra till innehållet genom likhetsassociation”, får spelrum i Dikterna.<sup>935</sup> I det ovan citerade exemplet betonas utsagans påstådda färgkonnotationer genom att i stort sätt repeteras. Färgen – mörkret – nöts helt enkelt in i läsarens medvetande.

934 Tankegångar som dessa innehåller ett mått av spekulering, och ett mått av egenmäktigt förfarande från författarens sida, men det finns också vetenskap som har undersökt och också vågat framlägga vissa teorier om hur en auditiv klangfärg får (kan få) betydelse för en texts samlade semantik. Se exempelvis Lindblad, Per, ”Språkljud och prosodi”, Lilja, Eva, *Svensk metrik*, Norstedts Akademiska Förlag 2006, sid. 529ff. Angående vokalerna skriver Lindblad att dessa främst skiljer sig åt ”när det gäller auditiv färg”. *Ibid.*, sid. 536. Vokalen ”ö” skapar i dessa dikter ett specifikt mörker.

935 Det citerade partiet är från Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, sid. 153, där det fungerar som en sammanfattning av Roman Jakobsons och Jurij Lotmans idéer om semantisering.

Dags att byta nyans: ”Den ljusa skjortan slets sönder men syddes samman igen”, står det på sidan 59. S-ljuden samlas kring frasens, kring versradens, expansiva centrum. S-ljuden tumlar runt ordet ”men”, som både innehållsmässigt och rytmiskt vänder versen. Ordet ”men” tränger sig in mellan de ljudmässigt näraliggande, men semantiskt närmast kontradiktoriska s-orden ”sönder” och ”syddes” och denna operation bidrar till den spänningslastring versraden sammantaget åstadkommer. Ljuset i versen blir – så tänker jag mig det – därmed förrädiskt och det måste ha varit just det subversiva i detta som ville iscensättas genom denna specifika fras.

Den enskilda bokstaven och det enskilda fonemet blir betydelsefullt inom den komprimerade och av radbrytningen delvis isolerade poetiska frasen. Skriver jag om bokstaven eller om döden? Jag tycker, i vilket fall som helst, det är spännande då oiN och Nilofar, som tidigare återopats, vänder varandra ryggen. ”Då oiN talar liknar oiN Nilofar då Nilofar talar om Solnedgången i Evin” (sid. 49). Och ordet ”liknar” liknar i så hög grad ordet ”talar”. Och därmed börjar de två orden i sin tur att tala med varandra. ”Det är samma bokstäver hela tiden säger Nilofar”. Att versförekomsterna, fraserna, i *Att bli ved* intresserar sig för olika typer av paranomasier och fonetiska iterationer är ett faktum. ”Ord som liknar varandra ljudmässigt dras mot varandra betydelsemässigt”, skriver Roman Jakobson i den inflytelserika essän ”Lingvistik och poetik”.<sup>936</sup> Och jag skulle vilja tillägga: Ord som liknar varandra visuellt dras mot varandra betydelsemässigt. ”Sönder” dras således mot det semantiskt avlägsna ”syddes” och de bägge ordens givna konnotationer rubbas. Påfallande ofta tycker man om de människor som i sin tur tycker om en. Denna diktens upptagenhet av ljudlikheter, som versen har en i sammanhanget unik förmåga att både alstra och tillvarata, får naturligtvis en betydelse för vad dikten har att säga och för hur den säger det den har att säga. Och för hur den sammantaget kommer att låta. Exemplet är otaliga. I den Dikt som i sekvensen följer direkt efter den inledande ”för-dikten” ställs följande fråga: ”E alfabetet fortfarande

936 Jakobson, ”Lingvistik och poetik”, sid. 169.

fonetiskt?” (sid. 40). Och den därpå följande versraden fungerar, tänker jag, som ett svar, eller kanske riktigare, som en utveckling av det svar som redan formulerandet av frågan ger. Det står: ”Att alla i huset hostar Att han e han som har en handske”. Konsonantallitterationen trycker ihop versraden och ett kompakt semantiskt kluster uppstår. Versbrytningen och versbrytningens underförstådda paus blir här dramatiskt kort. I min läsning kastar ”han som har en handske” – ”Han med handsken” – en mörk skugga bakåt genom versraden (över versbrytningen), vilket leder till att ”alla i huset hotar”, alternativt: ”alla i huset hotas”. Ordet ”hostar” dras mot, försvinner liksom upp i ordet ”hotas” (”hotar”). Och också i skrivakten blir en dylik, ljudliknande gravitation, till någonting högst reellt. De blir alstrande och styrande. Överlag uppfattar jag att moment som är viktiga, språkligt sett, då jag skriver dikt står i en direkt överensstämmelse med vad som blir/är viktigt då dikten senare skall realiseras vokalt i exempelvis en lyrikuppläsning. Skrivsättet talar.

Å skrivsättet i *Att bli ved* talar ofta om döden. Detta tal är genomgående, men kanske ändå som mest formulerat i denna andra sekvens. ”Att bli aldeles torr i munnen”. ”Att bli ved”. ”Att tappa taget Att tappa tråden / å nålen”. ”Att nedsätta en urna”. ”Att vandra in i skuggan”. ”Att ställa sig på den fyrkantiga mattan” och också ”Att sedan snubbla på tröskeln” och så vidare. Och i dessa Dikter blir också ”är” till ”e”. ”Allteftersom faller alltfler bokstäver bort från förklaringen / Vad förklarar namnen nu?”, står det på sidan 52.

Så en sista notering innan detta kapitel bryts för nästa kapitel. En strof på sidan 45 ser ut som följer:

Den här dikten kommer snart att stöta på patrull säger oiN  
samtidigt som han pekar mot himlen  
å mot platsen där plögen måste vända

Den ”patrull” som omtalas i strofens första vers torde vara den snart stundande radbrytningen som också, i den tredje versen, omtalas som ”platsen där plögen måste vända”. Vilka följdverkningar denna patrull drar med sig kommer

att *via negativa* diskuteras i nästa kapitel för att sedan inta en huvudroll i det avslutande. Skrivsätten talar.

### 3:2:3 ”Oron e som vanligt allt”. Om prosadikten

Jag väljer att kalla Dikterna i diktsamlingen *Att bli ved:s* tredje avdelning för prosadikter. Och jag kan redan här hålla fram deras framträdelsesätt som avgjort annorlunda än de Dikter som sedan följer i bokens avslutande sekvens. När jag väljer att kalla Dikterna för prosadikter innebär det ett estetiskt ställningstagande och en inplacering i en genreort, som delvis förlorat en tidigare mycket aktiv och närmast subversiv kraft. Som grepp utgör näppeligen prosadikten längre något som kan sägas hota poesins egenart eller dess specifika språkliga tillvägagångssätt.

\*

Två motton, tillsammans med en för-dikt på sex rader, fungerar sammantaget, precis som tidigare i diktsamlingen, som en ingång till sekvensens övriga material. De Dikter som sedan följer består av två olika stora, och i ett specifikt schema varierade, kvadratiska, textblock. De två textsjokens visuella uppenbarelse – eller rytm – är närmast att jämföra med hur Dikterna presenterades i diktsamlingens första avdelning, med den viktiga skillnaden att Dikterna i avdelning tre saknar både aktiva radbrytningar och blankrader. Mellan de två textsjoken löper ett vitt parti som ligger som ett dike (eller en å) mellan dem. Textblocken varierar, om man börjar från början (sidan 72) på följande vis: Nio rader – tre rader, två rader – sex rader och sedan börjar det visuella rytmiskt ordnade förloppet om med nio rader – tre rader. Höger- respektive vänstermarginalen är ojämn vilket skapar ett av slumpen ordnat zick-zackaktigt mönster. ”Visuell rytm kan enklast exemplifieras med ett staket som har olika långa pinnar.”<sup>937</sup> De två textblocken står i ett 3/1 (9/3 alternativt 6/2) förhållande till varandra.<sup>938</sup> Inte minst detta sist-

937 Lilja, Eva, ”Metrik och intermedialitet”, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002, sid. 144.

938 Det är detta förhållande som pekas ut i följande versrad som man hittar i samlingens

nämnda visuella grepp blev viktigt under arbetet med Dikterna. Eva Lilja skriver att den tyska fria versen väl stämmer med ”romantikerns idealbildning, då den ger utrymme för obegränsad individualism i formgivningen”.<sup>939</sup> Och för mig blir det viktigt att i ljuset av detta historiska faktum hävda att en dylik individualism inte bör förstås i termer av en ”obegränsad frihet”. Texten presenteras som två olikformade och volymmässigt olika fyrkanter på den i sig fyrkantiga boksidan. Nya krav och nya konventioner ersätter hela tiden de gamla.

De två mottoerna består dels av ett intervju-uttalande av Per Højholt, dels av ett diktfragment hämtat från Peter Waterhouses långdikt ”Blommor”. Waterhouse är, på det hela taget, en betydelsefull diktare för *Att bli ved:s* tillkomsthistoria. Waterhouses betydelse ligger på flera plan. Dels är det landskap som han tecknar i exempelvis dikten ”Blommor” av betydelse för dikterna i *Att bli ved*. Det är, skriver Waterhouse själv, ”ett parataktiskt landskap: ett landskap där motsatta saker är möjliga samtidigt, ett landskap i vilket inga överordnade eller underordnade strukturer skulle kunna finnas”.<sup>940</sup> Dessutom präglas Waterhouses språkarbete av en noggrannhet rörande ordens klangmässiga förbindelser. ”Ett ord som *Lumen* står ljudmässigt i förbindelse med *Blumen*”, säger Waterhouse.<sup>941</sup> Och Waterhouses diktning, tillsammans med exempelvis Carl Jonas Love Almqvists diktning, får i denna bokens tredje avdelning komma upp till ytan. Waterhouse och Almqvist – liksom en räcka andra i sammanhanget viktiga författare – åkallas. Carl Jonas Love Almqvist är för övrigt ett långt och mycket vackert namn.

\*

föregående avdelning, sidan 45: ”Vi har ju bara hunnit till sidan 26 Till sidan 39”. Och naturligtvis kan man uppfatta frasen man finner på sidan 80 på ett likartat, metapoetiskt vis: ”Lägg gärna grenarna å löven i sex eller i nio alldeles raka rader”.

939 Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, sid. 122.

940 Waterhouse, Peter, ”Ficklampsgudinnan. Martin Kubaczek frågar. Peter Waterhouse svarar”, *Blommor* (Översättning: Harald Hultqvist), Råmus 2011, sid. 28.

941 Ibid., sid. 30.

I essän ”guld! guld! eller vad jag fann när jag läste Gunnar Ekelöfs debutdiktsamling” skriver Kristian Wählin att ”[t]ack vare prosans traditionella fyrkantighet märks varje typografisk avvikelse i en dikt och blir ett betydelsebärande tecken”.<sup>942</sup> Och en rörelse åt motsatt håll skulle, tänker jag, inta en besläktad funktion. Bland de för dikten rådande ”typografiska avvikelserna” blir ”prosans traditionella fyrkantighet” ett ”betydelsebärande tecken”. Den tredje avdelningen i *Att bli ved* visualiseras ikoniskt i form av en ”tilltryckt” och lätt störd, liksom skev, prosadiktstyp. En prosadikt vars konventionella monolitiska blockkaraktär håller på att lösas upp eller vittra sönder. Och ikoniskt läst framträder en dylik sönderfallande process som ett viktigt led i diktsamlingens större tema.

Prosadikten utgör ett genre- och formproblem då den avsäger sig ett av diktens självklara signum – den av radbrytningen fastställda versraden – samtidigt som den fortsatt hävdar sin ”poetiska funktion”. Charles O. Hartman skriver i essän *Free Verse*: ”*Verse is language in lines*. This distinguishes it from prose”.<sup>943</sup> Lars Nylander frågar sig i sin dryga 570-sidiga avhandling *Prosadikt och modernitet* huruvida det går att uppfatta ett uppenbart brott mot genrekonventionerna som en genre i sig. Och hans svar lyder: ”*den moderna prosadikten är inte en genre utan en estetisk grundform, vars enda yttre bestämning utgörs av prosan och det korta formatet*”. Denna generella bestämning har sedan kommit att preciseras på en rad olika vis, där en vanligt förekommande bestämning riktar in sig på att den prosaliknande texten ordnas efter en lyrisk snarare än episk princip. Texten upprättar ett ”imaginärt, spatialt snarare än temporalt strukturerat objekt”.<sup>944</sup> Den förenar inom sitt spatialt ofta begränsade område en räkka motsatser.<sup>945</sup> Prosadikten blev vidare under 1800-talet – delvis genom

942 Wählin, a.a., sid. 137.

943 Hartman, a.a., sid. 11.

944 Nylander, a.a., sid. 148-149.

945 Todorov citerar Suzanne Bernard: ”Indeed, the prose poem, not only in its form but in its essence, is based on the union of opposites: prose and poetry, freedom and rigor, destructive anarchy and constructive art”. Man hittar citatet i Todorov, Tzvetan, ”Poetry



att klä sig i en likartad dräkt – en ”mot-diskurs” mot dagspressens och varuhusens kaotiska mångfald. Lars Nylander skriver:

Genom att mobilisera tidens diskursiva heterogenitet i *en och samma text*, som ett slags *heteroglossi* och *mångstämmighet* för att anknyta till Bachtins termer, ställde man läsaren inför kravet att *urskilja* dessa diskursiva skillnader som betydelsebärande för textens meningsproduktion.<sup>946</sup>

Prosadikten är en textart som precis som sin författare tappat sin gloria. Och som man kan läsa i boken *Lyrikens liv* ser en diktare utan gloria ”ut som alla andra”. Dikten liksom diktaren avsäger sig i och med modernismen och prosadikten sina fasta kännetecknen.<sup>947</sup> Nylander citerar Jonathan Moore som menar att Arthur Rimbauds prosadikter ”inte endast” innebar ”ett förkastande av erkända versformer [...] utan också ett radikalt avsteg från erkända former av prosa”.<sup>948</sup> Och att denna ”icke-genre” just manifesterar sig genom ett dubbelriktat nej uppfattar jag som tämligen givet då diktens avsked till poesins forbundna principer knappast skulle kunna motiveras med ett uppgående i prosan.

Då prosadikten runt sekelskiftet 1900 började etablera sig i Sverige – med namn som Ola Hansson, Ivar Conradson och Vilhelm Ekelund – var det en skrivpraktik som överhuvudtaget inte räknades. Recensenterna vände helt enkelt bort blicken.<sup>949</sup> Prosadikt och fri vers var under en period närmast synonyma begrepp, vilket fick till följd att prosadikten bara utsattes för en indirekt eldgivning i det hätska angrepp den nya poesins formfrihet fick utstå. De nya formerna blev, konstaterar Nylander, oavsett om man värderar dem högt eller

Without Verse”, *The Prose Poem in France. Theory and Practice* (Edited by: Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre), Columbia University Press 1983, sid. 61.

946 Nylander, a.a., sid. 154-155.

947 Janss/Melberg/Refsum, a.a., sid. 244-245.

948 Nylander, a.a., sid. 214-215.

949 Nylander, a.a., sid. 429-430.

lågt ”avkodade” i termer av ”formlöshet”.<sup>950</sup> Och denna påstådda formlöshet anknyter till en i detta arbete tidigare berörd problematik gällande den fria versens skriftmässighet. En kantring som av vissa kritiker innebär att poesins förankring i ”upplevelse, röst, sång etc.” undermineras.<sup>951</sup> Av betydelse för detta avhandlingsarbete, och för min samlade poetiska praktik (inte minst som den gestaltar sig samligen *Att bli ved*) är att visa att sådana farhågor inte har kommit att besannats. Att modernismen kom att utveckla poesins ”skriftmässiga kvaliteter” innebar inte, utifrån mitt perspektiv, att dess muntliga och sonora nivåer i någon egentlig mening negligerades. Poesin har idag en plural existensform.

En fråga som hela tiden gör sig påmind i diskussioner rörande prosadikten är huruvida man bör uppfatta den som ”en poetisering av det prosaiska/episka eller som en prosaisering av det poetiska/lyriska”.<sup>952</sup> För de prosadiktliknande Dikterna i *Att bli ved* handlar det i första hand om det senare. Skrivsättet utgör ett led i diktens expansiva praktik. Prosadikten ”odlar samma kvaliteter” – exempelvis klanglig och rytmisk förtätning – ”som versen”. Och precis som versen använder den sig av assonanser, allitterationer ”och andra typer av parallellismer”.<sup>953</sup> Prosadikterna i *Att bli ved* är i högre grad lyriska och i mindre grad episka eller dramatiska. Inte heller låter de i någon högre grad än de versifierade dikterna ”very prosy elements” invadera texten.<sup>954</sup> Man kan med retoriken i *Lyriskens liv* hävda att de – prosadikterna – ”förverkligar

950 Ibid., sid. 438.

951 Ibid., sid. 443.

952 Ibid., sid. 352.

953 Janss, Melberg, & Refsum, a.a., sid. 233.

954 Att låta sådant gods (”very prosy elements”) ta plats i dikten är ett av de skäl John Ashbery anger för att han, vid tiden för boken *Three Poems*, kom att intressera sig för prosadikten. Ashbery citeras och diskuteras i Fredman, Stephen, *Poet's Prose. The Crisis in American Verse* (Second edition), Cambridge University Press 1990, sid. 130. För egen del kan ett sådant gods likaväl ta plats inom den versifierade poesin som inom ett prosa-poetiskt tillvägagångssätt.

[...] ett lyriskt modus”<sup>955</sup> I prosadikten – åtminstone så som de framträder i *Att bli ved* – störs (precis som i det anförda Williams-exemplet ovan) den konventionella prosans syntaktiska underordning av en parataktisk kraft som är typisk för versen. Och för det tänkande som alstrar vers, som alstras i vers. Prosadikterna i *Att bli ved* tar således i sin strävan att komma bortom versen ändå med sig flera av versens verkliga kännetecken. Prosadikten framträder som en texttyp som i hög grad betar sig – den slingrar sig – som poesi/dikt samtidigt som den ser ut som prosa. Michael Riffaterre menar i en läsning av en Francis Ponge-prosadikt att den blir, är ”poetry” och inte prosa, ”because form and content together are like one continuous variation on the name of the subject – a variation in the musical sense of the word”<sup>956</sup> På ett analogt vis blir Dikterna i *Att bli ved*:s tredje sekvens poesi och inte prosa då den poetiska frasens specifika framträdelsesätt – slingrandet – utgör en dominant också i dessa texters realisering.

För mig har skrivandet av prosadikten i hög grad handlat om att i en tänkt trepartsförhandling mellan *frasens nödvändighet*, *radbrytningens kulturella konsekvenser* och *slumpens potentialiteter* låta den sistnämnda, åtminstone momentant och delvis på versradens bekostnad, få ett ökat inflytande. Begäret att låta frasen och versen sammanfalla motarbetas och problematiseras i och med det prosapoetiska tilltaget. Då ett vers- och frassammanfall genom flux ändock sker blir dess effekt emellertid accentuerad. Ett bland flera exempel på ett dylikt och av slumpen framvaskat sammanfall, finner man på sidan 94. Övergången mellan Diktens sjunde och åttonde rad formerar sig som följer: ”Som torra skorpsmulor / Som ett riktigt torrt slaget hö / Också mörkret förutsätter ljuset och skillnaderna”. Här vänder plogen precis där den skall vända och denna precisa vältajmade vändning ger pausen, och de ord som flockats runt pausen,

955 Janss, Melberg, & Refsum, a.a., sid. 251.

956 Riffaterre, Michel, ”On the Prose Poem’s Formal Features”, *The Prose Poem in France. Theory and Practice* (Edited by: Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre), Columbia University Press 1983, sid. 130.

en extra emfas och ett extra tryck på ordet ”hö” uppstår. Och ordet ”hö” liknar i så hög grad ordet ”dö”. De uppmärksammade ”skillnaderna” blir också, i och med den exemplariska radbrytningen, ett reellt faktum. Radbrytningen betonar och stryker under att en semantisk nyorientering i diktflödet sker här. Två sidor längre fram (sid. 96) producerar fluxet vidare en ikonisk bild av ”plovens gode gerninger” då den på övre delen av sidan placerade diktens sjätte rad bryts på följande vis: ”Plogen / vänder”.<sup>957</sup> Man kan utifrån detta hävda att radbrytningarna blir betydelsefulla också i dessa prosadikter, men att det är en betydelsealstring som jag som författare inte längre rör över.

För att ytterligare belysa pausens sätt att framträda i prosadikten citerar jag hela den andra (nedre) Dikten på sidan 79:

... Hur slingrar sig härslingan i håret? Att långt råttfärgat hår hänger ut  
från brevkasten i trapphuset Att Han med det långa råttfärgade håret  
sedan kastar ett avskuret huvud med långt råttfärgat hår efter alla Dom som  
alltid sover i skogen Dom som i hög fart nu jagar nedför trapporna i  
trapphuset Ön e ödslig Ön e ödelagd av Dom misslyckade läsarna  
Härslingan i håret slingrar sig hursomhelst Riddarna *vandrar till varandra*

Dikten beskriver en mardrömsaktig scen där det slingriga slingrandet i sig är någonting viktigt. De visuellt markerade pauserna, ”insnitten”, på rad fyra och den första på rad fem uppfattar jag som mer accentuerade än de övriga. Den första (på rad fyra) eftersom den föregås av en mycket lång och också semantiskt överladdad fras. Och den andra eftersom den förmår dikten att åtminstone momentant byta riktning och på ett parataktiskt vis ta sig in på en ny runda. Dessa pauser blir i en vokal realisering också längre. Ett grepp som således inte får någon motsvarighet i diktens visuella realisering. På ett motsvarande, men diametralt omvänt vis, fungerar pausmarkeringarna på andra håll. I följande

957 Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 233-234. Se också en liknande diskussion i ”3:1:1 ”Attack” – 24 april 1975” ovan.

passage – sidan 83 – blir pauserna i en läsning av dikten avsevärt kortare än vad deras visuella uppenbarelse möjligen antyder: ”Jag vet fortfarande inte vad den där sjukdomen heter Heter den Vridningen i insekten? Heter den Hela lungan eller Såret på halsen?” Ordet ”Heter” backar (här och på andra liknande ställen i materialet (exempelvis sid. 92)) i en realisering av dikten, hela tiden in mot, det bakomvarande ”heter” tills i stort sett ingen luft ryms mellan de båda frågeorden. De undrande satserna upplevs som alltmer pockande. De blir efterhand bara oroligare. De långa sjukdomsnamnen överlagrar och aktualiserar i den kompakta miljön varandra. Passagen, som består av fyra (alternativt tre) fraser/slingor, skapar tillsammans en ny större enhet i vilken versradens sedvanliga, medvetet ordnande funktion, i det närmaste är helt obefintlig. Man kan sammanfattningsvis med Johan Alfredsson hävda att ”dessa insnitt faktiskt kan ses som starkare pausmarkörer än själva radbrytningarna”.<sup>958</sup> Men också att det kan föreligga på ett rent motsatt vis. Den poetiska frasen bibringar/bibehåller emellertid (och i vilket fall som helst) stora delar av sin kraft in i denna nya textmiljö.

I sin avhandling om Bengt Emil Johnsons poesi 1973-1982 diskuterar Johan Alfredsson vidare olika brytpunkter mellan vers och prosa utifrån den ställvis prosadiktliknande dikten ”Alla de otroligt många tillstånd som *berövas* en”. Alfredsson menar att dikten semantiskt kretsar kring kategoriseringar och tvetydigheter och formen – rörelsen mellan vers och prosa – också iscensätter detta spel.<sup>959</sup> Det går – och så har det som ovan framhållits historiskt ofta sett ut – att uppfatta prosadiktens prosaisering av det poetiska godset som ett viktigt led i en rörelse som strävar mot det mer formlösa. Nylander karakteriserar, i linje med denna tankegång, Ivar Conradsons prosadikter på följande

958 Alfredsson, a.a., sid. 70. Alfredsson skriver angående denna omkastning: ”Hierarkin mellan de olika versifikatoriska pauserna kastas alltså vid några tillfällen om, så att pauserna *inom versraderna* på sätt och vis är starkare än pauserna *mellan versraderna*”. Och Alfredsson menar att detta kan uppfattas som en form av ”typografisk brytmik”.

959 Ibid., sid. 62.

vis: ”Bättre än de flesta andra lyckades han med sin strävan att skapa en poesi som hade karaktär av icke-konst och som upphävde skillnaden mellan vers och prosa”.<sup>960</sup> Nylander uppenbarar i detta faktums förlängning att Conradsons ”icke-estetik” inte uppnåddes ”via en normalprosa”. ”Istället uppvisar hans texter mycket markanta stilistiska och syntaktiska avvikelser från ett normalspråkligt idiom.” Hans anti-retorik är helt enkelt retorisk.<sup>961</sup> Och något liknande aktualiseras – så uppfattar jag det – av de Dikter som sammantaget utgör *Att bli ved:s* tredje avdelning. ”Det poetiska” är i dessa språkliga händelser strängt taget lika närvarande, men framsatta på ett nytt vis och i en väsentligt annorlunda belysning.

Den numera välbekanta ”visuella rytmen”, som här uppstår i det repeterade och växelvis framsatta radförhållandet 9/3 och 6/2 blir, tillsammans med kollisionerna mellan prosa och poesi, estetiskt produktiva. Prosans diskursiva neutralitet (som säkert är mer skenbar än verklig) stäms mot en annan, närmast matematisk, formell stränghet. Och denna combo har att härbärgera ett som jag uppfattar det emellanåt vildsint, emellanåt lekfullt och upphettat språkligt gods. I prosadikterna kan man ibland under själva framförandekanten uppleva de icke-realiserade radbrytningarna som tysta, subvokalt ljudande, spöksmärton. Alfredsson använder begreppet ”flerradiga verser”, som han i sin tur hämtat från *Svensk metrik*, för att ordna dessa långa och möjligen svårhanterade tingestar.<sup>962</sup> Min erfarenhet är att ett dylikt sekvenserande arbete startar upp i samma ögonblick man på något vis och i någon omgång börjar realisera dikten. ”Var del av ängen får skugga någon gång under dagen.”<sup>963</sup>

\*

960 Nylander, a.a., sid. 377.

961 Ibid., sid. 379.

962 Alfredsson, a.a., sid. 70.

963 Lewenhaupt, Tony & Claës, *Äng*, Bra Böcker 1989, sid. 8.

*Reminiscens: Huset. Huset var svartmålat och brunt. Det var målat i mörka nyanser och uppdelat i två separata bostäder. Huset hade en fram- och en baksida. Det fanns två dörrar samt ytterligare en dörr. I husets högra, mindre del bodde min mormor och i den andra, som utgjorde uppskattningsvis 2/3 av husets totala yta, bodde jag, min mor och min storasyster. Far var där då han inte arbetade. De två bostadsblocken stod i ett 1/3 förhållande till varandra. Vår del, som egentligen var vår morbrors, bestod av ett stort rum vars bortre del efterhand och på ett något oklart vis övergick i ett förrådsutrymme. Sågar. Saxar. Sylar. Precis innanför dörren, till vänster, låg det minimala köket. Och bortanför köket mitt och min storasysters lika minnala sovrum. Man hörde då ekorrharna sprang över taket. I det stora rummet fanns en matplats. Ett stort kvadratisk bord som stod framför rummets enda större fönster. Huset låg liksom upptryck, högt, på den sluttande tomtens övre och bortre del. Två sängar – som, om jag minns det riktigt, min far hade snickrat ihop – var placerade i vinkel, med huvudändorna mot varandra, i det stora rummets bortre hörn. Man hörde regnet. Man hörde suset i tallarna. Man hörde då tallkottarna rasade ner över taket. Som var belagt med svart papp. Och svart tjära.*

\*

Inte heller i dessa dikter finns det några punkter eller kommatecken. Också här är de ersatta av ett mellanrum (tre mellanslag) och små luftfickor uppstår i de trots söndervittringen alltså massiva textblocken. På sidan 76 hittar man formuleringar som kan fungera som ingångar till en avgjort större diskussion: ”Sug ut luften mellan orden å luften som gömmer sig i ordens fickor I själva hjärtfacket”. Dessa hålor är manifesta i sin visuella ikonicitet, men blir, som det mesta av de tecken (och tomrum) som tränger ihop sig i frasen och i versradens enhet, rörliga då läsaktens, realiseringen av dikten, startar upp.<sup>964</sup> I *The*

964 Denna diskussion går att jämföra med den som förs i Exkurs 2, kapitel 1: ”Textblocken genombryts av lakuner som gång på gång väcker och omprogrammerar läsaren”.

*Problem of Verse Language* tar Tynjanov gång på gång upp versradens förmåga till kompression. Och att språklig täthet är att uppfatta som ett tydligt och objektivi- teten tecken på att vi står inför en poetisk och versifierad språkpraktik.<sup>965</sup> För Tynjanov är det radbrytningen, alltså pausen och tystnaden som omger versraden, som skapar detta specifika sammanpressande tryck, men min upplevelse efter samvaron med prosadikten – exempelvis de som står att finna i *Att bli ved* – är att den poetiska frasen på egen hand kan uppbåda en fullt jämförbar kompression. Och detta tryck uppbådas bland annat med hjälp av dessa vita, blanka platser. De av-automatiserar läsakten. De gör orden som omger dem tyngre. Ett exempel: På sidan 78 lokaliserar jag följande passage:

Man måste alltså tala    Man får aldrig tiga  
Å innan lövträden fanns fanns det inga löv på lövängen    Att svalor å lador  
Versaler i versen

I dessa rader exponeras fonemet som en i den poetiska frasen högst verksam instans. Fonemen härbärgerar ett knippe ”distinktiva drag” vars små fonologiska komponenter skapar stora och avgörande skillnader i språket.<sup>966</sup> Skillnader också där likhet tycks råda. I den minimala fonologiska oppositionen mellan ”tala” och ”tiga”, mellan ”svalor” och ”lador” sätts skillnader och avstånd, närheter och likheter i rörelse. Och en dynamisk, poetisk spänning uppstår. Det är således inte bara radbrytningen som kan frambringa den typ av raster som läggs över orden i en versrad. Ett raster som i högsta grad påverkar och osäkrar läsningen av de tillsynes helt välbekanta bokstavskombinationerna. I detta fall skapas ”svävningen” av olika typer av fonetiska iterationer, av ljudrepetitioner, som i detta prosadiktliknande tillstånd tar sig upp till textytan utan versifieringens sedvanliga assistans. Dyliga språktillstånd, i vilka associationerna styrs av ljud- framför semantiska meningssammanhang, utgör ett fokus i dessa Dikt-

965 Tynianov, a.a., sid. 57.

966 Jakobson/Waugh, a.a., sid. 23.



sekvenser och det blir uppenbart att sådana, semiotiska diskurser, kan uppkomma också i en text-miljö som inte är avhängig ”plovens gode gerninger”.

”[D]iktarens specifika *tungomålstalande*” har på olika håll satts i samband med psykosens eller av andra sjukdomar ”störda språk”.<sup>967</sup> Per Bäckström skriver: ”Experimentell poesi kan vid en första anblick ge intryck av att ha stora likheter med psykotiska patienters ’ordsallad’”.<sup>968</sup> Och i texten ”Initial Complex Sound Repetitions and their Appearance in Poetry and Disturbed Speech” ser Elena Dahl överrensstämmelser mellan hur olika ljudassociationer – assonanser och allitterationer – framträder inom poesin och inom ett av afasi präglat språkbruk. Bäckström menar att iakttagna likheter – såsom exempelvis en stark rytmisering – mellan den moderna poesins och psykosens språkpraktik döljer avgörande och djuplodande skillnader. Diktens rytm, skriver Bäckström, ”etablerar den identitet som den psykotiske förgäves söker”.<sup>969</sup> Och en illustrativ läsning av två dikter/texter (en sen text av den då sinnessjuka Friedrich Hölderlin, samt en experimentell, konkret dikt av Helmut Heißenbüttel) leder fram till följande slutsats: ”Den ene [Heißenbüttel] skapar poesi, den andre [Hölderlin] försöker återskapa en stabil utsägelsesituation, men misslyckas”.<sup>970</sup> Dahl uppmärksammar, utifrån ett metriskt tankegod, hur olika ljudrepetitioner sätter sin tydliga prägel både på poesin och på ett afatiskt språkbruk. Och att detta faktum skiljer ut dessa från en mer konventionell och vardaglig språkpraktik.<sup>971</sup> Poesi är ett omformaterat språk och det upprättar därvidlag kontakter, likheter med – men också skillnader från – andra typer av ”störda” språkbruk. Och min poäng här är att denna för poesin nödvändiga omformatering inte bara upp-

967 Det inledande citatet är från Kristeva, a.a., sid. 107.

968 Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke!*, sid. 125.

969 Ibid., sid. 133.

970 Ibid., sid. 135.

971 Dahl, Elena, ”Initial Complex Sound Repetitions and their Appearance in Poetry and Disturbed Speech”, *Vers-mått. Studier framlagda vid Andra nordiska metrikkonferensen, Uppsala oktober 1989* (utgivna av Eva Lilja, John Swedenmark, Kristian Wählin), Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 2 1991, sid. 93.

står som en följd av versifieringens framfart utan också kan alstras i en prosa-poetisk miljö. Bäckström knyter ”språkgrotesken”, som är en del av ”ett upp-och-ned-vändande av den språkliga hegemonin” till den moderna storstadens och modernitetens, framväxt; det vill säga samma miljö som också var av betydelse för den ”skriftspråkliga”, ”dynamiska” och samtidsförankrade typ av prosadikt som växte fram under 1800-talet.<sup>972</sup> På 700-talet attackerade poeten Bashesár Ibn Burd den förislamiska muntliga poetiken med ett ”språk för skrivandets poetik”. Ett stadens språk skulle ersätta öknens språk.<sup>973</sup>

Vad är poesi? Att radbrytningen skiljer ut versen från prosan är ett fenomen som blir övertygande just genom att det är så enkelt att iaktta och fastslå. Men hur skiljer poesin, som inte självklart går att likställa med vers, ut sig från prosan? I texterna ”Lucent and Inescapable Rhythms” och ”After Free Verse” av Marjorie Perloff undersöks denna för vissa så laddade gränsdragning. Och Perloff menar att de senaste fyrtio åren har präglats av en räckta poeter som ifrågasatt versradens privilegierade position i tänkandet kring dikten. Hon skriver: ”If the unit of free verse is, as all theorists agree, the line” så blir andra moment, såsom det enskilda ordet eller boksidan viktigt för den poesi som skrivs ”after free verse”.<sup>974</sup> Detta skifte, som exempelvis möjliggjort Susan Howes ”sid-baserade” poesi, har också haft en tydlig inverkad på *Att bli ved*, vars tre första sekvenser på ett jämförbart – aktivt – vis förhåller sig till satsytans och boksidans olika begränsningar. Att helt enkelt ställa dikten på rätt sätt på sidan. Perloff menar att dessa nya dikttyper är ”as visual as they are verbal” och det är, tänker jag, en likartad dubbel eller plural livsform för dikten detta arbete har pläderat för.<sup>975</sup> Dikterna uppkommer genom ett spel där frasen/slingan,

972 Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke!*, sid. 151 samt Nylander, a.a., sid. 447.

973 Adonis, a.a., sid. 56.

974 Perloff, Marjorie, ”After Free Verse: The New Nonlinear Poetries”, *Poetry On & Off the Page. Essays for Emergent Occasions*, Northwestern University Press 1998, sid. 157.

975 Perloff skriver vidare att exempelvis Howes dikter: ”... must be *seen* as well as heard”. Ibid., sid. 166. Och jag får naturligtvis lite problem med att Perloff så starkt betonar att det specifika perceptionsögonblicket i så hög grad är beroende av båda dessa led. Jag menar att

versraden och boksidan på olika vis samverkar och kontrasteras. "After free verse" är således inte ett tillstånd där den fria versens olika uttryck och egenskaper har upphört att gälla. Däremot har ytterligare moment – "nya meningar/satser" – tillförts uttrycket.<sup>976</sup> *Att bli ved* är alltså vers. Också Dikterna i denna tredje sekvens formeras via ett versifierat tänkande. *Att bli ved* är vers också då den inte ser ut som vers.

Radbrytningarna i *Att bli ved*:s tredje sekvens är ett resultat av den slump som som valet av satsyta gav upphov till. Detta faktum bör inte tas som en inläggning för att de, i Dikternas vidare realiseringar, skulle kunna gå att bortse från. Också det slumpmässiga är viktigt. Också det slumpmässiga får konsekvenser för hur Dikterna uppfattas och realiserar. Texttypen prosadikt innebär inte att Diktens typografiska framtoning blir mindre viktig. Också Dikterna i denna tredje sekvens består av verser. Den blir bara meningsbärande på ett annat vis och utifrån andra förutsättningar. Jag har sedan en lång tid tillbaka läst Bengt Emil Johnson. Han är en viktig författare för mig. Och Johan Alfredsson skriver, angående den prosaliknande dikten "Spelvären! Lekarna!", följande:

det går utmärkt att läsa Howes dikter tyst, liksom högt, liksom att lyssna på dem, liksom att få dem realiserade på ett intermedialt vis. För mig finns det inga måsten i dessa olika framträdelseformer eller i alla deras tänkbara kombinationer.

976 I essän och boken "The New Sentence" från 1987 uppmärksammar Ron Silliman ett nytt poetiskt skrivsätt, en ny meningstyp som "har med prosadigtning at gøre, men ikke nødvendigvis med prosadigte, i hvert fald ikke i snæver forstand". "Den nya meningen" präglas, mycket förenklat och generellt, av en rörelse i vilken grammatiken, prosodi och kontexten sammantaget laddar den tillsynes prosaiska satsen med en inifrån kommande poetisk struktur. Den nya meningens nya grammatik och speciella funktion i prosadikt-kontexten ersätter den betydelsedaning versraden och radbrytningen vanligtvis har i poesin. Silliman, Ron, "Den ny sætning" (Översättning: Line Brandt), *Nye Sætninger. Legenda Forfatterskolens skriftserie nr 2* (Redaktörer Per Aage Brandt og Niels Frank), Forlaget Basilisk 2001, sid. 50-59. "Den nya meningen" är inte längre så ny och poesins enträgna försök att göra upp med versifieringen tycks alltid (oftast (nästan jämt)) innebära att versifieringen "bara" tillförs nya beståndsdelar.

Texten förefaller vara något slags hybrid eller korsning mellan prosa och poesi, en korsning som yttrar sig genom tydliga likheter med båda två, texttypsmarkörerna verkar användas på ett rentav medvetet förvillande sätt.<sup>977</sup>

Dessa tvetydigheter i diktens form gör att dikten, enligt Alfredsson, efterfrågar en livshållning som försöker acceptera det oåtkomliga, något som i sin förlängning väcker en uppmärksamhet rörande olika ”gränsförhållanden”.<sup>978</sup> Anders Olsson talar i linje med detta om att det finns ett ”gränsmotiv” hos Bengt Emil Johnson.<sup>979</sup> Också för Dikterna i *Att bli ved* är upplevelsen av olika typer av gränser en alldeles central erfarenhet. Detta gäller såväl gränser i språket, gränser mellan olika texttyper, som gränser i naturen och i politiken. Samma begär präglar för övrigt också denna avhandlingstext.

Vissa av de visuella pauserna i denna prosapoetiska sekvens går att uppfatta som ställföreträdande radbrytningar, som på så vis ändå hjälper frasen att hålla trycket uppe. På detta följer sammantaget att de språkliga effekter som uppstår i dessa prosaliknade texter hamnar avgjort närmare poesins än prosans. En sådan effekt är att orden dels trycks in i varandra, nästan läggs över varandra i rasterliknande figurer, men också som en del av samma rörelse att det kan uppstå lakuner (”fickor”) i själva ordmassan. I versen kan ”ordets” enhet emellanåt komma att omförhandlas. Det är detta fenomen den avslutande frasen – det förvanskade Ilmar Laaban-citatet – på sidan 79 talar om: ”Ridarna *vandrar till varandra*”.<sup>980</sup> Ett ord förflyttar sig in i ett annat ord. Ett tredje

977 Alfredsson, a.a., sid. 80.

978 Ibid., sid. 83.

979 Olsson, Anders, ”’Ryssja som megafon’ Bengt Emil Johnsons aktivitet”, *Mälden mellan stenarna. Litterära essäer*, Albert Bonniers Förlag 1981, sid. 66.

980 Den ovan aktualiserade Per Bäckström-passagen, tagen ur boken *Vårt brokigas ochel-lericke!* avslutas med att Henri Michauxs dikt ”Den stora striden” återges. På ett uppslag kan man läsa, dels det franska originalet från 1927, dels Erik Lindegrens och (just det) Ilmar Laabans svenska översättning från 1948. Rad fyra och fem i deras översättning ser ut som följer: ”Han bultkultar och rytinerar honom, / manäger honom rasp-årripp och rsip-

ord flyr bort från ett fjärde ords inledande fonem. Rytmska figurer och fonetiska iterationer börjar operera på egen hand. Ett möjligen mer laddat exempel finner man på sidan 98 där följande utsaga återfinns: ”Tidigare idag den 2 maj 2011 mördade USA Usama Bin Laden” (min kursiv). Den faktiska incidenten berättar hur amerikanska soldater trängde sig in i ett hus beläget i en förort till Pakistans huvudstad Islamabad. De två kontrahenterna – staten USA och terroristen Usama Bin Laden – hamnade plösligt mycket nära varandra. De trycktes in i varandra. Och den ovan återgivna frasen uppvisar en liknande rörelse, en rörelse i vilken olika likheter och liknande olikheter hamnar alldeles intill varandra, men med den oerhörda skillnaden att versen, den poetiska frasens enhet (tillskillnad från storpolitiken), förmår inrymma och dra dynamisk nytta av dylika dikotomier. Den ena aktören (ordet/fonemet) utesluter inte den andra oppositionella aktören.

Prosadikterna i *Att bli ved* karaktäriseras av en avlång oro. Trots att pauserna kan vara olika långa och olika djupa och olika allvarliga hamnar de upphettade fraserna i vilket fall som helst här ändå närmare varandra jämfört med hur de vanligtvis uppträder i en traditionellt versifierad dikt. De olika, polyfona förloppen, kommer i vägen för varandra. De kan i prosadikten inte utvecklas var-för-sig inom den mer isolerade strofen. Prosadikten är i hög grad präglad av ”this constant meeting of opposites”.<sup>981</sup> Fraserna finns kvar, ty dem kan man (precis som sig själv) aldrig bli av med, däremot uteblir i många fall frasernas ofta naturliga sammanfall med versen. Ett faktum – tänker jag – som bidrar till oiNs oro, eller kanske bättre, ett faktum som bidrar till att uttrycka oiNs oro. Prosadiktens fyrkantiga och visuella lugn, dess ”försåtliga ordning”, förmår, inför mig, hårbärgera ”orosnamnens” långa fraser. Kaoset paketeras. Och den specifika förpackningen har, historiskt sett, ofta framhållits i termer

å-rapp”. Bäckström, *Vårt brokigas ochellericke!*, sid. 158-159. Michaux-dikten uppenbar viktiga praktiker i *Att bli ved:s* och (i kanske än högre grad) i Ilmar Laabans vitomfattande praktik som diskuterades i föregående kapitel.

981 Todorov, a.a., sid. 67.

av "formlöshet".<sup>982</sup> De olika stora och lätt olikformade textblocken som utgör diktsamlingen *Att bli ved*:s tredje avdelning liknar, för min inre blick, den löväng de så ofta besjunger. På lövängen ställs olika "växt-fraser" – "växksamhällen" – invid varandra, vilket gör att de utgör en stark kontrastverkan "mot de stora barrskogarnas och de uppodlade slätternas monotonitet".<sup>983</sup>

\*

I mina vokala gestaltningar – lyrikuppläsningar – av prosadikterna från *Att bli ved* eller från *Nio, nine, neun, neuf* framsägs dikterna med dess vändningar, radbrytningar och pauser på ett sätt som är fullt jämförbart med hur de linjerade/versifierade poemen får akustisk form i rummet.<sup>984</sup> Prosadikterna låter ungefär som de övriga Dikterna låter. Den parameter som torde påverkas av dess specifika visualitet är tempot, som, tror jag, höjs något i och med att det är en prosadikt jag framför. En prosadikts diken är jämfört med traditionellt versifierad poesi inte så djupa och blir på så vis något lättare att ta sig över. Prosadiktens olika "prosamarkörer" pekar sammantaget, läser jag, "mot ett högt lästempo".<sup>985</sup> Och betoningarna fördelas därmed också rimligen något jämnare över versen.

982 Nylander skriver: "De 'nya formerna' blev genomgående avkodade som 'formlöshet', vare sig det skedde med positiva eller negativa värderingar". Nylander, a.a., sid. 438.

983 Sernander, a.a., sid. 56.

984 Marjorie Perloff diskuterar ett liknande tillstånd gällande John Ashberys poesi. Hon menar att Ashberys prosa, eller långa prosadikter inte på något essentiellt vis skiljer ut sig från hans linjerade, versifierade poesi. Perloff skriver: "Indeed, the verse of 'As we know' is surely closer to the 'prose' of *Three poems* than it is, say, to the verse of Williams's 'Good Night', not to mention Goethe's 'Wanderes Nachtlied'". Perloff, Marjorie, "Lucent and Inescapable Rhythms: Metrical 'Choice' and Historical Formation", *The Line in Postmodern Poetry* (Edited by: Robert Frank & Henry Sayre), University of Illinois Press 1988, sid. 37.

985 Alfredsson, a.a., sid. 72.

### 3:2:4 ”Ängen e en lunga”. Om versraden

I en tidig version av *Att bli ved:s* fjärde och avslutande sekvens såg dikterna, jämfört med hur de nu framträder, helt annorlunda ut. Avdelningen var initialt tänkt att bestå av tio stycken längre prosadikter, som i sin tur delades in i nio allt längre strofer. Den övergripande sekvensen skulle helt enkelt inrymma tio del-sekvenser. Den första strofen i varje dikt bestod av endast en versrad och den avslutande av nio. Denna adderande och versräknande modell var närmast hämtad från dikten ”B+O+K+S+T+Ä+V+E+R = 9 bokstäver” som inledde boken *Nio, nine, neun, neuf*.<sup>986</sup> I detta föregående fall var emellertid sekvensens delar traditionellt versifierade. Dikterna i den fjärde avdelningen är, så som de istället kom att framträda, resultatet av en kombinerad sprängning och reduktion av de volymmässigt allt större och kvadratiska textblocken. Hela boken har rört sig mot en allt tätare, alltmer opak textväv och till slut blev det helt enkelt för tätt. För tungt. ”Som en hårt knuten hand” lyder avdelningens första dikts sista vers (sid. 103). Luft och tomrum måste invadera områdena runt verserna. Jag lät spränga skiten och när orden och versraderna efter detonationen återigen samlats sig på boksidan blev resultatet 29 dikter där versifikationens olika grepp har fått långtgående konsekvenser.

De två dikter man återfinner på sidorna 117 och 118 illustrerar, fast på ett omvänt vis, själva tillvägagångssättet. På sidan 117 har de verser som återfanns efter sprängningen placerats in på sin tidigare plats i den ursprungliga, kvadratiske textkroppen. Prosadikten som man sedan återfinner på sidan 118 är att uppfatta som en lätt utbyggd version av hur dikten såg ut innan den föll sönder.

Den centrifugala processen lämnar hela tiden spår efter sig, som exempelvis de två mittersta stroforna i dikten på sidan 106:

986 Nyberg, Fredrik, *Nio, nine, neun, neuf*, sid. 7-12.

Ängsmarken utanför staden var uppvärmd å mkt varm. Det var Mladić-varmt. Det var Milosevićvarmt också i det angränsande skogsområdet.

Jag kommer att förlora, säger Nilofar. Senare i juli å i augusti steg värmen ytterligare. Värmestegringen e ett moment i Det höga gräset i hagen.

Dessa fyra rader är att likna vid två små, men nästan helt intakta, (sten)-textflisor som stammar ur ett större (sten)-text-block. Ur dessa fragments uppenbarelse kan man möjligen, för sin inre blick, återskapa hur den kvadratiske (sten)-text-stoden en gång i tiden såg ut. Liknande fragment – ”prosadiktsrester” – står att finna också på andra ställen i sekvensen.

Den visuella och akustiska pausen, tomrummet, har efter den våldsamma vers-krevaden tilldelats en helt central funktion i dessa dikters sätt att vara. Den hårt knutna handen har öppnats. Att sedan se solen mellan sina fingrar. Att också se att den grävda gropen är mörk och djup.

Dikterna i denna avdelning är de enda i boken som genomgående arbetar med punkt och kommatecken. Avdelningen saknar motto samt den typ av ”för-dikt” som utgjorde själva ingången till de tre föregående avdelningarna.

\*

*Reminiscens: Huset är sedan många år rivet och ett nytt hus står nu där det gamla huset en gång i tiden stod. Det nya huset ser helt annorlunda ut. Det är större och ljusare och lättare att förstå. Det är nästan omöjligt att tänka sig att något – en bjälke i golvet eller en del av en fönsterkarm – skulle finnas kvar från mormors hus i det hus som står där i dag. Jag vänder mig bort. ”Jag begriper överhuvudtaget inte längre vad som egentligen e vackert.” I mitt och min storasystems minimala sovrum fick två sängar plats. Och mellan dem en gång. Ett fönster. En rullgardin och på väggen ovanför våra sängar var en mindre hylla uppspikad där jag hade mina böcker. Huset var mörkt på utsidan och ljust på insidan. En sommar, en av de sista vi bodde i huset, berättade min storasyster att hon sett inte*



*mindre än fyra huggormar vid badplatsen nedanför Lerhuvudet. Det blåste. Det hade regnat i ett helt dygn. Och ormarna slingrar iväg genom det höga gräset.*

\*

Vad är vers? Charles O. Hartman urskiljer några olika betydelser av termen. Dels betecknar den en diktrad/versrad, dels beskriver den en specifik språklig process som avtecknar sig mot andra språkliga processer, exempelvis prosan.<sup>987</sup> I detta arbete om poesins ljudande uppenbarelsformer betecknar en vers en diktrad, som på grund av sina språkliga egenarter åstadkommer – bland annat med hjälp av exempelvis vers- och radbrytningar – just ”en specifik språklig process som avtecknar sig mot andra språkliga processer, exempelvis prosan”.

Det inledande kapitlet i Hartmans långa essä mynnar ut i en definition av det historiskt sett oxymorona begreppet ”fri vers”. Hartman skriver: ”Free is properly a synonym for ‘nonmetrical’, and it follows that *the prosody of free verse is rhythmic organization by other than numerical modes*”.<sup>988</sup> *Att bli ved* är ett exempel på en sådan icke-numerisk rytmisk organisation och ett exempel (bland många, många andra) på en diktpraktik som lämnat versfotstänkandet långt bakom sig. Jag har emellertid svårt att uppfatta Dikterna i *Att bli ved* som speciellt ”fria”.

För Hartman (och andra) blir versifieringen och radbrytningarna (”lineation”) det grepp som skiljer ut versen från prosan, något som i sin förlängning får en avgörande betydelse för hur den aktuella texten läses. Radsluts-pausen upprättar en långsammare och mer uppmärksam läsart, som – enligt Hartman – är essentiell för poesin och för hur poesin skapar sin betydelse.<sup>989</sup>

987 Hartman, a.a., sid. 10. Se också Lilja, *Svensk metrik*, sid. 322.

988 Hartman, a.a., sid. 24-25.

989 Hartman skriver: ”There is a dichotomy – not a spectrum – between verse and prose. Lineation distinguishes them”. Orsaken att poesin oftast framträder i form av vers är, enligt Hartman, att genren kräver den typ av uppmärksam läsart som versen upprättar. *Ibid.*, sid. 52. Också Kjørup uppmärksammar sambandet mellan ”poetisk betydningssskabende” och

Versifieringen är av vikt i Diktens alla olika realiseringsfaser. Såväl i skriv- som i läsakten blir arbetet med versraden och versradens förhållande till frasen/slingan ett helt avgörande moment. Jurij Tynjanov menar att termen ”poesi” är alltför vag. Hans arbete handlar inte om poesi, det handlar om versifierat språk.<sup>990</sup> Eva Lilja lägger ut Tynjanovs tankar om hur ordens pendlande och vacklande betydelser uppstår inom de pauser som omgärdar enheten versrad. Hon skriver: ”Pauserna isolerar uttrycken, vilket ökar ordens vikt och därmed deras betydelsestäthet. Inom versraden infekterar orden varandra med närhet, dvs kommer in i dynamiskt samspel av betydelser. Vissa ord växer, andra krymper”.<sup>991</sup> I det kompakta tryck, som enligt Tynjanov, är ett objektivt tecken på vers-rytm blir olika ljudliknande moment både i ökad grad framdrivna samt i samma gest än mer betydelsefulla.<sup>992</sup> Språket börjar i trycket från pauserna att låta på ett nytt och ofta överraskande vis. Jag vill inte kalla det för sång, inte för musik.

Versen uppstår genom radbrytningar och det är i detta grepp, i denna ”gränsdragning”, som dess specifika språklighet framträder. I versen är exempelvis rytmen närmast att jämföra med en imperialistisk kraft. I *The Problem of Verse Language* skriver Tynjanov:

*Rhythmicalized material* in essence is a fiction. In verse we do not face material which needs to be rhythmicalized, but rather material which already is rhythmicalized and deformed. It is not *rhythmicalized material* but *material in rhythm*. It cannot ”distract” from rhythm because it already has been exposed to its influence.<sup>993</sup>

”den versifikatoriske selektion”. Han beskriver relationen som fundamental. Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 232.

990 Tynjanov, a.a., sid. 29.

991 Lilja, ”Diktens ljudbild”, sid. 60.

992 Tynjanov, a.a., sid. 57.

993 Tynjanov, a.a., sid. 62.

Radbrytningen – tidigare rimmet – erbjuder versraden en såväl akustisk som visuell kraft. Inom versens noggrant grävda diken uppstår en ny och annorlunda biotop. En realisering av vers präglas (exempelvis) av ett långsammare tempo, av en annan och noggrannare noggrannhet.

”Ängen e en lunga” är den första raden i *Att bli ved:s* fjärde sekvens. Den är ett exempel på en versrad. Versraden utgörs, skriver Jurij Lotman, av ”en följd av ord och *ett ord*, vars betydelse inte alls är lika med den mekaniska summan av betydelsen hos dess delar”.<sup>994</sup> Detta innebär att det mellan radbrytningarnas ”små signalklockor” råder en annan dagordning rörande hur språket ljuder och hur det alstrar sin mening.<sup>995</sup> I den dikt man återfinner på sidan 109 kan man läsa följande strof:

Vissa ord framkallar andra – på olika vis – besläktade ord.

Gardrober å galgar. Att fingra på tyget som e blött  
å verkligt.

Frasen/slingan ”Gardrober å galgar” uppstår i (och som en följd av) den miljö versen och frasen, genom samarbete eller genom kontraster, skapar. ”Gardrober å galgar” är så att säga en realisering av den prognos passagens första versrad upprättar. Området mellan ”signalklockorna”, mellan dikena, är i sig en slags framkallningsvätska. Versraden är en ”arena of attention”.<sup>996</sup> Och i denna av uppmärksamheten komprimerade miljö uppstår ”galgar” utifrån förutsättningen ”gardrober” och förutsättningen: ”Vissa ord framkallar andra – på olika vis – besläktade ord”. Det handlar om olika typer av alstringar, framkallningar och språkliga förlopp som inte kan ske inom en annan biotop. Inom versraden, som med Lotman alltså är att likna vid ett ord, uppstår dels en sedvanlig se-

994 Lotman, a.a., sid. 125.

995 Lotman citerar Anna Achmatova som kallade (slut)rimmen för ”små signalklockor”. Ibid., sid. 124.

996 Uttrycket är hämtat från George Quasha och diskuteras i Holder, a.a., sid. 140.

mantik men också en för poesin specifik ”integrerad extrabetydelse”<sup>997</sup> Denna extrabetydelse uppkommer bland annat med hjälp av det Jonathan Culler kallar ”laddade marginaler av tystnad” och, skulle jag vilja tillägga, ”laddade mellanslag, blankrader av tystnad”.<sup>998</sup> Också de olika rörelser hela ord eller delar av ord (fonem) kan starta upp i och med att dikten realiserar utgör ett viktigt moment i versens väsen. Sprängningen av textblocken gör att vi läser på ett annorlunda vis och att språket i sig också betar sig på ett annorlunda vis. Svaret på frågan – ”Liknar svalan ladan?” – som ställs i dikten på sidan 119 skulle (i ljuset av detta resonemang) kanske kunna formuleras på följande vis: I versen, men bara i versen, liknar svalan ladan.

I *Sprog versus sprog* har Frank Kjørup intresserat sig för radbrytningens/versindelningens drama. Han beskriver en etablerad konflikt mellan syntaxens vilja att fortsätta över versgränsen i form av en ”enjambement/överklivning” och versgränsens strävan att bryta av den framåtskridande syntaxen. ”Enjambement aktualiserer versens potentiale for på én gang at adskille og forbinde enheder hinsides såvel som inden for rammerne af den enkelte linje.”<sup>999</sup> I bland annat denna konflikt – denna paradoxala rörelse – skapas, menar Kjørup (som i sin tur är inspirerad av de ryska formalisterna), den specifika poetiska betydelsen. Versen är helt enkelt ett våldsinstrument som genom en allt annat

997 Lotman, a.a., sid. 125.

998 Culler citeras och diskuteras i Ullén, a.a., sid. 83.

999 Kjørup, *Sprog versus sprog*. sid. 51. Kjørup citerar ur Halvard Lies *Norsk Verslære* som menar att enjambement/överklivning iscensätter en psykisk konflikt mellan ”den rytmiske harmoniseringsdriften og den språklige rasjonaliseringsdriften”. Ibid., sid. 54. Och det poetiska uppstår just i detta, i konflikten mellan det estetiska och det kognitiva. Språket vänder in i en alternativ semantisk ordning. Kjørup skriver: ”Vers betyder vendning, for nu at stramme tesen: vers *indebar* vendning”. Ibid., sid. 57. I diktsamlingen *Et skridt i den rigtige retning* ger Kjørups landsman Morten Søndergaard följande svar på frågan vad han kan berätta om Orfeus: ”At han vende sig og opfandt verset, at han gik foran og vendte / sig syngende”. Søndergaard, Morten, *Et skridt i den rigtige retning*, Borgen 2005, sid. 37. Att radbrytningen i Søndergaards dikt sker just mellan orden ”og vendte” och ”sig syngende” är naturligtvis ingen slump. Poesins speciella sång hämtar mycket kraft just i vändningen.

än meningslös våldshandling är ämnad till poetisk betydelsealstring: ”versifikation som særegent poetisk formning eller ’deformering’ skaber sin egen form for mening”.<sup>1000</sup> Syntaxens riktning är framåt medan versens riktning är att likna vid virvelns. Liksom rund. Å återkommande. Som ängen innan den försvann, innan den togs i bruk av andra, mäktigare och av de allt högre profitkraven, styrda krafter.

\*

I *Små klanger: en röst* – Göran Sonnevis sonettsamling från 1981 – händer någonting versifikatoriskt och därmed också estetiskt och psykologiskt omtumlande. I den tjugonde sonetten, förövrigt en av den mycket starka samlingens allra starkaste, blir plötsligt sättet att bryta versraden till en i sig ikonisk bild över det våld dikten gestaltar. Ordet ”extremförkortning” i satsen: ”Det gör / raden kortare Extremför/kortning är här bilden för // ett huvud kortare” huggs, likt de oppositionellas huvuden i terrorns El Salvador, av.<sup>1001</sup> En mycket drabbande ”dubbel referens” uppstår.<sup>1002</sup> Återkommande då radbrytningar utifrån olika perspektiv skall diskuteras är versindelningens förmåga att producera en ”semantisk tvekan”, ett slags vacklande.<sup>1003</sup> Och detta moment, som går att beskriva i termer av ”mångtydighet” och ”opacitet”, kan, tänker jag, se väldigt olika ut.<sup>1004</sup> Sonnevi-exemplet ovan torde knappast vara typiskt. Läsakten

<sup>1000</sup> Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 52.

<sup>1001</sup> Sonnevi, Göran, *Små klanger; en röst*, Albert Bonniers Förlag 1982, sid. 26.

<sup>1002</sup> Elleström skriver: ”Nästan alla de verbala beskrivningarna har dessutom dubbel referens: de kan syfta på både det materiella och det virtuella rummet; på såväl boksidan som fiktionsrummet”. Elleström, a.a., sid. 90.

<sup>1003</sup> Se exempelvis, Kjørup, Frank, ”Exploring the Conceptual Implications of Poetic *Line-Break*: From Terminology to Phenomenology”, <http://dx.doi.org/10.1080/03740463.2010.482314>, sid. 34.

<sup>1004</sup> Kjørup presenterar följande maxim rörande en poetisk språkpraktik: ”Invitér – via opacitet – til flertydighed”. Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 107.

stannar tillfälligt upp då en diskontinuerlighet är infogad i versen, och orden som omger själva operationen får en större och mer markerad tyngd. En avgjort längre processtid opereras in i läs- och perceptionsakten. Denna kvalitet torde få än större konsekvenser för diktens samlade känslö- och betydelseaddning då den, som i Sonnevi-fallet ovan, är inplacerad på ett ställe – exempelvis mitt i ett ord – som inte omgående framstår som det den sedvanliga logiken hade valt. Man kan, med Kjørups terminologi, benämna den enjambement som här iscensätts för ”morfologisk”; en typ som beskrivs som ”radikal”.<sup>1005</sup> I den aktuella passagen erbjuder den ikoniska meningsalstringen, som alltså pekar rakt in mot sonettens tematiska nod, en parallellism till diktens övriga, i huvudsak semantisk-symboliska, tillvägagångssätt. Och själva radbrytningen blir på så vis ett moment i diktens strävan efter mimesis, efter verklighetsåtergivning. Sonnevi – ”överklivningsvirtuosen” – utvinner en ”maximal semantisk effekt” med hjälp av en vridning – en deformation – av det syntaktiska förloppet.<sup>1006</sup> Våldsinstrumentet vers, med versens konfliktalstrande överklivningar, ger – röjer – i Sonnevis våldsamma sonetter plats åt ett poetiskt och ikoniskt bildskapande som i sig, utifrån sina premisser, gestaltar en med den symboliska diskursen analog våldspraktik. Man kan, med Poul Vads ord, hävda att ”selve det rytmiske spring fra linie till linie materialiserer udsagnet”.<sup>1007</sup>

1005 Ibid., sid. 219. Dyliga radikala, starka, hårda, dristiga överklivningar uppstår då en grammatiskt tät förbindelse styckas upp.

1006 Ibid., sid. 52. Ordet ”överklivningsvirtuosen” är hämtat från Lilja. Se Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, sid. 76. I essän ”Göran Sonnevi, 1999” skriver Marie Silkeberg om en annan, men likartad, passage ur *Små klanger; en röst*. I sonett nummer XLIV lokaliserar Silkeberg det avstavade ordet ”undantagsögon- // blicken” och konstaterar att det i Sonnevis dikt finns en särskild spänning ”mellan skriftbild och röst” och att den här nästan får en ”fysisk påtaglighet, rösten bär inte, brister”. Silkeberg, Marie, ”Göran Sonnevi, 1999”, *Avståndsmätning*, Litterär gestaltungs Skriftserie Autor 2005, sid. 179. Den i högsta grad morfologiska överklivningen som sker, då ordet ”undantagsögonblicket” löper, inte bara över verskanten, utan även över strofkanten, är i sig ett versifikatoriskt undantagsögonblick, ett kritiskt moment, som Sonnevi i sin skrivpraktik, så ofta har uppsökt.

1007 Poul Vad citeras i Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 123.

Överklivningen signalerar vidare en paus, vars närvaro i olika hög grad går stick i stäv mot den framåtdrivande syntaxen. Samuel R. Levin frågar sig ”but what the line-end is doing in the middle of the syntax”.<sup>1008</sup> Denna anomali blir påtagligare ju radikalare överklivningen är. En ”morfologisk enjambement” – som i Sonnevi-exemplet ovan – innebär en extra förhöjd aktivering av läsarens versspråkliga kompetens. En signal Sonnevi i sin här aktuella sonett låter ljuda mitt i det förödande hugget. Ett enjambement innebär med nödvändighet en ”vändning” (”V-punkt”) i versen och då det syntaktiska avbrottet ovan blir så ödeläggande, så totalt, uppfattar jag diktens sista halvrad – också den enskilda versraden är här påfallande ofta av- och i särhuggen – som extremt viktig. Jag läser: ”Vi är flera”. Utan denna kollektiva utsaga hade dikten och läsningen och projektet stannat av. Dikten hade tystnat. Orfeus avhuggna huvud kan inte sjunga hur länge som helst. Och överklivningen, vändpunkten, hade transformerats till en mycket mörk slutpunkt. ”*Verset vender sproget imod sproget*, skriver Frank Kjørup”.<sup>1009</sup> Man ser på en avsliten arm på ett annat vis än vad man ser på en arm som på sitt sedvanliga vis sitter fast vid bålen. I Sonnevis vers vänder sig språket nästan alltid in mot sig självt och samtidigt, ut mot världen. Det är i den paradoxala (men för poesin ändå typiska) figuren hans dikt blir till. Det är i den dubbla vändningen, den ”dubbla referensen”, den börjar tala. Kjørup skriver sammanfattningsvis: ”Uden V-punktet, ingen versstilisering; uden verstilisering, ingen linjer; uden linjer, ingen poetisk betydning”.<sup>1010</sup> Enjambement är helt enkelt ”friverskulturens semiotiske sesam”.<sup>1011</sup>

1008 Samuel R. Levin citeras i *ibid.*, sid. 220.

1009 *Ibid.*, sid. 227.

1010 *Ibid.*, sid. 233. Utifrån några rader av Robert Corydon utvecklar och omskriver Kjørup den sentensliknande satsen. Corydon skriver: ”førstærke tanken / om plovens / gode gerninger”. Dessa tre rader får Kjørup att nästan själv börja dikta. Han skriver: ”Kun i kraft af versifikationten kan sproget pløjes op og vendes – på kryds og tværs af syntaks – til at forme og meddele tanker og følelser af ellers ikke meddelelig art”. *Ibid.*, sid. 234.

1011 *Ibid.*, sid. 234

Mycket av Dikternas potentialitet, egenart och spänning alstras i en hela tiden pågående förhandling mellan frasen/slingan och versraden. Den delvis naturgivna och av intonationen styrda slingan går i skrivakten att påverka genom ett medvetet arbete med versradens utseende (längd/radbrytningar) och detta dialektiska samspel möjliggörs just för att versraden, som Randy Weirather skriver, är ”a technological creation, whose sole reality is written”.<sup>1012</sup> ”All Poets compose in phrases *as well as* in lines”, skriver George Wright i boken *Shakespeare’s Metrical Art*.<sup>1013</sup> Och tidigare i *Rethinking Meter* har Alan Holder själv skrivit:

Unlike my assumption of a terminal pause, which I take as *always* occurring and as marking a literary construct – the verse line – the internal pauses I am positing exist as *possibilities* within the line and are generated not because of the presence of verse but because of the presence of English language itself. That is to say, pauses get built into poetry because they are built into our articulation of words in general.<sup>1014</sup>

Talets flöde skapas inte av en serie individuella ord utan av olika ordkluster som formas av vår intonation. Detta ger vid handen att Dikten uppstår i en gest, där slingan/frasens i talet grundade enhet går närkamp med den av skriften formade versraden. Vid fras- och verssammanfall, som relativt ofta är en regel också i den fria versen, löses denna konflikt, eller spänning, mellan tal och skrift upp i form av en union. I andra fall bidrar själva kontrasten mellan tal och skrift, mellan slinga och versrad, till de moment som sammantagna fyller Dikten med dikt. Dikten är, då den utspelar sig mellan det av naturen tillsynes givna och det av kulturen skapade, att likna vid en äng.<sup>1015</sup>

1012 Weirather citeras i Holder, a.a., sid, 136.

1013 Wright citeras i Holder, a.a., sid. 158.

1014 Ibid., sid. 152.

1015 Här måste naturligtvis påpekas att intonationsfrasernas naturgivenhet möjligen är en



\*

Reminiscens: *Huset. Huset var inte omgivet av en trädgård. Huset var omgivet av sin omgivning. Av tallarna. Av det höga gräset och av de i gräset upptrampade stigarna. Av klipporna och av enebuskarna som sträckte sig ned och fram mot baksidan av huset. Huset var omgivet av andra hus. Av sten och av tall. Dörren på baksidan av huset var nästan alltid öppen. Den var olåst. Om den inte var stängd – åtdragen – rann det hela tiden vatten ur vattenkranen som var placerad i slänten, till vänster, framför huset. Den var nästan osynlig i det höga gräset. Grusvägarna förgrenade sig ända tills de upphörde och försvann ner i marken, ner i sanden eller in i tallskogen. Alla gestalter har likheter, men ingen liknar den andre. Grusvägarna försvinner in i glömskan. I huset kunde jag tala med mig själv. Och oron låg och lurade någon helt annanstans.*

\*

Denna avhandling har drivit (eller drivs av) en tes som är av betydelse både för den dikt jag skriver och för hur jag fungerar som människa, som talande djur. Redan inledningsvis hävdar jag att det är i omvägen över dikten – via skrivan- det av dikten och via diktens olika realiseringar – jag efter hand och någotsånär lärde mig att tala. Det ”naturliga” talet har uppstått ur den ”onaturliga” skriften och detta ”naturliga” tal är sedan en viktig impuls i skapandet av ”onaturlig” skrift, dikt. I en dikt ur *Det oavslutade språket*, som Jan Olov Ullén citerar i den

chimär. Tomas Götselius menar, som här tidigare framhållits, att också talet, och därmed intonationen, är någonting i allra högsta grad kulturbetingat. Götselius skriver: ”Talet är förvisso människans privilegium, men bara på villkor att hon först lär sig konsten att tala”. Götselius, a.a., sid. 43. Just här uppstår ett moras. En väldig röra där ägget och hönan, talet och skriften, armen å benet hela tiden byter plats med varandra. Det av naturen givna har en påverkan på det av kulturen skapade. Och tvärtom. Och omvartannat. Tills ingendera pol är riktigt lätt att längre lokalisera. Och jag tänker att så måste det få vara. Hit men inte längre!

i sammanhanget viktiga boken *Det skrivna är partitur*, återfinns följande strof.

Kan bara tala i dom gamla formernas språk?

Kan bara sjunga

efter min känslas art?

Det skrivna är partitur<sup>1016</sup>

Raderna signalerar sammantaget ett poetiskt credo, som jag både som författare och som "talande djur" kan identifiera mig med. Också jag kan "bara tala i dom gamla formernas språk" och "dom gamla formerna" översätter jag här till "vers". Samtidigt drar jag, jämfört med Sonnevi, fram andra konsekvenser ur denna belägenhet. För mig är *inte* det skrivna "partitur". Ett partitur är enligt *Svensk ordbok* en "uppställning med alla stämmor över och under varandra i ett musikverk i notskrift främst avsedd för dirigent".<sup>1017</sup> Ett partitur strävar således efter realisering inom ett annat (klingande) basmedium medan det skrivna (den skrivna dikten) utgör – menar jag – en omedelbar realisering i sig. Det skrivna kan realiseras, men är absolut inte av nödtvungen, att realiseras i form av exempelvis en "lyrikuppläsning". Naturligtvis håller jag med Sonnevi då han i en intervju med Jörgen Eriksson säger att poesi är "att få en röst att tala, eller att sjunga, eller halvt tala halvt sjunga", men för mig är poesi inte likamed detta halvt talade, halvt sjungna.<sup>1018</sup> Poesin går utöver detta. Poesin är också, och alldeles samtidigt, en visuell manifestation, en bild på ett papper. Det "kvalificerade mediet" skrivna litteratur (i det här fallet dikt) definieras bland annat av en grundläggande multimodalitet.<sup>1019</sup> Poesin låter på olika vis. Den syns. Den låter starkt *och* svagt.

1016 Sonnevi, Göran, *Det oavslutade språket*, Albert Bonniers Förlag 1972, sid. 132.

1017 *Svensk ordbok*, sid. 2297-2298.

1018 Citatet är hämtat från Ullén, a.a., sid. 37.

1019 Lars Elleström skriver: "Skrivna texter är uppbyggda av konventionella tecken, men det finns likväl en lång rad egenskaper både i deras konkret visuella framträdelseform och i mer indirekta spatiotemporala mönster, i exempelvis grammatiska konstruktioner, textstruktur och den diegetiska världens utformning, vilka skapar betydelse genom ikonicitet".

Mina verser ligger nära mitt sätt att prata – min prosodi, min intonation – men detta sätt att vokalt låta har i sin tur uppstått och framkallats i och genom arbetet med versen. Slinga påverkar versen som påverkar slinga som... När jag blir berörd av min egen, tysta såväl som ljudande, realisering av en dikt (exempelvis från *Att bli ved*) beror det på, tänker jag, att jag, åtminstone momentant, tillåts låta som en människa. Jag slipper stundom att råma med korna.

\*

Jaha. ”Mina verser ligger nära mitt sätt att prata, men detta sätt att prata har i sin tur uppstått och framkallats i och genom arbetet med versen.” I *Det skrivna är partitur* återkommer Jan Olov Ullén till att det bakom den fria versen ofta finns en ”enkel meter”, som man sedan på olika vis kan förhålla sig till eller avvika från. Angående Sonnevi skriver han exempelvis: ”Den enkla ’meter’ som döljer sig bakom Sonnevis rader är alltså: *ett-två-tre-fyra*”.<sup>1020</sup> Denna 4/4 takt hos Sonnevi motsvaras i *Att bli ved* av den figur jag ovan beskrivit i termer av ”slinga”. Jag har däremot svårt att skildra denna slinga i musikaliska eller traditionellt metriska termer. Det handlar i vilket fall som helst varken om blues eller om vals.<sup>1021</sup> Inte heller handlar det – under någon av Dikternas olika realiseringar (skrivakt/läsakt) – om en metrisk vers som på ett medvetet

Elleström, a.a., sid. 43.

<sup>1020</sup> Ullén, a.a., sid. 58. Alan Holder problematiserar och tar i *Rethinking Meter* avstånd från läsningar av fri vers, som tar sin utgångspunkt i ett metriskt tänkande. Dessa ser, skriver Holder, på fri vers genom ett metriskt raster. Holder, a.a., sid. 182. Detta innebär i Ulléns läsning av Sonnevi inget egentligt problem, menar jag, då Ulléns ”metriska raster” på inget vis hindrar eller stör läsarens blick in i texten. Rastret fungerar snarare som en påminnelse om att den fria versens frihet är av en speciell art. Varken Sonnevis dikter eller Ulléns läsning av dessa dikter kan sägas vara fjättrade av eller i ett system av versfötter.

<sup>1021</sup> Ullén skriver: ”Där Sonnevi skriver blues, skriver Anna Rydstedt ’vals’”. Ullén, a.a., sid. 58-59.

vis ordnas i och genom ett system av versfötter. Det handlar istället om en kort löprunda i skogen. Det handlar om handens rörelse genom luften. Båda dessa, påtagligt visuella, figurer rymmer en konstant och Dikten uppstår då en variabel, vid Diktens olika realiseringstillfällen, tillsätts. Samma runda i skogen tar aldrig exakt lika lång tid. Ibland blir man jagad av hundar. Ibland tvingas man välja en annan väg för att en stor och av stormen fälld tall delvis hindrar framkomligheten. Det handlar om intonationsfraser som möter versrader. Slingan, som alltså är en både visuell och akustisk gestalt, är med Ulléns (och Eliots) ord en reglerande ”vålnad bakom draperiet”.<sup>1022</sup> Bilden av vålnaden skapar en föreställning om något påtagligt men samtidigt undanglidande, något man absolut känner av och känner till, men som ändå mår bra av sin ljusskygga tillvaro. Ibland, exempelvis tidigt om våren, kan djupa och svårforcerade blötmarker uppstå där skogsstigen tidigare gick fram.

\*

Sprängningen av prosablocken i *Att bli ved:s* fjärde avdelning var av en art som i sin direkta förlängning gav upphov till en räckta korta såväl som långa versrader. De längre av dessa – som i många fall dessutom är omgivna av förstärkta pauser – leder till, menar Frank Kjørup, att läsaren måste lägga ner ett tyngre arbete ”för att komme igennem den”. Är man villig att ta tag i detta arbete kan man bli belönad i form av den språkliga ”massa” som dämats upp mot versgränsen.<sup>1023</sup> Nåväl; dikten som återfinns på sidan 105 inleds med en fråga: ”Kan vi korta av vändan?”. Denna fråga följs sedan av en likaledes ensamställd men avgjort längre vers som lyder: ”Får vi sova i skogen inatt? frågar Dom som alltid sover i skogen”. Andra halvan (efter frågetecknet) av denna vers består av det jag ovan beskrev som nominaliseringar, det vill säga en specifik typ av personifieringar. Sedan alltså en blankrad som följs av en strof bestående

1022 Ibid., sid. 65.

1023 Kjørup, *Sprog versus sprog*, sid. 215.

av fyra verser, där den inledande, precis som den föregående uppenbarar sin relativa längd tack vare en nominalisering. Strofen lyder i sin helhet:

Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen  
e anklagad för bland annat folkmord, förföljelse, utrotning, mord,  
deportation, inhumana handlingar, terror mot civila, grym behandling  
å gisslantagande.

Diktsamlingen *Att bli ved* tar, som jag ovan redogjort för, en utgångspunkt i den internationella botanikkongressen i Wien 1905 där växtnamnen slutgiltigt konventionaliserades, kortades av och fick ge upp sitt beskrivande modus. I *Att bli ved* kan man iaktta en motsatt rörelse. Här, i dessa Dikter, blir egennamnen återigen utdragna, långa, beskrivande och kaotiska, samtidigt som Dikten ropar efter någon slags ordning.<sup>1024</sup> Det står, längre fram i Dikten, som en variant av dess initiala fråga: ”Kan vi korta av versen?” Lyssnar någon? Den ovan citerade fyrradiga strofen består, som synes, av ett namn och en av en

1024 Dessa nominaliseringar, ett begrepp som alltså hämtats från Horace Engdahls essä om Erik Beckman, kan ibland vara svåra att avgränsa från en textpraktik som befinner sig utanför egennamnet. I dikten man återfinner på sidan 115 ”viskar”, står det, ”oiN till Nilofar. / Å till Hon som nu håller en lilja / som om liljan vore ett svärd / i sin ena hand”. Namnet på kvinnan rinner över och genom versraderna och vidare ut i ett ingenting. Då hela den otympliga namnkonstruktionen återkommer i den därpå följande dikten (sid. 116) förlorar namnet delar av sin porösa status. Det blir avgjort mer manifest. Egennamnen i *Att bli ved* utgörs ofta av en fras och exemplet här visar hur versraden och intonationsfrasen påverkar varandra. Namnet ”Hon som nu håller en lilja som om lilja vore ett svärd i sin ena hand” är naturligtvis, om jag får spinna vidare något, en lek med växten svärdsililja, men också en referens till inledningskapitlet av Franz Kafkas roman *Den försvunne*, som spelar en avgörande roll för den förra essän – ”3:1 Essä 3. Datumet och ljuden. Om *ADSR*” – i detta kapitel. Romanens huvudperson, Karl Rossmann betraktar Frihetsgudinnan i New Yorks hamn: ”Hon tycktes just ha höjt armen med svärdet och det blåste friska vindar runt hennes gestalt”. Kafka, Franz, *Den Försvunne* (Översättning & kommentarer: Hans Blomqvist & Erik Ågren), Bakhåll 2005, sid. 18.

uppräknning, en katalog över de grymheter Ratko Mladić nu, slutligen, står anklagad för. 1855 – tio år innan botanikkongressen i Wien – nyskapade Walt Whitman ännu en gång den fria versen. *Leaves of Grass* var verstekniskt bland annat påverkad av Psaltarpsalmernas långa verser, av dess parallellismer ”och s.k. katalogteknik”.<sup>1025</sup> Jag har aldrig, med något större allvar, läst Walt Whitman. På sidan 106 i *Att bli ved* finner man en kort – söndersprängd – passage, i vilken de två (återstående) raderna grupperas anaforiskt och med hjälp av parallellismer. Strofen lyder:

Han med hammaren hamrade.

Han med handsken handskade.

Jag har läst mycket amerikansk poesi. Jag har läst många amerikanska poeter som i sin tur, med all säkerhet, läst Whitman. Jag uppfattar mig själv ibland som en i huvudsak amerikansk poet. Och två rytmiskt parallella led (som de ovan citerade) ”återkallar” och förstärker ”innehållet hos varandra”.<sup>1026</sup> Han med hammarens och Han med handskens respektive projekt slås här samman och det hotfulla i bådas tillvägagångssätt stärks på så vis ytterligare.

I många av dikterna i *Att bli ved:s* avslutande avdelning placeras avgjort långa versrader alldeles invid mycket korta rader. Vad skapar detta modus? I *Studier i svensk fri vers* berör Eva Lilja Vilhelm Ekelunds dikt ”Det överraskande minnet”, som hon menar ”kännetecknas framför allt genom sina mycket starka växlingar i radlängd”. Lilja räknar, men hon gör ingen stor affär av vilka semantiska följder ett dyligt – radlängdsväxlande – tilltag för med sig, men konstaterar ändå att: ”Långverserna i diktens första del är berättande, de tre kortverserna 1, 3 och 6 ger känslösamma insnitt”.<sup>1027</sup> Så tror jag inte riktigt greppet fungerar i *Att bli ved*. Dikten man återfinner på sidan 108 ser i sin helhet ut som följer:

<sup>1025</sup> Lilja, *Svensk metrik*, sid. 262-263.

<sup>1026</sup> Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, sid. 149.

<sup>1027</sup> Ibid., sid. 205.

Omarska e överkryssat.

Om det e varmt å blåsig torkar dom tvättade, sedermera upphängda, vita skjortorna mkt fort.

Att försöka böja sig framåt.

Att försöka knyta handen hårt om stenen.

Distorsion betyder ledskada. På höftleden vilar mkt av kroppens tyngd.

Distorsion betyder förvrängning av ljud. Om leden under överföringen tvingas utföra onormala rörelser uppstår distorsion.

Nu e dom vita skjortorna torra å aldeles vita.

Diktens första rad kan beskrivas i termer av ”ingress” (se nedan). Den sätter en ton för det kommande. Den överkryssande gesten är för avdelningen genomgående och hotfull.<sup>1028</sup> Den därpå följande strofen består av en mycket lång och en avgjort kortare versrad. Strofen går att uppfatta som en kvarlämning från dessa dikters paleolitiska ”prosadiktsperiod”. Strof tre kan jämföras med Whitmans ”pyramidkompositioner” där raderna efterhand blir längre och längre. Denna typ var, under en period av min skrivarverksamhet, ett slags ideal kon-

1028 I en text publicerad i *Aftonbladet* skriver Peter Kadhammar hur Ratko Mladić, under ett möte de två emellan 1993, på en färggrann karta över Bosnien ”drog tjocka streck över staden [Srebrenica]”. Kadhammar fortsätter: ”Han tryckte så hårt att det nästan gick håll i pappret”, samtidigt som han sa ”Om de inte lämnar ifrån sig vapnen ... då finns de inte längre”. Kadhammar, Peter, ”Han var en buffel”, *Aftonbladet* 27/5 2011. Se <http://www.aftonbladet.se/nyheter/kolumnister/peterkadhammar/article13088157.ab>. Se också sidorna 104, 107, 122, 123 och 125 i *Att bli ved*.

struktion. (Någonstans har jag för längesedan skrivit att ”Jag vet att diktens första rad måste vara kortare än den därpå följande”, eller något liknande.) ”Jag har aldrig, med något större allvar, läst Walt Whitman.” Den fem verser långa tredje strofen är möjligen den i sammanhanget intressantaste. Den första raden är längst. Den innehåller en versbrytning och dessutom en överklivning. De två avslutande raderna är enordsverser, något som i sammanhanget *Att bli ved* är en sällsynthet och som sammantaget skapar en emfas, ett eftertryck som här läggs på orden ”uppstår / distorsion”. Tempot sjunker. Orden dubbelmarkeras. Strofen talar mycket målmedvetet om distorsion, om onormala rörelser och om störningar, och strofen i sig uppvisar i sin visuella och akustiska framtoning på just detta. Versradernas oregelbundenhet, dess överraskande brytningar, överklivningar och pauser skapar, i min realisering av dikten, en specifik oro. Långsamma ryckningar. Och det vita i de vita skjortornas vita färg känns alltmer förrädiskt, alltmindre oskyldigt.

Vad återstår att säga? Kanske det mesta! ”Ved plus hö blir nio” står det i dikten på sidan 129. Det handlar om en enkel matematik: 3 bokstäver + 4 bokstäver + 2 bokstäver = (blir) 9 (nio) bokstäver. Och ordet ”bokstäver” består av nio bokstäver. Samtidigt är det en uppenbar Erik Beckman-intertext. I *Två dikter* – precis före slutet – skriver Beckman: ”Hästaurorna plus Ekelöf ger talet 7”.<sup>1029</sup> Vad skriver Inger Ring, som ändå har skrivit om *Två dikter* och om denna ”meningslösa” vers? I *Ordet som tecken* aktualiserar Ring, i en diskussion om det märkliga begreppet ”hästaurora”, den aktuella, siffer-drillande, passagen hos Beckman. Hon beskriver den kontext som tillsynes skall klarlägga hästauroras status, men som i sig är och förblir obegriplig.<sup>1030</sup> Såväl riddarens rustning som diktarens förment klarläggande retorik ekar i denna mörka dikt tomt. Det är en värld i vilken ”ingen sätter sina tecken rätt på andra” som beskrivs. Riddaren

1029 Beckman, Erik, *Två dikter*, Albert Bonniers Förlag 1987, sid. 87.

1030 Ring, Inger, *Ordet som tecken. Poetisk teknik i Erik Beckmans Två Dikter*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet Meddelanden nr 6 1990, sid. 43-44.



är en anomali. Ängen är en anomali. Och nonsensnamngivningen är både problematisk och befriande. Ibland trevar man verkligen efter Alices hand.

\*

Precis som de allra flesta av dikterna i *Att bli ved* inleds den fjärde avdelningens andra dikt av en ensam versrad (bokens tredje avdelning utgör här ett undantag). Dessa dubbelt isolerade första-rader går i varierande grad att uppfatta som ingresser.<sup>1031</sup> Dikten på sidan 104 inleds med en indragen rad som lyder: "Ängen e en lunga". Sedan följer en blankrad och först efter den fortsätter dikten att löpa. Frasen (och versen) slutar med en punkt – ett starkt skiljetecken – som följs av en radbrytning som följs av en blankrad. Fras- och verssammanfall råder. Och frasens/versens tyngdpunkter är placerade i vardera ändan av dess relativt korta förlopp. Versen säger att en äng är samma sak som vårt (och djurens) andningsorgan. Versen består av fyra ord, varav de två mittersta – "e en" liksom faller ut ur ordet "Ängen" (min kursiv). I versen jämförs inte bara ordet "Ängen" och "lunga", de trycks också och samtidigt in i varandra. De läggs i det närmaste ovanpå varandra. De blir ekvivalenter. Ängen kopplas genom hela boken ihop med den livsnödvändiga andningen, med syresättningen.<sup>1032</sup> Och därmed indirekt med talet. På sidan 122 återfinns exempelvis följande strof:

1031 I *Studier i svensk fri vers* skriver Lilja: "Den första versen är ensamställd, i övrigt är dikten stikisk. Denna inledande vers har karaktär av ingress". Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, sid. 257. I *Att bli ved:s* första avdelning var dessa dessutom kursiverade vilket ytterligare förstärkte detta drag.

1032 Det förekommer att ängen liknas vid en "grön lunga". I en insändare i *Trelleborgs Allehanda* skriver exempelvis kommunpolitikern Bert Ekstrand följande: "Ängarnas biotop och funktion som en grön lunga mellan bostadsområden är mycket viktigare än bostadsområden på denna plats". Ekstrand, Bert, "Vi ska låta Dalköpinge ängar leva länge till!", *Trelleborgs Allehanda*, 17/9 2007.

Eller en lång å lerig stig som leder oiN å alla andra  
ut ur skogens dunklaste delar.  
Ut mot ången å andningen.

I min realisering, läsning, av strofen triggas tempot genom de tre versraderna. Fraserna pockar på varandra. Och när jag nått fram till punkten efter ”ången å andningen” kan jag, då punkten följs av en ”strofvila”, själv andas.

Om isen smälter översvämmas jorden. Om dikten försvinner kan oiN inte längre tala. Om ångsmarken helt odlas upp eller växer igen eller på något annat vis trängs bort kommer oiN å Nilofar inte längre att kunna andas. Det är bland annat om detta verserna i *Att bli ved* talar.

\*

Jag tror inte att man åter kan träda in i den situation som rådde då Dikterna realiserades, skrevs, för första gången, men att man genom läsning och omläsning – återrealisering – kan komma i kontakt med moment och med språkhändelser som var viktiga då Dikterna för första gången tog form. Och därifrån – utifrån denna position – åter kunna tala om och med dem. Dessa ofta homofoniskt – av ljud-lik-heter – styrda språkhändelser utgör en viktig beståndsdel i den ”kod” som tillsammans med andra, besläktade eller obesläktade, beståndsdelar sammantaget alstrar Diktens ”annorlunda meningsstruktur”.<sup>1033</sup> Dessa ”andra led”, som i många fall är rent visuella, handlar exempelvis om hur versradens svarta tecken framträder på det vita pappret. Hur diktraderna slingrar sig fram genom ett mentalt skogsområde. Hur oiN och Nilofar nu står med ryggarna (oiN Nilofar) vända mot varandra. Lars Elleström skriver i *Visuell ikonicitet i lyrik* att majoriteten tryckt poesi ”får sin huvudsakliga mening via dessa konventionella språktecken” och att dessa tecken uppfattas via

1033 Jfr med Ulléns diskussion om Tobias Berggrens poesi i *Det skrivna är partitur*. Ullén, a.a., sid. 127-128.

synsinnets men också att de tas in av ett yttre såväl som inre öra. Elleström hävdar sedan att denna språktecknens konventionella meningsalstring kompletteras av ”ikoniska teckenfunktioner som bygger på såväl textens visuella form som de inre ljudkvaliteter som framträder även vid tyst läsning”.<sup>1034</sup> En ”ikonisk interpretant” kommer, med Elleströms ord att, överlagra ”den symboliska interpretanten” och en för poesin specifik meningsalstring kan uppstå.<sup>1035</sup> Det är dessa ofta indirekta ”supplement” i diktens menings-emanering detta kapitel och avhandlingen i stort i hög grad kommit att intressera sig för. Och detta för att betydelsen av dessa komplementärerande – hieroglyfiserande – strukturer (liksom jämförbara auditiva) inom den poetiska praktik som *Att bli ved* uppriktar inte längre går att uppfatta som tillägg. De blir genom diktens alla olika realiseringar till någonting avgjort mer akut. Och centralt. Ingemar Haag skriver: ”Hieroglyfens fullvärdighet som språk ansågs ligga i dess mer omedelbara hänsyftning till världen, en skriftform där ord och ting ännu inte separerats så tydligt”.<sup>1036</sup> Att detta synsätt på egypternas skriftspråk inte uppenbarar hela sanningen om dem kan Dikterna i *Att bli ved* bortse från, då de utifrån helt andra förutsättningar blir till i ett begär som söker just en omedelbarare och av icke-konvention styrd representationsform. Denna längtan innebär således inte att Dikterna i *Att bli ved* blickar bakåt mot en tid och en praktik då ”skriften och tecknandet sammanföll”.<sup>1037</sup> Dit kan Dikterna aldrig komma, men i det samtida (om än möjligen försvinnande) arbetet med fonemen, med orden, med frasen, med versen och med plogen kan sentida jämförbara varianter – speglingar – av denna förhistoriska praktik skymtas.

Å slutligen: Ingemar Haag sammanfattar Hegels syn på språkets sonora miner på följande vis: “[...] ordet som auditivt uttryck bär fram meningen men

1034 Elleström, a.a., sid. 32.

1035 Ibid., sid. 68.

1036 Haag, Ingemar, ”Att gnistra i sitt varas glans”. *Tankar om språkets föremålslighet och materialitet under 1900-talet*, Aiolos 2011, sid. 28.

1037 Paul Klee citeras i ibid, sid., 118.

har i sig själv en marginell position”.<sup>1038</sup> Det är ett sådant synsätt såväl *Att bli ved* som denna avhandling motsätter sig.

\*

Reminiscens: *Huset finns inte kvar. Det är den 11 juni 2012 och husen som låg invid Huset har bara blivit större. Dom har ändrat färg och närmat sig varandra. Som orden i versen. ”Ängen å isen å dikten försvinner.” Varför tänker jag på svampar? På snabbt växande cystor? Den här sommaren – sommaren 2012 – har varit en sammanfattning av alla tidigare somrar. Hagen närmast havet är igenväxt eller bebyggd. Eller borttransporterad. Vi parkerade bilen vid båtbyggnen och gick sedan i en slinga upp mellan husen och sedan tillbaka ner till havet. Duggregn. Cykeln är sedan länge försvunnen. Altanerna är nu avgjort större och fler till antalet. Mer sten å mindre gräs. Bara himlen å vågornas sätt att slå mot stranden är detsamma. Varför e det så svårt att leva?*

\*

Jag uppfattar, om jag nu avslutningsvis ändå skall försöka hävda något mer generellt, *Att bli ved* som en rund, cyklisk bok. En bok utan utveckling. En bok som vidgar sig runt det som försvinner. Dikterna byggs upp av likartade men varierade slingor, fraser, som har det gemensamt att de hela tiden återkommer till nästan samma punkt. Precis som motionsspåren uppe på berget Billingen är start och mål förlagda på samma plats. Dikterna tänker i cirklar. Tänkandet styrs av en cirkulär modell. Vad var det Jörgen Larsson skrev i den där avhandlingen om Elmer Diktonius? ”[M]ental meter är väldigt bra på det den kan uttrycka, men den kan inte uttrycka så många olika typer av upplevelser.”<sup>1039</sup> ”Ängen å isen å dikten försvinner”.

<sup>1038</sup> Ibid., sid. 32.

<sup>1039</sup> Larsson, *Poesi som rörelse i tiden*, sid. 70.

## Utgång

*ADSR* är en skiva som vill vara överallt, som vill prata om allt. Och det gärna samtidigt. *Att bli ved* är hela tiden kvar på samma ställe. Det är en enveten bok. En bok som kretsar runt samma runda och försvinnande ort. Dessa två, högst olikartade, rörelser eller riktningar har också färgat in detta avslutande kapitelns två texter. De blev olika.

– Hoppas ingen snubblade på tröskeln.

## Ord på s. En avslutning

”Who speaks?”<sup>1040</sup> Jag läser ännu en gång Ron Sillimans efterord till antologin *Close Listening*. Silliman skriver om vännen och poeten Larry Eigner som på grund av en CP-skada har svårt att tala på ett normerat vis. Och Silliman menar att Eigners diktning mimar tal för att hans begär efter tal är så intensivt.<sup>1041</sup> Eigners sätt att läsa upp sin dikt blir för Silliman en projektionsyta på vilken många av uppläsningens praktikers mysterier projiceras. Silliman skriver:

In his [Eigner] inability to articulate the most casual of conversations, Eigner in fact stripped away precisely those frictions of ”the natural”, leaving the negotiation between author, text, voice and listener openly complex and raw. If ”voice” and ”person” are social constructs, Eigner reminds us at all points, so also are ”ear” and ”eye”, the vehicles through which brute signifiers are socialized into meaning.<sup>1042</sup>

Tal är inte mer naturligt än skrift. Man kan lära sig tala genom att skriva. Och genom att läsa det man skrivit, som man i sin tur kunnat skriva genom att läsa. Tala och språka. Den 15 september 2012 dog oiN. I uppslagsverket *Combi Visuell* finns det en illustration som syftar till att beskriva fenomenet ”naturlig död”. Illustrationen består av två blekt rosafärgade staplar. Och tre tecknade

1040 Silliman, Ron, ”Who Speaks. Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading”, *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998, sid. 360.

1041 Ibid., sid. 372.

1042 Ibid., sid. 375.

bilder. En stapel-kolumn – i vilken 95 av 100 tänkta individer är inplacerade – visar en bilolycka (”olyckor”) och en sjuk, yngre, man som ligger i en sjukhussäng (”sjukdom”). I den andra kolumnen återfinns en mycket gammal man sittande med slutna ögon i en gungstol. Han har en filt över benen. Han ser rofylld ut. Bilden på mannen i stolen ikoniserar ”naturlig död”. oiN dog tidigt på morgonen den 15 september sittande i sin favoritfåtölj. Just då var han nog – och under en kort tidsrymd – väldigt ensam. Bildtexten under illustrationen i *Combi Visuell* lyder: ”Det är bara ca 5% som möter en ’naturlig’ död med ett stilla insomnande på ålderns höst”. Den 28 september 2012 läser jag dikt i Rum för poesi under bokmässan i Göteborg. Då jag skall börja läsa – då jag går fram mot scenen – är jag irriterad över att publiken är så fåtalig. Passet innan – då bland annat Claes Andersson och Lotta Olsson (eller var det Claes Hellsing och Kennet Olsson) läste – var väldigt välbesökt. Fullsatt. Jag läser i vilket fall som helst ur *Att bli ved:s* andra och tredje sekvens. oiN e död. Jag läser ordentligt fel vid ett tillfälle vilket gör mig irriterad. Då man läser fel ställer man sig, tänker jag, möjligen i vägen för dikten. Man stör på ett aktivt vis diktens tal. Det är få människor i lokalen. Det gör mig också irriterad. Precis före mig läste Arno Carmenisch på en blandning av tyska och rätoromanska. Det lät fantastiskt. Jag förstod inte ett ord. Det är den 1 oktober 2012. Det är i dag exakt fyra år sedan jag påbörjade detta arbete. Det är en dyster och regning dag. *Who speaks?* oiN har tystnat å någon måste nu ta oiNs nu alldeles tomma plats.

Orfeus hoppar  
å vänder i luften.

Att läsa å vända  
runt en bokstav i luften.

Uppläsningen i Rum för poesi fungerade, jämfört med den jag gav tre år tidigare, långt bättre. Dikterna och mitt sätt att läsa/realisera dikterna hade närmast sig och nästan sjunkit in i varandra. Varken felläsningar eller den fåtaliga publiken kunde under uppläsningens cirka tio minuter långa förlopp nämnvärt

störa diktens tal. Ett tal som ju också är/blir mitt sätt att tala. Jag blev mänsklig. För tre år sedan skällde jag ännu ”med hundarna” då dikter ur *Att bli ved* vokalt skulle realiseras. ”*Who speaks?*” Mitt och denna avhandlings ”svar” på Sillimans uppfodrande fråga torde bli tudelat: Dikten talar. Och framförandet talar. I en lyrikuppläsning språkar dikten. I en lyrikperformance pratar i högre grad själva framförandet. oiN var en som man brukar säga tyst person. Och med åren blev han ännu tystare. Jag minns hans darrande händer. Och den mot slutet tilltagande tröttheten.

Alldeles framför Han som vänder  
vänder Han med handsken om.

Senare rusar Han som vänder  
upp i vredesmod  
men stannar strax till å vänder om  
å går sedan långsamt tillbaka till fätöljen  
i hörnet.

Orfeus hoppar  
å vänder i luften.  
Oss kan elden aldrig hota,  
sa Han som vänder.

Att tappa stenen som tappat sin tyngd.

Den fjortonde september 2012 sådde jag en rund äng i Hagen. Den femtonde september dog oiN. Jag *stänger* för sista gången igen boken *Close Listening*. Den e nu stängd. Slutet. Spärrad.







## REFERENSER

- Adonis, *En introduktion till arabisk poetik* (Översättning: Astrid Ericson Bahari & Hesham Bahari), Alhambra PocketEncyklopedi 2010.
- Agamben, Giorgio, *Undantagstillståndet* (Översättning: Sven-Olov Wallenstein), Site edition 2005.
- Ahmad, Eqbal, *Terrorism* (Översättning: Tommy Bengtsson), Bokförlaget Atlas 2003.
- Alfredsson, Johan, ”Tro mig på min ort” – oöversättlighet som tematiskt komplex i Bengt Emil Johnsons poesi 1973-1982, Förlaget Holzweg 2010.
- Alm, Roger, ”När jorden slutade snurra”, *Helsingborgs Dagblad* 4/9 2011.
- Almqvist, Carl Jonas Love, *Sesemana* (Utgiven av: Per Mårtenson, efterskrift: Folke Isaksson), Gidlunds 1983.
- Anderson, Jack, ”Reading Poems Aloud”, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Appelbaum, David, *Voice*, State University of New York Press 1990.
- Arendt, Hanna, *Om våld* (Översättning: Sven Hallén), Daidalos 2008.
- Aristofanes, *Kvinnornas sammansvärjning/Grodorna* (Översättning: Tord Bäckström), Forum 1957.
- Art, Performance, Media. 31 Interviews* (Editor: Nicholas Zurbrugg), University of Minnesota Press 2004.
- Atwood, Margaret, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Audioei 1, OEI nr. 26/2006* (CD-Skiva).
- Augustinus, *Bekännelser* (Översättning: Bengt Ellenberger), Artos 1990.
- Aust, Stefan, *Baader-Meinhof. Sju år som förändrade Förbundsrepubliken* (Översättning: Lars Eberhard Nyman), Symposion Bokförlag 1990.
- Bachmann, Ingeborg, *Malina* (Översättning: Linda Östergaard), Salimonski Press 2009.
- Ball, Hugo, ”Flykten ur tiden (1915-1920)” (Urval & översättning: Gunnar Qvarnström), *Moderna manifest 1. Futurism och dadaism* (Redaktör: Gunnar Qvarnström), Almqvist &

Wiksell 1973.

Baumgartner, Walter, "Jazz och poesi i samspel", *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002.

Beckman, Erik, "Hur man gör en bok", *Ord & Bild* nr. 6/1999.

Beckman, Erik, "Mamma och Erik Lindegren", *Ord & Bild* nr. 6/1999 (CD-skiva).

Beckman, Erik, *Två dikter*, Albert Bonniers Förlag 1987.

Beckman, Erik, *Pyamasöverdelarna. Med utvecklingen i Östeuropa. En essä (Två olika saker: 1)*, Albert Bonniers Förlag 1990.

Benveniste, Émile, "Om subjektiviteten i språket" (Översättning: John Swedenmark & Maja Lundgren), *Människan i språket. Texter i urval av John Swedenmark*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1995.

Berg, Aase, "Fredrik Nyberg/Nio, nine, neun, neuf", *Expressen* 1/9 2008.

Bernstein, Charles "Absorptionens artefaktion" (Översättning: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna* (Översättning & urval: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), OEI Editör 2008.

Bernstein, Charles, "Det omemorerbaras konst", (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *De svåra dikterna anfaller, eller högt spel i tropikerna* (Översättning och urval: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), OEI Editör 2008.

Bernstein, Charles, "Hearing Voices", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.

Bernstein, Charles, "Närlyssning. Poesi och det framförda ordet" (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna* (Översättning & urval: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), OEI Editör 2008.

Bernstein, Charles, "Spridda halmstrån och halmdockor" (Översättning: Anders Lundberg), *De svåra dikterna anfaller eller högt spel i tropikerna* (Översättning och urval: Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson), OEI Editör 2008.

Bessa, Antonio Sergio, *Öyvind Fahlström. The Art of writing*, Northwestern University Press 2008.

Beyer, Marcel, *Flyghundar* (Översättning: Ulla Ekblad-Forsgren), Albert Bonniers Förlag 2000.

- Billing, Johanna & Holmqvist, Karl, ”Jag är spökrösten”, *Paletten* nr. 4-5/2001.
- Birnbaum, Daniel & Olsson, Anders, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Albert Bonniers Förlag 1992.
- Björck, Amelie, *Sonja Åkesson*, Natur och kultur 2008.
- Bjørnkjær, Kristen, ”Digteren langt ude i skoven. Om Århus-garden sidts i 60érne og først i 70érne”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004.
- Bodén, Peter, ”Sten Hanson – Boksamlaren”, *Sten. AvangardiSten. Ett urval ur Sten Hansons arbetsbibliotek samt hyllningar i text och bild från vänner och kollegor*, Hundörat Rare Books & Firework Editions/Katalog 2/2011.
- Bodin, Lars-Gunnar, ”Inledande kommentar till svensk text-ljudkomposition”, *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia recording 1992 (CD-skiva).
- Bolano, Roberto, *De vilda detektiverna* (Översättning: Lena E. Heyman), Bokförlaget Tranan 2009.
- Boström Kruckenberg, Anita, *Roman Jakobsons poetik. Studier i dess teori och praktik*, Almqvist & Wiksell 1979.
- Brandtzæg, Siv Göril, ”Ubehaget ved opplesningen – en tilskuers bekjennelser”, *Ratatosk* nr. 1-2/2007.
- Bruns, Gerald L., *Modern Poetry and the Idea of Language. A Critical and Historical Study*, Dalkey Archive Press 2001.
- Bruns, Gerald L., *The Material of Poetry. Sketches for a Philisophical Poetics*, The University of Georgia Press 2005.
- Brunson, William, ”Text-Sound Composition – The Second Generation”, The Royal College of Music in Stockholm, <http://www.ems-network.org/emso9/papers/brunson.pdf>
- Burton, Nina, *Den hundrade poeten. Tendenser i fem decenniars poesi*, FIB:s Lyrikklubb 1988.
- Bäckström, Per, *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Ellerströms 2003.
- Bäckström, Per, *Vårt Brokigas ochellericke! Om experimentell poesi*, Ellerströms 2010.
- Bök, Christian, ”When Cyborgs Versify”, *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, (Edi-

- ted by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- Børset, Bodil, "Besmittelse. Stemme som konkret lydobjekt hos duoen MonoMono", *Ratatosk* nr. 1-2/2007.
- Caddel, Richard, "Developmental Thoughts on Poetry in Performance. What I Learned Sitting at the Feet of the Great Ones", *Words Out Loud: Ten Essays About Poetry Reading* (Edited by: Mark Robinson), Stride Publications 2002.
- Cage, John, "Musikens framtid credo" (Översättning: Torsten Ekbom), *Om ingenting. Texter valda och översatta av Torsten Ekbom och Leif Nylén*, Albert Bonniers Förlag 1966.
- Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction* (second edition), Routledge 2004.
- Chopin, Henri, "An Autobiographical Essay", *Henri Chopin's Revue Ou – Cinquième Saison*, *OU – Cinquième Saison. Complete recordings*, Algha Marghen 2002.
- Chopin, Henri "About Ou – Cinquième Saison", *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison. Complete recordings*, Algha Marghen 2002.
- Chopin, Henri, "Open Letter to Aphonic Musicians", *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison. Complete recordings*, Algha Marghen 2002.
- Chopin, Henri, "Preface", *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*. Algha Marghen 2002.
- Chopin, Henri, "Sequel to 'open letter to aphonic musicians of february 1968, review OU n° 33", *Henri Chopin's Revue OU – Cinquième Saison*. Algha Marghen 2002.
- Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Edited by Charles Bernstein), Oxford University Press 1998.
- Clüver, Claus, "Concrete Sound Poetry. Between Poetry and Music", *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, (Edited by: Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth), Rodopi 2002.
- Clüver, Claus, "Ljudpoesi", *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002.
- Cobbing, Bob, "From Early Manifestos. Concrete, Visual, Sound and Performance Poetry", *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999.
- Collins, Nicolas, "Alvin Lucier. I am Sitting in a Room", Lucier, Alvin, *I am Sitting in a Room*, Lovely Music Ltd 1990, opaginerad.

- Combi Visuell, Band 3, Förlagshuset Norden AB.
- Crnkovic, Gordana P., "The Poetry of Prose, the Unyielding of Sound", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- Cubitt, Sean, "Hypermetrics, The Co-Evolution of Voice and Machine, from Typewriter to Hypertext", *Writing Aloud. The Sonics of Language* (Edited by Brandon LaBelle & Christof Migone), Errant Bodies Press with Ground Fault Recordings 2001.
- Cusic, Don, *The Poet as Performer*, University Press of America 1991.
- Dahl, Elena, "Initial Complex Sound Repetitions and their Appearance in Poetry and Disturbed Speech", *Vers-mått. Studier framlagda vid Andra nordiska metrikkonferensen, Uppsala oktober 1989* (utgivna av Eva Lilja, John Swedenmark, Kristian Wählin), Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 2 1991.
- Davidson, Jonathan, "Filling the Void: Some Notes on the Search for Poetry Audiences", *Words Out Loud: Ten Essays About Poetry Reading* (Edited by: Mark Robinson), Stride Publications 2002.
- Davidson, Michael, "Närvarons tekniker. Muntlighet och den samtida poetikens bandröst" (Översättning: Karl Lydén), *OEI* nr. 28-29-30/2006.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Kafka. För en mindre litteratur* (Översättning: Vladimir Cepciansky & Daniel Pedersen) Daidalos 2012.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Kafka. Toward a Minor Literature* (Translated by: Réda Bensmaïa), University of Minnesota Press 1986.
- Den Svenska Litteraturen, Medieålderns litteratur*, band 6 (Redaktion Lars Lönnroth & Sverker Göransson), Albert Bonniers Förlag 1990.
- Derrida, Jacques, "Platons apotek" (Översättning: Jan Stolpe), *Apoteket. Kykeon*, Propeus 2007.
- Ditfurth, Jutta, *Ulrike Meinhof. En biografi* (Översättning: Ann-Sofie Ljung-Svensson & Per Svensson), Albert Bonniers Förlag 2008.
- Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press 2006.
- Drucker, Johanna, "Not Sound", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- Drucker, Johanna, "Visual Performance of the Poetic Text", *Close Listening: Poetry and*

- the Performed Word* (Edited by Charles Bernstein), Oxford University Press 1998.
- Dworkin, Craig, *Reading the Illegible*, Northwestern University Press 2003.
- Dworkin, Craig, "The Stutter of Form", *The Sound of Poetry/The Poetry of sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- Edenborg, Carl-Michael / Forshage, Mattias, "Fahlström, Sade och surrealismen. 'Sakta börjar hela mitt huvud tala ...'", *Ord & Bild* nr. 1-2/1998 (med CD-skiva).
- Ekbohm, Torsten, *En trädgård av ljud. En bok om John Cage och The Cage Age*, Albert Bonniers Förlag 2009.
- Ekbohm, Torsten, "Enkät om den konkreta lyriken", *Lyrikvännen* nr. 5/1966.
- "Ekot av den 11 september", *Svenska Dagbladet*, 11/9 2011.
- Ekstrand, Bert, "Vi ska låta Dalköpinge ängar leva länge till!", *Trelleborgs Allehanda*, 17/9 2007.
- Eliot, T. S., "Reflections on 'Vers Libre'", *Selected Prose of T. S. Eliot* (Edited with an Introduction by: Frank Kermode), A Harvest Book. Harcourt Brace & Company 1975.
- Elleström, Lars, *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal*, Gidlunds förlag 2011.
- Engdahl, Horace, *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*, Albert Bonniers Förlag 1994.
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Albert Bonniers Förlag 1995.
- Engdahl, Horace, "Essä om Erik Beckman", *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Albert Bonniers Förlag 1992.
- Engdahl, Horace, "Mallarmé för nybörjare", *Aiolos* nr. 22-23/2004.
- Espitallier, Jean-Michell, "Ljudpoesier, poésies actions" (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *OEI* nr. 28-29-30/2006.
- Fafner, Jørgen, "Rytme: oplevelse og begreb", *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen Lund 25-27 november 1993* (Utgivna av: Sven Bäckman, Eva Lilja, Bengt Lundberg), Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk studier 6 1995.
- Fahlström, Öyvind, "Bris", *Rondo* nr. 3/1961.
- Fahlström, Öyvind, "Hätila ragulpr på fåtaskliaben. Manifest för konkret poesi", *Ord & Bild* nr. 1-2/2008 (med CD-skiva).



- Fassbinder, Rainer Werner (regi), *Germany in Autumn. Fassbinder Volume II*, World Cinema Ltd (DVD-skiva).
- Fine, Elizabeth C. & Speer, Jean Haskell, *Performance, Culture, and Identity* (Edited by: Elizabeth C Fine and Jean Haskell Speer), Praeger 1992.
- Fioretos, Aris, "Kl'ng", *OEI* nr. 24-25/2005.
- Fischer, Otto, "Att sjunga Passionerna. Medium och performativitet hos Thomas Thorild", *TFL* nr. 2/2008.
- Floman, Daniela/Tiberg, Joar, "Återknytningsrum. En brevväxling kring författarröstens roll i uppläsningsrummet", *Kritiker* nr. 8/2008.
- Fortess, June, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Frawley, William, *Text and Epistemology* (Advances in discourse processes; 24), Ablex Publishing Corporation 1987.
- Fredman, Stephen, *Poet's Prose. The Crisis in American Verse* (Second edition), Cambridge University Press 1990.
- Frick, Lennart, "Sten Hanson, Jämten", *Sten. AvangardiSten. Ett urval ur Sten Hansons arbetsbibliotek samt hyllningar i text och bild från vänner och kollegor*, Hundörat Rare Books & Firework Editions/Katalog 2 2011.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method. Second, Revised edition* (Translation revised by: Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall), Continuum 2004.
- Gassilewski, Jörgen, "Bortom deklamationen – om icke-expressiv poesiuppläsning", *Ord & Bild* nr. 1-2/2009.
- Gassilewski, Jörgen, "Intensivt och extensivt", *OEI* nr. 39-40-41/2008.
- Genette, Gérard, *Mimologics* (Translation: Thais E. Morgan), University of Nebraska 1994.
- Genette, Gérard, *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (Translated by: Jane E. Lewin), Cambridge University Press 1997.
- Ginsberg, Allen, *Holy Soul Jelly Roll. Poems and Songs 1949-1993*, Rhino Word Beat 1994 (CD-box).
- Grubbs, David, "Shadowy Hush Twilight: Two Collaborations", *Chicago Review* 55:1 Winter 2010.

- Grönborg, Peter, *Poetry slam. En intervjuvubok med referat från tävlingar*, Podium 2012.
- Gustawsson, K. A., *Ängen och hagen*, Almqvist & Wiksell International 1976.
- Götselius, Thomas, *Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, Glänta Produktion 2010.
- Haag, Ingemar, "Att gnistra i sitt varas glans". *Tankar om språkets föremålslighet och materialitet under 1900-talet*, Aiolos 2011.
- Haag, Ingemar; "Språkets ädelstenar", *Aiolos* nr. 22-23/2004.
- Haglund, Magnus, *Åke Hodell*, Natur & Kultur 2009.
- Hallberg, Anna, "Barnen visar vägen", *Dagens Nyheter* 17/1 2011.
- Hammar, Thomas, "Att framföra 'Det stora och det lilla'", *Ord & Bild* nr. 1-2/1998 (med CD-skiva).
- Hansén, Dan & Nordqvist, Jens, *Kommando Holger Meins. Dramat på västtyska ambassaden och Operation Leo*, Ordfront 2005.
- Hanson, Sten, *Antediluvianska skrifter*, Styx Förlag 2007.
- Hanson, Sten, *Autobiography*, Firework Edition Records 2001 (CD-skiva).
- Hanson, Sten, *Bats & Butterflies*, Firework Edition Video 2006 (DVD-skiva).
- Hanson, Sten, *Bleksommar. Säger och berättelser om instängda*, P. A. Norstedts & Söner 1960.
- Hanson, Sten, *Brottgränsen*, P. A. Norstedts & Söner 1968.
- Hanson, Sten, *Canned Porridge*, Firework Edition Records 2004 (CD-skiva).
- Hanson, Sten, *En ung poet i Stockholm*, P. A. Norstedts & Söner 1962.
- Hanson, Sten, *The John Carter Song Book*, Phono Suecia 1988 (CD-skiva).
- Hanson, Sten, *More Canned Porridge*, Firework Edition Records 2005 (CD-skiva).
- Hanson, Sten, "The Phenomenon Henri Chopin", *OU – Cinquième Saison. Complete recordings*, Alga Marghen 2002.
- Hanson, Sten, "Poesins position II", *Rondo* nr. 2/1963.
- Hanson, Sten, *Poetical Works & Music Without Tears*, Firework Edition/Tragus Förlag/Gallery Niklas Belenius/Alga Marghen Books/Other Media 2008.
- Hanson, Sten, *The Sonosopher Retrospective*, Alga Marghen 1998 (LP-skiva).
- Hanson, Sten, "Sten Hanson on text-sound composition", *Text-sound compositions*, Fylkingen Records 1975 (LP-skiva).

- Hanson, Sten, "Sten Hanson – Min väg till text-ljudkompositionen", *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia 1992 (CD-skiva).
- Hanson, *Sträv som starren*, P. A. Norstedts & Söner 1958.
- Hanson, Sten, *Text-Sound. Gems & Trinkets*, Firework Edition Records 2002 (CD-skiva).
- Hanson, Sten, *Text-sound compositions*, Fylkingen Records 1975 (LP-skiva).
- Hanson, Sten, "Text-Sound Composition During the Sixties. The Evolution of a Genre", *Literally Speaking*, Bo Ejeby Edition 1993.
- Hanson, Sten, U/T, *Sound Poetry: A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978* (Edited by: Steve McCaffery & bpNichol), Underwhich Editions 1978.
- Hansson, Gunnar D, "Burfågel värdigt ett vapen", *Göteborgs-Posten* 8/2 1993.
- Hansson, Gunnar D, "Var slutar texten? Behöver man tala?", *Var slutar texten? Tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*", Autor. Litterär gestaltnings skriftserie N:o 10.
- Hartman, Charles O., *Free Verse. An Essay on Prosody*, Northwestern University Press 1980.
- Havelock, Eric A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press 1986.
- Hayles, N. Katherine, "Röster utan kroppar, kroppar utan röster. Ljudband och produktionen av subjektivitet" (Översättning: Martin Högström & Mats Nilsson), *OEI* nr. 28-29-30/2006.
- Heidsieck, Bernard, "Ljudpoesi: Det är detta + detta" (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *OEI* 28-29-30/2006.
- Heidsieck, Bernard, "Ljudpoesi/poésie action" (Översättning: Jonas (J) Magnusson), *OEI* 28-29-30/2006.
- Hejinian, Lyn, *Mitt liv* (Översättning: Niclas Nilsson), Modernista 2003.
- Heller-Roazen, Daniel, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Zone Books 2005.
- Higgins, Dick, "The Taxonomy of Sound Poetry", [www.ubu.com/papers/higgins\\_sound.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html) 1980.
- Hjertström-Lappalainen, Lars-Erik, "Sten idé. Konceptkonst och konstarnas mångfald", *OEI* nr 52/2011.
- Holder, Alan, *Rethinking Meter. A New Approach to the Verse Line*, Lewisburg Bucknell

University Press 1995.

Holmberg, Jens, "Geiger-festivalen, Göteborg 10-11/10 2008", [http://www.nutidamusik.se/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=60](http://www.nutidamusik.se/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=60).

Homeros, *Iliaden* (Översättning: Erland Lagerlöf), Wahlström & Widstrand 1990.

Howe, Susan, *Birth-Mark Unsettling the Wilderness in American Literary History*, Wesleyan University Press 1993-

Howe, Susan, "L=A=N=G=U=A=G=E Lines" (Edited by: Charles Bernstein & Bruce Andrews), *The Line in Postmodern Poetry* (Edited by: Robert Frank & Henry Sayre), University of Illinois Press 1988.

Howe, Susan, *Singularities*, Wesleyan University Press 1990.

Howe, Susan/Grubbs, David, *Thieft*, Blue Chopsticks 2005 (CD-skiva).

Hultberg, Teddy, "A Few Points of Departure", *Literally Speaking*, Bo Ejeby Edition 1993.

Hultberg, Teddy, "Anteckningar till Ilmar Laabans ljudpoesi", Laaban, Ilmar, *Ankarkättningens slut är sångens början. Poesi & ljudpoesi 1944-1993*, Fylkingen Records/Kalejdoskop 1998 (CD-skiva + Bok).

Hultberg, Teddy, "Från Hätila ragulpr på fåtskliaben till Hej tatta gorem. Kronologia över 40 års text-ljud konst", *Fylkingen. Ny musik & intermediakonst. Rikt illustrerad historieskrivning & diskussion för radikal & experimentell konst 1933-1993* (Redaktion: Christian Bock, Josef Doukkali, Teddy Hultberg & Tore Nilsson. Redaktör: Teddy Hultberg), Fylkingen förlag 1994.

Hultberg, Teddy, "Ilmar Laaban – bland anagram, palindromer och vokkabalärer", Laaban, Ilmar, *Palingarderomb*, Ellerströms 2007.

Hultberg, Teddy, "Klangpoeterna i radioverkstan", *Ord & Bild* nr. 1-2/2009 (finns också i en oförkortad version på [www.tidskriftenordobild.se/artikel/klangpoeterna-i-radioverkstan](http://www.tidskriftenordobild.se/artikel/klangpoeterna-i-radioverkstan)).

Hultberg, Teddy *SoundArt. The Swedish Scene. Swedish Contemporary Sound Artists*, STIM/svensk Musik 2001.

Hultberg, Teddy, *Svenska Dagbladet* 29/11 2002.

Hänström, Lars, *Lär mig tiden. Dagens dikt 1955-1989*, Stiftelsen Etermedia i Sverige 1997.

Höglund, Bengt, "TINGTJUT och känsliga vantar ... i tårtgasen. Bland purister och makaroniker, anafoniker, anagrafiker och parasemiker i konkret och experimentell dikt

- från åren kring 1960”, *60-talets två ansikten*, Poesifestivalen i Nässjö 1995.
- Höglund, Bengt, ”Uppror ur jazzrullorna. Om ’Jazzkatalogdikten’ och den skapande uppräkningskonsten”, *Res Publica* nr. 46/47 99:4-00:1.
- Höglund, Bengt, ”Verse ohne Worte. Om poetisk mening i Hugo Balls Lautgedichte”, *Rondo* nr. 3/1961.
- Högström, Martin, ”Att förf[st]öra en massa”, *OEI* nr. 28-30/2006.
- Højholt, Per, ”Showets æstetik og kunstens”. *Intethedens grimasser*, Schönberg 1972.
- Højholt, Per, ”Tre tekster om ET KVARTER”, *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004.
- Ignatow, David, ”Once More”, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors; Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Inez, Colette, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Jakobson, Lars, *Kanalbyggarnas barn*, Albert Bonniers Förlag 1997.
- Jakobson, Lars, ”På vilken strand vid vilket hav?”, *Effekter. Blandade texter* (Urval & inledning: Joan Bravais), Albert Bonniers Förlag 2011.
- Jakobson, Roman, ”Lingvistik och poetik” (Översättning: Östen Dahl), *Poetik och Lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Bokförlaget Pan/Norstedts 1974.
- Jakobson, Roman & Waugh, Linda R., *The Sound shape of Language* (Third edition, with a new preface by: Linda R. Waugh), Mouton de Gruyter 2002.
- Jakobson, Roman, *Six Lectures on Sound and Meaning*, (Translation by: John Mepham), The Harvest Press 1978.
- Jakobson, Roman, ”Vad är Poesi?” (Översättning: Thore Pettersson), *Poetik och Lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg*, Bokförlaget Pan/Norstedts 1974.
- Jangfeldt, Bengt, *Språket är Gud. Anteckningar om Joseph Brodsky*, Wahlström & Widstrand 2010.
- Janss, Christian, Melberg, Arne & Refsum, Christian, *Lyrikens liv. Introduktion till att läsa dikt* (Översättning: Enel Melberg), Daidalos 2004.

- Johnson, Bengt Emil, "Expanderande röster", *Dagens Nyheter* 23/4 1968.
- Johnson, Bengt Emil, *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia Recording 1992 (CD-skiva).
- Joy Division, *Closer*, Factory Records 1980 (LP-skiva).
- Jürgenson, Friedrich, *Voice Transmissions With The Deceased* (Translated by: Thomas Wingert & George G. Wynne), Firework Edition 2004.
- Kadhammar, Peter, "Han var en buffel", *Aftonbladet* 27/5 2011. Se <http://www.aftonbladet.se/nyheter/kolumnister/peterkadhammar/article13088157.ab>.
- Kafka, Franz, *Den Försvunne* (Översättning & kommentarer: Hans Blomqvist & Erik Ågren), Bakhåll 2005.
- Kemp, Peter, *Döden och maskinen. En introduktion till Jacques Derrida* (Översättning: Ulf I Eriksson), Symposion Bokförlag 1990.
- Kerouac, Jack, *Dharmagänget* (Översättning: Lars Wilson), Rabén & Sjögren 1981.
- Kittler, Friedrich "Grammofon, film, skrivmaskin" (Översättning: Tommy Andersson), *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur* (Utgivna av: Otto Fischer & Thomas Götselius), Anthropos 2003.
- Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter* (Translated, with an Introduction by: Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz), Stanford University Press 1999.
- Kittler, Friedrich "Lullaby of Birdland" (Översättning: Tommy Andersson), *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur* (Utgivna av: Otto Fischer & Thomas Götselius), Anthropos 2003.
- Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystem 1800/1900* (Översättning: Tommy Andersson), Glänta Produktion 2012.
- Kittler, Friedrich, "Skriftkulturens slut" (Översättning: Tommy Andersson), *Maskinskrifter. Essäer om medier och litteratur* (Utgivna av: Otto Fischer & Thomas Götselius), Anthropos 2003.
- Kjørup, Frank, "Exploring the Conceptual Implications of Poetic *Line-Break*: From Terminology to Phenomenology", <http://dx.doi.org/10.1080/03740463.2010.482314>.
- Kjørup, Frank, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, Museum Tusulanums Forlag 2002.
- Kleberg, Lars, "Efterskrift: Att tala med språket på språkets språk", Rubenstein, Lev, *Tiden går: ur Det stora kartoteket* (Översättning: Lars Kleberg), Albert Bonniers Förlag 2000.

- Kleberg, Lars, *Teatern som handling. Sovjetisk avantgardeestetik 1917-1927*, Bokförlaget PAN/Norstedts 1980.
- Kling, Thomas, "Manhattan munrum två" (Översättning: Lars-Inge Nilsson), *Ord & Bild* nr. 1-2/2004.
- Klintberg, Bengt af, "General Bussig gör entré. Dagboksanteckningar 1960-64 kring Åke Hodell och hans poesi", *60-talets två ansikten*, Poesifestivalen i Nässjö 1995.
- Klintberg, Bengt af, *Svensk fluxus/Swedish Fluxus*, Rönnells Antikvariat 2006.
- Kornhall, David, "Fonetiska iterationer – vad ska vi kräva av dem". *Vers-mått. Studier framlagda vid Andra nordiska metrikkonferensen, Uppsala oktober 1989* (utgivna av Eva Lilja, John Swedenmark, Kristian Wählin), Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 2 1991.
- Kostelanetz, Richard, "Text-Sound Art: A Survey", *Text-Sound Texts* (Edited by: Richard Kostelanetz), William Morrow and Company Inc 1980.
- Kreutzfeldt, Jacob, "Per Højholts TURBO. Fra skrift til lyd – fra digt til lydproduktion", *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004.
- Kreutzfeldt, Jacob, "På sporet af båndoptagerens natur. Interview med Peter Kristiansen", *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004.
- Kristeva, Julia, "Lingvistikens etik", *Stabat mater och andra texter* (I urval av Ebba Witt-Brattström. Översättning: Ann Runnqvist-Vinde), Natur och Kultur 1995.
- Krook, Helga, "Lyssnar ni eller lyssnar ni inte", *ArtMonitor* nr. 7/2009.
- Kärnberg, Ulrika, "Trauma utan bokslut", *Aftonbladet*, 10/9 2011.
- Laaban, Ilmar, "Alfabetets alkemi", *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988.
- Laaban, Ilmar, "Andningshål och äventyr", *Om Konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.
- Laaban, Ilmar, *Ankarkättingens slut är sångens början. Poesi & ljudpoesi 1944-1993*, Fylkingen Records/Kalejdoskop 1998 (CD-skiva + Bok).
- Laaban, Ilmar, "Den anonyma sexualmyten", *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988.
- Laaban, Ilmar, "Den ömtåliga kikarinställningen", *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop

förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "En bloddroppe med kärv och frisk smak", *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "En knakande trappa upp till bilden", *Om Konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "Hur jag kom fram till ljuddikten ...", *Ankarkättningens slut är talets början. Poesi & ljudpoesi 1944-1993*, Fylkingen Records/Kalejdoskop 1998 (CD-skiva + Bok), spår 3.

Laaban, Ilmar, "Ilmar Laaban", *The Pioneers. Five Text-Sound Artists*, Phono Suecia recording 1992 (CD-skiva).

Laaban, Ilmar, "Lift down and up the throat", *Literally Speaking*, Bo Ejeby Edition 1993.

Laaban, Ilmar, *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "Om ljuddikten", *Om musik. Skrifter IV*, Kalejdoskop 1988.

Laaban, Ilmar, *Om musik. Skrifter IV*, Kalejdoskop 1988.

Laaban, Ilmar, "Origo intervjuar exilförfattare: Ilmar Laaban", *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, *Palingarderomb*, Ellerströms 2007.

Laaban, Ilmar, "Pascual Di Bianco", *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, *Poesi. Skrifter I*, Kalejdoskop Förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "Setterlind och socialpoeterna", *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "Språket och poesien", *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "Tidens tecken och tecknens tid", *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "Vetenskaplig vidskepelse", *Om konst. Skrifter III*, Kalejdoskop förlag 1988.

Laaban, Ilmar, "Öyvind Fahlström, konkret poet", *Om litteratur. Skrifter II*, Kalejdoskop förlag 1988.

Larsson, Jörgen, "Metrisk strukturanalys", *Metriken som tolkningshjälp. Metriska diktanalyser* (Utgivna av: Elena Dahl & Eva Lilja), Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 3 1993.



- Larsson, Jörgen, *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*, Centrum för metriska studier 1999.
- Larsson, Jörgen, "Semantisk rytm", *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen Lund 25-27 november 1993* (Utgivna av: Sven Bäckman, Eva Lilja, Bengt Lundberg), Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 6 1995.
- Larsson, Karl, *Form Force*, OEI Editör 2007.
- Larsson, Stig / Feiler, Dror, *Poesi musik*, Alice Musik Produktion, 1997 (CD-skiva).
- Lazer, Hank, "Poetry Readings and the Contemporary Canon", *Opposing Poetries, Volume I, Issues and Institutions*, Northwestern University Press 1996.
- Lewenhaupt, Tony & Claës, Äng, Bra Böcker 1989.
- Lilja, Eva, "Diktens ljudbild. Om betydelse i vers", *Bidrag till en nordisk metrik vol 1*, Skrifter utgivna av Centrum för Metriska studier 9 1999.
- Lilja, Eva, "Metrik och intermedialitet", *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002.
- Lilja, Eva, "Poeten dold i bilden – 1950-talets lyrik", *Den Svenska Litteraturen, Medieålderns litteratur*, band 6 (Redaktion: Lars Lönnroth & Sverker Göransson), Albert Bonniers Förlag 1990.
- Lilja, Eva, *Svensk metrik*, Norstedts Akademiska Förlag 2006.
- Lilja Norrlind, Eva, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 1981.
- Lindblad, Per, "Språkljud och prosodi", Lilja, Eva, *Svensk metrik*, Norstedts Akademiska Förlag 2006.
- Lindeborg, Lisbeth, "Efterskrift", Aust, Stefan, *Baader-Meinhof. Sju år som förändrade Förbundsrepubliken*, Symposion Bokförlag 1990.
- Lopate, Phillip, "The Secrets of reading", *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler. Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Lotman, Jurij, *Den poetiska texten* (Introduktion av: Lars Kleberg. Översättning: Eva Adolfson, Lars-Erik Blomqvist, Per-Arne Bodin, Östen Dahl, Bengt Eriksson, Arne Hult, Bengt Jangfeldt, Lars Kleberg & Bengt A. Lundberg), Bokförlaget Pan/Norstedts 1974.

- Lucier, Alvin, *I am Sitting in a Room (for Voice on Tape)*, Lovely Music Ltd 1990 (CD-skiva).
- Lucier, Alvin, *Reflections. Interviews Scores Writings 1965-1994/Reflexionen. Interviews Notationen Texte 1965-1994*, MusikTexte 1995.
- Lundberg, Kristian *NT* 1/9 2008.
- Lundgren, Solveig, *Dikten i etern. Radion och skönlitteraturen 1925-1955*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen Uppsala Universitet 1994.
- Lundquist, Marie, "Marie Lundquists Poesiblogg", <http://www.voltaire.se/index.php?blogg=31>".
- Luthersson, Peter, "I litteraturkrisens spår – nedslag i 1970- och 1980-talens textvärld", *Den svenska litteraturen*, band 6 (Redaktion: Lars Lönnroth & Sverker Göransson), Albert Bonniers Förlag 1990.
- Lönnroth, Lars, *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA* (Andra upplagan), Carlsson Bokförlag 2008.
- Magnusson, Jonas (J), "Kommunikation, kommunikation, kommunikation...", *Nutida Musik* nr. 3/2005.
- Magnusson, Jonas (J), "Redaktionellt", *OEI* nr. 33/34/35 2007.
- "Man kunde känna hur byggnaden svajade", *Dagens Nyheter* 5/9 2011.
- Mallarmé, Stephan, "Versens kris" (Översättning: Johan Dahlbäck & Per-Erik Ljung), *Texter i poetik* (Red. Ljung, Per-Erik & Mortensen, Anders), Studentlitteratur 1988.
- Malm, Mats, *Poesins röster. Avlyssning av äldre litteratur*, Brutus Östlings bokförlag Symposium 2011.
- Manguel, Alberto, *En historia om läsning* (Översättning: Margareta Eklöf), Ordfront förlag 2005.
- McCaffery, Steve, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality. The Fate of the Dada Sound Poem", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- McCaffery, Steve, "From Phonic to Sonic. The Emergence of the Audio-Poem", *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (Edited by: Adalaide Morris), The University of North Carolina Press 1997.

- McCaffery, Steve, "Sound Poetry: A Survey", *Sound Poetry. A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978* (Edited by: Steve McCaffery & bpNichol), Underwhich Editions 1978.
- McCaffery, Steve, "Voice in Extremis", *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998.
- McCaffery, Steve, "Voice in Extremis", *Prior to Meaning. The Protosemantic and Poetics*, Northwestern University Press 2001.
- McLuhan, Marshall, *Gutenberggalaxen – Den typografiska människans uppkomst* (Översättning: Richard Matz), PAN/Norstedts Förlag 1969.
- McLuhan, Marshall, *Media. Människans utbyggnader* (Översättning: Richard Matz), Norstedts 1999 (1967).
- Marsh, Nicky, Middleton, Peter & Sheppard, Victoria, "Blast of Language: Changes in Oral Poetics in Britain since 1965", *Oral Tradition* 21/1/2006. Texten kan man hitta på: [http://journal.oraltradition.org/issues/21i/marsh\\_middleton\\_sheppard](http://journal.oraltradition.org/issues/21i/marsh_middleton_sheppard).
- Melberg, Arne, *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*, Atlantis 2008.
- Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi* (Översättning: William Fovet), Daidalos 1999.
- Meyhoff, Karsten Wind, "Alt sker i nuets boble eller historien om Højholts Sokrates", *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967* – (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt, Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004.
- Middleton, Peter, *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, The University of Alabama Press 2005.
- Middleton, Peter, "The Contemporary Poetry Reading", *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998.
- Middleton, Peter, "How to Read a Reading of a Written Poem", *Oral Tradition* 20/1/2005. Texten kan man hitta på: <http://journal.oraltradition.org/files/articles/20i/Middleton.pdf>.
- Middleton, Peter, "Poetry's Oral Stage", *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, The University of Alabama Press 2005.
- Millroth, Thomas, <http://www.soundofmusic.nu/recension/monomono-adsr>.

- Millum, Trevor, "Performance Poetry – What's in it for the Kids?", *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999.
- MonoMono, *ADSR*, Firework Edition Records 2011 (CD-skiva).
- "MonoMono mailar till Leif Elggren, som svarar", *OEI* nr. 28-29-30/2006 .
- "MonoMono pratar med Sten Hanson", *OEI* nr. 52/2011.
- Morgan, Thais E., "Invitation to Cratylusland", Genette, Gerard, *Mimologics*, University of Nebraska 1994.
- Moodymann, *Forevernevermore*, Peacefrog 2000 (CD-skiva).
- Müller, Wolfgang, *Hausmusik – Stare aus Hjertoya singen Kurt Schwitters*, Verlag Galerie Katze 2000 (CD-skiva + Katalog).
- Nagy, Gregory, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge University Press 1996.
- Nilsson, Lars-Inge, "Ni osaliga ögon", *Ord & Bild* nr. 1-2/2004.
- Nordgren, Sune, "Ilmar Laaban", *Ankarkättingens slut är sångens början. Poesi & ljudpoesi 1944-1993*, Fylkingen Records/Kalejdoskop 1998 (CD-skiva + bok).
- Nordgren, Sune, "Vad har Ilmar Laaban betytt för svenskt kulturliv?", *Hyllning till Ilmar Laaban. Ett sextiototal konstnärers hyllning till surrealisten och poeten och polyhistorn Ilmar Laaban på hans 75-årsdag* (Redaktörer: Folke Lalander, Teddy Hultberg, Paulina Sokolow & Aino Tamjärv), Liljevalchs Katalog nr 437.
- Nordenhök, Hanna, "Framåt med ursinne", *Aftonbladet* 28/8 2008.
- Nyberg, Fredrik, *Det blir inte rättvist bara för att båda blundar*, Norstedts 2006.
- Nyberg, Fredrik, "Allt i Amerika är inte lika stort – mot en mindre musik", *ArtMonitor. Musikens plats/The Place of Music* nr 7/2009.
- Nyberg, Fredrik, "Dikt|Avhandling", *Ord & Bild* nr. 5/2011.
- Nyberg, Fredrik, *En annorlunda praktik*, Norstedts 1998.
- Nyberg, Fredrik, "En ö i döden", textverk som ingick i utställningen Älvsnaabben – Drömmen om ett annat Göteborg, Sjöfartsmuseet 2011.
- Nyberg, Fredrik, "En flykt med frivilliga förhinder – om OU och om annat", *OEI* nr. 15-16-17/2003-2004.
- Nyberg, Fredrik, "Hamsterflickan, oljudet och undantaget", *Lyriskvänner* nr. 6/2005.

- Nyberg, Fredrik, ”Mellan ’som man vill’ och ’hur som helst’”, förord till Erik Beckmans, *Samlade dikter*, Norstedts 2007.
- Nyberg, Fredrik, *Nio, nine, neun, neuf*, Norstedts 2008.
- Nyberg, Fredrik, ”Rarbrör. Om Isak Eldhs konst; med repliker av Isak själv”, *Paletten* nr. 4-5/2001.
- Nylander, Lars, *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910*, Symposion Bokförlag 1990.
- Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*, Sveriges allmänna konstförening 1998.
- Nänny, Max, ”Ikonicitet” (Översättning: Sven-Erik Torhell), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Redaktör: Hans Lund), Studentlitteratur 2002.
- Obrist, Hans Ulrich, ”Sten Hanson Interview”, *Sten. AvangardiSten. Ett urval ur Sten Hansons arbetsbibliotek samt hyllningar i text och bild från vänner och kollegor*, Hundörat Rare Books & Firework Editions/Katalog 2 2011.
- Olson, Charles, ”Projective Verse and Letter to Elaine Feinstein”, *Selected Writings of Charles Olson* (Edited, with an Introduction, by: Robert Creeley), New Directions 1966 (1950).
- Olsson, Anders, ”’Ryssja som megafon.’ Bengt Emil Johnsons aktivitet”, *Mälden mellan stenarna. Litterära essäer*, Albert Bonniers Förlag 1981.
- Olsson, Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, OEI Editör 2005.
- Olsson, Jesper, ”Bord, hyllor och radikala artefakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesin”, *Ord & Bild* nr. 1-2/1998 (med CD-skiva).
- Olsson, Jesper, ”Delar ger helheten i Vikgrens ordmosaik”, *Svenska Dagbladet* 1/9 2008.
- Olsson, Jesper, ”Den enda talande maskinen i sitt slag. Anteckningar om röster och bandspelare”, *Ord & Bild* nr. 1-2/2009.
- Olsson, Jesper, *Remanens, eller bandspelaren som re-pro-du-da-ktionsteknologi*, Co-Op (editions) 2011.
- Olsson, Jesper, ”Typewriter, Tape Recorder & Concrete Poetry”, *Cultural Functions of Intermedial Exploration* (Edited by Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth), Rodopi 2002.
- Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (Översättning: Lars

- Fyhr, Gunnar D. Hansson, Lilian Perme), *Anthropos* 1990.
- Ord & Bild* nr. 4-5/1999 (osignerad kommentar till Lars-Inge Nilssons översättning av Thomas Klings dikt "Manhattan Mundraum").
- Perloff, Marjorie, "After Free Verse: The New Nonlinear Poetries", *Poetry On & Off the Page. Essays for Emergent Occasions*, Northwestern University Press 1998.
- Perloff, Marjorie, "Against Transparency: From the Radiant Cluster to the Word as Such", *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press 1994.
- Perloff, Marjorie, "The Changing Face of Common Intercourse: Talk Poetry, Talk show, and the Scene of Writing", *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press 1994.
- Perloff, Marjorie, "Lucent and Inescapable Rhythms: Metrical 'Choice' and Historical Formation", *The Line in Postmodern Poetry* (Edited by: Robert Frank & Henry Sayre), University of Illinois Press 1988.
- Perloff, Marjorie, "The Music of Verbal Space. John Cage's 'What You Say ...'", *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (Edited by: Adalaide Morris), The University of North Carolina Press 1997.
- Perloff, Nancy, "Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- Phillips, Timothy, *Beslan. The Tragedy of School no. 1*, Granta Books 2007.
- The Pixel, *The Drive*, Raster-Noton 2010 (CD-skiva).
- Poe, Edgar Allan, "Kompositionens filosofi" (Översättning: Måns Winberg), *Ett fat amontillado*, Bakhåll 2007.
- Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Quartermain, Peter, "Sound Reading", *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998.
- Raattamaa, Lars Mikael, "Joan Retallack och det mjuka språket: Om en agogisk poesi/Western civ cont'd: A Brief experiment in Linguistics", *OEI* nr. 4-5.
- Ratcliffe, Stephen, *Listening to Reading*, State University of New York Press 2000.

- Ratner, Rochelle, U/T, *Poets on Stage. The Some Symposium on Poetry Readings* (Editors: Allan Ziegler, Larry Zirlin, Harry Greenberg), Some/Release Press 1978.
- Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999.
- Reed, Brian M., "Visual Experiment and Oral Performance", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- van Reis, Mikael, "Uppbrott ur poesiparken – lyriken ca 1960-1975", *Den svenska litteraturen*, band 6 (Redaktion: Lars Lönnroth & Sverker Göransson), Albert Bonniers Förlag 1990.
- Ricoeur, Paul, "Distansering som hermeneutisk funktion" (Översättning: Ola Holmgren), Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red.), *Hermeneutik*, Rabén & Sjögren 1977.
- Riffaterre, Michel, "On the Prose Poem's Formal Features", *The Prose Poem in France. Theory and Practice* (Edited by: Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre), Columbia University Press 1983.
- Ring, Inger, *Ordet som tecken. Poetisk teknik i Erik Beckmans Två Dikter*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet Meddelanden nr 6 1990.
- Rosenberg, Erik, *Erik Rosenbergs Fåglar i Sverige* (Redaktion: Bengt Emil Johnson, Stefan Söderblom & Sten Wahlström), Östlings Bokförlag Symposion 2010.
- Rosengren, Mats, *De symboliska formernas praktik. Ernst Cassirers samtida tänkande*, ArtMonitor 2010.
- Roubaud, Jacques, "Att säga poesin" (Översättning: Jonas Magnusson), *Ord & Bild* nr. 4/1994.
- Roubaud, Jacques, "Prelude: Poetry and Orality" (Translated by: Jean-Jacques Poucel), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- Ruin, Hans, *Poesiens mystik* (Andra upplagan med en efterskrift), Gleerups Förlag 1961.
- Saenger, Paul, *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford University Press 1997.
- de Saussure, Ferdinand, *Kurs i allmän lingvistik* (Översättning: Anders Löfqvist), Bo

Cavefors bokförlag 1970.

Schulze, Ingo, "Demokratins förfall" (Översättning: Svante Weyler), *Göteborgs-Posten*, 28/3 2011.

Scott, Jordan, *Blert*, Coach House Books 2008.

Sem-Sandberg, Steve, *Theres*, Albert Bonniers Förlag 1996.

Sernander, Rutger, "Linné och lövängen", *Sveriges natur. Svenska naturskyddsföreningens årsskrift 1943*.

Sieburth, Richard, "The Work of Voice in the Age of Mechanical Reproduction", PEPC Digital Edition 2007 (published in conjunction with PennSound's Ezra Pound Page).

Silliman, Ron, "Den ny sätning" (Översättning: Line Brandt), *Nye Sætninger. Legenda Forfatterskolens skriftserie nr 2* (Redaktörer Per Aage Brandt & Niels Frank), Forlaget Basilisk 2001.

Silliman, Ron, "Who Speaks. Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading", *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Edited by: Charles Bernstein), Oxford University Press 1998.

Silkeberg, Marie, "Göran Sonnevi, 1999", *Avståndsmätning*, Litterär gestaltungs Skriftserie Autor 2005.

*Slam! Handbok för estradpoeter* (Redaktör: Peter Grönborg), Passus Förlag 2000.

Sonnevi, Göran, *Bok utan namn*, Albert Bonniers Förlag 2012.

Sonnevi, Göran, *Det oavslutade språket*, Albert Bonniers Förlag 1972.

Sonnevi, Göran, *Mozartvariationer*, Bokbandet 1997 (CD-skiva).

Sonnevi, Göran, *Små klanger; en röst*, Albert Bonniers Förlag 1982.

*The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.

*Sound Poetry. A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival Toronto, Canada, October 14 to 21, 1978* (Edited by: Steve McCaffery & bpNichol), Underwhich Editions 1978.

Stein, Gertrude, "Duchesse de Rohan. En författarinna", *Vad är ett mästerverk och varför finns det så få?* (Översättning & urval: Görgen Antonsson), Bakhåll 1987.

Stewart, Garrett, *Reading Voices. Literature and the Phonotext*, University of California Press, 1990.



- Stjerna, Åsa, "Att identifiera en röst. En intervju med Jonas Lindh, specialist i rättsfonetik", *Nutida Musik* nr. 3/2010.
- Storr, Robert, *Gerhard Richter October 18, 1977*, The Museum of Modern Art 2000.
- Strawson, Galen, "Against Narrativity", <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9329.2004.00264.x/pdf>.
- Svenbro, Jesper, *Försokratikern Sapfo och andra studier i antikt tänkande. Med ett bihang om Martin P:N Nilsson och den genetiska determinismen*, Glänta Produktion 2007.
- Svenbro, Jesper, *Myrstigar. Figurer för skrift och läsning i antikens Grekland*, Albert Bonnier förlag 1999.
- Svenbro, Jesper, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece* (Translated by: Janet Lloyd), Cornell University Press 1993.
- Svensk Ordbok. Utgiven av Svenska Akademien M-Ö*, Svenska Akademien 2009.
- Svisch*, Kerberos Förlag 1964.
- Swedenmark, John, "Att ge sig i kast: Föredrag i Gunnar Ekelöf-sällskapets regi 2010", *Baklängesöversättning och andra texter*, Ariel litterär kritik [2] 2011.
- Swedenmark, John, "Frasen som den modernistiska poesins grundläggande enhet", *Baklängesöversättning och andra texter*, Ariel litterär kritik [2] 2011.
- Swedenmark, John, "Om översättning av modernistiska dikter", *Baklängesöversättning och andra texter*, Ariel litterär kritik [2] 2011.
- Swedenmark, John, "Till pulsens försvar", *Kritikmaskinen och andra texter*, Ruin 2009.
- Sweetser, Eve, "Hvis Rim er hvis ræson? – Lyd og betydning i *Cyrano de Bergerac*" (översättning Per Aage Brandt), *Kognitiv poetik* (Redaktion: Line Brandt & Frank Kjørup), Aarhus Universitetsforlag 2009.
- Szlezák, Thomas A., *Platon & läsaren* (Översättning: Eva-Carin Gerö), Atlantis 1999.
- Söderberg, Niklas, "Ett skott i foten, med viss precision", *Kritiker* nr. 2 2006.
- Söderblom, Staffan, "Anteckningar om senfärdigheten – om ansatsen till konstnärlig forskning inom det litterära området", *Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden. Årsbok KFoU 2009. Vetenskapsrådet*.
- Søndergaard, Morten, *Et skridt i den rigtige retning*, Borgen 2005.
- Søndergaard, Morten, "Mellem ørerne. Om Per Højholts mediekunstneriske praksis", *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst 1967 –* (Redaktörer: Jacob Kreutzfeldt,

- Karsten Wind Meyhoff, Morten Søndergaard), Informations Forlag 2004.
- Tawada, Yoko, "The Art of Being Nonsynchronous" (Translated by: Susan Bernofsky), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (Edited by: Marjorie Perloff & Craig Dworkin), The University of Chicago Press 2009.
- Tawada, Yoko, *Talisman. Förvandlingar* (Översättning: Linda Östergaard), Ariel 2009.
- Tegnér, Esaias, *Till hälften örn till hälften näktergal. Dikter i urval* (Urval: Horace Engdahl, uppläsare: Etienne Glaser), Bonnier Audio 2002 (CD-skiva).
- Thomsen, Christian Braad, *Fassbinder – en resa mot ljuset* (Översättning: Elisabeth Helms), Alfabeta förlaget Barrikaden 1983.
- Thörn, Pär, "Orden får liv av högläsning", *Sydsvenska Dagbladet*, 29/10 2008.
- Tiberg, Joar, *Ansaret ansaret ansaret ansaret*, Albert Bonniers Förlag 2010.
- Todorov, Tzvetan, "Poetry Without Verse", *The Prose Poem in France. Theory and Practice* (Edited by: Mary Ann Caws & Hermine Riffaterre), Columbia University Press 1983.
- Toop, David, *Haunted Weather. Music, Silence and Memory*, Serpent's Tail 2004.
- Torsson, Björner, "Jag måste se på nonsens som en utopi", *OEI* nr. 33/34/35 2007.
- Tsur, Reuven, "Aspekter af kognitiv poetik" (Översättning: Per Aage Brandt), *Kognitiv poetik* (Redaktion: Line Brandt & Frank Kjørup), Aarhus Universitetsforlag 2009.
- Tsur, Reuven, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press 1992.
- Tynianov, Yuri, *The Problem of Verse Language* (Edited & translated by: Michael Sosa & Brent Harvey), Ardis 1981.
- Uddenberg, Nils (Tillsammans med: Helene Schmitz, idé & fotografi & Pia Östenson, Botanik & bildtext), *System och passion. Linné och drömmen om naturens ordning*, Natur & Kultur 2007.
- Ullén, Jan Olov, *Det skrivna är partitur. Poetik och politik i 70-talet*, Bo Cavefors bokförlag 1979.
- Varon Jeremy, *Bringing the War Home. The Weather Underground, the Red Army faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*, University of California Press 2004.
- Wade, Stephen, "Introduction", *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999.

- Wallsten, Lars, *Anteckningar om spår. Fotografi. Bevis. Bild*, ArtMonitor 2011.
- Walsh, John, "The Actor Poet", *Reading the Applause. Reflections on Performance Poetry by Various Artists* (Edited by: Paul Munden & Stephen Wade), Talking Shop 1999.
- Waterhouse, Peter, *Blommor* (Översättning: Harald Hultqvist), Rámus 2011
- Waterhouse, Peter, "Ficklampsgudinnan. Martin Kubaczek frågar. Peter Waterhouse svarar", *Blommor* (Översättning: Harald Hultqvist), Rámus 2011.
- Wenzer, Jakob, *Resonanser. En neomaterialistisk analys av independentscenen i Göteborg*, Etnologiska Institutionen vid Göteborgs universitet 2007.
- Wesling, Donald, *The Chances of Rhyme. Device and Modernity*, University of California Press 1980.
- Wesling, Donald & Slawek, Tadeusz, *Literary Voice. The Calling of Jonah*, State University of New York Press 1995.
- Wheeler, Lesley, *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Cornell University Press 2008.
- Vikgren, David, *Inomhuslektionen*, Wahlström & Widstrand, 2008.
- Vikgren, David, "Vesper", *OEI* nr. 28-29-30/2006.
- William-Olsson, Magnus, "Till frågan om en abstrakt onomatopoetik", *Livets skrift. Texter om poesi*, Gedins Förlag 1992.
- Wirtén, Per, "En annan tid", *Expressen* 11/9 2011.
- Wivel, Peter, *Baader Meinhof – 30 år med tysk terror*, Politikens Forlag 2007.
- <http://www.peab.se/Bostader--projekt/Kommersiella-lokaler/Gothia-Towers-i-Goteborg/>.
- Vold, Jan Erik, *Fem stemmer. Essays, antologi, lydsbor*, Aschehoug 2010.
- Words Out Loud. Ten Essays About Poetry Readings* (Edited by Mark Robinson), Stride Publications 2002.
- Wählin, Kristian, "guld! guld! eller vad jag fann när jag läste Gunnar Ekelöfs debutdikt-samling", *Metriken som tolkningshjälp. Metriska diktanalyser* (Utgivna av Elena Dahl & Eva Lilja), Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 3 1993.
- Zumthor, Paul, *Oral Poetry: An Introduction* (Translated by: Kathryn Murphy-Judy), University of Minnesota Press 1990.
- Åkesson, Sonja, *Att vara vit mans slav och helt andra dikter* (Urval: Jenny Tunedal), Norstedts 2006.

Åkesson, Sonja, "Neijj", *Från munhåla till laptop. Ljud i nordisk konst/From mouth cavity to laptop* (Redaktörer: Maria Bjurestam, Maria Hägglund, Mona Petersson, Liv Strand. Textredaktör: Annika Ruth Persson), Kabusa Böcker 2007

## Otryckta källor

Carlsson, Lars, "Mail från Lars Carlsson", 22/9 2011.

Laurin, Thomas, "Vita bomullsvantar" (opublicerad kursuppsats).

Sandell, Sten, "Improvisation – att vara" (opublicerad kursuppsats), sid. 1.

Talgre, Maarja, "Ilmar Laaban – den evige avantgardisten" (Två radioprogram, SR P1).

Samtal med Sten Hanson 11/10 2008.

Svar från Kristofer Flensmarck, Elise Ingvarsson, Bengt Emil Johnson, Eva Ström och David Vikgren på enkäten "Poesiuppläsningens form".

## SUMMARY

The dissertation *Hur låter dikten? Att bli ved II* (*What is the Sound of the Poem? Becoming Firewood II*) revolves around, and reflects on, the question raised by its title. This inquiry into the sound of poetry generates three chapters, which, together with the collection of poems *Att bli ved* (*Becoming Firewood*) and the sound works *ADSR* “Att strö ut cypresser” (*Scattering Cypresses*) and “Ängen e överkryssad” (*The Meadow is Crossed Out*), make up the dissertation material. The three chapters of the dissertation are relatively diverse in character, and the different writing practices used in the dissertation, as well as the ones that emerge in the parallel universes of the collection of poems and the sound works, become integral elements of the research project itself. The ways of writing ‘have their say’, so to speak.

*Att bli ved* is a collection of poems that explores the theme of disappearance. These poems revolve around the meadow, the meadow – meadowland – being a habitat for wildflowers in danger of extinction. It is possible to experience and perceive *Att bli ved* as a circular or cyclic book with no real development. It is a collection of poems that opens out around that which disappears. The poems are built up of similar yet varied loops or phrases, having in common that they return to almost the same point over and over again; and this course of events or pattern creates a ‘metrifying tendency’ in the poetic material.

*Hur låter dikten? Att bli ved II*: CHAPTER ONE: Om Poesiuppläsningens teori och praktik (*On the Theory and Practice of Poetry Readings*): The first part of this chapter consists of a lengthy historical and theoretical investigation of the culture of poetry-reading and how it has established itself in modern times, and what characterises this practice. This discussion takes place under the heading : . Uppläsningens modus (*Modes of Recital*). The most important constituent feature of contemporary poetry reading is often said to

be that the poet, by being present on the stage, embodies his or her own text, and by doing so, overarches the imagined distance that exists between author and text. All in all, the illocutionary act then (and there) becomes a significant element in the phenomenon poetry-reading can be said to be. The reflective discussion in this section of the dissertation opposes this accepted belief, and argues for a point of view where the poetic text holds a central position. It is primarily the poem, not the 'I' as an author or physical person that speaks during the course of a poetry reading. The poetic text is the most important component of the machine poetry reading creates, and instead of bridging over the gap between two partially linked, yet separate, courses of events, a new occurrence is staged – through poetry reading. The chapter also contains an in-depth discussion on the relation between voice and text, and proposes an order in which neither of the two poles takes on an inferior or superior role in relation to the other. Poetry is neither voice, *nor* text. Poetry is voice *and* text. And so poetry lacks a home. Poetry belongs here, there and everywhere, and to quote Charles Bernstein, the poem “has a fundamentally plural existence”. In the collection of poems: *Att bli ved*, the following question is posed: “Is language *physei* or *thesei*?” The first half of the chapter concludes with a discussion that takes this ancient question as its point of departure.

The dissertation establishes that in poetry the act of sounding, as also the visual and iconic manifestation of language, takes on a real meaning-making function. According to Roman Jakobson and Linda R. Waugh, the unconventional and motivated way in which sound creates meaning in poetic practice constitutes an important complement to the meaning created by the more conventional and arbitrary levels of language. Thus, unlike many other linguistic practices, “poetic mode”, (a concept used by Reuven Tsur in the book *What Makes Sound Patterns Expressive?*) has both direct and indirect significance, as it both creates and re-creates the world around us.

The second half of the first chapter – 1:2. Att läsa dikt; *Att bli ved* (Reading Poetry; Becoming Firewood) – revolves around a number of poetry readings that I gave in 2009 and 2010. The different, experimentally-grounded

situations in which these took place form the point of departure for a further, more in-depth reflection on what happens during a poetry reading, and what in my eyes (ears) are the main constituents of a 'poetry reading'. The chapter concludes by the concept of poetry reading being defined as something essentially different from the acoustic and poetic practices Per Bäckström collectively designates as "poetry performance", that is, in a *poetry reading*, it is the poetic text that is the most important part, whereas delivering the poem is the central element of a *poetry performance*. A revelation that arose from my reflections on the practice of reading poetry was that writing a poem and then delivering it enabled me to speak. By writing, and then by reading, written, versified language also made me (more) human, since in Sweden, it is, as Yoko Tawada says of Germany, also "forbidden to remain silent".

The first chapter of the dissertation also contains two excursuses. Excursus : "Att strö ut cypresser" (Scattering Cypresses) consists of the sound poem "Att strö ut cypresser", which is 'delivered' both in a visual, printed version early on in the dissertation and in a sonic representation, found on the CD that accompanies the dissertation. Excursus : Tysta-leken; Att lyssna på sig själv (en inomhuslektion) (The Silent Game; Listening to Oneself (an Indoor Class)) is a phonemic reading of the collection of poems *Inomhuslektionen* (*The Indoor Class*) by the poet David Vikgren. The reading of Vikgren's text is partly an attempt to destabilise the polarity between the practices of reading silently and reading aloud, and partly an effort to find a way of reading that approaches textual goods in a way that traditional readings may not quite be able to accomplish. Vikgren's poetry works with different types of language where a series of acoustic revelations, such as rhymes, assonances and alliterations, continuously regulate and triumph over semantic or content-related aspects of language. In this manner, the poetry in *Inomhuslektionen* creates its meaning through essentially non-conventional meaning-making techniques/structures. The ideas in this excursus are taken in part from the American literary scholar Garrett Stewart's work: *Reading Voices*.

CHAPTER : Om lyrikperformance och Text-ljud-kompositioner

(On Lyric Performance and Text-Sound Compositions). In the second chapter of the dissertation the focus shifts over to the performative acts that became an important part of art and literary life during the second half of the 20th century. This chapter consists of three longer texts/sections, where the first- : : Lyrikperformance: Stycken till en taxonomi (Lyric Performance: Pieces for a Taxonomy) – discusses the terms: text-sound composition and sound poetry from a historical and theoretical perspective. The aim of this introduction is not to describe the full historical development or theoretical function of these concepts, but should rather be seen as providing a foundation for the second and third, more applied, sections of this chapter. My opinion is that text-sound compositions as well as sound poetry are to be regarded as inter-medial performative practices, and prior to the discussion that is to follow, it is established that the two concepts overlap and are almost synonymous.

The second, longer part of the chapter – : ESSÄ : ILMAR LAABAN-“ett slags dikt” (ILMAAR LAABAN- “A Kind of Poetry”) – consists of an experimental essay on the Swedish-Estonian avant-gardist and sound poet Ilmar Laaban. The person (or researcher) speaking in this experiment is usually not the first person, the ‘I’, (or a researcher) with the name Fredrik Nyberg, but the character oiN (the Swedish number nine, “nio,” read backwards), who undoubtedly very much resembles Nyberg. oiN also plays a prominent role in the collection of poems *Att bli ved*, which takes a central position in the dissertation. Incorporating oiN into the discourse is part of the dissertation’s ambition to let ‘way-of-writing’ function as an instrument in the investigation. In the essay, oiN takes an interest, partly in some general themes/tendencies in Laaban’s artistic work, and partly, and maybe mainly, carries out four close readings/listenings of Laaban’s central works with the overall purpose of revealing central aspects of Laaban’s sound-poetry practice. Laaban’s desire to *combine* denotative and tonal aspects of language in the same cycle, in what Laaban calls “synthetic unity”, in order to hereby create a kind of “Sprechgesang mit und ohne Worte”, is shown to be an important method used over and over again in the texts examined. Laaban is to some extent regarded as an exceptional figure



in the sound-poetry community of the second half of the 20th century, since he allowed his creativity to be guided by electromagnetic technique to a lesser degree than many of his colleagues did. Instead – in Laaban’s work – one finds an insistence on the improvisational potential of the moment of delivering. Laaban’s sound poems are thus in endless change and motion, which means that these works and their delivery come close to the oral practices associated with antiquity, in which each delivery was also an act of re-composition. In this way Laaban’s poetry diverges from the works of other Swedish sound poets, making the utopian attempt to re-create the unity between poetry and song somewhat more valid in his case. The poet was a nightingale who both composed and delivered the text, and the delivering of a poem was in itself a creative act, making the search for an original or fixed manuscript essentially futile. Laaban calls this text type “a text for listening”, distinguishing it from the conventional “text for reading”. One of Laaban’s distinctive characteristics (originally coined by Teddy Hultberg) has, to a great extent, become “auditive automatism”, which is a process that draws much of its surrealist-coloured energy from the generator that is made up of sound similarities and homophony.

The third section of the chapter is an essay called : ESSÄ : OM STEN HANSON: En slags ykt (Essay: On STEN HANSON: A Kind of Escape). This section deals with the sonic activities of the Swedish composer, performance artist, sound poet and conceptual artist Sten Hanson, whose diverse practice often has the theme of, and is discussed in terms of, escape and self-representation. A movement is identified through which Hanson abandons conventional modes of literary expression in order to seek out and stage various sound poetry and performance activities. Escape in Sten Hanson’s works is expressed in a diversity of ways, and this escape away from isolation and a landscape, away from the place where he grew up, from illness and his stepmother, away from the printed page of the book, from burdened gestures of language and from Swedish modernist music, coincides with the commercial breakthrough of the tape recorder. In the essay “From Phonic to Sonic”, Steve McCaffery writes that the tape recorder signified “an external revolution”, which, for the

first time in history, separated speech from voice. This new mode of expression became an important tool for Sten Hanson whose works can thus be regarded as yet another example of how “literature depends on its medium”, as Thomas Götselius asserts in his book *Själens medium*. Even though it is possible to divide Hanson’s extensive list of works into an early, more traditional phase, and a later – and also longer and more important – experimental phase, this does not exclude the fact that certain themes and issues recur throughout his work. The essay mainly consists of a series of confrontations with a number of Sten Hanson’s most important sound works. This investigation, in which works such as *Autobiography*, “After John”, “Skärp dig för fan” (“Get a grip on yourself, dammit”), “La destruction de votre code génétique par drogues, toxines et irradiation”, as well as “Ränn Sten” are discussed (“Run Sten”, being a pun on the Swedish word “rännsten”, meaning gutter, combined with his name – Sten), where it becomes apparent that Hanson very often returns to motifs and forms that he has previously worked with. His, what may seem, heterogeneous list of works also displays homogenous and recidivating themes related to childhood, escape, isolation and a sense of community or belonging. These thematic elements are, in turn, often presented in curved or circular forms of practice, which, however, are often exposed to a series of modulations or disturbances. Sten Hanson moves away from the centre of tradition and is a lyrical poet of a very personal kind; and in his use of associative expression he can be called a ‘centrifugal lyrical poet’.

Two shorter texts, MÄLD and MÄLD (Ground Paper 1 and Ground Paper 2), have been included between and after these essays; these briefly discuss two sound poetry works by Sonja Åkesson and Susan Howe/David Grubbs.

CHAPTER : Om *ADSR* and *Att bli Ved* (On *ADSR* and *Att bli Ved* (Becoming Firewood): In the third, concluding chapter, two of my own works are in focus, and are investigated in various ways. The first is the CD *ADSR* that I produced together with Lars Carlsson under the name MonoMono in the spring of 2011, and the second is *Att bli ved*, the collection of poems published

at the same time as the dissertation you are now reading. The question “What is the sound of the poem?” guides the work here too. The CD *ADSR* and the collection of poems *Att bli ved* each consists of four sections or tracks. These are discussed, in chronological order, and in individual texts, in this (symmetrically designed) third chapter. The formal concordance between the texts, however, is complicated by the fact that both the two works under discussion as well as the texts about these works are very dissimilar.

The first part of the final chapter – : DATUMEN OCH LJUDEN; om *ADSR* (THE DATES AND THE SOUNDS; on *ADSR*) – is a centripetal (associative) and centrifugal (dissociative) discussion of the CD *ADSR*. This CD and the work MonoMono are described in terms of disturbance, distortion and deformation. The essay “DATUMEN OCH LJUDEN; om *ADSR*” is a text that like the CD *ADSR* seeks to embrace a great many aspects. It speaks almost simultaneously about a variety of subjects. It changes focus. It lets its eyes wander about, and by doing so, spots things that essentially lie beyond what the text is about. The CD *ADSR* raises questions related to political violence, which are focused on and highlighted in a number of different ways later on in the textual collage this chapter is made up of. This act of creating a bricolage is a response to my intuitive unwillingness to discuss *ADSR* in a more conventional way – a bricoleur being someone who creates worlds from what is available. For the essay “DATUMEN OCH LJUDEN” the paintings of Gerhard Richter, the activities of the Baader-Meinhof league, the school occupation in Beslan, or the voice-based sound works of Alvin Lucier are examples of the goods available. As it progresses, this heterogeneous essay also changes character and becomes more descriptive and narrative in its mode. In this gradually increasing amount of prose, the story of oiN is told – a character who leaves Europe for the US in order to join an underground group that has a political and activist agenda. Since storytelling has always been something foreign to me as a writer, it is possible to regard this fragment of prose as yet another laboratory study of the significance of ways of writing in a practice aimed at producing knowledge. I simply wanted to do something I had not done before. *ADSR* is a recording

that wants to be at a lot of different places, and that wants to speak, express and voice almost everything, all at the same time. This is also the ambition of the essay “DATUMEN OCH LJUDEN”.

The last section of the dissertation – : VEDED OCH ÄNGEN: OM ATT BLI VED (The Firewood and the Meadow: about Becoming Firewood) – discusses the collection of poems *Att bli ved*, where a number of key concepts such as: sound similarities; loops, metre and rhythm; prose poetry; and a line of poetry, act as a point of departure. All these elements constitute important contributions in the different attempts to produce the poems. The central term: loop, which is a personal modification and specification of the term poetic phrase, becomes, together with the line of poetry, an important building stone in the construction of the poem. In this chapter, *Att bli ved* appears to be a circular, cyclic work – like a book where there is no development, a book that opens up around that which disappears. The poems are constructed of similar, but varied, loops or phrases, and what they have in common is that they all return to almost the same point, over and over again. The poems reason in circles, and this reasoning is governed by a circular model that can be linked to a metrical one; thus the poems in *Att bli ved* display a ‘metrifying tendency’. The poems are generated in an imagined negotiation between what I call the *insistence of a phrase* and the *cultural consequences of adhering to line breaks*. In the outcome of this negotiation, chance and intuition play an important role. The essay also establishes how certain homophonic revelations as well as visually iconic elements become important in the different ways the poems are produced. The essay claims that the verses in *Att bli ved* bear similarities to the way in which I speak, and that they are similar to my own poetic rhythm, that is, my own prosody and intonation, but also that this way of speaking emerges as a consequence of working in and through the verse. Accordingly, the act of speaking is not more natural than the act of writing.

This chapter should not be regarded as an analytical reading of the poems in *Att bli ved*, but as an attempt to realise them one more time. Interspersed into the reflective text are a number of Reminiscences, characterised

by a more personal and biographical form of address.

Between these two chapters Excursus : “Ängen e överkryssad”, (The Meadow is Crossed Out) can be found; this is a collaborative effort between myself and the composer and musician Sten Sandell. In the text-sound composition “Ängen e överkryssad”, poetry from *Att bli ved* meets music and improvised material. The dissertation then presents the text, which includes Sten Sandell’s personal notations/score, and on Sten Sandell’s website a sonic realisation can also be found.

In the short conclusion that brings the dissertation to an end I try to give a concise answer to a question Ron Silliman asks in the title of the epilogue he wrote in the acclaimed anthology *Close Listening* (edited by Charles Bernstein). Silliman asks: “Who Speaks”?

My answer is: The Poem Speaks. Delivering Speaks.

# CD-SKIVA

1. Att strö ut cypresser

*ADSR*

2. Attack
3. Decay
4. Sustain
5. Release

”Att strö ut cypresser” spelades in i ELEMENT studio mellan den 1/1 2011 och den 31/12 2011.

Text och röst: Fredrik Nyberg.

Teknik och mixning: Lars Carlsson och Fredrik Nyberg.

*ADSR* spelades in och mixades i ELEMENT studio 2008-2010.

Alla kompositioner: MonoMono (Carlsson & Nyberg).

Mastering: Mattias Petersson.

På ”Sustain” medverkar Lotta M Nyberg (röst) och Ulrike Meinhof (röst).

På ”Release” medverkar My Hellgren (cello) och Emilia Wareborn (viola).

*ADSR* är tidigare utgiven på Firework Edition Records (FER1087).

# PERSONREGISTER

## A

Abbád al- 'Anbari 106  
Abelard, Pierre 74-75  
Achmatova, Anna 547  
*Adam* 184  
Adler, Carl Fredrik 488  
Adolfson, Eva 476, 585  
Adonis 106, 538, 571  
Agamben, Giorgio 438, 571  
Agbabi, Patience 209  
Aggestam, Rolf 49  
Ahlin, Lars 116  
Ahmad, Eqbal 296, 373, 407-408, 571  
*Aino* 248, 253  
*Alana* 389  
Alfredsson, Johan 141, 515, 533-534, 539-540, 542, 571  
*Alice* 496, 561,  
Alm, Roger 437, 571  
*Algot* 320, 344  
Almqvist, Carl Jonas Love 337-338, 527, 571  
Alpert, Evelyn 436, 438  
Alw, Gabriel 33  
Amanda 108, 152, 155  
*Ambrosius, Den helige* 70-71  
*andréS* 442  
Anderson, Jack 164, 170, 571  
Andersson, Claes 308, 567  
Andersson, Tommy 75-76, 89, 582  
*andreA* 430-431, 433, 444  
Andrews, Bruce 476, 580

Annaud, Jean-Jacques 176  
Antonsson, Görgen 501, 592  
Anyuru, Johannes 179-180  
Appelbaum, David 282, 383, 571  
Apollinaire, Guillaume 81, 346  
Arb, Siv 48, 52  
Archias 60  
Arendt, Hanna 373, 407-408, 440, 571  
Aristofanes 70, 214, 219, 571  
Arnheim, Rudolf 226-227  
Arp, Jean 323  
Artaud, Antonin 181, 251, 258, 495  
Ashbery, John 146-147, 530, 542  
Aspelin, Kurt 103, 153, 479, 581  
Atwood, Margaret 172, 571  
Auden, [W. H.] 231  
Augustinus 70, 571  
Aushev, Ruslan 390  
Aust, Stefan 394, 398, 401, 406, 411, 571, 585

## B

Baader, Andreas 394, 397, 399, 407  
Bachmann, Ingeborg, 485-486, 571  
Bachtin, Michail 205, 529  
Bäckström, Tord 219, 571  
Bahari, Hesham 106, 571  
Ball, Hugo 230-232, 339, 571, 581  
Bashsár Ibn Burd 538  
Baumgartner, Walter 308, 365, 572  
Beckett, Samuel 13, 304  
Beckman, Erik 48, 63-65, 118-119, 141-142, 160, 183, 293, 316, 521, 557, 560, 572, 589, 591  
Bellman, Carl Michael 511  
*Bengt* 184  
Bengtsson, Tommy 373, 571  
Bensmaïa, Réda 178, 575  
Benveniste, Émile 121, 572  
Berg, Aase 176, 572  
Berggren, Tobias 562  
Bergström, Maylene 338-339

- Bergvall, Caroline 355  
 Berlin, Andreas 488  
 Bernard, Suzanne 28  
 Bernofsky, Susan 58, 594  
 Bernstein, Charles 31-32, 41, 47, 53, 61, 66, 68, 77-78, 82-83, 90, 92, 96-97, 101, 116, 126-130, 132, 134, 136, 140, 146-147, 149, 155, 158, 165-167, 188, 191, 210, 218, 239, 241, 248, 273, 275, 474-476, 566, 572, 574-575, 580, 587, 590, 592, 598, 605  
 Bertillon, Alphonse 443  
 Bessa, Antonio Sergio 108-109, 175, 262-264, 572  
 Beuys, Joseph 345, 399  
 Beyer, Marcel 13-14, 16, 304-305, 572  
 di Bianco, Pascual 295, 584  
 Billing, Johanna 208-209, 573  
 Bin Laden, Usama 541  
 Birnbaum, Daniel 105, 573  
 Bjurestam, Maria 299, 596  
 Björck, Amelie 263, 299, 573  
 Björling, Gunnar 263  
 Bjørnkjær, Kristen 226, 573  
 Blair, Tony 389  
 Blanchot, Maurice 253  
 Blomqvist, Hans 557, 582,  
 Blomqvist, Lars-Erik 476, 585  
 Bock, Christian 224, 580  
 Bodegård, Anders 201  
 Bodin, Lars Gunnar 222-223, 573  
 Bodin, Per-Arne 476, 585  
 Bohman, Pontus 57  
 Bolano, Roberto 106-107, 573  
 Borges, Jorge Louise 213  
 Boström, Verner 110, 118  
 Boström Kruckenberg, Anita 281, 336, 476-477, 492, 573  
 Bowie, David 131  
 Brandt, Line 156, 261, 539, 592-594  
 Brandt, Per Aage 156, 261, 539, 592-594  
 Brandtzæg, Siv Gøril 140-141, 148, 573  
*Bravais, Joan* 399, 581  
 Breton, [André] 270  
 Brodsky, Joseph 58, 581  
 Brown, Norman O. 324  
 Bruns, Gerald L. 163, 207, 214-215, 573  
 Brunson, William 224-225, 573  
 Burchard av Worms 78  
 Burroughs, Edgar Rice 340  
 Burroughs, William S. 304  
 Burton, Nina 44-47, 49, 573  
 Bush, [George W] 438  
 Bäckman, Sven 518-519, 576, 585  
 Bäckström, Per 46, 49, 89-90, 119, 143-144, 147, 204-205, 207, 212, 216, 240, 276, 385, 490, 537-538, 540-541, 573, 599  
 Bärtås, Magnus 198, 200  
 Böhringer, Gerda 360  
 Bök, Christian 296-297, 355, 573  
 Börjel, Ida 138  
 Børset, Bodil 351-352, 394, 574  
 Börtz, Daniel 341
- C
- Caddel, Richard 187, 210, 574  
 Cage, John 39-40, 137-138, 181, 302, 320, 324-328, 340-344, 361, 574, 576, 590  
 [de Candolle], Alphonse Pyramus 491  
 de Candolle, Augustin Pyramus 491  
 Carlson, Marvin 206, 574  
 Carlsson, Lars 184, 206, 349, 351, 354, 370, 384, 403, 413, 596, 602, 606  
 Carlsson, Tina 198, 200  
 Carmenisch, Arno 567  
 Carroll, Lewis 150, 219  
 Carson, Anne 177  
*Carter, John* 340, 344, 578  
 Caws, Mary Ann 529, 531, 591, 594  
 Celan, Paul 253, 508  
 Cepciansky, Vladimir 11, 575  
 Chaplin, Charlie 339  
 Chaton, Anne-James 355



Chaytor, H. J. 77-80  
*Christer* 184  
Chopin, Frédéric 203  
Chopin, Henri 40, 223, 228, 232-239, 255, 301, 319, 324, 327-328, 331, 574, 578  
Christoffersson, Anna 55  
Cleveman, Lars 174-175  
Clüver, Claus 237-238, 307, 309, 331, 574  
Cobbing, Bob 86, 221-222, 233, 236, 239, 241, 574  
Collins, Nicolas 378, 574  
Conradson, Ivar 529, 533  
Corydon, Robert 366, 551  
Creeley, Robert 76, 132-133, 478, 589  
Crnković, Gordana P. 65, 574  
Croce, Benedetto 519  
Cubitt, Sean 81, 83, 575  
Culler, Jonathan 548  
cummings, e. e. 81, 86  
Cunningham, Merce 39  
Cureton, Richard 494  
Curman, Peter 52  
Cusic, Don 42, 46, 107, 575

## D

Dahl, Elena 537, 575,  
Dahl, Östen 476, 585  
Dahlbäck, Johan 85, 586  
*Dana* 389  
*David* 184  
Davidson, Jonathan 136, 575  
Davidson, Michael 90-91, 575  
Davie, Donald 54  
Deleuze, Gilles 11, 178, 181, 193, 195, 575  
Delillo, Don 436-437  
Dellwo, Karl-Heinz 373  
*Demosthenes* 70  
Denby, Edwin 324  
Derrida, Jacques 61, 99-100, 104-105, 129, 575, 582  
*Det höga gräset i hagen* 518, 520-521, 544,

Dickens, Charles 37  
Diktonius, Elmer 333, 480, 505, 564, 585  
Ditfurth, Jutta 396, 414, 375  
Dolar, Mladen 99, 103, 105, 147-148, 150-151, 154, 268, 339, 403, 411, 575  
*Don Juan* 290, 329  
Doukkali, Josef 224, 580  
Drucker, Johanna 64, 83, 90, 141, 175-176, 575  
Ducasse, Isidore (alias Comte de Lautréamont) 250-251  
Dufrêne, François 233-234, 319, 324, 340  
Dürer, Albrecht 399  
Dworkin, Craig 58, 64-65, 86, 125-126, 132, 142, 230, 241, 279, 296-297, 346-347, 380-381, 572, 574-576, 586, 590-592, 594

## E

Eco, Umberto 176  
Economou, George 34  
Edenborg, Carl-Michael 259, 263, 576  
Edfeldt, Åke W 109-110  
Egeskov, Jon 405  
Eigner, Larry 566  
Ekblad, Per 193  
Ekblad-Forsgren, Ulla 13, 305, 572  
Ekblom, Torsten 40, 51, 57, 137, 181, 226, 299, 302, 325, 574, 576  
Ekelund, Vilhelm 474, 500, 529, 558, 585  
Eklund, Stefan 143  
Ekelöf, Gunnar 311, 481, 484, 560, 593, 595  
Eklöf, Margareta 36, 586  
Ekstrand, Bert 561, 576  
Eldh, Isak 375, 589  
Elggren, Leif 309, 352, 588  
Eliot, T. S. 41, 84, 86, 505-506, 556, 576  
Ellenberg, Bengt 70, 571  
Elleström, Lars 174, 215, 219, 252, 352, 394, 487, 489, 517, 549, 554-555, 562-563, 576  
Engdahl, Horace 13, 32-33, 84-85, 99, 160, 243, 521, 557, 576, 591

Ensslin, Gudrun 394, 397, 400  
Ericson Bahari, Astrid 106, 571  
Eriksson, Bengt 476, 585  
Eriksson, Elis 116  
Eriksson, Helena 508  
Eriksson, Jörgen 554  
Eriksson, Karoline 437  
Eriksson, Ulf I 105, 582  
Erasmus 11, 13, 310  
Espitallier, Jean-Michell 217-218, 221, 232-233, 576  
Espmark, Kjell 201-202  
Evens, Aden 195

## F

Fafner, Jørgen 509, 519, 576  
Fahlström, Öyvind 51-52, 89-90, 103, 108, 158-159, 174-176, 221, 223, 227, 234, 251-253, 258-264, 271, 276, 290, 307, 327, 355, 572, 576, 584, 589  
Fallon, Janet Ruth 475  
Falkenland, Christine 201  
*Far* 487, 515, 535.  
Farazdaq 106  
Fassbinder, Rainer Werner 407-408, 576, 594  
Feiler, Dror 142, 183, 585  
Feinstein, Elaine 76, 589  
Ferlin, Nils 127  
Ferris, Paul 107  
Finch, Peter 39  
Fine, Elizabeth C 203-204, 577  
Fioretos, Aris 493, 577  
Fischer, Otto 75, 87-89, 577, 582  
Flensmarck, Kristofer 167-168, 596  
Floman, Daniela 137-138, 577  
Foer, Jonathan Safran 437  
Forshage, Mattias 259, 263, 576  
Forsskål, Peter 488  
Forss, Harald 127  
Fortess, June 170, 577  
Foucault, [Michel] 496

Fovet, William 157, 587  
*frank* 405, 423-423, 427, 429, 431-434, 440-447  
Frank, Niels 539, 592  
Frawley, William 62, 67, 101, 124, 128, 213, 242, 509, 577  
Fredman, Stephen 530, 577  
Freud, Sigmund 314  
Friberg, Gösta 52  
Frick, Lennart 323, 577  
Frost, Robert 42  
Fyhr, Lars 62, 220, 590

## G

Gadamer, Hans-Georg 105, 577  
Gall, Sally M. 480  
Gassilewski, Jörgen 111-112, 146-149, 167, 577  
Gaye, Marvin 361  
Genette, Gérard 154, 158, 278, 299, 485, 516, 577, 588  
Gerö, Eva-Carin 62, 593  
Ginsberg, Allen 34, 38, 46-47, 90-91, 144, 183, 205, 211, 577  
Giorno, John 130-132, 240  
Glaser, Etienne  
Goergens, Irene 394  
[von] Goethe, [JohannWolfgang] 542  
Goffman, Erving 166  
Goldberg, RoseLee 206  
*Goldbook*, *Alvah* 38  
Granath, Björn 50  
Granqvist, Willy 49  
Greenberg, Harry 164-165, 170, 172, 571, 577, 581, 590-591  
Greiner, Robert 41  
Grewin, Christer 261  
Grieg, Edvard 49  
Griffiths, Eric 104  
Grubbs, David 81-83, 345-347, 355, 577, 580, 602  
Grönberg, Irena 201  
Grönborg, Peter 43, 55, 143, 577, 592

Guattari, Félix 11, 178, 181, 193, 195, 575  
Gustafsson, Mats 82, 345-346  
Gustawsson, K. A. 503, 577  
Gutenberg, Johann 76-77,  
Guyota, Pierre 125  
Göransson, Sverker 48-49, 575, 585-586, 591  
Götselius, Thomas 13-14, 74-75, 89, 98-99, 151-  
154, 208, 216-217, 277, 283, 286, 310, 314, 506, 553,  
578, 582, 602

## H

Haag, Ingemar 99, 563, 578  
*Hagen, Nina* 280  
Haglund, Magnus 229, 330, 578  
Hall, Donald 34, 134  
Hallberg, Anna 260, 578  
Hallén, Sven 373, 571  
Hammar, Thomas 90, 174-175, 578  
Hammarberg, Jarl 50, 116, 300  
Hammarén, Maja 196, 198  
*Han med bären att bära ängshöet på* 512  
*Han med det långa rättfärgade håret* 532  
*Han med hammaren* 106, 501, 558  
*Han med handsken* 106, 484, 501, 511, 521, 524,  
558, 568  
*Han med lien å räfsan* 511  
*Han med spaden grepen hackan å skåran* 511  
*Han med stängslet å käppen* 511  
*Han med vargen* 511  
Hansén, Dan 358, 360, 372, 378  
Hansén, Linn 167  
Hanson, Sten 51-52, 69, 83, 206, 223-224, 226,  
229, 236, 241-243, 247, 291, 301-344, 352, 573,  
578-578, 588-589, 596, 601-602  
Hansson, Gunnar D 47, 62, 127, 211, 220, 296,  
366, 579, 590  
Hansson, Ola 529  
Hansson, Per Albin 211  
Harding, Gunnar 308  
Hartman, Charles O. 41, 506, 528, 545, 579  
Hartman, Geoffrey 104  
Harvey, Brent 487, 594  
Hasselquist, Fredrik 488  
Hausmann, Raoul 260  
Hausner, Siegfried 372  
Havelock, Eric A. 59-63, 66-70, 91, 579  
Hayles, N. Katherine 97, 101, 303-304, 313, 579  
Hedenvind-Eriksson, Gustaf 324  
Heller-Roazen, Daniel, 282, 289, 579  
Hedling, Erik 219, 237, 574, 589  
Hedås, Kim 194  
Hegel, Friedrich 105, 563  
Heidsieck, Bernard 40, 221, 228-229, 233, 237,  
306, 317, 344, 579  
Hejinian, Lyn 92, 207, 485, 579  
Heißenbüttel, Helmut 537  
Heldén, Johannes 179  
Hellgren, My 193, 353, 414, 606  
Helsing, Lennart 169, 260  
Helms, Elisabeth 408, 594  
Henriksen, Poul Ib 226  
Herdiés, Olivier 291  
Hermogenes 151-152  
Hesiodos 399  
Hewitt, Lleyton 445  
Heyman, Lena E. 107, 573  
Higgins, Dick 176, 208, 218, 221, 237, 579  
Hjertström-Lappalainen, Lars-Erik 335, 579  
Hodell, Åke 50-52, 57, 206, 221-226, 229, 241,  
299, 307, 330, 355, 500, 578, 583  
Holder, Alan 480, 482, 547, 552, 555, 579  
Holmberg, Jens 337, 579  
Holmgren, Ola 145, 591  
Holmqvist, Karl 208-209, 573  
Homeros 63, 65-66, 277, 580  
*Hon som nu håller en lilja som om lilja vore ett  
svärd i sin ena hand* 557  
*Hook, Jennifer* 433  
Hopkins, Gerald Manley 261  
Horatius 37

von Hornbostel, E. M. 152  
Howe, Susan 81-83, 345-347, 355, 474-476, 538-539, 580, 602  
Huelsenbeck, Richard 232  
*Hugo* 289  
*Hugo* 323  
Hult, Arne 476, 585  
Hultberg, Teddy 218, 221-225, 241, 244-248, 259, 265-266, 270, 278-280, 291, 295, 310, 341, 580, 588, 601  
Hultqvist, Harald 405, 527, 595  
*hykA, jahmiR* 416, 421, 424, 426, 429, 444, 447  
*Hynkel* 339  
Hägglund, Maria 299, 596  
Hänström, Lars 33, 56-57, 580  
Höglund, Bengt 45, 54, 144, 231, 580-581  
Högström, Martin 97, 138-139, 303, 579, 581  
Højholt, Per 139, 206, 225-227, 272, 275, 385, 527, 573, 581, 583, 587, 593  
Hölderlin, Friedrich 537

## I

*iB* 425-433, 440, 444-446  
*Iffigenia, Den Tauriska* 294  
Ignatow, David 165, 581  
*I.L.* 248, 250-255, 259, 261-262, 266, 271, 275, 280-281, 284-288, 290-292, 295, 298  
Inez, Colette 164-165, 581  
Innis, Harold 77-78  
Isaksson, Folke 337, 571  
Isidor av Sevilla 71  
Isou, Isidore 249-250, 253  
*Ixion* 267, 273,

## J

Jakobson, Lars 12, 399, 581  
Jakobson, Roman 31, 103, 117, 123, 128-129, 152-157, 169, 194, 260, 281-282, 335-336, 476-479, 492, 499-500, 507-510, 522-523, 536, 573, 581,  
Janco, Marcel 236

Jangfeldt, Bengt 58, 476, 581, 585  
Janss, Christian 497, 529-531, 581  
Jansson, Kerstin 203  
*Jesus-Christ* 516  
*Job* 291, 295  
Johansson, Eva 437  
Johnson, Bengt Emil 50-52, 83, 141, 169, 221-226, 241, 245, 252-253, 265, 297, 307, 355, 515, 533, 539-540, 571, 581, 589, 591, 596  
Jordi 436, 439  
*jordI* 405, 423-424, 427-433, 440-447  
Joyce, James 263  
Jürgenson, Friedrich 289, 582  
Jäderlund, Ann 196-198

## K

Kadhammar, Peter 559, 582  
Kafka, Franz 11, 178, 200, 485, 557, 582  
Kahn, Douglas 302, 343  
Karlsso, Mikael 55  
*Karnau, Hermann* 14, 16, 304-305  
Keiland, Harald 266  
Kemp, Peter 104-105, 582  
Kermode, Frank 505, 576  
Kerouac, Jack 38, 47, 90, 582  
Kersta, Lawrence 411  
Kittler, Friedrich 75-76, 87, 89, 156, 192, 220-221, 247, 314, 582  
Kjørup, Frank 64, 156, 261, 269, 366, 475, 479, 509, 532, 545-551, 556, 582, 593, 594  
Klee, Paul 563  
Kleberg, Lars 58, 386, 475-476, 582, 585  
Klein, Yves 320  
Klemets, Kennet 169  
Kling, Thomas 188, 415, 418, 493, 583, 590  
af Klintberg, Bengt 50-51, 299, 321, 583  
Knox, Bernard 70  
Kohl, Helmut 399  
Kornhall, David 490, 497, 583  
Kostelanetz, Richard 229-230, 233, 583

*Kratylos* 151, 500  
Kriland, [Gösta] 263  
Kristeva, Julia 494-495, 519, 537, 583  
Krook, Helga 148, 186-190, 195, 583  
Kubaczek, Martin 527, 595  
Kärnborg, Ulrika 437, 583

## L

Laaban, Ilmar 206, 223, 236, 241, 243-266, 270-298, 307, 321, 329-330, 495, 540-541, 580, 583-584, 588, 600-601  
Laaban, Isidor 244-245, 250, 252, 257-258, 260-261, 264-265, 271, 283-284, 290, 321  
Lagerlöf, Erland 277, 580  
Lagerroth, Ulla-Britta 219, 237, 574, 589  
Lalander, Folke 248, 588  
Lane, Michael 477  
Lappalainen, Erkki 55  
Larkin, Philip 54, 506  
Larsson, Jörgen 333, 480, 493-494, 504-505, 518-521, 564, 584-585  
Larsson, Karl 130-133, 585  
Larsson, Lars-Erik ("Vedsågar-Lasse") 302  
Larsson, Stig 141-142, 183, 185, 189, 585  
Laurin, Thomas 368, 596  
Lazer, Hank 43, 142, 585  
Leidi, Franco 280, 291-296  
Leino, Eino 115  
Lenin, [Vladimir] 389, 427  
Leiris, Michel 299, 516  
Levin, Samuel R. 551  
Lévi-Strauss, Claude 156  
Lewenhaupt, Claës 503, 534, 585  
Lewenhaupt, Tony 503, 534, 585  
Lewin, Jane E. 485, 577  
Lie, Halvard 548  
Lilja, Eva 48, 83-89, 126, 132, 479, 484, 490, 500, 510, 513-515, 519, 522, 526-527, 537, 545-546, 550, 558, 561, 575-576, 583-584  
Lind, Pi 50-51

Lindblad, Per 522, 585  
Lindahl, Göran 297  
Lindeborg, Lisbeth 398, 585  
Lindegren, Erik 63, 65, 183, 244-245, 540, 572  
Lindén, Ellika 338-339  
Lindh, Jonas 98, 279, 411, 593  
Lindman, Magnus 174-175  
von Linné, Carl 410, 488, 491, 520, 592, 594  
Lloyd, Janet 60, 593  
Ljung-Svensson, Ann-Sofie 396, 575  
Ljung, Per-Erik 85, 586  
Lopate, Phillip 165, 585  
Lord, Albert 66  
Lotman, Jurij 475-476, 522, 547-548, 585  
Lotass, Lotta 177, 179  
Lucier, Alvin 125, 378-383, 586, 603  
Lund, Hans 272, 307-308, 365, 498, 526, 572, 574, 585, 589  
Lundberg, Anders 31, 61, 97, 155, 273, 572  
Lundberg, Bengt 518-519, 576, 585  
Lundberg, Bengt A. 103, 153, 476, 497, 581, 585  
Lundberg, Kristian 177, 586  
Lundgren, Maja 121, 572  
Lundgren, Solveig 56, 586  
Lundkvist, Artur 297, 308, 320, 338  
Lundquist, Marie 201-202, 586  
Luther, Martin 14, 74  
Luthersson, Peter 49, 586  
Lützow-Holm, Ole 194, 198  
*Lynch, Jodie* 441-442  
Lyden, Karl 91, 304, 575  
Lynd, Robert & Helen Merrell 36  
Lysell, Roland 145, 591  
Löfling, Pehr 488  
Löfqvist, Anders 109, 591  
Lönnroth, Lars 48-49, 170, 207, 575, 585-586, 591

## M

*Madero, García* 106  
Magnusson, Jonas (J) 31, 35, 61, 155, 217, 221, 228,

- 273, 306, 317, 496, 572, 579, 586, 591  
Mallarmé, Stéphane 76, 81, 85, 99, 586  
Malm, Mats 73, 238-239, 242, 586  
Malraux, André 297  
Manguel, Alberto 36- 37, 71, 73, 79-80, 90, 172, 185, 196, 586  
Marcinikiewicz, Pawel 201  
*Maria Magdalena* 154  
*Margit* 323  
Marinetti, F. T. 323, 308  
Marsh, Nicky 37, 39, 209, 587  
Marshall, Donald G. 105, 577  
Martialis 37  
Marx, Groucho 258  
Matz, Richard 52, 61, 217, 587  
McCaffery, Steve 69, 92, 214-215, 218-219, 229-237, 242, 303, 308, 331, 579, 586-587, 592, 601  
McLow, Jackson 40  
McLuhan, Marshall 52, 54, 61, 67-68, 77-81, 86, 109, 217, 587  
Meier, Armin 407-408  
Meinhof, Ulrike 393-401, 409, 414-415, 575, 606  
Melberg, Arne 145, 317, 497, 529-531, 581, 587, 591  
Mepham, John 152, 581  
Merleau-Ponty, Maurice 157, 587  
Meyhoff, Karsten Wind 139, 206, 226-227, 573, 581, 583, 587, 594  
Mickiewicz, Adam 147  
Middleton, Peter 36-39, 53, 96, 106, 132-136, 146, 151-152, 165, 168, 170-171, 207-211, 248, 378, 475, 587  
Midttun, Lars 147  
Migone, Christof 81, 381, 575  
*Mikaela* 249  
*milenA* 430  
*Miller, Sue* 405  
Millroth, Thomas 354, 414-415, 587  
Millum, Trevor 216, 588  
Milveden, Ingemar 168  
Minotaurus 292  
von Mirbach, Andreas 360  
Michaux, Henri 251, 541  
Mladić, Ratko 558-559  
Moodymann (Kenny Dixon Jr.) 361, 588  
Mon, Franz 307,  
*Monotaurus* 292, 294,  
Moore, Jonathan 529  
Morgan, Thais E. 154, 278-279, 284-285, 516, 577, 588  
Morgenstern, Christian 81, 219, 231  
*Mor* 12, 154, 535  
*Mormor* 502, 535  
Morris, Adalaide 218, 324, 586, 590  
Müller, Wolfgang 296, 588  
Munden, Paul 215-216, 222, 574, 588, 591, 594-595  
Murphy-Judy, Kathryn 40, 595  
Mårtenson, Per 337, 571
- N
- Nagy, Gregory 31, 65-66, 247, 293, 588  
Negt, Oskar 373  
Nemes, Endre 250, 262, 291  
*Nero* 267, 270  
Nichol, bp 69, 218, 236, 242, 571, 579, 587, 592  
*Nicias* 70  
*Nilofar* 232, 475, 484, 510, 516-517, 523, 544, 557, 562  
*nilofaR* 415-417, 421-422, 428-429, 433  
Nilsson, Lars-Inge 43, 188, 190, 588  
Nilsson, Martin P:N 415, 516, 593  
Nilsson, Mats 97, 303, 579, 590  
Nilsson, Niclas 485  
Nilsson-Tannér, Per 319  
Nilsson, Tore 224, 580  
Nilsson, Ulf Karl Olov 138  
Nordenhök, Hanna 111, 558  
Nordgren, Sune 245, 248, 251, 253, 258, 272, 588  
Nordqvist, Jens 358, 360, 372, 578  
Nyberg, Fredrik 176, 192-193, 235, 293, 319, 354,

358, 362-363, 375-376, 419, 489, 543, 572, 588-589,  
600, 606  
Nyberg, Karl-Axel 485  
Nyberg, Lotta M, 393, 606  
Nylander, Lars 111, 486, 528-529, 533-534, 538,  
542, 589  
Nylén, Leif 39-40, 49-51, 302, 574, 589  
Nyman, Lars Eberhard 394, 398, 411, 571  
*Någon annans ögon* 521  
Nanny, Max 271, 498, 589

## O

Obrist, Hans Ulrich 325, 333, 589  
*Oidipus* 516  
*oiN* 12, 41, 91, 115-116, 200, 228-229, 232, 243-265,  
268-300, 313, 338, 373-374, 377, 383-384, 387-388,  
405, 413, 415-417, 421-433, 440-447, 475, 484-486,  
493, 495, 499-501, 511, 516-517, 521-524, 541, 557,  
562, 566-568, 600, 603  
Okpewho, Isidore 157  
Olson, Charles 39, 47, 76, 90, 175-176, 589  
Olsson, Anders 105, 145, 540, 573, 589, 591  
Olsson, Eva Kristina 177, 179  
Olsson, Jesper 31, 50, 61, 69, 92, 103-104, 110-111,  
116, 155, 219-221, 239, 273, 306-307, 375, 382, 492,  
572, 589  
Olsson, Lotta 567  
Olsson, Nils 201  
Olsson, Tommy 55  
Olzon, Staffan 50-51  
Ong, Walter J. 31, 62-63, 67, 100, 124, 220, 589  
*Orfeus* 548, 551, 567-568  
O'Rourke, Jim 419  
Orreblad, Margareta 265  
Osbeck, Pehr 227  
*Osborn, Phil* 431

## P

Paik, Nam June 375  
Palmer, Michael 92

Parnet, Claire 178  
Paul 315  
Pedersen, Daniel 11, 575  
Pedersen, Gunner Møller 226  
Peiter, Thomas 399  
Pempeit, Lilo 407  
Perloff, Marjorie 41-42, 58, 64-65, 86, 126, 132,  
142, 230, 241, 279, 296-297, 324, 381, 538, 542, 572,  
575-576, 586, 590-592  
Perloff, Nancy 296, 308, 590  
Perme, Lilian 62, 220, 590  
Persson, Annika Ruth 299, 596  
Petersson, Mattias 606  
Petersson, Mona 299, 596  
Pettersson, Thore 153, 581  
Phillips, Timothy 389-390, 590  
Pierce, Charles Sanders 517  
Pirenne, Henri 77  
Platon 61-62, 66, 151, 575, 593  
Plinius (den yngre) 37, 172, 185, 196,  
Poe, Edgar Allan 348-349, 361, 499, 590  
Poellinger, Clemens 437  
Pollock, Jackson 120  
Poucel, Jean-Jacques 142, 591  
Pound, Ezra 41, 86, 234-235, 334, 592  
Prikker, Jan Thorn 397

## Q

Quartermain, Peter 47, 148, 155, 590  
Quasha, George 547  
Qvarnström, Gunnar 230, 571  
Qvarzell, Gun 52

## R

Raattammaa, Lars Mikael 121  
Rabelais, François 19  
Ranaldo, Lee 418-419  
Ransom, J. C. 117  
Raspe, Carl-Jan 397  
Ratcliffe, Stephen 95-96, 590

Ratner, Rochelle 172, 591  
 Rauschenberg, Robert 39  
 Reagan, Ronald 199  
 Reed, Brian M 86, 129, 591  
 Refsum, Christian 497, 529-531, 581  
 van Reis, Mikael 48, 591  
 Richardson, Samuel 346  
 Richter, Gerard 397-399, 593, 603  
 Ricoeur, Paul 145, 591  
*Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen*  
 557  
 Riffaterre, Hermine 529, 591, 594  
 Riffaterre, Michel 531, 591  
 Riley, John Erik 446  
 Rilke, Rainer Maria 105  
 Rimbaud, Arthur 382, 529  
 Ring, Inger 560, 591  
 Robinson, Mark 136, 187, 574-575, 595  
 Roosevelt, [Franklin D] 427  
*Rosario* 106-107  
 Rosenberg, Erik 297, 591  
 Rosengren, Mats 378, 401, 423, 591  
 Rosenthal, M. L. 480  
*Rossmann, Karl* 515, 557  
 Rothenberg, Jerome 241  
 Roubaud, Jacques 35, 142-143, 205, 209, 591  
 Rubenstein, Lev 58, 582  
 Ruin, Hans 512-513, 591,  
 Runefelt, Eva 49  
 Runge, Simon 290  
 Runqvist-Vinde, Ann 494, 583  
 Rühm, Gerhard 223  
 Rydstedt, Anna 555

## S

de Sade, Marquis 251, 259, 576  
 Saenger, Paul 31, 72-81, 85, 591  
 Salkazanova, Vera 389  
 Sampras, Pete 445  
 Sandell, Sten 185, 245, 512-513, 596, 605

Sanders, Helma 393-394, 396,  
*Sanna* 286  
 Sapfo 68, 516, 593  
 Sartre, Jean Paul 251  
 de Saussure, Ferdinand 103, 109, 151-152, 591  
 Sayre, Henry 476, 542, 580, 590  
 Schaeffer, Pierre 264, 324  
 Scheerbart, Paul 231  
 Schiller, Margit 399  
 Schleyer, Eberhard 407  
 Schleyer, Hanns-Martin 407  
 Schmitz, Helene 410, 594  
 Schubert, Ingrid 394  
 Schulze, Ingo 492, 592  
 Schumann, Robert 50  
 Schwitters, Kurt 260, 263, 296-297  
 Scott, Jordan 125, 382-383, 592  
 Sem-Sandberg, Steve 398, 411, 592  
 Sernander, Rutger 520, 542, 592  
 Setterlind, Bo 258, 584  
 Sheppard, Victoria 37, 39, 209, 587  
*Shōtoku-Taishi* 197  
 Sieburth, Richard 234-235, 592  
 Silkeberg, Marie 550, 592  
 Sillanpää, Marja-leena 179  
 Silliman, Ron 539, 566-567, 592, 605  
 Simon, Douglas 379-380  
*Sisyfos* 295  
 Skoglund, Daniel 302  
 Slawek, Tadeusz 15, 92, 104, 129, 146, 302, 384, 595  
 Snyder, Gary 34  
 Sokolow, Paulina 248, 588  
 Sonnevi, Göran 125-126, 183, 185, 189, 196-198,  
 279, 549-551, 554-555, 592  
*Sokrates* 66, 151, 154,  
 Sosa, Michael 487, 594  
 Speer, Albert 436  
 Speer, Jean Haskell 203-204, 577  
 Sten, Vagn 226  
 Stein, Gertrud 86, 94, 263, 501, 592



*Stentor* 282, 286  
Sterne, Laurence 296  
Stewart, Garrett 101, 104, 106-113, 118, 122, 130, 150, 270, 273-276, 592, 599  
Stjerna, Åsa 98, 279, 411, 593  
Stoecker, Dietrich 358, 372  
Stockhausen, Karl-Heinz 223, 228  
Stolpe, Jan 61, 151, 575  
*Storasyster* 535, 544  
Storr, Robert 397-400, 409, 593  
Strand, Liv 299, 596  
Strawson, Galen 311, 593  
Strindberg, August 194, 324, 328-329, 341  
Ståhl, Kerstin 338-339  
Sun Ra (Herman Poole Blount) 361  
Svenbro, Jesper 31, 60, 67-72, 516, 593  
Svensson, Georg 57  
Svensson, Per 396, 575  
Swedenmark, John 121, 481-483, 490, 505, 508, 510, 572, 575, 583, 593  
Sweetser, Eve 261, 276, 593  
Szlezák, Thomas A. 61-62, 593  
Szybek, David 201  
Söderberg, Lasse 245  
Söderberg, Niklas 102, 593  
Söderblom, Staffan 297, 348-350, 361, 477, 591, 593  
Søndergaard, Morten 139, 226-227, 272, 573, 583, 587, 593-594  
Søndergaard, Morten 548, 593,

## T

Talgre, Maarja 245, 253, 262, 265, 596  
Tamjärv, Aino 248, 588  
Tankred, Kent 341  
Taube, Evert 341  
Tawada, Yoko 57-58, 197, 199-200, 594, 599  
Tegnér, Esaias 32-33, 183, 594  
Thatcher, Margaret 399  
*Theres* 428  
Thibaudet, Albert 85

*thomaS* 430, 433, 444  
Thomas, Dylan 34-36, 39, 107  
Thomsen, Christian Braad 408, 594  
Thoreau, Henry David 82  
Thorild, Thomas 87-88  
Thörn, Pär 94-95, 104, 106, 111, 354, 594  
Tiberg, Joar 137-138, 149, 577, 594  
Todorov, Tzvetan 528, 541, 594  
Toop, David 418, 594  
Torhell, Sven-Erik 272, 498, 589  
Torsson, Björner 496, 594  
*Torsten* 323  
Trotskij, Leon 234  
Tsalieva, Lydia 390  
Tsur, Reuven 145, 155-158, 271-272, 594, 598  
Tudor, David 39  
*Tulltjänstemannen* 387-388  
Tunedal, Jenny 299, 595  
Tunström, Göran 48  
Tynjanov, Jurij [Tynianov, Yuri] 487, 499, 536, 546, 594  
Tzara, Tristan 232

## U

Uddenberg, Nils 410, 491, 494  
Ullén, Jan Olov 474, 478-480, 548, 553-556, 562, 594  
Ulven, Tor 83  
Updike, John 437

## V

Vad, Poul 550  
Valéry, Paul 163  
Varon, Jeremy 373, 399, 594  
Veliotis, Nikos 345-346  
Verne, Jules 475  
Vikgren, David 94-95, 101-105, 108-123, 128, 151, 171, 187, 589, 595  
Vikström, Birger 324  
Vold, Jan Erik 83, 212-213, 308, 595

## W

Wade, Stephen 215-216, 222, 574, 588, 591, 594-595  
 Wahlström, Sten 297, 591  
 Wain, John 54  
 Wallenstein, Sven-Olov 178, 438, 571  
 Wallsten, Lars 247, 281, 303, 443, 595  
 Walsh, John 216, 595  
 Wareborn, Emilia 193, 414, 606  
*warhol, andy* 130  
 Waterhouse, Peter 405, 527, 595  
 Waugh, Linda 152-153, 156, 194, 499-500, 536, 581, 598  
 Wedholm, Dag 259  
 Weinsheimer, Joel 105, 577  
 Weirather, Randy 552  
 Weiss, Peter 255-256  
 Wendtland, Anni 358  
 Wenzer, Jakob 178, 181-182, 190, 193, 195, 595  
 Wesling, Donald 15, 84, 92, 104, 129, 146, 302, 384, 595  
 Weyler, Svante 492, 592  
 Wheeler, Lesley 32-36, 42-43, 53, 100-101, 142, 595  
 Whitman, Walt 47, 84, 481, 558, 560  
 Whorf, B. L. 157  
 von Wildenbruch, Ernst 220-221  
 William-Olsson, Magnus 159-160, 163, 171, 595  
 Williams, William Carlos 41, 148, 506, 531, 542  
 Wilson, Lars 38, 582  
 Winberg, Måns 348, 590  
 Wingert, Thomas 289, 582  
 Winlöf, Erik 287  
 Winthrop-Young, Geoffrey 221, 582  
 Wirtén, Per 296, 437-438  
 Wisniewski, Stefan 358  
 Witt-Brattström, Ebba 494, 583  
 Wivel, Peter 373, 595  
 Wolny Hamkalo, Agnieszka 201  
 Wordsworth, William 41  
 Wright, George 552  
 Wutz, Michael 221, 582

Wynne, George G. 289, 582

Wählin, Kristian 484, 490, 528, 537, 575, 583, 595

## X

Xenakis, Iannis 320, 340

## Y

Yevtushenko, Yevgeny 40

## Z

Zagajewski, Adam 201

Zedong, Mao 427

Ziegler, Allan 164-165, 170, 172, 571, 577, 581, 585, 590-591

Zirlin, Larry 164-165, 170, 172, 571, 577, 581, 585, 590-591

Zumthor, Paul 40, 124-125, 135-136, 149-150, 157-158, 293, 595

Zurbrugg, Nicholas 236, 240, 571

## Å

Ågren, Erik 557, 582

Åkesson, Sonja 52, 263, 299-300, 308, 500, 573, 595-596, 602

## Ö

Öjjer, Bruno K. 46, 49, 143-144, 147, 204, 212, 216, 573

Östensson, Pia 410, 594

Östergaard, Linda 58, 485, 571, 594