

”Stark uppmärksamhet på små förändringar tycker jag är mycket värd”

Ett samtal med Henrika Ringbom

Michel Ekman: När började du skriva?

Henrika Ringbom: Jag började på allvar när jag slutade skolan 1981. Men vad jag minns är tillfällena när jag kommit av mig. Jag var på ett skrivarläger i Vidablick med större delen av min generation. Merja-Riitta Stenroos, My Lindelöf, Paul Olin och många andra. Det var det alternativa förlaget Boklaget som ordnade och författare som Kjell Lindblad, Joakim Groth, Agneta Enckell, Tomas Mikael Bäck och andra som var äldre än vi var där. Man skulle skicka in fem dikter och så arbetade vi i smågrupper. Jag hade skickat in fyra dikter som var skrivna med mitt hjärteblod och så en femte bara för att fylla ut antalet. Och då var det den femte dikten som alla gillade medan ingen riktigt förstod sig på de

Henrika Ringbom (f.1962), bosatt i Helsingfors, författare och översättare. Har utgivit:

Båge, 1988, dikter

Det jag har, 1990, dikter

Det finns ingen annanstans, 1994, dikter

Martina Dagers längtan, 1998, roman

Den vita vinthunden, 2001, dikter

Sonjas berättelse, 2005, roman

Händelser, 2009, prosadikter

Öar i ett hav som strömmar, 2013, dikter

Elden leende, 2016, reseskildring

En röst finns bara när någon hör den, 2020, dikter

Av ljuset för ljuset, 2022, essäer

där fyra. Så jag beslöt mig för att poesi ska jag inte skriva om det är så. Sen var jag på Biskops-Arnö ungefär fem år senare. Då hade jag varit med och gett ut tidskriften *Klo* i Helsingfors, där var Monika Fagerholm, Merja-Riitta Stenroos, Kjell Westö och Jonna Kevin. Jag hade skrivit små historier som fått uppskattning så jag tänkte fortsätta med det. Men där på Biskops-Arnö sprack språket upp, det blev poesi. Då började jag skriva dikt.

ME: Du nämnde Monika Fagerholm och Merja-Riitta Stenroos. Upplevde ni er som en generation?

HR: Ja. Jag blev bekant med dem första året vid universitetet och vi började umgås. Sen var vi med och gjorde Boklagets litterära årsmagasin *BLÅ* och där blev vi bekanta med sådana som var lite äldre, Tapani Ritamäki, Trygve Söderling och andra. Och då upplevde vi att vi hörde till en annan generation, att vi ville göra vår egen grej. När vi var med i Boklaget skulle man jobba med böckerna som gavs ut och vi ville ge ut andra böcker än de. De var mer journalistiska, jag minns en bok om bostadsbristen till exempel. Alldeles intressant men vi kände det inte riktigt som vår sak att redigera sånt.

ME: Och så fanns feminismen.

HR: Ja, det var ganska sammansatt. Vi ville göra vårt men vi ville inte ses som efterföljare till sjuttioårsfeministerna. Vi tänkte att om vi gör vad vi gör tillräckligt bra så gör det ingen skillnad att vi är flickor. Så var det kanske inte tänker jag nu.

ME: Har det alltid varit självklart för dig att just ordet är ditt uttrycksmedel? I dina tidiga böcker finns en känsla för rörelse och tid som kunde uttryckas också i andra konstarter.

HR: Nej, det var inte alls självklart. Längre tecknade jag mycket med kol, väldigt noga. Jag njöt verkligen av att noggrant avbilda något. Men jag hade väldigt svårt att komponera en bild. Själva tecknandet – handen-ögat – fungerade fint men jag kom aldrig så långt att jag lärde mig att komponera en bild så att jag hade en relation till hela ytan. Samtidigt funderade jag på vad jag skulle välja, och det blev språket. Så träffade jag Monika och Merja som skrev och jag kände att här fanns ett sammanhang. Det bidrog också.

Sen dansade jag också, och läste väldigt mycket dansteori. Det var viktigt för min första (*Båge*, 1988) och speciellt andra bok (*Det jag har*, 1990). Tankarna om kropp och rörelse gav mig en frihet i mitt eget tänkande.

ME: Hur gick det till att göra språk av det här?

HR: Jag läste olika dansare och koreografer, till exempel Birgit Åkessons bok *Källvattnets mask* var betydelsefull. I ett skede var jag mycket fascinerad av Merce Cunningham. Han gjorde till exempel så att han delade in kroppen i tre delar och lottade ut rörelser för varje del. Det tog honom ur det expressionistiska uttrycket. Rörelsen kom först. Man låter kroppen göra sånt som är nästan omöjligt och ser vad som kommer ut av det. När jag skrev min andra bok styrdes jag av den tanken. Jag hade en massa citat som jag tyckte borde kunna inspirera mig till egna dikter men det blev bara snusförnuftigt. Så jag klippte upp dem och la dem i en svart basker. Så hade jag vissa regler – som Cunningham – och satte ihop klippen och till sist en dikt av alla förstrader. Men jag märkte jag att jag var tvungen att gå in och ändra om det skulle bli en bok med mitt namn på pärm. För där uppkom ju betydelser som jag inte ville stå för. Det blev ett slags test på hur långt jag kunde driva det här – jag ville att språket skulle vara som musik. Men det är omöjligt. Språk refererar alltid till något. Man kan inte få det till bara ljud.

ME: Du säger att du hade svårt att fylla ut duken. Gällde det också när du skrev? Du började i en

fragmentarisk stil, sen har du småningom blivit allt skickligare på att fylla ut duken när du skriver.

HR: Jag tror väl att jag tänkte på det då. Men det här var ju 1980-tal och det fragmentariska var minst sagt tillåtet. Det var inte ett problem. Jag minns att jag tyckte att mycket i den finlandssvenska poesin var väldigt klokt och avrundat och sympatiskt. Så ville jag inte skriva, jag ville inte att man skulle kunna läsa in något klokt i dikten.

ME: Reflekterade du över hur personlig du ville vara? Du sade på tal om Cunningham-experimentet att där uppkom text som inte var du.

HR: Kanske inte medvetet men den här andra boken var viktig just för att jag inte ville vara centrallyrisk och skriva 'jag' utan snarare skapa rörelser i språket och se vad som uppkommer då. Jag vill tala *ur* en situation, inte *om* den. *Ur* mig själv, inte *om* mig själv. Mer som ett skrik än en beskrivning. Jag vände mig då absolut emot att beskriva känslor, situationer, erfarenheter. Jag tänkte länge att en beskrivning gör våld på verkligheten eftersom man ändå aldrig kan säga något säkert om den. Det kan jag väl hålla med om fortfarande men nu menar jag att man ändå kan försöka att med alla medel man har säga något om något. På den tiden kändes det till och med förbjudet att vilja beskriva. Det innebar att inordna sig i den symboliska ordningen. Nu tänker jag att man kan tillåta sig en större rörelsefrihet.

ME: Efter *Klo* blev det dags för dig att debutera?

HR: Ja, jag gick en termin på Biskops-Arnö och kom tillbaka med mycket texter. Prosaberättelser, dikter och fragment. Följande år, 1988, debuterade jag. Jag blev genast antagen, det var inga svårigheter med boken. Jag var överraskad och glad över att det gick så smidigt.

ME: Du har nämnt finlandssvenska författare. Men upplevde du att du skrev i dialog med rikssvenska författare då på 1980-talet?

HR: Den unga kvinnliga poesin var så stark i Sverige just då så det var klart att den påverkade mig. Framför allt Ann Jäderlund. *Som en gång varit äng* (1988) känns fortfarande helt magisk. Medan däremot Katarina Frostenson inte stått mig så nära. Hon fascinerade mig men det finns något

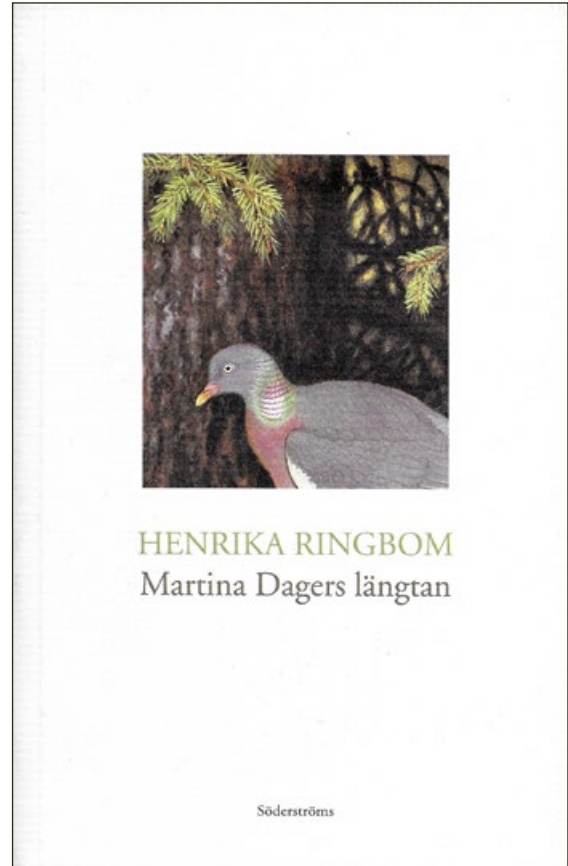


Henrika Ringbom vid Tölövikén i januari 2023.
Foto Bettina Lindblad.

hårt där, barskrapat... Stig Larsson, *Autisterna* (1979). Han och Ann Jäderlund är mina stora generationsupplevelser.

ME: Med tanke på att din motvilja mot beskrivande var det överraskande att du 1998 gav ut romanen *Martina Dagers längtan*.

HR: Ja, det var under min tid i Sverige, jag bodde där i fem år. Att jag började skriva prosa berodde på min tredje diktsamling *Det finns ingen annanstans* (1994). Det är en viktig bok för mig – jag kände att jag där rörde mig på ett område jag skulle fortsätta med. Men den fick ett mycket förvirrande mottagande. Jag tyckte ingen riktigt hade förstått vad jag ville göra. Kanske fick jag ett behov att ta en paus från poesin. Jag visste inte hur jag skulle fortsätta. Då beslöt jag mig för att skriva prosa, en prosa som var ganska genomskinlig och lättläst. Att försöka beskriva. Och så föddes *Martina Dagers längtan*. Först var det två berättelser, dels om den här kvinnan på Finlands bank, dels om henne som gick ner under broarna och ut i skogen. I något skede kom jag



på att det är kanske samma kvinna som gör både det ena och det andra och så blev hon Martina.

ME: Du sa att mottagandet av *Det finns ingen annanstans* var förvirrande. Säger du också förvirrat?

HR: Kanske det. Framför allt för mig förvirrande. Jag upplevde att jag blev förvanskad – att det jag gjort inte alls uppfattades som jag trodde och hoppades att det kunde uppfattas. Många av kritikerna skrev om instängdhet. Det var kanske inte helt fel men där finns också en väldig aktivitet, mycket våld också och många andra rörelser som förbisågs helt. Jag tänkte att det finns den här bilden av den unga kvinnliga poeten som sitter där instängd och hur hon än härjar och skriver våldsamma saker vill man behålla den bilden. Och man tänker att hon ska väl komma ut därifrån på ett mer städat sätt. Tjugo år senare fick den sen en läsning av Elisabeth Hjorth, hon skrev om våldsamheten i dikterna och om hur jag arbetade med ett språk ”som inte visste allt om sig självt”. Då hade jag inga förhoppningar mer om att något sånt skulle hända och hade helt lämnat boken, så det var fantastiskt.

ME: Martina Dager förhöll sig antitetiskt till dina tidigare böcker?

HR: Ja. Men jag har alltid läst prosa. Jag är inte sån som bara läser poesi fastän det numera har gått i den riktningen. På det viset kändes det inte som en främmande genre för mig. Då på 90-talet hade jag mycket kontakt med Monika Fagerholm och kanske påverkade det mig också antitetiskt. Jag ville skriva en sån här klar prosa och inte alls ge mig in på hennes område. Själv kan jag njuta mycket av en klar och tydlig prosa, jag hade till exempel läst mycket Italo Calvino då. Så jag tyckte inte jag behövde erövra prosan, den fanns där och det var bara att låta det komma.

ME: Du har en nära relation till poeten Mirkka Rekola? Är hon den som har påverkat dig mest?

HR: Kanske, eftersom jag inte bara har läst utan också översatt henne. En tid var det tal om att fler översättningar skulle ges ut av henne och då läste jag henne systematiskt och översatte samtidigt. Så gör jag ofta med dikter jag tycker mycket om – ett sätt att ta sig in i dem är att översätta dem. Rekolas dikter stötte jag på på 90-talet, medan jag bodde i Sverige, och de talade genast till mig. Det finns en vind i dem, en öppenhet och rörelse. De är aldrig avrundade på ett klokt sätt. Inte heller hennes aforismer är sådär kloka och

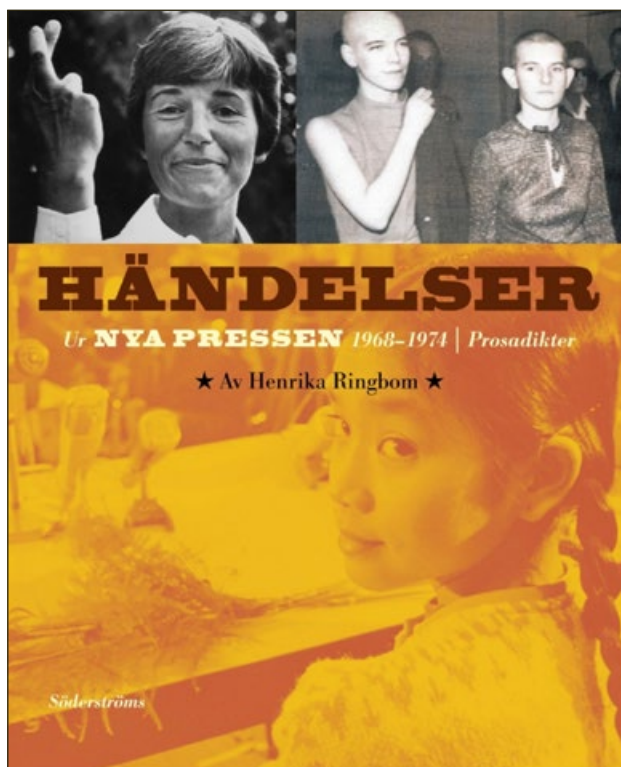
fiffiga som endel andra finska aforismer. Så att då läste jag henne och översatte också. Det fanns en tidskrift som hette *Artes* och där publicerades mina första översättningar. Senare har jag tänkt att jag inte förstod tankarna bakom dikterna och reviderat mina översättningar. Sen fortsatte jag och så inträffade ett under. Ellerströms förlag var i Helsingfors och hälsade på och jag råkade sitta bredvid Jonas Ellerström som frågade om jag skulle ha lust att översätta ett urval av Rekola. Sånt händer ju inte! Att förläggare föreslår att man ska översätta finska poeter! Så jag sa ja och så gjorde jag det.

ME: Du hade kontakt med henne personligen?

HR: Sen hade vi kontakt, när jag gjorde mina översättningar. Jag hade hört om henne tidigare, på åttiotalet när jag hörde till ett finskt gäng som gav ut tidskriften *Runous*, att det finns en sån här ensling som bor i södra Helsingfors och är så märklig. Jag träffade en poet som hade en del problem och som berättade att hon var hans stöd. Jag förstod sen att många människor sökte sig till henne för att få stöd. När jag gjorde urvalet tog jag kontakt med henne. Hon bodde i en liten etta på Villagatan, högst uppe. Lite som Björlings lilla bastu men högt uppe. Där satt hon och kedjerökte och vi fick genast kontakt, utan



Ulrika Öhman



Helena Kujander

något övergångsskede. Hon var också, som en del äldre författare är, väldigt förtjust i att prata i telefon, så sen blev det såna där långa telefonsamtal. Om mina översättningar hade hon inte hemskt mycket att säga men vi började umgås. Det var riktigt så, tänker jag, att jag sökte mig till en andlig lärare. Hon hade en märklig förmåga att känna igen det jag pratade om. Hon förstod existentiella situationer. Hon gav aldrig några råd men visade hur man med språkets hjälp kan få situationer att lösa upp sig, att man kan se dem från olika håll. Boken kom ut till hennes åttiöårsdag och vi firade henne på HSS restaurang på Skifferholmen, Jonas Ellerström kom hit. Det var ett fint tillfälle.

*

ME: Jag tycker det är någorlunda lätt att se en röd tråd eller ett motiviskt samband i dina senare böcker. *Händelser* (2009), boken som bygger på din barndomsläsning av kvällstidningen *Nya Pressen*, är en vändpunkt för mig. Dina tidigare gör ett mer heterogent intryck på mig. Vilka samband ser du själv i dem, finns där något som indikerar vart du är på väg?

HR: Det var ett sökande. Men jag tycker nog att det finns sånt som pekar vidare. Till exempel den här spänningen instängdhet/våldsamhet i *Det finns ingen annanstans*. Att skapa mening mitt i förödelsen, efter förödelsen bygga upp sitt liv igen med små gester. En känsla av att något är förött/skadat och hitta ett sätt att röra sig ändå och finnas. Det pekar framåt mot min Japanbok *Elden leende* (2016) och min senaste diktsamling *En röst finns bara när någon hör den* (2022).

ME: I vilket skede vet du vilken genre du ska skriva i?

HR: Jag skulle bli väldigt förvånad om jag skrev en roman igen... Men det är väl oftast så att det utkristalliserar sig på vägen. När jag skrev min Japanbok började det som dikter men småningom kände jag att jag vill berätta och ha en fast ram omkring och då blev det prosa. Sen finns det ju lite dikter där också. Så det är nog under arbetets gång. Men några gånger har jag beslutat att nu vill jag låta poeten i mig vila.

ME: Samtidigt har det väl skett en sammansmält-

ning? Dina senare böcker är inte alltid så entydiga.

HR: Nej. Det som har påverkat mig är översättandet. Jag har tidvis översatt mycket finsk poesi. Och där kändes det som att genrevalen var friare. Dikter kunde vara berättande. Under åttiotalet fanns en hög teoretisk medvetenhet i den poetiska världen i Sverige och den kunde bli lite smal. För mig blev det lite av en befrielse att översätta många slags poeter. Jag var med och gjorde en antologi med finsk poesi som heter *Ett svart får i motljus* (2000). Och då kändes det att "så här kan man också göra! Och så här! Och så här!" Om man får fram något genom att göra på visst sätt, varför skulle man inte göra det? Jag började sträva efter en känsla av avspändhet. Jag började också – jag vill inte på något sätt vara publikfriande men det kan vara att man ändå vill att nån ska läsa dethär.

ME: *Händelser* är en ganska avvikande bok i och med att den går så nära en förlaga, kvällstidningen *Nya Pressen*, och också världshändelserna kring 1970. Läsaren kommer också närmare bokens subjekt. Håller du med om att den är en tröskel till förändringar i ditt författarskap?

HR: Ja, fast det var ju inte där jag hittade ett nytt sätt att skriva. Den handlar om hur jag blev till. Jag läste Mumin och jag läste *Nya Pressen*, så blev min bild av världen till. Nu när jag satt på Nationalbiblioteket och vevade mikrofilmer blev jag lite chockad. Det är ju massor av våld och sånt som måste ha varit obegripligt för mig då. Det här skriver jag om i en liten essä i boken men i själva prosadikterna försöker jag bara ge en bild av vansinnet i det hela. Jag jobbade mycket med rytm, vansinnig rytm. Ursprungligen ännu mer, jag ältade och gick an men förlaget uppmanade mig att tona ner det där lite.

ME: Om *Händelser* var ett sätt att lägga under sig världen, är det då efter det du gick in för att skriva om din egen värld, familjevärlden?

HR: Kanske det. Jag tänker på *Händelser* som en respit. Då hade min mamma dött, en god vän hade dött, jag hade själv varit sjuk och blivit friskförklarad. Alltså såna här omvälvande händelser. Fortfarande var min pappa sjuk och döende, min moster likaså. Det kändes som att jag hittade vila i mitt material. Jag minns från den tiden hur jag

satt och vevade film på Nationalbiblioteket och sedan på Robert's coffee på Glogatan och drack cappuccino – det var mina fasta punkter. Det var en tid av sådan oro. Sen, från 2010 har det förändrats, blivit ett slags efteråt när det känns som att jag har starka erfarenheter. Det har varit omvälvande, människorna som dött och min egen sjukdom, men det har också gjort att tiden före det har förändrats, att jag ser den klarare. Den har fått en viss belysning av det som hänt senare.

ME: Är det viktigt för dig att det du skriver ska vara sant?

HR: På det sättet att om jag inte vet något utan föreställer mig hur det har varit så markerar jag det. När jag var ung sa min pappa åt mig: "Skriv om vadsomhelst men inte om familjen!" Nu har jag brutit mot det och tycker jag har min fulla rätt att göra det. Det är kanske ett etiskt beslut. Jag ser det historiskt och upplever inte att vår familj var så speciell. Det var den tiden och jag är ett vittne. Jag behöver och har rätt till mina minnen, min historia, att berätta och reflektera över den.

ME: Japan betyder mycket för dig och ditt författarskap. Hur har det blivit så?

HR: Det började med utställningen "Rum och tid i Japan – MA" på Ateneum i början av 1980-talet som gjorde mig helt uppfylld. Den var också arkitektoniskt så fin. Det finns något i det japanska som jag verkligen känner igen. Tidsuppfattningen, tanken på *ma* som uppstår och är skapande. Till exempel i shintotemplen finns de här inhägnaderna, fyra stolpar förbundna med rep. Det behöver inte ens vara i templen utan var som helst i stan. Där kan det gudomliga slå ned. Fastän deras gudar är inte stora utan *kami*, heliga andar som finns i allting. Väldigt länge tänkte jag att jag inte skulle resa till Japan. Men sen kom de här japanska filmerna, Kurosawa har varit en av de stora för mig, också Ozu men mera Kurosawa. Jag var femtio när jag sen reste dit. Då hade en annan utställning varit viktig för mig, med japanska träsnitt på Ateneum där jag fäste mig vid bärarna som avbildades. Det var när jag började komma ut ur tiden av sjukdom och förluster. Då hade jag känt att jag fick bära, mera psykiskt är fysiskt men också fysiskt. Som det är när människor dör – då får man känka ganska mycket. Så

när jag såg de här männen på träsnitten kände jag igen mig! Det var det första jag såg. Att man går på en väg och det bara fortsätter. Ibland finns rastplatser, där får man stanna och dricka lite te och ha det trevligt. Men sen är det dags att tacka och fortsätta. Den känslan hade jag haft under ganska många år. När jag såg dem 2008 var jag ännu inne i den, min pappa och moster levde ännu. 2013 skrev jag om den upplevelsen i *Öar i ett hav som strömmar*. Jag tänkte att när jag har burit färdigt, då ska jag resa till Japan.

ME: Och vilken roll spelar japansk litteratur för dig?

HR: Klassiker som de kvinnliga dagböckerna från Heiantiden har haft störst betydelse. Att läsa *Berättelsen om Genji* var en enorm upplevelse. Yasunari Kawabata läste jag när jag studerade, senare har jag läst till exempel Hiromi Itō. Den som varit viktigast är R.H. Blyths haikuantologi. Under 2000-talets första decennium levde jag med den. Jag började ofta mina dagar med att läsa i den och översätta lite haikudikter. Numera pluggar jag japanska, både privat och på Duolingo. Jag har varit några gånger i Japan, senast på residens en månad. Då blev jag bekant med Muminböckernas japanska översättare och fick alla Muminböckerna på japanska som tack för att jag hjälpte henne med en del saker. Nu läser jag dem med min lärare. Vi har kommit trettio sidor på två år. Men jag kan fråga om vägen när jag är i Japan och förstår vad de svarar. Att läsa är en annan sak. Man borde kunna ungefär tusen kanjitecken för att vara på en sjuårings nivå och där är jag inte ännu tyvärr.

ME: Tycker du att de japanska erfarenheterna på ett mera allmänt plan än bara det motiviska har styrt dig i dina senare böcker?

HR: Jag tänker nog att det genomsyrar dem. En känsla... det här är svårt att uttrycka... av att vila i rörelsen, det är något jag har fått därifrån och från mina resor där. När jag var yngre hade jag den här tanken att för att skriva eller riktigt finnas så måste jag ha lugn och ro. Numera tänker jag att det inte är så stor skillnad på rörelse och lugn. Jag kan vila också i rörelsen eller i mötet med det obekanta. Jag behöver inte avgränsa mig. Just mötet med sånt i Japan som är verkligt

främmande framkallar något i mig, och jag kan låta det hända. En av mina japanska vänner sa åt mig att det poetiska blir till i förbifarten, när man är på väg någonstans, så vill jag också förhålla mig.

ME: "Låta det hända" är rätt mycket essäns princip. Jag tänker på den långa essän "Brev från en lycklig tid" i din senaste bok *Av ljuset för ljuset* (2022). Det är kanske den mest komplicerade text du skrivit. Hur gick det till?

HR: Jag fattade nog inte vad jag gav mig in på. Det började med Ingeborg Bachmann som har funnits som en närvaro sen jag var väldigt ung. Jag läste henne intensivt före jag var 25. Men sen blev det ett brott på 20–30 år. När de svenska översättningarna började komma ut på Ellerströms förlag på 2010-talet läste jag henne på nytt och blev indragen. Jag kände att det här vill jag skriva om. Hon känns som en gåta – jag har inte blivit klar med henne. Det finns en laddning där.

ME: Det finns en känsla av kamp i din text. "Låta det hända" men också att man måste tillkämpa sig det.

HR: Det har ju varit en kamp. Det har inte varit det avspända skrivande jag tidigare talade om. När jag var ung upplevde jag Bachmann som också skrämmande. Hon var väldigt olycklig och började supa och använda droger, och dog sen i en olycka eller kanske självmord. Då sökte jag ju förebilder för hur man kan vara som kvinnlig författare. Men jag lämnade henne för att hela hennes liv var så upphetsat och stort, själv har jag levt ett mycket mer tillbakadraget liv.

I min essä halkar jag sedan in på de här skrifterna som förlagen Ariel och Rámus gav ut, av Dmitrij Strotsev och Maria Stepanova. Jag var överraskad för jag hade ju inte föreställt mig att jag ska börja skriva om motståndsrörelser i före detta Sovjetunionen. Jag blev starkt engagerad och tyckte att här uttrycks ju tydligt sånt som jag har tänkt på och vill få andra att tänka på. Jag har tidigare intresserat mig för Gandhi och frågor om ickevåld och ickevåldsamt motstånd. Det anknöt till Bachmanns tankar om utopin och om det motstånd som finns i hennes texter fastän hon kanske inte kallar det just motstånd. Så det kändes inte alls som en konstruktion att kombinera

dem. Sen läste jag Ursula K. Le Guins tankar om utopin som jag inte heller trodde att jag skulle intressera mig för. Att engagera sig för en rörelse som strävar efter en utopi passar mycket dåligt för min generation – på 1980-talet var man verkligen desillusionerad. Det utopiska fanns inte.

ME: Tycker du att du som författare har ett etiskt ansvar att tala så du blir hörd om saker som är angelägna i samtiden?

HR: Hm. Om jag talar om såna saker tycker jag nog att jag ska försöka göra det så att andra kan förstå vad jag säger. Där finns ju ett antagande om att ifall det är viktigt för mig är det viktigt, inte för alla men för flera. Jag tänker att för att kunna ta emot något man läser måste man slappna av och då måste jag upprätta kontakt med läsaren i början av en bok. Försöka göra det. Ge läsaren en äkta chans. Senare i boken kan jag tänja på det här, ta ut svängarna och föra in sånt som kräver mera ansträngning och som kanske också kan kännas oavslutat. Sånt som inte är så lätt att relatera till. Om man tänker på hur människor lever är det kanske för mycket begärt att ge dem en bok som börjar med något väldigt svårbegripligt bara för att jag vill uttrycka mig just så. Jag har mer och mer börjat tycka att ett avspänt, lugnt sinnestillstånd har ett värde i sig. Att det är det enda tillståndet där människor kan ta till sig saker. Jag avskyr att bli chockad och anfällen. Det finns så mycket som människor känner sig hotade av, till och med i poesi. "Jag förstår ingenting! Det här är helt obegripligt!" Det vill jag inte väcka. Inte så att jag håller tillbaka mig. Om någonting är komplicerat vill jag uttrycka det också. Men det är inte vad jag kommer med först. Först vill jag upprätta en kontakt. När man är ung är man kanske mer krävande. Man vill slå världen med häpnad och komma med något nytt. Men numera tänker jag att just det är kanske inte det viktigaste i det jag håller på med. Jag är ointresserad av uppdrivna, upprivna tillstånd som bara håller på. Stark uppmärksamhet på små förändringar tycker jag är mycket värd.