

ARILD NYQUIST LESER DIKT

Framføring av litteratur og analytiske begrensninger

JEG OPPDAGER ARILD

Det er umulig å skrive om Arild Nyquist uten å bli personlig. Hans mangfoldige forfatterskap har for mange vært en inngangsportale til litteraturen. Mitt møte med Nyquist var som pubertal elev på Tønsberg Gymnas for 15 år siden, og det skal vel ikke mye oppfinnsomhet til for å forstå hvorfor den befriende tonen og trassen i de korte diktene hans virket appellerende:

Studinene i solen sitter.

Jeg tenker på runde fitter. (Nyquist 2005:24)

Nyquist framstod for meg som en forfatter jeg gjerne siterte høyt. Det er nok diktene til Nyquist som er mest kjent, men hans kunstneriske praksis resulterte også i blant annet romaner, barnebøker, plateinnspillinger og malerier. I tillegg til diktene opptok også prosaen meg og fulgte meg lenge, og jeg har i den siste tiden tatt opp igjen hans bøker når jeg i dag skriver masteroppgave. Grunnen til at jeg fant Nyquist interessant til dette, var nettopp hans holdning til litteraturen, og på en måte skrev han noe helt annet enn det som vi under litteraturstudiene interesserer oss for. Det var derfor et ønske om å ta med meg denne trassen inn i litteraturvitenskapen, og slik undersøke både hans forfatterskap på en annen måte, og samtidig undersøke noen av fagets begrensninger. Dette er også tema for denne artikkelen. For jeg har alltid syntet det var stor avstand mellom den fantastiske opplevelsen det var å høre Arild Nyquist lese opp sine dikt, til jeg kom hjem og åpnet en av diktsamlingene under leselampen. Jeg opplevde ofte at jeg ikke leste de samme diktene, og dette gjaldt særlig de siste diktsamlingene. Det ble heller ikke bedre etter jeg begynte på litteraturstudiene, og tilegnet meg grundigere måter å lese på. Et forsøk på å nærlese diktene til Nyquist føles som å skulle ta en rolig spasertur ned en rutsjebane. Diktene på arket framsto som skamløst en-

kle og flate, mens når de tok bolig i den lesende dikteren bak mikrofonen ble de blåst opp til helt andre størrelser. Den litteraturvitenskaplige tilnærmingen til dikt ble heller ekskluderende og dette var det som fikk meg til å undres over hvorfor litteraturanalsens fangarmer ikke kunne gripe tak i den litterære opplevelsen som foldet seg ut på scenen. Problemene jeg vil skrive om har oppstått i grensen mellom fagets autoritet og min private opplevelse av Nyquists opptredener. Det lar seg derfor ikke gjøre å beskrive dette som en problemstilling uten å bli personlig.

Ikke før jeg leste i Hans Rotmos bok *Tekstforfatteren* (1993) syntet jeg at jeg fant en løsning på dette. Rotmo legger i denne boken vekt på at sangteksten er en før-litterær sjanger. Med dette mener han at sangteksten er nærmere knyttet opp til muntlighet enn til det skrevne ordet. Jeg leste videre: "Songteksten skal [...] tene ein heilskap av tekst og musikk som skal oppfattas av øret" (1993:63). Rotmo peker på hvordan Georg Johannesen ved et tilfelle¹ plukket fra hverandre tekstene til Åge Aleksandersen og slaktet dem uten hensyn til hvilket uttrykk tekstene var ment for å passe inn i. Behandlingen av Aleksandersens tekster var derfor kun rettet mot en tredjedel av hva tekstene faktisk var. I tillegg til å være tekster med en indre struktur med sine likheter og ulikheter på forskjellige nivåer, så var tekstene også skapt for å inngå i en helhet med musikken, og samtidig for at artisten Åge Aleksandersen skulle fremføre dem. Med all respekt for Georg Johannesen, og til tross for den barnslige gleden ved hans lekende tone der han konkluderer med å sammenligne Aleksandersen med apen Julius, så mener jeg likevel det er mye å hente i Rotmos refleksjoner. Ved å bruke en musikkmetafor, ved å betrakte diktene på arket som noter, som et partitur for en tenkt framførelse, følte jeg at mye av problemet løste seg. Jeg begynte dermed å lese diktene som tekster som var skrevet for opplesning på en scene av Arild Nyquist.

Når man har notert seg viktigheten av den muntlige dimensjonen, gir det forklaringer til dikt som ofte blir enkle og platte på papiret. Se for eksempel på diktet "Tenk om" fra *Balubers trompet*:

TENK OM

- verden plutselig var borte en
dag du, Arild ...! ...at du åpnet
døren fra soveværelset og så var ikke
verden der mer ... Da hadde det ikke
vært noe særlig vits i å pusse tennene akkurat
den dagen syns jeg. (Nyquist 2005:181)

Som mange av hans andre tekster, så tangerer han vitessens form med dette diktet. Det umiddelbare innholdet er som designet for opplesning. Som en av skillene mellom skrift og tale er nettopp at i talesituasjonen er innholdet mer avhengig av å bli øyeblikkelig akseptert. Med humoren som gjennomsyrer Nyquists forfatterskap har han et sterkt kort for å skape en slik aksept. Det skapes åpninger i teksten, ved hjelp av tre punktum, et utrops tegn og igjen tre punktum. Gjennom bruken av en type tegnsetting, som Adorno benevner som "å gjøre krav på den fiktive endeløysa" (Adorno 1992:62), skapes det i teksten et uendelig rom som framføreren må tolke gjennom sin gestikk. Diktet er lett, for lett til å leses langsomt, mens diktet er skreddersydd for en framføring, og for å skape latter.

Dermed berører jeg et vesentlig moment som gjelder all litteratur, men som enklest lar seg demonstrere hvis jeg fortsetter å snakke om dikt. Et dikt har i hovedsak to muligheter for å konkretisere seg, enten gjennom skriften som folder seg ut over arket, eller gjennom stemmen som utsier diktet. Slik sett berører diktet to andre kunstarter. Gjennom skriften tar diktet et skritt nærmere malerkunstens flater, mens gjennom stemmen beveger diktet seg mot musikken. Ikke noen revolusjonerende tanker dette, og dette har også vært utforsket gjennom konkrete dikt på den ene siden og lydpoesi på den andre. De ulike materialiseringenes betydning for forståelsen av diktet er et emne som nærmest ikke er berørt av litteraturforskere. Men det finnes unntaksvis noen som søker etter å etablere en bredere forståelse av det framførende aspektet ved dikt. Et av unntakene er antologien *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Charles Bernstein ønsker, i et innledende essay med samme navn, å framheve sammenhengen mellom

poesiframføringer og scenekunst. Han skriver at fraværet av et seriøst studium av poesiopplesninger "har bidratt til å tilsløre den modernistiske poesitradisjonens betydning for etterkrigstidens performance-kunst" (Bernstein 2003:2). Selv om ikke tanken er ny, så har litteraturforskingen et langt steg igjen med å trekke konsekvensene av dette, om den i det hele tatt kan gjøre det. Jeg skal demonstrere dette ved å se nærmere på Nyquists forfatterskap, som er særpreget nettopp ved at han utforsket de to mulighetene for diktet på en gjennomført måte.

ARILD FRAMFØRER DIKT

Jeg tror ikke opplesningene til Nyquist kan sammenlignes med noe annet i norsk litteraturhistorie. Du kunne gå på en opplesning, og tro at du skulle oppleve en forfatter som leste tekstene sine høyt, mens det du møtte var en entertainer som utgjorde en blanding av en musiker, en tryllekunstner og en stand-up-komiker, samtidig som han stod på scenen som en forfatter. Bare ta en kikk på plakaten han brukte for å reklamere for disse opplesningene [vedlagt foto]. Han viser seg selv gjennom fire bilder, og selve lesningen utgjør bare en fjerdedel av innholdet. Resten av plakaten er viet sang, rocking og trylling. Slik gjorde han poesiopplesninger om til seanser som nærmer seg en blanding av konsert, performance-kunst og sirkus. Plakaten danner likevel et fattig bilde av hvordan det var å overvære en opplesning. Nyquist hadde en enorm evne til å engasjere salen. For å få et inntrykk av dette kan man på den siste platen han gav ut, *I sans og samling* fra 1999, høre en opplesning av det velkjente diktet "Nå er det jul igjen!". Her har han fått hele salen med på allsang.

Gjennom å plassere diktene på en scene der alt kunne hende, skapte han en helhet der han selv spilte en avgjørende rolle. Men dette peker på et felt som ikke har vært uproblematisk, i alle fall ikke i litteraturforskningen. Bernstein berører dette feltet. Først sier han at en skuespillers tolkning aldri vil oppnå den samme autoritet som den poeten selv legger frem (Bernstein 2003:5). Men samtidig som Bernstein vektlegger forfatterens autoritet over verket, er han nøye med å understreke at framførelsen ikke virker den andre veien. Han skriver:

¹ I musikkavisa *Puls*, november 1986.

Diktopplesningen framstiller diktet, ikke dikteren; den materialiserer teksten, ikke forfatteren; den framfører arbeidet, ikke den som komponerte det. Kort sagt er det betydningsbærende trekket ved diktopplesningen i mindre grad poetens nærvær enn diktets nærvær. (Bernstein 2003:9-10)

Det er problematisk å opprettholde dette skillet når det gjelder Nyquist. Framførelsen av tekstene var en del av en større helhet. Ikke bare iscenesatte han det enkelte diktet, men samtidig framstod han som en figur ved navn Arild Nyquist eller dikter Arild. Vanskelighetene melder seg altså for en litteraturviter som er dressert til å skape et tydelig skille mellom den biologiske forfatteren på den ene siden, og litteraturens interne instanser på den andre, slik Bernstein også ønsker å bevare. Å skape et absolutt skille mellom Arild Nyquist som gikk på fisketur hver onsdag og dikter Arild som kaster med flue hos Gunnar i Ramnes², er derfor umulig. Dette er vanskelig nettopp for disse størrelsene satte hverandre i spill, og på et vis betinget hverandre. Opplesningene var del av en iscenesettelse, ikke bare av det enkelte dikt, men også av dikter Arild, og som materiale for denne iscenesettelsen stod forfatteren selv til disposisjon. Denne iscenesettelsen fant også sted i det øvrige forfatterskapet hans. Ikke bare gjennom de mest kjente romanene *Barndom* og *Ungdom* som handlet om Nyquists oppvekst, men også gjennom dikt og kortere tekster. Særlig peker samlingene med epistler seg ut. Mens samtidens forfattere benyttet seg av essaysjangeren som et parallelt uttrykk til de skjønnlitterære tekstene, så utfoldet Nyquist seg i den langt mindre pretensiøse epistelsjangeren. I disse hevet han fram små hendelser fra sitt eget liv. Epistel som sjanger er nært knyttet til brevsjangeren, skrevet for en tenkt mottaker. Men like tydelig framstår avsenderen. Her kan han framstå enda mer personlig og ikke minst med større fortrolighet enn i essaysjangeren. Ved å benytte denne sjangeren kunne han derfor enda tydeligere fremstå som en person, et ledd i å skape et bilde av seg selv gjennom litteraturen.

På samme måten som tekstene hans var satt i spill med hans faktiske person, så har jeg vanskelig for å tenke bort den biologiske Arild Nyquist når jeg leser diktene hans. Diktene ble skrevet for å leses av Arild Nyquist, på den måten han leste opp diktene, med hans stemme. Dette uttrykket er en uløselig del av diktene, og problematiserer dermed skillet mellom forfatter og

verk. Riktignok er det ikke en tilbakevisning av den intensjonelle feilslutning, men ved å betrakte diktene i forhold til det utøvende uttrykket de ble skapt for, så følger det at forfatteren inngår i verket. Et klart skille mellom verk og forfatter blir derfor umulig, i og med at man ikke kan skille ut noen elementer og si at dette er teksten og dette er forfatteren. Denne sammenhenkningen av verk og forfatter, mener jeg har virkning begge veier. Gjennom å sette sin person i spill i tekstene så var tekstene like mye med på å skape ham som person.

Nyquist har ikke skrevet noen estetiske essay. Det vi finner av refleksjoner over hans kreative virksomhet finnes i et par av epistlene, samt en estetikk som tematiseres i romanen *Giacomettis forunderlige reise*. I epistelen "Kunst og knekkebrød" (1994) skriver han om hvordan det er å stå som utøvende kunstner mellom to totaliserende tradisjoner. På den ene siden har han den progressive, sosialrealistiske tradisjonen, som søker å politisere kunsten. På den andre siden finnes den borgerlige museumsforvaltningen av kunstverkene, der verkene henges på veggene og har mistet sin kraft til å stille nærgående spørsmål. Kunstens rolle er en annen, hevder han her, og kunstneren må selv følge denne:

Nei, jeg blir ikke stallknekt eller dragon for noen annen enn kunstens evige levedyktige spørsmålsteget og mangel på entydige svar. Mot alle såkalte faste og jordbundne systemer blir jeg en sann forræder. Jeg sier: stol ikke på meg. Mine venner sparker jeg når de ikke venter det. Mine fiender slår jeg plutselig på skulderen med et saftig glis. For husk: kunsten er en fugl som aldri lar seg fange. I samme øyeblikk vi tror vi griper den – er det for seint. (Nyquist 1994:149)

Kunstens rolle som å sette opp "evige levedyktige spørsmålsteget" sammenfaller med kunstnerens rolle hos Nyquist. Men samtidig som forfatter og verk faller sammen, så peker også sitatet mot hvordan man ikke kan gripe en tekst og gi en endelig definisjon av Arild Nyquist. Verket skapes nettopp i åpningen, i spillet mellom de ulike størrelsene.

ARILD SKAPER NÆRVÆR

Et av hovedpoengene til Bernstein, er at når man betrakter de ulike framførelsene av diktet, om det dreier seg om trykte versjoner eller ulike opplesninger, så kan

man ikke trekke fram en versjon som mer opprinnelig enn de andre:

Å snakke om diktet i framføring innebærer altså å forkaste forestillingen om diktet som et uforanderlig, stabilt, avgrenset lingvistisk objekt; det innebærer å nekte diktet dets selvnærvær og dets helhet. Så mens framføringen framhever diktets og utøverens materielle nærvær, forneakter den samtidig diktets helhetlige nærvær, altså dets metafysiske enhet. (Bernstein 2003:6)

Det Bernstein her peker på, er hvordan diktet alltid mangler en grunnleggende enhet. Konklusjonen er interessant, men jeg synes Bernstein kunne favnet bredere. For sammenligner vi poenget med den manglende endelige versjonen, at diktet istedenfor å betraktes som et lingvistisk objekt, blir lest inn i en dynamisk og ikke minst prosessuell ramme, sammenligner vi dette med Nyquists tanker om kunstens rolle, så mener jeg at vi kan dra den slutningen at nettopp dette er et av kunstens grunnleggende bestanddeler. Som vi så befant ikke Nyquist seg på den siden som hengt kunstverket opp på museene, der verkene ble gitt en endelig definisjon. Derimot vektla han hvordan kunsten aldri gav endelig svar. Den dynamikken som skapes mellom de ulike framføringene av diktet, er ikke spesifikt for diktet, men i stedet generelt for all kunst. Den betoningen som Bernstein gir framførelsene blir dermed en måte å nærme seg diktet, ikke som et ferdigdefinert objekt, men som et levende kunstverk.

Vi kan av dette skille ut to måter å betrakte kunst på. Enten betraktes den som et endelig produkt, som en definert helhet. På den andre siden ligger det i kunstverkets natur at det skal undra seg enhver definisjon, og at det skal forbli levende og åpent i det spillet som skapes mellom forfatter og verk. For å tydeliggjøre denne åpne holdningen til kunst, så vil jeg låne noen begreper av Martin Heidegger.

I *Der Ursprung des Kunstwerkes* peker Heidegger ut en forskjell mellom brukstingen og den kunstnerlige behandlingen av den samme tingen, som jeg finner nyttig i dette henseende. Heidegger tar utgangspunkt i et Van Gogh-bilde av to sko, som han fortolker til å ha tilhørt en bondekone. Skoene slik de fungerer i hverdagen, på føttene til bondekona, blir kun betraktet ut fra sin funksjonalitet. Dette er hva Heidegger kaller

brukstingligheten som "trenger seg [...] fram som dens eneste og tilsynelatende eksklusive væremåte" (Heidegger 2000:33). Men i kontrast til hverdagens blikk, når skoene blir løftet inn i et kunstverk, kommer et annet aspekt til syne. Brukstingligheten kommer i opposisjon til selve materialiteten til tingen. Heidegger kaller denne opposisjonen en strid mellom *verden* og *jorden*. Det er vanskelig å fortolke disse begrepene uten å miste de konnotasjonene som er viktige i Heideggers tekst, og som ikke minst gjør teksten vanskelig å svelge på grunn av sin nasjonalromantiske klang. Men et aspekt ved hans to begrep er at *verden* kan betraktes som den sosiale konstruksjonen, mens *jorden* er de grunnleggende materielle betingelsene for alt, som ligger taust til grunn for alle ting. Når brukstingen fyller sin rolle, så glemmes disse betingelsene. Men som gjenstand for en kunstnerlig behandling så kommer det materielle igjen til syne. Derfor mener han at det skapes en strid, at kunstverket kan avdekke en strid mellom verdens sosiale funksjonalitet og jordens materielle vilkår. Overført til diskusjonen omkring poesi:

I henhold til den alminnelige oppfatning er språket den måte å meddele seg på. Språket tjener som et middel for samtale og avtale, og for kommunikasjon i sin alminnelighet. Men språket er ikke bare og heller ikke først og fremst et fonetisk og skriftlig uttrykk for det som skal meddeles. Det er ikke slik at språket i ord og setninger kun beforder det åpenbare og det fordekte slik det allerede er ment. Det er tvert imot først språket som bringer det værende inn i det åpne som værende. (Heidegger 2000:88)

Heidegger legger her vekt på språkets evne til å skape en virkelighet, til å karve ut en verden. På den ene siden kan vi betrakte det daglige språket, eller brukspråket som lett kan misbrukes, som verden. På den andre siden så vil ordenes materielle vilkår, lydene og bokstavenes ulike måter å materialiseres på, kunne betraktes som jorden. Diktningen kan framvise en strid nettopp fordi skapelsen står i sentrum. I og med utsigelsen av diktet, så skapes en verden. På den ene siden har diktet et informasjonsinnhold som ligner på kommunikasjon, men på den andre siden så problematiserer formen selve skapelsen.

² I diktet "Hos Gunnar i Ramnes" fra samlingen *Kelner!*, 1979 (se Nyquist 2005:82-5)

sen eller utvelgelsen av dette innholdet, ved at den setter i spill at det blir sagt.

Det interessante med Heideggers begrep er også at begrepene verden og jorden er aktive størrelser. Verden *verdner*, sier han, og forklarer: "Verden er ikke en gjenstand som står foran oss og kan beskues. Verden er det ikke gjenstandsmessige som vi er underordnet [...]" (Heidegger 2000:47). På den andre siden er jorden også aktiv. Striden mellom jorden og verden er derfor en dynamisk størrelse. Denne dynamikken fastholder Heidegger at må opprettholdes gjennom måten man forvalter kunsten på:

Men det er ikke bare skapelsen av verk som er dikterisk. Bevarelsen av verket er like dikterisk, om enn på sin egen måte. For verket er kun virkelig som verk når vi rykker oss selv ut av det tilvante og dagligdage og rykker inn i det som er åpnet av verket, for på den måten å bringe vårt vesen selv til å stå i det værendes sannhet. (Heidegger 2000:90)

Slik viser Heidegger at kunsten har et erkjennelsesmessig aspekt. Men denne erkjennelsen er bare mulig under en viss tilnærming til kunsten. I litteraturfaglige diskusjoner er det i hovedtrekk to analytiske tilnærminger som blir diskutert. Den ene er tanken om verket som autonomt, og den andre søker etter verkets mening i konteksten. Når jeg snakker om å bevare kunstverkets åpenhet, og hvordan forfatteren dermed blir trukket inn i verket, kan det se ut som verket blir definert ut fra kontekstuelle, heteronome elementer. Men poenget her er hvordan bevaringen av kunstens åpenhet kan ivareta et nærvær i kunstverket, hvordan det nettopp ikke består av avkodinger gjennom en hermeneutisk sirkel, men gjennom å oppleve det. Både ideen om verket som autonomt og ideen om et heteronomt verk er to skrustikker i det samme verkstedet, de tjener begge den analytiske og distanserte tilnærmingen av kunsten. Slik jeg leser Heideggers tekst, viser han tvert i mot hvordan kunstverket kan forbli åpent og dynamisk. En autonom tilnærming vil igjen bare lukke det, skru det fast til en objektiv størrelse. En kontekstuell tilnærming vil lukke verket ved å betrakte det som en kulturell interessant ytring. De ulike framføringene av diktet er derfor betydelige seanser for å opprettholde verkets åpenhet. For slik Bernstein konkluderer ovenfor, peker han på et viktig moment ved kunsten, nemlig evnen til å skape nærvær.

Det er nettopp ved å ikke avslutte verket, ved ikke å gi det en status av selvnærvær at dette kan skje. Da viser kunstverket seg fra den prosessuelle siden, den aktive siden som setter spørsmålsteget.

Denne dynamikken kommer bare fram hvis vi tar et farvel med en metafysikk der diktet er en avsluttet enhet. Dermed kan vi operere med et aktivt og et passivt litteraturbegrep. Der det aktive litteraturbegrepet peker mot litteraturen som et felt for innlevelse, latter og erkjennelse, så vil det passive litteraturbegrepet peke mot den analytiske bruken av litteratur. Det er det passive litteraturbegrepet som hviler på en metafysikk. Like mye som diktet må forbli åpent, så er det viktig å begynne å betrakte forfatterstørrelsen mer prosessuelt. Gjennom å lese diktet ut fra den helheten som oppstår aller tydeligst under poesiopplesningen, så kan vi begynne å betrakte forfatteren som en uløselig del av verket. På samme måten som diktet blir iscenesatt av dikteren, så blir dikteren iscenesatt av diktet. Disse størrelsene setter hverandre i spill. Når vi unngår å behandle kunstverk på en dynamisk måte, men isteden forvalter verkene instrumentelt i forlengelse av det passive litteraturbegrepet, så foretar vi det jeg vil kalle *den analytiske feilslutning*. Dette er ikke noen tilbakevisning av den intensjonelle feilslutning, for også en tanke om intensjonen forutsetter en utenforstående forfatter. Ved å betrakte verk og forfatter som to størrelser som setter hverandre i spill og dermed inngår i hverandre, kan vi heller ikke undersøke forfatteren som en opprinnelse. Litteraturvitenskapen benytter seg av begge litteraturbegrepene. I den grad litteraturfaget er et interessefag, så vil det også drives fram av begeistringen for litteratur. Men formelt kan faget bare si noe om det passive litteraturbegrepet.

JEG LESER ARILD HØYT

Når jeg ikke kan skrive om Nyquist uten å bli personlig, så er dette knyttet til opplevelsene, den begeistringen for litteratur som han skapte i meg. Den samme begeistringen som førte meg til litteraturstudiene, finner jeg deretter som et faglig problem. Jeg opplevde at det skjedde en vending. Litteraturopplevelsen som var det primære, ble i stedet det sekundære. Det ble faget som trakk opp grensene for litteraturen, og ikke litteraturen som satt ut grensestolpene for faget. Det blir for meg stadig viktigere å minne meg på hvor jeg kommer fra,

og integrere dette i oppgaven jeg for tiden sitter og skriver. Jeg har her forsøkt å skissere en slik integrasjon.

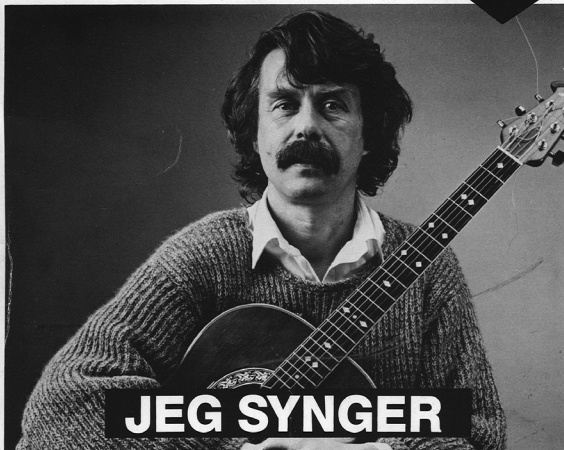
Tar jeg konsekvensen av å tenke de ulike versjonene, skriftlige som muntlige som like viktige, og ikke vektlegger det ene mediets overlegenhet over det andre, så mener jeg å kunne bevare verkets åpenhet. Dette er en åpenhet som Nyquist også bevarte gjennom å utforske litteraturens muligheter. I tillegg til å iscenesette diktene gjennom opplesningene, så arbeidet han også med dem i forbindelse med sin billedkunst. Diktene blir her

innskrevet som en del av billedflaten. Slik utforsket han litteraturens mulige framføringer både som talte ord og som skrift over arket. Ulike iscenesettelser er viktige for å utforske diktene og sprengre grensene for det vi oppfatter som det analytiske objekt. Når vi kommer hjem og setter oss under leselampen, er det derfor viktig å iverksette diktene på nytt. Kanskje må diktene leses høyt, mumles, ropes, eller skrikes. Skal vi bevare verkets åpenhet så må det hele tiden iverksettes ved å bli gitt en lesende kropp.

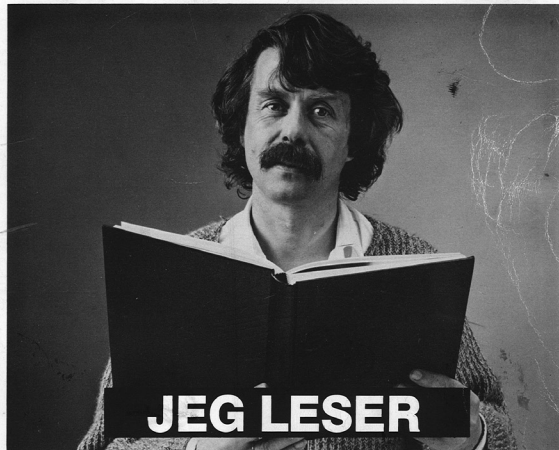
JEG HENVISER TIL LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. 1992. "Skiljeteikn" ["Satzzeichen". 1958.] Overs. Jo Eggen. I *Notar til litteraturen*. Oslo. S 59-65.
- Bernheim, Charles. 2003. "Nærlytting. Poesien og det framførte ordet." [orig. "Close Listening: Poetry and the Performed Word." [1999.] Overs. Svein Svarverud. På www.nypoesi.net. Publisert 10.02.2003. Url: <<http://www.nypoesi.net/old/essays/bernstein.html>>. Nedlastet 13.04.2007.
- Heidegger, Martin. 2000. *Kunstverkets opprinnelse*. [orig. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. 1935/36.] Overs. Steinar Mathisen og Einar Øverenget. Oslo.
- Nyquist, Arild. 2005. *Samlede dikt*. Oslo
- Nyquist, Arild. 1994. "Kunst og knekkebrød". I *Kollvikabrev*. [1978.] Oslo. S. 71-6.
- Rotmo, Hans. 1993. *Tekstforfatteren*. Oslo

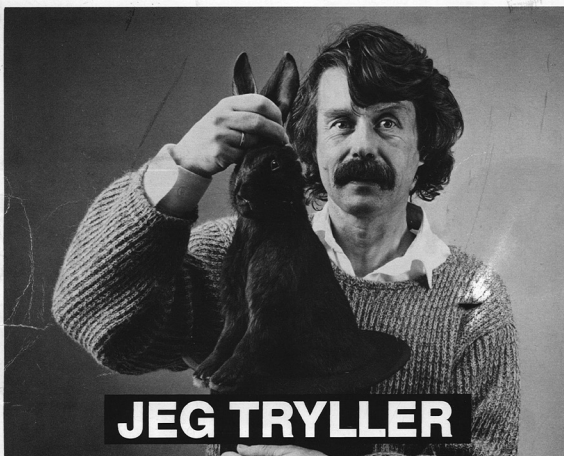
ARILD NYQUIST



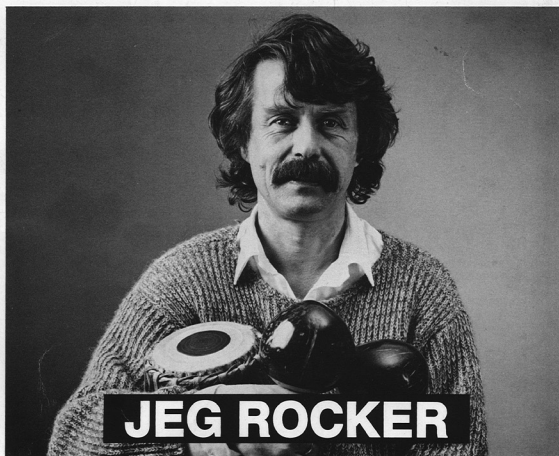
JEG SYNGER



JEG LESER



JEG TRYLLER



JEG ROCKER

CAFÉ OPERA
SØND. 7/11 KL. 17.00

OM DU VIL AT JEG SKAL SYNGE, LESE, TRYLLE ELLER ROCKE FOR DEG, SÅ RING MEG I ASKER. (MELLOM 07.00 – 10.00)