



LUND UNIVERSITY

Ord om Ljud

Skriftställare om ljudmiljöer och ljud

Mossberg, Frans; Arvidson, Mats; Strömberg, Mikael; Mildner, Anders; Wassdahl, Louise; Stockfelt, Ola

2015

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Mossberg, F. (Red.), Arvidson, M., Strömberg, M., Mildner, A., Wassdahl, L., & Stockfelt, O. (2015). *Ord om Ljud: Skriftställare om ljudmiljöer och ljud*. (Skrifter från Ljudmiljöcentrum vid Lunds Universitet; Vol. 14). Ljudmiljöcentrum vid Lunds universitet.

Total number of authors:
6

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



Ord Om Ljud

- *Skriftställare om ljud och ljudmiljöer*

ANDERS MILDNER | MIKAEL STRÖMBERG | JOHAN STENSTRÖM
ANNIKA J LINDSKOG | LOUISE WASSDAHL | OLA STOCKFELT
LJUDMILJÖCENTRUM VID LUNDS UNIVERSITET

Skrifter från Ljudmiljöcentrum vid
Lunds Universitet, Rapport nr. 14



Ord om ljud

Skriftställare om ljudmiljöer och ljud



Ljudmiljöcentrum
vid Lunds Universitet
www.ljudcentrum.lu.se

Denna publikation kan beställas via Lunds universitet på:
<http://www.ht.lu.se/serie/ljud>. Epost: skriftserier@ht.lu.se

Editor, layout & design: Frans Mossberg

ISBN 978-91-87833-24-3 (print), 978-91-87833-25-0 (pdf)
ISSN 1653 - 9354

Printed in Sweden by Media-Tryck, Lund University
Lund 2015



**KLIMATKOMPENSERAT
PAPPER**



Innehåll

<i>Frans Mossberg</i>	
Förord	7
<i>Anders Mildner</i>	
Ljud, makt och rädsla	11
<i>Johan Stenström</i>	
Ljud och tystnad i Fredmans epistlar	17
<i>Annika J Lindskog</i>	
Att lyssna till modernismen	35
<i>Louise Wassdahl</i>	
Ljud som ord - att skriva som det låter	41
<i>Mikael Strömberg</i>	
Utrotningshotade ljud	47
<i>Ola Stockfelt</i>	
Att tala om att komponera en busshållplats	57
<i>Mats Arvidson</i>	
<i>Efterord:</i> Några intermediala och lärdomshistoriska reflektioner om ord om ljud	69

Förord

Hur tolkas ett medium av ett annat? Tankar blir ljud i tal och skrift, men kan tanken i sig sägas vara ljud? Tänker vi i form av tysta föreställda ljud, fast ingen hör dem utom vår egen perception, vad den nu är?

Ljud definierade i akustikens värld som vibrationer, frekvenser och amplituder behandlas av humanisten såsom upplevelser av betydelser och som ett meningsskapande som oupphörligen konstrueras vidare och nytolkas. Något som skiljer texterna i denna samling från rent naturvetenskapliga studier är också att de behandlar subjektiva upplevelser av ljudmiljöer och i många fall hur dessa relaterar till idémässiga och kulturella sammanhang.

Så vad kan det innebära att skriva om ljud och ljudmiljöer? Skriftställaren, akustikern, musikforskaren, litteraturvetaren, journalisten brottas med uppgiften att skriva om ljud. Hur många tar del av varandras arbeten överhuvudtaget? Ljudmiljöcentrum samlar i denna volym ett antal skriftställares tankar om ljud i form av föreliggande samling ord om ljud.

Anders Mildner lyckades med konststycket att få en bok om ljud och ljudmiljöer att stoltsera på bokhandlarnas bestsellerhyllor, åtminstone en tid, och åtminstone i Lund, med sin lilla bok *Koltrasten som trodde den var en ambulans*. Han skriver här om ljuds makt och dess "ostoppbarhet" som gör att det kan påverka sin omvärld vare sig det gäller kyrkklockor eller böneutrop. Ljudlandskap har genom historien kunnat fungera som verktyg för makthavare och religioner att befästa positioner och följdaktligen också att hota kontrasterande intressen. I dessa historiska perspektiv sätter Mildner bl.a. den aktuella debatten om böneutropens vara eller icke vara i Fittja.

Alla som givit sig i kast med *Carl Michael Bellmans* visors värld vet att den formligen spottar och fräser av stadens ljud; från Storklockans dån, skramlande pottor i gränder, trumpetor, horn och utrop till eftertankens stillhet eller kärlekens viskande flämtningar och andetag. Få diktare har väl någonsin levandegjort sin samtids ljud och ljudmiljöer såsom Bellman.

Här ges läsaren möjlighet att återknyta bekantskapen med honom genom **Johan Stenströms** lärda betraktelser av ljud och tystnad i Fredmans epistlar. Stenström drar upp riktlinjer till en typologi och en kartläggning av ljudmiljömotiv hos Bellman, samt ger ett porträtt av skaldens performativa praktik byggd på samtida beskrivningar av hur Bellman i sin glans dagar upplevdes som artist, skald och människa.

En intressant skiss av förskjutningar av fokus i modernistisk (engelsk) litteratur i riktning mot den auditiva sfären och ett meningskapande i upplevelser av ljud och tystnader presenteras av **Annika J Lindskog**. I hennes studier av Virginia Woolfs författarskap uppenbarar sig en värld där ljud och tystnader både binder samman världen som ett osynligt kitt och speglar (och utlöser) rörelser som oro och ångest i människans inre.

Louise Wassdahl gör något så ovanligt som att bjuda in oss i serieöversättarens verkstad och den dagliga brottningsmatchen med uppgiften att översätta seriernas ljud i pratbubblor och bildrutor till svenska.

Av mer kåserande och rapsodisk karaktär är **Mikael Strömbergs** betraktelser över utrotningshotade ljud. Han gör tillsynes slumpmässiga nedslag, men träffar märkbart rätt många gånger i sina observationer av ljud och dess kopplingar till epoker och platser, allt från glasspinnemoppar och pennvässare till tandläkarmottagningar. Med konstnärens sinnelag tar Strömberg med oss via vardagsljuden till lager av verklighetsupplevelsen som är befriade från rationalitetens fjättrar.

Musik- och filmvetaren **Ola Stockfelt** har involverats i ett stort samarbetsprojekt för att skapa ett offentligt tyst rum i form av en busskursprototyp för att användas i både Göteborg och London. Han kan som dubbeldisciplinär professor med delvis kontrasterande diskurser och identiteter insiktsfullt diskutera tvärdisciplinarietens

skönheter och fasor. Dessa visar sig lika mycket i form av både nya och oväntade uppslag och iderikedom som av svårlösta kommunikations- och språkproblem och viss ömsesidig misstro. Mötena mellan koncept av ljud som vibrationer och koncept av ljud som olika former av mening visar sig dock ännu oundvikligen problematiska.

Mats Arvidson, forskare och lektor i intermediala studier vid institutionen för kulturvetenskaper i Lund ger avslutningvis som efterord några intermediala och lärdomshistoriska reflektioner om ord om ljud som återspeglar komplexiteten när en modalitet ska beskriva en annan och när ett medium återger att annat, så som blir fallet när ordet ska beskriva ljudet.

Möten som dessa kräver omprövningar och vetenskaplig flerspråkighet, samt tillgänglighet till forum för samarbeten av den typ som Ljudmiljöcentrum vill främja.

Ljud, Makt och Rädsla

Om ett ljud skapas i skogen och ingen hör det, har det då ändå stört någon? Den infekterade diskussionen om moskén i Fittja visar med all tydlighet att svaret är ja. Moskén i Fittja ligger vid ett köpcentrumsområde, någorlunda avskilt från bostäderna en bit bort. Med andra ord passerar mycket av det som händer i och kring moskén relativt obemärkt. I alla fall jämfört med exempelvis Domkyrkan i Lund. Just av den anledningen har debatten om böneutropen varit så intressant.

När moskén byggdes skrevs det in i detaljplanen att inga böneutrop skulle få lov att ske, något som även har gällt de andra moskéerna i landet. Här är inte Sverige något undantag. I själva verket råder det böneutropstystnad i stora delar av Europa.

Men hur kan det då komma sig att de ljud som i stort sett ingen hör har upplevts som så hotande att människor på riktigt har engagerat sig i en kamp för att stoppa dem? Det här är den typen av bilder som man hittar på främlingsfientliga sidor.

I sin banbrytande 70-talsbok "The tuning of the world" skriver den kanadensiske kompositören R Murray Schafer att de starkaste ljuden i samhället alltid har tillhört den grupp som haft den största makten. Kyrkklockorna – som debatten om böneutropen ständigt har hänvisat till – bör betraktas ur det perspektivet. De som skapade det heliga ljudet stod en gång inte bara för det starkaste ljudet som bysamhället kunde uppbringa, utan visade också vem som hade makten att sprida det utan att någon kunde ingripa.

Makt över ljud är nästan alltid liktydigt med makt över huvud taget. Det visar sig inte bara i stadsrummet, utan också i frågan om vem som får prata under ett möte, hur föräldrar styr barnens möjligheter att låta eller hur lärarna avgör vem som får säga något i ett klassrum. När vi blir arga höjer vi rösten. Och den som skriker högst vinner.

Vem har då makten över ljuden i dag?

I Schafers historieskrivning har makten gått i arv från Gud (åskan), till prästerna (kyrkklockorna) och sedan vidare till industrialisterna (fabriker), samt medieproducenterna och bil- och flygindustrin.

Historiskt sett kan man alltså betrakta ljudutvecklingen som en dragkamp, där framväxande eliter kämpat för rätten att bestämma vilka ljud som är oönskade och vilka som ska vara tillåtna.

Böneutropen hotar inte på grund av att de hörs (för det gör de inte för de allra flesta), utan för att de står för ett maktanspråk på det offentliga rummet.

Människans ljud har genom hela historien skapat starka spänningar. Denna pågående kamp mellan okontrollerat ljud – vanligen benämnt oljud – och kontrollerat ljud, skildras fint i en bok av David Hendy som heter *Noise: A human history of sound and listening*. Hendy tar upp en berättelse från 1300-talsboken "Gesta Romanorum" (romarnas bedrifter), som berättar om kejsar Theodosius. Enligt berättelsen var Theodosius ute och jagade när han plötsligt hörde ljudet från en harpa.

Musiken kom från en fiskare, som satt och spelade med ledsen min. Han förklarade att han under 30 års tid hade fått fiskar att hoppa rakt upp i famnen tack vare sin harpa och sin tro på Gud. Men nu hade en man från ett annat land dykt upp. Främlingen visslade så förtjusande att fiskarna lockades mer av det än av harpspelandet. Kejsaren gav honom då en gyllene krok och vips så återvände fiskelyckan.

Sensmoralen i historien var följande: Fiskarna var syndarna, kejsaren var Jesus, fiskaren var prästen, harpan var Guds ord och visslaren var djävulen.

Det mest fascinerande med berättelsen är att vapnen i kampen för människornas

själar här på bägge sidor faktiskt är ljud. Både de ljud du själv skapade och de du bara hörde, hade alltså makten att förpassa dig antingen till himlen eller till helvetet. Med andra ord: att prata, att lyssna eller att spela musik var inget man skulle ta lätt på, tvärtom. Något som kyrkan för övrigt var snar att påminna om. Tungans synder var flera: att skryta, att ljuga, att skvallra, att häda. Men även hörseln hade sina synder: att tjuvlyssna, att låna sitt öra till djävulen, att höra på fel sorts musik, och så vidare.

Denna sedelärande historia från 1300-talet visar att ljud genom vår historia alltid har varit hotande. Och det har sina orsaker.

En av Schafers verkligt betydelsefulla tankar var att han betraktade ljud som ett sätt att beröra på avstånd. Ljud har betydligt längre räckvidd än en arm, men samtidigt når det ändå våra öron och kommer in i vår kropp som något konkret och skapar verkliga känslor. Just denna egenskap gör ljud till något farligt: det är ju i stort sett omöjligt att stoppa.

Sett ur detta perspektiv blir protesterna mot böneutropen i Fittja mer begripliga. Det handlar om vilka ljud vi vill ska nå oss – och om vem som har möjlighet att hindra dem från att skapas. Många har som sagt under debattens gång hänvisat till den svenska traditionen med kyrkklockor och sagt att möjligen skulle även dessa ljud ha tystats idag, om de aldrig hade hörts över landet tidigare.

Men även kristendomen har genom historien varit i samma underlägsna position som moskén i Fittja. När Konstantinopel erövrades av Osmanska riket 1453, innebar det att stadens ljudlandskap förändrades drastiskt. De stora kyrkklockorna kom att förbjudas, eftersom ett muslimskt dekret redan år 630 hade slagit fast att böneutrop skulle ske med mänskliga röster.

Alltså övergick kyrkorna till att använda träsemantroner, långa träplankor som slogs med träklubbor. I stora delar av Europa förfinades semantronkonsten och det dova hamrandet blev mer och mer viktigt för vardagslivet, medan en liknande utveckling skedde med kyrkklockorna i de delar av Europa där de tilläts.

Ringandet, skriver Hendy, fick allt fler betydelser i takt med att tiden gick. När det gäller kyrkklockor har vi numera inte på långa vägar något som ens kan jämföras med den relation som våra förfäder till ringandet. Och ljudet i sig uppvisade en gång en enorm variation, beroende på var i världen du befann dig. I delar av Nederländerna blev det till exempel populärt med klasar av stämda klockor, vilket gav hela byar musikaliska kvaliteter.

Människorna lärde sig alltså att i ljuden från kyrkorna tolka massor av subtila budskap – som nu alla har gått förlorade. För när det kommer till ljud har vi sällan något att gå tillbaka till. Våra möjligheter att höra historien är ytterst begränsade. Det spelar väldigt stor roll i sådana sammanhang som Fittjadebatten, där den ”tradition” som människor hänvisar till i nästan samtliga fall endast är liktydig med deras egna erfarenheter under de senaste 20–30 åren. Men hur långt kan vi då egentligen gå tillbaka i ljudhistorien?

För 140 år sedan placerades en underlig maskin i ett försöksrum i Boston, USA. Ett utskuret öra från en människa satt fastskruvat på en stativartad träkonstruktion. En tratt ledde fram till hörselgången. Om man pratade in i tratten, letade sig ljudvågorna in i örat. På andra sidan trumhinnan hade ett halmstrå placerats så att det med ena änden nuddade trumhinnan och med den andra vidrörde en nedsotad glasbit. När något talade, började strået vibrera och fungerade därmed som ett ritstift mot glaset. Bakom konstruktionen stod Alexander Graham Bell. Uppfinningen svarade väl mot hans mål: att arbeta med talförbättring.

Efter de första testerna var Bell utomordentligt uppspelt. Han pratade in i örat, han viskade, han sjöng, han skrek. På andra sidan maskinen förändrades mönstren, helt och hållet beroende på hans tonläge och röststyrka.

Vad han egentligen var ute efter var att hitta ett sätt att lära dövstumma prata. Hans tanke var att låta både dövstumma och människor utan tal- och hörseldefekter prata in i tratten. Därefter kunde de dövstumma dra slutsatser av hur ett korrekt uttal skulle vara genom att jämföra mönstren.

Vad Bells underliga öronmaskin gjorde, var att förvandla ljud till synliga spår. Röster transformerades till tecken och mönster som gick att se och tolka med hjälp av ögat. Bell var inte den första att lyckas med något sådant. Redan 1857 hade fransmannen Édouard-Léon Scott de Martinville tagit fram fonautografen – en manick som på samma sätt som Bells öronmaskin registrerade förändringar i ljudtrycket med hjälp av en nål som ritade mönster i sot.

Nyligen lyckades forskare vid Lawrence Berkley National Laboratory återskapa ljudet från några av dessa mönster med en dators hjälp, varpå sången från en kvinna som sjöng ”Au claire de la lune” en vårdag i april 1860 framträdde. Detta är det äldsta ljud som finns bevarat från människans historia.

Inspelningen kan upplevas som obehaglig. Det vilar något skevt i att höra ljud som är så gamla. Särskilt eftersom de faktiskt inte gick att spela upp vid tiden då

de registrerades. Det enda Scott kunde göra 1860 var att betrakta de mönster som kvinnans röst hade skapat. Vi däremot, kan med dagens teknik återuppväcka henne från de döda.

Ljudet av den sjungande kvinnan är också drabbande på ett annat sätt. För hur lät världen före den 4 april 1860, då Scott ställde henne framför sin fonautograf? Det kommer vi aldrig att få veta. Allt före den stunden är dränkt i historiens tystnad. Vi kan i stort sett bara förstå samtidens ljud, eftersom dessa är de enda vi kan relatera till.

Återvänder vi nu till kyrkklockorna, är det lätt att inse att deras en gång så rika budskap skalats av och för de allra flesta devalverats rejält. Där de förr ringde in hela livet för byborna, hör vi idag bara ekandet av en institutions forna makt och en tidsangivelse som ter sig mer och mer vag i takt med den digitala utvecklingens exakta mätbarhet. Kyrkklockorna har i praktiken aldrig sagt mindre till oss än de gör idag. Kanske är det därför de inte ”stör” oss? I ett intressant kapitel om klockornas betydelse för den europeiska kolonisationen av nya världar, beskriver Hendy hur ringandet hjälpte de mäktigaste nationerna i världen att inta och överta främmande ljudlandskap och skapa ordning i vad som i kolonisatörernas öron framstod som kakafoni.

Tillsammans med trummor, trumpeter och smällandet från kanoner, blev klockorna ett ljudligt maktmedel, som så tydligt visade vem som var i auktoritet att krutet ofta inte behövdes. Samtidigt betraktade också kolonisatörerna urinvånarnas ljud – både i Amerika och i Australien – som skrämmande, just eftersom de inte begrep sig på vilka budskap som sändes ut. Det talades om urinvånarnas djurliknande skri och deras animaliska musik. Helt uppenbart var detta något som var tvunget att kontrolleras och tystas för att ordningen skulle kunna upprätthållas.

Böneutropsdebatten visar på ett sätt att historien sällan förändras. Vi reagerar på främmande ljud i offentligheten med att instinktivt rygga tillbaka. Det okända ljudet står alldeles uppenbart för ett budskap, men vi kan inte tolka det. Istället för att erkänna vår okunskap på området (och göra något åt den), väljer vi att försöka tysta det som vi av just denna anledning upplever som hotande.

Ljudmässigt upprepar sig alltså historien om och om igen. Vi är rädda för ljud eftersom vi vet att det kan beröra på avstånd och att det är fullständigt ostoppbart så fort det har fått möjlighet att skapas.

Anders Mildner



Porträtt av poeten Carl Mikael Bellman 1740-95. Oljemålning av konstnären Per Krafft (den äldre) (1724-1793).

Ljud och tystnad i Fredmans epistlar

Det är aldrig tyst i Fredmans epistlar. Dessa visor är skrivna för att framföras och i den situationen ska de alltid ledsagas av musik. Men även om så inte vore fallet måste man ändå konstatera att det sällan är tyst i Fredmans epistlar. Det finns alltid ett substantiv eller ett verb, en replik eller ett utrop som åkallar en ljudhändelse.

I Fredmans sällskap möter man det sena 1700-talets bullrande nöjesliv där skrän och musik ekar i gränderna i Gamla stan eller där menuett och polska hörs från krogarna på Gröna Lund eller där ljudet av fylla och slagsmål hörs på sjömanskrogen Lokatten. Här ekar klockklängen från stadens många kyrkor mellan husen, vinden sjunger i masterna bland alla de segelfartyg som ligger på redan i väntan på lastning och lossning. I folkvimlet på kajerna hörs många språk: tyska, ryska, franska, danska. Regnet skvalar, åskan mullrar och eko skallar. I Fredmans epistlar återopas syn och hörsel påfallande ofta med hjälp av en uppmaning, ett imperativ. Vanligast är ordet "se", följt av "hör" och "märk", särskilt uppmaningen "se" är vanlig och förekommer i nästan alla epistlar.

Si hur lilla Nymphen söter
Svingar sig i Dans (FE 3)

Si Fader Berg han skrufvar och spänner
Strängarna på Fiolen
Och stråken han tar i hand (FE 9)

Systrar! hören min musik
Utaf Fløjtraverer.
Ljudet örat skärer. Under löje, stoj och skrik (FE 10)

Hör hur han drillar och tutar (FE 62)

Med en term hämtad från lingvistik kan man säga att frekvensen av deiktiska ord är hög i Fredmans epistlar. I en artikel i Nationalencyklopedin definierar Ulf Teleman denna typ av uttryck på följande sätt:

Deiktiska uttryck hänvisar till någon eller något i den situation där yttrandet eller texten kommer till. De kan avse platsen (här) eller tidpunkten (nu, i dag) för den kommunikativa handlingen, kommunikationens aktörer (jag, du), andra företeelser som kan identifieras i situationen (där, den [där] skjortan, hon med håret). Det deiktiska uttrycket kan också ange om det åsyftade är nära den talande eller ej (här, där, den här, den där).¹

Man skulle kunna tro att denna definition av deiktiska ord och uttryck är gjord med Bellmans diktning som utgångspunkt. Följande utdrag ur epistel 9 kan tjäna som exempel:

Hör Fader Berg, säg du hvad hon heter,
Hon där vid skänken vindögd och feter?
Gumman på Thermopoljum,
Hon är det, ja ta mig Fan.

V:cello – – – Trumpen och blinder

V:cello – – – Gumpen är trinder

V:cello – – – –

Half-fräs min gumma; brumma Dulcjan.
Käraste Bröder här är behag,
Här är Musik och Flickor hvar dag,
Här är Bacchus buden,

Här är Kärleks Guden,
Här är all ting, här är jag. (FE 9)

Praktiskt taget varje ord i detta utdrag är deiktiskt och ” hänvisar till någon eller något i den situation där yttrandet eller texten kommer till”. Man noterar att de deiktiska uttrycken ofta får en deskriptiv funktion, inte minst när de förekommer i kombination med imperativ. Ett slående exempel utgör den stora balepisteln 69, där Mollberg i sin roll som dansmästare domderar och manar på de dansande:

Galet Syster! håll in magen,
Håll in magen stygga!
Skänk ditt bröst, så hvitt som dagen,
Mera fritt behag.
Alltid vil du foten rygga;
In med vänstra klacken.
Ler du tåssa? Bums i nacken
Slår jag dig et slag.
Mer ledig taille!
Stå intet dum och trumpen.
Petite Canaille!
Hvad sad' jag dig om gumpen?
Gumpen in; Hvad åt jag skrålar
Och din glans afmålar?
Mera eld, mer eld och strålar!
Drag på munn et drag. (FE 69)

Kombinationen av deixis och utrop och uppmaningar skapar förvånansvärt nog ett slags helhet som samtidigt är beskrivande. Ljud- och hörselfragment och tillfälliga impressioner utslungade i rummet där balen äger rum skapar denna helhet.

Epistlarnas värld är en ljudvärld. I centrum står Jean Fredman. Det är han som talar, pekar och förmedlar. Han är den som tilltalar och manar på de andra personerna inom episteldiktningens fiktionsram. Samtidigt är han den som går

utanför rollen av att vara tillhörande för att i stället förmedla vad han ser till oss, vi som befinner oss på ett ööverstigit avstånd i tid och rum.

Musiken är central i epistlarna, inte bara för att de är avsedda för sång. Ett oändligt antal omnämnande av och anspelningar på musik, sång och instrument finns med. Vill man få en uppfattning om musikens totala förekomst i epistelvärlden får man vända sig till Gunnar Hillbom, som i sin studie "Vid alla instrumenters ljud" har räknat ut att det endast är 18 epistlar i vilka inga musikreferenser förkommer.²

Instrumentimitationerna bidrar till att ge epistlarna deras speciella karaktär och de ställer särskilda krav på den som ska framföra sångerna. De förekommer i knappt hälften av de sammanlagt 82 epistlarna. Framför allt två instrument återkommer, violoncellen (hos Bellmans kallad basfiol) och valthornet. Men även harpa, flöjt, oboe (hoboja), klarinett, fagott (dulcian) och trombon och till och med puka finns med. Bellman har byggt upp hela sitt persongalleri kring musik och musikutövning. Fader Berg beskrivs som "Stads-Virtuos på flere Instrumenter",³ Mollberg, Movitz, Eric Bergström och andra uppträder i skiftande situationer med olika musikinstrument. Ulla Winblad framträder som sångerska i epistel 51 där hon framför sånger av Filzen och Galupp.

Gunnar Hillbom har ur epistlarna extraherat tre olika funktionstyper gällande instrumentförekomst. De relateras här i korthet:

1. Det stumma instrumentet. Det kan röra sig av enkla omnämnanden av typen "Släpp fram Movitz med Basfiolen" (FE 33). Sådana förekommer med jämna mellanrum. Här fungerar instrumentet ofta som attribut. Hillbom urskiljer också en emblematisk funktion, som dock inte alls är lika vanligt förekommande.⁴
2. Det ljudande instrumentet. Denna kategori uppdelar Hillbom i två grupper: a) "i beskrivande text, ljudmålning och kommentarer runt musiken och dess framförande".⁵ Här demonstreras bland annat det nära sambandet mellan text och instrumentimitationer (som Hillbom kallar instrumentalfrazer) i de tidiga krogbalsepistlarna. Här klingar instrumentimitationerna i ett naturligt sammanhang och de interfolieras i texten till exempel som ett svar på en fråga, som en uppmaning som följs. b) Vad gäller den andra kategorin är inte relationen mellan miljö och instrumentimitation lika uppenbar. Hillbom skriver: "Stundom händer det också att Bellman för in en

musiker på en i och för sig icke musikalisk scen – gör den musikalisk för att med hjälp av instrumentets klangfärg illustrera stämningen hos t. ex. ett landskap”.⁶

3. Det metaforiska instrumentet.

Men det är inte enbart genom instrumentens förekomst och genom de stämningsskapande instrumentimitationerna som relationer till musiken etableras i epistelvärlden. Musiktermer och föredragsbeteckningar nämns mycket ofta. I epistel 71 blåser Movitz oboe. Av Fredman uppmanas han att spela ”Un poco lento!”, strax därefter ”A tempo giusto”. Sedan utbrister Fredman ”Hurra! Blås Forte” och därefter ”Ditt Nöt, Piano!” och slutligen ”Un poco forte!” I likhet med vad Hillbom noterar kan man hävda att de ofta förekommande instrumentimitationerna därmed finns i ett naturligt sammanhang och får samtidigt ett slags metafunktion.

I epistlarnas musikvärld är det inte bara instrumenten och det som spelas som ger atmosfär och som har ett slags metafunktion och som dessutom pekar utöver sin egen betydelse i ett vidare sammanhang. Dess emotionella kraft besjunger Fredman i epistel 44 när han ger uttryck för Movitz sätt att hantera harpan:

Harpans klara läten
Rör till andakt hvar person,
Ifrån herdars säten
Upp till Gudars tron;
Verlden blir förgäten,
Hjertat blöder vid hvar ton,
Sjelfva ängla-fjäten
Käns i själ (FE 44)

Sången och uppmaningar till sång är också vanliga: ”Sjungom nu alla” (FE 25), ”Sjung om kärlek, vin och lycka” (FE 24), ”Sjunga om Herdar och Vaggor och Säng” (FE 53), ”Mollberg sjung till ljusan dag” (FE 55). Uppmaningar till sång eller sång över huvud taget har en deiktisk funktion och kan dessutom sägas vara självreflexiva.

Mytens parallellvärld ger färg och glans åt de avsigkomna individer som befolkar den fredmanska världen i 1700-talets Stockholm. Ulla Winblad och Fredman inkarnerar kärlekens och rusets nöjen samtidigt som de får gudomlig upphöjelse som Venus och Bacchus. I många andra avseenden uppenbaras mytologin. Den inte bara syns utan den hörs dessutom. I epistel 25 tar Pan sin pipa. Samma sak sker i pendangepisteln, 50, där dessutom tritonerna blåser i sina snäckor. När de nämns nästa gång kallas de för postiljoner på grund av det metaforiska sambandet mellan attributet snäcka och posthorn. Jaktens gudinna är försedd med moderna skjutvapen; det står nämligen "Diana ren knallar". Och här hörs dessutom "gastarnas sorl och skratt". De komiska poänger som Bellman åstadkommer när han låter mytens gudar och andra väsen figurera i sin samtids Stockholm har inte bara att göra med att de försupna och prostituerade jämsställs med den antika gudavärlden. Humorn består även i att gudarna uppträder med anakronistiska attribut, exempelvis Diana med gevär eller Orfeus med oboe.

Men allt är inte bara sång och musik. Alla mänskliga ljud finns i epistlarna. Man flåsar, flämtar, suckar, pustar, frustar, snarkar, läspar, gäspar, jollrar, hickar, stammar, qvider, skrålar, ropar, skriker, träter, trallar, hurrar, tjuter, svär. Gråt förekommer ofta: "Brudgummen svär och gråter" (FE 40), "Si Movitz, hvi står du och gråter" (FE 31).

Det bacchiska inslaget och de många skålorden karakteriserar också epistlarna i hög grad. I epistel nr 1 sjunger Fredman "Gutår båd natt och dag", i nummer 13 adresserar han en av sina kamrater: "Skål Anders Wingmark, välkommen Bror", och "Skål mina gunstiga herrar" heter det i epistel 62. Ofta växlar skålinterekjektionerna med ljudhärmande dryckeshälsning: "Kling, vid vallhorns glada ljud" (FE 49), "Klang i vårt lag!" (FE 55), "Klinga och drick" (FE 59). Bellman var medveten om den lyriska och illuderande effekten av sådana onomatopoetiska ord i sin diktning, därför återkommer de episteldiktningen igenom:

Klang! Din skål! (FE 71)

Klang! Vakna Movitz (FE 70)

Klang hvad Vinbuteljer! (FE 68)

Klinga och drick (FE 59)

Kling klang (FE 58)

Klang i vårt lag! (FE 55)

Klingom tillsamman (FE 34)

Låt glasen klinga, klinga gubbar! (FE 18)

Men lika ofta relateras de klingande ljuden till musikinstrument eller annat:

Flöjttraverer klinga (FE 10)

Basfioler klinga (FE 11)

Pottor i gränder / Klinga i gatan (FE 21)

Klang i hornen (FE 33)

Klang i tornen / Stöt i hornen (FE 40)

Spela för Bacchus och Venus, kling klang (FE 45)

Skråla, Clarinetters klang! (FE 51)

Fader Bergström, stäm up och klinga (FE 63)

Stadens många ljud förekommer som miljöskapande inslag. Kyrkklockorna ljuder då och då: "Hör klockorna slå!" (FE 13). För personerna inom epistelfiktionen är klangen också en tidsangivelse: "Mollberg, Gutår! Hvad slog klockan kamrat?" (FE 37). I epistel 81 är det begravningsklockorna som ringer: "Lillklockan klämtar til Storklockans dån" och när Ulla Winblad gör en utflykt i den lantliga omgivningen norr om staden hör hon hur "Dandryds klockor" pingla (FE 80). 1700-talets ljudvärld var en annan än dagens. På den tiden hördes brandvakten under dygnets mörka timmar: "Brandvakten ropar och Trummorna gå". Vidare var staden full av hästar vars skor slog mot stenläggningen; och Fredman förmedlar intryck från tidens fortskaffningsmedel. Inget sägs om att hovarnas klapper mot kullerstenen hörs, men blotta omnämmandet gör att ljudet impliceras:

Piskorna smälla och kuskarna slåss

Nu komma vagnar och chaisar och tråss (FE 13)

I andra fall kan bjällrornas "klang och dån" låta när slädar dras över isen (FE42). I epistel 34 skildras hur elden härjar i Kolmätargränd. Vatten pumpas och sprutas över brandhården: "Pumpen gnäller, skorsten sprakar" (FE 34), "Jorden gungar, sprutan brakar" (FE 34). Salut genljuder i epistel 33, "Klang och skott", när sällskapet lägger ut från Skeppsbron för att ro över till Djurgården. Man lämnar Stockholm, "Ditt buller, larm och skrål" (FE 33). I andra epistlar återges segelfartygens ljud, hur roder gnisslar och masten "knarkar" (FE 79) eller i den kända epistel 48: "Skutan knarkar, bräcklig, gles / Vimplens fläckt i toppen ses".

Forna tiders yrkesmän hörs också, t ex en tunnbindare som "Bultar och sprundar et fat" (FE 41) eller när smeden slår "Första slaget uti smedjan" (FE 39). Det manliga livets nöjen är återkommande inslag: "Tärningar trilla, och brickan står fast / Gubbarna slamra och stolt discurerar " (FE 35). Kägelspelet var också mycket populärt: "Klotet käglorna slår mot" / Hör du dunsen af hans klot / Uti bergen skallar" (FE 48). Hängande skyltar utanför krogarna lät när vinden tog i: "Skylten på stängen, den knarkar och hviner" (FE 77).

Till tidens nöjen hörde naturligtvis också dansen. Stämningen på dessa baler som Bellman skildrar är – försiktigt uttryckt – hög. Ofta slutar dansepistlarna i fullt kaos. Epistel 62 som bär rubriken "Angående sista Balen på Gröna Lund" är en av de mest livfulla. Movitz spelar valdthorn och har öppnat balen med en polska. I en av stroferna hetsar Fredman på alla dem som är med i dansen. Snart riktas hans uppmärksamhet mot Ulla Winblad som han befaller i dansens olika turer. Men tydligen är det någon som visar för stort intresse för henne, och det straffar sig.

Stampa med fötten tillika
Klappa med händren, klapp, klapp, klapp!
Hand öfver hufvud Ulrika,
Stå intet där och predika; – – – Corno.
Armarna ut, kryp inunder,
Hvad är för konster och funder?
Jungfru Ulla! – Hut trafvarlapp!
Sök dina Jungfrur på gatan.
Stöt i valdthornet din satan.
Smäll Canaljen – ge'n några rapp.

Balen kulminerar med ordningsmaktens ankomst, de s.k. paltarna. Denna snöpliga final får Fredman att utbrista "Tackna baler gör vår Ruin".

Men det är inte bara på krogar och i gränder som de fredmanska ljudhändelserna utspelas. Utflykter till de lövskogsbekransade stränderna runt Stockholm är populära hos Ulla, Fredman och de andra. Bellman låter ofta hörseln förmedla intrycken i det pastorala landskapet. Vinden är emellanåt föremål för hans uppmärksamhet. Han noterar hur "Löfven susa" i den allra sista episteln, 82. "Lönn och aspar susa" heter det i den betydligt tidigare nummer 39. Ofta får

vinden, västanvinden, mytologisk benämning: "Vid Zephirens ljufva fläkt" (FE 36). Också vattnet får sin ljudtribut: "ljufligt böljan svallar" (FE 48), "Kärr och källor brusa" (FE 39) och i något fall är han geografiskt mer precis: "Böljan susar i Norrström" (FE 34).

Djurens läten hörs regelbundet i epistlarna: Lammet bräker, tjuren vrålar, hästen gnäggjar, hundarna tjuger eller skäller. I nummer 42, den enda i epistelsamlingen som utspelas vintertid, befinner sig Fredmans sällskap på värdshuset Klubben, beläget cirka en halvmil väster om Liljeholmen vid Mälarens södra strand. Det är gnistrande kallt. Man har kommit hit för att spela kort och roa sig. Utanför på den isbetäckta sjön hör de slädarnas bjällror klinga, de noterar hur det smäller till i isen och de hör "Vargar tjuta öfver alt" (FE 42). På Bellmans tid fanns det gott om varg i Stockholms utkanter.

Bland fåglarna har Bellman en särskild förkärlek för tuppen. Det kan ha att göra med att man på den tiden kunde ha ett litet bestånd av djur även om man bodde inne i staden. Tuppen hörs gala i epistel 34, 39, 78 och 80. Men också andra fågelarter finns representerade: "Skatan skrattar" (FE 82), "Orren spelar" (FE 39) och "Göken gal i skogen" (FE 25). Kråkan, vipan, bofinken, näktergalen, lärkan – alla finns de med. Fredman registrerar och förmedlar.

Två andra ljudfenomen i naturen återopåses tämligen flitigt. Det ena är ekot som Fredman registrerar på inte mindre än åtta ställen i epistelsamlingen. Det andra är åskan. Ganska alldagliga uttryck som "Åskan går" (FE 25) eller "Åskan bullrar" (FE 50) hörs i de två magnifika systerepistlarna nummer om Ullas överfart till Djurgården respektive återfärd till staden. Men åskfenomenet får ibland mytologisk omskrivning. I den kända epistel 80, "Liksom en herdinna högtidsklädd", anländer Ulla till värdshuset Första Torpet vid Brunnsviken "Vid pass då Jofur åskan bestämt". Jofur är en äldre benämning på den romerske åsguden Jupiter.

Som helhet är Fredmans epistlar livfulla och vissa är bullrande och bländande i sin förmedling av intryck. Finns det då några tysta epistlar, eller epistlar som är tystare än andra? Ja, det går att urskilja ett par olika typer. Hörselintrycken tonas ned och de andra sinnesintrycken, i synnerhet synen, dominerar som förmedlingssinne. Deskriptionen har här större utrymme och en mer stillsam stämning infinner sig. Till antalet är de emellertid inte många.

Några av epistlarna rapporterar i imperfekt. Här överväger det narrativa medan

de deiktiska inslagen är färre. Fredman berättar i epistel 28 om hur han har varit vittne till ett sorgligt skådespel i Yxsmedsgränd när Ulla Winblad förs bort av paltarna. Fredman riktar sig till Fröja, kärleksgudinnan. Här förekommer inga ljudillustrationer, inga instrument, inga uppmaningar. I den avslutande strofen byter Fredman emellertid adressat. Tempusformen ändras till presens och nu är det i stället Ulla som han riktar sina ord till, sina uppmaningar: "Gråt inte mer, håll upp att pusta". Här finns också två av epistelns få ord som är ljudilluderande. Imperfekt råder också i epistel 44. Fredman berättar om Movitz och hur han misslyckats som älskare. Här förekommer inga instrumentimitationer men å andra sidan finns musiken med som tematiskt element. Fredman beskriver hur Movitz fingrar far över harpans strängar, hur instrumentet ser ut och vilken effekt spelet har på dem som lyssnar.

Det finns andra visor där synintrycken nästan helt dominerar. I en av dem, epistel 32, liknas Movitz vid "et rankigt skepp", "Utan compass", "Strandadt, plundradt, fullt af fattigdom och agg". Der är en ironisk, sorglig och samtidigt humoristisk bild av en förstörd människa. Fredman för ordet och Mollberg lyssnar. Något litet utrop förekommer – "Lustigt plaisir, jag bara med dig skämtar" – annars finns det inga ord som suggererar ljud av något slag.

En utpräglad monologdikt, ett "Soliloquium", är epistel 23 där Fredman ligger i rännstenen "vid krogen Kryp-In, gent emot Banco-huset, en sommar-natt år 1768". Den inleds med de kända orden "Ach du min Moder! Säg hvem dig sände / Just til min faders säng". Fredman befinner sig i ett så ömkansvärt tillstånd att han förbannar sin mamma och pappa för att de varit upphov till detta usla liv. Man hör hans röst men för övrigt är det inte mycket som ljuder i denna monologepistel, som beskriver en fantastisk utvecklingskurva från bakrusets ynkedom till finalens påfyllning och nya fylla.

Över huvud taget noterar man att minst ljudbejakande är de epistlar där antalet personer är få eller där situationen fordrar tystnad och koncentration. Så är det i episteln som börjar med orden "Värm mer Öl och Bröd" och som handlar om när Ulla Winblad ska föda. Samma gäller den starkt erotiska epistel 72, "Glimmande Nymph! blixtrande öga! / Sväfvande Hamn på bolstrarna höga!" Den som bär rubriken "Lemnad vid Cajsa Lisas Säng, sent om en afton".

Dessa och några till utgör undantagen. I nästan alla epistlar bullras och tjoas det. Musiken klingar oavblåtligt. Man dansar och slåss. Annars är ju diktkonsten

det tystas konst. Visserligen brukar man ibland tala om poesins välljud men då ligger det kanske på en mer kvalitativ nivå. Så kan det ofta vara hos Bellman men dessutom är ord som illuderar ljud, onomatopoetiska ord och ljudtematiska ord så frekventa att intrycket blir överväldigande.

Bellmans performativa praktik

Grunden för epistlarnas många livfulla scener, för instrumentimitationerna, för det ljudmässiga över huvud taget ligger i Bellmans egna framträdanden. Hans performativa praktik har varit betingande för epistlarnas innehåll och form. Han har beskrivits som en mästare i att härma alla typer av ljud och instrument. Ett vittnesmål från 1767 berättar att ”Bellman satte sig så för ett bord, grimaserade att stämma orgor, trampade och intonerade, och sedan han fått sine toner i ordning spelte han upp”.⁷

Också den välkända dagboksanteckning som skalden Johan Gabriel Oxenstierna gjorde efter att ha bevittnat Bellmans ”upptåger” hos kommissarie Lissander vid ett par kvällar i december 1769 ger en levande bild av den effekt som exekveringen av de parodiska ordenskapitlen hade. Oxenstierna noterar att Bellman sjunger och ackompanjerar sig på cittra och han karakteriserar ”Hans gester, hans röst, hans spelning” som ”oförlikneliga”. Versen beskriver han som på samma gång löjlig som sublim. Han har tagit starka intryck av själva framförandet och han har uppmärksammat den djärva blandningen av stilar där högt och lågt förekommer på samma gång. Ett par dagar senare beger sig Oxenstierna ånyo till Lissander för att se och höra Bellman. Efteråt bygger han ut sin karakteristik: ”Han är ett väckeligt snille, ett original I Poesie som äger sitt värde olikt med alla andras.” Här är det Bellmans originalitet som Oxenstierna betonar.

Originalitet och blandningen av sublimt och löjligt – Peter Lind har i sin doktorsavhandling om ordensretoriken i Bacchi orden definierat karaktären hos detta verk som eklektiskt.⁸ Bellman tog intryck från alla håll. Det visar sig i den musikdramatiska uppdelningen i solosång, duett och kör. Samtidigt pekar det bacchiska inslaget tillbaka mot bordsvisan medan alexandrinerna anger skaldens förtrogenhet med den högre diktningen. Oxenstierna noterar också att Bellman har hämtat sin musik från operastycken, och operakonsten och kanske i ännu högre grad den lättare opéra comique-genren har satt spår i den musik som hörs

vid ordenskapitlen. Över huvud taget är Bellmans melodival mycket blandat. Förutom de nämnda musikgenrerna finner man menuetter, marscher och annan instrumentalmusik folkvisor och mycket annat. Till allt detta ska man lägga det parodiska, något som genomsyrar en stor del av allt som Bellman skapat. Det eklektiska och brottet mot tidens genreestetik har tidigt uppmärksammats i forskningen om Bellman. Lars Lönnroth har hävdats att denna blandning av regelsystem även utmärker epistlarna, något som det inte finns någon anledning att invända emot.⁹

Bellmans rykte som underhållare spred sig snart. När Gustav III genomförde sin statskupp 1772 tillkom visan "Gustafs skål". Den blev snabbt populär bland de kungatrogna och kungen själv blev genom visan uppmärksammas på den rojalistiskt sinnade skalden. Bellman kallades snart till hovet, och med tiden allt oftare. Vid ett tillfälle roade han kungen så till den grad att han beordrades att fortsättningsvis infinna sig varje onsdagskväll.¹⁰ Vid hovet uppträdde han också som skådespelare och gjorde succé som Marktschreier i Johan Israel Hallmans skådespel Tilfälle gör Tiufven.

Vid ett tillfälle när Bellman blivit kallad till hovet för att uppträda är det en bland de iakttagande som i sin dagbok senare formulerar en karakteristik över Bellman:

Slutligen kom Bellman ibland och sjöng sina plumpa visor. Det är Sveriges Vadé. Denne man är född med poetisk ådra. Ingenting kan jämföras med den lätthet varmed han skriver vers. Han producerar tusentals improvisationer timme efter timme, om man vill höra honom. Det är synd att han ägnar sig så mycket åt utsvävningar, i synnerhet Bacchus' fröjder.¹¹

Hovkanslern Fredrik Sparre är den som har hållit i pennan och formulerat detta fast på franska, ett språk som han likt andra ståndspersoner naturligtvis var helt förtrogen med. Sparres omdöme rymmer både beröm och klander. Han betonar Bellmans poetiska snille men är skeptisk till det grova innehållet i visorna och fördömer skaldens utsvävande liv. Intressant är att han jämför Bellman med den franske poeten och visdiktaren Jean Joseph Vadé. Den franska benämning för "plumpa visor" som Sparre har använt i sin dagbok är "chansons poissardes", visor sjungna på det folkliga idiom som talades bland fiskmånglerskorna på fiskmarknaden i Paris.¹²

Fredrik Sparre hade vistats i Paris på 1740-talet och kände till både Vadé liksom benämningen på dennes speciella stil. Dessutom var Vadé inte okänd i Sverige.

Ett av hans skådespel hade framförts i Stockholm 1754 och en av hans visor hade Olof von Dalin översatt.¹³

Också i det enklare sällskapslivet bland vänner uppträdde Bellman. När Johan Tobias Sergel firade sin födelsedag 1787 medverkade Bellman med ett divertissement tillsammans med konstnären Carl Gustaf Pilo, medaljören Carl Gustaf Fehrman och dennes lille son. Bellman uppträdde som Bacchus med vinlövsbekransad hjässa, Fehrmans son som lill-Bacchus, vinlövsprydd även han, och sittande på en vintunna. Arrangemanget var gjort som ett Bacchuståg med en vagn på vilken den lille pojken på tunnan tronade och en skara av kvinnliga bacchanter med stavar kring vilka vinrankor var sirade.¹⁴

Ewert von Saltzas ”minnestavla” är vid sidan om Oxenstiernas dagboksnotering det mest kända vittnesmålet om Bellman. Den är daterad 1794 och handlar om Bellmans framträdande vid en middag i baron Rålambbs hem i De la Gardieska huset på Arsenalsgatan. Här beskrivs hur Bellman anländer, illa klädd och blyg och förmodligen redan märkt av sin sjukdom. Först sedan han trakterats med allehanda drycker visade han sig i sin gamla, kända form som underhållare och upptågsmakare:

Bellman sköt undan de bouteljer som stod, och började spela på bordet med tummarne och preluderade. Nu var det gamle Klockaren i Sollna; man hörde huru blåsbeljarna knarrade och huru de ostämnda orgelpiporna skreko en dundrande tremulad – och med en gäll discantisk stämma sjöng han ”Som foglar små, när dundra må’ m.m., och nu blef glädjen allmän. Han drack flitigt och blev allde[les] upprymd. Han sjöng ’Balen på Tre Byttor’ – och blåste ’Filsens duetter’. Han sjöng om Ulla Winblad och Wingmark och ’Bröllops-Bjudningen’ m.m. galenskaper. Han accompanjerade sig sjelf med alla blåsinstrumenter, däri han sielf var så kännare, att man trodde sig höra både Waldhorn, Clarinetter, Flöjter och Hoboija. Hwar och en skrattade mer än man orkade.¹⁵

I Saltzas rekapitulation av mötet med Fredmans diktare är det en svårövertalad och i förtid åldrad underhållare som framträder. Som ung ämbetsman med ett expansivt och livsglatt umgänge och med ständiga kvällar och nätter i vänkretsen på krogen hade energin varit en annan. Det var här han hade börjat bygga upp sitt performativa register. Tidigt hade han visat sig styv som rimsmed, inte minst ifråga om bacchanaliska kväden. Han blev en mästare i att i bordsvisans form

framhäva dryckeslagets slutna förbund där samvaron inåt och uteslutandet av omvärlden var kännetecknande.¹⁶ Dryckesvisans deixis blev avgörande för hans fortsatta utveckling som estradör och diktare. När han uppträdde med sina upptåg i den parodiska Bacchi Orden agerade han i alla meningar, som sångare, skådespelare, instrumentalist. Han praktiserade sina instrumentimitationer, paraderade och agerade.

Bellman lärde sig med andra ord att tidigt möta en publik, att bedöma dess reaktioner och att hitta nya vägar för vad som uppskattades av humoristiska poänger och drastiska infall. Här hade han sannolikt glädje av sin fantastiska improvisationsförmåga. Det mesta Bellman gjorde var ämnat för ett auditorium. Man kan erinra om Oxenstiernas omdöme, att "Hans röst, hans gester, hans spelning" beskrivs som "oförlikneliga". Mannen brukar liknas vid en enmansteater. När Oxenstierna låg i sin säng på natten efter att han sett Bellman framträda utbrast han "i ett öfverljudt skratt". Liknande reaktioner hade Bellman uppenbarligen förmågan att åstadkomma ännu, när han 54 år gammal framträdde hos Rålamb och fick hela sällskapet att skratta "mer än man orkade". Hans skicklighet i att agera, härma, improvisera och återge ljud finns inskriven i stora delar av hans diktning och det mest varierade och koncentrerade uttrycket finner man i Fredmans epistlar.

Tilltalet, utropen, den bacchiska ordergivningen, konsten att i versform ge illusion av oreda och kaos, förmågan att med fragmentariska utrop skapa helhet och dessutom att tryffera sin vilda vers med högstämd poesi präglar Bellmans viskonst. Att de fem sinnena har fått sin återkommande tribut i denna poetiska totalitet har bidragit till att versen är så levande och så unik, så full av närhet och nukänsla.

Referenser

¹ <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/deixis>

² Gunnar Hillbom, "Vid alla instrumenters ljud", *Bellmansstudier utgivna av Bellmanssällskapet*, Stockholm 1985, s. 47

³ "Personerne som nämnas i Fredmans Epistlar", Carl Michael Bellman, *Fredmans epistlar. Text- och melodihistorisk utgåva med musiken i reproduktion efter originaltrycket. 2. Musiken och kommentarer*. Textredaktör Gunnar Hillbom. Meldoiredaktör: James Massengale, Stockholm 1990, s. 12 f.

⁴ Hillbom, s. 48-53

⁵ Hillbom, s. 48

⁶ Hillbom, s. 53

⁷ Citatet kommer från ett brev av bergsrådet Daniel Tilas daterat februari 1767. Här citerat efter *Bellman, sedd och hörd. Porträtt, dokument och vittnesbörd* sammanställda av Leif Kretz, Sten Åke Nilsson och Torkel Stålmarch, Stockholm 1994, s. 70 f.

⁸ Peter Lind, "Strunt alt hvad du orerar". *Carl Michael Bellman, ordensretoriken och Bacchi Orden*. Studia Thetorica Upsaliensia 4. Series editor: Otta Fischer, Uppsala 2014, s. 35.

⁹ Lars Lönnroth, *Ljuva karneval! Om Carl Michael Bellmans diktning*, Stockholm 2005, s. 28

¹⁰ Johan Fischerström, dagboksanteckning från 17/11 1773. *Bellman, sedd och hörd*, s. 80

¹¹ Fredrik Sparre har ursprungligen formulerat sig på franska. Den översättning som här återgivits har hämtats från *Bellman, sedd och hörd*, s. 92

¹² Carl Fehrman har rätt ut begreppet: "Ordet poissard är sväröversatt. Egentligen betyder det en som har fått beck – poix – på händerna; det kan också betyda tjuvaktig; en tysk ordbok översätter med synonymerna pöbelaktig, vulgär. På 1700-talet kom ordet folketymologiskt att knytas till det franska ordet för fisk, poisson, och fiskmånglare. Med le genre poissard menade man en genre, där det talades ett sådant språk som fiskmånglarna på marknaden i Les Halles använde. Både dramer, episka dikter, brev och visor skrevs i poissardstil."

¹³ Fehrman 1977, s. 156

¹⁴ Carl Fehrman, "Bellmans gästspel på Sergels födelsedag", *Vinglas och timglas i Bellmans värld*. Absalon, skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Lund 1995, s. 185

¹⁵ Här citerat efter Carl Fehrman, s. 72 f.

¹⁶ Bo Nordstrand gör en grundlig genomgång av den bellmanska dryckesvisan och dess bakgrund i *Bellman och Bacchus. Genrestudier i Bellmans tidiga dryckesvisor och ordenskapitel samt i Fredmans epistlar*. Litteratur Teater Film, Skrifter från Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, Lund 1973

Att lyssna på modernismen: ljud och tystnad i Virginia Woolfs *Mot fyren*

Ljud har en central plats i den modernistiska romanen. Om man lyssnar noga så kan man höra det: texterna brummar, hamrar, fräser och surrar. Även om det moderna samhället inte nödvändigtvis gav ifrån sig mer ljud än tidigare så fanns där definitivt nya ljud; det modernistiska genombrottet följde bland annat på stora framsteg inom teknologin. De nya ljuden kom till exempel från bilar och flygplan, men också från teknik som rent konkret kretsade kring ljudreproduktion, till exempel telefonen, fonografen, grammofonen och radion. All den här tekniken är helt klart märkbar i den modernistiska romanen, som väldigt ofta utspelar sig just i bullriga storstäder. Det moderna samhället är en högljudd kuliss i bakgrunden av den modernistiska romanen.

Här utforskar jag hur representationen av ljud och lyssnande blir meningsbärande i den brittiska modernistiska romanen, det vill säga den typen av experimentell fiktion som förknippas med det tidiga 1900-talet. Att representera ljud på olika vis är kanske inte något som är unikt för just den här sortens fiktion, men många kritiker är överens om att den modernistiska romanen präglas av ljud på ett helt nytt sätt jämfört med tidigare.¹ Vissa går till och med så långt som att säga att

1 Se till exempel Melba Cuddy-Keane, "Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An Approach to Narrative through Auditory Perception", i *A Companion to Narrative Theory*, reds. James Phelan och Peter J. Rabinowitz (Malden: Blackwell

ett viktigt skifte ägde rum i och med det modernistiska genombrottet, och att ögats dominans byttes ut mot örats – det vill säga, att större fokus är på ljudbild och vad gestalterna i texterna hör än vad de ser.² Medan en dylik inställning klart undervärderar ögats betydelse i den modernistiska texten så ligger det samtidigt något i tanken att örat får en ny och viktig ställning i den tidiga 1900-talsromanen. Diskussionen i det följande kommer att röra den modernistiska romanen som en (sub)genre, men jag fokuserar också på Virginia Woolf's *Mot fyren* (*To the Lighthouse*, 1927), för att konkret kunna visa ett exempel på hur ljudbilden blir meningsbärande i den individuella texten.

Det tidiga 1900-talet benämns ofta som en brytpunkt i litteraturhistorien: man gjorde nytt och bröt med de litterära traditioner som förknippas med 1800-talet, framför allt med realismen. Det här är dock ett ganska förenklat sätt att se på romanens utveckling, och på många sätt kan den modernistiska romanen ses som en vidareutveckling av 1800-talsrealismen snarare än dess antites. Man strävade fortfarande efter att återge en realistisk skildring av världen, men man hade helt andra tankar om vad en sådan realism innebar. I och med det modernistiska genombrottet flyttade perspektivet i texten in i människan. Man pratar ofta om "the inward turn" i relation till den modernistiska romanen, och då menar man just att istället för att beskriva människan och hennes omgivning utifrån som 1800-talsromanen ofta gör – där en allvetande berättare beskriver och förklarar allt som händer – så kom romanen kring sekelskiftet och under det tidiga 1900-talet att beskriva världen så som figurerna själva upplevde den inifrån. Perspektivet gick alltså från att vara objektivt till att bli subjektivt. Man kan också beskriva detta som att 1800-talsrealismen ville beskriva ljud så objektivt som de kunde – hur det låter, var det kommer ifrån och hur länge det varar – medan den modernistiska romanen beskriver upplevelsen av ljudet. Hur känns det när det låter? Hur reagerar man på ljudet? Finns det någon skillnad i hur olika personer upplever ljudet?

När perspektivet flyttar inåt så blir alla beskrivningar i texten alltså subjektiva skildringar. I den modernistiska texten är alltså representationen av ljud en skildring av en upplevelse snarare än något som objektivt beskriver textvärlden.

Publishing, 2005), ss. 382-98; Sara Danius, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (Ithaca: Cornell University Press, 2002); och Angela Frattarola, "Developing an Ear for the Modernist Novel: Virginia Woolf, Dorothy Richardson, and James Joyce", *Journal of Modern Literature*, 33 (2009), 132-53.

2 Se till exempel Frattarola och Steven Connor, "The Modern Auditory I", i *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, red. Roy Porter (London: Routledge, 1996), ss. 203-23.

Därför blir också beskrivningar av ljud i romanen ofta meningsbärande – det vill säga, de avslöjar mer om den som hör ljudet än om ljudet självt. Detta här är något nytt för den modernistiska romanen – att lyssnandet står i fokus, snarare än ljudet själv.

Tystnader i modernistisk fiktion är särskilt intressanta just för att man ofta kan förstå av kontexten att dessa upplevelser är högst subjektiva och har mer att göra med att figuren i texten som upplever tystnaden har blockerat ut ljud än att det faktiskt är tyst. Beskrivningar av tystnad indikerar snarare inre händelser, och blir alltså meningsbärande. Det finns också en stark koppling mellan skildringar av tystnad i texterna och det obeskrivliga. Många gånger representerar tystnad medvetandet själv, eller komplexa känsloreaktioner vilka inte går att beskriva med ord. Tystnad blir i dylika fall ett sätt att bevara texternas realism: man antyder det obeskrivliga även när det inte går att definiera. Viktiga skeenden i romanerna går alltså bara att utröna mellan raderna, vilket är en av orsakerna till att den modernistiska texten ofta anses vara särskilt svårtillgänglig.

Även ljud kan vara meningsbärande i den modernistiska texten, och är dessutom ganska lätt att skildra på ett realistiskt vis. Här kommer modernisternas experimentlusta in i bilden; det finns otaliga exempel på onomatopoetiska representationer av ljud i den tidiga 1900-talsromanen. I Joyces *Ulysses*, till exempel, så säger Blooms katt 'Mrkgnao!' – vilket knappast kan beskrivas som något standardjam.³ Bloom själv släpper ifrån sig ett 'Prrpffrrppffff' i slutet av 'Sirens', vilket antagligen ska representera att han släpper sig.⁴ Det tycks alltså finnas mycket lek med språket i relation till hur man representerar ljud. De här representationerna är dock inte bara en lek – eller för den delen ett försök att skriva så obegripligt som möjligt – utan ett sätt att försöka komma så nära tillvaron som man kan, det vill säga tillvaron så som den upplevs av en lyssnande individ.

Virginia Woolfs *Mot fyren* är ett tydligt exempel på hur ljud och tystnad är meningsbärande i modernistisk fiktion. Romanen utspelar sig på ön Skye, och Woolf sa själv om boken att hon ville att ljudet av havet skulle genomsyra den.⁵ Textens figurer upplever ljud på högst individuella vis, och vissa ljud förknippas

3 *Ulysses*, red. Hans Walter Gabler et al (London: The Bodley Head, 1986), IV, s. 25.

4 Ibid., XI, s. 239.

5 Medan hon skrev *Mot fyren* antecknade Woolf i sin dagbok: "The sea is to be heard all through it". 27 June, 1925, *The Diary of Virginia Woolf*, red. Anne Olivier Bell, 5 volymer (London: The Hogarth Press, 1977-84), III: 1925-30 (1980), 34.

dessutom med specifika personer. Framför allt är det huvudpersonen Mrs Ramsay som förhåller sig till omvärlden genom öronen; för henne avslöjar omgivningens ljud huruvida allt löper på som det ska eller om det plötsligt har uppstått problem någonstans. På en av de första sidorna i romanen så tittar hon till exempel upp från den katalog hon just håller på att bläddra igenom med sin son för att hon plötsligt "[spritter] till av förskräckelse" – i originalet drabbas hon av "an impulse of terror".⁶ Vad som följer är en lång passage där ljud och lyssnande är i fokus, och som väl exemplifierar hur komplicerad ljudbilden i romanen är:

Det dova mumlet, som med oregelbundna mellanrum avbröts då någon tog pipan ur munnen eller satte in den igen, hade, fastän hon från sin plats vid fönstret inte kunde höra vad som sades, hela tiden invaggat henne i den tron att männen språkade gemytligt med varandra; detta mummel, som hade varat en halvtimmes tid och rogivande hade glidit in i den skala av ljud som trängde sig på henne – smällar av bollar mot cricketträn och de gälla, plötsliga skriken: "Den du! Den du!" från barnen som spelade cricket – hade nu upphört, och böljornas enformiga slag mot stranden, som oftast bildade ett tröstande och rytmiskt ackompanjemang till hennes tankar och lugnande tyckte upprepa om och om igen för henne, där hon satt hos sina barn, orden till en gammal vagsång: "Jag vakar över dig, jag står dig bi", men som andra gånger, särskilt då hennes tankar flög bort från det hon hade för händer, plötsligt och oväntat förlorade sin vänliga innebörd och i stället likt spöklika trumvirvlar obevekligt markerade livets gång, förde tanken till öns förintelse, dess nedsjunkande i havet, och påminde henne [...] om att allt är förgängligt som regnbågen – detta ljud som ditills hade dämpats och dolts av de andra ljuden dundrade plötsligt till ihålligt i hennes öron och kom henne att se upp och spritta till av förskräckelse.

De hade slutat prata, det var förklaringen.⁷

I den här korta passagen gestaltas Mrs Ramsay först som lugn, sedan är hon plötsligt förskräckt och sedan lugn igen, när hon väl inser vad som hänt. Allt detta skildras genom hur hon reagerar på ljuden hon hör runt sig. Ljuden beskrivs som olika lager, där havet finns i bakgrunden medan de andra ljuden ligger ovanpå: barnen som leker, bollarna mot träet och männens konversation. "[M]umlet" Mrs Ramsay hör i bakgrunden bekräftar för henne att allting står rätt till och är som det ska; när lagren plötsligt skiftar så att något som var ett bakgrundsljud plötsligt märks för mycket, då reagerar Mrs Ramsay instinktivt på att någonting är fel och grips av panik. När hon sedan förstår vad det är som har skiftat blir hon lugn igen.

6 Woolf, *Mot fyren*, övers. IngaLisa Munck och Sonja Bergvall (Stockholm: Forum, 1991), s. 24; *To the Lighthouse*, red. David Bradshaw (Oxford: Oxford University Press, 2006), s. 16.

7 Woolf, *Mot fyren*, ss. 24-5.

Den här passagen låter förstå att det inte finns något konstant med ljud och lyssnande i *Mot fyren*. Vad Mrs Ramsay hör beror på hennes humör – och hennes humör beror också delvis på vad hon hör. Medan hennes reaktioner på ljuden runt henne avslöjar inre händelser, så beror de inre händelserna också på en implicit struktur där olika ljud förhåller sig tillvarandra på särskilda sätt och där vissa ljud är associerade med tidigare händelser. Vidare så är inte de här kopplingarna stabila utan förändras hela tiden. Ljudet av havet, till exempel, beskrivs först som "en gammal vaggsång", men kopplas i nästa stund till "öns förintelse". Dessa subtila nyanser gör att det är väldigt svårt att säga något generellt om hur ljud fungerar i Woolfs romaner, eftersom det varierar mycket från fall till fall. Varje Woolf-roman har sin egna, unika ljudbild.

Genom första delen av *Mot fyren* associerar Mrs Ramsay "mumlandet" med en särskild trygghet, vilken bekräftar att saker och ting är på sin rätta plats. För att hon ska vara lugn krävs att alla ljud harmoniseras till en bakgrundskuliss. Andra figurer i romanen hör också mumlet, och kommer i sin tur att förknippa det med Mrs Ramsay. Ljudet kopplas även ihop med den traditionella syn på familjen som Mrs Ramsay har, och med hennes roll som fru och mor. Det är hennes ömhet som pulserar i bakgrundsmumlet, där sagan hon läser för sin son "liknade basen som lågmält ackompanjerar ett motiv och då och då dyker upp i melodistämman", och där tanken på hennes äktenskap är som den "hugsvalan som tvenne toner, en hög och en låg som slås an samtidigt, tycks ge varandra då de smälter samman".⁸ Att Mrs Ramsay om och om igen vänder sina öron mot bakgrundsljudet illustrerar både hennes behov av bekräftelse och vad hon ser som sitt uppdrag: att föra mumlet vidare, att hålla alla lyckliga samt att para ihop alla ogifta gäster och vänner. Bara i tystnad kan hon helt slappna av och existera för sin egen skull.⁹

Genom hela romanens första del kämpar Mrs Ramsay för att hålla igång bakgrundsrytmen; hon lever med dess skiftningar och rör sig fram och tillbaka mellan ljud och tystnad, samt mellan livets rörelse och känslor av stillhet. Hela tiden hotar misslyckandet och kaoset i bakgrunden. När hon till exempel blir besviken på sin man känner Mrs Ramsay hur detta får "klangen att dö bort i hennes öra med en sorgsen mollton".¹⁰ Medan barnen spelar boll uppstår plötsligt "en känsla av att allt hade rämnat, en känsla av rymd, av ansvarslöshet", då alla ser

8 Ibid., ss. 62, 45.

9 I min doktorsavhandling diskuterar jag Mrs Ramsay och tystnad närmare. Se Annika J Lindskog, "Silent Modernism: Soundscapes and the Unsayable in Richardson, Joyce, and Woolf" (Lund: Centre for Languages and Literature, 2014), ss.199-203.

10 Woolf, *Mot fyren*, s. 46.

ut som att de skiljs åt av ett stort avstånd.¹¹ Det är talande att det är ljudet av Mrs Ramsays röst som bryter stillheten och som förmår föra dottern Prue tillbaka till "familjeatmosfären" igen.¹² Åter igen omfamnas alla av mumlet som både tycks trösta och kväva på samma gång.

Mrs Ramsays ljud är nämligen väldigt lockande, men också farligt för en del av figurerna i *Mot fyren*. Genom sitt mummel så "förtrollade" Mrs Ramsay de andra med "kärlekens skälvande liv".¹³ Till exempel upplever Lily Briscoe – som är romanens andra huvudperson och en konstnär – att hon efter att ha varit nära Mrs Ramsay känner hennes "mummel" kring sig i flera dagar efteråt. Översättningen beskriver känslan som ett "surr av bin", och Lily liknar mycket riktigt Mrs Ramsay vid en bikupa och sig själv vid ett bi som dras till kupan.¹⁴ Den översättningen missar dock kopplingen till det "mummel" Mrs Ramsay hör i början av romanen – när mannen pratar i bakgrunden – och vilket är ett ord som sedan återkommer, och framför allt i den första delen, "Fönstret". Lily försöker kämpa emot mumlet – hon vill behålla sin självständighet och fortsätta sin karriär som konstnär snarare än gifta sig och bilda familj.

Det är talande att mumlet försvinner i romanens allra sista del, "Fyren", vilken utspelar sig tio år efter den första: efter första världskrigets slut, och efter det att Mrs Ramsay har avlidit. Här fokuserar Lily mer på tystnad och på klart distinkta ljud – sådana som inte blandar ihop sig till den typ av bakgrundsmummel som förknippats med Mrs Ramsay. Lilys lyssnande står i skarp kontrast till Mrs Ramsays; istället för att blanda ihop ljud till en helhetskomposition så upplever hon dem enskilt, och dessutom pauserna mellan dem. Sättet som Lily lyssnar på kan kopplas till hennes konstnärsskap, vilket inte bara kräver att hon ser kontrasterna mellan individ och sammanhang, men också att hon delvis håller sig själv undan från andra. Hon betraktar snarare än deltar. Till skillnad från Mrs Ramsay – som blandar ihop allt och alla till en enda rytm – så separerar Lily alla ljud och människor till enskilda delar.

Lilys och Mrs Ramsays olika sätt att förhålla sig till ljud och lyssnande kan kopplas till en av romanens centrala konflikter: kampen för kvinnors självständighet. I romanens sista del finns det inte längre någon självuppooffrande kvinna som kan harmonisera det oförenliga eller trösta Mr Ramsay. Lily tänker inte bli en Mrs Ramsay, hur förföriskt dennas mummel än må vara. Det är signifikant att hon väljer konst över äktenskap; för att kunna måla behöver hon tystnad, inte ljud.

¹¹ Ibid., s. 77.

¹² Ibid., s. 77.

¹³ Ibid., s. 104. Originallet har "vibration of love"; *To the Lighthouse*, s. 83.

¹⁴ Woolf, *Mot fyren*, s. 57.

Ljud och lyssnande används alltså inte bara för att särskilja olika gestalter i texten utan också olika ideologier och epoker. Mrs Ramsay representerar en traditionell kvinnoroll och en förlegad världsbild medan Lily står för en ny tid, då kvinnor också kan bli individer och existera på sina egna villkor. Brytningspunkten är kriget, som i romanen äger rum i mittenavsnittet, "Tiden går".

Kontrasterna mellan Lily och Mrs Ramsay kan också kopplas till den konflikt mellan öga och öra som nämndes inledningsvis. Trots att kritiker hävdat att det tidiga 1900-talet är örats epok så associerar Woolf den nya tiden med ögat i sin roman. Lily – en konstnär som hela romanen kämpar för att bli klar med en tavla – är helt klart mer intresserad av att titta på saker än av att lyssna. Den kaotiska och något fragmentariska efterkrigstiden är alltså i Woolfs version ögats tid, medan Mrs Ramsays öra kopplas ihop med traditionella värderingar och könsroller.

Samtidigt som Lily och Mrs Ramsay kontrasteras i romanen så betonas också vissa likheter. På många sätt är nämligen även Mrs Ramsay en konstnär i sättet hon komponerar helhetsljud av skilda delar, som vid middagen när hon upplever att hela sällskapet förenas i en känsla av trygghet:

[Tryggheten] bara fanns runt omkring dem. Den var en del av evigheten, tänkte hon [...] det finns ett sammanhang i tingen, en stabilitet; någonting, menade hon, är oemottagligt för förändring och strålar med rubinens glans [...] som en protest mot allt det flytande, obestämda, spöklika. Därför hade hon även i kväll samma känsla av frid, av vila, som tidigare på dagen. Av sådana här ögonblick, tänkte hon, skapas det som blir bestående. Detta skulle komma att bestå.¹⁵

Mrs Ramsays förmåga att föra saker samman till en helhet liknas i romanen vid "ett konstverk", vid något som "håller sig levande" även efter hennes död.¹⁶ Emily Blair kopplar samman Mrs Ramsays huslighet med artonhundratalets tankar om en "feminin estetik", vilken bygger på tanken att skapa en känsla av helhet i hemmet.¹⁷ Som Blair påpekar så finns det en ambivalens kring Mrs Ramsays huslighet i *Mot fyren*: den framställs inte bara som förlegat konservativ, utan är också vacker och lockande. I slutändan är också Mrs Ramsay den mer lyckade konstnären. Medan Lily kämpar för att skapa enhet på sin målarduk så är Mrs Ramsay den som lyckas skapa bestående harmonier, om så bara i minnet på dem som upplever dem.

¹⁵ Woolf, s. 107.

¹⁶ Ibid., s. 163.

¹⁷ Blair skriver i det amerikanska originalet om en 'feminine aesthetic'; Emily Blair, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel* (Albany: State University of New York Press, 2007), s. 1.

Den moderna tiden må associeras med ögat i *Mot fyren*, men textens fokus på öra och lyssnande visar att ljud är minst lika viktigt för den romanestetik Woolfs roman representerar. Liksom i den modernistiska romanen i stort blir ljudbilden meningsbärande: den gestaltar inte bara textvärldens miljö, utan också hur personerna som bebor världen förhåller sig till den och till varandra. Ljud och tystnad utgör en komplicerad och stundtals svårläst aspekt av den modernistiska romanen. Det gäller alltså att lyssna noga – även ett till synes lekfullt ljud, som Blooms prutt i *Ulysses*, kan nämligen visa sig ha en oväntad betydelse.

Bibliografi

- Blair, Emily, *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel* (Albany: State University of New York Press, 2007)
- Connor, Steven, "The Modern Auditory I", i *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, red. Roy Porter (London: Routledge, 1996), ss. 203-23
- Cuddy-Keane, Melba, "Modernist Soundscapes and the Intelligent Ear: An Approach to Narrative through Auditory Perception", i *A Companion to Narrative Theory*, reds. James Phelan och Peter J. Rabinowitz (Malden: Blackwell Publishing, 2005), ss. 382-98
- Danius, Sara, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics* (Ithaca: Cornell University Press, 2002)
- Frattarola, Angela, "Developing an Ear for the Modernist Novel: Virginia Woolf, Dorothy Richardson, and James Joyce", *Journal of Modern Literature*, 33 (2009), 132-53
- Joyce, James, *Ulysses*, red. Hans Walter Gabler *et al* (London: The Bodley Head, 1986)
- Lindskog, Annika J, *Silent Modernism: Soundscapes and the Unsayable in Richardson, Joyce, and Woolf* (Lund: Centre for Languages and Literature 2014)
- Woolf, Virginia, *Mot fyren*, övers. IngaLisa Munck och Sonja Bergvall (Stockholm: Forum, 1991)
- *To the Lighthouse*, red. David Bradshaw (Oxford: Oxford University Press, 2006)
 - *The Diary of Virginia Woolf*, red. Anne Olivier Bell, 5 volymer (London: The Hogarth Press, 1977-84), III: 1925-30 (1980)

Ljud som ord – att skriva hur det låter

Hur låter det egentligen när man tuggar på en smörgås, sörplar eller rapar? Och hur återger man ljudet i skrift? Djurläten återges på olika sätt i skrift på olika språk, trots att det i grunden handlar om samma företeelse. Det beror på språkens fonologi. Samma sak gäller de ljudeffekter som förekommer i serier, oavsett om det är en rapning eller ett knytnävsslag. Eller i alla fall nästan. I serien måste man ta hänsyn till skaparens avsikt när man översätter ljudet. Om man alls ska översätta det.



Ljudeffekter kan i serier antingen ligga som ett vanligt ord i en pratbubbla eller också vara inritade, som en del av bilden.

Ord som används för att återge icke-språkliga ljud kallas onomatopoetiska eller ljudhärmande. När man ska översätta exempelvis en amerikansk serie till svenska ställer de ljudhärmande orden särskilda krav på översättaren. Först och främst ska ljudet översättas till svenska. Samtidigt gäller det att inte tumma på skaparens avsikt, det som skaparen vill förmedla. Är ljudet inte konventionellt, dvs. om det inte är etablerat som ord, så måste man helt enkelt hitta på ett ord som återger ljudet – på svenska.

Okonventionella ljudhärmande ord i Dilbert

Seriefiguren Dilbert är skapad av Scott Adams och kännetecknas bl.a. av svåröversatta klurigheter som just okonventionella ljudhärmande ord, ordlekar, bildspråk (som ibland måste anpassas för att stämma överens med bilden) och rent nonsens. Replikerna är korta och komprimerade och uttrycker allt från komplicerade samspel till hela resonemang. Serien utspelar sig på ett stort dataföretag och bygger mycket på igenkänning: arbetsplatsen med sin byråkrati, kontorsmiljö, möteskultur och så alla dessa människor som inte står ut med varann. Dilbert innehåller ofta referenser till aktuella personer, händelser, begrepp eller företeelser. Rent språkligt är det talspråk som gäller, aldrig skriftspråk, vilket innebär kortformer som *nåt, sånt, sa, gett* och vardaglig stavning av *dej, mej* och *dom*. Aktuell slang används med fördel: *tja, typ, okej, absolut, eller hur!* Det är en strävan i sig att aldrig använda slitna uttryck i översättningen.

Synen på serier har förändrats genom åren

Idag har serier hög status och vid översättningen är man därför originalet mer trogen än vad man var förr. Översättarens uppgift är att göra skämtet begripligt, men utan att tumma på skaparens avsikt. Det innebär bl.a. att man inte översätter namn i samma utsträckning som man gjorde förr. Dilbert och Dogbert får idag behålla sina namn, medan de förr hette Herbert och Hundbert på svenska.

Till skillnad från idag strävade man på sextio- och sjuttioalet efter att försvenska så mycket som möjligt. Ljudeffekterna lämnades dock oöversatta, främst beroende på att man saknade dagens digitala teknik för bildhantering. Skulle ett *POW* eller *SLASH* översättas fick man mer eller mindre rita om hela bilden. I serier som

Gaston och Mad har det dock alltid varit tabu att ändra på ljudeffekterna. De är en del av bilden och därmed en del av serieskaparens konstnärliga ambition.

Med dagens teknik är det inga problem att ”fixa omfånget”, det vill säga man är inte lika låst av originalbilden som förr. Själva pratbubblans ytterkanter kan justeras eller helt enkelt tas bort för att texten ska få plats (en översättning är nästan alltid längre än originalet).

Just i Dilbert kan ljudeffekterna lätt bytas ut mot svenska. Bakgrunden är slät och tekniken finns. I andra serier kan man behöva göra ett annat avvägande.



Vad utmärker de ljudhärmande orden?

Ljudhärmande ord avbildar så kallade icke-språkliga ljud. De har ett ledigt stilvärde och hör grammatiskt oftast till ordklassen interjektioner, men det finns även ljudhärmande ord som är verb och substantiv. Många ljudhärmande ord är lexikaliserade, dvs. de har fått en egen betydelse: *humma*, *vovve*, *gonggong*. Stavningen kan avvika från de språkliga ljuden – våra ”vanliga” ord. I de ljudhärmande orden kan man till exempel hitta dubbla vokaler, trippelkonsonanter eller ett avslutande h: *skrii*, *grrr*, *zzz*, *gaaah*.

Exempel på ljudhärmande verb är *sniffa*, *ticka*, *prutta*, *susa*, *ringa*, *poppa*. Ett relativt nytt ljudhärmande ord är *blippa* som i att *blippa upp* bilen! Exempel på

ljudhärmande substantiv är *surr, hugg, slick, skrik, sus, rap, suck, stön, host, snark*.

Ljudhärmande ord som beskriver en känsla eller ett skeende

De ljudhärmande interjektionerna kan delas in i två undergrupper: ord som beskriver ett skeende (direkt ljudhärmande ord) och ord som beskriver en känsla (ljudsymboliska ord). Direkt ljudhärmande ord återger ljud som har en klar källa (*vroom, smack, tjong, plopp, krasch, pang*) medan de ljudsymboliska orden återger ljud som saknar en klar källa (*brr, gr, mm, bu*). För översättaren är det framför allt översättningen av känsloljuden, ljuden som saknar en klar källa, som är en utmaning och kräver fantasi.

Tack och lov behöver inte översättaren sitta och kategorisera orden i ordklasser och undergrupper under arbetet. Hen kan nöja sig med att skilja på ord som går att slå upp och ord som inte går att slå upp i ett lexikon.

Går ordet att slå upp?

De engelska ljudhärmande orden *crunch snap, buzz, bam, burp* går alla att slå upp. *Crunch* översätts med *tugg, knaper* eller *kras* på svenska – inte med ljudet som uppstår när man tuggar: *krschh*. Omvänt översätter man inte engelska *bzzz* (som ju inte går att slå upp) med svenska *surr*, utan man skriver ut ljudet av ett surrande bi: *bzzz*. I det här fallet blir det samma på svenska!

Ord som *mmph, aaarrgh, boop, aaii-yii, hi-aw-ah-hee, um, phew* går förstås inte att slå upp. Översättaren bör hitta svenska motsvarigheter – i enlighet med skaparens intentioner. Eftersom orden inte går att slå upp kan det bli nästan vad som helst. Målet är att återge känslan som skaparen vill förmedla, fast på svenska. Det finns några tumregler: *e* i engelska *eeeh* eller *screeeech* uttalas ju som *i*, och kan därför bli *iiih* och *skriiik* på svenska. Engelska *cha-ching* uttalas ju med svenskt tje-ljud och blir exempelvis: *tja-tjing*. Bokstäverna *a-i-e* i engelska *aaieeeee* assimileras på svenska till *aajjjj*, eller möjligen *aaajjee*. Engelska *y* uttalas som ett svenskt *j*, engelska *ph* blir *f* på svenska och *w* skulle kunna motsvaras av *ou* på svenska. Det finns dock inget rätt och fel. I Dilbert är huvudsaken att översättningen blir rolig och aktuell, aldrig konventionell.

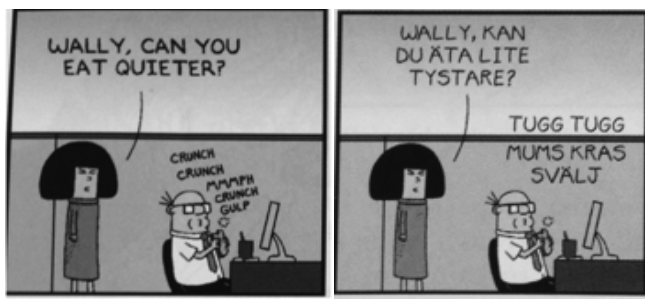
Vi gör ett försök



Här har vi först ordet *crunch* som ju går att slå upp. Vi får svenska förslagen *knastra*, *krasa*, *tugga*. *Mmmph* går inte att slå upp. Vad är det för ett ljud? *Ph* uttalas ju som *f* på svenska, men kanske funkar ändå *mums* här? *Mums* går dock att slå upp och anger *yum* som engelsk motsvarighet. Men om man väljer *mums* – har man då brutit mot skaparens intentioner? Och vad gör det för upplevelsen? *Gulp* går att slå upp och översätts med etablerade *svälj*.



Erm är inget uppslagsord. Vad säger Wally? Kanske är det en harkling? *Ehrm* på svenska? Är *mmph* i själva verket något som Wally försöker säga mellan tuggorna, snarare än *mumsande*?



GAAA går inte att slå upp. Det är ett utrop av ångest, frustration, vanmakt. Vad skulle vi ropa på svenska? Boop är ett ljud som inte heller går att slå upp. Det verkar vara en undertryckt rapning som puffas ut mellan plutande läppar? Ibland tryter fantasin. Man kan i efterhand fråga sig om ett bopp hade funkat bättre på svenska? Och är Neej som översättning på GAAA ett brott mot skaparens intentioner? Arbetet med att tolka och översätta Dilbert är hela tiden en balansgång. Det är ett bitvis svårt, alltid roligt och annorlunda arbete.

Louise Wassdahl

Louise Wassdahl är språkkonsult i svenska, institutionen för nordiska språk, Stockholms universitet. Verksam inom text, informationsstruktur och kommunikation i egna företaget Ett apelsin. Översätter Dilbert sedan 2002.

Betraktelser över utrotningshotade ljud

Hur ofta tror vi oss inte ha sett något, fast vi i själva verket har hört det. Hörseln fyller hela tiden i detaljer för att vi ska se bättre. Och tvärtom, i ett ständigt föränderligt utbyte mellan ”bildörat” och ”ljudögat”.

Inte så sällan uppstår en så kallad ”Garbo-effekt” (efter den skygga Greta Garbo). Vi hör en melodislinga, en signal, en ljudeffekt, men eftersom avsändaren väljer ”att eventuellt visa”, ”att visa en del” och ”att inte visa” och på så sätt laborera med kommunikationen, skapas en spänning och osäkerhet.

Det finns ett ord för denna medvetet fördolda kultur och det är akusmeter. Akusmetern är ett ljud som man hör utan att se källan som det härstammar från. Den är också marknadsförarens eller kommentatorns tillbakadragna roller, eller rollen som laterna magicans röst. Minns den Store Trollkarlen från Oz som visade sig vara en liten ömklig människa med mikrofonförstärkt röst: *”Du ser mig inte, men jag ser dig.”* En typisk akusmeter.

Inom filmen skapar det stor effekt eftersom det förskjuter synfältet. Ta 30-talsfilmen *M – en stad söker sin mördare* av Fritz Lang; en barnamördares skugga faller på en affisch som sätter ett pris på hans huvud, samtidigt som hans röst utanför bild säger till den lilla flickan, som också befinner sig utanför bild, att *”Det är en fin ballong du har”*. Fler exempel är Hitchcocks *Psycho*, moderns röst. Kubricks äventyr 2001, där superdatoren Hal’s röst ekar i rymdskeppet *Discovery*. Ondskans genius i Langs *Doktor Mabuses testamente*. Ljudet låter oss ana något utanför bildkanten, en osynlig närvaro av något hotfullt som snart kanske blir

synligt. Eller Carpenters skräckis The Fog från 1979, där den haltande djävulens existens ljuder i ett ondskefullt moln.

Idag är gränserna mellan jinglar-promotion-operativa ljud som förväntas leda oss in i avsedda handlingar mycket flytande. Men avsikten är naturligtvis densamma: ekonomisk. Syftet är att bryta ner, förändra och upphäva skillnaderna mellan ljud och produkt, att sudda ut gränsen för privat och offentlig konsumtion. Samtidigt går det totala (musik)lyssnandet alltmer mot ett *easy listening*.

Ljud kan neutralisera och till viss del släcka ut sådant man inte vill kommunicera. Ljud håller kvar uppmärksamhet, intresse och medvetande vid en stum produkt. Det skapar ett rum som omedelbart ger liv åt produkten. Den kan ackompanjera varans behov av växlingar, rörelser, tempo, puls, repetition. Ljudens klang fungerar som motvikt till varans mera icke-andliga eller spöklika immateriella värden. Vidare binder ljuden samman publiken i en gemensam upplevelse, ungefär på samma sätt som när vi marscherar eller dansar till musik.

Ljuden och musiken gör det faktum att varan är stum mindre märkbart, genom att den lånar sina arketyper som glädje, aggression, vrede, sorg till varan. I dag är Soundmarketing (musik och ljudplacering) en växande verksamhet. Här jobbar man visserligen fortfarande med jinglar och befintlig musik vars rättigheter man köper. Men den stora frågan är huruvida även de minsta vardagsljud kan copyskyddas när de väl har börjat förknippas med en viss produkt. Det ingår i en trend att skapa ensamrätt på alla våra sinnesintryck.

Eventuellt leder detta ljudmärkande av såväl existerande som hotade vardagsljud, i marknadsföringssyfte, till rent horribelt omfattande ensamrätter. Och det är inget som domstolarna lätt kan hantera i en eventuell intrångssituation.

Här finns ett tillsynes oändligt fält för framtida forskning att slå vakt om de utrotningshotade ljuden, innan det är för sent. Vad gäller både att spela in, arkivera och presentera dem och om det visar sig nödvändigt, skydda dem för merkantil exploatering.

Många ljud försvinner och borde egentligen dokumenteras innan de helt dör bort. Hur många ljud minns du från din egen barndom? Ånglok och gengasbilar, hushållsredskap som smörkärnan och spinnrocken, brunnen med handpump, haspen på grinden, plinget från skrivmaskinen vid radbyte, ljudet av emaljerade

järngrytor, gamla raspiga stenkakor, trampsymaskinen, vatten som hålls upp i en träbalja och klirrande mjölkflaskor, matrisskrivare och den runda ringsignalen från bakelittelefonen.

Snart har vi även glömt de ljud vi lever tillsammans med just nu. Mobiltelefonen, telefonsvararen, telefaxen, modemmet, personsökaren, laserskrivaren, elektriska kantklipparen, lövfönen, matberedaren, det varnande bilbältespipet i bilen. Några ljud försvinner delvis. Andra byter skepnad. Plötsligt är ljudet borta.

Med min bakgrund som musiker och skribent försöker jag abstrahera ljuden till journalistik och litteratur, som ett led i att öka medvetenheten om ljudens betydelse för helhetupplevelsen av en plats, en tidsepok, beteendemönster och social rytm. Det visar sig rätt snart att *de interagerande ljuden är händelsernas kvitto* på att något verkligen har hänt och påverkat våra liv.

Med en fenomenologisk grundsyn närmar jag mig de ljudande förloppen, som sedan bryts ner i klanger, tonhöjd, energi, intervall, rörelser, cykler, tempo, puls, rytm, takt, melodi, tystnad, paus, struktur, form etc.

Videobandspelarens spilljud

Det finns ett utrotningshotat ljud av förväntan. Det är när filmen som du har väntat på sååå länge måste backspolas för att stoppas i startläge på ruta ett, inledningsscenen.

Idag finns till och med en Facebookgrupp som heter: "*När jag var i din ålder så var vi tvungna att spola tillbaka våra filmer.*" Vilket avslöjar något hur stort behovet egentligen är. Vi behöver en spolknapp för att riktigt förstå skillnaden mellan film och verklighet.

Det mekaniska spilljudet, forward-rewind-stop-play ger oss en möjlighet att kontrollera tiden. Det matchar vår analoga hjärna om en början, och ett slut.

VHS-bandets mekaniska spilljud har en lugnande effekt. Idag lägger vi banden i flyttkartonger i väntan på bättre tider. Andra samlar dem i lådor i källaren tills angesten över att kasta dem eventuellt har gått över.

Snabbspolning är bra för många andra saker också. Till exempel för sånt man säger till sina barn. Ha tålamod! Vänta på din tur! Tagga ner!

"Kom in å ät!"

En klasskompis hade en mamma som alltid sjöng Harry Brandelius-låtar när hon lagade mat. Jag minns det tydligt för hennes röst var speciell. Hennes man jobbade som Lots och deras hem i hyreshuset liknade ett Wasamuseum i miniatyr.

Det här var vid slutet av 60-talet när det fortfarande fanns utrymme för lite sång i arbetet. Överallt stod en transistorradio högt uppskruvad: *"Gamla Nordsjön den svallar och brusar, under vindarna växlande gång sedan urminnes tider oss tjusar din betagande, rytmiska sång."*

Så när hon ropade *"Kom in å ät!"* lyssnade hela gården. Hon kunde verkligen ropa *"Kom in å ät!"* så att det lät som musik. Köttbullar med lingonsylt. Fläskpannkaka. Fattiga riddare. Strömmingslåda.

Varför ropas det aldrig *"Kom in å ät!"* nuförtiden? Lagas det ingen mat? Är de sjungande vardagskockarna ett utrotat släkte? Äts det inte på fasta tider längre?

Som en stilla protest mot att ännu ett ljud är utrotningshotat brukar jag ställa mig fullt synlig på trappan hemma och ropa/skrika/growla *"Kom in å ät!"*. Ungarna kommer direkt.

Kaffepoletter

Du står där och försöker hitta din plats i kön och väljer mellan dagens rätter. Expediten lägger ett stort mynt på matbrickan. En kaffepolett? Hur ska det användas? Var är myntinkastet?

I Sverige användes den första poletten redan på 1600-talet i relativt stor omfattning, som bevis för utfört arbete eller forsling, levererade varor eller liknande. Den fungerade också som ersättning för skiljemynt. Poletter gjordes av koppar, mässing och läder. Från mitten av 1750-talet till långt in på 1830-talet var (med stöd av kungligt brev) Stora Kopparbergs bergslagspoletter gångbara i nästan hela mellersta Sverige.

I mitten av 1800-talet började poletter användas för ett nytt ändamål, nämligen att genom tidsbesparing vid betalningen underlätta till exempel ångbåts-, spårvägs- och bussresor. Poletter av hårda material kunde även användas i automater. Även på bryggerier, restauranger, badhus, rakstugor, nöjesfält och dansbanor. Det är nu det blir intressant. Ljudet av poletten som ramlar ner i ett klonkande skrin har säkert fått sitt bevingade *"poletten ramlar ner"* av en viss anledning. Det förlösande: *"Hurra, äntligen, jag har fattat!"*. Och snart är ljudet utrotat. Hur gör vi då?

Träskor

Gå inte och dra fötterna efter dig! Lyft på laggarna! Klagade föräldrarna på 70-talet. Kanske hade de sina skäl, för det låter mera om ett par hasande träskor än ett par converse.

Fast å andra sidan; finns det något mera tidstypiskt än det utrotningsshotade ljudet från nötta träskors improduktiva släpande? Det ligger ett ställningstagande, något som eventuellt kan uppfattas som slapp arrogans i ljudet. Jag kan förstå att 70-talets föräldrar blev irriterade.

Tänk träskor över en grusgång, sommartid. I ljudet bor en stilla kritik mot bråttomsamhället.

Jag kan verkligen sakna det där proggiga hasandet som verkar hämtat från en vinyl med grupperna Contact eller Arbete & Fritid. En träskovals av samma dignitet som låtarna *"Hon kom över Mon"*, *"Ogräset sprider sig på vallarna"* och *"Vägen gick vindlande grå"*.

Glasspinnar

Visst var det annat träslag i glasspinnarna förr? Ja, i glassar som Puckstäng, Gelé-apelsin, Jukebox och Zoom. Och Igloo; två pinnar till priset av en!

I alla fall lät det hårdare och tuffare när man spände fast dem på fram- och bakhjulet så att cykeln förvandlades till en fattigmansmoppe. Idag är ljudet i det närmaste utrotat.

Jag tror det beror på tillväxtfaktorn. En kostnadseffektiv glasspinne har inget mervärde. 1985 beslutade nämligen Arla att sälja GB till Unilever. När Unilever tog över 1985 skedde en omfattande ombyggnad och nyinvigning av fabriken i Flen. Nu började man snåla på virket i pinnarna. Sânt märker barn. Man försökte även komma in på den norska glassmarknaden. En flopp förstås, för i Norge var glassmoppen utbredd.

Istället för att utveckla pinnarna lade man pengar på loggan: Hjärtat fick ny utformning. Förpackningar och annan grafisk kommunikation genomgick en ansiktslyftning. För GB innebar det även att GB-gubben fick nya kläder. Men fattigmansmopparna tystnade en efter en.

Bokbussar

"Hjälp bokhyllan kommer!". Ropade min yngsta dotter när hon plötsligt överraskades av en brummande bokbuss till tonerna av Pippi Långstrumpsången.

Det var drygt tio år sedan. Bokbussens högtalarförstärkta ljudlogotyp med innebörden "Här kommer en stor och stark buss fullmatad med historier av sagodrottningen Astrid Lindgren", skrämde henne. Men idag saknar vi bussen som kom bort.

En bokbuss är ju egentligen en alldeles genial idé om en liten biblioteksfilial på hjul. I Sverige startade bokbussverksamheten med en filialbuss som utgick från Borås stadsbibliotek 1948. I slutet av 1950-talet fanns länsbokbussarna i 18 av 24 län. Under denna period provades även andra sorter av mobila bibliotek, som till exempel det rälsbibliotek som utgick från Riksgränsen 1950 och bokbåten i Lidingö som startades 1953 med HMS Rindö.

Numera är bokbussen och dess påträngande ljud utrotningshotat. Bussarna står och samlar damm för att möta det minskande antalet bibliotek. Samtidigt som vi läser allt färre böcker.

Snyta sig i näsdukar på offentlig platser

Vissa ljud upplevs som otroligt störande. Ta till exempel grannen som väljer att kantklippa gräset just när du vill sitta ute och grilla och umgås med vänner. Eller ta parkförvaltningens fönar som föser ihop kvistar och torkade löv strax utanför ditt kontorsfönster när du ska koncentrera dig på månadsrapporten.

Trimmade mopeder med trasiga förgasare. Leksaker som piper och skränar som värst när just *du* vill höra nyhetsrubrikerna. Ungarnas sörplande med sugrör. Alla dessa snörvliga, snoriga, harklande, gurglande ljud som stör ditt annars så ordentliga liv. Och idioten som slår igen ytterdörren som vore den ett kassavalv.

Somliga lyssna på Krzysztof Eugeniusz Pendereckis dödsmassor på hög ljudvolym - och du som gillar Miley Cyrus' senaste.

Inga ljud upplevs nämligen så störande som de ljud du förlorat kontrollen över, särskilt när det sociala kontraktet över "hur det får låta" är oformulerat.

Är det därför som det anses socialt opassande att snyta sig så det dånar på offentlig plats? När hörde du någon plocka fram en snusnädduk, modell större och snyta sig för Kung och Fosterland?

Fräåååååååååå Fräååååååååå!

Naturliga ekon

När jag växte upp ekade det mera. Långa djupa fina ekon. *Hooohooo Miiikaaaeel hooohooo.*

Över fiskesjön. Mellan röda stugor. I mörka skogen. Från mormors veranda över havet. Överallt fanns ett eko redo att sträcka ut i landskapet.

Men idag, i det slimmade samhället, har en stor del av ljudets associationskraft gått förlorat. Ett eko kan konstrueras på elektronisk väg, ett eko kan vetenskapligt förklaras. Men den tjusning med vilken jag hör min egen röst flyga tillbaka till mig kommer alltid att ligga närmare magin.

Förr betraktade man ofta platser där ljud gav upphov till märkliga återklanger som heliga. Inte idag. Idag bygger vi rum med vita rena ytor och stoppade möbler som håller kvar ljudet mycket längre.

I landskapet har hyggen och urdikningar och breda motorleder gjort det svårare för ekot att stanna kvar.

Väntrum

Det härskar en mycket speciell ljudidentitet över landets väntrum på tandläkarmottagningar och hälsocentraler. Här bläddras det i Allers och Hemmets veckotidning, i recept och korsord. Detta i kombination med människors tysta tankeverksamhet över att sitta och vänta på vård.

Ta tandläkarmottagningen. Det polyfona surret från borrar och slipar, det kyliga klonket från från verktyg på plåtbrickor, transistorradion i kundtjänsten, småspringande sköterskor i korridorerna, akustiken ger en tydlig identitet åt miljön och situationen som sådan.

Egentligen består hela tillvaron av olika slags väntrum, hela skalan från buller till musik. Ibland befinner vi oss mitt emellan och är inte riktigt medvetna om det är ljud eller musik, om ljudet kommer från utsidan eller insidan av vår egen kropp. Just i väntrum är det påtagligt.

Men nu är ljudet på väg att utrotas. Istället har platt-TVn flyttat in och tränger ut det avvaktande ljudet av bläddrande fingrar i virkbeskrivningar och krönikor om järntillskott. Synd.

Pennvässare

Pennvässaren, eller pennformeraren som magistern envisades att kalla den, satt fastskruvad i katedern så man var tvungen att möta läraren med blicken innan udden skulle vässas.

Alltid lika pinsamt att gå med ryggen vänd mot klassen och under några sekunder av total uppmärksamhet dra runt veven till det sträva ljudet ssschiiischhhiiischiiikschksssschhh.

Höra hur vässaren skalar ner pennan till en stump. Udden knäcks och man måste börja om.

Då var det tyst i klassrummen. Och varje pennvässning kändes som en Golgatavandring. Läraren utgick nämligen från att alla pennor som vässades, vässades i onödan. Av svepskäl.

Bordsmodell var en bastant sak med justerskruv för olika spetsbredder. Man kunde välja vass eller trubbig. Jag valde alltid trubbig eftersom det lät som musik. Kärvt och irriterande molande, som en fendergitarr med mycket distorsion.

På vår pennvässare stod det Dahle 1948. Herregud! tillverkad under kalla kriget. Och nu tillhör ljudet de utrotningshotade.

Telefonhytter

I filmen *Local Hero* har en röd telefonhytt en bärande biroll i slutscenen. Redan i helikoptern hem till Manhattan saknar Mac Intyre den skotska byn, dit han varit utsänd av ett amerikanskt oljebolag på uppdrag att köpa hela kustsamhället. Men inget blir som planerat. Mac Intyre förälskar sig i naturen, byn och dess invånare. Hemma vid köksbordet tömmer han fickorna på snäckskal och ringer byns telefonhytt. Men ingen svarar...

En telefonhytt är en egenartad kapsel. Man står upp i avskildhet, fullt synlig och samtidigt privat. Dörren har ofta ett särskilt gnek, telefonluren och klykan, myntspringan, den plåtiga akustiken som blandas med fåglar, bilar och röster utifrån, alltsammans ger en unik ljudbild.

Till exempel finns sveriges vackrast utsikter från två telefonkiosker. En i Tällberg med panoramautsikt över Siljan. Och en på Storstrandhöjdens högsta topp, 221 meter över havet. Hit upp tar man sig på små stigar. Från hytten har man sedan en mäktig utsikt över Värmeln och blånande berg åt Årjäng-Arvika hållet. Nu är ljudet på väg bort ur historien.

Modemuppkopplingar

Av alla teknologiska ljud är antagligen det forna modemuppkopplingsljudet det "fulaste" och mest minnesvärda. Med sitt *pshhh*, *knaster*, *tjshhhh*, *pli-pjonk*, *pli-pjonk*. *pli-pjonk*, *knaaaaster* signalerar det en viss närkontakt med rymden.

Ordet och ljudet invaderade Sverige vid mitten av 1960-talet och kom att stå för "kommunikationssamhället". Datamaskinen.

Ett modem (*modulator-demodulator*) är alltså en hårdvara som används för att ansluta datorn till en analog förbindelse, till exempel radio, telefonnätet eller kabel-TV-nätet. Modemet omvandlar nollor och ettor till tonfrekvenser.

Det som låter så "trasigt" är bland annat *baud*; svängningen av en ton. I den här lite omständliga handskakningen är det mycket som ska klaffa. Först svarar modemmet automatiskt på inkommande samtal. Modemet "lyfter på luren". Data sänds. Data tas emot. Datorn som modemmet är kopplad till ger klarsignal för modemmet att arbeta. Uppkopplingen till det andra modemmet upprättas.

Hälsningen med andra sidan fullbordades. Det kändes stort.

Men vem eller vad talade vi med? För en kort sekund ekade åter superdatorn Hal's skratt i rymden.

Mikael Strömberg

Källor & referenser

- Cage, John, *Silence*, Wesleyan University Press 1973
- Chion, Michel, *Audio-Vision*, Columbia University Press 1994
- Cox, Christoph, *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum 2004
- Dykhoff, Klas, *Ljudbild eller synvilla*, Liber 2002
- LaBelle, Brandon, *Acoustic Territories*, Bloomsbury Academic 2010
- LaBelle, Brandon, *Background Noise*, Bloomsbury Academic 2006
- Mildner, Anders, *Koltrasten som trodde den var en ambulans*, Volante 2013
- Nancy, Jean-Luc, *Listening*, Fordham University Press 2007
- Schafer, Murray R, *The Soundscape*, Destiny Books 1993
- Schafer, Murray R, *The Tuning of the World*, Random House Inc 1977
- Sterne, Jonathan, edit, *The Sound Studies Reader*, Routledge 2012
- Strömberg, Mikael och Greider, Göran, *Men först lite musik*, Ejeby förlag 2006
- Strömberg, Mikael, *Ljudbiblioteket*, H:ström 2008
- Szendy, Peter *Listen: A History of Our Ears*, Fordham University Press 2008
- Toop, David, *Ocean of Sound*, Serpents Tail 1995
- Voegelin, Salome, *Listen to Noise and Silence*, Bloomsbury Academic 2010

Att tala om att komponera en busshållplats

Idag talar vi om ljud, så idag är jag musikvetare. Igår undervisade jag om filmanalys. Då var jag filmvetare. Identiteten och språket växlar med sammahanget, som vanligen förutsätter att man är det ena eller det andra. Själv uppfattar jag att jag att det är centralt att de flesta saker jag arbetar med faktiskt både syns och hörs. Därför försöker jag ha uppmärksamhet på audiovisuallitetsfrågor oavsett vilken akademisk hatt jag för tillfället bär, men i praktiken blir jag i vissa sammanhang sedd som musikvetare, medan jag i andra sammanhang förväntas låta som en filmvetare. De två disciplinerna har olika språk för att tala om även väldigt likartade saker. Den som vill hålla ett fokus på audiovisuallitet måste därför vara åtminstone tvåspråkig för att i olika sammanhang kunna framstå som trovärdig och vederhäftig, som värd att lyssnas på.

Den här tvåspråkigheten innebär naturligtvis en massa komplikationer, men i första hand är den en resurs. Som musikvetare blir det ibland så självklart att ljuden är av central betydelse att vi lite för sällan frågar oss hur och varför de är viktiga. De specialiserade diskurser vi musikvetare har tillgång till för att tala om olika typer av ljud är inte alltid enbart en tillgång. Som filmvetare är det på motsvarande sätt lite för väletablerat att se ljuden som komplement till den rörliga bilden. Att tvingas växla perspektiv är något som också ger just perspektiv. I bägge fallen kan dessutom fokuset på just den audiovisuella relationen i sig utgöra en begränsning då man möter något verkligt multimedialt, något som engagerar alla sinnen och inte enbart syn och hörsel. Audiovisuella medier är i grunden fattiga medier – bild och ljud ska bära alla de meningar som i verkliga livet kommuniceras med alla sinnen. Chipspåsen som eventuellt slukas framför TVn kommunicerar

på ett planerat sätt med betydligt fler sinnen än själva filmen. För människor är all erfarenhet alltid multimedial, eftersom människor alltid använder alla sinnen. Vi kan inte låta bli. Till skillnad från exempelvis mätapparatur och lagringsmedier har människor inte kapacitet att utgå från bara en sinnesmodalitet i taget.

För närvarande är jag bland annat involverad i ett innovationsprojekt som heter Tysta Offentliga Rum – vi arbetar med en ny typ av teknisk helhetslösning för att skapa bättre möjligheter till kontroll över lokala ljudmiljöer, så att vi därigenom ska kunna skapa utrymmen för behövliga upplevelser av tystnad på olika begränsade platser i ett stadsrum. Just nu håller vi rent konkret på att konstruera en busshållplats, framför allt själva busskuren och utrymmet kring denna.

Tanken är att vi ska utveckla en serie prototyper för små avgränsade urbana miljöer i framför allt Göteborg och London så att vi på några få års sikt ska kunna få fram en flexibel, modulär, skalbar, kommersialiserbar produkt. Busshållplatsen är den första av dessa avgränsade miljöer som vi färdigställer.

Det är inte riktigt vad jag brukar göra, men en busskur är på många sätt en minst lika intressant audiovisuell, och faktiskt multimedial, artefakt som t.ex. en film. En bra komplikation med att jobba med en sådan produktion är, att den förutsätter en stor mängd olika kompletterande kompetenser. Inom de olika discipliner som rymmer alla dessa kompetenser finns olika väletablerade sätt att resonera om ljuden, mäta ljuden, värdera ljuden. Även då man ska konstruera en så synbarligen tydlig och konkret sak som en akustiskt väl fungerande busshållplats uppstår därför spännande kulturkonflikter, där skillnaden mellan att tala om ljud som vibrationer och att tala om ljud som olika former av mening förmodligen är den mest centrala. De människor som har alla dessa olika kompetenser måste kommunicera med varandra, var och en med sin egen disciplins synnerligen specialiserade språk, om vad de vet och vad de inte vet, om hur de ser på ljud och tystnader. Om inte kommunikationen fungerar blir det ingen produkt.

Det är detta som är mitt personliga egentliga syfte med att delta i projektet. Att vi på enstaka platser skapar bättre ljudmiljö i olika stadslandskap är naturligtvis mycket bra. Det behövs verkligen. Att vi skapar en kommersialiserbar produkt innebär att vår lösning för att förbättra ljudmiljöer kan komma att distribueras och tillämpas på många ställen, och inte bara vara en till i raden av spännande men enstaka installationer, och det är naturligtvis också mycket bra. Men för mig personligen finns den viktigaste produktutvecklingen i själva kommunikationen,

i språket. Projekt av detta slag är arenor där olika specialiserade sätt att se på tingen drabbar samman. Det uppstår synnerligen kvalificerade missförstånd som i förlängningen kan leda till nya och mer fruktbara perspektiv – och detta tror jag är helt avgörande för att vi på sikt få till stånd en mer mänsklig urban ljudmiljö, inte bara på enstaka platser utan i stadsmiljöerna som helhet.

Ska man skapa ett tyst offentligt rum måste man t.ex. ha en gemensam bärande idé om vad det egentligen är man ska skapa. Vad är ett tyst offentligt rum? Vad betyder det att det är tyst, att det är offentligt, och att det är ett rum? Var är det egentligen man ska mäta då man ska säkerställa att man lyckats skapa önskad tystnad i ett offentligt rum?

Tystnad är ljud

Tystnad brukar ofta, lite slarvigt, beskrivas som frånvaro av ljud. I många sammanhang är det mer relevant att tala om tystnad mer specifikt som frånvaro av förväntade ljud, av befarade ljud, eller av önskade ljud. Tystnad kan också definieras som närvaro av ljud som signifierar tystnad.¹ Dessa tre aspekter av tystnad är komplementära, men måste i praktiskt arbete hanteras lite olika.

Tystnad i form av frånvaro av ljud är den tystnad man enklast anses kunna mäta med olika typer av tekniska mätvärden, och reglera i lagar och riktlinjer. Eftersom total frånvaro av ljud aldrig kan förekomma där det finns svängningar i ett medium, och det gör det ju t.ex. överallt där det finns människor, kan sådan tystnad i någon absolut mening över huvud taget aldrig upplevas. Tystnad i den meningen används därför i stället som ena sidan av en variabel med ändpunkter som är tänkta men inte realiserbara. Att det kan vara mer eller mindre tyst betyder ungefär samma sak som att ljuden kan ha lägre eller högre amplitud. Man mäter alltså sådan tystnad genom att mäta de ljud som inte är tystnad, man ger ett mått på frånvaron av ljud genom att mäta amplituden på de ljud som inte är frånvarande. Om amplituden inom ett givet frekvensspann av dessa ljud understiger en specificerad nivå enligt ett specificerat mått kallas det för tyst, oavsett hur mycket det faktiskt låter. Ibland räknas det som totalt tyst om mätvärdet är under 0,02 mPa, ibland räcker det om det är under 20 dBA, ibland duger en betydligt högre siffra.

1 Denna trikotomi var utgångspunkt för omfattande interdisciplinära diskussioner i Kollegiet för Lyssnande och Aktiv Soundscaping runt 1990, och den diskussionen finns bl.a. refererad i Roland Nilssons artikel i Kihlman, Tor (ed.): *Tystnad som konkurrensmedel: dokumentation från ett symposium den 14 december 1989* anordnat av IVAs miljökommitté i samarbete med Chalmers tekniska högskola. IVA-rapport 380. Stockholm, 1990..

Tystnad i form av frånvaro av förväntade, befarade, eller önskade ljud kan vara något helt annat. Det kan exempelvis upplevas som plötsligt extremt tyst när ventilationssystemet tar en paus, även om miljön är full av andra ljud och även om man inte tidigare uppfattat att ventilationen låtit. Plötsliga pauser i musik eller samtal kan fyllas av påtaglig och meningsfull tystnad oavsett simultana omvärldsljud. Och om man inte kan höra vad någon säger, p.g.a. att det bullrar för mycket, tystnar konversationen; stadens buller kan på så sätt ses som en form av tystnad – ju mer det bullrar, desto tystare kan det bli. Ingen hör något.

Tystnad kan slutligen höras i form av närvaro av olika ljud som signifierar tystnad. Ska man gestalta tystnad på film duger det inte att bort ljudet, då låter det bara som om någon apparat slutat fungera – i stället måste man tillföra och förstärka de ljud som vi väntar oss att höra i tystnaden. När man hör en knappnål falla vet man att det är tyst. Stilla prassel i torra löv. Andning. När man hör sitt eget blodomlopp och surrandet från nervsystemet vet man att det är extremt tyst; människor som för första gången får uppleva ett helt ljudisolerat och ekofritt rum talar sällan eller aldrig om tystnaden, utan om alla de oanade ljud de plötsligt uppträckt i tystnaden. Riktigt djup tystnad är full av ett myller av små ljud, och dessa ljuds relativa amplituder är bara en av de många kvalitativa egenskaper som avgör om de kan upplevas som tystnad, eller åtminstone som tecken på tystnad.

Och det kan till och med i vissa situationer vara så att frånvaro av det förväntade ljudet av tystnad kan bli en dubbel tystnad, så tyst att man inte ens kan höra en knappnål falla – de som marknadsfört brusgeneratorer för bibliotek som ”acoustic perfume”, d.v.s. erbjudit möjligheter att tillföra vitt brus som överröstar och döljer ljudet av människors rörelser och blad som vänds, har sålt just en sådan tystnad.²

Vilken av alla dessa tystnader, alla dessa typer av tystnad, kan vi förvänta oss att skapa i ett offentligt rum, som t.ex. en busshållplats, vilka typer av mätvärden behövs som ingångsvärden för själva konstruktionen, och vilken typ av mätning ska kunna bekräfta om vi lyckats?

Att mäta ljud

Det finns många olika sätt att beskriva hur en busshållplats låter och hur den bör

² Detta har faktiskt *inte* varit en övergående och kuriös trend, som vi en gång trodde och hoppades. Notera t.ex. att diskussionen om ”acoustic perfume” i tredje upplagan av Leighton, Philip D., Metcalf, Keyes D. och Weber, David C.: *Planning Academic and Research Library Buildings* (Chicago A.L.A. 2000, pp. 140ff) inte i sak skiljer sig ett dugg från motsvarande resonemang i Metcalfs första upplaga från 1965.

låta, många olika aspekter av den auditiva miljön som man kan låta bli fokus för beskrivningar och design.

Man kan naturligtvis fokusera på ljudens fysikaliska aspekter, svängningar, vibrationer. Man kan t.ex. göra akustiska mätningar av olika kompletterande slag av olika aspekter av de ljud som finns i miljön, och kanske jämföra resultaten med vad man tycker sig höra. Man kan och bör göra olika mätningar vid olika tider på dygnet, olika årstider, olika typer av aktiviteter, och ur olika mätpositioner/lyssnarpositioner. Resultaten kan och bör dels presenteras i form av akustiska variabler över tid, dels i form av identifikation av kritiska ljudkällor och spridningsvägar.

Detta ger en typ av data som definitivt är helt nödvändiga. Utan den typen av data får man dels mycket begränsade möjligheter att fastställa vilka fysikaliska skeenden som resulterat i de upplevda ljuden, dels extremt begränsade möjligheter att analysera eventuella problem på ett sådant sätt att de blir möjliga att åtgärda. Det är framför allt därför utsagor baserade på sådana mätningar kan uppfattas som ”hårda”, som ”fakta” – det är en typ av utsagor som är formade för att relativt direkt kunna omsättas i konkret agerande, exempelvis i byggnation. Dessutom är det en typ av mätningar som alltid måste göras för att säkerställa att man håller sig inom existerande regelverk.

Den ansatsen ger ofta ett primärt fokus på ljuden som problem, problem som kan åtgärdas genom att ljud elimineras eller ges begränsad spridning, och det är givetvis, dessvärre, nästan alltid fullt relevant. Men det är sällan det enda som är relevant.

Man kan också lyssna efter betydelser. Människor hör faktiskt ganska sällan ljud som just ljud – i stället lyssnar man som regel efter vad det är som låter och efter vad ljuden berättar. I människans upplevande av världen genom sinnena är betydelser den mest primära och direkta upplevelsekategori, medan världens fysikaliskt beskrivbara parametrar bara kan nås via teoretiserande, olika former av modellbygge och konstruktion av mätapparatur. It requires a very artificial and complicated frame of mind to “hear” a “pure” noise ³

Ljud ger t.ex. information som är nödvändig för att människor ska kunna orientera sig i en miljö. För miljöer där människor ska vistas kan det därför vara lämpligt att beskriva ljuden i termer av information snarare än i traditionellt akustiska termer. Oavsett vilka ljudnivåer som kan uppmätas kan man utgå ifrån

3 Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1962), p. 207.

att ljudmiljön behöver förändras i alla situationer där viktiga informationsbärande ljud inte kan uppfattas med lätthet på ett entydigt och meningsfullt sätt av dem som behöver höra dem. Detta kan åtgärdas både genom att man tar bort ljud, och genom att man tillför ljud.

För att man ska kunna bedöma vilka ljud som behövs som informationsbärare måste man analysera dels vilka ageranden man vill främja, styra eller hindra, dels hur ljuden kan samverka med andra aspekter av miljön. Detta i sig är sällan entydigt mätbart utan en fråga om förhandling mellan olika parter intressen, som kan vara mer eller mindre kända och förutsägbara, och mer eller mindre konflikterande och föränderliga. Därför måste man dels involvera flera olika intressen i processen, dels lämna utrymme för tillkommande, oförutsägbara intressen i själva brukarsituationen. Utsagor om ljud ur det perspektivet blir följaktligen ofta komplicerade att sammanställa, och är dessutom ofta ännu mer komplicerade att omsätta i tydliga och entydiga direktiv för exempelvis byggnation. De uppfattas därför ofta som "mjuka", som "upplevelser" eller "subjektivt tyckande". Olika uppfattningar står emot varandra.

Att bedöma vilken parts eller vilka parter preferenser som bör prioriteras är i sig extremt komplext. Olika parter kommer dessutom med nödvändighet att ha olika sätt, och olika förmåga, att formulera sig kring ljuden, både de befintliga ljuden och kanske i synnerhet de potentiellt önskade ljuden. Detta innebär ytterligare komplikationer för en redan komplex brukardialog. Det är viktigt att säkerställa att inte de parter som har tydligast formuleringar av enbart detta skäl får ett oproportionerligt genomslag i bedömningen av ljuden – det är ju som regel också just de parter vars perspektiv ofta ändå är väl kända redan före dialogen.

Det är lättare att utforma regelverk i relation till entydiga, eller åtminstone till synes entydiga, mätvärden, än i relation till en massa konflikterande och inkonsekvent formulerade kvalitativa utsagor, även om det är utsagorna som faktiskt är närmast människors faktiska verklighet. Det är också enklare att uttala sig bestämt och övertygande om ljuden om man håller sig till överenskomna fysikaliska mätvärden – oavsett om man vet vilken relevans de har i ett specifikt fall.

I valrörelsen 2014 talade den dåvarande stadsministern i TV om att det för att öka byggnationen i städerna vore bra om gränsvärden för buller kunde "höjas med sex decibel". Han motiverade detta bl.a. med att det skulle vara bra för miljön. Det var tämligen uppenbart att varken han eller de journalister som intervjuade honom hade någon som helst aning om vad "sex decibel" egentligen betydde – av

sammanhanget framgick dock att de uppfattade att det dels var ett oomtvistligt relevant och entydigt mätvärde, dels en ganska låg och i praktiken negligerbar siffra. Något som alltså inte bara var odiskutabelt utan också oproblemiskt, och ganska ointressant.

Om man i stället för en bil har två likadana bilar igång ökar ljudstyrkan med ungefär 3 dB (vilket alltså inte betyder att ljudet blir dubbelt så starkt, bara att vi hör dubbelt så många bilar). Eftersom två bilar inte kan stå på exakt samma ställe hamnar den andra bilen lite längre bort, och därför får den gasa på en liten aning extra för att kompensera för det ökade avståndet. 6 dB ökning innebär alltså att vi i stället för en bil har fyra bilar som gasar på lite extra – vilket, lite beroende på hur man mäter, faktiskt också kan uttryckas som att själva ljudet i sig i normalfallet upplevs som ungefär dubbelt så starkt. I stället för ”6 dB” hade stadsministern alltså kunnat välja att säga att den som idag bor med en enkelriktad enfilig väg med en hastighetsbegränsning på 50 km/h utanför köksfönstret, i fortsättningen bör finna sig i att få bo med en väg med två filer i vardera riktningen och en hastighetsbegränsning på 60 km/h utanför köksfönstret och dessutom få en kraftigt ökad mängd låga basljud och vibrationer i själva huskroppen. Han hade också lite kortare kunnat uttrycka det som att det, för miljöns skull, borde få bullra ungefär dubbelt så mycket utanför våra bostäder.

Det hade förvisso varit en ganska bristfällig beskrivning som lätt hade kunnat ifrågasättas, men det hade ändå varit en beskrivning som dels var begriplig, dels tog fasta på aspekter av ljuden som är av direkt betydelse för de människor som bor och ska bo i staden – och den hade inte varit mer bristfällig än angivelsen i dB, bara haft andra brister. Den ena beskrivningen framstår genom själva ordvalet, d.v.s. valet av en siffra och en måttenhet, som ”hårda fakta” trots att den andra ligger betydligt närmare den upplevda verklighet som det ”hårda” mätvärdet en gång faktiskt utvecklades för att kunna approximera.

Hade han valt en sådan formulering hade uttalandet förmodligen inte passerat fullt lika obemärkt eller bemötts med samma totalt ointresserade tystnad av journalisterna. Förmodligen gjorde han ett taktiskt riktigt val för att undvika diskussion om sakfrågan.

Men om man faktiskt vill ha en konstruktiv diskussion tror jag att man måste gå den rakt motsatta vägen. Man bör uttrycka sig så att det kan ifrågasättas.

I synnerhet de fysikaliska mätvärden som konstrueras, och som om möjligt bör konstrueras så att de ger så entydig och objektivt pålitlig information som möjligt, måste utformas och behandlas så att de ständigt kan diskuteras och ifrågasättas – att ett värde är entydigt och pålitligt betyder ju inte att det är

entydigt relevant i alla sammanhang. Hur bred är färgen grön, i millimeter? Den dBA-skala som stadsministern hänvisade till, fast han inte sade det rent ut och kanske inte heller visste det, utformades t.ex. en gång för att ge en så statistiskt god approximation som möjligt av människors upplevelse av olika frekvensers relativa styrka vid riktigt låga amplituder, d.v.s. den utformades för att vara så relevant som möjligt för knappt hörbara ljud. I gengäld fick den mycket lägre relevans för alla mätningar av lite starkare ljud – t.ex. av sådana ljud som den dåvarande stadsministern diskuterade. Idag vet vi dessutom att sådant lågfrekvent buller som nästan helt viktas bort då man använder dBA-skalan likväl är yttrest problematiskt i boendemiljöer.

Det är inget fel på dBA-skalan – så länge man använder den för att mäta vad den är konstruerad och kalibrerad för att kunna mäta. Men det är alltid fel att använda ett mått som är utformat för att vara relevant på pålitligt i ett sammanhang som om det vore ett mått som gav entydig och relevant information också i helt andra sammanhang. Det är helt enkelt väldigt dålig fysik.

När vi bygger tysta offentliga rum i stadsmiljöer måste vi ha pålitliga akustiska mätvärden till vår hjälp, men frågan är vilka mått det är.

Akustiker är bra på att mäta ljudmiljöns fysikaliska aspekter. Ska man skapa tysta rum är de många specialiserade kompetenser som bärs av akustiker fullkomligt oundgängliga. Akustiker är som regel inte bara mycket bra på att hantera mätapparatur och göra kvalificerade beräkningar – de är faktiskt också som regel mycket goda lyssnare. Det är ju heller inte helt orimligt att förmoda, att de som valt att bli akustiker gjort detta bl.a. för att de haft ett stort personligt intresse för ljud.

Därför är akustiker också vanligen synnerligen medvetna inte bara om förtjänsterna utan också om bristerna i de mätningar de ombeds utföra, och i de regelverk dessa mätningar ska relateras till. Då duktiga akustiker berättar om sitt arbete är det snarare regel än undantag att de berättar att de vid många tillfällen gjort betydligt fler och grundligare mätningar av en miljö än de egentligen fått i uppdrag att göra. Och att de blivit frustrerade över att resultatet av dessa mätningar inte tagits till vara. Som goda lyssnare vet de att helt andra saker än de regelverken stipulerar ibland kan vara av avgörande betydelse, och att de i vissa sammanhang egentligen rentav skulle behöva mäta aspekter av ljuden som de ännu inte riktigt vet hur man rent tekniskt ska mäta. Det är ett område i ständig utveckling. Duktiga

akustiker vill och behöver få kritik och feedback som ger dem ökade möjligheter att utveckla sina mätmetoder och modeller mot en allt större relevans för analyser av ljud och ljudmiljöer.

Studiet av ljud och ljudmiljöer, och debatter om detta, förs idag på en mycket stor mängd olika arenor. Sound design kan (om än alltför sällan) vara en central aspekt av produktionen av både byggnadsverk, film och spel, vardagsprodukter och konstverk. Hela fältet soundscape studies initierades en gång som en reaktion mot den ensidiga fokuseringen på ljuden som problem, som något människor skulle skyddas emot; fokus flyttades mot att vi borde ta ansvar för den gemensamma produktionen av ljud, människans ansvarsfulla och meningsfulla komponerande av ljudmiljöer, snarare än att enbart isolera människor från uppenbart skadligt buller (eller vice versa). På konferenser, i tidskrifter och i forskarnätverk inom områden som t.ex. sound studies och acoustemology finns idag också ett mycket brett, djupt och varierat fokus på ljud som berättelse, ljud som konst, ljud som identitet, ljud som historia, ljud som performativitet, som kommunikation, som musik, ljud som existentiell nödvändighet...

Det är förvånansvärt sällan jag träffar på de duktiga akustikerna i dessa sammanhang. Och när jag möter dem håller de vanligen en ganska låg profil.

Även här är som regel motsättningen mellan att tala om ljud som vibrationer och att tala om ljud som olika former av mening en central konflikt. Man möter förvånansvärt ofta samtidigt en oreflekterad övertro på att de etablerade fysikaliska mätvärdena representerar en form av "objektiv" och slutgiltig beskrivning av verkligheten, och en misstro mot dessa mätvärdens relevans och tillämplighet för att beskriva människors meningsfulla användning av ljud. Odiskutabelt, oproblemiskt och ganska ointressant. Kombinationen av övertro och misstro försvårar möjligheterna till konstruktiv diskussion av ljuden som fysikaliska fenomen och yttar sig ibland rentav i en sorts aversion mot akustikernas, teknikernas, diskurser. Det blir alltför ofta en form av ömsesidig misstro mellan de olika perspektiven – en rad ständiga, och ständigt skiftande, "vi" och "dom". Alla märker tydligt, och med rätta, att "dom andra" missar centrala aspekter av hur man bör diskutera ljuden. Akustiker kan i värsta fall hamna i situationer där de tvingas förklara och försvara vikten av att göra just de mätningar de anlitas för att göra, även de som de ibland gör mot sitt eget bättre vetande. De kan tvingas att försvara regelverk, mätvärden och diskurser som de själva visserligen är satta att hantera i daglig praktik, men som de också just därför kan vara nyanserat

kritiska till, och som de själva faktiskt kan vara allra bäst lämpade att formulera kritik av. Det är en komplicerad position.

Ska man komponera en tyst busshållplats måste man utgå ifrån vilka typer av tystnader, d.v.s. vilka typer av ljud, som de som ska använda busshållplatsen, kan behöva få uppleva. Det räcker inte alls med att isolera den från omgivningen och sätta ett gränsvärde i t.ex. decibel. Men för att realisera kompositionen måste man hitta sådana akustiska mätvärden som gör att kompositionsidén kan omsättas i konstruktion av en faktisk artefakt, i relation till den miljö i vilken den ska placeras. Det kräver en utveckling av den akustiska begreppssparaten, och för att en sådan utveckling ska komma till stånd krävs en dialog där relationerna mellan ljuden som vibrationer och ljuden som olika typer av meningsinnehåll kan utvecklas.

Ljuden på en busshållplats i ett stadslandskap är inbäddade i dels de ljud som har att göra med själva staden, dels mer specifikt de ljud som kommer från den trafik som passerar, och stannar vid, busshållplatsen. En fungerande stad är aldrig ljudlös.⁴ Ljud från elsystem, fläktsystem etc. ger ett relativt statiskt kluster i fr.a. basregistren och kan höras mycket långt – och rakt igenom tunnare konstruktioner som t.ex. busskurer. Likaså kan trafikljud, och som regel i synnerhet de lägre frekvenserna, spridas över mycket stora områden. Ljudmiljön i busshållplatsen kan alltså inte beskrivas om man enbart fokuserar på den väg vid vilken busshållplatsen är placerad – det lokala rummet är inbäddat i det större. På längre sikt bör naturligtvis hela det urbana landskapet byggas om så att det genererar mindre mängder statiska basljud, men tills vidare kan man konstatera att en viss basnivå av sådana ljud kan ses som en del vad det innebär att uppleva sig vara i en stad.

Dock kan man, för busskurer och busshållplatser liksom för andra begränsade stadsrum som t.ex. små parker, med fördel undersöka de närmast liggande huskropparnas och verksamheternas ljudproduktion – finns det exempelvis en näraliggande byggnad med synnerligen bullrande fläktsystem eller envetet surrande belysning kan det vara mer ekonomiskt och tekniskt enklare att åtgärda vid källan än att försöka isolera platsen. Det ger i sig ingen kvalitativ tystnad, vare sig på busshållplatsen eller någon annan stans, men det kan ge nödvändiga förutsättningar för att en sådan tystnad ska kunna konstrueras.

4 Vid "den stora snökatastrofen" i Göteborg 17 november 1995 blev det frapperande tyst så till vida att alla ljud relaterade till de aktiviteter som snön förhindrade, t.ex. transporter, försvann. Det blev också tyst genom att all snön dämpade många av de ljud som hördes från människor som pulsade omkring. Men själva husen fortsatte att fungera, och exempelvis dånandet från el- och fläktsystem blev en desto tydligare och mer dominerande del av ljudmiljön.

Ett offentligt rum kan vara många saker, och det är ett av dess centrala och önskade karaktäristika just att det kan vara många saker – samtidigt eller i följd, och olika för olika människor med olika önskemål och ärenden. Det offentliga rummet skapas i spänningsfältet mellan de parter som konstruerar det som fysisk artefakt och dem som genom att vistas i det konstruerar det som social artefakt.

Busshållplatsen som offentligt rum rymmer flera intressanta sådana spänningar. För den part som styr (och bekostar) konstruerandet av busshållplatsen finns rimliga önskningar om platsens funktionalitet för avsedda ändamål – människor ska hitta till och från platsen och använda den för att på smidigaste sätt snarast kunna låta sig transporteras dit och därifrån; övriga möjliga användningsområden kan accepteras bara så länge de inte inkräktar på det primära syftet. Det hör till de ekonomiska förutsättningarna för den fysiska konstruktionen av busshållplatsen att den främst ska attrahera besökare som delar de syften som är centrala för konstruktören, medan andra besökare bara bör attraheras i den mån deras närvaro inte skapar konflikter med de syften för vilka den bekostats och konstruerats.

För alla de parter som i praktiken utgör populationen på busshållplatsen och därmed konstruerar den som social plats kan det finnas helt andra syften. Inte heller människor som vistas på en busshållplats av precis de skäl som motiverat konstruktionen väntar bara på att bli transporterade – de fyller sin tid med en mängd andra meningsskapande aktiviteter, i synnerhet om de måste vänta länge.

Det måste man beakta om man ska kunna värdera vilka typer av tystnader som man bör sikta mot – vilka tystnader, vilka ljud, bör busshållplatsen som fysiska artefakt tillhandahålla för att busshållplatsen som social artefakt ska kunna rymma alla de olika meningsskapande aktiviteter som de besökande kan önska, utan att det kommer i konflikt med det primära syfte för vilket den bekostats?

Det går naturligtvis inte att konstruera något entydigt fysikaliskt, akustiskt mått för de kvaliteterna – därtill är frågan alldeles för komplex och måndimensionell. Ändå måste självfallet fysikaliska mått och modeller av många olika slag vara en central del av den mix av metoder, de analytiska procedurer och de konstruktionspraktiker, som är nödvändiga för att processen ska lyckas. Lika viktigt och spännande som det är att bygga själva artefakten, det tysta offentliga rummet, är det att utveckla de metoderna.

För att kunna konstruera en tyst busshållplats, måste vi faktiskt också konstruera ett språk för att tala om ljuden, eller snarare en bättre arena för inkluderande flerspråkighet i dialogen om ljuden och tystnaderna. Det har gjorts förr. Det är sådant man måste göra ständigt. Konstruktionen av språket alltid är en del av konstruktionen av världen. Om vi inte hör varandra när vi talar om tystnaderna blir det alldeles fel tystnader.

Ola Stockfelt

Efterskrift:

Mats Arvidson

Universitetslektor och forskare, Avdelningen för intermediala studier, Institutionen för kulturvetenskaper

Några intermediala och lärdoms-historiska reflexioner om ord om ljud

I sin bok *Ljudbildning: 100 övningar i konsten att lyssna och skapa ljud* (1996) lyfter den kanadensiske kompositören och författaren R. Murray Schafer fram den *ikoniska* relationen mellan ord och ljud genom ett antal övningar. Låt oss ta en av dessa övningar som utgångspunkt:

Ingen vet hur språket uppstod, men en teori är att ursprunget står att finna i ett eko hos ljudlandskapet, den så kallade onomatopoetiska teorin. Alla moderna språk har färgstarka ord för att beskriva ljudens egenskaper. Man kan utforma åtskilliga övningar för att utforska språkets onomatopoesi, exempelvis genom att göra upp listor över ord i det egna språket som är en ljudillustration till den idé eller det föremål de beskriver (gurgla, plaska, bubbla, banka, klatscha, etc). Men en övning mer i min smak är att hitta på egna ord med onomatopoetiska kvaliteter. Försök hitta på ord som illustrerar följande: klocka, nysning, en bomb som exploderar, en katt som spinner, månsken.¹

Den pythagoreiska slöjan och lyssnandet

Förutom uppmaningen att ta denna övning på allvar, skall jag i föreliggande text uppehålla mig något vid begreppet ikonicitet som en del i vår meningsskapande. 1 Schafer fortsätter: "Ett urval onomatopoetiska ord som några elvaåringar skapade med utgångspunkt från "månsken" lyder: nuyuyul, noorwahn, maunklinde, malooma, sheele-sk, lunious, sloofulp, shiverglowa, shimonoell, neshmoor.", *Ljudbildning*, Göteborg: Bo Ejeby Förlag 1996, 67.

praktik, men även andra aspekter som kretsar kring ord om ljud kommer att lyftas fram.

Förordet till denna skrift inleds med ett antal öppna frågor som ofta framträder i vår vardag utan att vi egentligen reflekterar över dem på ett djupare kulturellt plan. Oftast när vi diskuterar konstarter som musik, litteratur och konst gör vi det genom att så att säga separera dem: vi lyssnar, vi läser och vi ser. Idén med att separera det vi *hör* från det vi *ser* är förvisso inte något nytt och än mindre dess ideologiska undertext. Detta blir särskilt tydligt i den franske kompositören och musikteoretikern Pierre Schaeffers (1910–1995) bok *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* (1966); här problematiserar han begreppet akusmatik med referens till den grekiske filosofen Pythagoras (580–495 f. Kr.) och dennes undervisningspedagogik. Begreppet refererar till det ”namn som gavs till Pythagoras lärjungar, vilka i fem år lyssnade till hans undervisning medan han gömde sig bakom en ridå, utan att se honom och under sträng tystnad.”² Undervisningspedagogiken, som ibland benämns den pythagoreiska slöjan, har därtill auktoriserat en klyvning mellan öra och öga genom dess fokusering på lyssnandet som sedermera i och genom inspelnings- och uppspelningsteknologins framväxt åtminstone på ett plan har befästs.³ När vi lyssnar på musik framför ett par högtalare eller genom våra hörlurar så främjar detta en direkt och rent auditiv gemenskap mellan musikverk och lyssnare som är avklippt från omvärldens övriga sinnesintryck. Detta direkta lyssnande kan alltså jämföras med den pythagoreiska slöjans ideologi: fokus skall riktas mot det *rena* lyssnandet och samtidig stänga av det visuella intrycket. Samtidigt är detta inte riktigt sant. Musiken, exempelvis, framträder nämligen nästan alltid tillsammans med en mängd olika paratexter och intertexter – allt från bilder på skivomslag till vad vi i ”tanken”, i medvetandet, tolkar till bilder; sångtexters semantiska innehåll frammanar bilder framför våra inre ögon, ja ibland till och med andra ljud. Detta är vad man definierar som en *ekfrastisk* relation – något blir synligt genom ljudens eller ordens medier.

Separerandets ideologi spåras kanske tydligast till den tyske filosofen och diktaren Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) och dennes skrift *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi* från 1766. Här argumenterade han för att varje sammanblandning mellan rumsliga (visuella) och tidsliga (verbala och viss mån tonande) uttryck skall förbjudas.⁴

Även långt in på 1900-talet har denna ideologi gjort sig gällande – inte minst bland filosofer och kritiker som Irving Babbitt (litteraturkritiker), Clement

3 Citerat ur Brian Kane, ”Den pythagoreiska slöjan”, *Nutida Musik*, 3, 2008, 36–42.

4 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, Göteborg: Daidalos, 2011, 89.

Greenberg (konstkritiker) och Theodor W. Adorno (musikvetare) som alla mer eller mindre refererade till Lessings verk.⁵ Ideologin hänger sig kvar emellertid huvudsakligen vid studiet av konstarternas interrelationer: ord, bild och ton har länge studerats var för sig; detta gör temat ”ord om ljud” särskilt intressant.

Kultur, medium och modalitet

Förordets frågor är således intressanta, så låt mig upprepa dem här: 1) Hur tolkas ett medium av ett annat? 2) Tankar blir ljud i tal och skrift, men kan tanken i sig sägas vara ett ljud? 3) Tänker vi i form av tysta översatta ljud, fast ingen hör dem utom vår egen perception? Frågorna kräver i viss mån en grundlig förståelse av ett antal centrala begrepp vilka grundar sig i människans existensstillvaro, dvs. i hennes *ontologi*: hur upplever och skapar vi mening i en omvärld som är fylld med allehanda sinnesintryck och som inte sällan samexisterar? Ett sätt att närma sig denna fråga är genom begreppen kultur, medium och modalitet. Begreppen kan dessutom ge ledtrådar till hur vi kan besvara dessa frågor. Kulturbegreppets komplexitet till trots, kan det begripliggöras genom att vi börjar med att försöka förstå oss själva i tillvaron och hur vi navigerar och kommunicerar med vår kropp och våra sinnen. Enkelt uttryckt kan kulturbegreppet sägas inbegripa följande komponenter: ontologi (existensstillvaron), hermeneutik (meningsskapandet), antropologi (vanor och beteenden) och estetik (konstnärliga och icke-konstnärliga medieformer). Det ljud som strömmar ur högtalarna på exempelvis ett kafé skulle kunna betraktas som just ljud snarare än musik – en ständigt strömmande våg av vibrationer, frekvenser och amplituder, studsandes på rummets väggar som når öronmusslan, som i sin tur fångar upp ljudvågorna genom ett antal andra mekanismer och omvandlar dessa till vibrationer i trumhinnan innan hjärnan tolkar det till ljud. Ljudvågornas materiella modalitet tolkas därefter genom dess semiotiska egenskaper. Ett sätt att avskärma sig från dessa ljud blir paradoxalt nog genom våra hörlurar. Det som vi i vissa sammanhang skulle betrakta som musik, blir i kaféet inte bara ljud utan även oljud. Vi stänger av (o)ljudet med ljud. Kontexten avgör således i viss mån vad som kan betraktas som musik eller bara ljud. Ett tydligt sådant exempel är den amerikanske tonsättaren John Cages (1912–1992) verk i tre satser ”4’33” (1947–48) där tystnad kan förstås som musik. Som musikforskaren Nicholas Cook skriver:

[T]hough 4’33” specifies no sounds as such, it creates a musical event out of whatever there is to be heard, and it does so through creating in the listener an openness to the qualities of sounds, heard for their own sake, such as is normally lacking in people’s awareness of their acoustic surroundings.⁶

5 Jag tänker här huvudsakligen på följande texter: Babbitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts* (1910); Greenberg, ”Towards a Newer Laocoon” (1940); Adorno, *Philosophy of Modern Music* (1949).

6 Nicholas Cook, *Music, Imagination & Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1990, 11.

Ord om ljud handlar om ett gränsöverskridande där ett medium är öppet närvarande, ordet, medan ett annat, ljudet, är *betecknat* och närvarande genom sin frånvaro.

Mot bakgrund av dessa inledande ord följer några reflexioner över de olika bidragen genom följande fråga: På vad sätt kan dessa relateras till såväl förordets frågor som till begreppen kultur, medium och modalitet?

Transformation, ekfras och ikonicitet

När Anders Mildner i sitt bidrag talar om ljudens makt över människan i såväl fablernas värld som i vår verkliga värld, samt om spänningen mellan kontrollerat och okontrollerat ljud, bör detta ses i ljuset (ljudet) av begreppet ansvar. Oavsett om vi uppfattar ljudet från högtalare på ett kafé som musik, tal eller (o)ljud påkallar detta ett ansvar för kunderna/besökarna. Denna ljudkultur har, menar jag, naturaliserats, blivit en norm som bör ifrågasättas. I hemmet tar vi själva kontroll över våra ljud (i viss mån), men i offentlighetens rum vill ingen ta ansvar. Kanske skulle man inrätta en slags ljudkvot för kaféer och andra offentliga platser? Eller åtminstone ha en frizon där öronen får vila? Att vissa specifika ljud också förknippas med makt är också intressant. Musiken utnyttjar ibland ljud förknippade med starka symboler. Tänk Peter Tjajkovskijs (1840–1843) "1812 (ouvertyr)", som använder riktiga kanoner i slutet, eller för att ta kyrkklockorna som symbol för makt, som Mildner diskuterar, i Hector Berlioz (1803–1869) *Symphonie fantastique*; i den femte satsen, häxsabbaten, används kyrkklockorna i samband med ett dies irae-tema. Syftet är naturligtvis att signalera makt och rädsla för lyssnaren. Denna ljudens semantik är alltså kopplad till kulturbegreppet.

Kyrkklockorna är något som även Johan Stenström lyfter fram i sin text om ljud och tystnad i *Fredmans epistlar*. Men här fungerar den snarare som en del i en miljöbeskrivning. Stenström visar emellertid inte bara hur Bellman beskriver en miljö full med ljud, utan också hur han så att säga musikaliserar sina berättelser i ord.⁷ Fredmans epistlar är ett typexempel på hur ett medium uttrycker ett annat – dess inomkompositionella intermedialitet frammanar inte bara bilder utan också klanger i medvetandet hos lyssnaren. Denna typ av intermedialitet kan ta sig uttryck i form av ikonicitet, och det gör den även i Fredmans epistlar. Som Stenström skriver: "Instrumentimitationerna bidrar till att ge epistlarna deras speciella karaktär." Men till skillnad från andra kvalificerade medier, som exempelvis litteratur, framträder här en performativ aspekt vars syfte är att

⁷ Se Werner Wolf, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

hos mottagaren skapa en inre ljudande bild av instrument; huruvida detta är att betraktas som musik eller något annat kan naturligtvis diskuteras. Enligt Stenström återkommer exempelvis två instrument ofta i epistlarna: valthornet och violincellon. Denna sensoriella typ av ikonicitet måste således ges en mening genom en semiotisk modalitet. Men varför just ett valthorn (eller horn som det oftast kallas)? Vilket symbolvärde kan den bära på som genom epistlarna får sin specifika betydelse? I vanliga fall brukar detta instrumentet tillskrivas en slags heroisk karaktär som reproduceras i och genom andra kvalificerade medier där filmmusiken kanske utgör det tydligaste exemplet.

Romaner som på ett eller annat sätt refererar till musik är inte ovanligt. Detta kan ske på såväl form- och strukturnivå som på innehållsnivå. Som paradexempel brukar nämnas Thomas Manns (1875–1955) kortroman *Tonio Kröger* (1903) där Richard Wagners (1813–1883) ledmotivsteknik delvis styr hur Mann strukturerat upp romanen. Även Virginia Woolf (1882–1941) har låtit sig inspireras av musikens formspråk. I sin sista roman, *Between the Acts* (1941), blir det musikaliska ett tema som framträder på flera sätt. Som Trina Thompson skriver i sin text "The Music in *Between the Acts*":

Woolf moves more deeply into ekphrastic territory, employing two ideomatically musical techniques: (1) motivic repetition and development and (2) the creation of compound melody, a relative of counterpoint. Finally, the unique structures of this novel show similarities to the development of opera, a musical genre that solders text to music.⁸

Annikas J Lindskogs text, "Att lyssna på modernismen: ljud och tystnad i Virginia Woolfs *Mot fyren*", studerar hur en författare låter sig inspireras av andra representationsformer, där just det representerade objektet endast är närvarande genom sin frånvaro. Detta gör hennes text särskilt intresseväckande eftersom hon fångar in aspekter av vår vardag som annars lätt går oss förbi.

Metaforer som uttryck för ikoniska samband framträder även i tecknade serier. I "Ljud om ord – att skriva hur det låter", lyfter Louise Wassdahl fram hur hon i praktiken arbetar med översättningar av metaforer från ett språk till ett annat. Inom poesin är detta en grannliga uppgift, men Wassdahl visar även hur svårt det kan vara inom tecknade serier (hennes bidrag aktualiserar även Schafers övning i ljudbildning). Det svåra ligger ofta i att det "bakom" metaforen ligger en kulturell kontext som så att säga är större än orden och beskrivningarna i sig, och det är först när vi har denna kulturella kontext som bakgrund som den

⁸ Trina Thompson, "The Music in *Between the Acts*", i *Virginia Woolf & Music*, Adriana Varga (red.), Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2014, 211. Hela denna bok är ägnad musikens (och ljudens) relation till Virginia Woolfs romaner.

ikoniska relationen får sin mening. Meningsskapandet beror således lika mycket på mediets specificitet som mottagarens sensibilitet och position i rum och tid.

I "Betraktelser över uttrotningshotade ljud" visar Mikael Strömberg hur ofta ljud är förknippade med minnen. Frågan är om dessa minnen, när ljuden har försvunnit från vår vardag, kan väckas till liv igen? På samma gång som ljuden bär på minnen, och i vissa fall på starka konnotationer, riskerar minnena att förlora delar av sin betydelse. Ett sätt att "bevara" ljud, bortsett från inspelningar, är genom ord. I sin utmärkta essä, "Mimesis i maskinens tidsålder: Benjamin läser Proust" (2008), visar litteraturvetaren Sara Danius hur Marcel Proust i sin monumentalroman *På spaning efter den tid som flytt* (1913–1927) använder ljudet och hörseln för att skriva fram vissa specifika händelser.⁹ Ljudet och hörseln är starkt förknippade med minnets funktion; men inte enbart detta, utan även hur teknologiska medier, ljud, hörsel och meningsskapande inte kan separeras. Vår rums- och tidsuppfattning av exempelvis telefonen som ett nytt teknologiskt medium förändras i takt med att "gamla" teknologiska medier byts ut mot nya.

Ola Stockfelt lyfter i den avslutande texten, "Att tala om att komponera en busshållplats", fram den disciplinära problematiken att arbeta över ämnesgränser såväl inom humaniora som mellan fakulteter. Problematiken berör flera aspekter: dels kompetens, dels kommunikation. Stockfelt rör sig i egenskap av både musik- och filmvetare mellan det som hörs och det som syns, dvs. i det fält som litteratur- och medievetaren Mikko Lehtonen benämner som ett ingenmansland (no man's land), nämligen i det audiovisuella fältet. Att ägna sig åt två, eller flera, sinnesmodaliteter samtidigt kan tyckas vara en självklar del i vår vardagliga vetenskapliga praktik eftersom vi som människor redan från början, som Lehtonen uttrycker det, är multimodala. Även om vissa av våra fem sinnen aktiveras mer än andra beroende på uppmärksamhet och val av komplexa medieformer, går det inte att helt separera dem.¹⁰ I grund och botten handlar problematiken således om kompetens och kommunikation, och att befolka och problematisera detta ingenmansland eftersom det ofta är där som intressant kunskap formeras.

Symposiet "Ord om ljud" är ett bra exempel på en sådan befolkning och hur man kan kommunicera över ämnesgränser och på så sätt bli lite klokare – oavsett disciplinär hemvist.

9 Sara Danius, "Mimesis i maskinens tidsålder: Benjamin läser Proust", *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, nr. 1, 2008, 75 - 88..

10 Mikko Lehtonen, "On No Man's Land: Theses on Intermediality", *Nordicom Review*, vol. 22, nr. 1, 2001, 71

Ord Om Ljud

- Skriftställare om ljud och ljudmiljöer

Texter från ett tvärdisciplinärt Symposium i Lund den 5/12 2014

ANDERS MILDNER | MIKAEL STRÖMBERG | JOHAN STENSTRÖM |
ANNIKA J LINDSKOG | LOUISE WASSDAHL | OLA STOCKFELT

EFTERORD AV MATS ARVIDSSON

Hur tolkas ett medium av ett annat? Tankar blir ljud i tal och skrift, men kan tanken i sig sägas vara ljud? Tänker vi i form av tysta föreställda ljud, fast ingen hör dem utom vår egen perception, vad den nu är?

Ljud definierade i akustikens värld som vibrationer, frekvenser och amplituder behandlas av humanisten såsom upplevelser av betydelser och som ett meningsskapande som oupphörligen konstrueras vidare och nytolkas. Något som skiljer texterna i denna samling från rent naturvetenskapliga studier är också att de behandlar subjektiva upplevelser av ljudmiljöer och i många fall hur dessa relaterar till idémässiga och kulturella sammanhang.

Så vad kan det innebära att skriva om ljud och ljudmiljöer? Skriftstäl-laren, akustikern, musikforskaren, litteraturvetaren, journalisten brot-tas med uppgiften att skriva om ljud. Ljudmiljöcentrum samlar i denna volym ett antal skriftställares tankar om ljud och ljudmiljöer.

www.ljudcentrum.lu.se

LUNDS UNIVERSITET

Ljudmiljöcentrum
ISSN 1653 - 9354
ISBN 978-91-87833-24-3



Ord Om Ljud

- Skriftställare om ljud och ljudmiljöer

ANDERS MILDNER | MIKAEL STRÖMBERG | JOHAN STENSTRÖM
ANNIKA J LINDSKOG | LOUISE WASSDAHL | OLA STOCKFELT
LJUDMILJÖCENTRUM VID LUNDS UNIVERSITET

Skrifter från Ljudmiljöcentrum vid
Lunds Universitet, Rapport nr. 14

