

Digitala strukturer i den fysiska dikten

Lisa Schmidt

Bokens strukturer har i flera avseenden överförts till digitala publiceringsplattformar. Sidorna i läsplattans texter kan ibland till och med ”bläddras” fram och tillbaka på ett sätt som visuellt imiterar den fysiska bokens sidvändningar. Samtidigt har digitaliseringen av texter medfört ett antal mediespecifika möjligheter, exempelvis hyperlänkarnas förmåga att genom ett klick förflytta läsarens fokus från ett avsnitt till ett annat. I motsats till vad många beförde när boken fick konkurrens av digitala alternativ har digitaliseringen av texter medfört ett nytt intresse för bokmediet och dess unika möjligheter. Samtidigt kan vi notera att digitala strukturer letar sig in i den fysiska litteraturen. Jag kommer här att lyfta fram två böcker i vilka digitala hyperlänkstrukturer kan identifieras: Tom Phillips *A Humument* (1970) samt Elisabeth Tonnards *Whiteout* (2006). Båda dessa diktsamlingar kan beskrivas som *Erasure Poetry*, eller *raderingspoesi*, vilket innebär att de tillkommit genom raderingar i befintliga texter.¹ Det

¹ Den engelska termen ”Erasure Poetry” är numera etablerad. Kanske kan man till och med tala om denna poesi som en egen genre eller åtminstone som en subgenre till den konkreta poesin, med en fot i det litterära fältet och den andra i det konstnärliga. Denna poetiska gren, kännetecknad av att den tillkommit genom rade-

är således en form av *återbrukspoesi* som, till skillnad från medeltida palimpsester, inte bara återanvänder skrivmaterialet/boksidan utan även själva källtexten.² Ny text framträder genom överstrykningar i äldre. Snarare än att ses som frambringad ur ett konkret behov bör raderingspoesin kopplas till ett intresse för boken som medium och till en medvetenhet om det intertextuella nätverk litterära texter ingår i och till det problematiserande av författarrollen som aktualiserats under 1900-talet.

Att betrakta intresset för den fysiska boken som en direkt effekt av en digitaliseringsprocess vore missvisande även om textens förflyttning in i en digital kontext bibringat ett intresse för bokens specifikt fysiska egenskaper. Bokens materiella möjligheter har dock intresserat poeter under hela 1900-talet och gränserna mellan konst och poesi har under det gångna århundradet luckrats upp alltmer, materiella och mediala transformationer har blivit allt vanligare. Artists' books bör kanske framhållas som den genre som tydligast agerar i gränslandet mellan konst och litteratur, en genre inom vilken transformationer av befintliga bokverk är vanligt förekommande. En betydande mängd raderingspoesi skulle kunna kategoriseras som just Artists' Books, exempelvis den amerikanska poeten Jen Bervins verk som tillkommit utan hjälp av tryckpressar och deras möjlighet till massproduktion. I diktsamlingen *The Desert* (2008) har Bervin, för att nämna bara ett talande exempel, raderas befintlig text med hjälp av en symaskin och sicksacksöm.

ringar i befintliga litterära verk, växte fram på 1960-talet. Bland föregångarna finns utöver Tom Phillips, som kommer att behandlas i denna artikel, Ronald Johnson vars *Radi Os* (1977) raderats fram ur Miltons *Paradise Lost*, Åke Hodell som i *Verner von Heidenstam. Nya dikter* (1967) attackerat Heidenstams dikter med svart bläck, Carl Fredrik Reuterswärd vars *Prix Nobel* (1960) endast bevarat skiljetecknen ur en okänd textkälla, Marcel Broodthaers som 1969 placerade svarta rektanglar över diktraderna i Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* och på så vis omvandlade dikten till bild (image) och Jaroslaw Koslowskij som i *Reality* (1972) raderat allt utom skiljetecknen ur en polsk utgåva av Kants *Kritik av det rena förnuftet*.

² Ordet *palimpsest* kommer från grekiskan och betyder "skrapad" eller "rubbed again" vilket också beskriver vad en palimpsest i ursprunglig mening är: Ett manuskript vars text skrapats bort för att lämna plats åt ett nytt manuskript. Den primära orsaken till detta återbruk var den under medeltiden rådande bristen på skrivmaterial, gamla pergament återanvändes för att kunna producera ny text, en praktik som avtog i samband med att trycktekniken utvecklades.

And there you have the most decorative landscape in the world, a landscape all color, a dream landscape. Painters for years have been trying to put it upon canvas—this landscape of color, light, and air, with form almost obliterated, merely suggested, given only as a hint of the mysterious. Men like Corot and Monet have told us, again and again, that in painting, clearly delineated forms—mountains, valleys, clouds—kill the fine color-sentiment of the picture. The great struggle of the modern landscapist is to get on with the least possible form and suggest everything by areas of color, shades of light, drifts of air. Why? Because these are the most sensuous qualities in nature.

Jen Bervin, detalj ur *The Desert*, 2008

Men samtidigt som vi kan iakttä ett intresse för den fysiska boken kan vi alltså notera att de möjligheter digitaliseringsprocessen fört med sig satt spår i dessa materiellt experimenterande diktverk som utöver sitt släktskap med palimpsesten och dess mångskiktade struktur, även bär influenser från digitala metoder för strukturering och avkodning av text.

Tom Phillips, en av de mest inflytelserika aktörerna inom Erasure Poetry, har sedan 1970 omarbetat en och samma roman, *A Human Document* från 1892 av W. H. Mallock. Phillips har målat motiv på sidorna i romanen och sparat ut luckor där textfragment läcker fram. I likhet med det historiska avantgardets readymade-konstnärer, tycks Phillips förhålla sig till språket som vore det ett upphittat objekt och raden ”a bag lady his muse”³ ger bilden av författaren som en samlare av bortslängda rester och språket som ett *found object*.⁴ Projektets titel, *A Hu-*

³ Tom Phillips, *A Humument. A Treated Victorian Novel* (5 edn.; London: Thames & Hudson, 2012), s. 20.

⁴ *Found objects* letade sig in i det konstnärliga rummet redan på 1910-talet då framförallt Marcel Duchamp och Man Ray utmanade konstnärliga föreställningar genom att ställa ut sina readymades som konstnärliga föremål i det institutionella rummet. Phillips nämner i efterordet William Burroughs cut-ups, i vilka text kombinerades på oväntade sätt, som en inspirationskälla för *A Humument*.

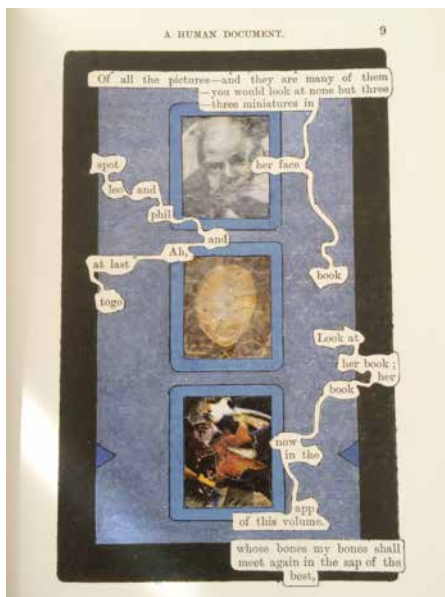
mument, är en sammandragning av orden ”human” och ”document” i originaltiteln. Samtidigt som man skulle kunna se den här fusionen som ett synliggörande av författarens närvaro i det skrivna kan man se kopplingen som ett levandegörande av själva dokumentet, för vad ett raderingsprojekt som Phillips utmanar är just synen på texten som avslutad i och med sin tryckta form. Istället synliggör projektet textens rörlighet och pekar snarare på de variationsrika möten som uppstår mellan läsare och text. Det här framgår inte minst av Phillips många omarbetningar av *A Humument*. Upprinnelsen till *A Humument* har Phillips beskrivit som ett tankeexperiment: ”[I]f I took the first one that cost threepence I could make it serve a serious long-term project.”⁵ Konstnärens outtröttliga omarbetningar av den antikvariatsbok han haft som utgångspunkt har resulterat i att boken de facto tycks ha blivit ett levande dokument i bokstavlig mening. Denna rörelsefrihet sträcker sig även bortom den tryckta bokens ramar. Redan sammanblandningen av text och bild kan tyckas problematisera textens hemvist, men vi kan också iaktta hur mediala transformationer ger texten nya inramningar. Det rör sig framförallt om omarbetningar till andra konstnärliga och tekniska medier som länkats till *A Humument* enligt ett närmast hypertextuellt manér.

Att publicera digitala utgåvor av tryckta böcker är i sig inget ovanligt fenomen, specifikt i detta fall dock är att Phillips skapar en form av *hyperlänkikon* mellan traditionell bok och digital bok i form av en app (2011).⁶ En digital hypertext är, som bekant, en text som innehåller hyperlänkar till andra texter eller andra avsnitt i den text som läses. Hyperlänkarna gör att man kan navigera i texten utan att behöva läsa den från början till slut vilket uppmanar till en icke-linjär läsart. Visserligen kan man invända att en traditionell codex också möjliggör en friare lässtruktur, boken är ett medium som man kan bläddra i och börja läsa i var som helst tillskillnad från exempelvis papyrusrullen som behövde avkodas i takt med att papyrusen rullades ut. Samtidigt

⁵ Phillips, s. 371.

⁶ Den digitala appen uppdateras kontinuerligt och som det står beskrivet i informationen om appen: ”often in advance of their printed publication”.

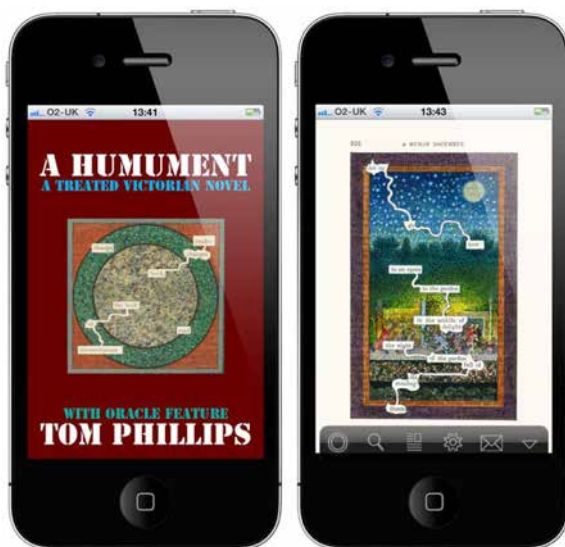
finns en ordnad struktur i exempelvis en roman med kapitel som följer på varandra, att läsa en roman i omvänd ordning medför vissa uppenbara problem att tillägna sig dess innehåll även om det finns exempel på berättelser som utmanar denna alfabetiska struktur, exempelvis soloäventyret som ställer läsaren inför en mängd olika aktiva val. Med hyperlänkikon åsyftar jag en ikonisk kvalitet i form av ett element (bild/ord) som på ett metaforiskt vis representerar, är länkat till, någonting utanför sig själv (i vårt exempel en app). I den femte tryckta volymen av *A Humument* raderar Phillips fram orden: "Look at her book; her book know in the app of this volume".⁷ Ordet "app" i den tryckta volymen är ett exempel på hyperlänkikon, det imiterar den digitala hyperlänken eftersom det numera även finns en konkret app för mobiltelefon och surfplatta att navigera till. Ordet fungerar med andra ord som en länk till en medial transformation av verket som läsaren uppmanas att förflytta sig till.⁸



Tom Phillips, *A Humument*, s. 9

⁷ Ibid., s. 9.

⁸ En annan, något mer subtil, hyperlänkning uppstår i själva titeln, *A Humument*, vars sammandragning av orden *document* och *human* pekar mot Phillips skulptur *Humument skull* (1996) som, precis som verkets titel antyder, består av en mänsklig skalle som pryds av en återbrukad sida ur *A Human Document*.

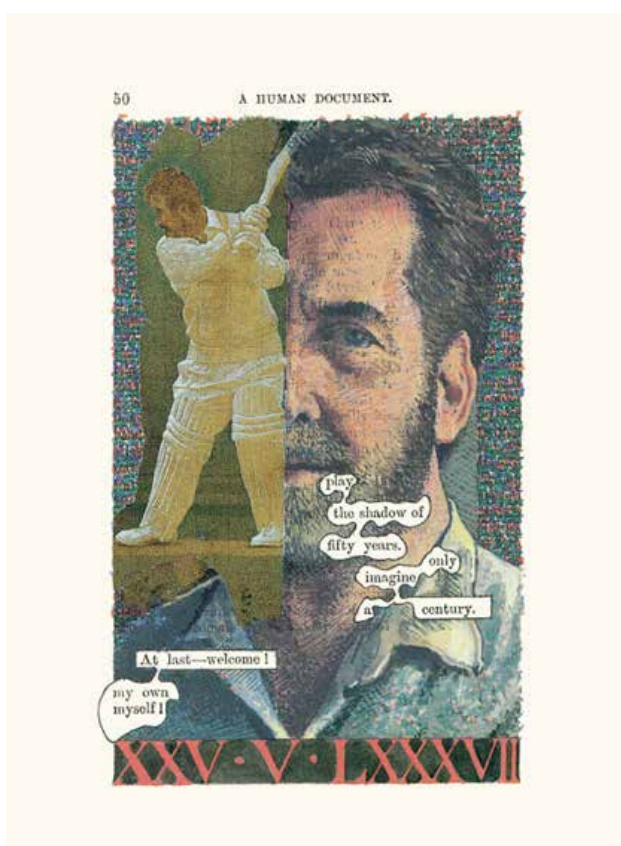


Tom Phillips, *A Humument App*

Denna navigeringsfrihet samspelar väl med det spektra av tolkningsmöjligheter läsaren bjuds in till. Sidorna i *A Humument* kan avkodas på en mängd olika sätt vilket möjliggör ett gediget antal möjliga tolkningar. Berättelsen blir med andra ord beroende av individuella läsares unika sätt att navigera genom och förstå samspillet mellan textfragment och bilder. *Tolkning* synliggörs av Phillips som en pågående och föränderlig process, beroende av såväl subjektiv agenda som av omgivande kontext och man kan således förstå Phillips ständiga omarbetningar av *A Humument* som ett iscensättande av en postmodern föreställning kring förhållandet mellan text och läsare enligt vilken läsaren får en aktiv roll i egenskap av uttolkare, ett förhållande som blottläggs i följande rader: "play / the shadow of / fifty years. / only / imagine / a century. / At last – welcome! / my own / myself!"⁹ På samma sida träder Phillips själv fram i ett målat självporträtt, efter att i snart ett halvt sekel ha fungerat som en skuggfigur eller en spökröst, till det alltjämt pågående projektet. Källtexten har filtrerats genom *hans* tolkningsapparat, fragmenten är hans

⁹ Phillips, s. 50.

”utvalda”. Här träder nu uttolkaren in direkt i det uttolkade (“welcome! / my own / myself!”). Phillips överstrykningspraktiker kan ses som en fusion av läsande och skrivande och nämnda dikt som ett synliggörande av det läsande subjektets förhållande till texten: Han blottar sin egen närvaro som aktiv läsare, en läsare som söker *sin egen bok* i boken. Man kan betrakta Phillips självporträtt på baksidan som en hyperlänkikon till den fysiska författaren/konstnären som i just detta projekt samtidigt utgör en *läsare* av den text han approprierar. Ikonen fungerar som en visualisering av förhållandet mellan författare – bok – läsare, eller med andra ord, en visualisering av hur författare och läsare är del av boken och sammanblandas i dess ord.



Tom Phillips, A Humument, s. 50

Ett mer samtida exempel på hyperlänkstruktur i fysisk litteratur finner vi i Elisabeth Tonnards raderingsverk *Whiteout* (2006) där dikter raderats fram med hjälp av tippex från definitioner av det meteorologiska fenomenet *whiteout* ur ett digitalt lexikon.¹⁰ *Whiteout* åsyftar ett slags snödimma men är samtidigt den engelska beteckningen för *tippex*. Tonnards diktsamling utgår från följande meteorologiska definition:

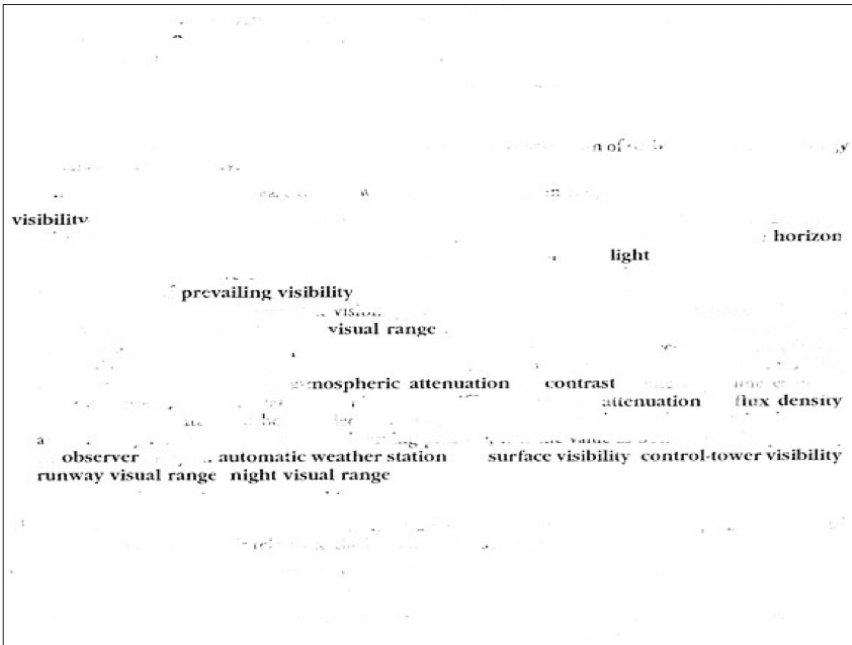
Whiteout: An atmospheric optical phenomenon in which the **observer** appears to be engulfed in a uniformly white glow. Neither shadows, **horizon**, nor clouds are discernible; sense of depth and orientation is lost; only very dark, nearby objects can be seen. Whiteout occurs over an unbroken **snow cover** and beneath a uniformly **overcast** sky, when, with the aid of the **snow blink** effect, the **light** from the sky is about equal to that from the **snow** surface. **Blowing snow** may be an additional cause.

(Glossary of Meteorology, citerad av Tonnard i *Whiteout*)

De fetstilta orden utgör andra meteorologiska termer och är i det digitala lexikonet samtidigt hyperlänkar till förklaringar av dem. Tonnards diktsamling är strukturerad som ett navigerande i lexikonet utifrån dessa länkar som är de enda ord hon inte tillåter sig att radera just på grund av denna funktion hos orden. Man skulle kunna säga att hon konstruerar ett materiellt poetiskt mediterande baserat på dessa digitala länkar, varje dikt består av en tippexblekt fragmenterad version av de enskilda ordlänkarnas definitioner.

Visuellt kan varje dikt ses som ett iscensättande av fenomenet *whiteout*, både den meteorologiska definitionen, det vill säga ett slags snödimma, och i raderingstekniskt hänseende. Dikterna framträder som dimmiga landskap inför vilka betraktarens ”sense of depth and orientation is lost”. Genom den slarvigt applicerade tippexen läcker svarta restpartiklar från bokstäver fram intill de spridda kontrastrika ord som framträder ur vad som påminner om dimma: ”only very dark, nearby objects can be seen”.

¹⁰ Elisabeth Tonnard, *Whiteout* (New York, 2006).



Elisabeth Tonnard, ur *Whiteout*, andra upplagan 2008

Det ligger nära till hands att betrakta Tonnards *Whiteout* som en dikt vars form och tematik finner sitt ursprung i själva titelordet som bildar en initial hyperlänk. Projektets utgångspunkt skulle alltså kunna definieras som det raderingstekniska verktyget, tippex. När man slår upp ordet *whiteout* i ett lexikon får man även dess meteorologiska betydelse och genom en navigering till denna i *Glossary of Meteorology* formuleras fenomenets visuella kännetecken, kännetecken som Tonnard tycks bruka för att styra diktens grafiska utformning. Men som vi sett brukas även lexikonets digitala hyperlänkstruktur i den fysiska dikten vars källtexter valts ut i enlighet med hyperlänkens principer. Raderingsmetoden, tippex, tycks med andra ord styra såväl innehåll som form och Tonnards dikt framträder som ett visuellt mediterande över ordet *whiteout* i flerskiktad betydelse. Samtidigt sker som vi sett också en konkret visuell iscensättning av den digitala rumslighet som *Glossary of Meteorology* är arrangerad utifrån, där

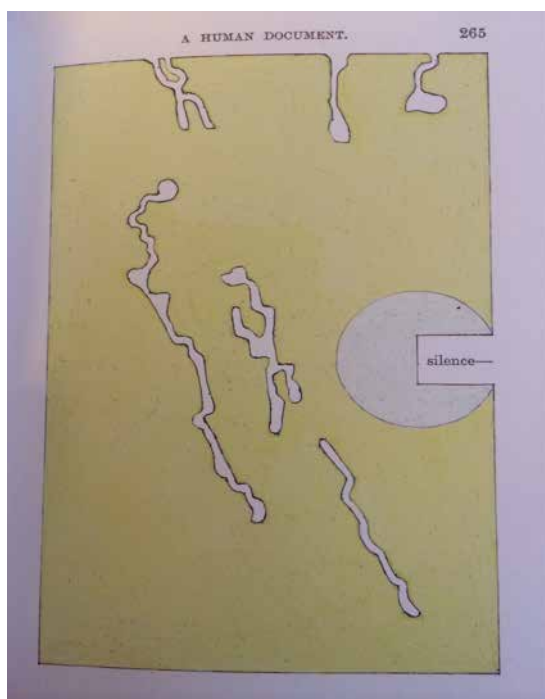
hyperlänkarna fungerar som dörrar till andra textrum, en struktur Tonnard alltså anammar för den fysiska boken. Gemensamt för Tonnards och Phillips raderingsverk är att de både imiterar den ursprungliga palimpsestens och den digitala hyperlänkens strukturer och i *Whiteout*, som utformats till ett materiellt *moln* med referenser till såväl fysiska som digitala moln, framträder kanske tydligast hur dessa mediehistoriska tekniker transformerats till poetiska strukturer.

Litteraturteoretiker har länge varit överens om läsarens betydelse för texten. Roland Barthes dödförklarade som bekant författaren redan 1967 till förmån för läsarens födelse. Läsarens tolkningar och referensramar påverkar förståelsen av det skrivna som inte längre ses i symbios med författarens intentioner. Läsarens interaktion med det skrivna har genom digital teknik fått en högst konkret innebörd. Hyperlänkarna gör det ju exempelvis möjligt att läsa flera verk parallellt och att navigera mellan texter tematiskt utifrån läsarens egen intressehorisont på ett sätt som på en teknisk nivå skiljer sig från den navigationsfrihet som exempelvis ett bibliotek erbjuder. I ett bibliotek kan läsaren också söka sig fram och plocka fram den ena codexen efter den andra i en associativ kedja, med hyperlänkarna sker dock denna förflyttning mellan stycken och verk (samt nätverk) direkt på sidan vilket också medför bieffekten att läsaren kan "gå vilse" i flödet av länkar, texten blir en ändlös labyrint som läsaren har att orientera sig i och att hitta tillbaka till utgångspunkten är inte alltid lätt. Dessa nya principer för navigering *i* och *mellan* texten färgar som vi sett av sig på den fysiska boken genom anammandet av digitala principer. I raderingspoesin kombineras dessa konkreta interaktionsstrukturer inte sällan med en litteraturteoretisk medvetenhet synlig i metalitterära fraser som exempelvis följande rader hos Phillips: "the story reveal a sister story [...] changes made the book continue"¹¹, "ok changes are the method / ok it is a humument / ok it is a rule that a rule rules the fiction [...]".¹² Phillips grafiska layout tycks därtill närmast bjuda in läsaren som medskapare av verket i linje med hans eget

¹¹ Phillips, s. 7.

¹² Ibid., s. 11.

förhållningssätt till sin källtext. Han har uttryckt att sidorna bör läsas som lösa kort i en box, möjliga att omstrukturera, snarare än som en berättelse från A till Ö. Denna uppbrutna struktur försätter läsaren i ett aktivt tillstånd och synliggör dess roll som medskapare av berättelsen, en läsarakivering som råder även i de enskilda arken på vilka textfragmenten inte framträder i någon uppenbar ordning. Orden, som uppträder i pratbubbelliknande formationer, binds samman genom tunna kanaler (Phillips kallar dessa "rivers") mellan olika fragment. Läsaren ställs därmed inför en rad aktiva val och möjligheter ifråga om horisontala eller vertikala läsriktningar och måste själv finna en lösning på *hur* och *om* text och bild interagerar med varandra.



Tom Phillips, *A Humument*, 2012, s. 265

Dessa floder söker sig stundtals ut i marginalen vilket bryter upp gränsen mellan bokens in- och utsida. Marginalen är enligt tradition läsarens yta. Under medeltiden var det här läsarnas tolkningar och kommentarer artikulerades i form av glossor. När Phillips dikter tar marginalen i anspråk kan detta ses som en rörelse mot läsarens domäner och som ett kliv in i det område där en sammanblandning av det skrivna och det lästa kan ske. Men det är inte bara dikten som letar sig ut i marginalen, marginalens vithet gör också intrång i texten. Jag menar att vi kan förstå textens och marginalens läckage in på varandras domäner som ett raderande av synen på texten som avslutad i och med att den placerats inom marginalens och bokens ramar. Phillips text söker sig visuellt mot sina läsare genom att kasta tentakler ut i marginalen samtidigt som läsarnas kommentarsyta läcker in i texten, läsaren bjuds in i texten, och gränsen mellan författare (i egenskap av uttolkare och redaktör av källtexten) och läsare luckras därmed upp.