

Plötsligt infinner sig en oro

Fredrik Nyberg & Sten Sandell

Plötsligt infinner sig en oro

Essäer om paus och tystnad
i musikaliska och poetiska praktiker

Litterär gestaltungs skriftserie nr 17

Litterär gestaltning
Göteborgs universitet
<http://akademinvaland.gu.se>

Ideella föreningen Autor
<http://www.autor.se>

© Fredrik Nyberg & Sten Sandell 2017

Omslag: Sten Sandell

Grafisk form: Dick Claésson

Tryckt av Munkreklam AB 2017

ISBN 978-91-984037-1-8

Detta arbete är ett resultat av stipendium ur

Kungl. Musikaliska akademiens Bernadotteprogram 2016.

Plötsligt infinner sig en oro

En textessä

Del 1

”Överallt dessa mystiska allmänningar”

Per Wirtén, *Där jag kommer från*

0. Inledning: tystnad, paus, undantagstillstånd, mellanrum, glipa.¹

Fredrik: Ett tidigt minne som jag under lång tid burit med mig. Jag har försökt förstå varför det dröjt sig kvar. Varför just detta minne blivit betydelsefullt och vad det egentligen säger.

Solsken.

Jag är sju eller åtta år gammal och har av ett för mig idag mer bekant behov dragit mig undan den stojiga, ibland nästan våldsamma, leken på skolgården. Det känns som om jag långsamt backat ut ur den. På avstånd blir de bekanta rörelserna delvis främmandegjorda. Liksom avsiktslösa. Avståndet mellan mig och mina klasskamraters alltjämt pågående lek är betydelsefull. Rörelsen bort från skolgården skapade förskjutningar och nya, annorlunda, avstånd. Nya, något långsammare, tempon. Barnens kroppar hamnade gång på gång för nära, eller för långt bort från varandra. Lekens rörelser – som man som deltagare i leken uppfattade som sammanhållna och flödande – styckades upp och stannade av. Spelet började hacka. En tänkt spark. Ett slag ut i intet. En specifik kropps pausering påverkade en annan kropps figurationer varvid en tredje kropp hamnade utanför ett tänkt och pågående rörelseschema. Tumultus betyder oro. Kroppens tyngdpunkt hamnade på vänster istället för på höger ben. Någon snubblade till och föll nästan ihop. Nya spänningsfält och fokusområden uppstod. Min blick föll ideligen på situationer som framträdde på ett inte omgående helt avläsbart vis. En boll som tappades och studsade iväg. Någon vände sig åt fel håll, stannade av, löstes upp, försvann. Som sand. Som så mycket annat. Denna

andra kroppskoreografi har jag sedan inte kunnat glömma. Och jag blir allt klarare över varför så är fallet. Leken pågår. Överallt dessa mystiska pauser, tystnader och mellanrum.

Sten: I en serie av alltför snabba omregistreringar på Studio Acusticums orgel i Piteå blir det plötsligt oroväckande tyst i orgelverket. Vanligtvis ger fläktarna i orgeln upphov till ett någorlunda jämnt brus i rummet. Ett självklart och naturligt ljudrum som bildar en nästan kroppslig närvaro av orgelverket. Ett både meditativt och vilsamt luftbrus. Tystnaden som nu uppkommer är allt annat än lugnande en tidig söndagsmorgon i mars 2016. Efter ett ångestladdat telefonsamtal till konserthuschefen Roger Norén resulterar detta i att jourhjälp både från orgelbyggare Claudius Woehl i Tyskland och Catarina Grönlund från Grönlunds orgelbyggeri i Gammelstad kopplas in och redan är på väg. ”Självklart ska man kunna spela ny musik på den nybyggda orgeln”, försöker Norén lugna mig med men konserten är farligt nära i tid. Minnet av tystnaden som uppstod etsar sig fast och fasan över att klaviaturen nu är alldeles ljudlös skapar en känsla av vanmakt. Jag påminns om samma upplevelse som uppstår när jag har vistats i ekofria rum där rummets klang imploderar mot min egen kropp och mitt lyssnande på mina egna inre ljud etsar sig fast i huden. Ljuden i rummet sugas in i något och utplånas. Nu lyckas orgelbyggarna avhjälpa detta mekaniska brott på lufttillförseln relativt snabbt men känslan är kvar i minnet av en tystnad som är allt annat än vilsam. Ingenting händer när jag trycker ner tangenterna. En påtvingad tystnad.

Dikten och versen och också musiken och stadsrummet rymmer många tystnader och mellanrum och dessa är sällan alldeles tysta. Eller tomma.

Vi läser. Vi lyssnar. Vi rör oss i staden och vi upplever hur dessa olika moment överlappar, tydliggör och ljussätter varandra. Vi vandrar och stannar till. Vi lyfter blicken och fortsätter att lyssna. Och det vi hör och ser i mellanrummen och i gliporna är – kan vara – ett alternativt klingande, en diskurs som genererar sin betydelse på andra vis.

Är det möjligt att undersöka musiken och poesin från en ambulerande, skiftande, plats? En utsiktspunkt som ibland är placerad inne i den konstnärliga processen och skapandet, men som också kan kliva ut ur denna position för att betrakta klangerna, texterna och platserna från utsidan. Denna rörliga, dubbla position är en ”målsättning” i detta arbete. En ”riktlinje”. En ”optik” som kan uppfatta också det latent.

Våra sinnen är inte med nödvändighet separerade. Ett mellanrum är en paus. Och, som Susan Howe skriver i *The Birth-Mark*: ”Letters are sounds we see”.² I ”Experimentell musik” hävdar John Cage: ”Det finns inte något sådant som en tom rymd eller tom tid. Det finns alltid något att se, något att höra.”³ Härmed har vi lokaliserat några för detta arbete viktiga utgångspunkter.

Detta arbete kommer i form av text, ljud och bild diskutera pausen, tystnaden och mellanrummet i poetiska och musikaliska förlopp och också – i en samtidig rörelse – försöka spegla och bryta dessa med och mot en motsvarande, men delvis sekundär, diskussion om jämförbara, ”tomma” platser i olika stadsmiljöer. Det rumsliga uppträder på så vis som en jämförelsegrund för de tidsliga, poetiska såväl som musikaliska, förlopp detta projekt i första hand fokuserar på.

1. Pausen i lyriska och musikaliska praktiker

I boken *Diktens tal. En poetik* talar Staffan Söderblom om "tystnaden i en dikt" och menar då inte den tystnad som ibland hävdas finns "mellan raderna" eller i "det outtalade". Söderbloms tystnad är något annat, något viktigare. Kanske är den till och med så betydelsefull att det inte riktigt finns något namn för den. Söderblom blir själv osäker och han skriver: "Kanske är 'tystnad' inte det bästa ordet."⁴ I *Diktens tal* uppehåller sig Söderblom också mycket kring lyssnandet. Han hävdar exempelvis att Anna Rydstedt "är en lyssnerska".⁵ Rydstedt lyssnar till sitt eget språk och den akten gör att vi som läser hennes dikt – exempelvis den om hästen – också måste lyssna.

Denna essä är tänkt att i hög grad handla om tystnad. Och om att lyssna på det som mycket sällan är alldeles tyst.

Den andra strofen i Anna Rydstedts dikt "Hästen" slutar med versen: "innan Ångest stiger över landen". Söderblom tittar och lyssnar noggrant på denna versrad. Han beskriver den som en chock i vilken "solen" bokstaveras "Ångest". Och ett par rader längre ned skriver han: "Emellertid: dikten tystnar här åter en sekund, som för att vänja blicken vid det skarpa skenet."⁶ Den aktualiserade raden hos Rydstedt avslutas med en punkt som följs av en vers- och strofslutspaus. En bra dikt har sina bestämda skäl för att då och då tystna. De – *dikterna* – vill något specifikt med sådana pauser, med vers- och strofvilan som i så många fall har så lite med just vila att göra. Vad vill de? De vill bland annat få oss som läser att tänka. Att reflektera. Kanske att just "vänja blicken" vid något som fordrar ett sådant tillvänjande,

exempelvis det vassa ångestljuset. Och därför finns det en stark tendens att dikten och versen samlar sina väsentligheter kring sådana öppna och öppnande platser som exempelvis radslutet i en diktvers utgör. Den av Söderblom lokaliserade tystnaden i dikten "Hästen" upplevs varken som vilsam eller i egentlig mening tyst. Den vibrerar. Den rör sig och låter. I samlingen *Genom nålsögat* – där "Hästen" ingår – föregås den av en kort dikt som heter "Sommar står kring äng och hus".⁷ Redan här introduceras ett vibrerande, bristande temperament. "Ångest är i rosens doft", står det. Sedan en paus, en versvila som darrar, som genljuder vidare också in i dikten "Hästen". Inget "kortare uppehåll i verksamheten" står att finna.

Djuren samlas i gläntorna, runt vattenhålen, i skymningen. Det är tyst och det sorlar.

Dikterna kan exempelvis skrika. Eller tänka högt inne i den som läser. Söderblom talar om "ljudlösa skred" som ett "poesins centrala tal" i exempelvis Gunnar D Hanssons otypiska, dekreativa dikt.⁸ Paus betyder "kortare uppehåll i verksamhet". Vila betyder "tillstånd av överksamhet".⁹ Och det blir alltmer uppenbart att såväl begreppet *paus* som begreppet *vila* i det sammanhang vi just här försöker att rita upp delvis håller på att vidgas och vridas ur sina vanliga lexikala lägen. Sådana rörelser kan uppstå och upptäckas i umgänget med dikten. De olika text-ljudkompositionerna som utgör ett viktigt inslag i detta arbete är också att betrakta som försök (som essäer) att sätta igång denna typ av rörlighet.¹⁰

I avhandlingen *Hur låter dikten? Att bli ved II* uppmärksammade Fredrik Nyberg en specifik paus eller versvila

i Göran Sonnevis sonettsamling *Små klanger; en röst* från 1982.¹¹ *Små klanger; en röst* är en bok som gång på gång – bland annat genom sin noggrannhet med pauseringar – ställer saker och ting på sin spets. I den nionde sonetten kan man exempelvis läsa: ”Jag hjälper och // hjälper inte en annan”.¹² Diktsubjektet – det hjälpande och icke-hjälpande jagets handlingar – delas här, genom ett dubbelt hugg och på ett mycket påtagligt vis, upp i två kontrasterande enheter. Det är som att en särskiljande tystnad/paus blir infogad i diktsubjektets kropp. Vers- och strofvilan som uppstår då radbrytningen skapar en överklivning agerar således på ett skoningslöst vis och dikten blir (själv-)kritisk i och under denna pappersvita, mikrokorta, (icke-)vila. Och ordet ”och” börjar vibrera. Frågan om vem man – diktjaget – hjälper och vem man – diktjaget – inte hjälper får sin oförsonlighet i konjunktionen ”och”, och i den paus som därefter följer. Och:et binder samman *och* skiljer isär. Ibland hjälper vi våra medmänniskor. Ibland vänder vi oss bort. Detta, och likartade dramer (stora såväl som små), aktualiseras kontinuerligt i *Små klanger; en röst*. Och denna aktualisering – detta att vända sig mot eller bort från – sker påfallande ofta just i den vändning radbrytningen i sig innebär. Diktens moraliska credo, dess diskussion om rätt och fel, uppstår också i den paus som versvilan alstrar. Sådana arsenikdoser kan ligga latent i språkets tillsynes tysta veck. I (vers-)vilan återfinns här ingen vila.

I *Små klanger; en röst* och i hela Sonnevis författarskap finns det ett motstånd, en kamp mot, ”förenklingen”. Att så är fallet blir man, om inte förr påmind om när han i sonett nr 35 just bryter sönder ordet ”för- / enklingen” med en radbrytning.¹³ I den uppkomna radslutspausen

förlorar ordet "förenklingen" sina ändå tänkbara positiva konnotationer och kvar finns bara det som är "för enkelt", det vill säga det som ytterst är falskt. Också ordet "för- / intelse" styckas upp med en paus och blir på så vis satt i rörelse mot det "förintade språkets rester" den aktuella dikten – sonett nr 37 – tematiserar.¹⁴ Läsarinstansen förs mot det som inte längre är. En rörelse man blir varse i och under det skeende överklivningen utgör.

I boken *Sprog versus sprog* håller den danske metrikern Frank Kjørup fram versradsslutet ("V-punkten") som ett specifikt semantiskt epicentrum för dikten.¹⁵ Och diktexemplen ovan kan ses som ett försök att skapa validitet kring ett sådant påstående. Kjørup beskriver i sin bok en etablerad konflikt mellan syntaxens vilja att fortsätta över versgränsen i form av en överklivning (eller "enjambement") och versgränsens strävan att bryta av den framåtskridande syntaxen. Versifikationens är – menar Kjørup – en meningsfull våldshandling i vilken betydande delar av den specifika poetiska betydelsen alstras.¹⁶ Det versifierade språket genererar helt enkelt mycket av sin betydelse och mening i den paus som med nödvändighet och ibland oförmedlat uppstår då man under läsakten på grund av en radbrytning måste lyfta blicken från pappret och flytta den till nästa rads början. Kjørup citerar den tjeckoslovakiske litteraturteoretikern Jiri Levý: "Det fundamentale formende element i vers er systemet af *pauser*, både syntaktiske og metriske."¹⁷ De febriga, vibrerande dikterna man finner mot slutet av Anna Rydstedts diktsamling *Genom nålsögat* uppstår just i och genom ett sådant systembyggande, där det porösa blir förtätat. Sådant kan man lära sig i en läsande och lyssnande praktik som

uppmärksammar lakunerna i konstnärliga förlopp. I leken på skolgården. Det kontinuerliga och det framåtsträvande kan i pausens alternativa rumsligheter börja peka också åt andra håll. Dikten "Sommar står kring äng och hus" tecknar ett förlopp som är präglad av ett sönderfallande, av ett för dikten allt trasigare sätt att prata.

Solen rider hela horisonten,
stiger som ett knytt ur jordens skrymslen,
stiger som svett ur husens rynkor,
sipprar fram som svett ur hudens skrymslen.

Ångest är i rosens doft.

Liksom ozonens hinna brister,
ytterrockens svepnad omkring jaget brister.

Sommar står kring äng och hus.

Vara borta.¹⁸

Den första strofen är med sina fyra rader den längsta. Den blir, bland annat genom sin kommatering och sin envetna repetition av genitivkonstruktionen mot slutet av de tre avslutande raderna, både flödande och märkligt monotont, pågående men liksom stammande. Den ensamma femte och den likaså ensamma åttonde raden korresponderar med varandra. Dessa två enkla men mycket laddade rader ramar in den tredje strofens två rader som pratar om ett bristande som i hög grad är diktens eget. Ett sönderfall som får sin tydligaste gestaltning i den uttalade, och förhållandevis långa, pausen mellan de två sista ensamma raderna. Just där händer

väldigt mycket. Solen går upp, den "stiger". Men den går inte ned. Den är – och mycket med den – plötsligt bara "borta". Rydsteds dikt, liksom läsarens blick på den, får mycket av sin specifika skärpa i denna och andra, jämförbara pauser och mellanrum.

En överklivning – som Sonnevi-citaten ovan är exempel på – innebär att den fonetiska frasen fortsätter över radbrottets gräns. Det råder i dessa fall således inte fras- och versradssammanfall. Den icke-överenstämmelsen bär på latent betydelse som vi på olika vis i detta projekt undersöker och praktiserar. Rytmen, skriver litteraturvetaren och metrikern Eva Lilja, kliver i överklivningen verkligen över radbrottet, medan den bryts i en versbrytning.¹⁹ Samtidigt innebär också överklivningen ett slags paus. Och då en mikropaus av en möjligen ologisk och paradoxal art. Undersökningar visar att uttalstiden ökar radikalt för de ord som ingår i eller står nära själva överklivningen (tänk "extremför- / kortning"). Så även om läsaren i sin realisering av dikten inte helt tystnar vid överklivningen uppstår en pauseffekt, något man brukar kalla "fylld paus".²⁰ Orden som befinner sig i eller vid överklivningens närhet tillförskansas ofta en förhöjd vikt. De byggnader som omger torget är av betydelse för hur torget – den tomma platsen – avläses och uppfattas.²¹ Byggnaderna runt torget kan så att säga bidra till att "fylla" torget.

Den branta överklivningen (som hos exempelvis Göran Sonnevi) och den nästan-inte-allt-paus – det mellanrum som utgår därifrån – kan utifrån ett normalspråkligt perspektiv uppfattas som ett slags "nedsmutsning", en kort, men förbryllande störning, som kan komma att skapa ambivalens och osäkerhet inom annars välordnade estetiska

och sociala strukturer. Vi stannar till vid och inför dessa dramatiska mikropauser då de – då och då – dyker upp i musiken, i poesin, i olika mellanmännsliga situationer och i stadsrummet.

Lyrik kan definieras som text uppställd på korta rader eller verser. Tystnaden eller tomrummet efter versraden gör att den samlar sig och klingar av innan man övergår till nästa rad. På så sätt blir poesiläsningen digital. Man läser i små bitar, där några få ord svetsas samman till en gestalt. Versraden utgörs, skriver Jurij Lotman, av ”en följd av ord och *ett ord*, vars betydelse inte alls är lika med den mekaniska summan av betydelserna hos dess delar”.²² Prosan fungerar till skillnad från poesin istället fortlöpande, ögonblicket brister och fortsätter oupphörligt. Den skyndar vidare analogt utan att på samma sätt låta sig förtäas. Man kan hävda att den lyriska effekten i hög grad beror av versindelningen. Den kognitiva poetiken har lärt oss att ett ögonblick tekniskt sett består av cirka tre sekunder, så mycket information kan vi hålla fast samtidigt i hjärnans korttidsminne. Versradens sedvanliga omfång håller sig också ungefär inom denna tidsram, som motsvarar cirka tio–elva stavelser lästa i tämligen långsamt tempo enligt poesins konvention. Dessa cirka tre sekunder skulle alltså utgöra ett ständigt återkommande intervall i mänsklig uppfattning. Därefter slussas impulserna vidare upp i långtidsminnet. Läsaren organiserar rytmen efter versvilorna eller radslutspauserna som fungerar både som andningspauser och samtidigt som vilopunkter för läsaren i vilka textens innebörder kan bearbetas.²³ Vid tyst läsning motsvaras den hörbara pausen vid versradens slut av det visuella mötet med det vita pappret. I läsandet av dikt ställs vi inför en serie ögonblick som i nästan lika hög grad

formeras av pauserna, tystnaderna och mellanrummen som av den språkliga information som tar plats mellan dessa.

I boken *The Problem of Verse Language* tar den ryske litteraturforskaren och strukturalisten Jurij Tynjanov gång på gång upp versradens förmåga till kompression. Han menar att pauserna som uppstår i och med radbrytningarna isolerar uttrycken mellan dem, vilket ökar ordens vikt och därmed deras betydelseäthet. Inom versraden infekterar orden varandra med närhet, det vill säga kommer in i ett dynamiskt samspel av betydelser.²⁴ Orden börjar helt enkelt bete sig på ett nytt vis då de placeras inom en av versen upprättad enhet. Och man kan tänka sig att lyrikerns medvetande på ett jämförbart vis formuleras i dylika kompakta och rytmiska kluster som på vardera sidan omges av en kortare eller längre paus. Poesin bygger med ögonblick, med fraser och med slingor. En sådan språklig konstruktion ställer författaren såväl som läsaren inför ständiga val. Det samtidiga, det episodiska och det ambivalenta kan bli (och blir hos exempelvis Sonnevi, Rydstedt, Howe och Peter Waterhouse) resultatet av dessa ständigt återkommande valsituationer. Tentativt kan man också hävda att upplevelsen av vissa musikaliska förlopp – hos exempelvis Morton Feldman – kan struktureras i jämförbara ordningar.²⁵ Vi vill i vår reflektion och praktik exploatera detta tillstånd. Läsandet är ett lyssnande som bland annat syftar till att frigöra textens latent möjligheter. De som uppstår i ögonblicket. Paus.

Glesheten i Morton Feldmans *Triadic Memories* – kanske speciellt i den långa ”Page 38” – upplevs i allt sitt vacklande, sitt trevande och liksom undersökande, som paradoxalt tät. Som om också avsevärd distans mellan klangerna (och

orden) har en infekterande kvalitet. I *Triadic Memories* låter Feldman högerpedalen vara helt eller till hälften nedtryckt under hela stycket. De enskilda tonerna blandar sig med varandra. Pianisten Mats Persson skriver: ”Feldman arbetar här medvetet med pausen/tystnaden som strukturbildande element men genom den ständigt nedtryckta högerpedalen finns här alltid en klang; tystnaden upplevs inte som tystnad utan som en resonans, ett minne.”²⁶ I ”Page 38” blir ibland pauserna demonstrativt utdragna och samtidigt hela tiden ifrågasatta, fyllda. Det klingande materialet försvinner bort, långt in i något för oss okänt. Samtidigt tystnar det aldrig. Att tvingas sitta och lyssna på helpänn.

Dialog med frågor och svar:

Ovan beskrivs en lyrisk kompositionsmodell där de språkliga utsagorna på vardera sidan omges av en kortare eller längre paus. Detta gäller också, hävdar vi, för musiken. Och indirekt också att denna av pausen ordnade kompositionsmodell är av stor betydelse för musikens sätt att framträda och tänka. När man lyssnar på ”Re-portativism III”, som ingår i ”Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä”, kan ett antal frågor, som bland annat har med detta att göra, anmäla sig hos lyssnarinstansen.²⁷

Fredrik: Hur ser förhållandet mellan de tre ”fraserna” och en helhet ut? Hur – på vilket vis – tänker du Sten att de olika fraserna kopplar ihop sig med varandra?

Sten: En fras. Ett påstående. En andning. Tre bågar och tre frasslut. Dessa tre fraser bildar en historia där varje fras ad-derar och hämtar upp något från den förra frasen och bygger

vidare på historien. Fraserna förlängs efterhand och avslutas med en betydligt längre fras än den första som presenteras. Tillsammans bildar dessa en tredelad form på tre plåtar. Efterföljande fras reflekterar och ser ner på den föregående frasen och fortsätter. Varje efterföljd är också ett svar på den förra med mer eftertryck och intensitet. Vid varje ny fras tillkommer också mer och mer distorsion i orgelklangerna. Klangen blir vassare men också skörare på en och samma gång.

Fredrik: Vilken roll har det specifika instrumentet – orgelportativ – för hur fragestalterna framträder?

Sten: Orgelportativet som var vanligt under medeltiden och tidig renässans finns i en mängd olika varianter där den ena handen pumpar fram luft till piporna med en bälg på baksidan, medan den andra handen spelar på en klaviatur. Till skillnad mot ett dragspel som har metalltungor som klingar så har portativet metall- eller träpipor. Det aktuella portativet har tjugofyra metallpipor med två oktaver som är kromatiskt stämde i en tempererad skala. ”Re-portativism III” är en komposition där vissa delar är elektroniskt bearbetade i efterhand.

Fredrik: Den poetiska frasen – eller ”slingan” – i ett versifikatoriskt förlopp har, så som den är beskriven ovan, en uppenbar koppling till kroppen, till hjärnan, till andningen. Har de musikaliska orgelfraserna vi här aktualiserar och möter en motsvarande koppling?

Sten: Ett portativ kräver lufttillförsel för att kunna ljuda precis som en röst behöver luft för att frambringa en fras.

Vi för en ständig kamp att få tillräckligt med luft för att kunna gestalta något. Denna komposition åskådliggör detta genom att ständigt ha brist på denna nödvändiga lufttillförsel. Varje fras kämpar för att överleva och berätta något för att sedan klinga ut, dö ut i rummet.

Fredrik: Jag skulle vilja haka på diskussionen – det du säger – om den kämpande frasen som med nödvändighet klingar ut, som dör ut i rummet, som blir paus. När man lyssnar på "Re-portativism III" förnimmar man verkligen kampen och det är, tänker jag, en kamp som i hög grad styrs och dirigeras av den redan initialt signalerade (frassluts-) pausen. Vi och stycket blir omgående, och är sedan hela tiden, medvetna om att frasen kommer ta slut, upphöra. Samtidigt menar du att de tre fraserna "bildar en historia där varje fras adderar och hämtar upp något från den förra frasen och bygger vidare på historien". En kanske svår fråga: Vad berättar denna historia? Vad har ett generativt, repetitivt utklingande att säga oss som lyssnar?

 **Sten:** Att stranda på ett ljudande krön. I en melodisk rörelse smått, vanligtvis i en stigande spiralrörelse som metodiskt klättrande uppåt mot något som vid varje nytt varv plockar upp ett nytt fragment eller motiv från det föregående. Genom detta skeende etableras stämningar och oförlösta förlopp, där klangerna strandar, stannar upp och upplöses i något vi skulle kunna benämna som *en-nära-tystnaden-upplevelse*.

Fredrik: Det du beskriver tycks vara ett i högsta grad existentiellt tillstånd eller förlopp. Ett tillstånd som präglas av valsituationer. Valet – möjligheten att välja väg – är ett

signum för många av de tillstånd vi här diskuterar och praktiserar.

Ett annat på flera vis för detta projekt aktuellt stycke är "The Language Inside The Organ".²⁸ Hur skulle du vilja beskriva detta stycke? Jag hör (bland annat) en serie "dunsar" som avbryter ett i övrigt – i stora stycken – tonsvagt, lite svårfångat förlopp, som löper över dryga tre minuter. Vad händer?

Sten: En grupp med bälgar töms på luft för att plötsligt fyllas på med luft igen vid en drastisk ändring i registreringen av orgeln. Lufttrycket kan påverkas manuellt på varje enskild luftbälg, så svävningar i tonhöjd mellan olika register uppstår. En känsla av att tiden stannar upp och håller andan inträder. Vi står och tvekar vid en avgrund, för att plötsligt slå igen en luftsluss eller en lucka i tiden.

Fredrik: Att tveka inbegriper ett stort mått av osäkerhet. Och en valsituation uppstår. Vi återkommer hela tiden, tycks det, till sådana positioner. I "The Language Inside The Organ" tar tystnaden/pausen en osedvanlig stor fysisk/faktisk plats. Rollerna mellan det klingande och pausen, mellan ljud och tystnad byter här tillsynes plats. Vad händer i en sådan rockad?

Sten: Spänningen som finns i det dröjande förloppet med bälgen som fylls på med luft för att plötsligt sjunka ihop igen, och som samtidigt omges av den knarrande och ljudande mekaniken som hela tiden rör sig extremt långsamt i orgeln, gör att tiden sträcks ut på något vis. I detta skifte mellan av och på, mellan fullt lufttryck och läckande luftflöden

synliggörs den tunna barriären mellan stabilitet och instabilitet. Detta dröjande förlopp och utdragna spänning är något som också är väldigt påtagligt i *Electronic Music for Piano* av John Cage och David Tudor.²⁹ Vi befinner oss i en gles och mycket långsam process av enskilda toner och bearbetade klanger som övergår i smygande och uppstigande återkopplingar alternativt dramatiska avbrott i klangen av ett pianolock som slås igen eller ett slag på en pianoram. En meditativ och på samma gång karg råhet infinner sig. En utsträckning i tid mot det obönhörliga avbrottet – pausen. När faller vi igenom? När släpper vi taget?

Fredrik: Återkoppling är ett viktigt begrepp. Vi kommer återkomma till det. När jag lyssnar på *Electronic Music for Piano* uppfattar jag att musiken konstitueras utifrån en serie olika intensiteter som sedan fortlöpande klargör sig i ett symbiotiskt förhållande till pauser och tystnader.

2. Undantagstillstånd

Ibland kan saker börja vibrera. Ibland kan det vara viktigt och fruktbart att börja skaka på det invanda, på begreppen. Vi går genom Stockholm. Vissa delar av staden tättnar hela tiden. Andra glesnas ut. Invid Djurgårdsbron ligger restaurangbåtarna och trängs. Man ser knappt vattnet. Pengar byter ägare, flyttas mellan konton. Vi försöker blunda för att få syn på någonting annat, något som rör sig i det strömmande vattnet, i det mörka djupet. ”Vad tjänar då / det ytterligare motståndet till?”, skriver Göran Sonnevi.³⁰ ”Då” och ”det”. Frågan om vem som har rätt till den täta/glesta staden väcks gång på gång: ”The right to the city, as

it is now constituted, is too narrowly confined, restricted in most cases to a small political and economic elite who are in a position to shape cities more and more after their own desires.”³¹ På stadskartan kan man här och var rita in ”urbana frontlinjer” längs vilka olika aktörer med högst olika intressen drabbar samman i konflikter som efterhand förändrar stadsrummet. Anders Steinvall lokaliserar i boken *Det nya London. Frontlinjer* en lång räckta sådana platser och skriver: ”Klyftorna längs de urbana frontlinjerna är många och djupa. *Mind the gap!*”³²

Den 22 juni 2016 besöker vi konstutställningen ”Döden – en utställning om livet” på Djurgården i Stockholm. Det är högsommarvarmt. Himlen är intensivt blå och det starka ljuset bidrar till att de i flera fall svarta utställningsobjekten blir än mer framträdande. De svartnar. En rund krets är skapad på en gräsplan bakom Nordiska museet. Planteringarna som urskiljer utställningsområdet från omgivningarna är taniga och ännu glesa. Gräsmattan ser delvis nylagd ut. Allteftersom kommer växtligheten tillta och bli frodigare. Mer livfull. Prunkande. Och på så vis också bli ett viktigt moment i den diskussion om döden och livet utställningen iscensätter. Vi går in i kretsen och precis som Camilla Hammarström i sin recension uppfattar vi den som märkligt trång, som att de olika verken inte riktigt får det svängrum de behöver.³³ Det är som att vi hela tiden blir påminda om att gestaltningar av och reflektioner om döden kräver plats, rymd och framförallt mellanrum. Flera av verken – exempelvis Leif Elggrens svarta fyravåningssäng och Mandana Moghaddams liksom utslängda betongresväskor – är starka. Men den viktiga resonansen mellan dem och utställningens övriga verk uteblir delvis.

Svart hö. Svart säng förblir svart i det ljusa ljuset. Vi får inte riktigt plats att blunda i den trånga kretsen. Vi vänder om och går tillbaka över bron.

Att Leif Elggren är representerad på en utställning med titeln "Döden – en utställning om livet" är på många vis logiskt. Han har i sitt konstnärskap på ett lika konsekvent som varierat vis intresserat sig för olika typer av gränstillstånd, för situationer och platser där de välbekanta och etablerade spelreglerna eller ramarna just sätts ur spel. Han har intresserat sig för vad som händer i bålén, i sömnen och i dödens närhet.³⁴ Vi kallar dessa orter och situationer för "undantagstillstånd". De står att finna i mellanrummen, i sömnens närhet, i olika drömtillstånd, i våra kroppar, under sängar eller i klingande förlopp som inte nödvändigtvis bär på musikens sedvanliga "talande", avsiktsimpregnerade modus. Att tala med en annan typ av förnuft.

För Giorgio Agamben har undantagstillståndet – det tillfälliga upphävandet av den rättsliga ordningen – idag (post 9/11) uppnått sin maximala planetariska utbredning och därmed har också undantaget på ett djupt problematiskt vis smält samman med regeln. Vad som då uppstår är en tom plats på vilken rättens "normativa aspekt" ostraffat kan "upphävas eller motsägas av ett regeringsvåld som på det utrikespolitiska planet struntar i den internationella rätten och på det inrikespolitiska skapar ett permanent undantagstillstånd, samtidigt som det ger sken av att fortfarande tillämpa rätten".³⁵ Vårt arbete bortser på intet vis från dessa juridisk-politiska aspekter av begreppet men vill samtidigt åtminstone tillfälligt och i en delvis spekulativ gest frigöra det från dem, och vill det för att på så vis tillskansa oss

ett namn på de konstnärliga (alltså inte rättsliga) ”tomrum” vi är upptagna av. Tomrum i vilka de sedvanliga estetiska normerna tillfälligt kan sättas på undantag. Börjar man skaka på begreppen och orden kan de förändras utan att för den sakens skull förlora sin etablerade bäring. ”Shaking the habitual!”

Hur förhåller sig text-ljudkompositionerna ”Ser ni slukhålet?” och ”Nu töms djungeln” till de här just karakteriserade – oordnade – tillstånden? Lyssna!³⁶

3. Lyssna: Einstürzende Neubauten / Alog

Fredrik: Jag lägger mig på rygg på vardagsrumsgolvet på samma vis som jag så ofta gjorde sommaren 1988 då jag för första gången hörde ”Keine Schönheit ohne Gefahr” av och med Einstürzende Neubauten.³⁷ Ett annat golv. En annan tid. Men samma nästan-inte-alls-musik. Samma intensiva gränserfarenhet. Sommaren 1988 var jag 20 år gammal och hade dragits till Einstürzende Neubautens musik av samma skäl som jag hade dragits till Swans, Sonic Youths och Big Blacks våldsamma och mörka uttryck. De utgjorde, på lite olika vis, absoluta motpoler till ljuset och tryggheten omkring mig. I deras klangvärld uppstod ett undantagstillstånd. Det var bland annat utifrån det sammanhanget som mötet med ”Keine Schönheit ohne Gefahr” blev speciellt och betydelsefullt. ”Keine Schönheit ohne Gefahr” är verkligen inte ett ljus och tryggt stycke musik, men det utgör en paus fylld av pauser i ett annat slags mörker. En inandning i ett ofta i övrigt utlevelsefullt modus. Ett undantagstillstånd i det approprierade undantagstillståndet. Och jag märkte att det bästa sättet att lyssna var just att ligga på rygg på det hårda

parkettgolvet och sluta ögonen. Då gick det att lyssna på en musik som i sitt sammanhang nästan inte gjorde sig hörd.

Jag lägger mig åter på rygg. Först uppstår en motvilja att omsätta upplevelsen, som naturligtvis kopplar upp sig mot ett sentimentalt register i ord. Kan den – upplevelsen – inte bara få finnas? Den nästan 20 år gamla vinylskivan sprakar och det är ett externt ljudinslag som musiken tar väl hand om. Knastret blir omgående en del av kompositionen. Först ett slags tystnad. Sedan ljudet då nålen når vinylen. En avvaktande rundgångsslinga etableras. Den tystnar aldrig, men tycks hela tiden vara på väg mot tystnaden. Den stupar långsamt. En återhållen men accentuerande metallisk rytm ger sig sedan tillkänna. Och så Blixa Bargelds sång som omgående hamnar långt fram i ljudbilden, som blir dominant också i sin inledningsvis viskande, återhållsamma uppenbarelse. Det specifika i ”Keine Schönheit ohne Gefahr” uppstår genom hur den melodiosa sångslingan kontrasteras mot den mer diffusa rundgången och den enkla, men tilltagande rytmiken. Det är – det tycker jag än idag – påfallande vackert. Musiken tycks sträva uppför en backe. Det går långsamt, men plötsligt når klangerna krönet och hela stycket förvandlas under ett par sekunder till en epifani. Blixa Bargeld höjer för ett kort ögonblick tonläget och sjunger med en stark, övertygande stämma: ”und keine Liebe / auch keine Liebe / ohne Gefahr”. I samband med denna uppenbarelse närmar sig också rundgångsklangen sångslingan och den så viktiga kontrastverkan som i hög grad utgjort kompositionen sätts tillfälligt på undantag. Sedan krymper sången, melodin, rundgången och rytmiken åter ihop och planar försvinnande ut i en viskning: ”ohne Gefahr / ohne Gefahr”. ”Keine Schönheit ohne Gefahr” är

ett stycke musik som hela tiden fortsätter att klinga men som formateras i och med sin absoluta närhet till tystnaden, pausen, tomrummet och avgrunden. Jag lägger mig åter ned på golvet för att lyssna. Jag somnar inte. Jag rör mig däremot mot sömnen.

Varför vill jag blunda? Varför vill jag ligga på rygg på golvet då jag lyssnar på Einstürzende Neubautens ”tysta” stycke? Jag vet inte. Kanske har det med musikens gleshet och skörhet att göra. Kanske är det ett försök att harmonisera min väldiga och lyssnande kroppsmassa med musikens avgjort mycket mer utspridda massa. Kroppens position och placering i rummet är uppenbart av betydelse för den lyssnande akten. Ibland kräver musiken att subjektet som lyssnar faktiskt lägger sig ned på golvet. Det är så musiken vill bli avlyssnad och förstådd. Musiken instruerar mig. Kanske lägger jag mig ned på golvet för att jag vill ”nästan somna” när jag lyssnar på just ”Keine Schönheit ohne Gefahr”. Kanske lägger jag mig ned på golvet för att jag vill att min kroppsställning ska bli en anomali på samma vis som musiken är en anomali i det av solljus upplysta rummet.

I ”I en annan del av staden”, den idag lite daterade titelessän i Steve Sem-Sandbergs essäsamling från 1990 återfinns en passage där Jürgen Habermas begrepp ”den nya oöverskådligheten” diskuteras. Sem-Sandberg skriver angående Habermas tankar: ”Stadens rationellt till varandra länkade delar börjar brytas sönder i fragment, autonoma enheter utan kontakt med varandra.” Och längre fram i samma essä talas det om täta och glesa orter. ”De täta orterna är de där alla vägar ser ut att korsa och överlagra varandra, de glesa tvärtom de där alla vägar ser ut att glida isär för att

blotta egendomliga glipor och hålrum mellan sig.”³⁸ Detta senare tillstånd fungerar som en relevant beskrivning av det musikaliska modus som råder i ”Building Instruments”, det långa, mycket glesa, stycke som avslutar Alogs skiva *Miniatures* från 2005.³⁹ Det är en porös, ihålig och i högsta grad bräcklig musik. Det är en ”sprawl-musik”. Man förnimer verkligen ett försiktigt, avvaktande byggande då man lyssnar på ”Building Instruments”. Och det intressanta är att vi befinner oss så tidigt i denna ackumulerande process. Städerna glesnar och tätar. ”Building Instruments” börjar med att musikerna sätter sig vid sina instrument. Det hörs harklingar. Utprovande, trevande ackord. Försök. Det är så lite i musiken som här har fallit på plats och fixerats. Det återstår så oändligt många val och möjligheter. Som några strödda anteckningar på ett par lösa papperslappar. I ”Building Instruments” blir pauserna (de som utgör en så viktig byggsten – tegelsten – i musikens porösa sätt att framträda) verkligen en plats för alla de val som får de svaga formfigurerna att ändå då och då tätna och punktvis tydliggöra sig. Musiken tycks behöva uppfinna sig själv i stunden och i den speciella osäkerheten blir tystnaderna – de nästan tysta passagerna – mycket lockande. Jag öppnar ytterdörren och sensommarens alla ljud tar på ett lika försiktigt vis plats i de utprovande klangerna. Någon sjunger något. Och när rösten senare i stycket återkommer är den språklös. Klangerna blir efterhand längre. Efter 13 minuter och 27 sekunder klipps inspelningen av utan att stycket egentligen då tar slut eller signalerar ett upphörande. Det är som att hela förloppet tagit plats mellan den tystnad som föregår musiken och själva den struktur musiken i sig upp-
rättar och är. I ”Building Instruments” blir det formlösa

en påminnelse om formernas regim och i den avvikelsen spelar den nästan tysta pausen och det likaså nästan tomma mellanrummet en huvudroll.

När jag lyssnar på "Building Instruments" behöver jag inte lägga mig ned. Jag behöver inte blunda. Istället är det som att musiken lägger sig i delar på golvet framför mig. Liksom insomnande, försvinnande, samtidigt som den också blir till och formerar sig. "Building Instruments" är en musik från en gles ort, från en belägenhet strax innan musiken.

I *Textasen* skriver Roland Barthes om glipan och revan: "Är inte kroppens mest erotiska punkt *den där kläderna uppvisar englipa?*"⁴⁰ Skarven mellan handsken och kappärmerna skapar vällust och det gäller i överförd betydelse också för glipor och mellanrum i musikaliska förlopp av den typen "Building Instruments" är ett exempel på. I *Textasen* strävar Barthes mot konstyttringar som på ett produktivt vis sätter käppar i hjulet för de strukturella läsararter som präglade delar av hans tidiga författarskap. Boken hålls också ofta fram som en "brytpunkt i Barthes författarskap".⁴¹ I *Textasen* riktar Barthes gång på gång blicken mot mellanrummen, mot gliporna och sprickorna. Det är där "nya tankar, rörelser och identiteter" kan utvecklas.⁴² I förordet till den svenska utgåvan av *Textasen* beskriver Horace Engdahl framställningen som improvisatorisk. Barthes provar termer och föreställningar på ett sätt som överraskar också honom själv.⁴³ Han slår an och stannar sedan av för att se, försöka reda ut vad som hänt, vad han *egentligen* menat. Mot mitten av den partikulära men ändå sammanhållna boken/texten slår Barthes (bokstavligt) "in en spik i trä". Och han är väl medveten om det (åtminstone för en lekman) oförutsäg-

bara i denna handling, i detta anslag. Träets beskaffenhet, som är så svårt att förutse, är helt avgörande för utfallet av handlingen, spikandet. Träet, liksom den musik och den dikt detta arbete är upptaget av, är inte isotropiskt. I det "icke-isotropiska" eller "anisotropa" är sprickorna oförutsägbara.⁴⁴ Det gäller inte minst Alogs träartade musik. Men också exempelvis Peter Waterhouses ständigt om- och nyfokuserande vandringsdikt som vi återkommer till strax. Vi spikar och förundras. Vi skriver och spelar.

4. Språkpauser

*Dialog utan frågor och utan svar (1):*⁴⁵

Sten: Historiken Sara Edenheim skriver följande i essän "Historiens psykopatologi":

Ett fonem måste sättas före ett annat för att ge upphov till ett ord: när jag talar är jag beroende av förmågan (eller snarare begränsningen) att göra en tidslig skillnad mellan det första och nästkommande fonemet (och när jag skriver är jag beroende av att göra en spatial skillnad mellan bokstäverna).⁴⁶

Det prosodiska förloppet som uppstår mellan pianoklanger, rösterna och texten är helt uppbyggda kring *skillnaderna* i fraslängd, frasslut och pauser. Terrängen mellan fonemen och klangerna blir uppenbar och framkomlig. Edenheim igen: "Förmågan att göra temporala skillnader i vårt tal – nödvändiga uppehåll som ger upphov till ett före och ett efter – är grunden för alla språk."⁴⁷ Jag undrar om vi i vårt arbetssätt, kan uppnå en "omedveten" nivå som är högst

påtaglig och närvarande i ett spänningsförhållande mellan klanger och fonem, mellan musik och text, mellan ljud och tystnad? Edenheim igen:

Om det omedvetna är temporalt betingat, är det så utifrån en avsaknad av krav på kontinuitet: det är diskontinuiteten, avbrotten och tystnaden mellan orden som utgör en väsentlig del av dess temporalitet. Det medvetna är även det strukturerat som ett språk, men då med ett krav på en kontinuitet mellan dåtid, nutid, framtid – i alla fall om det tvingas vara historiskt. [...] Om just nu är en akut situation, vilket det är, bör vi se oss om efter en annan syn på det förflutna och dess relation till oss och vår tid än den som mer eller mindre massproduceras i ett hysteriskt försök att skydda oss från ansvar för detta tillstånd.⁴⁸

Fredrik: I essän "Stycken om huvudsaken" skriver Katarina Frostenson att hon sällan vet hur dikterna hon skrivit börjar. "Orden kommer stötvis, helheten skrivs sakta fram."⁴⁹ Jag tar till mig dessa rader. Dikterna – exempelvis "Ser ni slukhålet" – skrivs "stötvis", i omgångar. Slingorna (eller fraserna) anmäler sig då och då och däremellan ryms mycket tystnad, långa pauser, som sedan stannar kvar som ett moment i den färdiga diktens akustik och visualitet. Dessa brott kan inte – bör inte – färdigställandet av dikten (helt) överbygga. Dessa lakuner blir en kvalité i den "färdiga" diktens sätt att rytmiskt framträda. "Ser ni slukhålet" skrevs inte fram utifrån en i förväg uttänkt färdplan. Den skapade efterhand de formprinciper den hade att följa. Och i dessa blev pauserna och de i pauserna hårbärgerande

valsituationerna betydelsefulla. Ska dikten titta dit eller dit? Framåt eller bakåt? Eller åt sidan?

Författaren Erik Beckman säger i ett samtal med Frostenson: "Är rytmen mekanisk slutar man att lyssna. Rytmen måste innehålla ett brott. Rytmask, i verklig mening, är alltså den som är arytmisk."⁵⁰ Beckman talar här om brott och böjningar, om diffraktioner som en betydelsefull figur i rytmens olika uppenbarelser. Och jag tror att det "diffraktiva" – det av diffraktioner präglade – formar hur exempelvis "Ser ni slukhålet" låter. Ja, *skillnaderna* är centrala.

Sten: I mitt realtidskomponerande vid flygeln, bestående av stötvis framkastade fraser och linjer, blir en serie händelser, moment tillsammans med Fredriks framläsande av sin text ett nytt flätverk av oval rytmik. Det organiskt icke-mekaniska snubblandet framåt mot nästa avbrott eller avgrund.

Fredrik: Sara Edenheim beskriver "språkets krav på temporalitet" i termer av en frustrerande och destruktiv praktik. Språkets temporalitet "sågar sönder känslor och tankar till fonem i prydliga rader". Och det är bara genom denna negativa process "vi kan bli begripliga för oss själva och andra".⁵¹ Utifrån mitt perspektiv blir det intressant att ställa fram detta itusågade språkliga gods i de *olika* ljussättningar skrift och tal för med sig. Tidigt i avhandlingen *Hur låter dikten? Att bli ved II* konstaterar jag:

Talet har, till skillnad från skriften, förblivit någonting jag varje dag måste erövra. Och återerövra. *Som vatten*. Längre skällde "jag med hundarna". 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*”. Längre 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.⁵²

Språksågandet, som per automatik skapar brott, mellanrum och pauser, är som så mycket annat i högsta grad beroende av det medium i vilket det har att framträda. I talet löper sågens snitt på ett annat vis än i det lyriska skrivandet. I de text-ljudkompositioner detta arbete producerat sågas det på ytterligare annorlunda vis. Vi förblir aldrig hela. Vi sågas hela tiden itu. Det, den diskurs, som läcker ut ur våra kroppsliga håligheter är aldrig fullkomlig. Vissa av dessa ”konstanta destruktion[er] av en imaginär helhet” blir emellertid för mig (och troligen för oss alla) lättare än andra att hantera.⁵³ Det är därför jag skriver.

Sten: Kan vi prata om imaginära innerväggar i det språkande ljudrummet? När i så fall upplöses dessa, när blir de perforerade så att överklivningar uppstår rent akustiskt mellan textläsning och pianospel? Det är vi som genom

vårt flätverkande arbete får dessa lager att interagera med varandra, haka i, söndra och sammanfoga igen.

5. Läsa staden: ett pussel, en karta till dikten och musiken

Det finns glipor, pauser, lager och radbrytningar också i stadsrummet. I sitt "företal" till boken *Staden mellan rummen* skriver landskapsarkitekten Thorbjörn Andersson att "[p]å gatorna, bland torgen, i parkerna, på gårdarna, på tunnelbaneperrongerna, i biltunnlarna, längs trafiklederna, utmed kajerna, på promenaderna – där finns den riktiga staden".⁵⁴ Och längre fram i samma bok skriver Peter Lundevall om betydelsen av att bevara "berg i dagen: "Berget är kvartersstadens sista allmänningar. Ett *glapp av motstånd* mot det ordnade" (vår kursivering).⁵⁵

Det är den 22 november 2016. Vi åker tvärbanan till Gullmarsplan. Vi går ned under broarna. Vi spelar in, antecknar och fotograferar. Tidigare på dagen har vi suttit i källaren på Jungmansgränd och repeterat. Eller provat olika sätt på hur musiken kan möta och börja interagera med den lyriska texten och tvärtom. Vilka böjningsmönster uppstår i mötet mellan det lyriska och det musikaliska flödet? I och under brolandskapet – som består av Johanneshovsbron, Skansbron, Skanstullsbron och Fredrikdalsbron – är det aldrig tyst. Ljuden från den hela tiden framrusande trafiken på broarna långt där uppe når oss. Ljuden vill nedåt. I rymden under brolandskapet vill mycket nedåt. Stenen. Skräpet. Plastpåsen och träspillet sjunker och sjunker. Platsen är en gränzon, ett mellanrum, där olika såväl avskiljande som sammanbindande moment skapar en spänning, att "haka i, söndra och sammanfoga igen". Det skymmer hela tiden.

Slumpvisa gula och gröna detaljer ger sig tillkänna i den gråa dominansen. Ett högt metallstaket är uppsatt kring ingenting särskilt. Buskarna och gräset har i november nästan samma färg som betongen. Om man gör sig till betraktare och till lyssnare öppnar sig brolandskapet i all sin visuella och akustiska omedvetenhet. Johanneshovsbron är ihålig. Vi säger inget till varandra. Vi är helt tysta. Den 2 april 1991 sitter John Cage invid ett fönster i sin lägenhet i New York och pratar om trafikljuden som tränger in från Sixth Avenue. Han talar om en föränderlighet han inte finner i musiken. Och också om en kvalité man kan upptäcka i det icke-förstådda. I det som pågår helt oberoende av oss åhörare. I musiken finns, menar Cage, hela tiden en ”talande” instans, en vilja som vill någon något. Brolandskapets trafikljud är föränderligt och alldeles omedvetet om dessa ombildningar. Bara ljud. ”Just sounds.”⁵⁶

Björn Hellström skriver i sin avhandling *Noise Design* om det metaboliska ljudlandskapet som omger oss i staden med sina icke-hierarkiska och föränderliga ljudbilder. Det är stabila och transienta ljudmiljöer på en och samma gång: ”In other words, the metabolic effect is very much a question of folding one temporal expression into another (continuity-discontinuity, linearity-nonlinearity, etc).”⁵⁷ Mot detta tillstånd ställs en fraserad ljudbild med frasslut och rena pauser. Denna ständigt rörliga ljudfond som stadens rum bildar blir till en kontext för övergångar, avbrott och tystnader i stadsrummet. Dynamiska förlopp blir på detta sätt mer ”synliga” i ljudfältet där det ena skiktet inte behöver ta ut det andra.

I den tätande staden, som på sina håll ändå sprids ut, finns det glesa, liksom bortglömda orter. Det finns en trädgård vid brofästet. Sådana undantagstillståndsplatser kan tas i bruk och förvandlas av de som stannar på och vid dem. De rymmer utöver sin immanenta potentialitet ytterligare och i förändringen rotade möjligheter. I boken *Gemensamma rum* skriver Peter Cornell om skulptören Sivert Lindbloms lekplatser i barndomens Eskilstuna.

I ett ingenmansland mellan olika verkstadsindustrier hittade barnen en fantastisk värld av kasserat men magiskt material: rostiga och trasiga maskiner, elkablar, spik, plåt, emballage, virke. I denna begynnelse tog världen form som en, vad Tatlin kallade, materialens kultur.⁵⁸

Undantagstillståndsplatsen kan sålunda tas i bruk för att (exempelvis) bli lekplatser i en "materialens kultur". Dylika världsformande orter torde just genom sin brukbarhet vara av vikt för konstnärer, musiker och författare. Ett ovanligt pregnant exempel på detta är det ovan nämnda musikkollektivet Einstürzende Neubauten som ända sedan starten, i en formskapande handling, tagit vara på det "magiska material" – den rekvisita – som står att finna i "ingenmanslandet". Mycket av leken på undantagstillståndslekplatsen finns i att uppfinna själva lekplatsen, och leksakerna. De som väljer att situera sin lek (sin text, sin musik) på dylika pausplatser blir ytterst en lekplatsbricoleur. En mytskapare som väver med det garn – de maskiner, kablar och emballage – som står till buds. I *De symboliska formernas praktik* skriver Mats Rosengren:

”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’.”⁵⁹ Vårt (och Sivert Lindbloms, Einstürzende Neubautens och andras) ”bricolerande förnuft” blir således ett tänkbart sätt att skapa mening i tillvaron. Eller kanske riktigare; ett sätt att ta tillvara på den meningsinnebörd som finns latent också där den inte först ger sig tillkänna. 1980-talets Berlin hamnar ibland överraskande nära 1930-talets Eskilstuna. Och tvärtom.

I sin bok *Lyssnare* beskriver Magnus Haglund sina ”psykogeografiska promenader” genom Göteborg. Med inte minst öronen på helspänn vandrar författaren och lyssnaren ”från en punkt till en annan”. Haglund skriver:

Alla broar och tunnlrar, övergångar och passager, vid motorleder och köpcentrum, möjliggör ett alternativt lyssnade, ett ständigt upptäckande av hur det faktiskt låter. När man minst anar det börjar stadens symfonier att ljuda.⁶⁰

Något – i Haglunds fall ”stadens symfonier” – börjar ljuda och klinga när subjektet (lyssnaren) lokaliserar, börjar lyssna och möjliggör just därmed klingande. Förhållandet mellan avsändare och adressat, mellan exekutör och åhörare blir i dessa fall oklart på ett högst stimulerande vis.

I arbetet med ”Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä” uppstår en situation i vilken vi lyssnar på oss själva och på varandra samtidigt. Tillståndet blir akut och vi (var och en) måste i koncipieringen av stycket hela tiden fatta en räkna omedelbara och individuella beslut – det kan handla om pauser, avbrott, tempon, fortskridanden och tystnader –

som efterhand upprättar *ett* för kompositionen gemensamt tillvägagångssätt. I den pågående, både improvisatoriska och noterade, praktiken uppstår situationer vi hela tiden har att hantera och det finns en direkt koppling mellan hur detta handhavande sker och hur stycket slutligen framträder. En möjligen märkligt utdragen paus (som i sin tur är resultatet av ett avbrott) i Fredriks läsning får direkta konsekvenser för hur Sten kan gå vidare i sitt spelande. Och tvärtom. Att framkalla häpnad istället för inlevelse. En förundran som har sitt ursprung i ett mångförgrenat lyssnande och som i sin förlängning kan skapa förutsättningar för såväl upptäckter som upphävanden. Avbrottet och pausen – de stötvisa intervallerna – väcker oss och förhoppningsvis också andra.

Michael Snows komposition "Falling Starts" får efter ett visst trevande – elektroniska manipulationer – ett tydligt anslag.⁶¹ Sedan är musiken i hög grad upptagen av sitt eget upphörande och inbromsning. Styckets fortskridande går att uppfatta som ett försök att hantera pianoanslagets immanenta och historiskt betingade problematik. Den korta pianokompositionen spelas med hjälp av en bandspelare in och upp i ett allt långsammare tempo. Efterhand uppstår stiltje, ett slags icke-musik som samtidigt bär på uppenbara spår, minnen, av sig själv som just musik. I den allt långsammare och sönderfallande rörelsen blir pauserna alltmer framträdande och betydelseskapande. Stycket sträcker sig över dryga 40 minuter och två skivsidor varav den första har underrubriken "beginning" och den andra, avslutande "conclusion", något som går att uppfatta som en motsägelse då stycket tycks vara så ointresserat av just konklusioner, av synteser. Avbrotten, liksom de trasiga,

alltmer oigenkännliga pianoackorden är båda viktiga och delvis ohanterliga moment i styckets samlade register. "Falling Starts" laborerar med sönderfallande slingor 25 år innan William Basinskis *The Disintegration Loops*. "E allt som försvinner lika vackert?"⁶²

En annan berättelse. En möjlig bricoleuranalogi som varken utspelar sig i Berlin eller i Eskilstuna: En öde, övergiven parkeringsplats kan, som ett led i en motståndskamp, exempelvis förvandlas till en park; en paus i stadsrummet, ett mellanrum och en sammanlänkning, en bas för en fortsatt aktivitet.⁶³ I texten "Spatial Legacies of December and the Right to the City" beskriver Antonis Vradis och Dimitris Dalakoglou en medborgardriven handling i vilken en tom parkeringsplats i stadsdelen Exarchia i Aten, förvandlas till en park och samlingsplats där konserter, filmvisningar och utställningar iscensätts. Navarinouparken blev, skriver författarna: "a new base of struggle for post-December grassroots political activities in Exarcheia and beyond". De fastslår vidare: "Merely being present in the park has become a political act."⁶⁴ Att skapa, eller bereda plats åt, någonting betydande i och ur det tillsynes tomma mellanrummet mellan orden, klangerna och byggnaderna. Den öde parkeringsplatsen – icke-platsen – vrängs ut och in och laddas med en ny såväl faktisk som metaforisk betydelse. Dess latent värde och funktion framkallas. Och vibrationer uppstår.

I Antonis Vradis och Dimitris Dalakoglous text aktualiseras också en annan plats i Aten som bär på helt andra konnotationer. Parken Ayios Panteleimonas är en av nazistpartiet Gyllene gryning etablerad "immigrantfrizon"

och både Navarinouparken och Ayios Panteleimonasparken blir aktörer, eller ”frontlinjer”, i en konfrontation som ytterst handlar om vem eller vilka som har rätt till stadsrummet. I ”Spatial Legacies of December and the Right to the City” ställs öppenheten och den medborgerliga initiativvilja som präglar arbetet kring Navarinouparken mot en ofta våldsam, exkluderande och repressiv slutenhet i den ockuperade ”zonen” ett par kvarter bort. De två platserna agerar och opererar utifrån fullkomligt motställda principer, där annekteringen av Ayios Panteleimonasparken, enligt författarna, helt saknar den legitimitet som utgör ett viktigt fundament i omdaning – den faktiska förändringen – av parkeringsplatsen i Exarchia. Vi läser:

The Nazis were simply reacting to the December event and its legacies, creating a field of artificial social tension in an effort to manifest their limited spatial and political presence in a city that was briefly overcome by anti-authoritarian revolt.⁶⁵

Det är skillnad mellan att öppna och att stänga. Det är skillnad mellan att agera och att reagera. En radbrytning i en dikt är en aktion, en vändning, en störning, en våldshandling, en deformation, som kan generera mening *och* förändring.

I och inför pausen ställs vi inför olika val. Det gäller såväl i stadsrummet, som i dikten och musiken:

”[T]y”, som Hans Ruin skriver, ”poeten har detta behov att binda samman, fästa spännen, länka ihop – poesien kräver det av honom!” 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”.⁶⁶

Sten: deformationslängden i det plastiska språket, i
materialiteten. när språket deformeras, blir

reversibelt, blir känslor.

brott och haverier – det duktila ögonblicket

i pendlingarna
dessa reversibla tillstånd

vi deformeras [verformen]

formerar igen [verwandeln]

vi förvandlas

i plasticiteten fortgår vi

språklig deformationslängd

plasticitet är när ett läte deformeras utan att någon normal-
kraft uppstår mot den deformerande kraften när rörelsen
avstannat. ett exempel är om man böjer ett läte så mycket att
det sker permanenta förändringar inne i lätet så att lätet inte

böjer tillbaka sig till ursprungsformen. det beskrivs matematiskt som att elasticitetsmodulen är noll. för ett elastiskt-idealplastiskt läte händer detta då spänningen överstiger brottspänningen. plastisk deformation är en påtvingad (avsiktlig eller oavsiktlig) avvikelse från lätets riktiga form. plastiska deformationer är inte reversibla, i motsats till elastiska deformationer. men ett läte som deformeras plastiskt, måste först genomgå en elastisk deformation, vilken är reversibel, så lätet kommer delvis att återgå till sin naturliga form. mjuka läten har en ganska lång plastisk deformationslängd, likaså duktila läten som k, s och g. hårda läten har minsta möjliga plastiska deformationsavstånd. ett läte med långt plastiskt deformationsavstånd är fuktiga läten, vilka kan sträckas flera gånger sin längd.

*ett läte kräver gestaltning, låter sig hållas. frambringas.*⁶⁷

Fredrik: Gatan på vilken jag växte upp slutade med en parkeringsplats och en vändplan. Alldeles ovanför vändplanen låg ett slygt skogsparti som vid ett tillfälle – jag tänker att det bör ha varit under andra halvan av 1970-talet – röktes upp. Där skulle anläggas en fotbollsplan. Efter det initiala röjningsarbetet, som förändrade platsen helt, stannade dock projektet av. Det blev ingen fotbollsplan. Det blev ett stort uppröjt ingenmansland, som en sluss eller övergångszon, mellan villakvarterens ordning och den lite längre bort liggande kaotiska skogen. Platsen blev viktig för oss barn. Vi tog den i besittning. Det blev en lekplats som var svårdefinierad och därför lockande. Vi kallade den för fotbollsplanen men det var ingen fotbollsplan. Och eftersom det inte gick att spela fotboll där fick vi uppfinna andra lekar. Idag är platsen åter

igenväxt. Dess latenta möjligheter (liksom de förborgade lekarna) ser därmed också alldeles annorlunda ut.

Det är skillnad mellan att öppna och att stänga. På sidan 53 i *Gemensamma rum* hittas ett foto av en av Sivert Lindbloms två bronshästar som återfinns på Blasieholmstorg i Stockholm. Torget är med sina stora tomma ytor märkligt. De väldiga bronshästarna, som är placerade vid var sin kortsida av torget, gör också oss som besöker torget uppmärksam på just avstånden och rymden. Och på den föregående sidan i *Gemensamma rum* skriver Peter Cornell:

Det är inte så att det offentliga rummet redan finns där när konstnären kommer till platsen. I stället blir det konstnärens uppgift att med ett offentligt verk utkristallisera ett vitalt offentligt rum ur en plats vars offentlighet ännu är oformad, slumrande och bara latent.⁶⁸

Det *latenta* – det förborgade – kan vara en egenskap som präglar många av de ögonblick, temporala såväl som spatiala, vi i detta arbete på olika vis söker upp och undersöker. Det *latenta* är det som existerar men som för tillfället inte kan observeras. Det *latenta* är det som om det ges plats och rätta möjligheter kan börja växa och tala.

När Antonis Vradis och Domitris Dalakoglou finner, uppmärksammar och ställer två platser i centrala Aten mot varandra skriver de fram en konfrontations- eller konfliktlinje. I Katarina Despotović och Catharina Thörns bok *Den urbana fronten* skriver Dan Hallemar i ett förord:

Alla städer har platser där konflikter blir synliga, där förändringar kommer upp till ytan, där historia och politik går att läsa tydligare än på andra platser. Ett sätt att hitta de här platserna är att söka upp mötet mellan makten och maktlösheten. Stadens Josef K – punkter.⁶⁹

Boken *Den urbana fronten* dokumenterar förvandlingen av området Kvillebäcken på Hisingen i Göteborg. Ett område som tidigare, i första hand, befolkades av småindustrier, verkstäder, små butiker och föreningslokaler, omvandlades under ett relativt kort tidsspänn till ett nytt bostadsområde och i den processen ställdes en rad olika intressen mot varandra i en strid som enligt den tes som boken lanserar i hög grad var avgjord på förhand. Liknande gentrifieringsprocesser sker i större städer världen över och som ett led i dessa rörelser uppstår "frontlinjer", zoner där olika intressesfärer möts och bryts mot varandra. Gemensamt för dessa sammandrabbningar är att det nästan utan undantag är (precis som i Kvillebäcken) de kapitalstarka aktörerna som går segrande ur striden.⁷⁰ Också radbrytningen är en frontlinje, men den kamp, eller spänning, som uppstår invid denna linje är en kamp som de rika och redan starka inte nödvändigtvis vinner.

Det blir allt viktigare – tänker vi – att individen/samhällsmedborgaren också har tillträde till platser i det offentliga rummet där hen inte samtidigt och per automatik transformeras till konsument. I *Staden mellan rummen* håller Peter Lundevall fram parker och grönområden som "stadens mest jämlika mötesplatser". Där finns "inga kommersiella förväntningar".⁷¹ I "Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä"

finns ”inga kommersiella förväntningar”, där finns däremot bland annat mellanrum, pauser och parker.

I ett appendix – ”Ficklampsgudinnan” – till den svenska översättningen av långdikten *Blommor* talar poeten Peter Waterhouse bland annat om en landskapstyp – en topografi – man kan finna i städernas utkanter. Dikten utspelar sig på en gles plats, en plats där ”motorvägen och hallarna som helt emot det topografiskt givna ligger utkastade som tärningar”.⁷² Reklamskyltarna kastar sitt kall-varma ljus över denna, glesa antropocena biotop. Karl Olov Arnstberg aktualiserar Joel Garreaus term ”edge cities” då han riktar sin blick mot sådana ofta för bilister anpassade stadsmiljöer: ”Det som finns ’mellan husen’ är i Edge city reducerat till transportsträckor.” Och det som skiljer ut dessa glesa stadsmiljöer från landsbygd är anhopningen av arbetsplatser och då ”i synnerhet handel”.⁷³ I normala fall upphör bara den direkta överföringen av pengar i mellanrummen mellan köpladorna och fabrikerna, på och alldeles invid transportsträckorna. Waterhouse talar om rörelser i och omkring köpcentret Shopping-City-Süd (söder om Wien, väster om Bratislava):

När de första tjeckoslovakiska besökarna kom till Shopping-City-Süd, kunde de bara ta in det med ögonen – som om de fotograferade med minnet – deras pengar var ju inte värda tillräckligt mycket. De kom i busslast efter busslast och gick bara igenom. [...] Det var den stora avfunktionaliseringen, att tusentals människor går i gallerian utan att röra vid något och utan att ta med sig något.⁷⁴

Att avfunktionalisera en plats, en ort, med en så uttalad funktion som ett shoppingcenter är att jämföra med de exempel på "påfunktionalisering" som det redogjorts för ovan. Exempelvis den unge Sivert Lindbloms annektering av ett stycke ingenmansland i Eskilstunas utkanter. Det är i förflyttningen, i rörelsen, intressanta situationer och "lekar" kan uppstå. Också den "händelse" gruppen av tjeckoslovaker iscensätter i Waterhouses berättelse bygger på att upptäcka, identifiera och igångsätta de kvalitéer olika platser förborgar. "Det finns en trädgård vid brofästet."⁷⁵

Det är den 30 november 2016. Vi parkerar bilen på Karl IX:s väg i Färjenäs, Hisingen, Göteborg. Det är en solig dag. Vi går förbi de välbehållna vita trähusen och sedan vidare upp mot Älvsborgsbrons fäste. Mellan körbanan och de väldiga raffinaderierna finns ett mellanrum, ett ingenmansland. Berg går i dagen. Där hängkablarna är fästa vid bron, på ömse sidor om älven, finns det rastplatser för gång- och cykeltrafikanter. På marken ett för oss obestämbart grågult gräs. Trasig asfalt. Här kommer vi mycket nära trafiken. Den rusar förbi oss i hög fart. En kort, svårbestämd rytmisk figur uppstår då bilarna rusar över skarvarna i asfaltsbeläggningen strax över våra huvuden. Rytmiken är igenkännbar men hela tiden föränderlig. Den är ny men minns sina tidigare uppenbarelsformer. Fogarna i vägbanan ligger 7,2 meter från varandra. Vid invigningen av Älvsborgsbron i november 1966 talade Olof Palme. Han sa: "Hamnen är Göteborgs livsnerv just nu därför att den förbinder sjötransport och olika former av landtransporter i ett alltmer rationellt och smidigt arbetande transportsystem."⁷⁶ Det är den 30 november 2016. Vi rör oss i ett för platsen märkligt och mycket lågt

tempo. Älvsborgsbrons spann är väldigt, men platsen vi har tilltråde till, som vi kunde röra oss på känns märkligt trång. Vi är instängda i och invid det öppna, det närmast oändliga. I kollisionen mellan olika rytmer, dimensioner och hastigheter uppstår en sensation. ”Motorleder är inte ointressanta. De är häpnadsväckande.”⁷⁷ De delar av Älvsborgsbron som inte är tillgängliga för allmänheten är klassade som skyddsobjekt. Vi vänder om för att sedan gå tillbaka och dricka kaffe på Färjenäs kafé.

I inledningen till *Där jag kommer ifrån* befinner sig författaren Per Wirtén i en med området kring Älvsborgsbron jämförbar – sprawlad – stadsmiljö. I boken genomför Wirtén en vandring i ett för honom både välbekant och främmande förortslandskap. Han börjar vid Kungens kurva. Invid butiksladornas och ”shoppingstadens bortglömda baksida” ser författaren – betraktaren – inte bara ogräs och skräp. Han ser gullris, örnbräken, en turkisk dvd med Elvis Presley. Han ser cikorior och vitmåror. Han ser aspar och harar, fåglar och insekter.⁷⁸ Han ser liv i tom- och mellanrummen. Han ser en ”fylld paus”.

Ett begrepp som Wirtén med nödvändighet har att intressera sig för är ”allmänningen”. I *Svensk ordbok* definieras allmänning som ”gemensamt ägd mark tillhörande t.ex. ett härad”.⁷⁹ Wirtén vidgar snart begreppet till att också inbegripa platser ”där allt som inte är riktigt ordnat eller inhägnat som ödetomter, skogspartier, breda vägrenar och allmänt övergivna och bortglömda platser räknas in”.⁸⁰ Allmänningen bestäms av sin vaghet. Den är en hemlighetsfull paus i det ordnade och planerade och något som både kan *länka samman* och *hålla isär* platser, tider,

fraser och slingor till och från varandra. I äldre tider, åtminstone i Skåne, var allmänningen i stort lika med det ”som var öde”.⁸¹

Om man skulle likna Venby vid en människokropp var Allmänningen inte huvudet, inte bröstet utan *bålen*. Den mjukaste, den mest känsliga delen av kroppen. Också den mest fördolda – där märkliga förvandlingsprocesser pågick vars resultat inte tog synlig form med en gång utan lät sig anas först långt senare. Och som dolde ett system av ingångar, irrgångar och irrvägar som ingenstans mynnade eller som mynnade överallt.⁸²

Det förborgande kan förborga sina hemligheter på olika vis. Så mycket, både i våra egna kroppar som i omgivningarna omkring oss, återstår att upptäcka, uppväcka eller låta bero. Bålen är kroppens centralmassiv och samtidigt så fylld av håligheter och tomrum. Så mystisk. ”Jag har alltid upplevt matsmältningen som en gåta; in och sen ut i en märklig förvandling”, skriver Leif Elggren.⁸³ Per Wirtén frågar sig om man fortfarande planerar ”in allmänningar när man exploaterar nya områden? Jag undrar det.”⁸⁴ I diktens och i musikens olika förlopp – åtminstone i den dikt och den musik detta arbete intresserar sig för – tillmäts allmänningen (i sin här vidgade betydelse) alltjämt stor relevans. Maximal obestämbarhet ska råda i det tillsynes öde.

Wirtén går på. Ganska långt in i vandrigen och i boken passerar han Älvsjöbadet och närmar sig samtidigt ”en bred zon av just den typ av mellanrum som provocerar så många”. Det han ställs inför är ”motorleder, järnvägsspår, elledningar,

små skogsbackar, savanner av sly och vildvuxna gräsängar”.⁸⁵ Vi känner igen topografin. Ordvalet i det korta citatet tar efterhand ut svängarna. Savann betyder ”slättlandskap med högt gräs och enstaka buskar eller träd främst i Afrika”.⁸⁶ Och i sträng bemärkelse torde det inte vara en gräsäng Wirtén ser. Men vi som läser upplever ändå platsen. Och det intressanta är den för många provocativa dimensionen i miljön. Wirtén hittar en gammal och en ny boplat. Det är vackert. ”Den täta grönskan är innesluten av hårt trafikbuller som en liten fredad ö från äldre tidsåldrar.”⁸⁷ Man kan tänka på J G Ballards roman *Concrete Island*. Eller på något helt annat. Stycket slutar sedan med att Wirtén reser sig upp: ”Jag reser mig och går hastigt därifrån”. Vi har inte tidigare läst att han satt eller lagt sig ned. John Cages tysta stycke ”4'33”” provocerade många. Cage berättar i ett samtal med Ellsworth Snyder hur gamla vänner blev till ovänner som en konsekvens av uruppförandet av ”4'33””. Han säger: ”They didn't laugh – they were irritated when they realized nothing was going to happen, and they haven't forgotten it 30 years later: they're still angry.”⁸⁸ Kyle Gann sammanfattar läget på följande vis: ”With 4'33”, the controversy that afterward surrounded his life and work was just about to begin.”⁸⁹ När BBC sände en orkesterversion av stycket 2004 lät inte reaktionerna heller vänta på sig: ”Emperor's new clothes anyone?”.⁹⁰ Cages tysta stycke, liksom den zon Wirtén konfronteras med under sin vandring, tycks provocera genom sitt avsiktslösa credo, genom sin onyttighet och sin brist på givna riktningar. En radbrytning – eller en paus i ett musikaliskt förlopp – är sällan utan syfte men den kan i många fall härbärgera en ”allmänning” vars fortsättningar och irrgångar kan mynna ut på olika ställen.

Peter Waterhouses diktning blir i sammanhanget ytterligare en viktig pusselbit. I böckerna *E 71* och *Prosperos Land* arbetar Waterhouse på ett mycket påtagligt vis med visuella mellan- och tomrum.⁹¹ Ett par tre rader och sedan ett stort vitt pappersfält innan nästa kortdikt tar plats. Dessa "mikrodikter" skapar gång på gång och på egen hand små öar, små universum, samtidigt som de också utgör en sammanhängande helhet. "Texterna hänger ihop som stenarna på ett radband", skriver översättaren Aris Fioretos om *E 71*.⁹² Idiommet skapar en poetisk flexibilitet som möjliggör en reflexiv, eller diffraktiv rörelse i vilken såväl historiska och politiska som personliga och intima händelser kan undersökas. Avbrottet hänger ihop med det lyriska utbrottet. Dikterna börjar hela tiden om och fortsätter. Konfrontationen med diktens värld – med byar i Slovakien, Ungern och Kroatien – sker inte omedelbart. Den uppstår istället successivt alltmedan den under läsningens långsamma gång vecklar ut sig.⁹³ En uppenbarelse – "Och jag / vaknar / i äpplet av ljus" – sedan en visuell och akustisk paus innan nästa uppenbarelse – "Och / mitt huvud är / bolsterstort" – uppenbarar sig.⁹⁴ Gång betyder exempelvis "enstaka tillfälle", "gående" och "passage". Dikterna från *E 71* och *Prosperos Land* rör sig framåt och redovisar snapshots omgivna av tystnad och rörelse. Märkliga förvandlingsprocesser pågår i textblocken och i de vita mellanrummen. Waterhouses diktminiaturer bär på en väldig potentialitet och växtkraft, som också bereds nödvändig plats på såväl baksidan som i läsarens medvetande. De mynnar ut på många olika ställen.

Hur känns det – hur känner man sig – då man läser dessa "språkpromenerande" dikter? Man (jag) känner sig

(mig) som huset som successivt vrider sig kring äpplet.
”Och atmosfär uppstår”.⁹⁵ Det är egenartat.

Plötsligt infinner sig en oro

En bildessä





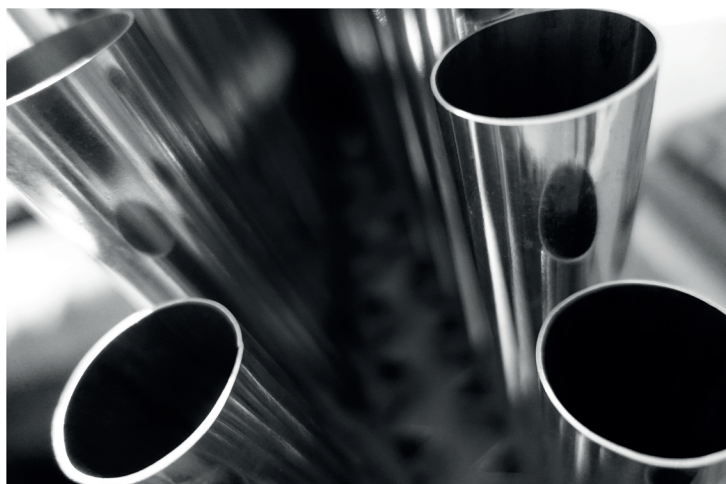




















Plötsligt infinner sig en oro

En textessä

Del 2

6. Pausens betydelse

Vilken faktisk betydelse har pausen och tystnaden (generellt) för improviserade, musikaliska förlopp? Vilken faktisk betydelse har pausen och tystnaden (generellt) för noterade, lyriska förlopp? Och i ett längre perspektiv: Vad händer då dessa olikartade förlopp möts och vävs samman?

*Dialog utan frågor och svar (2):*⁹⁶

Fredrik: Lyn Hejinian skriver: "När det gäller skrivandet skriver man ned ett första ord eller en fras (mindre ofta en mening eller ett stycke)." Hon fortsätter: "Dessa varkenhetens initiala objekt tjänar som startpunkter för ett plundringståg in i världen och tillbaka igen."⁹⁷ Poesins anslag, nedtecknandet av ordet, delen, frasen, slingan utan en tydlig förnimmelse av helhet präglar i hög grad arbetet med min dikt och mitt fortsatta umgänge med dikten, processen och dess olika plundringar. Att se en sak som slingrar sig. Och sedan efter ett tag ytterligare en. Detta betraktelsesätt, detta episodiska sätt att vara i världen, är av betydelse för mycket. Hejinian igen: "När allt kommer omkring vet man inte någonting hela tiden eller ihållande, utan bara episodiskt."⁹⁸

I texten "Against Narrativity" ställer Galen Strawson den episodiska karaktärstypen mot den diakrona. Utifrån dessa positioner vecklar han sedan ut olika hållningar som får betydelse också (eller kanske inte minst) inom en konstnärlig praktik. Det episodiska leder i många fall fram till en litterär bearbetning som uppvisar ett annat, mer successivt flöde jämfört med det ordnade, diakrona, narrativet. Successivt betyder "undan för undan, i etapper",

liksom ”stegvis”. I en sådan koreografi blir pausen och de val och möjligheter (märkliga förvandlingar) som är förknippade med pausen med nödvändighet betydelsefull. Den blir en av byggstenarna. För Strawson finns det också en hierarkisk spänning kopplad till förhållandet mellan det diakrona och det episodiska. Det är, menar Strawson, en mycket 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 emellertid felaktig då det också torde finnas en annan personlighetstyp, den 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.⁹⁹

Peter Waterhouses ovan aktualiserade diktning – liksom dikten ”Ser ni slukhålet”, som utgör delar av textmaterialet i detta projekts klingande material – kan, tänker jag, beskrivas som episodiska. Som uppbyggda ”utifrån åtskilda fält”. Denna ”kompositionella teknik” för med sig att ”ansenliga tomrum mellan enheterna” skapas eller uppstår. ”Det som stannar i tomrummen [pauserna, mellanrummen] förblir under tiden avgörande och upplysande”, skriver Hejinian.¹⁰⁰ En orsak till att detta arbete kommer till stånd är att också vi tror att det som ”stannar i tomrummen”, det som utspelar sig i pausen, är viktigt, ”avgörande och upplysande”. Och

kanske kan man hävda att själva lockelsen – X:et på kartan – handlar om att försöka begreppsliggöra och iscensätta detta ”det”. Det som pågår på Allmänningen, i bålen. I pausen.

Sten: Den spänning som infinner sig i redigeringsarbetet på Studio Epidemin i Göteborg skapar en alldeles speciell koncentration i rummet. Jag tycker mig förnimma ett svagt föränderligt brus på inspelningen som vi precis har avslutat. Det visar sig komma från en ventilationstrumma uppe i taket i det lilla köket som ligger i direkt anslutning till studion. Ett mångfacetterat och övertonsrikt luftflöde skapar bilder med en annan tidsuppfattning, från en annan rumsmiljö. Ventilationssystemen i våra moderna hus är i de flesta fall en plåga som släcker ut rummets särart och tröttar ut våra sinnen med lågfrekventa vibrationer. Men så händer det ibland att man träffar på en ljudström som öppnar upp lyssnandet och där tiden blir stationär och varierad på en och samma gång. Jag ber inspelningstekniker Johannes Lundberg rigga en mikrofon för att spela in och fånga denna spöklika tidlöshet. Vad lyssnar vi in för betydelser i denna ljudande struktur?¹⁰¹ Och framförallt, vad händer när vi plötsligt stänger av ljudflödet? Vad händer i det laddade avbrott som uppstår? Ett kritiskt läge infinner sig där koncentrationen förstärks om möjligt ännu mer i rummet vi befinner oss i. Vi tappar andan för en kort stund. Kontrasten är uppenbar och akut. Ett liknande tillstånd upplever jag vid spelandet på mitt klavikord där alla strängar klingar med av alla omkringliggande ljud från andra instrument och röster.¹⁰² Så slår jag an en tangent och bryter en tystnad med ett extremt volymsvagt instrument, subtilt och glasklart på en och samma gång. Jag släpper upp

tangenten och kvar i klangkroppen klingar ett eko av den tidigare spelade tonen, som långsamt dör bort. Jag hinner tänka på vad jag nyss hörde och kan fundera vidare kring vart vi är på väg samtidigt som jag spelar.

I den italienske komponisten Luigi Nonos epokgörande stråkkvartett från 1979 med titeln *Fragmente-Stille, an Diotima*, som uruppfördes av LaSalle-kvartetten 1980, inbegriper varje paus en tyst läsning av olika Hölderlinfragment som bildar en serie fermater endast synliga för interpreten.¹⁰³ Luigi Nono säger på ett av sina seminarier:

The silence. Listening is very difficult. Very difficult to listen to others in the silence. Other thoughts, other noises, other sounds, other ideas. When one comes to listen, one often tries to rediscover oneself in others. To rediscover one's own mechanisms, system, rationalism in the others. Instead of hearing the silence, instead of hearing the others, one often hopes to hear oneself. That is an academic, conservative, and reactionary repetition. It is a wall against ideas, against what one cannot explain today. [...] To listen to music. That is very difficult. I think it is a rare phenomenon today. [...] Perhaps one can change the rituals; perhaps it is possible to try to wake up the ear. To wake up the ear, the eyes, human thinking, intelligence, the most exposed inwardness. This is now what is crucial.¹⁰⁴

Tillsammans med kammarensemblen Norrbotten NEO uruppförde jag mitt platsspecifika verk "Borduna Heterotopia Acusticum" för kammarorkester och orgel.¹⁰⁵ I stycket

framför musikerna, oberoende av varandra och på skilda platser i lokalen, fragment av en melodilinje samtidigt som de tyst för sig själva läser ur *Det* av Inger Christensen:

Det som skrivs är alltid något annat
Och det som beskrivs något annat igen
Mellan dem ligger det obeskrivna
som så snart det beskrivs
öppnar för nya obeskrivna områden
Det är obeskrivligt
Även om mörkret definieras av ljus
och ljus av mörker
blir det alltid en rest kvar.
Och även om denna rest ”definieras”
som de utplånade trädgårdarna
bakom de växande gittren
finns alltid logiken kvar
Men även om logiken inte definieras
utan döljs bakom lager av trädgårdar
målade från trädgård till trädgård
blir det alltid en oro kvar
en förtvivlan
en puls utan kropp
Detta är en kritik av kroppen
därför att det är en kritik av livet.¹⁰⁶

En sällsam upplevelse av viktlöshet infinner sig i rummet eftersom alla fraserar från sin egen plats och med sitt eget sätt att tolka melodin på. Och den tysta läsningen fungerar som en fördröjning av hela förloppet. Alla skapar sina egna pausförlopp och fermater. Fördröjningarna fortsätter. Nu upptäcker jag ett annat svagt susande i studion.

Värmeelementet har kopplats på. Jag vrider av det och tystnaden återkommer.

En fermat bildar ett alldeles eget kraftfält och "uppehåll" i rummet. Vi "stärker" tystnaden. Denna aktuella tystnad blir tillräckligt lång och koncentrerad för att kunna etablera ett samspel mellan Philipp Wachsmann, Emil Strandberg, Sten Sandell och Patric Thorman i en studioinspelning. I "komposition nummer sex" etableras ett tätt och intensivt samspel som gradvis rör sig mot allt längre pauser som vid varje frasslut blir alltmer koncentrerade och laddade.¹⁰⁷ Vi vänder oss snett bakåt i vårt lyssnande och väntar. Jo, spänningen är kvar i rummet. Vi inväntar ett nytt ljudande inlägg ... och där kom det! Hur länge kan vi hålla kvar intresset för en utsträckt tystnad så att ett möjligt nästkommande infall från någon av instrumentalisterna blir motiverat? Vi inväntar igen. Till slut blir varje fras en isolerad ö mot ett långsamt utslocknande.

Lyn Hejinian skriver: "När det gäller skrivandet skriver man ned ett första ord eller en fras (mindre ofta en mening eller ett stycke); inom musiken ett första ljud eller ett ljuds textur". Hon fortsätter: "Dessa vakenhetens initiala objekt tjänar som startpunkter för ett plundringståg in i världen och tillbaka igen".¹⁰⁸ Jag måste kunna uttrycka en sak och sedan ta en paus. I en fraserad följd av något måste jag kunna stanna upp. Halta. Jag måste kunna ta intryck av något och sedan ta en paus igen. Väldigt plötsligt. Och reflektera över vad som egentligen hände just innan och just efter jag uttryckte någonting ljudande. Från en klingande monad till annan. Och däremellan.

Hejinian igen:

Ett av resultaten av den här kompositionella tekniken, som innebär att man bygger ett verk utifrån åtskilda fält, är skapandet av ansenliga tomrum mellan enheterna. För att klara den här söndrade terrängen måste läsaren (och även författaren) hoppa över radslutet, punkten, och omfatta avståndet till nästa mening. Det som stannar i tomrummen förblir under tiden avgörande och upplysande. En del av läsningen sker som ett återfinnande av informationen (att se sig om) och upptäckten av nyss strukturerade idéer (att ta ett steg framåt).¹⁰⁹

Alldeles innan nästa anslag på flygeln ser jag mig om efter klangen som var alldeles nyss. Som försvinner bort, klingar ut. "[A]tt se sig om" – "[A]tt ta ett steg framåt". Hejinian igen: "När en mening slutar och en annan börjar på en enstaka rad, så är förbindelsen mellan de två en del av medvetandets plan."¹¹⁰ Nu slår jag an en ton igen och väntar på någon typ av reaktion ifrån läsaren eller rummet och lyssnaren. Innan vi faller fortsätter vi med ny klingande fras, nästan unisont.

Hejinian igen:

Men man kan inte ta en chans utanför tiden. Det att ta en chans infogar oss i tiden – i nuet. Att ta en chans är att komma in i ögonblicket i relation till det – det är, som musiker skulle säga, en fråga om att komma *i tid*, en fråga om att vara *med den*.¹¹¹

Plötsligt infinner sig en oro, en distraktion i rummet. Vi ser detta som ett utmärkt ställe att avfrasera, ta en paus.

Fredrik: Pausen som gång på gång uppstår i en lyrisk kontext både stabiliserar och destabiliserar det som det lyriska greppet framvinner. Den återkommande tystnaden är viktig i diktens rytmiska uppbyggnad. Den skapar ordning och gestalt. Den gör så att man exempelvis har svårt att glömma dikterna i Ann Jäderlunds bok *Mörker mörka mörkt kristaller*. Jag minns raderna: "Rör sig intill ögat nära / Mörka höga ådror färg / Intill ögat nära nära".¹¹² Samtidigt skapar de pregnanta radslutspauserna och den halva sekund av tystnad de för med sig att dikten hamnar i ständiga valsituationer. Dikten kan där och då, som du skriver Sten, "ändra riktning, eller behålla den".¹¹³ Dikten – och jag tror detta också kan gälla musiken – har i detta sant "kritiska ögonblick" en möjlighet att bli såväl en minnesakt som en profetia. I pausen minns dikten. I pausen blickar musiken framåt. Och vice versa. Denna tveeggade och absolut inte tysta situation är – tänker jag – viktig för de upplevelser vi då och då får från musiken och dikten. Pausen är aldrig tyst. Och därmed inte heller underordnad de klingande elementen. I och genom den lyssnande akten kan också dylika, historiskt betingade oppositioner mellan ljud och tystnad problematiseras och kanske också upphävas. Att överge dikotomier kan vara viktigt.¹¹⁴ I pausen och i mellanrummet ryms således både förborgade erfarenheter som latenta drömmar. I pausen (exempelvis den som med nödvändighet uppstår i och med en radbrytning) triggas språkets återkopplande resurs. Denna för språket, enligt John Swedenmark, stora – kanske största – tillgång ges i pausen än mer utrymme. Språket griper hela tiden "tillbaka på sig självt och på situationen genom återkoppling". Språket rymmer dessutom, i linje med detta, "en framåtsyftande dimension".¹¹⁵ Pausen blir ett återkopplingens *märke*. Och

bland annat därför viktig i språkliga och, i sin utökade betydelse, även i musikaliska förlopp.

När jag lyssnar på *Fragmente-Stille, an Diotima* ställs dylika oppositioner också fram i ett produktivt credo. Jag uppfattar styckets plundringståg ”in i världen och tillbaka igen” som märkligt fragila, liksom undrande. Fragmentestetiken blir högst påtaglig och de frekvent förekommande och också i tid expansiva pauserna gör att lyssnarinstansen med sin reflektion och självreflektion tillåts ta stor plats i kompositionens kropp. Stycket blir kritiskt genom sin antisystematiska hållning vilket går att lyfta fram som ett nytt tonläge i Nonos ofta politiskt färgade musik. Det romantiska fragmentet, som är av betydelse för stycket, har beskrivits som ”ett tredje alternativ” som placerar sig mellan ”den livsfarliga systemlösheten och det lika dödande systemet”.¹¹⁶ Den positionen är av betydelse i tänkandet kring Nonos stycke. Att *Fragmente-Stille, an Diotima* föregicks av en skaparkris, en tre år lång tystnad, och också innebar en ny inriktning i Nonos komponerande känns symptomatiskt. Att ”ändra riktning, eller behålla den”. När denna valsituation placeras i det ljus den reflexiva och kanske diffraktiva pausen utgör blir den skarp och betydelsebärande. *Fragmente-Stille, an Diotima* är ett stycke musik som genom sin konstanta föränderlighet blir mycket svårt att orientera sig i. Jag vet inte under lyssnandet, varken temporalt eller spatialt, riktigt var jag befinner mig. De återkommande och ofta påtagligt långa, nästan ”tysta”, sjoken är en för denna upplevelse bidragande orsak. Det är ofta svårt att veta vart man ska vända sig då det är tyst eller helt mörkt omkring en. Resultatet blir en lockande och utmanande lyssnarposition. Och det är väldigt sällan alldeles tyst.

7. Skuggorna på fältet

Om bussen stannar i en glänta eller i en dunge. Anna och Vaclav hade rest länge, de lämnade sin mörka lägenhet redan i gryningen. Det hade varit trångt på bussen. Efter ett par timmar hade de stannat och tagit en paus på en rastplats nära gränsen. Allas kroppar var stela och många huttrade när de samlades i små klungor utanför bussen för att röka cigaretter och dricka medhavt termoskaffe. Väl framme, efter flera timmar i den skakiga bussen, går Anna, Vaclav och de andra resenärerna i långa smala led över banvallarna och fälten. *Vi kommer från Tjeckoslovakien. Våra pengar är skuggor.* Framför dem ligger Shopping-City-Süd.

Längre bort i landskapet står bussen parkerad. Den står i en glänta eller i en dunge. När Anna och Vaclav går in i gallerian, genom de stora skjutdörrarna är gångarna redan fulla av tjeckoslovaker, så fulla har affärerna överhuvudtaget aldrig varit. Ingen rör något. Ingen köper något för sina skuggpengar. "Här råder inte ordning och reda", säger den österrikiske varuhuschefen till sina anställda. "Allt svävar", säger den vice varuhuschefen till avdelningschefen som blundar och blinkar. Anna och Vaclav sätter sig inte på det tomma fiket en trappa upp. De rör sig tysta genom butikerna och gångarna och låter varorna stå kvar på sina hyllor. "Vem tittar på vem", frågar Vaclav Anna. Om den som förväntas tala förblir tyst uppstår en slags oro. Anna och Vaclav äter ingenting när det blir dags för lunch. Nya skuggor anländer hela tiden över fälten. Bussarna står parkerade längre bort i landskapet.

”Resorna hit utgör en serie undantag.”

”Här finns ingen historia.”

Efter lunch händer ingenting särskilt. Att inte vidröra något. Att inte ta med sig något. Att fotografera med minnet. Shopping-City-Süd liknar inte en djungel. Inga lågt hängande frukter finns att plocka. ”Varorna är troféer”, säger Anna. *Vi kommer att komma tillbaka. Vi kommer att komma gående över fälten.* Anna letar inte efter något i sin tomma väska. Runt dricksfontänen, utanför toaletterna, samlas skuggorna för att dricka. För att ta en paus.

Ljuset skiftar. Rulltrapporna rör sig. Kassabanden står stilla. Shopping-City-Süd är en glänta. Eller en ö. Anna och Vaclav går omkring i gångstråken. *Vi kommer i busslast efter busslast. Vi är skuggor.* ”Vi ska inte röra vid något”, säger Anna tyst. ”Vi ska inte ta med oss något”, säger Vaclav ännu tystare. Det är väldigt tyst bland skuggorna. Skuggvaror byts inte ut mot skuggpengar. Förra gången, och förrförra gången, Anna och Vaclav besökte Shopping-City-Süd kom de hem med alldeles tomma väskor. Resan hade varit en episod. De somnade direkt och precis innanför den låsta lägenhetsdörren.

”Eftersom vi inte inhandlar något kan vi förbli anonyma.”

”Vi är oskyldiga och vägrar att bevisa vår oskuld.”

Dungen. Fältet. Shopping-City-Süd. ”Genom att komma hit infriar vi vissa förväntningar”, säger Anna. ”Genom att sedan gå tillbaka till bussen tomhänta infriar vi inte andra förväntningar”, säger Vaclav. Håller solen på att gå

ner? Rörelserna genom köpcentret stannar av. Och om ett par timmar tar dom sedan fart igen. *Vi är dom som avfunktionaliserar. Vi är från Tjeckoslovakien.* ”Finns det ett ord som betyder ’att inte infria någons förväntningar’”, frågar Anna. Vägen tillbaka till bussen, över banvallarna och fälten, känns avgjort längre. Bakom dem ligger Shopping-City-Süd. På avstånd lyser bussen i gläntan som en blomma. Motorn går på tomgång. Chauffören står i skymningen utanför blombussen och röker en ficklampscigarett. Han ser hur skuggorna – i långa, smala led – kommer allt närmare.

Anna och Vaclav sätter sig sedan på sina platser. Bussen varvar upp motorn i dagens allra sista ljus. Som sedan också det försvinner bort, som klingar ut.

8. Susan Howe

I ett samtal med Omar Berrada säger Susan Howe att det som i första hand intresserar henne ”is the space between”. Hon utvecklar sedan resonemanget genom att säga: ”What has always fascinated me is the space in the fold between two pages in a book, or the space between one poem and the next in a series.” Detta uttalande håller Elisabeth W. Joyce fram som ett manifest för Howes poesi i stort. Howes poesi äger rum i området mellan två tillstånd. Mellan två händelser. En plats där olika – ofta kontradiktoriska – krafter verkar.¹¹⁷

Susan Howe föddes i Boston 1937. Hennes mamma var irländska och hennes pappa amerikan och Europa och Amerika har varit verksamma som två poler genom hela hennes konstnärskap. Och havet mellan dessa två kontinenter blir en i sig både hotfull och betydelseladdad paus.

I ett samtal med Anders Lundberg och Jesper Olsson talar Howe också om havet. Och det är som att hennes tal då stockar sig: "Europa var avskuret, och det var förfärligt där, och havet var denna det för en tillbaka till vad havet var för 200 år sedan – någonting mycket farligt, att åka hem."¹¹⁸ Riktningarna österut och västerut spelas i hennes dikt och i hennes essäistik hela tiden ut mot varandra. Det vilda – "the wilderness" – är västerut. Där återfinner man moment och uppenbarelser den europeiska kulturen sedan lång tid tillbaka sett som sin uppgift att på olika vis hantera och tämja. Och i förordet till *Birth-Mark* skriver Susan Howe:

Thoreau said, in an essay called "Walking", that in literature it is only the wild that attracts us. What is forbidden is wild. The stacks of Widener Library and of all great libraries in the world are still the wild to me.

Och ett par rader längre fram: "I go to libraries because they are the ocean."¹¹⁹ En central bok i Göran Sonnevis verkförteckning heter *Oceanen*. Atlanten/Oceanen är ett slags fyllt tomrum som delvis separerar Howe från hennes bakgrund och hem. Susan Howe fick sitt förnamn efter sin mormor som hon stod mycket nära men nästan aldrig träffade på grund av, som hon säger, "kriget och oceanen".¹²⁰ Oceanen är en radslutspaus, en störning med vilda förtecken.

Howe har i många av sina verk intresserat sig för det som är tyst, nedtystat eller bortträngt i och ur historieskrivningen. För alla de yttringar man återfinner i exempelvis bokens marginal. Eller bortanför också dessa marginaler. De namn, kulturer och livsformer som försvann då kolonisationen steg

för steg löpte västerut över den amerikanska kontinenten intresserar Howe. Det är aktiviteter i dessa akustiska och visuella tomrum (som så sällan är tomma) hennes dikt i hög grad fokuserar. Denna plats eller område som på diktsidan kan framträda i samband med radbrytningen, eller vid andra visuella kontrapunkter är, säger Howe, "the poet's space". På denna plats råder det en obestämbarhet. Där kan andra ljud avlyssnas. Där ryms ett vetande utanför vetandet och Howes poetiska praktik upprättar – i undersökandet av dessa luckor – självklara beröringspunkter med exempelvis det feministiska projektets ansträngningar att få fatt på viktiga kvinnliga författarskap som den etablerade och dominanta vetenskapliga diskursen helt eller delvis förträngt. Det vilda hos Howe är bland annat det kvinnliga som ett patriarkalt system i alla tider har försökt begränsa, täcka över, normalisera, gömma undan. Det vilda är exempelvis Emily Dickinson. I ett intervjuuttalande säger Howe: "If you are a woman, archives hold perpetual ironies. Because the gaps and silences are where you find yourself."¹²¹ Den patriarkala maktstrukturen har också en direkt fysisk påverkan på den litteratur den intresserat sig för. Howe menar exempelvis att utgivandet av Emily Dickinsons efterlämnade poesi länge och i hög grad styrdes och kontrollerades av "gentlemen of the old school and by Harvard University Press". Denna struktur normaliserade Dickinsons dikt både grammatiskt och typografiskt. Något som då också i hög grad gjorde den till något annat än vad den egentligen var. Typografin är på det hela taget väldigt viktig för hur Howes egen dikt realiseras. Hur den framträder. Hennes poesi uppvisar en exceptionell medvetenhet för hur olika typer av rörelser och fysiska mellanrum – visuella och därmed också indirekt

akustiska pauser – kan ta plats på trycksidan. Dessa hålrum eller mellanrum – ”the space between” – har en helt central funktion i hennes dikters meningsalstring. Det är i hög grad där häpnad kan uppstå.

Vi läser dikten/sviten ”Thorow” från boken *Singularities*.¹²² Den 20 sidor långa texten är i sig en metamorfos. Den byter gång på gång skepnad. Först en illustration. Tre träd. En ikonisk figur som signalerar flod. En pil som pekar bakåt, mot läsriktningen. Därefter följer en essäistisk prosatext om två sidor, som i sig faller isär i två tydligt separerade delar. I denna inledande mikroessä skrivs en utgångspunkt och en plats fram. Och Howe har själv pekat ut förbindelsen mellan ”poesi och plats” som något för henne mycket viktigt.¹²³ Essän/introduktionen börjar efterhand lösgöra sig från sitt essäistiska modus. Mot slutet upphör interpunktionen. Och det är inte självklart var och hur essän slutar. På svitens femte sida tar emellertid den versifierade texten vid. Någonting har uppenbarligen hänt. Något slags beslut har fattats.

”Thorow” handlar om en specifik plats, om Lake George, New York. Och dikten är i än högre grad en dikt om, och ett avtäckande av, det pastorala skimmer som präglar många av de äldre skildringar av Lake George som Howe på olika vis förhåller sig till och använder sig av. Howe har själv beskrivit ”Thorow” som en målning av ett landskap med det viktiga tillägget att hennes bild av sjön och landskapet i högre grad är temporal än spatial.¹²⁴ I denna målning skapar Howe hålrum – mellanrum – genom att på många olika vis punktera, eller avtäcka, den ”imperialistiska” typ av nostalgi som Jenny L. White menar präglar både den faktiska platsen som delar av den litteratur som beskriver,

eller situerar sig på, platsen.¹²⁵ Howes versrader är i ”Thorow” ofta grammatiskt ofullständiga, liksom förkortade, anti-nostalgiska. Och orden liksom läsaren väcks gång på gång ur sin av konventionen styrda sömn. När Howe skriver ”so many gether together” upplever man en process i vilken de för orden viktiga vokaler plockats bort och ersatts av andra som trots sin faktiska närvaro ändå hela tiden signalerar ett hålrum, en märkligt intensiv paus, inne i själva ordkroppen.¹²⁶ Howes text osäkrar, avbryter och destabiliserar de bekanta orden – namnen – i en språkgest som går att beskriva som anti- eller kontraimperialistisk, då den både döljer och samtidigt visar att och vad den döljer. I denna centrala strategi intar pauserna och mellanrummen (både de visuella och de akustiska) en central funktion. David Grubbs citerar Susan Howe som citerar Joseph Beuys som säger: ”every mark on paper is an acoustical signal.”¹²⁷

De tre numrerade delarna som utgör lejonparten av sviten ”Thorow” uppvisar ett lyriskt register som både är konsekvent och föränderligt. Och den *mot* den hävdvunna läsriktningen riktade pilen i diktsvitens ”anfang” blir av betydelse i svitens avslutande del. Det står: ”I pick my compass to pieces” och strax börjar dikten och landskapet och historien att driva omkring.¹²⁸ Läsaren vänder blad. Svitens två sista uppslag består av en textmassa som rent faktiskt förs omkring över baksidan. ”Också löven pekar / åt en massa olika håll.”¹²⁹ Läsaren ställs här inför en typografisk abnormitet i vilken versraderna löper diagonalt, upp och ner, vertikalt och över varandra. Versens sedvanliga pauser – exempelvis vid radslutet – dras med nödvändighet in i detta ”grafiska oljud”. Också de blir oberäkneligare. Och vilda.

9. Processtext. Anteckningar

21/11–23/11 2016: Vi arbetade tre dagar i Stockholm. Vi repeterade i källaren på Jungmansgränd. Under dessa sessioner, som i huvudsak skedde på förmiddagen, arbetades texterna och det klingande materialet samman till två längre text-ljudkompositioner som återfinns i "Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä".¹³⁰ En utgångspunkt var att de två styckena – "Ser ni slukhålet" och "Nu töms djungeln" – sinsemellan skulle framstå som relativt olikartade. Inte nödvändigtvis som två motpoler men som två olika uttryck, två olika sätt att arbeta med, och tänka kring, pausen och tystnaden. Vi tog oss igenom materialet samtidigt som vi var för sig förde anteckningar. På eftermiddagarna arbetade vi med essätexten. Eller gick omkring i brolandskapet.

30/11–5/12 2016: Det är onsdag. Vi befinner oss i Göteborg. Vi står under Älvsborgsbron. Dagen efter, torsdagen den 1 december, spelar vi in det material vi veckan innan hade repeterat in. Vi gör ett antal tagningar av "Ser ni slukhålet" och "Nu töms djungeln" med ambitionen att sedan välja ut de bästa. *Arbetet handlar mycket om att lyssna.* Och då att lyssna både under och efter själva inspelningsögonblicket. *Flygelns resonanslåda utnyttjas maximalt. Hur många olika instrument ryms i ett och samma instrument?* Båda styckena blir jämfört med under de tidigare repetitionerna något längre. *Det är mycket viktigt – kanske framförallt för "Ser ni slukhålet" – att klangerna ges tid och utrymme. Att de får klinga ut.* Under fredagen den 2 december färdigställer vi sedan det klingande materialet. Vi behöver inte göra några fler inspelningar. Ett förlopp om 35 minuter och

21 sekunder – exklusive den avslutande codan – uppstår. Förlopp betyder ”skeende, utveckling, process och gång”. Ljudessän eller hörspelet ”Plötsligt infinner sig en oro” utgör ett förlopp i vilket en hel serie av avbrott, mellanrum och pauser går att lokalisera. Och de betyder nästan aldrig samma sak. Pauserna är inte ett facit. De är en serie förborgade möjligheter. Pauserna och avbrotten är realiteter i förloppet, ett slags (icke-)handlingar där vi som gestaltar och vi som erfar kan reflektera över verkets, musikens och textens tänkbarheter. Och vi kan det eftersom iscensättningarna själva försätts i situationer som möjliggör såväl reflektioner som diffraktioner. I pauserna kan många med varandra länkade instanser mötas och krökas. Rösten och flygeln trevar sig framåt på olika vis och just denna skillnad blir betydelsefull. I exempelvis ”Nu töms djungeln” möter en gleshet ett annat slags gleshet. Och då och då sker musikaliska och/eller språkliga förtätningar som blir pregnanta invid styckets mer frågande grundmodus. En sådan sammanträngning uppenbarar sig cirka åtta minuter och 20 sekunder in i ljudessän då läsandet av den alltmer sönderfallande texten tillfälligt upphör och en mer sammanhållen musikalisk sekvens etableras. För att sedan efter ytterligare någon minut åter transformeras till något delvis annat.

Ljudessän ”Plötsligt infinner sig en oro” inleds med ett orgelportativ. Det finns något uppfordrande men samtidigt vagt över ingressen. De utdragna – liksom frågande – klangerna, som hamnar nära ett vokalt uttryck, bryts sedan av då flygeln efter cirka en minut etableras med ett mycket kort och hårt anslag. Sedan ännu ett anslag och några ytterligare. Sedan röst: ”I det ömma finns andra länder Längre bort bor / dom önskade.”

Den färdiga ljudessän består, utöver ”Nu töms djungeln”, ”Ser ni slukhålet”, de tre kortare orgelportativ-partierna och den delvis fristående, avslutande codan också av en tredje längre text-ljudkomposition. ”Skuggorna på fältet” konstitueras av en text (ett narrativ) vi – var och en för sig – läste in under inspelningsdagen på Studio Epidemin. Dessa parallella och inte helt överensstämmande inläsningar placeras in i ett efterhand alltmer dominant, tilltagande, fläkt-drone-ljud.¹³¹ Våra separata inläsningar och dessas olika tempon utsätts sedan för ett antal ganska milda manipulationer. Dels uppstår kollisioner och avbrott då de vokala förloppen på olika vis möter varandra. Den syntaktiska pausen i en vokal realisering störs och fylls helt, eller delvis, ut av det parallella förloppets icke-synkroniserade framfart. Ett par ingrepp i postproduktionen utgör ytterligare moment i en sammantaget förfrämligande rörelse. Man känner inte helt igen sin egen röst då man lyssnar på ”Skuggorna på fältet”. Rösten är inte ett exakt fingeravtryck. ”Skuggorna på fältet” är ett montage som uppstod i mixningen. Anna och Vaclav skapade genom sina rörelser, genom sina återkommande icke-handlingar pauser och mellanrum i en för övrigt helt fullständigjord och rationell miljö.

Då de båda inläsningarna av texten, efter fem minuter och 28 sekunder, nästan helt dränkts av fläktens droneljud etableras ytterligare ett moment – en ordlös sångslinga – som radikalt tempererar om stycket. I en recension i tidskriften *Nutida musik* av sångerskan Sofia Jernbergs och cellisten Lene Grenagers skiva *Crochet* frågar sig Johan Redin varför så många lyssnare (inklusive han själv) har så svårt att förhålla sig till röstimprovisationer och till olika typer av röstarbeten som inte på ett konventionellt vis förmedlar traditionella

och för oss självklart avläsbara semantiska koder.¹³² Då rösten framställer ett ljudande material som befinner sig på en semiotisk, icke-symbolisk, nivå blir det ett material som kan vara svårt att hantera. Varför? Ett svar torde vara att den typ av röstarbete som exempelvis iscensätts mot slutet av "Skuggorna på fältet" utmanar den kanalisering som sker i hjärnan då det mänskliga medvetandet har att hantera olika typer av inkommande akustiskt gods.¹³³ Under de avslutande 80 sekunderna vrider sig "Skuggorna på fältet" ut ur sin fram till dess etablerade ordning. Det symboliska blir semiotiskt, förspråkligt. Också denna passage går att beskriva som en paus. Eller som ett undantagstillstånd. Vad säger sången?

Vi förflyttar oss oavbrutet i ljudbilden. Våra röster är i ständig rörelse. På väg mot något som liknar en utplåning. Vi suddas ut. Samtidigt pågår en motrörelse i form av ventilationsfläkten som successivt tar över i ljudbilden, som kväver våra röster. Ljudet av dessa fläktssystem är det vanligast förekommande i en stadsmiljö eller i en modern byggnad. Vad händer med vår upplevelse av vår omgivning, av andra individer i en offentlighet som i så hög grad är präglad av dylika ventilationsljud? Och av bildskärmar som hela tiden fyller upp alla våra mellanrum. Kompressionen blir total när alla luckor och glipor täpps igen runt omkring oss. Hur lyssnar vi och hur förhåller vi oss till avsaknaden av den nödvändiga andhämtningen? Genom besvärjelserna i sången försöker den mänskliga rösten bromsa upp det obönhörliga, genom att säga: Lyssna! I en dikt om John Cage skriver Bengt Emil Johnson: "Alla slags ljud tyckte han verkligen inte om, drones / i boningsrum hatade han!"¹³⁴ Rösten mot slutet av "Skuggorna på fältet" bär på

ett imperativ: "Lyssna!" Den gör oss (mer) uppmärksamma på det vi hör och upprättar på så vis också valmöjligheter för oss. Valmöjligheter som också inkluderar möjligheten att inte behöva välja.

Vi hävdar att detta arbete består av ett antal essäer. En textessä, en bildessä och en ljudessä som tillsammans strävar efter att skapa en multidisciplinär utsaga. "Essän är historiskt sett en hybridform som blandar vad som enligt äldre genreläror inte borde blandas", skriver Gunnar D Hansson.¹³⁵ Vi vill skriva oss in i denna hybridisering och också driva den vidare, längre. Vandringen – eller "spatserturen" – blir för Hansson bilden för hur essän betar sig och framträder. Den är intresserad av – och är i sig en – process, en rörelse "i ett ingenmansland".¹³⁶ Per Wirtén skriver i *Där jag kommer ifrån*:

Genom att vandra kan jag kanske även börja foga samman en berättelse om vem jag är. Om man inte benämner saker, kan man inte få kunskap om dem, konstaterade redan Carl von Linné. I vårt språk och genom gamla metaforer finns ett samband mellan att vandra, läsa och berätta. Jag har aldrig tänkt på sambandet. Men när jag nu gått genom förorternas olika stadsdelar, och snart är framme vid målet, har det börjat bli uppenbart. Jag har vandrat genom min stad – men har jag någonsin tidigare sett den?¹³⁷

Vi är i ständig rörelse i musiken, i en eller flera riktningar samtidigt eller i cirkulära förflyttningar mot någonting. Så stannar vi igen. Vi gör halt. Vi lyssnar efter, på någonting som hänger kvar. I det nyligen anade hör vi något. Pausen

blir en nödvändig förutsättning för reflektionen. Och för att vandringen ska kunna förgrena sig. Att ”ändra riktning, eller behålla den”.

Dikten ”Nu töms djungeln” består av elva olikformade strofer som sammantaget uppvisar en rörelse som leder mot det alltmer upplösta och sönderfallande. Texten glesnar i sitt samtidigt koncentrerade tillvägagångssätt. Mer luft och mellanrum opereras efterhand in i versraderna och i slingorna. Och mot slutet faller också vissa av ordkropparna visuellt sönder i ett vacklande modus. Om texten på så vis går mot en ökad grad av fragmentering kan man kanske hävda att musiken rör sig i, om inte i en motsatt, så åtminstone i en delvis annan riktning. Pausen mellan textstroforna är i regel mer uttalade än de pauser som ryms inne i stroforna, även om den senare typen allteftersom tar allt större plats i en tänkt helhet. Stycket och texten inleds med fyra rader som faller isär i två formellt likartade tvåradningar. Den repetitiva figuren får en motsvarighet också i musiken, som går att uppfatta som lite ”kantig”. *En karg, brutal gleshet*. Stycket börjar två gånger och sedan börjar det om ytterligare en gång. I denna serie av inledningar och omtagningar blir pausen konkret och betydelsefull. Det tänkta flödet sätts inom parentes. Vi lyssnar och väntar. Stycket kan i denna repetitiva situation göra en mängd olika val. Vart är det på väg? De två dominanta förloppen – rösten och flygeln – pågår samtidigt. Och påverkas också av varandra på ett mycket påtagligt vis. Både flygeln och rösten ligger i ljudbildens framkant, nära oss som lyssnar. Detta innebär samtidigt att de ofta återkommande, men genom sin oberäknelighet svåravlästa pauseringarna också hamnar mycket nära lyssnar-

instansen. Under de två sista stroforna öppnas en avgrund i flygelkroppen. Det är invid den väldiga glipan vi står då stycket sedan klingar av. Och paus. Och den andra frasen av "Re-portativism III" tar vid. Orgelportativet placerar sig, i sitt uttryck, någonstans mellan röst och instrumentklang. Att binda ihop och hålla isär. Det är viktigt att "bevara berg i dagen". Då "Re-portativism III" här återkommer, efter en kort, men ändå lite för lång paus/tystnad, bär den med sig vissa erfarenheter. Men också, sin sedan tidigare konstaterade, uppförande karaktär.

"Ser ni slukhålet" hade vi framfört live tidigare vid ett tillfälle och minnet av den versionen fungerade som ett slags prototyp under repetitions- och inspelningsarbetet. Texten till "Ser ni slukhålet" består (också) av elva strofer som vardera är sex rader långa. Det hårda, men samtidigt porösa teglet, som texten gång på gång benämner, kan sägas fungera som en samlande bild för textens arbete med olika dikotomier. Med likheter och skillnader. Ordet "tält-tegel". *En text som upprepar sin melodi, sin slinga, sin gest. Den gör samma sak gång på gång.* Det kompakta ställs mot det ihåliga, det mjuka ställs mot det hårda på ett sätt som ifrågasätter och problematiserar själva motsatsställandet: "Är gränsen till den andra sidan alls viktig? / Är gränsen mellan vänster och höger hjärnhalva alls viktig?". Den värld texten skriver fram är möjligen bekant, men den är samtidigt perforerad av gropar och hålrum som gör den oberäknelig. "Ser ni slukhålet" går att uppfatta som ett text-ljudstycke som uppvisar en hög halt av tålmod. *Att göra samma sak gång på gång. Historien är en ekokammare.* Den första sexradiga strofen läses rent. Och precis

då den sista frasen realiserats vokalt etableras ett svagt, dovt ljud från flygeln. Ett ljud som både temporalt och spatialt låter avlägset, liksom uråldrigt och väldigt. Det är ett undantagsljud. Som omgående sätter sin prägel på hela stycket. Det är ett ljud som bär med sig minnen och erfarenheter vi vet mycket lite om och en djupskugga kastas över den strof som just realiserats. Och över de tio som återstår. Inför undantaget kan något obestämt, hotfullt men också lockande uppstå. ”Tegel har sedan urminnes tider använts som byggnadsmaterial för murar, pelare och valv inom husbyggnader för olika ändamål.”¹³⁸ När texten ”Ser ni slukhålet” läses rent tar det ungefär fyra minuter och 40 sekunder. Text-ljudkompositionen ”Ser ni slukhålet”, såsom den framträder på ljudessän ”Plötsligt infinner sig en oro”, klockar in på dryga tio minuter. Skillnaden i duration berättar något om alla de nya val och möjligheter som uppstår då det vokala framförandet möter den samtidiga musikaliska gestaltningen. Vissa av pauserna i det vokala förloppet hade vi diskuterat och bestämt på förhand, men huvuddelen uppstod i ögonblicket och som ett resultat av det samtidiga lyssnandet. I den tidigare nämnda text-ljudkompositionen ”Hölderlin Marginalia” av John Ashbery och Christian Wolff läser Ashbery sin dikt två gånger. Och det som uppstår är en dubbelexponering som i högre grad visar fram förändringen och förvandlingen än den exakta omtagningen. ”Ser ni slukhålet” handlar kanske om oro – om det som oroar – och styckets i avbrottets förankrade repetitiva (men samtidigt i förvandling stöpta) utfall torde bidra till att skapa denna ängslan. Matsmältningen och metabolismen är en ofta orolig process.

Och apropå processer. Apropå tegel:

med blottställandet som redskap i att komma vidare genom lagren av ogenomtränglighet; att rensa. att lägga till. att dra ifrån, i redan lagda lager. att skapa reda. det redan upprivna blir återskapat. blir sammanfört igen. komposit. komposterat. att skapa åter en åder. i lager. överlagringar blir. detta skenbart ogenomträngliga. detta solida material som ständigt uppluckras. sväller upp. faller isär. torkar ut. flagnar. hittar nya bindemedel. fuktig akustik binder och blandar samman. ihopfogar. förväxlar. muterar i nya kombinationer. manipulerar. drar samman. sträckningar som blir förskjutningar. förväxlingar uppstår. förvirringar. i sammansvärjningen blottställs det kommande blottlagda.¹³⁹

Det ”bekant-o-bekanta”, som vi menar är ett inslag i dikten, får en motsvarighet i den klangvärld som lockas fram ur flygelkroppens mörka inre, ur dess stora hålrum. Försvinnandets olika resonanser blir under de dryga tio minuter som ”Ser ni slukhålet” fortgår aktiverade. Rummet sätts i rörelse. Det börjar vibrera. Under undandragandet händer helt enkelt mycket. Rörelsen mot tystnaden är i sig mycket sällan alldeles tyst. ”Håltegel började tillverkas tidigt för att underlätta torkning och minska vikten. Tillverkningen sker genom strängpressning. Luftkanalerna i stenen har även en värmeisolerande effekt.”¹⁴⁰ Då ”Ser ni slukhålet” klingat ut är hörspelet – ljudessän – också slut. ”Re-portativism III” återkommer inte en sista gång, med en sista fras. Vad hör vi? Det porösa teglet är mycket lätt.

Måndagen den 5 december gör vi en kort ”work-in-process”-presentation på Akademien i Valand. Vi läser ett stycke ur den ofärdiga essätexten. Och spelar upp ”Skuggorna på fältet”. Någon av åhörarna uppfattar stycket som repetitivt, eller cirkulärt. Det måste vara en viktig iakttagelse. *Slutet på ”Ser ni slukhållet” låter som ett slut.* Ljudessän ”Plötsligt infinner sig en oro” tystnar och codan som följer talar om liknande erfarenheter fast på andra vis.

”Even Slower.”¹⁴¹

10. Avslutning

Paus är ett avbrott i tid. Tystnad bestäms av en (nästan) total frånvaro av ljud. Och ett mellanrum är ett substantiv som kastar sitt förklarande ljus över ett mellanliggande fritt utrymme. I detta arbete har vi försökt bestämma, fixera men också tänja på, och böja dessa och några andra för oss besläktade begrepp. Ett grafiskt mellanrum i exempelvis en versad signalerar ”avbrott i talflödet”, det vill säga tystnad. Det vill säga ett annat slags ljudande. Samtidigt kan dessa ”tomma platser” i olika konstnärliga gestaltningar uppfyllas av latent möjligheter, av andra klanger och meningar, av ett kritiskt, reflexivt, diskuterande gods. Pausen kan ifrågasätta och bryta av ett allteftersom dominerande flöde. Mellanrummet kan ge plats – skapa resonans – åt frågor och åt val. I en nästan total frånvaro av ljud kan andra, förborgade röster, läten och uppenbarelsformer göra sig hörda. Det är sådana dessa tre essäer – spatserturer – velat i såväl diskursiv som gestaltad form locka fram och diskutera. Vrida och vända på.

SUBJEKTIV ORDLISTA

Glipa: Substantiv, ”smalt mellanrum”. Verb, ”inte sluta helt tätt”.

I och mellan orden och klangerna förekommer glipor. Spalter. Dessa kan sinsemellan vara registrerbara på en mängd olika vis. Glipor skapar i många fall transparens, men kan också – exempelvis i en språklig praktik – göra oss uppmärksamma på det som ”sluter helt tätt”. På det ofta svarta, fysiska (bokstavs)tecknet, på de hårda, tillsynes ogenomträngliga konsonantljuden. T och R. Det glipande skapar genomskinlighet men visar samtidigt på det opaka. Glipan i språkets olika framträdelseformer gör oss medvetna om språket genom att vi kan se igenom språket, orden och klangen. Språkets syns och vi kan samtidigt se igenom det. I glipan finns en attraktionskraft. Vår blick söker sig dit.

Synonymer: Springa. Öppning. Gapa. Stå på glänt.

Mellanrum: Substantiv, ”mellanliggande fritt utrymme”.

Det mellanrumsliga kan utspela sig i rummet och i tiden. Överhuvudtaget låter sig inte rummet framträda utan att en tidsdimension är påkopplad (se vidare *Paus*). Mellanrummet är ”fritt”, frilagt, från det som direkt omger mellanrummet, men samtidigt uppfyllt av mycket annat. Långt under den svävande Johanneshovsbron – i brolandskapet – ligger Sundsta gård märkligt nära bropelarna och graffitin. Det står ”Wanda”, ”Wets”. Det står ”HFR” alldeles invid det röda trä-staketet. Ett mellanrum är (kan också vara, behöver nödvändigtvis inte vara) en mötesplats.

Synonymer: Avstånd. Paus. Lucka. Intervall.

Paus: Substantiv, ”(kortare) uppehåll”. ”Om i förväg planerade uppehåll”. ”Tillfälligt, tidsbestämt avbrott”. I metrisk sammanhang också ”avbrott i talflödet. Prosodisk och versifikatorisk gränssignal vid exempelvis frasgräns, skiljetecken, versvila, överklivning, versbrytning”.

Kan pausen också vara rumslig? Och färgad vit, grön eller blå? En paus är inte detsamma som att all verksamhet plötsligt upphör. Däremot kan i pausen ett dominant flöde riktas om och förändras. Och det som sker i pausen, i sömnen, i brolandskapet, under sängen, kommer finnas med som ett moment också då det förhärskande förloppet återuppstår.

Synonymer: Halvtid. Uppehåll. Avbrott. Intermission.

Tystnad: Substantiv, ”tillstånd med (nästan) fullständig frånvaro av ljud”.

Musik är i första hand tid. Inga särskilda ljud behöver frambringas. John Cage: ”Jag har ingenting att säga och jag säger det och det är poesi så som jag behöver den.” Hos människan är det tal, alltså ljud, och inte tystnad som är det förväntade. Tystnaden uppvisar strukturella skillnader gentemot det som inte är tyst. ”I Tyskland är det”, skriver Yoko Tawada, ”förbjudet att tiga”. Det gäller också i Sverige. Den som är bekant med förbuden kan också kringgå dem.

Synonymer: Stillatigande. Stillhet. Ljudlöshet. Lugn.

Undantagstillstånd: Substantiv, ”särskilt rättsligt tillstånd (i visst land eller viss landsdel) med upphävandet av vissa medborgerliga rättigheter”.

Den rättsliga termen undantagstillstånd kan om man börjar arbeta med den inta – och får också i detta arbete

– en mer metaforisk uppenbarelseform. Inför undantaget kan något obestämt, hotfullt men också lockande uppstå. När vi håller på att somna vaknar samtidigt något annat. I Brolandskapet – i skuggan under träden, i det ”absolut obestämbara” – ser vi hur en kvinna och en man fyller sina slitna sportbagar med löv och kvistar. Trafikljuden är avlägsna och temposvaga. Låt oss laborera med ett undantagstillståndstillstånd som inte är ett resultat av den ”suveränes” vilja. I barndomslandskapet som så noga utforskades fanns näraliggande platser (och tillstånd) man aldrig besökte.

Synonymer: Inga resultat hittades.

NOTER

¹ Se ordlista, sid. 99ff. Textens avsändare är i huvudsak ett *vi* som består av Fredrik och Sten. Vid några tillfällen ersätts detta *vi* av en mer individualiserad ”röst” som antingen tillhör Fredrik eller Sten. Dessa passagers inledning markeras med att den aktuella avsändarens namn skrivs ut och bryts sedan i och med en blankrad. Alla avdelningar/stycken/kapitel som saknar ett inledande egennamn har det kollektiva *vi:et* som avsändare.

² Susan Howe, *The Birth-Mark: unsettling the wilderness in American literary history*, Wesley University Press 1993, sid. 139.

³ John Cage, ”Experimentell musik” (övers. Torsten Ekbohm), *Om ingenting. Texter valda och översatta av Torsten Ekbohm och Leif Nylén*, Albert Bonniers förlag 1966, sid. 15.

⁴ Staffan Söderblom, *Diktens tal. En poetik*, Albert Bonniers förlag 1996, sid. 5.

⁵ Ibid., sid. 16.

⁶ Ibid., sid. 19.

⁷ Anna Rydstedt, *Dikter* (red. Göran Sonnevi & Jan Olov Ullén), Albert Bonniers förlag 2000, sid. 224–226.

⁸ Söderblom, a.a., sid. 45. För en diskussion om dekreativ dikt se: Tomas Götselius, ”Dekreativ dikt”, *Lyrikvännen*, nr. 1–2/1998, sid. 5–21.

⁹ *Svensk ordbok utgiven av Svenska akademien* (band II), Norstedts 2009, sid. 2308 och sid. 3534.

¹⁰ Lyssna på: ”Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä” (se medföljande usb-minne.)

¹¹ Fredrik Nyberg, *Hur låter dikten? Att bli ved II*, Autor 2013, sid. 549–551. Diskussionen tar sin utgångspunkt i det att Sonnevi

i den aktuella dikten väljer att placera en radbrytning mitt inne i ordet ”extremförkortning” och en ikonisk bild över det våld dikten gestaltar uppstår.

¹² Göran Sonnevi, *Små klanger; en röst*, Albert Bonniers förlag 1982, sid. 15.

¹³ Ibid., sid. 41.

¹⁴ Ibid., 43.

¹⁵ Frank Kjørup, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, Museum Tusculanums Forlag 2003, sid. 233.

¹⁶ Ibid., sid. 266.

¹⁷ Ibid., sid. 49.

¹⁸ Rydstedt, a.a., sid. 224–225.

¹⁹ Eva Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, Ariel litterär kritik [6] 2014, sid. 159–160.

²⁰ Eva Lilja, *Svensk metrik*; Norstedts Akademiska Förlag 2006, sid. 342.

²¹ I boken *Sprawl* diskuterar Karl Olov Arnstberg torget och vad som konstituerar ett torg: ”Formen skulle vara någorlunda fyrkantig (jämför engelskans *square*). Det är nästan som om husen kommit överens om att skapa torget. Det är byggnadernas fasader som ger torget dess karaktär.” Karl-Olov Arnstberg, *Sprawl*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2005, sid. 82.

Ett liknande resonemang går att föra kring det historiska fenomenet lund. Vad är det som kategoriserar pausen, mellanrummet, torget och lunden? Är det gläntan – det vill säga tomrummet – eller är det de omgivande träden som bestämmer hur lunden ska komma att framträda inför oss? I rapporten *Lunden och tiden* skriver Swantje Oostra och Allan Gunnarsson om en process där landskapets förändring innebär att det för lundens del

inte längre är” den öppna platsen i mitten som är betydelsebärande utan de kvarstående träden inom ’fridlysningsområdet’ som nu är den trädrikaste ytan i närområdet. Träden blir efterhand de viktigaste bärarna av lundens laddning och fruktbarsymbolik och tillåts eller kanske rent av hjälper till att sluta platsen.” Swantje Oostra & Allan Gunnarsson, *Lunden och tiden. En studie av lundbegreppets användning och betydelse genom tiderna inom det svenska språkområdet*, Sveriges lantbruksuniversitet, Rapport 05:3 2005, sid. 97–98.

²² Jurij Lotman, *Den poetiska texten*, Bokförlaget PAN/Norstedts 1974, sid. 125.

²³ Lilja, *Poesiens rytmik*, sid. 24–25.

²⁴ Yuri Tynianov, *The Problem of Verse Language* (red. & övers. Michael Sosa & Brent Harvey), Ardis 1981, sid. 57.

²⁵ Lyssna exempelvis på Marilyn Nonkens realiseringar av Morton Feldmans *Triadic Memories*, Mode 2004 (cd-skiva).

²⁶ Mats Persson, ”Att vara i tystnaden. Om Morton Feldman och måleriet”, Morton Feldman / Kristine Scholz / Mats Persson, *Complete Works for Piano*, Alice Musik Produktion 2002, sid. 33 (cd-skiva).

²⁷ Lyssna på ”Re-portativism III” (se medföljande usb-minne.) ”Re-portativism III” är en återskapad musikkomposition för orgelportativ och elektronik. Vi har på ”Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä” strukturerat upp stycket i tre delar, eller ”fraser”, som löper som en röd tråd genom ljudspelet. Denna uppdelning låter sig göras utifrån styckets frasgestaltning, utifrån hur stycket pauserar och startar om. Dialogen – samtalet – är upplagt så att Fredrik under lyssnandet av ”Re-portativism III” formulerade ett antal frågor som sedan skickades till Sten.

²⁸ "Language Inside The Organ" återfinns på Sten Sandell, *The Language Inside The Organ Behind the Piano*, Almlöfs förlag 2017. (Se medföljande usb-minne.)

²⁹ Musik för en eller flera pianister med separata system för mikrofonförstärkt piano, återkoppling, förstärkare och högtalare där varje stycke kan spelas separat eller i en svit. Uruppförandet skedde på Moderna Museet i Stockholm den 2 september 1964. John Cage, *Electronic Music for Piano*. Ciro Longobardi, Agostino Di Scipio, Stradivarius, 2012.

³⁰ Sonnevi, a.a., sid. 47.

³¹ David Harvey, "The Right to the City", *New Left Review* 53, September – October 2008: <https://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city> (hämtad den 13/9 2016), sid. 8.

³² Anders Steinvall, *Det nya London. Frontlinjer*, Carlsson Bokförlag 2015, sid. 27.

³³ Camilla Hammarström, "Kors, vilka gravar", *Aftonbladet*: <http://www.aftonbladet.se/kultur/konst/article23041291.ab> (hämtad den 28/6 2016).

³⁴ Om allmänningen/bålen. Se kapitel 5: "Läsa staden", sid. 47–48.

³⁵ Giorgio Agamben, *Undantagstillståndet* (övers. Sven-Olov Wallenstein), Site Edition 2005, sid. 125.

³⁶ De två text-ljudkompositionen återfinns i essän "Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä" (se medföljande usb-minne).

³⁷ Låten återfinns på skivan *Fünf Auf der Nach Oben Offenen Richterskala* som var Einstürzende Neubautens fjärde studioskiva och som släpptes 1987 (lp-skiva).

³⁸ Steve Sem-Sandberg, "I en annan del av staden", *I en annan del av staden*, Legenda 1990, sid. 18 och sid. 37.

³⁹ Alog, *Building Instruments*, Rune Grammofon 2005 (cd-skiva).

⁴⁰ Roland Barthes, *Textasen om textens njutningar* (övers. Daniel Pedersen), Bokförlaget Faethon 2016, sid. 33.

⁴¹ Se exempelvis baksidestexten på den anförda svenska översättningen.

⁴² Se Lydia Wistisens efterord till *Textasen*. Lydia Wistisen, "Efterord", i Barthes, a.a., sid. 109–110.

⁴³ Horace Engdahl, "Barthes höga nöje", Barthes, a.a., sid. 11.

⁴⁴ Barthes, a.a., sid. 64.

⁴⁵ Denna andra "dialog" skiljer sig från den första – se kapitel 1, "Pausen i lyriska och musikaliska praktiker" – såtillvida att den inte i någon egentlig mening återger ett samtal, eller ett faktiskt meningsutbyte. Den är istället ett collage där våra nedskrivna intryck av läsningen av ett antal texter klippts isär för att sedan växelvis monteras samman. Ett arbetssätt som i sig skapar mellanrum och pauser i diskursen.

⁴⁶ Sara Edenheim, "Historiens psykopatologi", *Glänta*, nr 2/2016, sid. 21.

⁴⁷ Ibid., sid. 21–22.

⁴⁸ Ibid., sid. 23.

⁴⁹ Katarina Frostenson, "Stycken om huvudsak", *Skallarna*, Albert Bonniers förlag 2001, sid. 26.

⁵⁰ Ibid., sid. 15.

⁵¹ Edenheim, a.a., sid. 22.

⁵² Nyberg, *Hur låter dikten?*, sid. 13.

⁵³ Edenheim, a.a., sid. 22.

⁵⁴ Thorbjörn Andersson, "Företal", Peter Lundevall, *Staden mellan rummen. Stockholms stadsbyggnad i brytningstid*, Carlssons 2015, sid. 9.

⁵⁵ Ibid., sid. 118.

⁵⁶ Se: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>.

⁵⁷ Björn Hellström, *Noise Design. Architectural Modelling and the Aesthetics of Urban Acoustic Space*, Bo Ejeby förlag 2003 sid. 204.

⁵⁸ Peter Cornell & Sivert Lindblom, *Gemensamma rum*, Albert Bonniers Förlag 1998, sid. 24.

⁵⁹ Mats Rosengren, *De symboliska formernas praktik. Ernst Cassirers samtida tänkande*, ArtMonitor 2010, sid. 75.

⁶⁰ Magnus Haglund, *Lyssnare. En essä om ljud och konst*, Bokförlaget Korpen 2016, sid. 137.

⁶¹ Kompositionen "Falling Starts" återfinns på Michael Snowsskiva *Music for Piano, Whistling, Microphone and Tape Recorder*, Song Cycle Records 2016, skivan gavs ursprungligen ut på Chatman Square 1975 (lp-skiva).

⁶² Fredrik Nyberg, *Slingorna & undergången. Att bli ved III*, Norstedts 2015, sid. 21.

⁶³ Se Antonis Vradis & Domitris Dalakoglou, "Spatial Legacies of December and the Right to the City", *Revolt and Crisis in Greece. Between a Present yet to Pass and a Future Still to Come* (red. Antonis Vradis & Domitris Dalakoglou), AK Press & Occupied London 2011, sid. 77ff.

⁶⁴ Ibid., sid. 80. Det går att skriva in aktionen i Exarchia i en "gerillaodlingstradition", se Lundevall, a.a., sid. 115.

⁶⁵ Vradis & Dalakoglou, a.a., Sid. 84.

⁶⁶ Nyberg, *Hur låter dikten?*, sid. 512.

⁶⁷ Duktilitet är ett mått på ett lätets förmåga att utsättas för plastisk deformation utan att sprickbildning uppstår. Det ska inte blandas ihop med seghet som innebär ett lätets förmåga att ta upp en last utan spricktillväxt.

Sträckgräns är den högsta spänning som ett läte tål utan att deformeras plastiskt. Vid spänningar lägre än sträckgränsen deformeras lätet elastiskt. Sträckgränsen bestäms med hjälp av dragprov och utgör ett av de viktigaste måtten på ett lätets hållfasthet.

Brottgränsen eller draghållfastheten är den maximala spänningsbelastningen ett läte kan hantera vid sträckning eller dragning innan midjebildning sker, vilket innebär att tvärsnittet hos lätet minskar väsentligt.

Brottgräns är motsatsen till kompressionshållfasthet vars spänningsvärden kan skilja åt. Brottgräns definieras som spänning och mäts därmed med kraft per area.

Seghet innebär ett lätets förmåga att ta upp energi utan spricktillväxt. Ett segt läte är motsatsen till ett sprött läte. Ett segt läte deformeras innan brott uppstår.

Texten är en omskrivning av definitioner rörande hållfasthet i olika material hämtade från Wikipedia och *Nationalencyklopedin* och inspirerade av Imre Billström.

⁶⁸ Cornell & Lindblom, a.a., sid. 52–53.

⁶⁹ Dan Hallemar, "Förord", Katarina Despotović & Catharina Thörn, *Den urbana fronten. En dokumentation av makten över staden*, Arkitektur förlag 2016, sid. 44.

⁷⁰ Anders Steinvall skriver: "Slagen längs Londons frontlinjer om stadens framtid vinnas nästan alltid av marknadskrafterna, pådrivna av penningstarka bostadsköpare som vill leva i en trendriktig urban miljö skapat av kreativa pionjärer i första ledet." Anders Steinvall, a.a., sid. 253.

⁷¹ Lundevall, a.a., sid. 67.

⁷² Peter Waterhouse, "Ficklampsgudinnan" (ett samtal med Martin

Kubaczek), *Blommor* (övers. Harald Hultqvist), Rámus Förlag, 2011, sid. 32.

⁷³ Arnstberg, a.a., sid. 57–58.

⁷⁴ Waterhouse, ”Ficklampsgudinnan”, sid. 34

⁷⁵ I Katarina Frostensons opera-libretto *Staden* har Felicia, en av huvudkaraktärerna, en ”hemlig trädgård invid brofästet”. Dit söker sig Felicia när hon vill uppleva ”en annan, främmande närvaro”. Katarina Frostenson, *Staden. En opera*, Wahlström & Widstrand 1998, sid. 16. Frostenssons libretto utspelar sig delvis i ett glest område i stadens utkant. Platsen ”liknar en förortsmark, en idrottsplats utanför en stad”. Det är en plats som enligt karaktären Tom ”saknar gräns”, en plats ”där man vänder”. Ibid., sid. 38.

⁷⁶ Citatet är hämtat från <https://sv.wikipedia.org/wiki/Älvsborgsbron>.

⁷⁷ Per Wirtén, *Där jag kommer ifrån. Kriget mot förorten*, Albert Bonniers förlag 2010, sid. 110.

⁷⁸ Ibid., sid. 16.

⁷⁹ *Svensk ordbok*, sid. 42.

⁸⁰ Wirtén, a.a., sid. 222.

⁸¹ Mårten Sjöbeck, *Det sydsvenska landskapets historia och vård*, Skrifter utgivna av Föreningen Landskronatraktens natur 1973, sid. 9.

⁸² Steve Sem-Sandberg, *Härifrån till allmänningen*, Albert Bonniers förlag 2005, sid. 315–316. Steve Sem-Sandbergs beskrivning av Allmänningen, av ”bålen”, liknar Franz Kafkas beskrivning av skogspälsdjurets bo i den oavslutade novellen ”Boet”. ”Utifrån ser man egentligen bara ett stort hål, men det leder faktiskt ingenstans.” Franz Kafka, ”Boet”, *Till frågan om lagarna* (övers. Hans Blomqvist & Erik Ågren), Bakhåll 2001, sid. 191.

⁸³ Leif Elggren, ”Matsmältningsmystik”, *OEI*, nr. 75–76/2017, sid. 365.

⁸⁴ Wirtén, a.a., sid. 224.

⁸⁵ Ibid., 266.

⁸⁶ *Svensk ordbok*, sid. 2661.

⁸⁷ Wirtén a.a., sid. 266.

⁸⁸ Citeras i Kyle Gann, *No Such Things as Silence. John Cage's 4'33"*. Yale University Press 2010, sid. 4.

⁸⁹ Ibid., sid. 10.

⁹⁰ Citerad i ibid., sid. 15.

⁹¹ *E 71* gavs ut 1996 och *Prosperos Land* 2001. Delar av dessa två diktsamlingar återfinns i svensk översättning i samlingsvolymen *Pappren mellan fingrarna*. Peter Waterhouse, *Pappren mellan fingrarna* (övers. Aris Fioretos), Wahlström & Widstrand 2011.

⁹² Ibid., sid. 190.

⁹³ Resonemanget bygger på hur den amerikanske poeten John Ashbery i tidskriften *Frieze* talar om rumskänsla och mellanrum som en form av musik i sina dikter: ”Du väntar på när nästa ljud ska komma och följer det samtidigt som det vecklar ut sig, vilket skiljer sig från den omedelbara konfrontationen med ett bildkonstverk.” Citerat ur Haglund, a.a., sid. 66. John Ashbery har dessutom gjort ett i sammanhanget intressant text- och ljudstycke – ”Hölderlin Marginalia” – ihop med kompositören och pianisten Christian Wolff. Det kan det finnas anledning att återkomma till.

⁹⁴ Waterhouse, *Pappren mellan fingrarna*, sid. 99.

⁹⁵ Ibid., sid. 86.

⁹⁶ För denna dialog råder samma förutsättningar som för den föregående, se not 45. Det är ett slags döva dialoger.

⁹⁷ Lyn Hejinian, *Det öppna och det säregna* (urval & övers. Camilla Hammarström), Bokförlaget Lejd 2016, sid. 18.

⁹⁸ Ibid., sid. 179.

⁹⁹ Galen Strawson, "Against Narrativity", <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9329.2004.00264.x/pdf>, sid. 431.

¹⁰⁰ Hejinian, a.a., sid. 34.

¹⁰¹ Lyssna på: "Skuggorna på fältet", *Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä* (se medföljande usb-minne).

¹⁰² Byggt av Stig Lundmark, 1993 efter en förlaga av Philip Jakob Specken, 1743, Invnr. M2625, lyssna på "even slower" för klavikordsolo på "Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä".

¹⁰³ Luigi Nono & LaSalle Quartet, *Fragmente – Stille, an Diotima*, Deutsche Grammofon 1986 (cd-skiva).

¹⁰⁴ Håvard Enge, "Fragmente – Stille, an Diotima in the Context of Luigi Nono's Oeuvre", https://www.academia.edu/1167536/The_politics_of_listening_Luigi_Nono_s_Fragmente-Stille_an_Diotima (hämtad den 8/5 2017), sid. 3.

¹⁰⁵ Uruppförandet skedde den 17/3 2016 i Studio Acusticum, Piteå under festivalen "New Directions" 2016. <http://stensandell.com/object.php?id=87&l=s>.

¹⁰⁶ Inger Christensen, *Det* (övers. Marie Silkeberg), Modernista 2009, sid. 54.

¹⁰⁷ Philipp Wachsmann – violin, elektronik; Emil Strandberg – trumpet; Sten Sandell – piano, klavikord, orgelportativ; Patric Thorman – kontrabas, *A Trust in the Uncertain and a Willingness to be Exposed*, Found You Recordings 2017 (cd-skiva).

¹⁰⁸ Hejinian, a.a., sid. 18.

¹⁰⁹ Ibid., sid. 34.

¹¹⁰ Ibid., sid. 52.

¹¹¹ Ibid., sid. 229.

¹¹² Ann Jäderlund, *Mörker mörka mörkt kristaller*, Albert Bonniers förlag 1994, sid. 38.

¹¹³ Sten Sandell, *På insidan av tystnaden. En undersökning*, ArtMonitor 2013, sid. 33.

¹¹⁴ Torsten Ekbom skriver att "4'33'" är att betrakta som "en logisk vidareutveckling av Cages nyvunna insikt från det ekofria rummet att det inte finns någon motsättning mellan ljud och tystnad". Cage övergick "till att betrakta tystnad som likvärdigt med ljud" och pausen gick därmed inte heller att betrakta "som ett underordnat element för att skapa spänningskontraster till de ljudande avsnitten". Torsten Ekbom, *En trädgård av ljud. En bok om John Cage och The Cage Age*, Albert Bonniers förlag 2009, sid. 198–199.

¹¹⁵ John Swedenmark, "Skillnad och återkoppling. Element till en språkbeskrivning", *Språk och oförnuft. Konstens kunskap, kunskapens konst*, (red. Magnus William-Olsson), Ariel Litterär Kritik [7] 2015, sid. 142–143.

¹¹⁶ Daniel Birnbaum, "Det romantiska fragmentet", Novalis, *Fragment* (övers. & urval: Daniel Birnbaum & Anders Olsson), Kykeon 1990, sid. 146.

¹¹⁷ Susan Howe citeras i Elisabeth W. Joyce, *The Small Space of a Pause: Susan Howe's Poetry and the Space Between*, Bucknell University Press 2010, sid. 18.

¹¹⁸ Susan Howe, Anders Lundberg, Jesper Olsson, "Samtal Buffalo NY 99.06.04", *OEI*, nr 2-3 2000, sid. 12.

¹¹⁹ Susan Howe, *The Birth-Mark*, sid. 18.

¹²⁰ Ibid., sid. 166.

¹²¹ Ibid., sid. 158.

¹²² Susan Howe, *Singularities*, Wesleyan University Press 1990, sid. 39–59.

¹²³ Howe, Lundberg, Olsson, a.a., sid. 16.

¹²⁴ Jenny L. White, "The Landscapes of Susan Howe's 'Thorow'", *Contemporary Literature*, Volume 47, Number 2, Summer 2006, sid. 244. Se: <https://muse.jhu.edu/article/203432/pdf> (hämtad den 6/12 2016).

¹²⁵ Ibid., sid. 238.

¹²⁶ Howe, *Singularities*, sid. 45.

¹²⁷ Som i sin tur citeras i Nyberg, *Hur låter dikten?*, sid. 345.

¹²⁸ Howe, *Singularities*, sid. 55.

¹²⁹ Lyssna på: "Nu töms djungeln" (se medföljande usb-minne).

¹³⁰ Se medföljande usb-minne.

¹³¹ Texten återfinns i kapitel 7: "Skuggorna på fältet", sid. 80ff. Om det inspelade fläktljudet, se kapitel 6: "Pausens betydelse", sid. 73ff.

¹³² Johan Redin, *Nutida musik*, nr. 3/2010, sid. 52. Redin skriver: "Faktum är att jag länge haft svårt för just röstimprovisation. Det kryper i kroppen, jag vill bara därifrån. Många jag känner som annars är intresserade av improvisationsmusik delar denna känsla. Frågan är varför just rösten bjuder detta motstånd. En förklaring kan vara att den på ett så fundamentalt vis bryter med en konvention, den om hur en röst skall användas."

¹³³ Om hur vår hjärna och vårt medvetande hanterar inkommande akustiskt gods, se Reuven Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press 1992, sid. 12–18.

¹³⁴ Bengt Emil Johnson, *Om öster*, Albert Bonniers förlag 1999, sid. 9.

¹³⁵ Gunnar D Hansson, "Columbi enkrona", *Var slutar texten? Tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*, Autor 2011, sid. 17. Hansson skriver, i samma stycke, vidare: "Essän är ett slags litterär förvandling av tanken under skrivandets gång".

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Wirtén, a.a., sid. 286.

¹³⁸ <https://sv.wikipedia.org/wiki/Murtegel>.

¹³⁹ Sten Sandell, *The Language Inside The Organ Behind The Piano*, Sten Sandell, Almlöfs förlag, 2017 (opaginerad).

¹⁴⁰ <https://sv.wikipedia.org/wiki/Murtegel>.

¹⁴¹ Lyssna på "Even Slower". Sten Sandell, "Even Slower", "Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä". "Even Slower" är ett solostycke för klavikord.

KÄLLFÖRTECKNING

Tryckta:

- Giorgio Agamben, *Undantagstillståndet* (övers. Sven-Olov Wallenstein), Site Edition 2005.
- Alog, *Building Instruments*, Rune Grammofon 2005 (cd-skiva).
- Thorbjörn Andersson, "Företal", i Peter Lundevall, *Staden mellan rummen. Stockholms stadsbyggnad i brytningstid*, Carlssons 2015.
- Karl-Olov Arnstberg, *Sprawl*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2005.
- Roland Barthes, *Textasen om textens njutningar* (övers. Daniel Pedersen), Bokförlaget Faethon 2016.
- Daniel Birnbaum, "Det romantiska fragmentet", Novalis, *Fragment* (övers. & urval: Daniel Birnbaum & Anders Olsson), Kykeon 1990.
- John Cage, "Experimentell musik" (övers. Torsten Ekbom), *Om ingenting. Texter valda och översatta av Torsten Ekbom och Leif Nylén*, Albert Bonniers förlag 1966.
- Inger Christensen, *Det* (övers. Marie Silkeberg), Modernista 2009.
- Peter Cornell & Sivert Lindblom, *Gemensamma rum*, Albert Bonniers Förlag 1998.
- Sara Edenheim, "Historiens psykopatologi", *Glänta*, nr 2/2016.
- Einstürzende Neubauten, *Fünf Auf der Nach Oben Offenen Richterskala*, Some Bizzare 1987 (lp-skiva).
- Torsten Ekbom, *En trädgård av ljud. En bok om John Cage och The Cage Age*, Albert Bonniers förlag 2009.
- Leif Elggren, "Matsmålningsmystik", *OEI*, nr. 75–76/2017.
- Horace Engdahl, "Barthes höga nöje", Roland Barthes, *Textasen om textens njutningar* (övers. Daniel Pedersen), Bokförlaget Faethon 2016.

Håvard Enge, "Fragmente – Stille, an Diotima in the Context of Luigi Nono's Oeuvre", https://www.academia.edu/1167536/The_politics_of_listening_Luigi_Nono_s_Fragmente-Stille_an_Diotima (hämtad den 8/5 2017).

Morton Feldman & Marilyn Nonken, *Triadic Memories*, Mode 2004 (cd-skiva).

Katarina Frostenson, *Staden. En opera*, Wahlström & Widstrand 1998.

Katarina Frostenson, "Stycken om huvudsak", *Skallarna*, Albert Bonniers förlag 2001.

Kyle Gann, *No Such Things as Silence. John Cage's 4'33"*, Yale University Press 2010.

Magnus Haglund, *Lyssnare. En essä om ljud och konst*, Bokförlaget Korpen 2016.

Dan Hallemar, "Förord", Katarina Despotović & Catharina Thörn, *Den urbana fronten. En dokumentation av makten över staden*, Arkitektur förlag 2016.

Camilla Hammarström, "Kors, vilka gravar", *Aftonbladet*. <http://www.aftonbladet.se/kultur/konst/article23041291.ab> (hämtad den 28/6 2016).

David Harvey, "The Right to the City", *New Left Review* 53, September–October 2008: <https://newleftreview.org/II/53/david-harvey-the-right-to-the-city> (hämtad den 13/9 2016).

Gunnar D Hansson, "Columbi enkrona", *Var slutar texten? Tre essäer, ett brev, sex nedslag i 1800-talet*.

Lyn Hejinian, *Det öppna och det säregna* (urval & övers. Camilla Hammarström), Bokförlaget Lejd 2016.

Björn Hellström, *Noise Design. Architectural Modelling and the Aesthetics of Urban Acoustic Space*, Bo Ejeby förlag 2003.

Susan Howe, *The Birth-Mark: unsettling the wilderness in American literary history*, Wesley University Press 1993.

Susan Howe, Anders Lundberg, Jesper Olsson, "Samtal Buffalo NY 99.06.04, i *OEI*, nr 2–3/2000.

- Susan Howe, *Singularities*, Wesleyan University Press 1990.
- Bengt Emil Johnson, *Om öster*, Albert Bonniers förlag 1999.
- Elisabeth W. Joyce, *The Small Space of a Pause: Susan Howe's Poetry and the Space Between*, Bucknell University Press 2010.
- Ann Jäderlund, *Mörker mörka mörkt kristaller*, Albert Bonniers förlag 1994.
- Franz Kafka, "Boet", *Till frågan om lagarna* (övers. Hans Blomqvist & Erik Ågren), Bakhåll 2001.
- Frank Kjørup, *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*, Museum Tusculabums Forlag 2003.
- Eva Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse*, Ariel Litterära kritik [6] 2014.
- Eva Lilja, *Svensk metrik*, Norstedts akademiska förlag, 2006.
- Jurij Lotman, *Den poetiska texten*, Bokförlaget PAN/Norstedts 1974.
- Peter Lundevall, *Staden mellan rummen. Stockholms stadsbyggnad i brytningstid*, Carlssons 2015.
- Luigi Nono & LaSalle Quartet, *Fragmente – Stille, an Diotima*, Deutsche Grammofon 1986 (cd-skiva).
- Fredrik Nyberg, *Hur låter dikten? Att bli ved II*, Autor 2013.
- Fredrik Nyberg, *Slingorna & undergången. Att bli ved III*, Norstedts 2015.
- Swantje Oostra & Allan Gunnarsson, *Lunden och tiden. En studie av lundbegreppets användning och betydelse genom tiderna inom det svenska språkområdet*, Sveriges lantbruksuniversitet, Rapport 05:3 2005.
- Mats Persson, "Att vara i tystnaden. Om Morton Feldman och måleriet", Morton Feldman & Kristine Scholz & Mats Persson, *Complete Works for Piano*, Alice Musik Produktion 2002 (cd-skiva).
- Johan Redin, *Nutida musik*, nr. 3/2010.
- Mats Rosengren, *De symboliska formernas praktik – Ernst Cassirers samtida tänkande*, ArtMonitor 2010.
- Anna Rydstedt, *Dikter* (red. Göran Sonnevi & Jan Olov

- Ullén), Albert Bonniers förlag 2000.
- Sten Sandell, *På insidan av tystnaden. En undersökning*, ArtMonitor 2013.
- Sten Sandell, *The Language Inside The Organ Behind The Piano*, Almlöfs förlag 2017.
- Steve Sem-Sandberg, *Häriifrån till allmänningen*, Albert Bonniers förlag 2005.
- Steve Sem-Sandberg, "I en annan del av staden", *I en annan del av staden*, Legenda 1990.
- Mårten Sjöbeck, *Det sydsvenska landskapets historia och vård*, Skrifter utgivna av Föreningen Landskronatraktens natur 1973.
- Michael Snow, *Music for Piano, Whisteling, Microphone and Tape Recorder*, Song Cycle Records 2016/1975 (lp-skiva).
- Göran Sonnevi, *Små klanger; en röst*, Albert Bonniers förlag 1982.
- Anders Steinvall, *Det nya London. Frontlinjer*, Carlsson Bokförlag, 2015.
- Galen Strawson, "Against Narrativity", <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9329.2004.00264.x/pdf>.
- Svensk ordbok utgiven av Svenska akademien*, Norstedts 2009.
- John Swedenmark, "Skillnad och återkoppling. Element till en språkbeskrivning", *Språk och oförnuft. Konstens kunskap, kunskapens konst*, (red. Magnus William-Olsson), Ariel Litterär Kritik [7] 2015.
- Staffan Söderblom, *Diktens tal. En poetik*, Albert Bonniers förlag 1996.
- Reuven Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Duke University Press 1992.
- Yuri Tynianov, *The Problem of Verse Language* (red. & övers. av Michael Sosa & Brent Harvey), Ardis 1981.
- Antonis Vradis & Domitris Dalakoglou, "Spatial Legacies of December and the Right to the City", från *Revolt and Crisis in*

Greece. Between a Present yet to Pass and a Future Still to Come (red. Antonis Vradis & Domitris Dalakoglou), AK Press & Occupied London 2011.

Philipp Wachsmann – violin, elektronik; Emil Strandberg – trumpet; Sten Sandell – piano, klavikord, orgelportativ; Patric Thorman – kontrabas, *A Trust in the Uncertain and a Willingness to be Exposed*, Found You Recordings 2017 (cd-skiva).

Peter Waterhouse, "Ficklampsgudinnan" (ett samtal med Martin Kubaczek), *Blommor* (övers. Harald Hultqvist), Rámus Förlag, 2011.

Peter Waterhouse, *Pappren mellan fingrarna* (övers. Aris Fioretos), Wahlström & Widstrand 2011

Jenny L. White, "The Landscapes of Susan Howe's 'Thorow'", *Contemporary Literature, Volume 47, Number 2, Summer 2006*, sid. 244. Se: <https://muse.jhu.edu/article/203432/pdf> (hämtad den 6/12 2016).

Per Wirtén, *Där jag kommer ifrån. Kriget mot förorten*, Albert Bonniers förlag 2010.

Lydia Wistisen, "Efterord", Roland Barthes, *Textasen om textens njutningar* (övers. Daniel Pedersen), Bokförlaget Faethon 2016.

Otryckta:

<https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>

<https://sv.wikipedia.org/wiki/Murtegel>

<https://sv.wikipedia.org/wiki/Älvsborgsbron>

USB-MINNE

Inspelad och mixad av Johannes Lundberg (Studio Epidemin)
& Sten Sandell (Studio Borduna och Studio Acusticum).

Inspelningsår 2016–2017.