



**nypoesi** · mars/april 2005

**CHRISTIAN BÖK**

**JULIANA SPAHR**

**ADDA DJØRUP**

**LARS R. ENGBRETSSEN**

**LEIF HOLMSTRAND**

**ÅSA MARIA KRAFT**

**MALTE PERSSON**

**JOHANNES ANYURU**

**IDA BÖRJEL**

**NIKLAS SÖDERBERG**

**DAVID VIKGREN**

**GUILLAUME APOLLINAIRE**

*www.nypoesi.net Oslo, april 2005*  
© Forfatterne og nypoesi.net

*Redaksjon:*  
*Paal Bjelke Andersen*  
*Mariann Enge*  
*Kari Løvaas*  
*Knut Oterholm*  
*Ola Uvaas*

*Redaksjonsråd:*  
*Hanna Hallgren*  
*Tone Hødnebo*  
*Mette Moestrup*  
*Øyvind Rimbereid*  
*Martin Glaz Serup*  
*Joar Tibergh*

*Redaktør for denne utgaven:*  
*Paal Bjelke Andersen*

*Produksjon: Paal Bjelke Andersen*  
*Design: Judith Nærland*

*Kontakt: redaksjonen@nypoesi.net*

*nypoesi.net er støttet av Norsk Kulturråd og*  
*Nordbok/Nordisk Ministerråd.*

## nypoesi · mars/april 2005

**REDAKSJONELT** 4

**CHRISTIAN BÖK** Aleatory Writing:  
Notes Toward a Poetics of Chance 5

**JULIANA SPAHR** fra *Unevenness* 23

**ADDA DJØRUP** fra *Monsieurs monologer* 36

**LARS R. ENGBRETSSEN** fra *Samling* 43

**LEIF HOLMSTRAND** fra *Går vidare i världen* 49

**ÅSA MARIA KRAFT** fra *Bevis* 58

**MALTE PERSSON** Frostenson T630 vs Al Jazeera  
*Anteckningar om språkmaterialistisk spam och vart  
svensk poesi är på väg för ögonblicket* 66

**JOHANNES ANYURU** fra *Det är bara gudarna som är nya* 83

**IDA BÖRJEL** Hot Moons huvud 90

**NIKLAS SÖDERBERG** fra *Tältar, alltså platsar* 99

**DAVID VIKGREN** fra *Ordning* 111

**ABLEGØYEN** Guillaume Appolinaire: Den futuristiske antitradition 120

**OM FORFATTERNE OG BØKENE** 123

I februarutgaven var jeg inne på den voldsomt polariserte svenske debatten (som stort sett handler om stereotypier) i kjølvannet av redaktørskiftet i Lyrikvännen. Malte Perssons essay i denne utgaven av nypoesi burde kunne parkere deler av denne, rett og slett ved at han er mer opptatt av å lese dikta enn hvilke fronter de representerer. I essayet framhever Malte Persson fire diktsamlinger han mener er noen av de mest interessante svenske de siste åra. Essayet ledsages av tekster fra disse bøkene.

Søndag 20. mars leverte canadiske Christian Bök og amerikanske Juliana Spahr i regi av OEI hver sin «talk» på Galleri Millik i Stockholm. Bök om tilfeldighetsprosedyrer i poesien og Spahr om hvordan det er å skrive på og om Hawaii når man kommer fra fastlandet og uvilkårlig representerer «herrefolket», en problemstilling som også kan sees i hvordan essayet er skrevet. Det er med stor glede vi presenterer disse tekstene av to av Nord-Amerikas mest interessante poeter.

Vinduets nye redaktør, Henrik H. Langeland, har i lanseringsintervjuene satt navn på en av litteraturhistoriens viktigste og mest interessante undersjangere, «den litterære ablegøyen». Vi takker, stjeler begrepet og innleder herved spalten «Ablegøyen» med Apollinaires tekst «Den futuristiske antitradisjon».

Og vi presenterer tekster fra fire nyutkomne bøker. Adda Djørups debut *Monsieuers monologer*; Lars R. Engebretsens *Samling*, Leif Holmstrands *Jag går vidare i världen* og *Bevis* av Åsa Maria Kraft.

*Paal Bjelke Andersen*

## Aleatory Writing: Notes Toward a Poetics of Chance

Borges in “The Library of Babel” imagines a hellish archive of books—a macrocosmic columbarium, whose infinite chambers provide an exhaustive repository for all the permutations and combinations of the alphabet. Inside this endless library (where a single, random volume might consist of nothing but the letters MCV, perversely reiterated on every page), nonsensical texts so drastically outnumber any intelligible books that a coherent phrase, like “O time thy pyramids” ([1944] 1962:81), must seem tantamount to a wondrous mishap: “for one reasonable line [...], there are leagues of insensate cacaphony” (81); hence, [t]he impious assert that absurdities are the norm in the Library and that anything reasonable [...] is an almost miraculous exception” (86). Such an allegory inverts the dominant norms of semantic value in order to suggest that meaningful statements constitute only the tiniest, fractional subset of an even greater, linguistic matrix. Such a repressed nightmare already haunts the work of literary scholars, who confront the oppressive totality of literature with the nagging concern that each book might have arisen of its own accord, not from the expressed sentiment of a unique author, but from the automated procedure of a formal system—a fatal order, in which even the most unlikely sequence of letters, *dhcmrlchtdj* (86), might yet convey a message in the form of a portentous cryptogram.

Borges describes a bibliomaniac prisonhouse, where poets can no longer contribute anything innovative to literature because literature itself has already anticipated and inventoried in advance all the anagrammatic combinations of the alphabet, including even the most irrational, most incoherent, cases—and even this sublime concept already exists somewhere else, written on another page and spoken by another voice: “to speak is to fall into tautologies” (86), and “the certainty that everything has been already written nullifies or makes phantoms of us all” (87). Poets in this imaginary labyrinth become extraneous custodians, who have little choice but to indulge in the recombinant rearranging of letters, excising and splicing the random shards of other textual genomes, doing so in the vain hope that, by an abrupt stroke of luck, literature might speak for itself and thereby vouch for its otherwise absurd existence. Such an allegory almost seems to call attention to the plight of the modern writer, whose enterprises and experiments often resemble the aleatory activity of “old men who [...] hide out in the privies for long periods of time, and, with metal disks in a forbidden dicebox, feebly mimic the divine disorder” (84), shuffling letters and symbols, as if in reverent response to the final axiom of Mallarmé: “*Toute Pensée émet un Coup de Dés*” (144)—All Thought emits a Throw of the Dice.

Modern writers from diverse, avant-garde movements (including Dada, Surrealism, Fluxus, L=A=N=G=U=A=G=E, etc.) have at times imitated the melancholy librarians of Babel, writing poetry by drawing lots or by rolling dice, doing so in order to explore the aesthetic potential of a discourse speaking on behalf of no authorial intention—a discourse not for communicating an expressive sensibility, but for generating an unexpected coincidence. Such poetry might include, for example, the “*poésie découpée*” of Tristan Tzara and the “*cadavre exquis*” of André Breton, the “mesostics” of John Cage and the “asymmetries” of Jackson Mac Low, the “cut-up novels” of William Burroughs and the “sadhu muffins” of Steve McCaffery. Even though these disparate, aesthetic exercises may stem from a variety of incompatible dispositions, be they nihilist (as is the case for Tzara and Burroughs), buddhist (as is the case for Cage and Mac Low), or leftwing (as is the case for Breton and McCaffery), all of these poets nevertheless suggest that, far from being an autotelic diversion, such writing circumvents the lyrical impulse of subjective expression in order to interrogate our linguistic investment in the poetic values of referentiality and expressiveness, of intentionality and productiveness. Such writing strives to provide an anarchistic alternative to the ideological constraints normally enforced by the capital economy of language.

Modern writers who deploy an aleatory strategy in their work may appear to do little more than emulate the random excess of irrational liberation, when in fact they confirm that, within language, such random excess is itself a sovereign necessity, an overriding requisite, which reveals the coincidental, if not conspiratory, order of words set free from the need to mean. Such poets accentuate the fact that, even though language may attempt to regulate the ephemeral interplay between the errancy of the arbitrary letter and the grammar of its mandatory syntax, the act of writing nevertheless finds itself traversed, inevitably and invariably, by the entropic dyslalia of chance-driven phenomena (mistakes, blunders, ruptures, hiatuses, glitches, etc.)—forces of both semiotic atomization and semantic dissipation, threatening always to relegate language to a dissonant continuum of chaos and noise. Such poets attempt to harness, if not to unleash, these errant forces of paragrammatic recombination, doing so in the hope that chance itself might lead the way automatically to a novel train of thought—one otherwise inaccessible to conscious, voluntary intention. Even though literary scholars have often neglected or dismissed this weird genre of writing because of its obdurate, if not hermetic, frivolity, such writing nevertheless formulates an, as yet, unexplored potential within the history of poetics.



Baudrillard remarks that “[c]hance itself is a special effect; it assumes in imagination the perfection of the accident,” and ironically this “accidental thing is more meaningful [...] than intelligible connections” ([1983] 1990a, 149). Accidents enchant us far more than any ordinary event that has arisen predictably from an expected cause, and nowhere does this principle seem more compelling than in modern poetry, where “[w]ords [...], when we allow them their free play, [...] assume the order of destiny” (150), becoming all the more oracular when their message seems most unintentionally profound. Aleatory writings of this sort pose, what Breton has called, “the problem of objective chance” ([1935] 1969, 268)—a kind of fortuitous occurrence, whose random nature nevertheless belies mysterious necessities. Breton has argued that poetics must negotiate the problem of this contradiction in language between unintended meanings and deliberate nonsense—a problem that the history of poetics has only now begun to analyze: “objective chance at this juncture is [...] the region in which it is most worth our while to carry on our research” (268). While Breton expresses this sentiment during the heyday of Surrealism, his call for such systemic research still applies more than ever to modern poetry, written in a chaotic society, defined increasingly by statistical probability and other uncertainty principles.

Baudrillard remarks that, while quantum physics has corrected an implicit error within deterministic causality, substituting *alea* for *fata*, such a science has nevertheless disclosed an even more implicit order behind indeterminate causality—a synchronistic order that is itself coincidental and conspiratory: “[c]hance [...] correspond[s] not to a temporary incapacity of science to explain everything [...] but to the passing from a state of causal determination to another order, radically different, also of non-chance” ([1983] 1990a, 145). Baudrillard formulates two hypotheses about randomness: the first, metaphysical (all things, when disjoined, disperse and only by chance do they meet each other); the second, pataphysical (all things, when conjoined, converge and only by chance do they miss each other) (145). Chance fulfills two contradictory duties, since it scatters connected things even as it clusters unrelated things. Where the world disjoins events in order to keep them quarantined from each other, chance serves to force events into a state of mutual collusion, but where the world conjoins events in order to keep them adulterated with each other, chance serves to force events into a state of mutual dispersal. Is chance preserving its power to be intractable by doing both things at once? Is it not fair to say that, wherever a norm prevails, chance seems to intervene on behalf of an anomalous behaviour?

Baudrillard remarks that, when we gamble, “[c]hance is never neutral, the game transforms it into [... an] agonistic figure” ([1979] 1990b, 143). When we throw the dice, we throw down a gauntlet in the face of chance, doing so in order to defy the transcendence of any random series, thereby forcing chance itself to choose sides, either pro or con, with respect to our fortune. Does such a challenge occur when a poet decides to write according to an aleatory protocol? Does the poet wager that, despite the improbable odds, a randomly composed poem is nevertheless going to be more expressive and more suggestive than any poem composed by wilful intent? Is meaning the stake wagered in this game? If the resultant poem is meaningful, has chance proven itself amiable to the desires of the poet? Or does the poet write with a throw of the dice in order to escape the tyranny of meaning? Is the poet challenging chance to a duel: “I dare you to write this meaningful sentence; I dare you to write some marvellous nonsense—I dare you to write a poem better than I can.” I suspect that, like the gambler, we fully expect to lose such a wager, but nevertheless we hope that events might conspire to surprise us. I suspect that we gamble with meaning in order to seduce the world of signs, currying their favour in the hope that these signs might indemnify our poetic genius by demonstrating that chance itself has already ordained it.

Baudrillard suggests that we expect order to arise out of chaos in order to resist chaos in what amounts to a desperate conflict, a Sisyphean campaign, waged against an eternal entropy—hence, “Chance tires God” ([1983] 1990a, 147); however, Baudrillard also suggests that, because chance makes tolerable the brutality of fatality, chance is tiresome, not because God must always prevent it, but because God must always produce it, doing so in order to free us from a nightmarish determinism, in which every effect has a primal motive, a causal reason, for which someone, even God, might have to bear the guilt and the blame—hence, “Chance lets us breathe” (147). Chance provides us with a solid alibi, absolving us of any responsibility for the accidents that befall us, even though we might suspect that, at some fatal level, we have somehow willed these disasters into existence. God has nevertheless seen fit to take pity upon us and has let us off the hook for these catastrophes. He has forfeited his duty to account for everything by leaving the task of organizing things to a blind deity—randomness itself. Has not the modern writer also begun to suffer from this same kind of godly ennui, refusing to be held accountable for the words upon the page, desiring instead to let these words organize themselves haphazardly? Do we not even now yearn in secret for our own writing to write itself so that we might be free of its taxing labour?

Poetry written by chance represents a form of automatic scription that displaces the agency of the author onto a system of impersonal, if not mechanical, procedures, the likes of which call to mind the satiric fantasy of Swift, who imagines “a project for improving speculative knowledge by [...] mechanical operations” so that even “the most ignorant person [...] may write books [...] without the least assistance from genius or study” ([1726] 1960:148). Swift describes a framework of wire axles, upon which wood cubes swivel, their numerous facets covered by square pieces of paper with all the words of the language imprinted upon them in all their moods and cases, but without any order, so that anyone turning the handles on the edge of the frame might alter the old sequence of recorded thinking and thus evoke a new locution. Swift describes a kind of mechanical pixelboard that subdivides the blank space of the page into a striated gridwork of cells, each one occupied by its own unique module of chance—a lone cube “about the bigness of a die” (xxx), upon which might depend the poetic fate of a single word. Such a machine synchronizes thousands upon thousands of cast dice in order to orchestrate the manifestation, if not the disappearance, of their “broken sentences” (150), each word extracted from a grammatical series of coherent points and then implanted into a statistical series of isolated events.

Swift may lampoon the irrationality of such randomized literature and its mechanized authorship; nevertheless, his satiric fantasy does effectively reconfigure the idea of the page itself, modernizing it, so that the page is no longer a static canvas, but a moving screen—a churning, volatile surface, across which the haphazard spectacle of writing finds itself revised and effaced *ad infinitum*. Swift almost seems to imply that, when science has effectively discredited the romantic paradigm of inspiration, poets have little choice but to take refuge in a new set of aesthetic metaphors for the unconscious, adapting by adopting a machinic attitude, placing the mind on autopilot in order to follow a remote-controlled navigation-system of arbitrary processes. The writer no longer composes a poem in order to transmit a lyrical meaning; instead, the writer launches a stochastic program in order to document a contingent outcome. The writer merely records the lingual fallout from a discharge of random forces otherwise restrained and redirected within language itself; hence, the reader can no longer judge the poem for the stateliness of its expression, but must rather judge the work for the uncanniness of its production. No longer can the reader ask: “How expressive or how persuasive is this composition?”—instead, the reader must ask: “How surprising or how disturbing is this coincidence?”

Poetry written by chance disintegrates language, pulverizing it, discharging the resultant particles into a void of indeterminate probabilities—a noisy abyss where letters and symbols might collide or disband at random, doing so in a manner reminiscent of the *clinamen* described by Lucretius, who draws an analogy between atoms and words in order to suggest that all substances and all utterances result from the anagrammatic permutations of infinitesimal nuclei ([50 B.C.] 1975, 175): “while the first bodies are being carried downwards by their own weight in a straight line through the void [...], they swerve a little from their course” ([50 B.C.] 1975, 113), for without this little swerve, this *clinamen*, all particles must invariably fall vertically, like miniscule raindrops, never interacting with each other in order to form aggregate compounds. The *clinamen* involves a Brownian kinetics, whose descent defies the truisms of inertia since such a swerve entails a change in vector without a change in force. The *clinamen* represents the minimal obliquity within a laminar trajectory. The swerve is a tangent to a descent, but a tangent that defies all calculus since the swerve is itself composed of infinite tangents. The *clinamen* thus describes the volute rhythm of a fractal contour. The myriad veers and sundry bends of such a downfall graph the smallest possible aberration that can make the greatest potential difference.

Kristeva remarks that, within such an aleatory paradigm, letters become “assemblages of signifying, [...] scriptural atoms, flying from word to word, creating in this way unsuspected and unconscious connections among the elements of discourse” ([1969] 1989, 124). Letters no longer remain gridlocked in the striated space of their lined pages; instead, they flit and dart within a smoother space of volatile links that spiral outward from any starting point, turning the text into an agitated ensemble of accidental, but nevertheless ubiquitous, paratexts (be they anagrams, acrostics, or homophones, charades, lipograms, or cryptonyms, etc.). Such aleatory wordplay does not simply interfere with semantic cohesion, but may in fact afford another genre of truth its own chance to reveal itself, for what appears to be a disruptive misprision in one act of reading may in fact be a fortuitous disclosure of an otherwise hidden secret. The *clinamen* simply facilitates these lexical changes of fortune, transforming unlucky detours into serendipitous opportunities for unanticipated signification. The *clinamen* simply transmutes each letter into a fugitive particle that might accidentally, if not capriciously, appear, change, or vanish, during its relentless flow through the imperial aqueduct of grammar. The atomic letter thus threatens at every turn to introduce a sublimated turbulence into its own stream of grammatical imperatives.



Baudrillard remarks that “[a]ll these formulas converge on the idea of a ‘Brownian’ stage of language, an emulsional stage of the signifier, homologous to the molecular stage of physical matter, that liberates ‘harmonies’ of meaning just as fission or fusion liberates new molecular affinities” ([1976] 1993a, 218). Brownian theories of *lettrisme* presume that, just as a very complex, highly regulated, atomic organization might emerge spontaneously from a random matrix of even simpler, highly localized, atomic interactions, so also might meaningful expression emerge from a random subset of anagrammatic combinations based, for example, upon the frequency of alphabetical distribution in any subset of letters for a specific language (be they bigrams, trigrams, tetragrams, etc.). Mathetic theories of information (as seen, for example, in the work of Shannon) demonstrate how sensible messages might emerge spontaneously from a Markov chain of transitional probabilities—a chain in which the stochastic likelihood of one letter following another serial subset of letters determines the sequential appearance of these letters in a random series ([1949] 1963, 45). Such probabilities establish the level of redundancy in a message, permitting us to determine the most likely series of letters when some of them have been altered or omitted due to the entropic deviance of a *clinamen* in the course of transmission.

Shannon explains the stochastic procedures of such Markov chains by imagining a game of vagrant perusal: “[O]ne opens a book at random and selects a letter at random on the page. This letter is recorded. The book is then opened to another page and one reads until this letter is encountered. The succeeding letter is then recorded. [One turns] to another page [where] this second letter is searched for and the succeeding letter recorded, etc.” ([1949] 1963, 44). Shannon sets out demonstrate that, as a larger number of antecedent letters affect the stochastic occurrence of a subsequent letter, the resultant series, although aleatory, does nevertheless approach an asymptote of intelligibility reminiscent of a language (43). Hartman, for example, has used a computer to generate Markov chains based upon the frequency of trigrams found in Ecclesiastes, yielding: “A wisdot sloth, and forength him then rings. For of to ing is man’s whildigninch” (1996, 56). Shannon has calculated that, because of these transitional probabilities, which characterize any serial subset of letters in English, only about 50% of the letters in any series are redundant—which is to say that any person writing in English can voluntarily choose no more than half of the available letters in a text since all of the remaining letters find themselves governed entirely by the statistical constraints of the language itself ([1949] 1963, 56). Baudrillard suggests that “[w]riting[...], [w]hether poetry or theory, [is] nothing but the projection of an

arbitrary code [...] (an invention of the rules of a game) where things come to be taken in their fatal development” ([1983] 1990a, 154). Writing by means of an aleatory protocol almost fulfills the dream of Deleuze, who imagines an ideal game of chance, one whose rules are themselves subject repeatedly to chance, resulting in an aimless outcome so futile that we have no choice but to dismiss the game as a nonsensical dissipation of time itself (an atelic, if not asemic, activity, not unlike the speculative daydreaming that might take place, for example, in poetry and theory): “only thought finds it possible *to affirm all chance*” for “[i]f one tries to play this game other than in thought, nothing happens, and if one tries to produce a result other than the work of art, nothing is produced” ([1969] 1990, 60); hence, “[t]his game, which can only exist in thought and which has no other result than the work of art is also that by which thought and art [...] disturb [...] reality” (60), disrupting, with every throw of the dice, our own fiscal demand for excess values, like meaning and purpose. Only the artisan and the thinker can play this game because, in it, “there is nothing but victories for those who know how [...] to affirm and ramify chance, instead of dividing it *in order to dominate it, in order to wager, in order to win*” (60).

Bloom suggests that, within such an aleatory paradigm, antecedent norms no longer inhibit subsequent forms since “the *clinamen* stems always from a ‘pataphysical sense of the arbitrary”—the “equal haphazardness” of cause and effect (1973, 42). The *clinamen* intervenes in the historical trajectory of all influences, including even the causal cycles that prevail between young writers and their older mentors. The avant-garde has so far bet its future upon the *clinamen* in the hope that such a swerve might lead poetry away from rules of imitation (and the decline of their masters) into games of agitation (and the ecstasy of their players). One may write by chance in order to be amazed perhaps by what the dice have to say for themselves. The outrage expressed by academics when faced with the work of the aleatory writer almost mimics the outrage expressed by moralists when faced with the vice of the gambling addict. The critics who balk at such poetry refuse to take a chance, even though they speculate on literary legacies, trading in them like shares on a stock index in the casino of aesthetic tradition. Do not critics place a wager on a poet, hoping that posterity might celebrate the pedagogical clairvoyance of the first critic to herald the talent of a young genius? Do not critics play a game of astragalomancy, like a crapshoot, whose outcome remains, in foresight, uncertain, but in hindsight, necessary?

Aleatory writing almost evokes the mystique of an oracular ceremony, but one in which the curious diviner cannot pose any queries, except perhaps for the kind imagined by Roussel in *Locus Solus*, where he describes a fortuneteller, who spins a die inscribed with three phrases: *l'ai-je eu?* (did I have it?), *l'ai-je* (do I have it?), and *l'aurai-je* (will I have it?) ([1914] 1963, 293). Roussel derives this prophetic die from the word *déluge*, which he fragments into *dé* (meaning “die”) and *l'eus-je* (meaning “did I have it?”). Roussel thereby deduces an uncanny coincidence in language between the laws that govern both the rising flood and the gaming table. When we write, using an aleatory protocol—do we not probe the status of our talent, asking the dice whether or not we still “have it,” the genius to push our luck, in order to produce a major effect from a minor cause? Do we not exaggerate our insignificance as poets so that, despite our own innocuousness, our sneezes might yet set in motion a series of events, resulting in a cyclone. If my thoughts meander, jumping, as if at random, from topic to topic, I have perhaps let them do so in order to follow the *clinamen* of a peripatetic speculation, taking a chance, putting thought itself at risk in the hope that, like Cage, I might use “[a]narchy [...] to explore a way of writing which, though coming from ideas, is not about them, or is not about ideas, but produces them” (1990, 2).

## TEXTS CITED

- Baudrillard, Jean.** *Fatal Strategies*. Ed. Jim Fleming. Trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski. New York: Semiotext(e), 1990a.
- . *Seduction*. Trans. Brian Singer. Montreal: New World Perspectives, 1990b.
- . *Symbolic Exchange and Death*. Trans. Iain Hamilton Grant. London: Sage, 1993a.
- Bloom, Harold.** *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Borges, Jorge Luis.** "The Library of Babel." *Ficciones*. Trans. Anthony Kerrigan and Anthony Bonner. New York: Grove Press, 1962. 79-88.
- Breton, Andre.** *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan, 1969.
- Cage, John.** *I-IV*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Deleuze, Gilles.** *The Logic of Sense*. Ed. Constatin V. Boundas. Trans. Mark Lester and Charles Stivale. New York: Columbia University Press, 1990.
- Hartman, Charles O.** *Virtual Muse: Experiments in Computer Poetry*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.
- Kristeva, Julia.** *Language, The Unknown*. Trans. Anne M. Menke. New York: Columbia University Press, 1989.
- Mallarmé, Stéphane.** "Un Coup de Dés." *Collected Poems*. Trans. Henry Weinfield. Berkeley: University of California Press, 1995. 121-146.
- Roussel, Raymond.** *Locus Solus*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.
- Shannon, Claude, and Weaver, Warren.** *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign: The University of Illinois Press, 1963.
- Swift, Jonathan.** "A Voyage to Laputa." *Gulliver's Travels*. Ed. Louis A. Landa. Boston: Houghton Mifflin, 1960. 123-176.

## Fra Unevenness

Flora and fauna appear without annotation. Humans add their annotation, cataloguing the flora and fauna, dividing them up, charting their connections and variations and as they do this they read into them their own stories. Giacomo Bosio in 1609 looked at the passiflora, the passion flower, and saw within the flower the crucifixion. He saw the five wounds of Christ, a crown of thorns, the cords that bound the body to the cross, the goblet of the Last Supper, the doubters. He saw his story, a story of Christ in a new world vine. The passiflora did not show up in the island in the middle of the Pacific where this story, a story of them, takes place until the late nineteenth century. But passiflora gets busy once it arrives. It grows towards the light and its leaves unfold like solar panels pointing towards the sun and then it begins to smother and break underlying vegetation with dense mats of stems and foliage. The people who live on this island in the Pacific in the late nineteenth century do not see the story of Christ, or perhaps they do but it does not interest them. They called what Bosio called the passiflora huehue haole. Huehue is the name of a climber native to the islands. Haole is the word that is used to describe the them in this story, people who arrive from somewhere else. In the world of plants it is also used to describe a particularly noxious and invasive species.

This is a story of the passiflora and the tree canopy. It is a story of three who moved to an island in the middle of the Pacific. It begins eight years ago when they all get on the airplane to go to the island. In the plane, two sat in one row of two seats and one sat in a row ahead of the other two. The one who sat in a row ahead talked with another person in the same row who had lived on an atoll for a number of years but now the atoll was gone because the ocean had risen above it. Together the three of them and the stranger who had lived on the atoll first saw the island in the middle of

the Pacific that would be their home through the plane window. It was a mixture of green and of concrete and it was surrounded by water that was a deep blue. Out the window of the airplane, it looked like everything that they were told that a tropical island might be. They had left behind them a very cold place and they had arrived at a very warm, lush place. The place to which they moved was one island among 132 in the earth's longest island chain. Their arrival to this island had histories. But their histories were small, were nothing, compared to the history of the island.

When they first landed they went from an airplane into a car and they went from a car into an empty apartment and then went from an empty apartment into a bar where they had beers in the afternoon. They were awkward because they got off the airplane on an island. They were awkward with their bodies in the five hour time difference after a ten hour flight. They were awkward because they had never lived together before.

For a long time everything felt like airplanes to them. Like moving between. Like migration. Like motion. Not the way they imagined migration felt like to plovers or monarchs or whales or garden snakes or ants or slugs or any of the herds of walking animals that move with what they imagined was an inner smoothness, an instinct, a nameless desire that propelled a forward motion from one place to another. Instead they felt uprooted and tense around the shoulders and dry in the mouth and also full of tiredness and boredom. They felt like they were still breathing stale air and sitting in awkward seats. They felt like sudden drops in altitude and turbulence might happen at any moment but that if they just held on and relaxed it would most likely be ok.

They were newcomers to the island but they were at the same time part of a long history of arrival to the island. The island was contested land. It had a history of overthrow and occupation by those who like them arrived from the continent. Those who like them had arrived from the continent many years ago set up their own form



of government, an inefficient and unfair one, and had done things like outlawed certain forms of dance and the language that was spoken on the island before those from the continent had arrived. Although this had happened many years ago it was still a history that was fresh, that was remembered by everyone on the islands.

They were a part of this history of occupation because of where they were born and it remained with them and was inescapable in most daily interactions. They had no choice in how they were seen as occupiers. It was with them in line at the grocery store and while waiting for the light to change at the intersection. It was with them when they walked down the streets and when they met people in a bar. All around them were reminders of what they were and of their impact. They lived among plants that grew into each other in various and unique ways. There was not only the huehue haole which smothered shrubs, small trees, and the ground layer. But there was the koa haole which formed dense thickets and excluded all other plants. And the kamani-haole and the wiliwili haole and the laua'e-haole. Most of the birds they saw around them came from other places and took over. The myna was introduced in 1865 to control army worms. The sparrow was introduced in 1871. The Japanese white eye was introduced in 1929. The red-billed Leiothrix probably escaped from a cage in 1911. As the birds changed, the plants changed with them from native to largely alien because the birds carried seeds in their feathers and in their waste. There was an indigenous bird, the kolea, that summered on the continent and wintered on the island. It was often called the haole bird because it came to the island, got fat, and then returned to the continent. This history swooped down and then took away what they thought they were and replaced it with a weak complicity with power that they didn't like about themselves but had to accept even as they tried to speak out against it in their tiny ineffectual voices.

When they first arrived, that the place was colonized unnerved them. At first they thought they never wanted to live in a place that was colonized. Then they began to realize that it was hard to find a place that had not been colonized by someone at

some time. So then they decided that they did not want to live in a place that was recently colonized. Or a place that identified as colonized. But after they lived in this colonized place for a while, they became obsessed with other colonized places. They became colonialism groupies. They read colonial and postcolonial novels avidly. They searched out Senegalese films, mailing away for them from distribution centers on the continent. They listened to dancehall and reggae music. They looked at clogging in a new light. They read history, sociology, botany, literary criticism. As long as it was about how one people dominated another people, it felt relevant to their lives. Books that they had been made to read in graduate school and had found irrelevant to their thinking about avant garde poetry suddenly felt crucial. A friend would talk about her mother's schizophrenia and refer to Fanon and it would feel real and make sense in a way that it would not have five years earlier. They began to think they might now understand a friend they had had hung out with when they lived in South Korea for a year who had "one Korea" stickers on his moped and his notebook and his cellphone but who was always saying that he hated North Korea because it had no discos. At the end of the Senegalese film *Faat Kine* when Kine's son makes a speech about tradition being respectful of women, they felt a small thrill that nationalism could be progressive even though they did not understand the politics of Senegal and they felt nervous about relating too strongly to nationalisms from places they knew little about even as they knew this nervousness was part of the problem, part of the reason it was so hard to make things better. This same thrill took the form of goosebumps at local protests. And certain songs and chants on the radio would also give them chills, especially ones of regaining the land. This chill they thought was probably about the sudden possibility of escape from large systemic limitations.

They too were trying to escape from large systems, from limitations on relation, which is probably why these moments that had no direct relation to their lives felt so thrilling. Once they were on the island they had no words for themselves. They

had only theories. And the words they thought they might use did not work. They did not know what to make of how it felt reassuring to watch on public television the female hedge sparrow vigorously shaking her tail feathers at two different male birds to indicate her desire to be inseminated by each of them in close succession or to watch a cable channel's documentary on the marrying tribe of the Amazon or to watch the music channel's soap opera subplot of a girl and her agreement with two guys which involved neither of them having sex with her independently but was of course immediately broken by two of them when the third went off to study. The interest they felt in these images that came at them without their input made them feel stupid but they could find few models to turn to among their friends so they could not stop thinking about these models made for them by other people far away from them. Lack of understanding was all around. It defined them. They could not understand the marrying tribe. They did not even know the real name of the marrying tribe, the name that the members of the tribe had chosen to call themselves. The documentary neglected to provide this information.

After they spent some time on the island in the middle of the Pacific, they found themselves thinking hard about how to negotiate things, about analogy, about the word we, about how to be in a place that was so not for them. There were all sorts of pressures around writing and the island. And the pressure came from all over. When they had first decided to move to the island, a friend had said to them that he hoped that they were not going to turn into this other woman, a woman who like them had come to the island from the continent and now worked hard to write about and publish the work of writers of the island. But that sort of snide pressure not to write about the island was nothing next to what was said at times by those who had geneological ties to the island from before whaling ships arrived. It was clear to them that there was such a long tradition of appropriation that anything they might say they would have to say sideways. The island had played a large role in the literary and filmic imaginaries of their culture. In this imaginary, the island

was a welcoming multicultural paradise filled with beautiful young women and wise old people who did not ask for much and shared their land and food and culture and even welcomed their colonizers as civilizers. These were stories the colonizers told to tell how they were welcomed. They did not want to write things like this. But the other response that they saw when they looked around them, the response of many like them from the continent, was to ignore the island and build a bunker. This did not feel right either. As there were no right answers, there were also no easy answers. They distrusted any that they were given.

At moments this complication made them feel optimistic and vaguely excited. It was like the sun in this place. The sun was bright and stimulating. It was an antioxidant and produced melanin in their skin that in turn blocked ultraviolet rays. It felt good to be out in the sun and they liked to feel the sun heating up their skin, feel its stimulation, feel it causing some sort of chemical reaction that relaxed their muscles, their brain, and then filled them with small feelings of mild euphoria. And their feeling that they might some day figure things out if they kept thinking about things with generosity and an open mind and heart was to them an antioxidant and a protectant and yet another small feeling of mild euphoria. But they also knew that because they were from afar and because their relatives were from afar they could not stay too long in the sun thinking and trying to figure things out no matter if they did it with generosity or with anger as the rays would injure their blood vessels and swelling and reddening would result. They kept thinking what they might use to allow them to be out in the sun and yet not get burnt. And so they developed a series of rules about their dealings with the island. They were not sure their rules were right, but they felt nonetheless that they had to come up with some rules and act as if they were right, try them out as it were, so they could keep thinking about the island. This thinking about the rules felt like it might protect them in the sun, felt better than the other option which was to bunker down in the shade and be done with the thinking.

Before they made their rules, they looked around them at other people's rules. One person they knew who like them was from afar but who studied the language of the island and who was tattooed in the tattoos of the island and who was tanned so that he looked as if he was from the island was constantly talking about how one should always say that one was not from the island. This constant declaration of not being from the island felt less necessary to them because they never managed to look like they were from the island no matter how hard they tried, no matter what they wore. They did not tan darkly and the more tan they got the lighter their hair got and so no amount of tattoos could fool anyone into thinking they were from the island. They were fascinated by how he worked so hard to look like he was from the island and then worked so hard to make sure everyone knew he was not from the island. They were interested in how despite his years of study of the language of the island, he felt that what should be translated and what should be kept close to the culture and not allowed out into the larger world through translation was not a decision he could or should make. They knew another person also from afar who refused to teach creative writing at the university even though he had published a number of books because he felt that the writing written in the island had to deal with the unique issues of the island and that the people who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived should be the ones teaching how to write this writing. Another person also from afar felt that her work had to begin by listing all its debts to the thinkers who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived.

Other people seemed to have no rules. They knew several people who were like them from afar but who wrote novels that were set in the island that had characters that were from the island and who when they read their novels presented themselves as from the island or as representing the people of the island. So one person they knew who was originally from the continent but had grown up on military bases on various islands was presented as the first novelist of the islands by his publisher.

They could not imagine that he thought of himself this way. Yet he was cavalier about his identity. He did not claim much but neither did he disclaim and so his identity slid around a lot and he got prizes for being an island novelist in contests on the continent and he showed up and accepted them. Another writer who had lived on the island for many years was presented by his publisher as writing the first great novel of the island, the first novel to really capture the island.

There was much talk about the novel, especially what would be or could be or might be the “first” novel of the island.

Or the first novel to really capture the island.

Or the first novel to really capture the island written by someone who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived.

Or the first novel to really capture the island written by someone who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived and who also stayed on the island to write.

Or the first novel to really capture the island written by someone who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived and who also stayed on the island to write and who published a novel with an island press.

Or the first novel to really capture the island written by someone who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived and who also stayed on the island to write and who published a novel with an island press and who wrote a novel that was a rousing call to arms for the end of the colonial occupation of the island.

This talk fascinated them because the novel had arrived like them, from afar. It had arrived on the whaling ships. And for years the novel of the island was presented as written entirely by people from afar. There were some now who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived who wrote the novel, but because the novel had such a machine of production around it these novels tended to be marketed to the audience on the continent and many people who lived on the island did not see these novels as part of their tradition. And there was some discussion about whether the island even needed a novel by someone with genealogical ties to the island before whaling ships arrived or not. The culture had done so well without the novel, why would it want it?

Because they were writers they thought a lot about how they were glad they did not write novels. But they knew also that just because they wrote poetry, a genre that had a long history on the island before the whaling ships arrived, they did not get off having to think about what it meant to be a writer in the island. So at some point they came up with a series of rules. Their rules went like this... Whenever they discussed the island, they had the responsibility to address the legacy of colonialism in the island. They could never pretend that it did not shape their every sentence, their use of every word, their every comma, and their every period. They could not pretend that they were innocent of it, that they did not benefit from it all the time. They felt that any work that they did about the island should somehow make clear that it was against colonialism. But at the same time this work should also make clear that they were not the only person who had ever thought up anticolonialism. They had to both point out that they supported the sovereignty movement and that this movement was larger than them and that while they supported the movement they were not its spokesperson and were not a major or crucial part of this movement. And they felt that they should never suggest in their work that they knew what form of government the people who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived should use but they also felt that they should suggest as often

as possible that the island should be governed by those who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived. They also felt they should not claim to understand the culture that was there before the whaling ships arrived. And if they were for some reason going to write something set in the past, they should not set any of their work in the time before the whaling ships arrived. And they felt they should make clear in their work that they were in dialogue with other writers from the island, that they were not the only writer from the island, or even the writer to read when one wanted to read about the island. They felt they had to make clear when talking to people that their perspective on the island was just one among many and an incomplete one that they arrived at only by thinking with others who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived and others who were born on the island but had families and heritages from afar. So they wrote no poems about how beautiful the bougainvillea was without also mentioning how the plant was probably brought to the island in 1827 by Father Bachelot, the first catholic missionary to the island. And during this time whenever they had to submit a biographical note to go with some publication they always wrote that they were a continental haole so as to make clear that they did not have a genealogical ties to the island before the whaling ships arrived but the editors of the publications on the continent kept editing out this information.

32 **ESSAY**

They did not think that their rules should be everyone else's rules or that other people had to sign on to them. They did not nail them to any door. And they made it a point not to complain about other people's differing rules. They respected the decision of their friend not to teach creative writing even though they felt that creative writing at the university could not change unless people like him taught it and then reformed it from the inside out. It for sure wasn't going to change on its own. They let their rules evolve and change over time. At some moments letting themselves mention the bougainvillea as if it was innocent or perhaps skirting into dangerous territory by using the names of the animals and plants mentioned in a



creation chant that was composed before the whaling ships arrived in their own work. At other moments they found themselves suddenly inserting the words of plants or animals in the language that was spoken in the island before English. Words like mai`a, `ulu, kukui, and ti would suddenly appear in a poem about what people might carry with them. They justified this by saying that the ecological model of the chant fascinated them and that ecology was so crucial it transcended culture, no one could own that field of knowledge. But also recognized how they had broken one of their rules.

Sometimes others saw the rules and their continued desire to discuss the rules as guilt. So they thought a lot about guilt during this time. They began by thinking what is wrong with guilt. After all, they were guilty of so many things. It was an endless list but right at the top of their list was the large amount of protein they and those in their nation ate, the large amount of oil they and those in their nation used, the large amount of pollutants they and those in their nation put in the air. They wondered if guilt was bad because it was an emotion of inaction, if it was really just all talk and no action. But they also thought that part of the reason things were so wrong was that not enough people felt guilty. And then they also noticed that the charge of guilt was used more often to stop people from action and conversely that guilt often moved people to action. And then they moved from thinking about guilt to thinking about complicity. Because what they really wanted was to constantly be saying they were complicit with all sorts of things, things that happened without their consent but happened nonetheless and continued to happen also without their consent. And they could not figure out how to make clear to everyone that these things were happening without their consent without giving up all the other parts of their life, parts they liked and held onto.

But at times, despite their attention to the rules, despite all their attempts to find firm footing for themselves around this issue of appropriation, they found themselves

at moments feeling as if they could never find their way. One afternoon they went to an all day conference at the university on globalization and at the conference a woman who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived spoke and she said that she felt that the university should not allow anyone to write on the people or the culture of the people who had genealogical ties to the islands before whaling ships arrived. She called on the university to set up rules that said that any such work should have to be approved by a board made up of people who had genealogical ties to the island from before the whaling ships arrived. They wondered as they listened to her talk if her talk was more rhetorical than anything else. She was after all requesting that the university commit huge infringements on the first amendment rights of state workers and her request was impossible to enforce. But her saying this made them feel nervous about their own work despite all the time they had spent obsessively thinking and revising their rules. They could just dismiss her. Just say she was yet another example of ethnic nationalism and look what ethnic nationalism had done to the twentieth century. But they felt that this dismissal would also be missing a point, or a series of complicated points about the long history of constant yet profoundly unequal exchanges that had defined the thinking on and about the island. They felt that at this moment they could never have enough rules. They felt caught. They felt caught between their feeling that the responsible thing to do was to be attentive to the issues that so defined the island and yet they also worried that they had no right to talk about the island. They felt as if they could not escape, whatever they did was wrong. And this feeling of never enough rules overwhelmed them into a sort of depressed inaction and they realized that despite the rules they had spent obsessively thinking and revising they had trouble answering hard yet obvious questions about their work. When a friend asked them who they wrote for, they realized that they barely thought about this question and it was hard to figure out the answer. They finally admitted that they guessed they wrote for themselves. They wrote for themselves because they wrote to figure out things that they could not figure out otherwise, things they could not

figure out just by thinking. They needed writing. They needed poetry because it reshaped their mind, because it resorted things in different, sometimes beautiful, sometimes troubling patterns. They needed poetry to think with others, to think with the traditions of the island, to think beside them and near them but not as part of them. They wished they could say that they wrote for themselves and for strangers. But it seemed presumptuous to say they wrote for strangers, at least for strangers on the island. They agreed with their friend that if they wrote about another culture, an at risk culture because of colonialism and a culture that was not theirs really, the writing should give something back to the culture. But it also felt presumptuous to think they could give anything back. The culture was so rich and so complete without them.

At this same conference on globalization a man who like them was from afar but who had lived on the island for many years gave a talk. His talk was about the ocean. He had an understanding of the ocean as also at risk, but at risk because of human interference and human refusal to see the connections between all the parts of the ocean. He saw clearly how humans refused to understand that when they dumped waste into one part of the ocean they dumped it into all of the ocean; how when they fished out one part of the ocean, they fished out the entire ocean. He ended his talk by begging them to remember the ocean, to just remember the ocean amidst all their fighting. And at this time they found this so moving, this gentle reminder to remember the ocean in the frail and small voice of an elderly man. Remembering the ocean, by which he meant remembering the devastation of the ocean that had happened in the last twenty years, they thought again about place, about the responsibilities of writing to place. And thus they continued to circle around and around in this thinking and the sun shown down and their skin sometimes tanned and their skin sometimes burned.

## Ingen vind og ingen stjerner

*Ingen vind og ingen stjerner – hvad mere?*

Ingen lette hove der klaprer  
gennem verdensdybet og ingen zig-zag lyn  
der krydser mørket i flok. Altså  
heller ingen zebraer. Så vidt så godt.  
Jeg tror jeg har fanget ideen.  
Ingen gnuer og gazeller ingen antiloper.  
Ingen giraffer hvilket forøvrigt  
er et bemærkelsesværdigt dyr. Så dette  
kan ikke være Afrika. Uden brølende løver  
uden stepper uden flimrende hede. Jamen  
først og fremmest: Uden lys!  
Heraf følger naturligt ingen sol ingen solsort  
ingen rosenfingrede daggry ingen roser.  
Af ingen roser denne ærkeblomst ingen blomster  
ingen bier ingen summende mangfoldighed. Af dette  
bliver der ingen svale og ingen sommer og så  
fremdeles. Dette er blot den spæde begyndelse.

Og når dette og hvad jeg ellers  
vil sige er sagt er alt  
bristefærdigt  
parat.

Men hvordan ændrer man  
fortegnets detalje?

# Libelle

**libelle**, min *-n*, min *-r*, min latinske  
*li'bella*, min dim. af '*libra*' vægt(skål)  
mit glastrør m. vinånd og luftblære i vaterpas;  
mit skønne apparat til kontrol  
af svæveplans drejninger, mit buede glastrør  
fyldt med væske hvori ligger en tidl.  
insektfamilie; guldsmede, døgnflue;  
navnet p. gr. af insekternes horisontale  
tilsyneladende  
ubevægelige stilling under flugten:

Og bliver til stjerne.

## Min tragiske charme

Min tragiske charme er bristen.  
Jeg har ikke noget at komme for og kan  
ikke uden videre gå. Så langsomt bliver jeg.  
Til solen triumferende laver uorden  
i natten og himlen gulner som gaze.  
*O, usle jord!* – siger jeg. Men uden at mene det.  
Præcist som jeg aldrig har ment et ord.  
Og uden et tvist. Men sådan er jeg. Jeg hader mig.  
Og når det regner går jeg i ly  
under en gammel hullet monolog. Det er det eneste  
jeg har råd til. Og så er jeg insekt. Har aldrig  
været andet. Uklassificeret oven i købet. Som sagt:  
Jeg hader mig. Med god grund.  
Og min tragiske charme.

## Den n'te i n'te

Jeg vendte i dag et mægtigt egetræ om og så  
at det ikke havde rødder. Rasende ryddede jeg hele skoven.

Blomsterne dufter livløst som voks.  
Men her er blomster ikke mere livløse end voks.  
Voks og blomster.

Jeg lod måne og sol stå lige højt. Hele skabelsen blev helt stille.  
Det varede ikke længe før jeg huskede at det havde jeg gjort før.  
Og det morede mig heller ikke denne gang.

Jeg besøgte Libelles grav. Jeg skabte hende  
og slog hende ihjel for at have noget at glædes ved  
og sørge over. Sandheden er at hun lod mig kold.  
– Kan jeg klassificere det som en handling?

Jeg skabte Hestens Kult – og Kattens.  
Jeg udstyrede deres medlemmer med visse af mine egne træk  
samt overbevisningen at det højeste af alle goder  
er henholdsvis at kunne se til siden som en hest  
henholdsvis at kunne springe som en kat.  
Begyndelsen var morsom men udfaldet  
var givet på forhånd. Jeg blev ikke for at se enden.

At stirre ind i himlen er det eneste jeg ikke er blevet træt af.  
Jeg kan endda blive i tvivl om hvem af os der kom først.  
Denne tvivl er så velgørende at jeg sjældent opsøger den  
for hver gang at få det fulde udbytte.  
Hvis jeg lader den stå uberørt længe nok kan det  
måske være at den udvikler en vis uafhængighed?

Jeg tog ti dråber vand og fyldte dem med uendelighed.  
Otte blev helt sorte. To blev helt klare.  
Hvordan kan det nu være? tænkte jeg og glædede mig  
over at have en lille gåde at starte morgendagen med.

Jeg tror jeg vil fremrykke i morgen til i dag.



## For broernes skyld

Jeg overvejede at bygge en by af den slags  
hvor boulevarder løber ud i gader og veje der igen  
løber ud i stier der til sidst bliver helt borte  
i landet uden for byen. Og at fylde byen  
med melankolske parker og sludrende springvand  
hemmelighedsfulde porte og prætentiose trapper  
søjler med svungne frisurer og spir og tårne der prikker  
til himlen og alkens krimskrams i jern og sten.  
En by hvor der også er plads til kanaler og én  
enkelt stor flod som de kan løbe til og fra og til sidst  
ud i havet naturligvis. Og over kanalerne – broer.

– For broernes skyld  
ville jeg bygge en by.

– For det forfængelige håbs skyld  
at jeg en dag på en bro ville passere en anden  
der distraet ville se mig an vel vidende  
at det blev første og sidste gang. Og så fortsætte sin  
slentren ud og ind (det er det samme) i byens gange.  
I hans blik ville jeg genkende mit aflange ansigt  
og mit gebis der som tryllekunstnerens kanin dukkede  
op af årstidens frakke. Og ved dagens afslutning  
når den havde strikket nok en maske ind i århundredets net  
ville vi sende hinanden en flygtig tanke og vende os om  
i sengen mod en allerede slumrende kone og sige:  
*– Jeg så en mand på broen X i dag der ...*  
*nå, det kan være det samme –*  
og selv glide ned i søvnens pyt.

– Og der mødes igen så sanseløst  
fortroligt som to stykker grus  
på en havegang, to blomster i en buket.

## Fra Samling

Tyngden i hendene

  jeg er bæreren  
gresset gir litt etter for

kransene i  
kontaineren borte ved  
krana der kapellets kanner  
står og ligger  
uten spredehoder

det må være  
kaleidoskopet  
knust  
og oppmalt som singler sin metodiske sang  
dette  
vi ser  
med tommeltrykk mot øynene  
når det første vibrerende lyset  
gir seg og åpner opp disse  
fargehjulene rundt rundt; former flimrende i dem

den oppmalte lyden  
grunt i hodet eller  
bare så vidt

utenfor  
tyngden av den tomme gule kronen,  
og kroppen jeg dunker i  
det dung  
    det dung, nærmere, nærmere  
de to  
som står sånn  
    av omgivelsene uttrådte

jeg har urna og asken

aprils forsøk

kaldt igjen, klokkeløst

Det hvisker for hvert skritt, ikke som  
småmynt i en lomme men  
tyngre og samtidig  
beskrives meg  
metoden: *Som*  
*som som som*  
knuste koraller og  
fyrstikkhoder som  
flytter seg over  
en oransj strand

    samtalen mellom asken  
og boka

*som, som:* Asken  
ber om bildet

og jeg fryser og urna er tung og  
stridshodeaktig rundt  
samlede  
fragmenter

ingen banker      ingen klang

jeg er bæreren  
av mønster

hvor mønstre går

for hvert skritt midt i en  
kosmetisk forandring

forflytning, historie og  
enda noen meter fram  
til der  
de står  
uten å høre, sikkert

står der klare  
til å overta  
og si noe og synge  
litt magert

og alvorlig med hendene  
satt sammen som permer tørt  
pekende vinterhud mot hullet  
ned  
med de tørre permene

skriften opp

klare til å  
plassere deg  
her  
som en brudespirea  
med konisk kloss

komprimert jord og røtter

•

ned

rett over Roars  
kryss

det hadde vært fint

og kanskje allerede  
i to og søtti

da han  
lot seg falle  
i buegang

tenkte du dette

er min plass

der, sammen og  
kjenne ordet bror

la vokalen henge som i vuggeviser

som ektepar som veit

som et blodsbrorbånd

her og ned  
med spissen opp

en liten haug  
ved siden av  
som skal tilbake

snart;

rake og spade  
stilt praktisk opp  
mot baksida  
av steinen  
som igjen skal sendes bort når dette  
er gjort

og denne salmen  
jeg ikke hører etter i  
er over; lufta tynn og  
bevegelsene litt  
for raske

det litt slitte tørkleet ennå  
tørt i mannens lomme, planlagt  
for kneet, mellom dét og væten  
i underlaget  
etter snøens rester  
der han sakte klapper  
boka sammen  
med flammens første konsonant

og tar imot tyngden og  
huker seg ned  
med all mulig diskresjon;

begraver stridshodet under  
samme hilsen  
på steinen *Minnes i kjærlighet*

før jordas henvendelse

•



## Panik

En vithårig man står rak i farstun,  
händer som räfsor, många söner,  
brunögda män med seniga kroppar,  
soliga lekar och handfasta spel.

Gamlingen dömer men fiskar hellre.  
Redskapen finns i en fuktig källare.  
Jag skäms för mitt vita hår  
som lyser i mörkret.

...

Svalare trappsteg längre ner.  
En son visar vägen.  
Hans rygg penslas ut i det svarta, vändpunkt, smaklig skäggstubb  
och tjocka läppar skrapande,  
knapra handrygg, vårtgård och hals!

...

En halvmeter dyigt vatten,  
manetbleka saker som bröstborg efter bröstborg,  
Gamla, mjuka, vitt hår.

Hårt skräp limmas fast på den mjuka översidan  
med kådaliknande saliv.

...

Vi fångar en i nätet.  
Den plockar sönder ryggsköld och rygg  
i mekanisk panik,  
men klarar sig nog.

# Den blanka gubben

Den blanka gubben låser upp en mun av plåt.  
Hans stora lägenhet är artig mot mig,  
lämnar plats.

Hans mun består av skilda läppar, samlat skräp,  
en talad bristning genom axelled och arm  
och hand  
som får mitt kölvatten att  
rasa.

...

En mellangrå fåtölj är öppen för förslag.  
Den står i trapphusmörkret nära vägen ut.  
På gatan nedanför vårt fönster finns vårt kök.  
Bidén är parkens vatten, vardagsrummet torget.

...

På hakan växer mjuka trådar av nylon,  
små mjuka vita linor.  
Jag rör vid dem och tigger plats i männens kroppar,  
protes  
i vida världen,  
så kall mot andras händer, gömmer lillens kropp  
med hjälp av hudens påsigheter  
inntill stället där vårt hjärtas kugghjul tickar ner mot ingenting.

# Avlösning

Dusch, toalett och heltäckningsmatta.  
Lägg dig under mina ytterkläder.  
Min gröna, tunga rock är grön och tung.  
Det är vinter och snö i min gröna rock.

Lägg dig i rabatten.

En sommardag, jag är så grön.  
Tänk på sommaren och blommorna, på saft och smörgås,  
krokarna med skydden på,  
sen dusch, toalett och heltäckningsmatta.

...

En liten, svarthårig, mager man  
glider i skogen, dragen på släp,  
ser ut som du.

Jag vill att pojken fryser  
men också att han sen blir varm  
och löses upp, förmildrad i decembermörker,  
blir värme mellan raderna.

...

Du är som gud och jag är åtta eller sju.

Du är min bästa docka  
som fryser, kissar, göms och hängs på krokar.

Du kan inte känna mattans lukter,  
inte bli nervös i rockens tunga, gröna  
mage.

## En avskild enhet

Jonny sover. Jimmy skall tvunget sköta sömntutans skygga knoppar.  
Båda ligger hårda på fältet. Natten tänder sin stora bubbla.  
Jimmy känner leendet i sin likes fjuniga, tysta gränsmark,  
vänder mörkret. Nävarnas blommor öppna, äntligen oskuldsfulla.

Fastän Jonny vilar i Jimmys tankar är han en avskild enhet.  
Tröskeln släpper taget om pojkens mörka, håriga mun och haka.  
Tröskeln släpper taget om pojkens mörka, håriga mun och haka.  
Tröskeln släpper taget om pojkens mörka, håriga mun och haka.

Sagorösten fortsätter: Du låg gömd i hjärtat som hemlig längtan,  
du var mina dockor när jag var liten, avgud och vardagsnäring,  
tvillingfödd med ordet som gav mig brist och brygga till överlevnad.  
Jag är den som äter av denna livsknopp utan att dagen ser mig.

# Min familj

Jag far bort med min familj.  
Min hustru drar i sina barn.

Min syster drar i sina barn.  
Hon ger dem till sin bror.

Min hustrus bror är mycket vacker,  
spenslig, svarta ögon,  
vackrast i familjen.

Nu klingar min hustrus ögon av metall.  
Nu formar ett skadat urverk bakom dem  
små spännveck, läten,  
tar sig ton och vrider utåt.

Hennes bror drar undan mina barn.

Mamma, pappa, dyrbara sekunder.  
En visare i silver tickar fram på kinden.  
Mager skugga över svala drag.

Man kliver genom mig.  
Man angriper familjen.



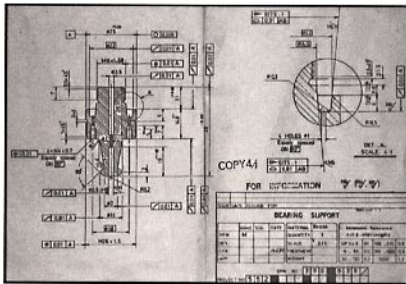
Jag har så många händer,  
nackar, kugghjul, pöbelverk,  
ett bisamhälle.

Mamma, pappa, nu har jag försvunnit  
i vimlet bakom era ögon.

Min bror är också borta.

## 4. Bevis; föring

*Rosa mundi (Jan van Eycks "Kansler Nicolas Rolins madonna", ca. 1435)*



BOTTOM BEARING SUPPORT

Barnen är på långt håll bortvända i bilden. Bakom rosorna. Hon; vid högerflanken. Sträcker fram sin stämma. Han; vid vänsterflanken. De höga ljus i baldakinen. Hon sträcker fram sin stämma, den är manligare och barnslig. Lik henne med ett litet träd i handen. Det finns också något jag inte ser, i röstens andra, bortvända hand. Något jag inte ser, bortvänt. En liten, ännu mindre stämma i röstens hand. Kanske ett misstag: bortskrapad färg. Att formen blivit kroppslig där av slump

Av slump en kroppslig form. På långt håll bortvänd, i bild. *Mull*; där rosorna också vänds bort, i jord. Vibrerande strålar de gömda delarna. Att en bortvänd bakom buske går att finna. Att gömma – hitta. Då mot stödet spadens klonk. Han vid vänsterflanken lyssnar på hennes manligare stämma. Uppmärksam, trodd vara av makt, och barnslig. Stämma som. Sopar av - *Jord*; Smulor av jordmetall. *Smulor av* det korniga över det blanka. *Han säger*: – Se, damm i spegeln. Se *där vi ser* ett avvikande rött *kron-arv*

– Den som uppriktigt hycklar skall smaka minnets frukt. Den som bjuder motstånd skall jag inte stöta bort. Den bortvända skall inte bländas. Inte bära hand, skall bära stämman. Ur diagrammet skall allt vecklas ut. Fiktion som gömts skall hittas.

Detta vapen: en ännu mindre stämman. Som känner sina ord, inifrån. Utvänd hör du bara form. Kroppslig där, i slump. Avvikande rött. – Det är ur faktiska delar vi skapar diagram; fiktion. Diagram spänner över lång tid, flera år; sammanfattningar. Vi förlorar inte vår sammanfattning

*Blad*; Den sorgliga. **Hon som håller fram sin manligare stämman. Barnslig och spädliten.** Jag söker inte hennes namn Marie Louise? Marie Echelon? Mitt i sina blad **sitter hon i motljus. De höga motljus, i baldakinen. Tänker tyngt -Huvud**; – **Centrifugala och centripetala krafter.** Skrapad intill skallbenet, skalpell, ett snitt i mullen: **Kromosomens tillsnörningsställe.** – **Vi vet vår midja och vår midjas omåttlighetsvapnen uppgrävda runda** som rymdskepp *formade* – **Vi vet vårt rikets kraft i världen**

– I våra bilder lägger vid de faktiska, fysiska delarna, support and cup, på den duk vi kallar diagram. En grafisk framställning. Närheten mellan diagram och del är vår bästa bevisföring. Diagrammet är själva vår hemliga intelligens, och den härrör ur delarna.

Hon sträcker fram sin stämma. Är logiskt ledd ur dessa delar. Barnsligt spädliten, de höga motljus. – Det finns bara en logisk kraft.

Kansler Nicolas Rolin beställde denna bild för katedralen i Autun

*Planer; högnivåplåtå. Marie Echelon lyssnar. Tunna är väggarna; ljushängd i baldakin. – Jag lyssnar, säger hennes barnsligare stämma, säger Echelon. Avancerade program. Vågorna är skarpa, av metall, ja; vad hemskt kan inte komma? Ut? Ja vad. Bakom sorgliga röda - program av vågor, ljud-s. Fästes ner i diagram på *Blad*; Obscent tyngda blad, diagrammet sytt med tunga trådar. Törnestråd i vita arket. Sammetsköttet kallt, blåser: gömma – hitta, rund metall, aliens? centrifug-*

Echelon håller i handen ett träd av glas. Med frukter av genomskinliga stenar. Roten är en genomskinlig glob; ögats mundi. Trädgården är muromgärdad. Medvetet förfallen för att tillåta öppningar. En naturlig öppning; nedhasad mur, ruinskapad, kan på långt håll likna en kropp. Av vad vi kallar det dödare fostret. En liten, ännu mindre stämma i röstens hand. Kanske ett misstag: bortskrapad färg, i bild. Att formen blivit kroppslig där av slump

*Avslöjade; Echelon* dibarn. Sugande ögats mun-di. Rosa rosa mun-di. Alla fläckar. Lackmuspapper, varje fläck en historia. Att stapla i diagram. Diagram och genomlysta garderober. Häng-diagram, en i genombelyst tyg. Alla våta plagg. Små påsar fyllda med torkade örter; motlukter. Lavendel? All svårdefinierad lukt. Echelon staplar fläckarna, historierna i bågande diagram. Allt *armod* staplas

De båda bortvända. Där framför hennes lilla stämmas barnsligare stämman. Hukande och bortvända. Den ene (Hubert van Eyck?) ända ner mot ytans spänning. Brons skugga flytande på ytan; en långsmal pirog. ”Nu syns vi rakt igenom, nu syns vi ända ner igenom vatten”, tänker de. De båda bortvända utan tankar där jag/Echelon klistrar tankar fast.

– Visst kan jag väl fylla dem som vänder sig bort. De ser mig inte när jag närmar mig, de ser: En långsmal pirog. Svart; skugga bro blad pirog. Svart som allt som flyter

Marie Echelon, att lyssna. Lyssna på: att lyssna. *Buret*; ljud att stapla, i tecken. Centrifuglocket öppnat, därinne fortfarande pressad: ett tecken för ljud. Snett från höga ljudet som rinner genom baldakinens fönster, snett från ljudet faller skuggan hon bar. Självklara klänning, för-nedring, -ändring. Sanslösa midjemått, världens mått: Echelon fosterinkapslad. Klänningen, *Fast*; I en söm, blev hon trådd; trådd, känningen i en mörkare tråd än den röda allmänningen. Svart, som syns mot *metall*

Hur doftar blad, bläck? Hur doftar tyngd, skräck? Hur doftar hemliga -  
lika blad? Hur doftar Harpokrates? Hur doftar -krates? Hur doftar doftar?  
Verb på verb på radbandet. Hur doftar radbandet? Hur i rosorna? Hur  
ända in i rosorna? Hemliga centrifug; hur doftar våta plagg? Pressade  
plagg? Uttöjda plagg, allmänna plagg? Klänningen? Känningen?  
Allmäningen?

*Moll; Marie Echelon, mytskugga, omsusade, Hör här, hur tonen mulnar, Marie Echelon under rosbusken, lydande. Lydande ett obscant blad som skär skär skär, Tunnare stämman, barnsligare stämman, en som bränner gommen. Bränner trädgårdens blänkande skalv, bränner rosenrot, inhägnad. Aska, nej metalldelar återstår. Centrifugens Strålande*

De båda bortvända, är de då vända mot varann? Den ene (Hubert? Margareta?) stirrar ner i vattnet, i svart. Den andre (Jan? Hubert?) är en mol tung metall tystnad. Uran? Urin? En stråle i ett provrör. Glänsande gula vätska, gyllene ros; dygderos? Hur luktar fulländning? Ett hemligt program äntligen avslöjat, avslutat?



*Mull; av – ros är du kommen av ros skall du in-  
Jord; kron- an skaver din tyngd av metall my-  
Blad; tyngt – bläck törnetrådar metall som skall ski-  
Huvud; formade – skall skilja del från del pressas pla-  
Planer; röda – skingras sprids ut mot en vägg av metall  
Blad; centrifug- en vägg en oändlig mur av metall  
Avslöjade; armod av ros av ett enda fattigt blad  
Buret; -ändring ett enda fattigt blad bläck  
Fast; metall en enda botten, en bågare – stöd- botten  
Moll; Strålande en enda botten men utan bevis*

## Frostenson T630 vs Al Jazeera

*Anteckningar om språkmaterialistisk spam  
och vart svensk poesi är på väg för ögonblicket<sup>1</sup>*

Ibland kan man tro att större delen av svensk litteratur utspelar sig i en låg-  
teknologisk parallellvärld: utan e-post, MP3-musik, kabeltv och mobiltelefoner.  
Medan exempelvis en Proust eller Joyce glatt tog sig an de teknologier som  
uppstod under skrivandets gång – telefoner, flygplan, reklamindustri... – är det  
betydligt glesare mellan SMS-signalerna i den svenska prosan än i en genomsnittlig  
tunnelbanevagn. Men kanske kan vi hoppas på poesin?

Här är i alla fall Katarina Frostenson (en poet som en gång i en intervju  
berättade att hon inspirerades mycket av ymnigt tv-tittande) i sin senaste  
diktsamling *Karkas*:

att ljud kan tränga in och mellan lagren  
sippra genom skikt och strata  
kilas mellan konsonanters staplar

mitt ute i gatan, i den legion av ensamtalare som högt  
så ljudligt ger sig själv till uttryck, talar ut i luften där  
de står vid övergången, rödljusen som stelnat –

klickandet – de gälla ringsignalerna – o  
hördheten ja som perforerad, genomstungen varje uns av  
tystnad bruten och bedövad

i krävan hos de folk som blivit till här, sorgsna  
och krävande, blankkindade exekutiva, ett outfitfolk  
de klonade som glör

Det mest anmärkningsvärda med denna senaste Frostenson-modell är inte att den har inbyggd kamera och polyfona ringsignaler, utan att mottagningen är så pass klar som den är. Gradvis har i Frostensons poesi avbrotten och luckorna blivit färre. Ett visst brus återstår, men notera: Meningarna är i stort sett hela, fullständiga och lätt begripliga. Är detta konsumentanpassning? Kommer vi att få se utbytbara Frostenson-skal i plast designade av Håkan Rehnberg? Knappast.

Snarare handlar det om det som den österrikiska poesins grand old lady Friedrike Mayröcker beskrev på ett seminarium på Nässjö poesifestival förra året: hur man som poet börjar i kaos, men ur det måste arbeta fram en «diskursiv», resonerande, nivå – samtidigt som man måste behålla och vara trogen något av kauset. Detta är en rörelse som man kan se både i en enskild dikt, och – mycket ofta – i en poets utveckling över tiden.

Frostenson har ända från början stått för en (bland annat Baudrillard-inspirerad) kritik av ett på politisk och medial väg genomlyst beännelsesamhälle. Det hon här i allt högre grad visar är att en sådan kritik mycket väl, och med fördel, kan formuleras i ett relativt klart språk. Intresset för den diskursiva nivån – i motsats till den kaotiska – är vad jag annars saknar i en mycket stor del av den nyare svenska poesin.

För några år sedan talades det mycket om poesins marginalisering: en diskussion som jag aldrig riktigt begripit mig på, då den så ohindrat förmår glida mellan beklagande och romantisering av denna marginal. Det argumenterades i samband med detta också allt som oftast för att samtids poesin begår en politisk handling genom att inte delta i det mediala språket och i samhällets kult av hastighet och lättillgänglighet etc.<sup>2</sup>

I mina ögon finns det (åtminstone så länge poesin faktiskt lever på förstrött strödda kulturpolitiska och kulturjournalistiska smulor från den stora marknads-ekonomiska och mediala festen) något skolgårdsaktigt rönnbärsfilosofiskt över resone-manget: Jaså, vi får inte vara med och leka? Jamen, det är faktiskt så att vi inte *vill* vara med och leka!

Som belägg på möjligheten av en mindre ludditisk hållning med bibehållen komplexitet, kan man citera en av samtidens mer sofistikerade poeter, Thomas Kling:

Man muss, da bin ich nach wie vor der Ansicht, das Gedicht schon unter Dampf halten. Das Gedicht muß auf diesem Gebiet durchaus konkurrenzfähig sein, nämlich gegen die starke Sprache der Medien. Aggressivität oder Bellizismus hat man mir schon vor Jahren vorgeworfen. Meine Thematiken Krieg, Mord und Totschlag sind mir immer zum Vorwurf gemacht worden. Aber das ist ja nur eine Abbildung meiner Wahrnehmung dieser Welt, das ist ja augenfälligst.

Dikten måste alltså – om nödvändigt med hjälp av mediernas egna fula knep och chockeffekter – göras konkurrenskraftig gentemot mediernas starka språk, menar han. Därav det halvironiska åberopandet av «CNN Verdun» i Klings både spektakulära och subtila diktsvit *Det första världskriget*<sup>3</sup>.

Det finns ingen dygd i självvald marginalisering, ja, det finns inte ens någon större dygd i att använda själva ordet «marginalisering», som är en suspekt metafor. Å ena sidan är det så uppenbart att poesin idag inte befinner sig i någon kulturell mittfåra att det är en truism att säga det, och naivt att tro att man med rent institutionella medel skulle kunna påverka det åt vare sig ena eller andra hållet; å andra sidan så diskuteras poesin, i förhållande till nämnda faktum, ändå till leda på kultursidorna och ges ut och uppläses – sådan den nu är – i en stundom ganska plågsam mängd. Det faktum att man i Sverige kan diskutera «poesins marginali-

sering» i nationella dagstidningar är i sig ett bevis på att ryktet om den där marginaliseringen är kraftigt överdrivet. Beskriver man sig själv som marginaliserad (i förhållande till vad? till vilken text?) befinner man sig strax på blott ett blankstegs avstånds från antingen resignation eller ressentiment. Nej, den enda marginal man som poet bör bekymra sig om är väl den berömda ojämna högermarginalen.<sup>4</sup>

«kommunikation är en 3G-telefon» skriver Lars Mikael Raattamaa i *Politiskt våld*. Men kommunikation kan även vara en Celansk flaskpost (innan den hamnat bland det lyriska returglasat, i vart fall) och 3G-telefoner kan även användas för att spela spel eller lyssna på musik. Detta om man nu skall driva de teknologiska metaforerna till gränsen för deras täckning, alltså. (Inom parentes sagt är den moderna lyrikens täckning som alla vet bäst i storstäderna: ute på landet kan analog teknik fortfarande vara att föredra). Men förmodligen är det konstruktivare att försöka förstå vad Raattamaa menar, vad han försöker kommunicera, med sin antikommunikativa metafor.

Det som Raattamaa framhåller som motsatsen till kommunikation är «brus». Ser man till hans mest genomförda brusdikt, «Al Jazeera», så står det emellertid klart att den i sitt myrkrig av skiljetecken visst kommunicerar, och att dess innehåll därtill är konkret och specifikt politiskt, framfört genom fragment av egennamn och geografiska namn, relaterade dels till händelserna kring EU-toppmötet i Göteborg, dels till Israel-Palestina-konflikten. Poängen med den är just att den är på *gränsen* till att vara bara ett grafiskt tilltalande nonsens, men att den inte *riktigt* är det. Den gestaltar på ett faktiskt ganska lättbegripligt sätt själva tolkningsprocessen, den med vars hjälp vi försöker skilja brus från information. Det kan vara intressant att jämföra den med Göran Sonnevis välkända dikt om kriget i Vietnam, som på ett liknande sätt behandlar ett aktuellt samtida ämne. Men där hos Sonnevi samtidsbeskrivningen tidstypiskt nog går hand i hand med en Chomskyistisk tro på språkets genomtränglighet, finner vi hos Raattamaa inga spår av sådan rationalistisk utopism, vare sig vad gäller politiken eller lingvistik.

I sig är Raattamaas dikt förstås rätt lättvindig – för hur många gånger måste vi egentligen få tolkningsprocessen gestaltad för oss? och är inte fragmentformen också ett sätt att slippa undan att faktiskt säga något *om* de frågor man med dess hjälp pekar *på*? –, men får större tyngd genom att utgöra en liten del av ett större författarskap, som utforskar även helt andra typer av nonsens och icke-nonsens, ibland med hjälp av rim och andra typer av traditionella, om än lätt misshandlade, kommunikationsprotokoll. (Raattamaa skriver inte bra dikter. Han skriver snarare dikter som uppnår någon form av effekt, och som gör det inte minst genom att kontrastera med andra av Raattamaas dikter. Och i *Politiskt våld* dessutom – vare sig det är genomtänkt eller inte – även kontrastera med bokens ganska traditionellt diskursiva essäer.)

Nåja, det är ändå inte utan att en person som i grunden håller med WH Auden om att poesi är eller bör vara «heightened speech» ibland kan frestas att anmäla sig till ett NIX-register för språkmaterialism. Men bara för det måste man naturligtvis inte föredra någon romantisk direktreklam, med samma gamla budskap, samma gamla utreade hjärta i skyltfönstret. (Låt mig väl synligt klistra upp skylten: INGEN ROMANTIK, TACK.) «Livserfarenhet» – som då och då åberopas – är naturligtvis något litteraturen inte klarar sig utan.<sup>5</sup> Problemet med mycken så kallad livserfarenhet är dock att den mindre baserar sig på liv än på återvunnen dikt: Våra mest smärtsamma och extatiska ögonblick är ju tyvärr i sig så klichéartade – antikvariatens realådor är fulla av dem, och de finns finfördelade i vårt returpapper.

Ett spamfilter för klichéer står definitivt på önskelistan och skulle, är jag rädd, förpassa 99 procent av all slam-poesi till en kloak för poesi-slam. Den så kallade språkmaterialismen, däremot, undviker klichéer på bekostnad av att komma att likna spam på riktigt, och gör därmed en dygd av att inte fastna, vare sig i filtret eller minnet. (Den roade kan göra en Google-sökning på «Poetry Spam»!) Under alla omständigheter: «the War against Cliché» – för att använda Martin Amis bon mot – kan bedrivas med både konventionella och okonventionella vapen.

Men vad är då denna omtalade språkmaterialism? Det är först och främst ett modeord som är lite för vagt för att vara riktigt nyttigt, och som jag tror nu har passerat sitt bäst-före-datum, då «språkmaterialismen» på sistone mest omnämns av dem som bestämt sig för att de inte gillar den, vad den nu än är. Innan ordet halvt godtyckligt började tillämpas på stora delar av den yngre samtida poetkåren tillämpades det oftast, om man får tro mediearkiven, på den metaforälskande författaren Björn Ranelid. Om med rätt eller orätt beror väl på vilka man tänker sig som språkmaterialister.

För om Katarina Frostenson hade debuterat idag hade hon säkert blivit kallad språkmaterialist, och många andra i 80-talsgenerationen också. Skepsisen mot metaforer finns i vart fall som ett viktigt inslag hos henne, liksom hos Stig Larsson och flera andra av 80-talets mer stilbildande poeter.<sup>6</sup> Ordet «språkmaterialistisk» har å andra sidan kommit att bli mer eller mindre synonymt med ordet «experimentell», vilket i sin tur sedan länge använts som mer eller mindre synonymt med «svår och konstig».

I mer allmänt svang kom beteckningen i samband med den debatt som följde på det positiva mottagandet av Anna Hallbergs debutbok *Friktion*. Det är en bok med delvis polemiskt syfte. Den erbjuder teknik, kyla, torrhet, yttervärld som ett alternativ till en dominerande fixering vid kropp, kön och vätskor i den så kallade kvinnliga lyriken. En tinglig glädje istället för ett psykiskt grävande. Mekaniskt frambringade konsonanter hellre än andningens vokaler. Titeln – som strikt bokstavligt kilar in en bromsande extra konsonant i fiktionens väloljade kugghjul – antyder en poetik som strävar efter uppbromsning och motstånd. (Dock utan den politiska och antimoderna övertönen som jag ovan kallat «ludditisk» – det vill säga uppbromsning tänkt att fungera som instoppade träskor i samhällsmaskineriets vävstolar och andra *difference engines*.)

Detta skulle man, om man önskade sig en stringentare terminologi, mycket väl kunna identifiera som själva det språkmaterialistiska i kråksången – så tillvida att

en språklig materialism, om något, i snävare mening bör innebära att man genom att sätta käppar i tolkningsprocessens hjul på ett markant sätt förskjuter fokus från ordets betydelse till ordet som objekt, som ljud och som bild, och därmed påminner om att orden är just ord, och inte identiska med sin betydelse. Med andra ord ett slags mikroskopisk, lexikal verfredningseffekt.<sup>7</sup>

Man kan naturligtvis diskutera i hur grad Hallbergs bok sedan följer denna poetik. Somliga av dikterna – i mina ögon de bästa – påminner snarare om tingdiker i Ponges anda, men nedkokade till sina huvudord på ett sätt som kan påminna om Poundsk imagism. Följande charmiga miniatyr

tio. destillat.  
litet vackraste  
droppe  
blyerts livstid

skulle mycket väl kunna utgöra buljongbasen till något i stil med en tranströmersk epifani. (Och inom parentes sagt apropå Tranströmer: om han fortfarande vore poetiskt aktiv, så förmodar jag att han – lika lite som Frostenson, Raattamaa eller Hallberg – skulle hålla sig för god för att skriva om mobiltelefoner.) Att friktionsdikterna är för varierade för att vara byggda på något färdigt estetiskt halvfabrik är naturligtvis buljongens styrka, inte dess svaghet.

Att en språkmaterialistisk friktionestetik på intet sätt behöver vara begränsad till en kultursideskontext kan förresten illustreras med följande citat ur Fredrik Strages bok om svensk hiphop, *Mikrofonkåt*:

alla rappare vill inte göra svenskan mjukare och svängigare. Några strävar i motsatt riktning. Mobbade Barn Med Automatvapen, en grupp som sommaren 2000 består av rapparna Organism 12, PST-Q, Seron och Leo, frossar i de allra krångligaste svenska orden. De



älskar konsonanter. De talar om "flow" men friktion verkar lika viktigt som flyt i deras rim.

Som av en händelse råkar jag veta att Anna Hallberg har lyssnat en hel del på PST-Q... – Men nu håller jag uppenbarligen på att hamna avvägar!

I praktiken har begreppet språkmaterialism i svenskt kritikerbruk kommit att associeras med tidskriften OEI. Men huruvida de som använder begreppet så menar att man blir språkmaterialist för att man publicerats i OEI, eller att man blir publicerad i OEI för att man är språkmaterialist, framstår som oklart.<sup>8</sup> Redaktionen själv är måttligt glad över sammankopplingen:

Eftersom vi under första halvåret hade delar av vår redaktion i Buffalo, där poeter som Charles Bernstein, Susan Howe och Robert Creeley var verksamma vid universitetet, kom våra tidiga nummer att präglas av ett försök att introducera och historisera det heterogena språkfenomen som går under namnet language poetry och som ditintills inte hade uppmärksammats i större utsträckning i ett svenskt sammanhang, och som den svenska poesin inte hade utsatts för i högre grad.

Detta är nu mer än fem år sedan, och eftersom vi sedan dess ägnat oss åt en mängd andra problemområden är det besynnerligt att OEI i den svenska poesidebatten nästan uteslutande knyts till vad som (oftast) fördomsfullt kallas «språkmaterialism». Frågan om materialitet har alltid varit avgörande för oss som arbetar med OEI, men den språkliga materialiteten är bara en initial impuls som sedan differentieras i frågor om andra sorters materialitet: social, teknisk, medial.<sup>9</sup>

En historia som redan har berättats några gånger säger att det 368 sidor tjocka nummer 15/16/17 av tidskriften var nära att slå ihjäl en katt när det trillade in genom någons brevlåda. Fortsättningen på historien lyder som så att den omtänksamma redaktionen gjorde följande nummer ytterligare dubbelt så tjockt, därmed omöjligt att få in i ett brevinkast och således säkert för husdjur.

Om det kan tyckas orättvist att en tidskrift som ger ut så tjocka nummer fått rykte om sig att vara *smal*, är ryktet om *svårtillgänglighet* i vart fall inte helt orättvist: de första numren kunde bara beställas via en e-postadress till vilken lösenordet försvunnit, eller köpas på Hedengrens i Stockholm, där man dock klagade på att numren inte gick att skilja åt.

Men sedan dess är det inte bara distributionen som blivit bättre, utan tidskriften har blivit tillgängligare även på andra vis.

De första numren av OEI präglades av polemik från periferin mot vad man menade var en rådande traditionalistisk poesisyn. Dessa blev ibland också tämligen aggressivt bemötta av dagspresskritiker. Efterhand som tidskriftens nummer blev allt tjockare och alltmer omfamnade av Dagens Nyheter och andra tidningar, minskade så klart behovet av polemik. Tidskriftens nummer har istället blivit allmer lekfulla, generösa och inte utan en viss nyttig dos av självironi. I den redan citerade intervjun kommenterar redaktörerna vidare:

Ett annat skäl till att vi inte hade något förord den här gången var att vi inte ville mata (som Burroughs säger) "kontrollmaskinen" med mer material. Svenska litteraturkritiker och poeter är lata och humorbefriade: man läser våra patafysisk-retoriska förord och missuppfattar dem systematiskt, för att sedan stänga in oss i en ideologi vi aldrig omfattat. En viktig del i arbetet med tidskriften är också att bryta upp det tonlägeslås som bestämmer den högtravande reflektionen kring poesi i Sverige.

Varigenom tidsskriften onekligen gjort bestående nytta. Den fyller en inspirerande funktion lik den som tidsskriften Kris fyllde för 80-talsgenerationen – kanske i lika hög grad genom sin form som genom sitt innehåll. Både OEI och Kris är och var ofta otraditionellt redigerade och man behöver inte nödvändigtvis dela deras ideologier för att tilltalas av deras entusiasm. Den största skillnaden mellan den estetik som representeras i OEI och den som representerades i Kris är att den romantiska textmetafysiken nu är avskaffad och förhoppningsvis sörjd av få.<sup>10</sup> Där man i Kris ägnade sig åt Texten och Rösten ägnar man sig i OEI åt, tja, text och röst.

Frågan är dock i vilken mån OEI och dess skribenter alltid lever upp till målsättningen att «sätta skrivandet på spel»? Hur djupt går egentligen ifrågasättandet av de egna positionerna och praktikerna? Står inte poesin, bortom det uppbrutna tonlägeslåset, säker på sin högt travade piedestal – på sin «pinne i terrängen», för att tala med Erik Beckman? Och vem var det som ställde den där?

I två artiklar i Expressen<sup>11</sup> försökte jag ifrågasätta den sakrosankta genren «poesi» – vars atavistiska helighet, vill jag hävda, är tyst underförstådd (eller uppblåst av tom retorik) även när man försöker sabotera eller lösa upp den. Om inte, så skulle själva energin som lagts ned i sabotaget lätt riskera att framstå som bortkastad.

Detta var huvudsyftet med artiklarna, men jag passade också på att räkna upp några punkter på vilka jag finner svensk poesi för närvarande problematisk. Avsikten var inte att döma ut specifika tekniker, utan att ifrågasätta det alltför oreflekterade och rutinmässiga nyttjandet av dem. Punkterna var följande:

1. *Konceptdikt. Koncept kan utgöra utmärkta byggnadsställningar, men saknar i sig litterärt värde. En dikt som bara är ett genomförande av idén om en dikt liknar mindre en dikt än den sämre sortens installationskonst. Det är ingen slump att det just nu vurmas mycket för överskridanden av sådana gränser. Som om litteraturen inte hade nog med problem utan att dra på sig andra konstarters...*

Koncept kan naturligtvis vara av olika slag. (Man kan till exempel få för sig att så långt som möjligt skriva en essä om poesi utifrån mobiltelefonmetaforer...) Men låt oss för enkelhets skull ta Ulf Karl Olov Nilssons ovanligt renodlade konceptdiker i *Stammar*: De mest lyckade, de som stannar i minnet, är de där «råmaterialet» redan i sig har ett mänskligt och emotionellt värde. De andra har jag tyvärr glömt.

Beträffande överskridandet av gränsen mellan text och bildkonst är det inget fel på det i sig, om man bara kunde slippa att även uppenbart diletantiska hastverk kom med bifogad retorik om hur radikalt och spännande ett sådant genreöverskridande är i sig.

2. *Trenden att skriva «sviter». Alltför ofta är dessa snarare än sviter i egentlig mening (det vill säga serier av enskildheter med inbördes sammanhang) helt enkelt enskilda dikter homeopatiskt utspädda att fylla hela eller halva böcker.*

Är det någon mer än jag som känner sig lurad av dessa vidsträckta vita ytor mellan orden? Av att en van läsare ofta kan läsa en hel bok på samma tid som det tar att läsa en handfull sidor med 1800-talspoesi, vilken dessutom oftast tål att läsas om fler gånger? – Intressantare då med de författare som snarare än «sviter» verkligen går in för att skriva enskilda sammanhängande långdikter, som exempelvis Jörgen Gassilewski i den förträffliga *Skapelsens sedelärande samtal*.

3. *Fragment. När man läser debutantmanus för tidskrifter eller förlag framstår rädslan för fullständiga utsagor som det största problemet. Avhuggna meningar, citat och lösryckta ord – utmärkt för att skapa stämningar, förvisso, men än mer utmärkt för att kamouflera en brist på tankeskärpa och innehåll.*

Se diskussionen om Frostenson och Raattamaa ovan. Detta problem håller inom parentes sagt på att driva mig vansinnig – det är som att bläddra i en hög med fotoalbum där allting är suddigt i kanterna! (Betydligt mer intressanta, om än benägna att drabbas av liknande innehållsproblem, är då de som – till exempel Fredrik Nyberg – snarare sysslar med att pröva gränserna för utsageformen som sådan.)

4. *Montage. Att bryta olika sorters språk mot varandra är en effektiv teknik, men dock alldeles för lättvindig för att i längden duga som huvudsaklig teknik.*

Jag kan nämna delar av min egen bok *Apolloprojektet* som exempel, för att slippa förolämpa någon annan...

5. *Metaforer. Å ena sidan dem som mirakeltroende är för metaforer, å andra sidan dem som puritanskt helst vill avstå från dem. Metaforer är dock leksaker och redskap att använda efter bästa förmåga – de är varken av Gud eller Djävulen. Tro mig. Jag har testat.*

Denna sista punkt har redan behandlats till leda här och annorstädes och jag ångrar nästan att jag tagit upp den. – Istället borde jag kanske ha försökt ta mig an ett större och svårare tema, nämligen förhållandet mellan språkmedvetenhet och språktematik. Hur kommer det sig att det förstnämnda så ofta och så motståndslöst låter sig sväljas av det sistnämnda? Vadan detta bara alltför letargiskt melankoliska eller alltför liknöjt muntra betraktande av hur tecken och betecknat, *signifiant* och *signifié*, glider iväg från varandra som två tappade åror, medan jollen står still på sjön...?

Detta skulle onekligen förtjäna en utförligare behandling, men jag är rädd att den får lämnas åt andra tillfällen och andra skribenter.

Låt mig slutligen anslå en ton av optimism och nämna några av de nya poesiböcker jag tycker har varit de bästa och intressantaste på senare år, och som pekar utöver de problem jag har ägnat mig åt ovan. Utan inbördes rangordning eller anspråk på fullständighet ser min lilla lista ut som följer:

Niklas Söderberg, *Tältar, alltså platsar*<sup>12</sup>. På en gång fonetiskt känslig och ovanligt diskursiv samtida poesi, vars bildspråk är både självkritiskt och lustfyllt. Kan sägas fortsätta en linje från Stig Larssons mer resonerande dikter, men med mindre poserande och effektsökande.

Ida Börjel, *Sond*<sup>13</sup>. En bok som (bortsett kanske från några allför välanvända grepp) har plockat upp den språkkritiska medvetenheten och tagit med sig den till nya platser, istället för att se den åka runt runt på bagagebandet. Varierade och lekfulla texter som klarar sig utmärkt utan stöd från beteckningen «poesi».

Johannes Anyuru, *Det är bara gudarna som är nya*<sup>14</sup>. Allt som glimmar är inte OEI... Anyuru har en bakgrund i poetry slam-poesi, men säger sig även vara inspirerad av bland andra Fredrik Nyberg. Ganska traditionell metaforpoesi, men odogmatisk och med flera öppningar.

David Vikgren, *Ordning*<sup>15</sup>. En tjock och ovanligt ambitiös bok som spänner över både språkpoesi och regional självbiografi, i vilken olika recensenter lyckades finna bekräftelse för helt olika estetiker – redan det intressant.

Gemensamt för samtliga nämnda namn och böcker är att de inte är helt lätta att placera in i givna läger, att de förefaller mindre belastade av för-och-emot, ressentiment och poetiska ideologier än många andra. Det finns också andra för vilka detta är sant: Catharina Gripenberg, Leif Holmstrand, med flera. Vad gör man med en sådan som Johannes Heldén – den yngre poet som mest explicit knutit an till den amerikanska Language-poesin, men som samtidigt i sin graffitiinspirerade bok *Burner* har mottot av ärkeromantikern Bruno K Öijer och Kent-sångaren Jocke Berg? Inte vet jag, tack och lov.

Och detta är alltså vad jag för ögonblicket har att anföra under kontot för optimism. I bokföringens kolumn för pessimism har jag redan fyllt i nog.

## NOTER

- 1 Följande text var ursprungligen tänkt att bli en tidningskrönika, som dock svälde över alla breddar. Den blev därefter liggande halvfärdig, tills jag av Ny poesi blev ombedd att skriva något apropå ett par relaterade artiklar jag skrivit i Expressen (mer om vilka nedan). Ytligt sett ser den kanske ut att vara alltför genomarbetad för att benämnas «anteckningar»; icke desto mindre utgörs den snarare av en serie reflektioner och förtydliganden, än av en genomstrukturerad helhet.
- 2 Se exempelvis Aase Bergs programartikel «Poetisk tid» (med inslag av kitschigt pseudovetenskaplig terminologi) i Göteborgs-Posten 2000-08-08.
- 3 *Det första världskriget* finns i tolkning av mig utgiven av Modernista, 2004.
- 4 För vidare synpunkter på marginalmetaforen, se Bob Perelmans dikt/essä «Poesins marginalisering», i *Ord & Bild* 2/99.
- 5 Se t ex Andreas Björsten i *Lyriskvänner* 5/04. Även Björsten använder sig av Raattamaas passage om 3G-telefoner, om än med andra slutsatser.
- 6 Frostenson: «När jag var yngre var jag kategoriskt emot metaforer och liknelser, nu är jag mer likgiltigt öppen – det är bara inte min grej.» (Intervju i *Lyriskvänner* 1/05) – Jag diskuterar metafor-frågan vidare i min essä «Realism och andra konster» (tidskriften *OO*-tal nr 16/2004, samt <http://www.ootal.com/arkiv/malte.html>) och i en krönika i Göteborgs-Posten 2004-03-24.
- 7 Utvikning: Ett gammalt exempel på hur detta kan fungera är sättet som Ezra Pound infogade utländska ord i sina *Cantos*. Det är inte så mycket betydelsen hos orden han då är ute efter, som deras sensuella effekt (klang och – när det gäller kinesiska tecken och dylikt – även bild): «Låt eleven fylla sitt huvud med de finaste kadenser han kan finna, och helst på ett främmande språk, så att ordens mening inte lika lätt drar till sig uppmärksamheten från rörelsen; exempelvis Saxiska trollformler, folksånger från Hebriderna, Dantes vers och Shakespeares lyrik – om han kan skilja vokabulären och kadensen åt. Låt honom kyligt dissekera Goethes lyrik i dess sammansättning av ljudvärden, stavelser långa och korta, betonade och obetonade, vokaler och konsonanter.» [ur «A Retrospect», ursprungligen publicerad i *Pavannes and Divagations*, 1918.]  
När jag i Danmark deltog i ett panelsamtal med bland annat Marie Silkeberg fick vi frågan om varför svensk poesi innehöll så mycket engelska. Jag svarade att å ena sidan fyllde det en

funktion i stil med den beskrivna, å andra sidan att det var en dålig vana som man kanske borde se upp med i fortsättningen (i vart fall om man inte vill att ens dikter skall börja likna krönikor av Linda Skugge).

Den i teknisk mening bästa språkmaterialisten någonsin torde vara James Joyce, och då snarare i Ulysses än i *Finnegans Wake*. En hel dag ägnade han åt att bestämma ordföljden i följande meningar, där Leopold Bloom drömmer om ett par silkestrosor i ett skyltfönster: «Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore.» Genom att ge orden en annan ordning än den vardagligt förväntade framträder de såsom varande just *ord*. Men ordens vardagliga betydelse försvinner för den sakens skull inte.

I den tekniska meningen är emellertid alla bra poeter språkmaterialister – så tillvida att de arbetar med rytm och klang –, och inga bra poeter bara språkmaterialister. Man kan mot detta invända, antar jag, att medan Mallarmé, Pound och Joyce var ute efter att skapa språkmusik är dagens språkmaterialister ute efter att skapa antimusik. På det svarar jag för det första att det gäller långt ifrån alla av dem – Ulf Karl Olof Nilssons homofona översättning av 1:a Mosebok är ju t ex ren språkmusik –; för det andra att även antimusik kan vara en musikalisk strävan; för det tredje att mycket av det som idag ter sig antimusikalisk snarare bara är ogenomreflekterat omusikaliskt. Det skrevs dålig poesi även på Pounds tid.

Mer historisk bakgrund finns att finna hos Joanna Drucker, i «ur The Visible Word (1) – Visuell och litterär materialitet i modern konst», OEI 18-21/ 2004 skriver följande: «Det går inte att skapa någon homogen syntes utifrån dessa [Kandinskys, Marinettis, med flera avantgardisters] positioner, men det finns ett vanligt gemensamt tema vad gäller synen på materialiteten som grunden för autonomi och självständighet, i bemärkelsen att konstnärliga former anses *vara* och inte *representera*.» (Denna distinktion påminner om något som DN's kritiker Åsa Beckman upprepade gånger menat är typiskt för dagens poesi, men som kanske snarare är typiskt för hela den avantgardistiska traditionen – ett oxymoron som är svårt att undvika –, eller till och med för poesi överhuvudtaget.)

Tänkvärt i förhållande till dagens svenska poesi är också Druckers kommentar till Mallarmés mest radikala poetiska experiment: «Inspirationen till Ett tärningskastats visuella form kommer delvis från Mallarmés negativa reaktion på hur läsvanorna förändrades i och med dagspressens tröttsamma mönster av verbal framställning. Genom att kritisera den mekanisering av läsningen som dessa tidningar orsakade formulerade Mallarmé ytterligare en av de avantgardet så viktiga grundsatserna: att den poetiska föreställningsförmågan behövde räddas från de vardagliga grafiska och lingvistiska praktikernas avtrubbande effekter[...]»

Mot vilket jag dock skulle invända att Mallarmé trots allt passionerat skrev ett modemagasin och att många avantgardister snarare lustfyllt hänger sig åt tidningsspråkets



grafiska och lingvistiska klichéer (Joyce, till exempel). Kort sagt, som alltid är saker och ting mer komplicerade än vad en enkel poetik eller polemik vill göra gällande. I den ytliga samtida svenska litteraturdebatten kontrasterar man vidare gärna «experiment» med «realism» – som om den «experimentelle» Mallarmé inte hade varit en stor beundrare av «realisterna» Flaubert och Zola. (Se återigen min essä «Realism och andra konster».)

- 8 Det som slutligen bör göra en betänklig inför ordet «språkmaterialism» är de begreppsliga problem av detta och andra slag som det dras med. «-ismer» som kubism eller naturalism är identifierbara genom yttre stildrag, de har program och uttalade utövare. Är det någon -ism som «språkmaterialismen» liknar, i sin strukturella roll, är det «postmodernismen», sådant ordet lika vagt (och ofta nedsättande) använts om 80-talets svenska litteratur.
- 9 [http://www.konsten.net/narbild/oei\\_fragor.html](http://www.konsten.net/narbild/oei_fragor.html)
- 10 Den som trots allt sörjer kan vända sig till tidskriften Aiolos, där textromantiken (minus entusiasmen, förstås) finns pietetsfullt bevarad. Jag är medveten, förstås, om att denna essä kommer att publiceras på norskt territorium, där chansen är större att fortfarande finna någon som talar om Blanchot och Derrida på det där tindrande, storögt beundrande viset. Men det kommer att gå över.
- 11 «Lyrikvarning» 2005-02-14, och «PS till Lyrikvarning» 2005-02-23. Länkar till dem finns på min webbsida <http://www.apolloprojektet.com/valda>
- 12 Pequod Press, 2003
- 13 OEI Editör, 2004
- 14 Wahlström & Widstrand, 2003
- 15 Wahlström & Widstrand, 2004



## Tid: en sång om Trojas murar

Mödrarna  
med sina oändliga hjärtan av tvätt i famnarna  
som vita båk i den blå skymningen (mantelrörelse)  
och deras barn, nyss nedkomna  
från klätterställningen (moderfågel)  
som står med slutna ögon  
och halvt öppna munnar  
ocg lyssnar till sina hjärtans  
vilda blindskrift  
innan de rusar efter  
upp i trappuppgångarna,  
in i mörkret  
och långsamt uppåt  
och om något land är dereras  
är det där, precis då, när vingar inte behövs,  
bara rum, rum och bultande hjärtan som åter  
fångar in pulsen från  
de döda stjärnorna som nu  
framträder i det violetta över  
höghustaken  
(och långsamt uppåt).

•

Nere i parken spelar de fotboll  
och chilenare, kurder och somalier  
möts i ett ansiktsuttryck eller ett språk  
lika ärligt framslängt över hustaken  
som skymningen, sandslott i ett glas  
himmel, förlösande, hemlig  
(hemliga färger, hemliga fäder).  
De jagar den vita bollen över himlen  
och jublar  
när den smäller in i ribban.

Man här inga svenska ord här:  
till och med araberna har lärt sig  
att skrika

*Mira! Mira!*

när de rusar efter en perfekt slagen passning  
längs cykelvägens kant.  
Vackra röntgen! Som om kriget,  
under ett enda  
underbart ögonblick  
inte fanns, glädjan som tänds i ögonen  
och slungas över fältet när kropparna  
föds på nytt och på nytt  
ur värkande muskler och skratt  
eller ur den hemliga triumfen i  
ett trick intränat under  
vårhimlar av bly, bollen som

hänger helt stilla  
över den eritreanske pojkens  
uppåtvände ansikte –  
en ny svart planet,  
dess måne –

•

Jag sitter på en träbänk  
fångad mellan alla dessa ord och världsbilder  
ocg ser himlarna bryta ut genom varandra  
som årstider av eld.  
Bortom fotbollsplanen  
skyfflar Odysseus in bröd i stenungnen  
och skriker på makedonska at en alkis  
(hans skratt är ett uppslaget  
tält i vinden, han har en pistol  
under disken, *polytropoi* man ... *polytropoi*),  
systrar med barnvagnar  
ocg flätor i håret  
flyger tyngdlösa av sin egen längtan  
viskande över hustaken:  
en hel värld i  
ett enda fantastisk blickfång.

•

Bronssköldarnas skall  
genom kroppen: *Inshallah!*

De muslimska kvinnorna, äldre  
än husen de skal dö i  
tittar ut ur sig själva  
och gungar fram genom kvarteret  
som dova fågelflockar  
(eviga exil bakom svarta segel)  
och solens färg i en cykelram  
får plötslig an av dem att stanna till  
och stå som en saltstod  
på skolgården, som om  
hon just kom på  
att hon en gång  
letat efter ett örhänge  
på en likadan skolgård  
men i en annan tid, på andra sidan  
en ocean.

Deras namn är moder: *Majka! Amma!*  
Som påfåglar av sorg skyndar de  
vidare genom kvällen (vingar  
*brinnande i vinden sjalar;*  
glödande smält järn som  
rinner genom de här  
livstidsdjupa betonghimlarna –  
våglängdsförskjutningarna hos föremål  
som med oändlig hög hastighet  
rör sig bortåt, röda  
*försvinnande i vinden drömmar*).  
Himlen slår armeringsjärn av glas

bort genom den blå staden,  
en bukett stiletter  
i ögonen glasklot av vatten.

•

Tiden skickar våra skuggor, skyttelbilder  
ljusår ner i evighetens  
vita underjord, målvakten kastar sig och hänger  
tyngdlös mellan stolparna med  
de stora, ljusbruna  
handflatorna riktade utåt, bort från alt

och det finne ingen  
annan himmel än denna  
och inga andra murar än dessa, bara  
alla dessa ögon  
att se dem med.

•

I ett främmande land  
måste döden mätas  
inte i det man lämnar efter sig  
utan i det man tar med sig  
och måste därför  
bli så mycket mer påtaglig:  
ett enormt borttyngande,  
en ny tystnad i tvättstugorna

där haven rusar sina tunga turbiner  
i möblernas inre,  
och vita städer, verkliga Atlantis  
av odiskade tallrikar –  
de arbetslösa fäderna som  
gripna av en ofattbar trötthet  
vänder sig om och stirrar på tapeterna  
och innser att de inte längre minns  
sina barndomar. All denna längtan  
som bara lämnats kvar  
under svarta schalar  
och långa grå kappor  
som långsamt sjunker i hop, «Handlöst  
i stoftet, baklänges skrikande högt» –

Handlöst språklöst, väntrum Troja,  
döden är nog som ett kornigt, bländande ljus  
som man bromsar in i, en skarp kontrast,  
sedan inget mer.

88 FIRE SVENSKE

Jag ändrar ställning med benen, en flock  
tonåringar far förbi  
utskjutna ur katapulter,  
två eller tre på varje cykel.  
Deras ansikten är deras namn,  
ord och slöddar, stavelser  
sylvassa som svordomar.  
Akilles sitter på en nedklottrad parkbänk  
med en blick som i rakt nedstigande led



är släckt med de himlar  
van Gogh fyllde sin sprayburk med.  
Troja! Överallt  
omkring mig ser jag murarna  
som samtidigt är portar

(«accenter sammanflätade  
två och två, en hand som griper bland  
harpsträngar», «wallah jag svär, utbränt till  
hälften låg skeppet där»: dikten den trojanske häst  
som inte rymmer en enda soldat  
men vart och ett av deras  
ansikten).

Skolan började för några dar sen.  
Långt borta, på andra sidan järnvägen  
skäller en hund mot hösten,  
en tegelvägg satt i brand av solen  
eller en gud som öppnar sin  
näbb och sjunger om hågkomst ...  
reminiscens och eld ... och om de bortglömda  
balkongerna.

## Hot Moons huvud

*Gaiagrotresker*

«Låt oss akta oss! – Låt oss akta oss för att tänka att världen är ett levande väsen. Åt vilket håll skulle den utvidga sig? Vad skulle den livnära sig på? Hur skulle den växa och föröka sig? Vi vet ju på ett ungefär vad det organiska är för något; och då skulle vi alltså tolka om det utsägligt avledda, sena, sällsynta, tillfälliga som bara kan observeras på vår jordskorpa till något väsentligt, generellt, evigt, som de människor gör som kallar världsaltet för en organism? Den tanken äcklar mig.»

*Friedrich Nietzsche*

«Jordens ensamhet, tomhet.  
Jordens övergivna öde, ensamma vanvett.»

*Birgitta Trotzig*

I *Människan. Varelse eller avlelse?* – Jordens mål är inte människans. Människan och jorden lever inte i harmoni med varandra. De lever i fiendskap med varandra. Än har människan rest sig mot jorden, än har jorden rest sig mot människan.

Jorden har inte mycket till övers för människan. En människa är inte mer än ett gruskorn för jorden. Men hon breder ut sig. Det är tjockt med folk överallt. De samlas i kluster, i gäng, i trupp, i kö. I lag, i klan, i junta. Aggressiva, livsbejakande, elakartade.

Människan reser sig, men får fötterna undansparkade.

Jorden får till ett försprång, men människan kommer åter.

Atlas Fighter L. (2+3), Jupiter Hornline (3+4),  
Viking Kronos (3+4+5).

### *Inavelsdepression (1)*

Människan, inkrökt i sig själv.

(När människan sträcker ut sin hand för att klappa den katt som närmat sig, och stryker den medhårs över ryggen, så sker det en kedjereaktion av impulser inuti människan. Hjärnan signalerar ”röra” och ”katt”. Motstånd påtalas. Ett hinder. Krock: värme, skinn och päls.

En timme senare ligger människan varm, sovande, innesluten. Stängd. Samma katt kommer klivande uppför täcket, men hjärnan talar inte om att katten är på väg, människan drömmer då om något helt annorlunda än det kattlika som *utifrån sett* är så uppenbart, *katt*

*på tücke*, impulsen är bruten, katten pågår inte i den sovande, den är ersatt, dömd, enligt drömmens logik.)

Människan. Avlad som lyckokast. Verksam som nit.

Valley Victory (4+4+5+5), Peace Corps (3+4+5+5), American Winner (2+4), Bowlin for Dollars (2+3+4), Victory Dream (3+4).

II *Läkekonsten*. – Människan dras till smutsen och smutsen dras till människan, i stora samlingar är hygienens livsavgörande och hon är ständigt i behov av salt och rinnande vatten.

Människotillväxten har periodvis ökat, stagnerat och minskat. År ettusen var antalet barn som tog sitt första andetag detsamma som antalet människor vilka tog sitt sista.

Digerdöden drog trehundra år senare ner antalet från sjuttiofyra till femtiotvå miljoner.

Men sedan det artonde seklet har människan stadigt förökats sig, under det nittonde låg det som högst på 2,1 % per år, vilket ger en fördubbling på 35 år.

På nittiotalet sjönk siffran något, till 1,5. Den totala mängden människor passerade i oktober 1999 sexmiljardersstreck och väntas passera sju miljarder om femtio år.

Förökningen är i första hand resultatet av sjukdomsbekämpning: hygien, massvaccinering, antibiotika och andra läkemedel.

*Speedster*. Speedster är känd för sin fantastiska aktion och har i linjeavel gett upphov till Mack Lobell (3+3), och ingen kan väl klaga på dennes rörelsemönster.

*Inavelsdepression (2)*

Vem är jag inför jordens påstådda rundhet? Jag kan inte hävda att jorden är rund.

Jorden är kanske rund. Och människan härstammar från aporna.  
Hur många apor?

Extreme Dream (3+4), Juicy Details (3+4), Prince Mystic (3+4), Easy Lover (3+4+4).

*Easy Lover*. Easy Lover har Speedy Count i andra respektive tredje ledet och sägs således gå tillbaka 2+3 på Speedy Count.

III *Hyres- eller bostadsrätt*. – Människoparasiten har en svuren fiende i sitt värddjur. Otack: le mot värden i trappen.

Jorden bemöter det sjuka med sjukdom.

Gallra: ställa människorna mot varandra, använda dem, mot sig själva.

På något vis lätta sin börda, skaka av sig den, om hon inte ska bli sinkad, för hon blir tyngre och tyngre för varje år som går. För varje

nytt varv hon påbörjar. Det går trögt fram, hon får anstränga sig för att hålla tempot uppe.

Hon ger: skred, vind, vulkan, eld och vatten.

Att fördriva det sjuka med sjukdom, att själv bli till en effektiv sjukdomsytring: hon verkar genom luftburna sjukdomar och vattenburna, med sol och gift.

Hon ger: hetta, köld och torka.

Pulsen stiger, hon blir andfådd, svettig. Hon har stora eksem där människor flockas, det kommer var ur sårskorpan, dålig lukt sprids som gift i luften och ner i jordens porer.

Jordens andning är satt ur balans, hon vrider sig ömsom i feber och ömsom i frossa.

*Hybrid vigor:* det lysande undantaget  
Good as Gold (3+3).

*Inavelsdepression (2)*

En egen! Av mig, själv. Med dessa händer. Jag har – helt själv. Av: mig. För: mig. Jag ska inte tala om det, inte för dig, inte för någon. Helt – själv. Som ingen annan. Det – och ja. Gjort är gjort. Till synes. Tar: liv. Det ser inte ut som att det är jag som har gjort det. Skulle de inte tro! Men det har jag alltså. Inte riktigt som jag hade tänkt mig. Men ändå något. Fast tanken slog högre! Ja. Nej, det ser faktiskt inte ut som om det vore jag som hade gjort det. Det ser ut att vara gjort av någon annan.

*Hoot Moon.* Hoot Moon med det överlägsna löphuvudet hade det hårda humör som ibland visar sig vid linjeavel. Ett exempel är i alla fall Marcon Lep (2+4) och denne hade verkligen ett formidabelt löphuvud.

- IV *Weltschmerz.* – Ett stort tungt djur som står i spiltan där det inte finns plats att vända, inte att vrida sig, baxa. Klippa med öronen: inte minnas hur man hamnade där och att inte veta hur man backar.

Pine Chip (3+4), Tap In (3+3), Jolly Rocket (4+4),  
Nice Trot (3+3), Atom Diamond (3+3), Tassel  
Tutiluren (3+3), halvbröderna Jet Håleryd (3+4)  
och Lambro Håleryd (3+4).

*Inavelsdepression (3)*

A: 1.

B: 2!

AB: Nu vet jag! 2+1.

BA: 1+2. Jag menar det.

ABBA: Vi kan sluta oss till (1+2) därav (2+1). Så har det varit i alla tider, så skall det förbli.

BAAB: Jag lever enligt (2+1) sålunda (1+2). Men när nu de andra inte gör det. Då gör jag det därmed inte!

AABB: (2+1) eftersom (2+1). Jag vet att det är så. Det är för djävligt.

BBAA: Varför ska man leva om (1+2) +(2+1). Det är något som inte stämmer. Jag tror inte på det. Varför?

ABAB: Den största sanningen är (2+2). Det enda rätta (1+1).

BABA: (1+2) - (1+2).

*Valley Victory.* Valley Victory är ett exempel och flera av hans söner tycks ha ännu större problem, bl a Victory Dream och Bullville Victory.

V *Öknen har tystnat. Den sjunger inte mer.* – Planetens historia är en lång och omfattande sjukjournal. Också människan är en anamnes. Så länge hon har funnits har sjukdomar verkat i henne.

Under angrepp. Sjukdomen förtär sin värd. Bryter ner henne. Våldsamt eller stilla. Sjukdomen tjänar inte någonting på den insjuknade, den dör med varje bärare. Men sjukdomen sörjer inte. Det är bara människan som vill leva vidare. Sjukdomen strävar inte efter att ta över, härska, den verkar för att få ett slut. En sjukdom vill inte bli älskad.

Reel Mess (2+4), Foolish Crown (4+4+5), Traffic  
Jam (3+4), Union Shark (3+4), King Conch  
(3+4), Toss Out (3+3).



*Inavelsdepression (4)*

Utväg: eremitism.

Eremitism: umgås med insekt, väder,  
klippa, vind.

Tiga, vaka, fasta.

Eremitism: att vara utan ansikte.

Naturens illustrationer.

Bonefish (4+3).

- VI *Det goda regnet.*– Det blåser en vind, det rinner vatten. Inte för att det finns en vilja till det, inte för att det är gott så. Människan ser vinden driva på en båt. *Gott*, tänker människan. Det kommer en skur över grönsakslandet. *I elfte timmen*, säger människan. En blixtnedslår ned. Hon räddar ett litet barn ur elden. Inget djur skulle rädda en liten ur en eld.

*Florida Proborn.* Florida Proborn (2+3): «*Det är en av de mest kapabla hästar jag haft. Han kunde vara vass, men han skötte sig perfekt på banan och hade helt rätt inställning. Han vann sin första start överlägset men sedan gick han sönder i ett gaffelband och höll inte.*»

*Inavelsdepression (5)*

Människan har gått för länge i sig själv.

Efter tvåhundrausen år räknar hon fortfarande till ett.

En värld, en sanning, en vilja, en strid.

Alternativ: klumpsumma, noll.

Jorden väntar.

Lifelong Victory (4+4), Bullville Victory (3+4).

VII *Ur jordens spenar sprutar det blod.*– Solen blänger ner på den tredje och släpper henne inte ur sikte.

Jorden snurrar, sjuk, infekterad, utsliten, i fyra och en halv miljon år har hon jagat sig själv runt solen, febrig, i ett töcken, har hon gjort det med eller utan minne? På ena sidan skållad, på andra sidan kyld, runt, utan uppehåll, obönhörligt, för att det måste vara så, för att det har varit så, för att lagen säger det, för att hon pressas till det, för att det är det enda hon kan

## I ålamörkret/whiteout

En flygbåt taxar in förbi dykdalberna,  
i bakgrunden kranar, långa lodande vajrar.

Inifrån kommer regn.  
Ett uttrycklöst mansansikte. Ordinärt och uttrycklöst  
utom i sträng närbild

och satt i system.

Inifrån kommer musik.  
En taxi stannar vid ett hyrehus, nån kliver ur.  
Den enda resväskan är ganska liten,  
av typen övernattningsväska, men tycks tung.

Nån bestämmer sig för att berätta om metoden.  
Ger exemplet  
«Jag ser så ålaldåben, den 'står' kubisk på sitt fat».  
Som hos Kuleshov i de elementära formexperimenten  
på 1920-talet.

Först min blick / sen klipp till / ålaldåben.  
Vilket ger «jag ser så ålaldåben».  
 $A+B=C$ .

Kanske hade det varit tydligare ifall jag skrivit  
«Han ser så ålaladåben.

Den 'står' kubisk på sitt grönmelerade fat  
på avlastningsbänkens alabasterskiva.  
I sträng närbild dallrar den, skälver till  
för varje steg som tungt hörs närma sig  
bildens inre:  
alltså: 'den är skärrad'.

En förskärare höjs, blänker.  
Ett uttryckslöst mansansikte.  
Snett från sidan kommer illustrativ musik, glissando.  
En kvinna i ljus kappa går  
klackekande uppför en trappa i ett hyreshus.»

Tidigare idag, i parken, hade nån glömt fontänen på  
i hållregnet.  
Inne under träden stod hur många varelser som tända ljus.

100 FIRE SVENSKE

Allmänt kan man säga  
att det handlar om  
skillnaden mellan att inte se nånting  
och att se ingenting.

Natten eller snöblindhet, tippex.  
Den flinka saxens märke,  
stillsen, 24/sekund. Mikrosömnen. Ålarna, de hala alltid hemvändande

och mörkergroddarna.  
Så mörkt, så välhängt, våldet i sträng närbild  
och satt i system. Det kommande  
såret förespeglat i själva formen.

Och det som dras mot betet, ljuset, mot det stående  
skälvande, in i  
det som jag ser som rörelse.  
Det jag ser som rörelse av ren nödvändighet.  
Det faktum att det klipps *ihop*.

Inifrån kommer en blödning att komma.  
En systematiserad glidning  
mellan liv och död, här och där.  
Ett snitt. Lagt  
i framkant.  
Inifrån kommer blödningen.

Ett mansansikte som kanske är mitt,  
uttryckslöst i sträng närbild.

Och satt i system,  
det som alltid återvänder till samma plats.

(Det ringer på dörren!).

Inifrån hörs en röst säga «Jag närmar mig som Sargasso».  
Kvinnan ses genom titthålet, hennes  
mun svullnande mitt i det konvexa fokus.

Titthålet immar igen och tonar över  
i vitrappad vägg.  
Slutet. I sträng närbild  
och satt i system.

I en tillbakablick tänker jag på parken.  
Fontänen i regnet. Så över-  
flödande stilla.

# Benan breddas, håret benas ut

En kam som saknar ett flertal tänder  
är mera *trasig* än *kam*.

Det ruttna äpplet är mera *ruttet* än *äpple*.

Dess konsistens, dess påståendeform, är inte längre  
entydig. Själv odlat har det börjat  
odla.

*Månen som den visar sig på männens huvuden.*

Här: ett växande rotat

i tiden och inte i rummet.

En sötaktig syrlighet där det nyss  
fanns en syrlig sötma. Hösten är en grå skål

som äts inifrån av hålrummet. Man skulle kunna  
säga att en sådan skål förverkligas,  
på samma sätt som när en fisk förverkligas genom att tas ur  
och filéas.

Det finns också ett träd som länge skymt sikten, nu spricker  
grenar ut ur lövverket. Nu, när hösten

blivit en skinntorr närvaro i brist på vinter. När jag drar handen  
genom håret anar jag  
ny, rör sig skelettet inne i min hand.

## Avfarten (V.13-14 –2002)

Den döda har utökats med ännu en.  
Glödlampan i hallen har gått

och nära örat (nu)  
det lilla klirret av nåt tunt som gått av.

Stilla slacka stigbyglar.

Men den döda är, som vi sett, solid  
och bortom  
tät, som tystnader, väggar

och tystnader och väggar – den döda är

nu en och en punkt och och i ett stycke  
som en motorväg.

Ett stumt klirrande av nåt litet och obekant  
som gått av och klirrar  
inuti nåt runt och vakuumsuget.



Det minsta som kastar en lång skugga.  
Det ljus som det minsta heliotropt väntar på.

Den där gesten, kokett generad  
när nån gav dig en komplimang.  
Som du gick när du gick.  
Och delen av stan där du bodde, nu för alltid  
ofullständig – eller hel

som en gräns, ett ärr i en hinna. Ditt namn, en kort mur.

Det som skakas är det som skakas för att ljuset har gått  
och nåt tunt som gått av  
klirrar stumt –  
som en liten hammare mot ett litet städ.

Vestibulapparaten är i olag.

## Ett (mer eller mindre) i minne

Minns t ex inte första gången jag drömde.

Och vad det nu är, det där som händer när en lukt  
får en att minnas något, att veta *precis*  
men inte *vad*?

Det är ett marigt verb, «minnas», tempusmässigt sett:  
Jag minns, jag mindes, jag har... jag skall... jag skall komma att  
minnas detta länge! *Fem lackröda bilar parkerade  
i rad på den disiga gatan.*  
Jag vet att jag en gång mindes

namnen på världens alla huvudstäder.

Vad händer när minnet böjs till hågkomst?  
Och när skammen över något i en hel timme efteråt öppnar arkivet  
över all tidigare skam.

En gång kom jag inte ihåg mitt namn.  
Två år senare skulle jag i samband med en anhörigs död  
med köld erinra mig detta.

Var är en människa som säger «Jag skall ha haft minnen»?

Nu kan jag omöjligen erinra mig  
vad vattnet var för mig innan jag kunde simma,  
men jag glömmer aldrig pallkanten, jag hade vadat ända ut

och stod upp till halsen  
och såg djupet mörkt störta upp mot mig

(och jag minns första gången allt inte var som en dröm:  
jag såg plommonen och *visste*).

## O bryter vid fogen

Det händer att det nästan inte är mitt eget lidande  
jag ser hos den hemlöse  
som byggt sitt hus av sju lager kläder.

Börjar om. Börjar (nästan) alltid om.

När jag möter den blinda undrar jag  
över det hon vet om mig –

för det hon vet om mig – mina steg och köttigt stumma kropp  
och nu vid ingången till posten,  
min akustiska närvaro och okunniga, glömska händer –

för det hon vet om mig är (nästan) detsamma som det pappret vet om mig nu.

Börjar om. (Nästan) alltid. Trevande  
över grängen.  
Vad vindilen vet om insjön, krusningen.  
Det elden vet om eldstaden, hur lågorna slickar teglet.

Och (nästan) alltid, om, fröet med lång grobarhet.

Tror det är den förolyckade, diamanten  
infattad  
i ringen av nästan förbipasserande.  
Den hemlöse i dagar, månader, år  
oadresserad längs Bergsgatan.  
Idag. Börjar om men hinner inte.  
Hans nysning.

När jag möter den blinda. (Nästan) möter  
och jag, det hon vet om mig, att hon  
kommit långt bort ifrån och jag, att hon  
nästan inte ser ut som på fotona och jag,  
  
för jag får inte se på henne så, oss.

## Fra «Skallgång (1-90)»

1.

natt helt eller delvis  
klådan är förberedelsens lampa  
rodnaden passerar tyst som öar av drivved  
det är här det börjar

2.

fingret längsmed släktsömmen  
en samling samordnade antaganden  
trådstumpar tyget  
det metodologiska förfaringssättet  
nål av kalkrik jord  
träd tråd av jord  
metoden att sammanfoga  
det främmande virket  
kant til kant

3.

materialet och neurosymboliska reaktioner bearbetas  
så att de passar in i en hypotetisk höst –

4.

handen liknar handen  
dess tunna veke  
och förhårdnad strömmar  
såret dialektalt

5.

stryker huvudets rundade skål  
pannans ljusa ben bearbetar  
klådans lövformade kontinenter  
framträder här är barnet  
moderen sovnade  
burna mellan två  
datumkvadrater ögat  
är kroppens över  
gårdspanen märklig vind arbetar

6.

björkträdet dendrokronologi välvd i förtätat ljus  
vagnar rummet bildrörets blixtrande ytköld

7.  
bläddrar mellan nyhetskanalerna oroshärdar kriget bordet  
framför oss borde städas matrester chipspåsen  
nappflaskan borde plockas undan Boken full av markeringar  
instuckna pappersremsor barnets och den egna

8.  
födelsesattesten ett försök att rekonstruera  
ekot ur domstolsprotokoll urklippta  
tidningsartiklar fotografier:  
a) Taget från en bil i rörelse större  
mindre samhällen vintertid belysningen  
som kommateringar utmed ett flertal huvudgator dagens  
[grillkorv pommes frites] på Domusrestaurang  
människor passerar och passeras  
otydliga konturerna utstrukna

9.  
– doften ett skuggat parti  
nyckelbenets sked halshörn hennes hals



10.

b) Barn A. och B. i olika positioner: underdelen  
av en telefonlur instucken i munnen gomseget  
glänser långsamt inlindad i en filt i hissen på väg ner  
från avdelningen molnbanken

11.

bakom sjukhusbyggnaden röd-  
klädd den första julen (-75); ammad etc. Samtliga  
av barn A:s bilder är beskurna: händerna –  
*händer* – hänger overksammasom  
klasar – instuckna Sammanhanget  
saknas helt eller delvis

c) Tidningsurklipp

(norrländsk morgontidning): Saab 99 turbo  
uppochnedvänd bilens främre del delvis

12.

utstruken i snön spåret tecknar en ropad båge dragen  
från höger över på den vänstra: vita kammen diket

13.

spår efter gymnastiskor  
försvinner ut ut bilden inledning på  
regn eller något som liknar regn kylan  
förtydligar klådan jag stryker

14.

barnets huvud och rundning pannans ljusa  
ben rodnaden är ett stim  
mörka ryggar passerar  
genom ansiktets muskler  
förbereder käken  
och underkäken  
skuggar arkets linjer  
med handen dess yttersta  
konsekvens:

15.

**Penna**|n s. *-n pennor* kulspets **PILOT Super grip**  
(15,90 kr. Domus, Luleå) marinblå överdel klickfunktion

16.

övergår i ett genomskinligt hölje där pennas  
inre [det s.k. bläckröret] är synligt  
höljet [det genomskinliga] övergår  
i sin tur i ett greppvänligt gummiöverdrag

17.

och avslutas av att det transparenta  
PVC-materialet tar vid – som ovan – och  
bildar en kornformation  
genom vilken pennspetsen löper ut  
enligt Arkimedes princip:  
*en kropp helt eller delvis  
nedsänkt i vätan undantränger  
dess motsvarande volym* ett arbete  
helt förlitat på muskelminnet

18.

samlar och ställer bordets bråte  
i upprätt diagonal genomlysta sammanfaller de

19.  
vrider fram en gemensam geografi  
bearbetar klådan  
tvinnar nacken  
nackens muskler ner

20.  
kroppens grammatik  
helt eller delvis muskelminne  
gräs brinner centripetalt  
inåt ögat är kroppens  
lampa och irisspets  
långsamheten  
i det utåtriktade  
övergår fortsätter  
i motsatt riktning färdas

21.  
**MÅ**  
**DEN DAG**

22.

UTPLÅNAS – **kappmuskeln och axelns oro**||-n i Aracinovo där  
de mänskliga rättigheternas universalitet/ *giltighet*  
*och grundläggande kritiken*: stenen – demokratins vibrerande  
**utväxt|er** – [dess blad brinner i r i n g f o r m a t i o n

23.

PÅ VILKEN JAG FÖDDES [bär många] **ansikte** [-n] : ODIO  
GLI INDIFFERENTI [...] ristat i väggen i Insein **det** Crni Vrh  
**skarpa sönderfall**/ «saknar grund och...fortskrider – spår  
*i snön efter djurkroppar slaktrens genom ryska myndigheter*  
*drömmer om ett avslutat krig i tysthet/utan inblandning*  
*från omvärlden/ - att skapa variabler temporära kopplingar»* hjärnan  
[hos en fullvuxen] väger ca 3500 g. **skärning handen** synapser  
**arbetar klåda**|| s. -n/ pågår och pågår ett slungat  
rum – människan består

24.

/massgravar **och nedärvda linjer** av över två hundra  
ben *med stympade kroppar* DEN NATT SOM SADE: **bearbetar**

25.

klådan *jämn/dödspatruller* kastrering systematisk våldtäkt  
av albanska kvinnor alla pojkar [*systole*] och vuxna män  
[*diastole*] i åldern 13-60 betraktas som potentiella terrorister ETT  
GOSSEBARN ÄR - [rodnaden] – AVLAT – lövformationer

26.

när hon reser i moderen- röda kontinenten älskade lilla tjälknöl  
MÅ DEN DAGEN VÄNDAS I svalget vitnar MÖRKER/ **Speznaz**  
**när de opererar inuti Tjetjenska** semesterorter med fördelaktiga  
turisterbjudanden all uppsamlad frånvaro oron över GRÄS skrivs fram  
polyfont detta när döda levererar kvällssol i hamnen  
mellan malmbåtarnas flagnade kroppar östligt vatten Vatten  
må Gud i höjden ej fråga efter ton-fallet [fad:rn] bryter upp i  
plank i flis yr sol när hon kräks mjukt i TORNEDALEN värken i  
[fram] i iris - - - näbbens [>]oavbrutna namnSIGNAL/nattetid

27.

*ligger pappa öppen* midjedjup i Vässa [d] -e glans ur  
den registrerande Vätska Må mörkret och dödsskuggan

28.

åt/er/börda de n komp: r-i-m(er as)||vässad -sänk [-t] *Genomö*  
Gat Linjerge *Nomdras*|| **ettland** - :skap av rep-|| RES[SAL] - IE: R  
-er *lutar* i (n/g [enom] *lutar*)öppn... [a...]) - vita arket  
när jag skriver / mitt namn / försvinner mitt namn

[...]

# Den futuristiske antitradition (1913)

## Manifest=syntese

NEDMED PA<sup>ominir</sup> SS<sup>limineret</sup> korsusu  
otato EIS<sup>ramlr</sup> ME<sup>nigme</sup> N

dette drivhjul for alle kunstretninger impressionisme  
fauvisme kubisme ekspressionisme patetisme drama-  
tisme orfisme paroksysme **PLASTISK DYNAMISME**  
**FRISATTE ORD** **OPFINDELSE AF ORD**

## DESTRUKTION

### Afskaffelse af

den poetiske smerte  
de snobbede eksotismer  
efterligningen af kunstværker  
syntaksen som allerede er afskaffet fordi alle sprog slider den ned  
adjektiverne  
tegnsetningen  
den typografiske harmoni  
verbernes tempus- og personbøjning  
orkestergraven  
teateret  
den sublime kunstner  
vers og strofer  
husene  
kritik og satire  
fortællingens intrige  
kedsomheden

AFSKAFFELSE AF HISTORIEN

INFINITIV

Ingen  
beklagelser



## KONSTRUKTION

### 1 Ustandseligt fornyede teknikker eller rytmer

		Ren litteratur	<b>Frisatte ord</b>
			<b>Opfindelse af ord</b>
		Ren plastik (5 sanser)	
		Skabelse Opfindelse Profeti	
			<b>Onomatopoetisk beskrivelse</b>
		Totalmusik og <b>Støjkunst</b>	
		Universalmimik og Lyskunst	
		<b>Maskinisme</b> Eiffeltårnet Brooklyn og	
		skyskrabere	
		Polyglottisme	
		Ren civilisation	
		Episk nomadisme Urban eksploratorisme	
		<b>Rejseskunsten</b> og Vandrekunsten	
		Modydelse	
		Umiddelbar sitren ved store friluftsfestil-	
		linger Cirkus kabareter etc.	

Kontinuitet  
simultaneitet  
i modsætning  
til  
partikularisme  
og  
opdeling

RENHED

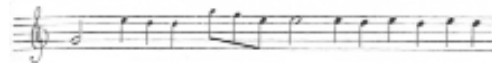
FORSKELLIGHED

### 2 Intuition fart allestedsnærværelse

		Bog eller indfanget liv eller fonocinematografi eller
		<b>Trådløs fantasi</b>
		Fortsat tremolisme eller onomatopoetika der mere er
		opfundne end imiterede
		Arbejdsdans eller ren koreografi
		Karakteristisk imponerende hurtigt sprog sunget fløjtet
		mimet danset gået løbet
		Folkeret og vedvarende krig
		Komplet feminisme eller kønnenes tiltagende forskellighed
		Menneskehed og anrøb til det ekstra-menneskelige
		Materie eller <b>fysisk transcendentalisme</b>
		<b>Analogier og ordspil</b> lyrisk trampolin og eneste
		sprogvidenskab calicot Calicut Calcutta taffia Sofia
		Sofie sofist officer officiel o fiffige fyr Aficionado Dona-
		Sol Donatello Donator tornado torpedo

121

eller eller eller fløjte tudse perlefødsel bittermine



OP...I.....RØ.....VEN

med

Kritikerne  
Pædagogerne  
Lærerne  
Museerne  
Dem der dyrker det fjerde  
  århundrede  
Dem der dyrker det syttende  
  århundrede  
Ruinerne  
Patinaen  
Historikerne  
Venedig Versailles Pompei  
  Brügge Oxford Nürnberg  
  Toledo Benares etc.  
Forkæmperne for landskaberne  
Filologerne

Essayisterne  
Neo og post  
Bayreuth Firenze Montmartre og  
  München  
Ordbøgerne  
Den gode smag  
Orientalismer  
Dandysmer  
Spiritualister eller realister (uden sans  
  for hverken ånd eller virkelighed)  
Akademiske stivheder

De siamesiske tvillinger Rostand og  
  D'Annunzio  
Dante Shakespeare Tolstoj Goethe  
Dilettantiske lorteytringer  
Aiskylos og teateret i Orange  
Indien Egypten Fiesol og teosofien  
Scientisme  
Montaigne Wagner Beethoven  
  Edgar Poe Walt Whitman og  
  Baudelaire

# ROSER

til

**Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Merc e reau Max  
Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse Braque Depaquit Séverine  
Severini Derain Russolo Archipenko Pratella Balla F. Divoire N.  
Beauduin T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici  
Folgo re Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba Altomare  
Tridon Metzinger Gleizes Jastrøzoff Royère Canudo Salmon  
Castiaux Laurencin Au røl Agero Léger Valentine de Saint-Point  
Delmarle Kandinsky Strawinsky Herbin A. Billy G. Sauvøbois  
Picabia Marcel Duchamp B. Cendrars Jouve H. M. Barzun  
G. Polti Mac Orlan F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil  
F. Carco Rubiner Bødua Maanzella-Frontini A. Mazza T. Derøme  
Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.**

PARIS, d. 29. juni 1913, på dagen  
for Grand Prix'et, 65 meter over  
Boulevard S.-Germain

BESTYRELSEN FOR DEN FUTURISTISKE BEVÆGELSE  
Corso Venezia, 61 - MILANO

GUILLAUME APOLLINAIRE.  
(Boulevard Saint-Germain 202 - Paris)

## OM FORFATTERNE OG BØKENE

**CHRISTIAN BÖK**, forfatter, Canada. Siste bøker: *Pataphysics: The Poetics of an Imaginary Science*, Northwestern University Press 2002, og *Eunoia*, Coach House Books. Hjemmeside: <http://epc.buffalo.edu/authors/bok/>.

**JULIANA SPAHR**, forfatter, USA. Siste bok: *This Connection of Everyone with Lungs*, University of California Press 2005. Medredaktør for tidsskriftet Chain. Hjemmeside: <http://people.mills.edu/jspahr/>.

**ADDA DJØRUP**, *Monsieurs monologer*, Samlerens forlag 2005. Debutant.

**LARS R. ENGBRETTSEN**, *Samling*, Oktober 2005. Forrige bok: *Fotarbeidet*, Oktober 2002.

**LEIF HOLMSTRAND**, *Går vidare i världen*, Bonniers 2004. Forrige bok: *Stekelgång*, Bonniers 2002.

**ÅSA MARIA KRAFT**, *Bevis*, Bonniers 2005. Forrige bok: *I ständig hög konversation mellan jungfrurs huvuden, der sker*, Bonniers 2003

**MALTE PERSSON**, forfatter og kritiker. Siste bok: *Apolloprojektet*, Bonniers 2003. Blog: <http://www.apolloprojektet.com/errata>.

**JOHANNES ANYURU**, *Det är bara gudarna som är nya*, Wahlström & Widstrand 2003. Debutant.

**IDA BÖRJEL**. «Hot Moons huvud» ble publisert på nypoesi september 2004. Forrige bok: *Sond*, OEI editör 2004. Debut.

**NIKLAS SÖDERBERG**, *Tältar, alltså platsar*, Pequod 2003.

**DAVID VIKGREN**, *Ordning*, Wahlström & Widstrand 2004. Forrige bok: *För en framtida antropologisk forskning*, Wahlström & Widstrand 2002.

**GUILLAUME APOLLINAIRE**. Fra *Ars poetica*. *Fransk poetik i det 20. århundrede*, redigert og oversatt av Adam Ægidius. Basilisk 2005.