

Per Bäckström

Karlstads universitet
per.backstrom@kau.se

”tillinni jipiri riviri killiri birg mid riksmik” Öyvind Fahlströms översättningsstrategier

I den här artikeln kommer jag att diskutera Öyvind Fahlströms översättningsstrategier i bred betydelse: från översättning till tre olika artificiella språk, till avantgardets ”översättningar” över de estetiska gränserna, och cut-ups från olika medier.¹

Det jag har valt att fokusera på i min analys är därmed neoavantgardets tvärestetiska uttryck, och den intermedialitet den bygger på. De nya medierna är nämligen en förutsättning för de konstnärliga uttrycken, som Jonas Ingvarsson skriver:

60-talets filosofiska och litterära strömningar påvisade ju också hur språket var en av dessa artefakter; genom hela det konstnärliga fältet uppehöll man sig vid denna granskning av och framhävande av artefakternas (inklusive språkets) makt. Ofta tog sig detta uttryck i en önskan att uppnå en nästan demonstrativ symbios, som i Warhols eller Öyvind Fahlströms popbilder, Sonja Åkessons veckotidningscollage, Gorilla-redaktionens ombildning till popbandet Gunder Hägg, eller Torsten Ekboms och Åke Hodells flitiga bruk av tekniska manualer och vetenskapliga dokument.²

Det är ingen tillfällighet att man läste både Ludwig Wittgenstein och Marshall McLuhan på 60-talet. Språket sågs som en artefakt, både utgörandes världen med Wittgenstein och en förlängning av kroppen med McLuhan. Detta förhållningssätt kan ses tydligt i Öyvind Fahlströms konkreta manifest; översättningar till de artificiella språken ”birdo”, ”fåglo” och ”whammo”; och text-ljudkompositioner och radiopjäser, som kommer att utgöra mina tre exempel på neoavantgardets översättningsstrategier.

*

Öyvind Fahlström är den stora förgrundsfiguren i det svenska neo-

avantgardet, även om det först var på 60-talet som han fick denna position. Det är speciellt hans bildkonst som har blivit utforskad genom åren, med ett ständigt ökande intresse, vilket inte minst beror på att han bosatte sig i New York 1961. Hans poesi, teater och performance kom framför allt att få en nationell prägel i och med att den publicerades och framfördes i Sverige, medan hans bildkonst räknas till de stora 60-talskonstnärernas, som Andy Warhol, Robert Rauschenberg och Claes Oldenburg.

Manifestet

Redan 1954 publicerade Fahlström världens första manifest för konkret poesi: "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN".³ Titeln kommer från den svenska översättningen av Nalle Puh (Winnie the Pooh), och anspelar på en händelse där Uggle visar att han inte kan stava så bra som han förespeglar. Ovanstående är Uggles försök att skriva "hjärtliga gratulationer på födelsedagen". Det är en perfekt titel för ett manifest för konkret poesi, eftersom det visar på språkets arbiträrhet, den arbiträrhet Fahlström själv vill blottlägga genom att använda felstavning som strategi.⁴ Uggle och de andra förstår ju vad som menas, även om stavningen är som den är. Bokstäverna betecknar alltså detsamma som den "korrekta" stavningen.⁵

Fahlström startade som surrealist, men utvecklades till en renodlad avantgardist, utan att någonsin helt släppa taget om surrealismen. Manifestet kan ses som en uppgörelse med både symbolismen och 50-talets nyromantik, som inledningsraderna tar avstånd från:

Det litterära vårmodet för 1953 dikterades i Sigtuna. Man slopade den psykoanalytiskt markerade byst och höftlinjen, drog ner kjollängden och upp ringningen. För det ska vara tonvikt på fantasin i år, volanger och fjärilar i håret, Sjung med oss Setterlind. (FM)

Det radikala med manifestet är dess betoning av språket som materia, materia att knåda och omforma efter egen lust. Fahlström är inte inspirerad av bildkonstens seriella teknik och mer eller mindre mekaniska permutationer, som fallet är med de brasilianska, österrikiska och tyska konkreta poeterna, utan av den konkreta musiken förmedlad av Pierre Schaeffer i programskriften *A la recherche d'une musique concrète* (1952), där Fahlström lärde sig bryta ut akustiska element som sedan kunde användas som fristående kompositionsenheter.⁶ Därför är Fahlströms, och de svenska konkreta poeternas, resultat betydligt mer lekande och humoristisk:

KRAMA språkmateria: det är det som kan berättiga en beteckning som konkret. Inte bara krama de hela strukturerna: snarast börja med de minsta elementen, bokstäverna, orden. Kasta om samma bokstäver som i anagram. Upprepa bokstäver i ord; späcka med främmande ord, gä-elva-rna; med främmande bokstäver, ahaanadalaianaga för handling, jämför fikon och andra hemligspråk; vokalgliissandi gäaeiouuäwrna. (FM)

Men, manifestet blev inte uppmärksammat, trots att det förutom en första publicering i den lilla avantgardetidskriften *Odyssee*, senare också publicerades i en populariserad variant i *Expressen*.⁷ Och Hätila är inte heller ett riktigt avantgardemanifest, som Jesper Olsson har uppmärksammat:

”Hätila” är alltså inte, i första hand, ett stridsrop för en ny ism. Fahlström vill inte heller betrakta det konkreta alternativet som en ”stil”. Vad han presenterar i manifestets andra del, ”Materialet och medlen”, är en verktygslåda med poetiska tekniker och grepp. Kort sagt, en poetik, vars rottrådar delvis kan spåras till futurister och dadaister, surrealisterna och lettrister, men också ledas till en längre och mer mångförgrenad litterär historia. Man kan säga att ytterligare tre, något äldre, traditioner aktualiseras i den poesi han föreställer sig: bilddikten med rötter i antikens *carmina figurata*, ljuddikten sådan den utformades av poeter som Scheebart och Morgenstern vid sekelskiftet samt Carrolls och Lears nonsensvers.⁸

Jesper Olssons intressanta observation av bilddiktens betydelse för Fahlström, ger också en bakgrund till Fahlströms översättningsstrategi: den följer avantgardets tvärestetiska principer. Det är just i gränlandet mellan bild och dikt, mellan ord och visualitet som översättningen sker. Knådandet av orden, som om de vore materia, är själva metoden för översättningen. En översättning som arbetar på språket som konkret materia, som konkret struktur, som Fahlström själv uttrycker det i detta längre utdrag ur manifestet:

Poesin kan inte bara analyseras utan också skapas som struktur. Och inte bara som struktur med tonvikt på uttryck för idéinnehåll, utan också som konkret struktur. Tacka adjö till all slags, ordnad eller oordnad, privatpsykologisk, samtidskulturell eller universell problematik. Det är givet att orden är symboler, men det är inte något skäl för att poesin inte ska kunna upplevas och skapas med utgångspunkt från språket som konkret materia.

Att orden har symbolvärde är inte märkligare än att i bildkonsten de föreställande formerna har symbolvärde utöver det som de ytligt föreställer, och att nonfigurativa former, även om det så är den vita kvadraten på den vita duken, också har symbolvärde, också ger vidare

associationer, utöver upplevelsen av proportionsspelet.

[...]

Idag när knaggliga symbolkryptogram, romantiskt skönordsjönsande eller desperata grimaser utanför kyrkgrinden framstår som de kuranta alternativen, måste också det konkreta alternativet ställas upp.

Dess utgångspunkt är: allt som kan uttryckas med språket och varje språkligt uttryck i och för sig är likaberättigat i ett sammanhang, om det förhöjer dettas värde. (FM)

Här ser vi Fahlström inte bara som föregångsman för avantgardet, utan också som den bästa formuleraren av sina egna principer. För vad är väl detta om inte en översättningsstrategi, så god som någon: ”allt som kan uttryckas med språket och varje språkligt uttryck i och för sig är likaberättigat i ett sammanhang, om det förhöjer dettas värde”.

Fahlström var med sina idéer och manifest långt före sin samtid, och först i slutet av 50-talet började han växa fram som den stora förebilden för de svenska konkreta poeterna: Leif Nylén, Torsten Ekbohm, Jarl Hammarberg, Bengt-Emil Johnson och inte minst Åke Hodell. Vad gäller receptionen i övriga Norden är det dessa poeter som har satt störst prägel på receptionen av svensk konkret poesi, medan Fahlström däremot inte verkar vara så känd.

Söker man i de danska källorna visar det sig dock att han redan 1962 figurerar i bland annat antologin *Pejling af modernismen*, med den avslutande texten.⁹ Manifestet – som man får rubricera det som – är översatt som ”Kunst, liv, samfund, skole, videnskab, teknik, økonomi och å vidare”. Här diskuterar Fahlström med utgångspunkt i den viktiga utställningen ”Rørelse i konsten” på Moderna Museet strax innan, hur de komplexare konstverken inte hade förståtts av den ”vanlige” åskådaren. Han lägger tonvikten på människans lek- och spelinstinkt vid skapandet av konst, och hur den kan göras av konstnären och åskådaren tillsammans. Märkvärdigt radikala idéer för att vara tidigt 60-tal, och samtidigt tidstypiska.

Hvis beskueren kan opdage fortryllesen ved at ”spille” med ting, kan det også tænkes, han får sans for at spille med former, tegn, strukturer i ubevægelige kunstværker – altså at han på en rig og aktiv måde bliver *medskaber af sin egen oplevelse*.¹⁰

Fahlström propagerar för att museerna ska vara ställen där all slags aktivitet försiggår, ett ställe där livet levs i all sin enkelhet och komplexitet. Det ska göras med happenings och performance, och han beskriver hur man lockar med åskådaren in i spelet:

Alle disse store og små kneb for at få folk til at deltage (liv) samtidigt med at de oplever (kunst): som efter en bilulykke – man bevæger sig, man spørger, man ser, man hjælper de sårede, man svarer som vidne. Samtidig vil man bevare afstanden, kunst-karakteren, ”livs”-indslagene er Verfremdungseffekter. [---]

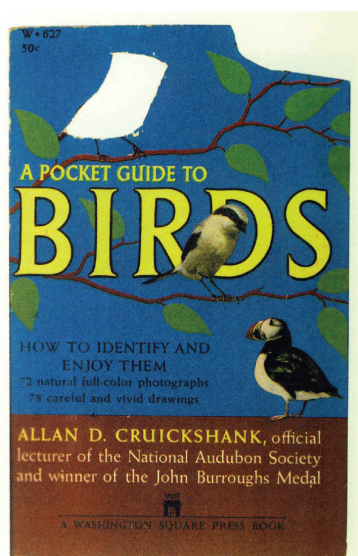
Behøver man overhovedet længere at tale om kunst? Alt kan blive liv eller alt kan blive kunst, alt kan blive aktiveret og skabende liv.¹¹

Receptionen av denna text känner jag inte till. Kanske var manifestet alltför radikalt, alltför visionärt, liksom det hade varit i Sverige, eller blev det istället en idékälla för de danska konstnärerna?

Språken

Jesper Olsson betonar fyra principer för Fahlström: ”behovet av en *oren* konst, *spelet* som estetisk modell, *bisociationen* som kompositionsteknik, användningen av faktiskt *livsmaterial* i konsten”.¹² Hans viktiga begrepp ”bisociation” har mycket att göra med Lautréamonts möte mellan ett paraply och en symaskin på obduktionsbordet, men utan den slumpmässiga komponenten. För Fahlström är det vid det medvetna sammansättande av saker från olika områden som man kan skapa en stark effekt, inte genom omedvetna processer.

Vid sidan om regel nummer ett: alltings utbytbarhet, så finner vi här regel nummer två i Fahlströms översättningsstrategi: leken och spelet som förebild för själva arbetet. Fahlström skapade själv många spel och lekar, och ett sådant kan man väl kalla hans transkriptioner eller ”översättningar” av mänskligt språk till fågelljud, genom ytterst detaljerade överföringar från två fågelböcker han ägde.



Allan D. Cruickshank
A Pocket Guide to Birds.



Erik Rosenberg
Fåglar i Sverige.

Radiopjäser

Fahlström fick två radiopjäser eller snarare radioframföranden uppförda, som har haft stor betydelse för det fortsatta arbetet med text-ljudkompositioner i Sverige. Det är därför viktigt att förstå hans grundläggande arbetsprinciper, eftersom dessa står som något av ett ideal för den efterföljande generationen, som i sin tur myntade den internationella termen för detta slags poesi: "text-ljudkomposition" eller "text-sound composition".

Teddy Hultberg beskriver framförandet av resultatet så här:

"Fåglar i Sverige" producerades vid Sveriges Radio under oktober månad 1962 och det sändes i magasinprogrammet "Nattövning" [...] 1963; temat var denna kväll ny röstkonst i litteratur och musik. Fahlströms verk påannonserades som "ett stycke konkret poesi" av redaktören Börje Lindell som efteråt läste ett längre avsnitt ur Fahlströms brev.

Kompositionen har en ovanlig uppbyggnad och saknar handling i traditionell mening. En liknande "dikt", eller hörspel, hade aldrig sänts ut i etern av Sveriges Radio; och kanske var även dess upphovsman något osäker på hur denna "skvader" skulle etiketteras. Sedan dess har flera svenska författare/kompositörer vittnat om det starka intryck kompositionen gjorde, som fick dem att upptäcka radiomediet potential, vilket inte långt därefter ledde till framväxten av en helt ny genre i Sverige: text-ljudkompositionen.¹⁴

För att få ett intryck av hur nyskapande Fahlström är, borde det ha funnits möjlighet att spela några korta avsnitt ur "Fåglar i Sverige", men här får jag nöja mig med att beskriva Fahlströms uttryck. Det som är typiskt för Fahlströms sätt att arbeta, är att man klart hör hur det lågkulturella integreras, eller snarare översätts, i det konstnärliga uttrycket.

Fahlström såg själv "Fåglar i Sverige" som poesi:

ljudföljden som onomatopéistavelsorna beskriver är ju också poesi: telefonringningen – mumsande – kulsprutesmatter. Och framför allt radiofonisk poesi – och där måste en stor del av framtiden ligga för poesin, att verka med och mot och ett med [...] alla de friska egen-sinniga ljud som finns och som är igenkännliga samtidigt som musikaliskt innehållsrika. Vidare bandteknikens möjlighet till "konkret" knådande och bearbetande, mångdubblande, skiktande, fragmenterande o.s.v. o.s.v. av det klingande materialet. [...]

Så till slut materialiseras den ogripbaraste av publik, radions lyssnande, den onåeliga massan påverkas [...] till att bli en del av mitt framförande, detta som jag gör ensam på en liten fläck i Stockholm med kalla apparater och ledningar (och en tänd tekniker) [...].¹⁵

Han skrev därefter en radioföljetong i fyra delar: "Den helige Torsten Nilsson", där han använder sig av rollfigurer och "livsmaterial". Här återfinns kända personer som utrikesminister Torsten Nilsson, Sven Lindqvist, Ingrid Thulin, Olof Palme, Alva Myrdal med flera. Stycket baserar sig mer på musik än poesi, som Teddy Hultberg noterar:

I "Den helige Torsten Nilsson" kommer vi att kunna se hur författaren vidgar gränserna för den "livsviktiga teatern" och i överensstämmelse med Cages tanke att om alla ljud är lika användbara i musikalisk komposition, vill Fahlström som "fritt" livsmaterial använda alla händelser och personer i nutiden. [---]

Fahlströms akustiska collage utgör ingen abstrakt meditativ ljudkonst, utan vid ljuden hänger i sköra trådar en välkänd bildvärld från vårt (sextioalets) "kollektiva filmundermedvetna".¹⁶

Fahlström använder sig alltså av livsmaterial, genom att som översättningsstrategi använda sig av en slags *cut-ups* från olika medier, och liksom fallet var med *Fåglar i Sverige*, hade också här en uppspelning varit bästa sättet att förmedla materialet. Det är nämligen svårt att beskriva radiopjäsen med ord, så den intresserade vill jag rekommendera att lyssna på cd-skivorna som finns med Teddy Hultbergs bok *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*.¹⁷

Avslutning

I den här artikeln har jag visat hur Öyvind Fahlström satte upp regler för sitt skapande, som i hög grad kan beskrivas som översättningsstrategier. I sitt tidiga manifest "HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN" beskriver han skapandet som ett knådande av orden, där ljudlikheter och onomatopoetiska reflektioner betyder mer än ordens betydelser i sig. I manifestet står också spelet centralt som metafor för skapelsekraften, något som vi kan se vidarefört i de tre artificiella språk han skapade: "Fåglo", "Birdo" och "Whammo", samtidigt som han skapar ett fast regelverk för hur översättningen ska gå till. Dessa skulle man kunna beteckna som översättningens spelregler, men som jag med ett ord från Torsten Ekbohm – och med tanke på Fahlströms uppställning av de ingående orden – väljer att kalla spelmatriser.¹⁸ Och slutligen kan man se att en annan "översättningsstrategi" utgörs av den intermediära *cut-up* från ett populärkulturellt sammanhang som Fahlström gör, när han skapar sina radiopjäser, både som ett angrepp på högkulturen, och som ett medel att förnya radiokonsten i sig. I sitt angrepp har Öyvind Fahlström använt sig av tre översättningsstrategier, som kan beskrivas som ordknådande, spelmatriser och *cut-ups*.

Noter

¹ Artikeln är ett första försök att applicera översättningsbegreppet på Fahlströms konst, och har därför mer karaktär av en presentation än en fullgånngen analys av området – något som formatet inte heller tillåter.

² Jonas Ingvarsson. ”Seeberg/Cyborg. Svenskt 60-tal och den media-pregnerade prosan”, *Human IT. Tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, <<http://etjanst.hb.se/bhs/ith//1-99/ji.htm>> (läst 101029).

³ Öyvind Fahlström. ”HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN”, *Odyssé* 1954 nr. 2–3. Jag citerar från det återupptryckta manifestet i: Öyvind Fahlström: ”HÄTILA RAGULPR PÅ FÅTSKLIABEN. Manifest för konkret poesi”, *Ord&Bild* 1998: 1–2+CD. Hädanefter FM.

⁴ Anders Lundberg & Jonas Magnusson, ”Redaktionellt”, *Ord&Bild* 1998: 1–2+CD, s. 4.

⁵ Tack till Louise Vinge som vid mitt framförande påpekade att frasen vid tiden för manifestets publicering var välkänd i Sverige. Det visar tydligt den språkliga arbiträritet som Fahlström förstod att utnyttja sig av i dikter och andra texter genom bland annat sin felstavningsstrategi: trots att frasen kan verka oförståelig idag var den 1954 välkänd – och därmed högst förståelig – för gemene man.

⁶ Pierre Schaeffer. *A la recherche d'une musique concrète*, Paris: Seuil, 1952.

⁷ Öyvind Fahlström. ”Lyriken kan skapa kollektiv rytmisk extas liksom jazzen. En konkret diktare skriver ett program”, *Expressen* 540719, s. 4.

⁸ Jesper Olsson. ”Bord, hyllor och radikala artefakter. Öyvind Fahlström och den konkreta poesin”, *Ord&Bild* 1998: 1–2+CD, s. 16.

⁹ *Pejling af Modernismen*, Jensen, Knud W. (red.), Köpenhamn: Gyldendal, 1962.

¹⁰ *Op.cit.*, s. 102.

¹¹ *Op.cit.*, s. 104.

¹² Olsson 2003, s. 197.

¹³ De följande skannade faksimilerna har sitt ursprung i: Teddy Hultberg. *Öyvind Fahlström i etern – Manipulera världen/Öyvind Fahlström on the Air – Manipulating the World*, Stockholm: Sveriges Radios Förlag/ Fylkingen, 1999.

¹⁴ Hultberg 1999, s. 74.

¹⁵ Öyvind Fahlström. Brev till Börje Lindell inför sändningen av ”Fåglar i Sverige”, i Hultberg 1999, s. 125f.

¹⁶ Hultberg 1999, s. 177.

¹⁷ Hultberg 1999.

¹⁸ Torsten Ekbohm. *Spelmatiser för Operation Albatross. Strategisk modellteater*, Stockholm: Bonnier, 1966.