

# FLUIDERANDE RUM

Lars Noréns *Salome, Sfinxerna*

av Jakob Staberg

Staberg (1967) disputerade 2002 på C. J. L. Almqvists tidiga författarskap med avhandlingen *Att skapa en ny man: Almqvist och Mannasamfundet 1816–1824*. Han är verksam vid Södertörns högskola och arbetar på en essäsamling där Rancière spelar en central roll.

**S**alome, *Sfinxerna: Roman om en tatuerad flicka* (1968) hör till den grupp av Lars Noréns arbeten vilka betecknats som *schizopoesi*, karaktäriserade av ett »av-humaniserat tal«. <sup>1</sup> Hit hör samlingarna *Stupor: Nobody knows you when you're down and out* (1968), *Inledning n:r 2 till Schizz* (1965) och *Encyklopedi: Mémoires sur la fermentation 1-3* (1966). Till denna poesis avslutande fas räknas dessutom *Revolver* (1969). Det är emellertid *Salome, Sfinxerna* som kommer att stå i fokus för följande iakttagelser.

Schizopoesin kan sägas bilda ett slags varseblivningsapparat med förmåga att registrera mediala kretslopp av informationsflöden. Den formar i den meningen en *ordmaskin* som rör upp allting i tillvaron. Med Noréns egen formulering: »det gäller föremål, människor, ljud, händelser och till och med kriget och hungermassorna«. <sup>2</sup> Som ett combine-konstverk utgör den därmed ett väldigt »samtidsarkiv«, <sup>3</sup> balanserande mot ett kaotiskt sidoordnande av materia. Syftet i det följande är att utröna något om hur detta arkiv över samtiden verkar. Det handlar om att finna de krafter som bryter igenom arkivet, om att identifiera de fysikaliska fenomen som präglar det. Hur och på vilket sätt skapas dessa kretslopp av bilder och fraser? Som metodisk utgångspunkt tjänar Marjorie Perloffs begrepp om collaget, samt Jacques Rancières tankar om politik och estetik. Analysen vill ställa frågan om vilka nya insikter som är möjliga att göra med dessa utgångspunkter, samt ställa dem i relief mot den tidigare Norénforskningens psykoanalytiskt inriktade studier.

Noréns schizopoesi skrivs i den »psykedeliska tidsåldern«, det vill säga det utvidgade medvetandets tidsålder såsom vi känner det alltifrån antipsykiatri till samtidens nya medier. Till en början handlar det om maskiner kopplade till varandra. Noréns ordmaskin står alltid i förbindelse med andra maskiner och apparater: LP-skivor, elektricitet, LSD, film, biokemi.

Om »kinematografin« intar en privilegierad ställning hos Norén som det mest direkta me-

diet, kännetecknas bokens form likväl av vad Rancière beskrivit i termer av en avsaknad av gemensamt mått. <sup>4</sup> Istället för en sådan överordnad styrning framträder därför en väldig blandning, ett kaotiskt sidoordnande av betydelser och material. En ordmaskin av det slag Noréns poesi alstrar blir således exemplarisk för ett »postestetiskt« tillstånd, där varje enskilt verk måste förhålla sig till samma övermediala brus, samma hypermediala sidoordnande. <sup>5</sup> De skilda medierna formar inte längre distinkta uttrycksformer, istället etableras inom varje singular produktion en radikal och direkt blandning av materia.

Emellertid har schizopoesin i forskningen omgärdats och överlagrats av en berättelse vars, som det heter, »djupt skärande figur« suger upp de kombinationer collaget arbetar med. <sup>6</sup> Exempel på nämnda överlagringar finner vi i Lars Nylanders monografi över Noréns författarskap från poesi till dramatik i vilken *Salome, Sfinxerna* ägnas en kortare analys. Romanen placeras här in i en tänkt utveckling som tycks handla om att finna en väg ut ur schizopoesins estetik. Därmed låses analysen vid ett psykologiserande perspektiv, vilket tenderar att ställa sig i vägen för ett närmande till schizopoesin som litterärt formexperiment i egen rätt. Istället tillskrivs författaren en gradvis insikt om den egna schizopoesin som ett *krissyntom* på något Nylander kallar den »postmodernistiska emancipationsutopin«. <sup>7</sup> Det litterära experimentet underordnas på så vis ett idealiserat kausalitetsschema enligt vilken Norén antas *avfärda* schizopoesins estetik som illusorisk. Vägen går via, vad Nylander kallar »romanen och dess narrativa mimesis«, vilket i analysen sammanfaller med den *oidipala* strukturen. <sup>8</sup> Såväl föreställningen om ett avfärdande som de narrativa modellerna saknar emellertid förankring i schizopoesins samlingar.

Nylander antar under collaget förekomsten av en, som han skriver, »mer enhetlig röstprofil« samt en »sammanhållen motivfär« vilken förklaras med »kastrationens problematik«. <sup>9</sup>

Genom dessa motiv konfronteras till slut jaget med en realitet som gör det möjligt att bryta sig ut ur dess »imaginära fantomzon«. <sup>10</sup> De sammansättningar boken producerar återförs således till representationens värld, medan dess mångfald reduceras till det oidipala subjektets problematik.

Även Mikael van Reis tycker sig finna en »inre kontinuitet« under schizopoetikens »fragmenterade och svåröverskådliga texter«; här verkar tematiken som ett »strukturerande centrum«. <sup>11</sup> Likväl kan van Reis i sin uppmärksamma och på många sätt insiktsfulla läsning visa framträdandet av en utvidgad perception, en global varseblivning. I analysen framträder dessutom bilden av hur collagelet låter den »episk-linjära framställningen«, bestämd av ett jags utveckling, implodera i mångsidighet och skillnad. Men genom att inplacera denna poesi i Noréns författarskap som helhet underordnar van Reis mångfalderna kontinuiteten i ett krisschema, i form av ett individuellt förlopp kretsande kring en »initial separationsscena«. <sup>12</sup>

Den mångfald och de händelser som alstras i schizopoesin reduceras således i dessa analyser till en sammanhängande livsberättelse. I collagelet kommer den, enligt van Reis, till uttryck i vissa återkommande motivkretsar: trädgården, solbadet, myrstacken och maskinen. Dessa får hos van Reis karaktären av topografisk förnimmelse som formar de fantasmatiska elementen. Hans läsningar synliggör vidare hur collageprincipen hos Norén fungerar som en oavbrutet verksam maskin som »ständigt rister, stammar och faller isär«. <sup>13</sup> Men denna maskin, verksam på olika nivåer i texten, fattas som en dödsprincip som står i bjärt kontrast till dess produktivitet. Flödet av ord, de abrupta dissociationerna, återbördas ständigt till en berättelse till vilken singulariteterna reduceras. Liksom hos Nyländer rör det sig i van Reis analys om en familjeberättelse, det är relationen till fadern som står i fokus. I den mån som maskinen betraktas som textens konstruktiva princip och drivkraft framträder schizopoesin, enligt van Reis, som

en »laglös« text. <sup>14</sup> Den bryter inte endast ned föreställningar om moral och genrer, den förkastar även fadern.

Också Cecilia Sjöholm läser schizopoesin i förhållande till en fallocentrisk ordning, men överför denna till en strukturell nivå. Hon betraktar de hallucinationer som produceras i materialet som symptom på ett omedvetet där världen okontrollerat brutit in. Det rör sig om »ett slags implosion i en fallocentrisk ordning«. <sup>15</sup> I hennes avhandling finner vi inte endast den mest ingående analysen av den schizopoetiska produktionen. Här framträder materialet helt i sin egen rätt som litterärt formexperiment, och inte i första hand som ett krissymptom, även om den intertextuella väven analyseras utifrån den strukturella psykoanalysens raster. Collagets former och sammansättningar underställs inte en berättelse. Emellertid avgränsas hennes studie till att gälla samlingarna *Stupor*, *SCHIZZ* och *Encyklopedi. Salome, Sfinxerna* lämnas därhän.

Schizopoesins sammansättningar av fraser och material analyseras av Sjöholm i termer av en ordmaskin, vilken jämförs med psykosens språk. Hon menar att hallucinationerna som alstras i Noréns poesi, till skillnad från i surrealisternas experiment, inte befinner sig inom det imaginäras register. I Lacans termer innebär det att »psykosens språk« sådant det framträder i samlingarna inte är underställt det symboliska som därmed förkastas. Men det upprättar inte heller någon förbindelse med begäret sådant det uttrycks i det imaginära. Drömmarna, hallucinationerna, fraserna och bilderna, »det som ageras ut i psykosens är inte bortträngt utan finns i det reella«. <sup>16</sup> Det reella ska här förstås som det som inte symboliseras, det som inte formas till bilder och uttryck. I den meningen ser Sjöholm ordmaskinen Norén sätter i rörelse som avhumaniserad.

Sjöholm diskuterar men avvisar möjligheten att förstå Noréns schizopoesi i termer av vad Gilles Deleuze och Félix Guattari kallar begärsmaskiner. <sup>17</sup> Enligt den modell de pre-

senterar i *L'Anti-Oedipe*, beror inte begäret, som hos Lacan, av en brist, dess upphov finns inte i familjens triangelbildning. Istället identifieras begär med affirmation och produktion, något de utvecklar i sitt vidare gemensamma arbete. I *Mille Plateaux* tydliggörs detta i en polemisk diskussion av Freuds fallstudie över den så kallade vargmannen. Det faktum att vargen alltid uppträder i flock är den retoriska utgångspunkten för en kritik av reduktionen av det omedvetnas formationer till faderslagen och kastrationens problematik. Det handlar istället om att identifiera det omedvetnas status i termer av mångfalder vars »metrisk princip« återstår att finna.<sup>18</sup> I det följande kommer riktlinjerna för en sådan analys med avseende på schizopoesins former att skisseras.

Noréns arbeten från den här tiden delar de tidigare avantgardens metoder och praktiker: collaget, nivellerandet av högt och lågt, övergivandet av det konstnärliga subjektet som den kreativa processens kärna. Kännetecknande är dessutom hur olika tillstånd alstras i den litterära processen. Ett samtal med Torkel Rasmusson och Leif Zern i *BLM* 1969 låter ana något av radikaliteten i detta förhållande. Norén uttrycker här en hållning som tycks främmande, inte endast för de bägge kulturjournalisterna, utan även för mycket av den psykoanalytiskt inriktade litteraturvetenskap som sedan dess bedrivits på Noréns författarskap. Norén förklarar till en början att han aldrig har varit intresserad av »en författares eller konstnärs genomgående produktion«.<sup>19</sup> Istället kan en bild, en passage eller ett bestämt möte verka produktivt. Vad han söker i litteraturen tycks vara zoner präglade av »orsaks- och sammanhangsbrist«, där en känsla för en människa inte sitter kvar. De tillstånd som tecknas har således lämnat föreställningen om ett mål, om att röra sig från ett ursprung, om att nå en försoning. Händelserna kan inte reduceras till begränsande figurer, berättelser om helhet, brist, återlösning: »mina böcker handlar aldrig enhetligt, om en människa, det finns ingen människoskildring i dem«.<sup>20</sup>

De tillstånd som återkommer i Noréns böcker från den här tiden liknar oåterkalleliga förvandlingar av en given miljö, där vissa händelser materialiseras i ett slags texturer med skilda inneboende kvaliteter. Det kan röra sig om vissa yttre föremål, textilier eller sinnligt konkreta sensationer, varför de kan tänkas i termer av vad Rancière kallar bestämda indelningar av det sinnliga. Den litterära processen ger upphov till former av täthet, sammansättningar, kvantiteter och formella aspekter varigenom överlagrande föreställningar manifesteras. I dessa sammansättningar kan därmed återkommande bilder och motiv avläsas, men dessa uppger så att säga sin egen individualitet och befinner sig någonstans mellan mening och brus. Så uppträder vissa dominerande: »de rena katatoniska tillstånden, att inte kunna stiga upp, att inte röra sig«, varmed en förbindelse upprättas till det psykiatriskt medicinska fältet.<sup>21</sup>

De uppkomna komplexen av de taktila och sinnliga sammansättningarna färgas likaledes av ett begär. Det heter att orörligheten, just de katatona tillstånden, skänker njutning. I intervjun från 1969 talar Norén om denna i termer av en förbindelse med en »allomfattande sexualitet som inte är bestämd till det erogena«.<sup>22</sup> Den verkar snarare knuten till former av en obestämd erotisk upphetsning. Utifrån samtids upptagenhet vid den sadistiska fantasin – de erotiska maktordningarna hos de Sade eller Pauline Réage – framstår denna som förvånande odynamisk. Sexualiteten tycks framträda i form av icke-orgiastiska processer vilka inte leder fram till någon utlösning, tvärtom är den knuten till vissa tillstånd eller miljöer. »Den är ofta fläckad av yttre föremål, förstörda kläder, eldsvådor och djur, det finns en dragning till djur i den, till hundhår och sånt där. Den är mycket taktill tycker jag«.<sup>23</sup>

På så vis färgas eller impregneras böckernas sammansättningar och lagringar. Collaget är ju, per definition, ett visuellt eller rumsligt begrepp, men tillägnas redan med den tidiga modernismen den språkliga och musikaliska sfä-

ren.<sup>24</sup> Som ett för litteraturen främmande grepp i sin taktila konkretion, måste emellertid collage från början uppfattas som underminerande den kontinuitet skriften givits i dess estetiskt romantiska konstitution. Med dess oöverbyggade övergångar, blandningen av fragment och delar, omöjliggör collage den hermeneutiska uttolkarens uppgift att finna inre centrum eller koherens. Collagets processer förknippades från början med det unika föremålets upplösning som följde med reproduktionens tidsålder. Det står också i kontrast till den nostalgi denna förlust givit upphov till. Mot detta sorgearbete, denna åminnelse av en »värld som inte befläckats av maskinen«, som alltid är präglad av bestämda föreställningar om förfall, står således bejakandet av den teknologiska tidsålderns processer.<sup>25</sup> Från Blaise Cendrars, Kurt Schwitters och Umberto Boccioni till Nam June Paik och Robert Rauschenbergs *combines*, finns uppfattningen om »varuproduktionens och massmediernas värld« som en källa till bildproduktion och strukturering.<sup>26</sup> Dessa konstnärer väljer att betrakta konst, inte som en avbildning, utan som olika former av produktiva sammansättningar. Metoden att lösgöra och sätta samman på nytt, ympa och citera underminerar det konstnärliga subjektets ställning. Istället frigörs en annan hållning som manifesteras i ett affirmerande av urval och frihet vilket rymmer uteslutande och innefattande.

Att hierarkin på så vis ger vika för parataxen innebär en »förnyad medvetenhet«, med Boccionis ord; i den teknologiska tidsåldern framstår medvetandet självt som en process av ympning eller citering.<sup>27</sup> Mot den bakgrunden kan vi nu närma oss Noréns collage av element från personliga yttre källor: tidningar, TV, nyhetsbilder, konstböcker och popkultur. Den våldsamma konfrontation som här sker utgör nämligen en blandning av material som inte formas av någon gemensam historia eller några hierarkiska ordningar. När dikten inte längre definieras utifrån sin rationalitet, ett idealiserat kausalitetsschema, påverkar det även de särskilda for-

mer för begriplighet som omgärdat mänskliga handlingar. Collaget lösgör den radikala energin när den produktiva intelligensen inte längre söker ett mått som implicerar underordnande under en styrande funktion.<sup>28</sup>

*Salome, Sfinxerna* består av fyra avgränsade delar, vilka alla bildar ett slags anhopningar av utsagor och material. Mellan dem kan förbindelser uppstå, när ord eller grupper av ord och satser upprepas eller varieras. I *Salome, Sfinxernas* första del – »Förslag till ett antal koanuppgifter. Den föremålslösa världen« – ersätts subjektet med ett molekylärt flöde: »Jag upplöste mig till förmån för ett utströmmande i alla partiklar« (s. 7). Hädanefter är allt tillstånd och manipulationer: »det föremålslösa tar sin början« (s. 8). Här anhopas bestämmningar av de tillstånd som nu glider in i eller avlöser varandra: »En känsla av förvirring, ofullständig klädsel. Sängen« (s. 9). Påfallande ofta återkommer tillstånd av orörlighet, fullt av sömn och likgiltighet, »min somanbulism« (s. 10). Detta betecknas i psykopatologiska termer och svarar mot komplex av föreställningar som också vävs samman kring återkommande bilder och fraser. »Hysteri. Mytomani. Dissociation« (s. 10). Framförallt bildas former och skapas delar kring ett antal återkommande referenser till den franske målaren Gustave Moreaus bildvärld, en konstnär verksam mot slutet av 1800-talet och betydelsefull för dekadenskulturen:

Uppbyggnad av en romantisk scen: Moreau-Salome, Oedipe et le Sphinx. Förlängningen mellan Swedenborg och Churchill. Churchillmasken. Levande död! Julio leParc-interiör. Värld. Psykos. (s. 31)

Moreaus båda nämnda verk har ju även givit samlingen dess namn genom ett slags uppklippning och sammanfogning. Dessutom finns anspelningar på bilden *L'apparition*, sidoordnade med återkommande beteckningar av hysteriska eller somnambula tillstånd: »Salomehallucination« (s. 15). Detaljer ur Moreaus bild, företrädesvis den tatuerade kroppen, varieras

och filtreras även genom andra utsagor såsom excerpter ur Ragnar von Holtens doktorsavhandling *Gustave Moreau, symbolist* (1965). Genom dessa tillåts en väv av fraser fördjupa innebörden. Exempelvis återopas Huysmanns kritik i *À Rebours* liksom betydelsen av Flauberts *Salammô* för motivets utformning. Men bilden av Salome placeras även i andra sammansättningar – det kan vara med Swedenborg och Churchill, samtida konstfilm och etnologiska framställningar av »buchmän«. Förhållandet mellan utsaga och bild är inte det mellan det sagda och det utsagda eller förhållandet där en bild förklaras genom en text. Istället är det en tillfällig anhopning, alstrad i vad Jacques Rancière kallat den »stora kaotiska kraften hos frikopplade element«. <sup>29</sup> Förhållandet mellan fras och bild formar ett nät som kastats ut över detta kaos vilket hela tiden hotar upplösa allt i den schizofrena explosionen.

Om frasen tycks drunkna i bruset konstituerar likväl mångfalderna bestämda formationer, vissa indelningar av det sinnliga. Genom att söka den »metriska principen« för dessa mångfalder kan vi nu närma oss de krafter som är verksamma, de fysikaliska fenomen som så att säga tagit dem i besittning. <sup>30</sup> Det handlar om de former av indelningar som präglar det övermått av varseblivning, intryck och perception, som schizopoesins ordmaskin sätter i rörelse. Men istället för att söka ordmaskinens betydelse i vissa teman knutna till en oidipal struktur kan vi betrakta dess former som *politiska* i Rancières mening. Det är att betrakta dem som nya sätt att distribuera och omdistribuera platser och identiteter, så som Rancière uttrycker det i essän »Estetiken som politik«. <sup>31</sup> Vad gäller *Salome*, *Sfinxerna* låter sig framförallt tre typer av sådana formationer utkristalliseras: cluster, svärmar och trancheringar.

Cluster är en term som under 60-talet flitigt användes inom samtida musik. György Ligeti, en ungersk kompositör med anknytning till såväl Stockhausen som Boulez, anger den som en av två grundtyper av musikaliskt material.

Clusterklangen kännetecknas av »flera över varandra lagrade eller in i varandra sammanflätade stämmor på halvtonsavstånd, vilka däri-genom uppger sin individualitet, som stämmor, och helt uppgår i ett överordnat komplex«. <sup>32</sup> Clustret bildar ett slags textur, vars täthet och intensitet varierar, varför de individuella stämmorna förblir nästintill omöjliga att uppfatta ur det överordnade komplexet. På ett motsvarande sätt alstras täta sammansättningar av material i den litterära processen. Ofta återkommer elementen i dessa för att ständigt bilda nya clusterformationer.

Jag är somnambul. Poesin är det enda sätt som jag kan hålla mig ren på medan jag sover. Oscillation av blommor, 33-åriga lärarinnan Pham Thi Mai som brände sig till döds i Saigon i går med porös Yves Klein i famnen, lådvägg, lådvägg, för ung flicka med knappt rörlig bisvärm ihängande i stjärten, lådvägg för lazy dogs, för det fullständigt orörliga. Jag är död som Churchill, en intelligent somnambul, oriental i turban av bandagebindor, extatisk, slutet i en verklig miljö bestående av hörtorgsmålningar, strålände lugn av fasa... (s. 40)

Olika element och bilder sidoordnas här i en intertextuell klangväv mellan brus och mening. Bilden av den vietnamesiska lärarinnan återkommer på flera ställen i boken, hennes historia berättas stundtals utförligt men ofta så fragmentariskt att dess begriplighet eller individualitet tenderar att upplösas. Churchill och Yves Klein är några av de egennamn som på liknande sätt återkommer i ständigt nya formationer, till slut kan ingen bestämd identitet eller betydelse knytas till dem. I det citerade clustret återfinns även ett motivkomplex format kring föreställningen om den somnambule, bilden av den hysteriske poeten. Här binds den samman med de närliggande bilderna av den mumifierade kroppen, innesluten i en gåtfull extas, präglade av kulturella klichéer om orientalen.

Samma avsnitt låter även identifiera en annan formation genom flickan »med knappt rörlig bisvärm hängande i stjärten« (s. 40). Det är ett exempel på den typ av kroppar som bildas

i de producerade nätverken, former som plötsligt uppträder och försvinner men efterlämnar ett slags spår i brusstrukturerna. Dessa kroppar bildar svärmar. Till dessa räknar jag även den typ av molekylära mångfaldar som framträder i textmassan, »de biokemiska miniatyrsamhäl- lena« (s. 40), myrstackar, eller »stora odlingar av silkesmaskar« (s. 43). Det kan vara vävna- der eller fibrösa membran men är lika lite som clustret att beteckna som innehåll: det hand- lar om mångfaldernas formella aspekter, dess »metrisk principer«. Även här skulle Ligetis strukturer vara vägledande då svärmarna mot- svarar den andra musikaliska grundtypen, näm- ligen de »klangkroppar, vilka befolkar de ur den första typen uppkomna bruslabyrinterna«. <sup>33</sup>

Slutligen kan det hävdas att dessa former el- ler typer möjliggörs av vad vi med ett i colla- get återkommande ord, kan kalla tranchering. Som Cecilia Sjöholm visat liknar detta fenom- en William Burroughs cut-up metod som i *Naked Lunch* frigjorde multipla ingångar till en kaotisk sammansättning av materia. <sup>34</sup> Genom den av de surrealistiska collageteknikerna in- spirerad metod att klippa upp för att på nytt sätta samman ordmaskinens material frigörs mångfaldens cluster och svärmar. Denna me- tod är överallt närvarande i boken som utgörs av större och mindre enheter vilka, enligt ovan angivna mönster, fogas samman. Men den kan även framträda som bilder: »en provocerad vit telefon uppskivad i tjugofem delar«; »vinthun- dar uppskivade i naturliga skivor« (s. 61).

För att sammanfatta. Noréns poesi rör sig inom skriftens medium men dess former be- tingas av den nya maskinparken: satellit-tv, högupplöst färgfilm, skivindustri och bärbara bandspelare. <sup>35</sup> De bilder, ord och fraser som cir- kulerar i dessa nätverk av medier utgör det ma- terial mot vilket Noréns bok så att säga kopplar upp sig: »nätet, tiden, fluidum...« <sup>36</sup> Det är inte så att han avbildar världen eller återger innehål- let i 60-talets medieproduktioner. Boken bildar snarare, för att tala med Deleuze och Guattari, ett rhizome med världen. Det vill säga också

den är underställd kopplingens och heterogeni- tetens princip: varje punkt i rhizomet kan och måste samtidigt kopplas samman med varje an- nan punkt.

Allt kan aktiveras i poesin: krigen i Algeriet, Vietnam och Biafra; sväldöden, mode, pop, sex eller tripper. I böcker som *Stupor*, *SCHIZZ* och *Encyklopedi* skapas således kaotiska sam- mansättningar, som, då de lämnat varje före- ställning om »konsensus« rörande gestaltning, berättande och representation, aktualiserar det »schizofrena« i Rancières mening. <sup>37</sup> Det sam- ma gäller *Salome*, *Sfinxerna* som konstituerar ett outtröttligt flöde; en drift som hela tiden be- härskar framställningen men som inte kan föras tillbaka till en djupstruktur. Istället framträder ett slags *fras-bilder*, för att låna Rancières term, varmed flödet och mångfalderna lösgörs ur kaos. <sup>38</sup>

I *Salome*, *Sfinxerna* kan Jackie Kennedys bild återkomma i hallucinatoriska former, in- klippt i ständigt nya sammansättningar och collage: »En sista hallucination innan USA tar mig. Jackies psykedeliska sköte« (s. 37). Men det rör sig inte om *en* bild, *en* människa eller *en* gestalt: »jag är omgiven av tusentals Jac- queline Kennedy-former« (s. 23). Denna oändliga reproduktion av uppträdande och försvinnande, bildar tillfälliga former fördelade över en »oer- hörd artificiell öken« (s. 14). I denna öken kan krafter och agenter uppträda vilka då skenbart framstår som bildproduktionens källa eller grund, men någon sådan finns emellertid inte. Allt är »[f]luidum, flikar« (s. 9). Överallt bildas »[f]luidrande rum, barock« (s. 31). Detta ak- tualiserar den schizofrena explosion Ranciére ser, där varje fras, ord eller utsaga drunknar i materialitetens rytm, i dess väldiga rörelser och vibrationer. Men i det att mångfalderna av bil- der och fraser formar olika mönster läggs nät ut över sidoordnandets våldsamma energier.

I *Salome*, *Sfinxerna* träder ett subjekt fram ständigt utsatt »för de små varseblivningarnas yrsele«. <sup>39</sup> Detta förverkligar oavlåtligt, i form av en »föremålslös schizofreni« (s. 7) en närva-

ro och intensitet i hallucinationen: »Allt detta fluidum bildar barock« (s. 11). Gregory Bateson, som tillhörde dem som redan på 50-talet tyckte sig upptäcka schizofrenin som en resa i dessa intensiteter, beskrev liknande tillstånd och situationer i termer av *platåer*. Så som de zoner av erotisk intensitet som Norén åberopade i det samtal som inledningsvis beskrevs, nämligen tillstånd som inte relaterar till en kris, tillstånd där man inte söker en utlösning. De utgör en »kontinuerlig, självvibrerande region av intensiteter vars utveckling undviker varje utveckling mot en kulminerande punkt eller extern slutpunkt«.40 Det är i den meningen

sjukdomen, inte blir ämne för boken, men väl medel att suggerera fram dess produktiva tillstånd, som det också hette i *Stupor*. »Naturligtvis skriver jag inte en bok om en sjukdom, men jag suggererar vissa tillstånd ur något som kan vara en sjukdom, vissa produktiva emulsioner som är nyttiga«.41 Denna flödesproduktion står i förbindelser med ett antal utsagor: berättelser om trippen, den inre resan genom hallucinationen eller sjukdomen, men också en psykiatrisk eller psykoanalytisk jargong. Dessa block eller punkter klipps in i framställningen, där de »trancherade« bildar nya mönster och möjliga kopplingar i det omedvetnas formation.

1. Lars Nylander, *Den långa vägen hem: Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik*, Stockholm: Bonniers, 1997, s. 149. Det är Mikael van Reis som myntar termen, se Mikael van Reis, *Det slutna rummet: Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1997, s. 93.
2. Lars Norén, *Stupor: Nobody knows you when you're down and out*, Stockholm: Bonniers, 1968, s. 24.
3. van Reis, s. 92.
4. van Reis, s. 92; Lars Norén, *Salome, Sfinxerna: Roman om en tatuerad flicka*, Stockholm: Bonniers, 1968, s. 24. Hädanefter ges sidhänvisningar till detta verk i den löpande texten. Jacques Rancière, »Frasen, bilden, historien«, övers. Christina Kullberg, i Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Site Editions 2, red. Christina Kullberg, Jonas (J) Magnusson, Sven-Olov Wallenstein & Kim West, Lund: Propexus, 2006, s. 146. Enligt Rancière kännetecknar detta förhållande moderniteten överhuvudtaget.
5. Kim West, »Kampen mot populismens tyranni går in i ett nytt skede«, *SITE*, 2004:12.
6. van Reis, s. 93.
7. Nylander, s. 151.
8. Ibid., s. 150.
9. Ibid., s. 153.
10. Ibid.
11. van Reis, s. 89.
12. Ibid., s. 96.
13. Ibid., s. 121.
14. Ibid., s. 141.
15. Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna: Stagnelius, Ekelöf och Norén*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1996, s. 213.
16. Ibid., s. 231.
17. Ibid., s. 254f.
18. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Éditions de Minuit, 1980, s. 44. van Reis lämnar i sin framställning öppningar för en jämförelse med Deleuzes och Guattaris begärsmo- dell. Begäret förblir i van Reis analys underställt föreställningen om en brist, men



- ordmaskinen tycks kunna tänkas i termer av begärsmaskiner. »Jag vill istället hävda att schizopoesin snarare rör sig mellan mentala olika register och då även det oedipala. Den samlade bilden är mer motsägelsefull«, s. 497.
19. Torkel Rasmusson & Leif Zern, »Förvandlingar av människan; ur ett samtal med Lars Norén«, *BLM*, 1969:5, s. 351.
  20. Ibid.
  21. Ibid., s. 351 f. Ulf Olsson skisserar i en insiktsfull essä ett synsätt på schizopoesin där psykiatrin som institution ses som en diskursiv förutsättning för skrivandet, »Han frågade hur länge jag varit sjuk egentligen. Lars Noréns 60-tal och normaliteten«, *Lyrkvännen* 2002:5, s. 18.
  22. Rasmusson & Zern, s. 354.
  23. Ibid., s. 355.
  24. Marjorie Perloff, ur »The Invention of Collage«, övers. Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson, i *OEI*, nr 15/16/17 2003/2004, s. 113.
  25. Ibid.
  26. Ibid.
  27. Ibid.
  28. Rancière, »Frasen, bilden, historien«, 2006 s. 143.
  29. Ibid., s. 148f.
  30. Deleuze & Guattari, s. 44.
  31. Jacques Rancière, »Estetiken som politik«, övers. Kim West, i *Texter om politik och estetik*, 2006, s. 96.
  32. Györgi Ligeti, »Tillstånd, händelser, förvandlingar«, *Från Mahler till Ligeti: En antologi om vår tids musik*, i urval och med kommentarer av Ove Nordwall, Stockholm: Orion/Bonnier, 1965, s. 254.
  33. Ligeti, s. 255.
  34. Sjöholm kan även meddela att Norén själv hade läst Burroughs roman i original, Sjöholm, s. 244.
  35. Jämför Jesper Olsson »Telegraftården kom direkt ur blommans 'sår'. Ett tekniskt spår i Lars Noréns sextiotalspoesi«, *Lyrkvännen*, 2002:5.
  36. Lars Norén, *Encyklopedi: Memoires sur la fermentation 1-3*, Stockholm: Bonniers, 1966, s. 16.
  37. Rancière, »Frasen, bilden, historien«, 2006, s. 148.
  38. Ibid., s. 149.
  39. Gilles Deleuze, *Vecket: Leibniz & barocken*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Glänta produktion, 2004, s. 199.
  40. Deleuze & Guattari, s. 32. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York: Ballantine, 1972, s. 113.
  41. Norén, *Stupor*, s. 9. Om schizopoesin, se Sjöholm, s. 205–231.

