

GASSPEDAL REANIMERT VII

Bakgrunnsstoff #2

GASSPEDAL REANIMERT I

Gasspedal Animert #01
Viva Zombatista

GASSPEDAL REANIMERT II

Gasspedal Animert #02
Bokstavene

GASSPEDAL REANIMERT III

Gasspedal Animert #03
Norangsdalen

GASSPEDAL REANIMERT IV

Gasspedal Animert #04
Kliniken

GASSPEDAL REANIMERT V

Gasspedal Animert #05
Skogen

GASSPEDAL REANIMERT VI

Bakgrunnsstoff #1

INNHOLD

1 TEKSTER

fan [fæn] m; entusiast

Punk & Platon

«En prinsipielt anden linje»
om 00-tallets norske
småforlag

2 BILDEMATERIALE

Gasspedal-katalog

FAN [FÆN] M; ENTUSIAST
EN SAMTALE MED AUDUN LINDHOLM

AV ANITA MARIE CELIUS LUND OG
SONJA HELENE DALSETH

Vi møtte Audun Lindholm for å snakke om tidsskrifters mulige former, roller og funksjoner. Det ble en lang og god samtale som senere ble fullført via e-post. Første del beveger seg inn og ut av en rekke temaer som knyttes til tidsskrifter, mens andre del er mer personlig, og dreier seg først og fremst om fanziner.

Such a man is stimulated by some form of discontent – whether with the constraints of his world or the negligence of the publishers, at any rate something he considers unjust, boring or ridiculous. He views the world of publishers and popularizers with disdain, sometimes with despair [... and] he generally insists that publication should not depend upon the whimsy of conventional tastes and choices (Hoffman red., 1946: 3–4).

I – OM TIDSSKRIFTER

TIDSSKRIFTER KAN HA STØRRE OG MINDRE
DISTANSE TIL LITTERATUREN

– *Du har skrevet en innledning til en enquête på Audiators nettsider der det ser ut som du deler tidsskriftene inn i to; kritikkidsskrifter og tidsskrifter som setter sin egen dagsorden. Kan du utdype dette?*

– En av tankene bak Audiators tidsskriftenquête var å peke på andre former for litteraturtidsskrifter enn de som har vært mest utbredt i Norge. I denne målsetningen lå det nok også en kritikk, basert på en karikatur av Det norske standardtidsskriftet – et tidsskrift som først og fremst

har en vurderende, kommenterende eller introduserende funksjon, og som skal favne bredest mulig. Et tidsskrift som forstår *kritikk* på den måten at litteraturen tenderer til å bli noe utenfor tidsskriftet selv, for eksempel ved å gå inn i rollen som en bokhøstens sorteringssentral. Jeg vil ikke denne tradisjonen til livs, og ikke minst vil en kritisk lesehending verdt navnet alltid være noe mer enn hva en karikatur som dette tar høyde for. Jeg tror bare at disse tidsskriftsformene ikke burde være enerådige. Hovedtesen i enqueteintroduksjonen var ellers at det å reflektere over en litterær situasjon og det å gripe aktivt inn i den kan være ett og det samme, altså var enqueteen et forsøk på å sirkle inn tidsskriftets kreative potensial.

– *Hva slags kreativt potensial er det snakk om?*

– Så vidt jeg kan se, har de viktigste litteraturtidsskriftene alltid vært egenrådige impulsgivere som gjør noe annet enn å skrive om de nyeste bøkene som leserne allerede har hørt om. Enten det dreier seg om tidsskrifter som dyrker tidsskriftsspesifikke former og sjangere, for eksempel Schlegel-brødrenes *Athenäum*, Karl Krauss' *Die Fackel* eller norske *luj*, enmannstidsskrifter som Sandemoses *Årstidene*, tidsskrifter fra avantgardistiske bevegelser, eller mer typiske unglitterære tidsskrifter, som er opptatt av å manifestere nye generasjoner, som er drevet av ambisjoner om forandring, som peker mot noe annet enn det som allerede finnes og snakkes om i det litterære feltet.

– *Hva legger du i begrepet unglitterært tidsskrift?*

– I Norge er det vel Jahn Thon som har satt dette begrepet i vid sirkulasjon, eller gitt det kritisk tyngde, gjennom sin avhandling om *Profil, Rondo og Heretica*. Det finnes også en svensk bok som heter *Upprörets tradition*, av Claes-Göran Holmberg, som tar for seg svenske unglitterære tidsskrifter opp gjennom 1900-tallet: eksklusive salongtidsskrifter, skoleaviser, stensilblader og forlagsfinansierte tidsskrifter. Boka viser hvor viktig disse trykksakene

har vært for forfattere og litterater som har søkt til miljøer der man har forsøkt å formulere hva en tidssvarende litteratur kan være. I Norge er *Profil* kanonisert som selve eksempelet på denne funksjonen, men *Vinduet* har hatt en tilsvarende rolle i noen perioder, for eksempel da Jan Kjærstad var redaktør. Også *Vagant* har til tider vært mer på innsiden av litteraturen, med mange forfattere i redaksjonen, eller kritikere som har skrevet vel så godt som de fleste forfattere. Prototypen på unglitterære tidsskrifter er *Athenäum*, og felles for de unglitterære tidsskriftene er at de definerer sine egne rom, i nordisk sammenheng gjerne etter påvirkning fra og i valgslektskap med utenlandske bevegelser.

– *Hva kommer det av at denne typen tidsskrifter har vært så lite utbredt i Norge?*

– Det skyldes sikkert mye, ikke minst at Norge er et lite land. Historisk er det interessant å se at *Vinduet*, som på mange måter er standardmodellen for det norske tidsskriftet, oppstår ut fra en bekymring over utsynet og overlevelsesdyktigheten til den norske litterære kulturen etter annen verdenskrig. Tidsskriftet og kritikken får en konstruktiv og representativ funksjon, som er knyttet til et nasjonalt fellesprosjekt. Den klassiske kritikken av denne tenkemåten er vel Dag Solstad og Helge Rykkjas polemikk mot Willy Dahl i *Profil* 2/1967. Der kritiserte de Dahls syn på litteraturen «som en have eller et drivhus, hvis vekster det er kritikerens (gartnerens) oppgave å skjøtte, ved å katalogisere, luke og sørge for at alle livsdyktige planter kommer til sin rett». Også oversettelsene av utenlandsk litteratur ble ofte begrunnet med at de skulle virke positivt og progressivt tilbake på morsmåslitteraturen, ut fra et slags allmenntilgitt formål. Og til tross for at Solstad og Rykkja påpeker farene ved en slik forståelse av kritikk og annen litterær virksomhet, har også de mest legendariske *Profil*-årgangene mellom 1966 og -68 trekk av dugnadsforsøk beslektet med Dahls velmenende

holdning – bare at forsøket her handler om å bekjempe norsk provinsialisme. De ville bekjempe den, men indirekte ble det et oppbyggelig prosjekt som skulle virke tilbake på de samme institusjonene som sto ansvarlige for denne provinsialismen. Det fantes rett og slett ikke et stort og sikkert nok litterært miljø til at de kunne unngå å falle inn i rollen som talere på vegne av «norsk litteratur» og dennes institusjoner. I andre land, med lengre litterære tradisjoner, kan ulike estetiske skoler og tradisjoner mer selvfølgelig utfylle hverandre og strides. I Norge fanges man nærmest uansett inn i en smittende dialektikk med det man er motstander av.

– *Kan du nevne noen eksempler på hvordan denne dynamikken kan utspille seg?*

– Å ha kunnskap og å være internasjonalt orientert i et lite miljø som det norske, fører en fort inn i en didaktisk modus og en oppdragende rolle. Hvis kapasiteter som Jan Erik Vold og Jan Kjærstad hadde virket i en større kultur, tror jeg at de som essayister ville vært mindre opptatt av å tette hull og korrigere en antatt konsensus, og mindre belærende i holdningen. Om de hadde kunnet ta det for gitt at det finnes andre som kan noe om og er interessert i det de skriver om, ville de antakeligvis også kunne hatt en større distanse til det oppdragende aspektet ved å ytre seg i offentligheten. De ville rett og slett kunne være litt mer Gombrowicz (polsk forfatter hvis romaner og skuespill var svartelistet til sent på 1970-tallet, red.anm.). Samtidig finnes det knapt bedre innganger til litteraturen enn Volds *Entusiastiske essays* og Kjærstads *Vinduet*-numre.

– *På hvilke måter kan det du kaller oppdragende skrivemåter komme til syne i tidsskriftssammenheng?*

– Hvis du ser på det du gjør som et sentrumsfenomen, går du også inn i en posisjon som er vanskelig ikke å la seg merke av intellektuelt. Som Georg Johannesen sa: «Dannelse oppstår alltid og bare i eksil.» Dannelse er på

mange måter det motsatte av en didaktisk, belærende holdning til den du henvender deg til. Johannesen knyttet dannelse til flyktninger og forrædere.

– *Bli ikke dette en litt tilspisset motsetning?*

– Jo, det kan dere si – de fleste gode essays har jo også en folkeopplysende og orienterende hensikt. For eksempel har essayformen slik den dyrkes i *New York Review of Books* og *London Review of Books* alltid et sterkt element av introduksjon. Henning Hagerup og Stig Sæterbakken er to norske eksempler på hvor gode tekster som kan komme ut av at essayets slektskap med introduksjonen og portrettet vektlegges. Og jeg tør ikke tenke på hvordan det ville være å diskutere litteratur i dette landet uten virksomheten til Vold, Kjærstad og et knippe andre utrettelige introdusører og debattanter. Jeg tror de fleste litteraturtidsskrifter i overskuelig fremtid vil fortsette å være modellert over *Vinduet*. I norsk sammenheng er det vel bare *Nypoesi* som har funnet en helt annen måte å gjøre det på.

REDAKTØREN – KOMPILATOR OG ANTOLOGIST

– *På seminaret i Trondheim («Kritikk og avantgarde – Om litterære tidsskrifter i Norge», Trondheim, 5.–6. oktober 2007) kom du med en kommentar til Jahn Thons innlegg. Hva gikk denne ut på?*

– Poenget mitt var at redaktørrollen også er en kreativ rolle – kommentaren gikk på det litt ensidige fokuset på de tidsskriftene som er drevet av forfattere eller «forfatterpretendenter», og på hvordan tidsskriftene blir uttrykk for en strategi som skal bane vei for forfattervirksomheten; Det er ikke alltid forfatterne som gjør det mest nyskapende arbeidet i det litterære feltet. Thon var for så vidt inne på dette i det han sa om *Rondo*, der det var like mange kritikere som forfattere med i redaksjonen, og der disse rollene ikke var så skarpt atskilte som vi er vant til å tenke på dem som. En poet som Kenneth Goldsmith har

tatt til orde for at vi ikke trenger flere «kreative» forfattere, men snarere forfattere som er kompetente kompilatorer og antologister, med den enorme mengden historisk tekst og daglige informasjonsstrømmer vi står overfor. Denne typen forfattere finnes på sett og vis allerede, og kalles redaktører. I kunstverdenen har man allerede for lenge siden omtalt kuratoren som den nye kunstneren. I før-moderne tid var ikke forfatteren en personlig størrelse – selve Mosebøkene er jo verket til et knippe redaktører.

– *Har du et eksempel på et kreativt redaktørprosjekt av denne typen?*

– Et av de viktigste litteraturtidsskriftene i Skandinavia de siste femogtjue årene, *Kris*, med litterater som Anders Olsson, Horace Engdal, Stig Larsson og Arne Melberg i redaksjonen, omtalte knapt svensk samtidslitteratur, og Larsson var vel den eneste i redaksjonen som først og fremst var forfatter; allikevel forandret *Kris* lesemåtene i hele det litterære feltet. I ettertid ser man at mye av den nyorienteringen som de sto for, var del av en bred internasjonal tendens. De brukte tidsskriftsidene på franske litteraturfilosofier som Blanchot og Derrida, kontinental språkfilosofi og nylesninger av romantisk poesi. Men *Kris* undersøkte og oversatte alt dette før det var blitt akademisk *comme il faut* og stivnet til konvensjoner og pensumlister.

– *Hvor viktig er oversettelser for tidsskriftene?*

– Oversettelse og diskusjon av utenlandsk litteratur er uvurderlig for tidsskriftene i så små land som Norge og Sverige. I *Profil* var jo refrenget at man ville la modernismen bli del av norsk litteratur, med førte års forsinkelse. For meg virker det riktignok som om mye av det man i dag knytter til *Profils* årganger 1966–68, ble gjort med vel så stor tyngde i Brikt Jenssens *Vinduet*, der mange av profilstene jo også var involvert. Jenssens årganger er i det hele tatt alt for lite lest: her kan man finne Foucault,

Borges, Burroughs og svensk konkret poesi etter hverandre – i samme nummer! Men siden *Vinduet* var et tungt institusjonelt tidsskrift, og ikke på samme måte hadde basis i et miljø av forfattere, har det vel vært lettere å knytte et litteraturhistorisk vendepunkt til kuppet av *Profil*. At en ny tids formforståelse, tenkning og sensibilitet inkarneres i tydelige manifestasjoner, er jo også en viktig funksjon et tidsskrift kan ha.

TROEN PÅ AT TIDSSKRIFTSARBEID ER BETYDNINGSFULLT

– *Finner det noen nyere nordiske tidsskrifter som kan sies å ha denne funksjonen?*

– *OEI* er vel det mest tungtveiende eksemplet, også det et tidsskrift som er basert på oversettelser. Første nummer kom i 1999, og Jonas (J) Magnusson, Jesper Olsson og Anders Lundberg har vært redaktører fra begynnelsen av. Med det siste trippelnummeret nærmer det seg tretti utgaver, til dels på flere hundre sider. At et sånt tidsskrift eksisterer i Sverige, og ikke i Norge, beror mye på enkeltpersoner: initiativet springer ut fra interesse og kunnskap, ikke finansielle ressurser. Blant annet er Jonas (J) Magnussons oversikt over fransk litteratur og filosofi unik, og han har oversatt en rekke samtidige forfattere, både i *OEI* og andre steder. Rundt årtusenskiftet redigerte han og Helena Eriksson diktantologien *Jag skriver i dina ord*, som også har vært viktig for mange norske poeter. Det var først etter flere årganger at *OEI* begynte å nyte godt av at svenske støtteordninger for kulturtidsskrifter er såpass mye bedre enn de norske. Tro det eller ei, men *OEI* får rundt fire ganger så mye i statlig utgivelsesstøtte som Samtiden får i støtte fra Kulturrådet.

– *Hva er forhistorien til OEI?*

– Én av forhistoriene er at Jesper Olsson hadde studert ved *Poetics*-linja i Buffalo i New York, en slags viderekommen hybrid av skrivekole og litteraturstudium, med en

sterk kultur for småforlag og tidsskrifter, og der studentene har blitt oppfordret til å sette i gang egne utgivelsesprosjekter. Jeg har selv vært på besøk i biblioteket der, «Poetry and Rare Books Collection», USAs nest største poesibibliotek, som forsøker å samle alt som kommer ut av småforlagsutgivelser og tidsskrifter i USA. Det er store mengder innkommende post hver dag. Den høye statusen til *Poetics*-linja er i stor grad Charles Bernsteins fortjeneste, og det er også han som har vært drivkraften bak disse utgivelsesprosjektene. I stedet for å fortelle studentene at det anses som annenrangs å utgi på eget forlag, har han løftet frem hvilken betydning *small press*- og tidsskriftsinitiativer historisk sett har hatt. Dette gjelder riktignok de kvalitativt og konseptuelt sterke blant dem, det vil si noe annet enn de selvutgivelsesinitiativene som oppstår fordi forfatterne kommer til kort litterært og ikke får andre til å fatte interesse for tekstene sine. Sammen med Bruce Andrews redigerte Bernstein L=A=N=G=U=A=G=E fra 1979 til -82. Tidsskriftet hadde et opplag på 300 eksemplarer på det meste, men i dag er det blitt ikonisk for en hel poesitradisjon.

– *Er ikke det et lite opplag når det regnes som såpass viktig?*

– Som den finske poeten og poesiaktivisten Leevi Lehto sier: «Nothing that is initially interesting for more than seven people can ever change the consciousness of the masses.» Ikke en gang T.S. Eliots *Criterion* kom i mer enn 800 eksemplarer på det meste, og da snakker vi om et tidsskrift med ambisjoner om å lede den industrielle moderniteten som hadde ført til den første verdenskrigens massedrap, tilbake til en enhetlig, kristen, europeisk sivilisasjon, i en paradoksal historiefilosofisk forhåpning. Og nettopp å vite med seg selv at noe er betydningsfullt selv om det ikke nødvendigvis skaper mye oppmerksomhet, det er en bevissthet man er nødt til å ha, og tro på, når man jobber med et tidsskrift.

BEGRENSNINGER OG MULIGHETER

– *På hvilke måter kan tidsskrifter utforske og tøyelitteraturbegrepet?*

– *OEI* har gjort det ved å stå for kryssbefruktninger med samtidskunst og filosofi, blant annet har de satt poesien i sammenheng med medieteknologiske teorier. Men man kan også gjøre det helt enkelt og praktisk, for eksempel gjennom å trykke tekster som er skrevet i forhold til tidsskriftformatet. Dette er også viktig, at tidsskrifter kan trykke tekster som ikke egner seg til å presenteres i bokform, for eksempel fordi sidene er større, som i første utgave av *Luj. Nypoesi* jobber mye med konkrete, praktiske rammer for tekstene, som bidragsyterne må forholde seg bevisst til. Det går på tilsynelatende ytre ting som formater, presentasjonsmåter og medietekstene presenteres i; men man trenger ikke å hete Friedrich Kittler for å se at disse rammene er avgjørende for all litteratur. Dikt i bokform er jo skrevet opp mot en mal for boksider, og jeg tror de er viktigere enn man tenker over, de helt enkle føringene som ligger i formater og rammer.

– *Nettet har kanskje færre begrensninger enn tidsskriftet og boka?*

– Nettet har i alle fall helt andre parametere og muligheter, som gjør at man kan jobbe på andre nivåer enn i trykte medier. Flere som driver med elektronisk litteratur fokuserer mye på kodingen av sidene, algoritmeutvikling og programstrukturering, som jo ikke er det man umiddelbart ser når man leser teksten. Programmering er også tekstbasert – da har man plutselig et helt nytt litterært nivå. Når det er såpass interessant å følge med på hva *Nypoesi* gjør fra nummer til nummer, og hva *Afsnit P* gjør daglig, er det jo også fordi de står for utforskning i et medium som i liten grad er brukt til disse tingene før, og som selv er i utvikling. Det blir en slags oppdagelsesferd i *real time*.

– *Hvis vi foreløpig skal holde oss til papirtidsskrifter; hva er grunnen til at det ikke finnes noe tilsvarende OEI i Norge?*

– Jeg vet ikke om vi skal ønske oss et tilsvarende tungtveiende tidsskrift – det har jo også en egen verdi å ha en mer uoversiktlig offentlighet, med mange og spredte aktører og få hierarkier. Øyvind Berg har tidligere snakket om den norske mangelen på et samlende litterært eller intellektuelt organ som en styrke: man unngår den sentrale fellesfornuften som hersker på kontinentet. Til gjengjeld får man andre former for intellektuell konformitet, der anti-intellektualisme kanskje er den tydeligste.

Det er jo åpenbare historiske årsaker til at tidsskriftssituasjonene har vært så ulike, som at Sverige har en lengre lærdomsstradisjon og et større kulturbærende sjikt – adelskap, høyborgerskap og så videre. Det er ikke bare en spøk når OEI tilbyr mesén-abonnement på tidsskriftet til 100 000 kroner (mesén betyr velgjører. Navnet kommer fra den romerske statsmann Maecenas som var velgjører for Vergil, red.anm.). Eller for å si det på en annen måte: Ingen i Norge ville kommet på en spøk som dette. Men både et sterkt kulturbærende sjikt og en mangel på det samme kan vitalisere tidsskriftskulturen: På slutten av 1800-tallet, da den norske litterære offentligheten ennå ikke var befestet, var det mange som satte i gang egne prosjekter og småtidsskrifter, for eksempel Vinje. Nynorskkrøsla sto i sin tid for en voldsom iver etter å gripe inn i og forme den offentligheten som var i emning. Så vi har noen historiske forgjengere; vi burde vite at muligheten ligger der.

Å VÆRE AKTIV I EN LITTERÆR SAMTALE

– *Finnes det i dag eksempler på tidsskrifter som har grepet denne muligheten til å forme en offentlighet?*

– Det kommer ut langt flere tidsskrifter nå enn det gjorde for bare fem år siden: *Au petit garage*, *Kritiker*, *Rett kopi*, *Ratatosk*, *Kuiper*, *Trikster* ... Alle disse demonstrerer i

praksis at det å skrive litteratur ikke bare er knyttet til selve skrivingen, men også til det å være aktiv i en litterær samtale. Det er denne samtalen som holder litteraturen vital, den er en parallell virkelighet til det litterære markedet. Markedet har ikke behov for samtalerommet rundt litteraturen; for markedet er det mest effektivt om relasjonen mellom leser og bok er privat og atomær. Man ser jo også at det er viktigere for forlagene å dyrke frem kjendiser enn intellektuell diskurs. Hvor ofte tar norske forlag initiativ til en skriftserie om sentrale forfatterskap, litteraturkritiske antologier – eller et tidsskrift? Å håpe på slike initiativer er ikke utopisk, bare se på svenske *Bonniers* på 60-tallet.

Forfattere kan med rette klage på at litteraturanmeldelsene i dagsavisene er overfladiske og sjablongmessige, men den naturlige konsekvensen av en sånn klage er vel selv å skape andre rom som bøkene kan gi gjenlyd i? I land uten innkjøpsordning har forfattere vært nødt til å starte tidsskrifter for i det hele tatt å ha muligheten til å publisere. Å være med i et tidsskrift er stimulerende for alle sider ved å være forfatter; man blir bevisstgjort det intellektuelle aspektet, får en forståelse av hvordan litteraturen fungerer institusjonelt, og kommer i kontakt med andre lesere og skrivende. Det er jo et privilegium vi har i Norge, at forfattere kan utgi bøker årlig uten at det innebærer noen økonomisk risiko for forlagene. De infrastrukturelle forholdene gjør at mange forfattere har kunnet konsentrere seg om å skrive, noe det er vanskelig å stille seg skeptisk til. Men det har også ført til at mange forfattere er mer passive eller ensidige i virksomheten sin enn hva skrivende mennesker er i andre land, hvor man må livnære seg av noe annet enn skrivingen – altså må man lære seg noe, for eksempel en vitenskap – og hvor man må legitimere sin egen virksomhet, engasjere seg i å skape et miljø rundt skrivingen, for at man skal ha en sammenheng å virke i.

– *Det du sier nå har vel mye med forfatterroller å gjøre?*
– Det kan godt hende at fremtidens norske forfattere vil tvinges av hardere arbeidsforhold til å bli en type organiske intellektuelle, i Gramscis forstand – bare tilpasset informasjonssamfunnets spesialisering. Hvis storkulturens interesse for litteraturen daler, kan forfatterne måtte vie seg ikke bare til skriving, men også arkivisk aktivisme – for å bruke Jonas (J) Magnussons uttrykk – og utforskning av nye, mulige kontekster for litteratur.

DET «FELLESNORDISKE»

– *På konferansen i Trondheim var det en fellesnordisk paneldebatt, hvor du også deltok. Hva tenker du om det fellesnordiske som samarbeidsfelt?*

– Til *Vagants* nummer i anledning femårsjubileet i 1993, ble tre nordiske kritikere bedt om å lese og kommentere tidsskriftets første årganger. Ola Larsmo innledet sin artikkel med å si at «de nordiske landene tidvis fyller funksjonen av hverandres utopier». Med det pekte han på en viktig side ved dynamikken mellom de nordiske litterære offentlighetene. Man bruker nabolandenes litterære offentligheter til å justere den morsmålsbaserte litteraturen og kritikken, gjennom for eksempel å vise til hvor mye bedre svenske kultursider er enn norske. Nærheten mellom de nordiske landene muliggjør identifikasjon, samtidig som avstanden er stor nok til at forskjellene er reelle – og til projeksjon. Det er mange idealbilder i omløp av svensk og dansk offentlighet i Norge, og jeg vil tro det samme gjelder motsatt vei.

Jeg er nok litt skeptisk til ideen om at det i løpet av kort tid har oppstått en sterk fellesnordisk litterær offentlighet. Snarere tror jeg at en ny generasjon har oppdaget hvor givende det kan være å lese litteratur på nabospråkene, og at entusiasmen over denne oppdagelsen har funnet en takknemlig kanal i nettet. Men i *Vinduet* har det alltid vært mye svensk og dansk stoff, og i *Vagant* likeså. I Norge har interessen for svensk litteratur lenge vært

sterk. Jan Erik Vold reiste jo på 1960-tallet jevnlig over kjølen og forsøkte å få svenske tendenser til å virke inn på norsk litteratur. Også for eksempel Stig Sæterbakken og Geir Gulliksen har skrevet mye om svenske forfattere – noe annet ville på sett og vis være overraskende, når man kommer fra et så lite språkområde som det norske.

– *Finnes det i dag noen som formidler nye strømninger i det fellesnordiske samarbeidet?*

– Det som kanskje har endret seg, er at en del uttalt nordiske prosjekter har kommet til de siste årene, så som *Nypoesi*, H Press' *Serie A* og Gasspedals *Avant Norden*. Men man har jo også tidligere hatt et tidsskrift som *Café Existens*, som var fundert på ideen om å formidle over nabolandsgrensene. Tradisjonelt er institusjonene nasjonale i tenkemåten, mens de skrivende og lesende romsterer friere rundt. Det tyngste moteksemplet er Biskops Arnö, der Ingmar Lemhagen i en mannsalder har gjort en stor jobb med å la skandinaviske forfattere og kritikere møtes og diskutere, i seriøse seminarer – arrangementer som ofte har vært veldig viktige for de som har deltatt.

Et prosjekt som slekter på Biskops Arnö, er FSL, Fria seminarier för litterär kritik och essäistik, i regi av Ulf Eriksson og Magnus William-Olsson. *Kritiker* springer ut fra dette seminaret, i tillegg til en del andre samarbeidsprosjekter. Stammen av deltakere er fra Stockholm, men de legger også vekt på å ha med norske og finlandssvenske kritikere. Eriksson og William-Olssons begrunnelse for hvorfor det er nødvendig å starte et prosjekt som dette nå, handler mye om presset på avisenes kultursider, og at man ser at det er nødvendig å opprette fora hvor litteraturkritikk diskuteres og utøves på en annen måte. De har nok også opplevd at det er på tide at flere enn *OEI* tar innover seg denne situasjonen, og svarer konstruktivt på den.

Jo mer sammensatte disse alternative nettverkene er, desto sterkere blir de. Og at det er en økende interesse for nabolandene fra svensk og dansk hold, det stemmer nok.

Det virker som om nabolandsorienteringen har stått svakere der. Også på den måten at det finnes tendenser til eksotisme når de andre nordiske landene kommer opp; klisjeer og en mangel på anstrengelse.

II – OM FANZINER

MOTSTRØMS

– *La oss gå tilbake til den personlige historien. Alle disse tingene som du sier er uvanlig å gjøre i Norge har jo du gjort, startet små tidsskrifter og et lite forlag?*

– Ja, men bare i liten skala. Det er ikke noe eksepsjonelt med disse prosjektene. Jeg tror at en sammenligning med andre land vil vise at Norge er et unntakstilfelle, og at det ikke er de få småforlagene som har dukket opp de siste årene som er bemerkelsesverdige. Det bemerkelsesverdige er at det finnes et land med så få initiativer av denne typen. Tenk bare på hvilken litteraturhistorisk posisjon Vold og Rykkjas *Kommet Forlag* har fått, selv om de utga kun to bøker.

– *Likevel har vel disse prosjektene en personlig forhistorie?*

– Ja, og den går gjennom fanzinene. På tidsskriftsseminaret i Trondheim var det særlig én ting jeg savnet som burde ha blitt nevnt, og det var fanzine-kulturen innen science fiction-fandom, som fra det tidlige syttitallet og utover var vital også i Norge. Sf-miljøer over hele verden har siden 1930-tallet utgitt en mengde små publikasjoner og vært i aktiv kontakt med hverandre. Det var også der fanzine-begrepet først ble tatt i bruk, av amerikanske sf-lesere – mange mener at hele fenomenet spredte seg derfra.

– *Hva betyr det egentlig – fanzine?*

– *Fan magazine.* En *fan* er jo det samme som en amatør, som betyr en som elsker noe, og som gjør noe fordi han eller hun brenner for det.

– *Hvorfor står fanzine-kulturen så sterkt innen akkurat science fiction?*

– Det er det flere teorier om. Én er at science fiction er idélitteratur, altså litteratur som egner seg for diskusjon. En annen er at sf appellerer til en viss type gutter som har vært litt sosialt isolert, og som tradisjonelt, før data-maskinenes tid, gjerne har sittet inne og lest. Gjennom sf-magasinene har de kommet i kontakt med andre lesere – begynt å brevveksle og å lage små blader for hele kretser av de som brevvekslet. Det finnes en fanzineform, *Amateur Press Association, APA*, som har nettopp dette som prinsipp, der man har en krets medlemmer, og hvert nummer består av en bunke oppkopierte og sammenstiftede brev som sendes til alle deltakerne. Et norsk eksempel er *Libri Seclvsi*. Den senere så kjente skrekkeforfatteren H.P. Lovecraft, en av mine helter fra gammelt av, viet faktisk mange år av livet sitt til å organisere *APA*-er og utgi blader som ofte kom i opplag på bare noen titalls eksemplarer. Det var først etter sin død at han fikk kulturstatus i tilsvarende miljøer som de han selv var aktiv i.

En tredje faktor er at science fiction ikke har vært en anerkjent litteraturform; sf har hatt få etablerte institusjoner og formidlingskanaler, så leserne og forfatterne har selv måttet skape fora for diskusjon og vurdering. Hvis man leser norske sf-fanziner, særlig fra 1970-tallet, så er det alltid en undertekst som sier at det finnes en etablert litteraturinstitusjon som ikke godkjenner denne litteraturen. Og hvis man føler at man arbeider på vegne av noe eller noen som ikke blir sett eller anerkjent, skaper det som kjent et behov for å handle kollektivt.

– *Hvilke fanziner sikter du til da?*

– Den viktigste norske sf-fanzinen var i mange år *Algernon*, utgitt av *Aniara*, studentforeningen ved UiO, som var svært aktiv på 1970- og 80-tallet. Men det utkom også mange andre fanziner på denne tiden, som man blant annet kunne orientere seg om ved å lese fanzineomtalene i *Algernon*. Dette var noe som gikk igjen: Alle fanziner med respekt for seg selv hadde en spalte hvor andre fanziner ble anmeldt. På den måten kunne man sende bladene til hverandre, og uansett opplag, gikk ofte halvparten av dem til andre fanziner. Det ble et sterkt samhold innenfor et løst organisert nettverk av autonome, skapende individer. Organisasjonsprinsippet var genialt, dette var jo anarkisme i praksis.

PAPIR ELLER SKJERM

– *Du sier at organisasjonsprinsippet var genialt?*

– Ja, alt dette ble forandret av for eksempel BBS-er, epostlister og *newsgroups* på 1990-tallet, og er i dag i stor grad erstattet av bloggospæren og nettsteder. Men fanzinekulturen er fortsatt historisk viktig, ikke minst som utopisk impuls. Og den vil neppe dø helt ut. Det finnes folk som gir ut papirfanziner for demonstrativt ikke å legge ut spor på nettet, blant annet fordi det er færre muligheter for overvåkning av papirtrykksaker. For alterglobaliseringsaktivister som tar i bruk illegale midler kan dette være viktig, særlig når myndighetene tilraner seg stadig større muligheter til å følge og lagre nettets datastrømmer. Så den papirpressen som Coleridge brukte til å trykke illegale flygeblader, vil neppe noensinne forsvinne helt. Det er jo også viktig med en følelse av eksklusivitet i en subkultur; det man gjør skal ikke være tilgjengelig for alle. Å opprettholde den interne kontakten og aktiviteten i et nettverk av likesinnede utvalgte er arbeidskrevende – subkulturer er aktiviserende, de er en livsstil. Både denne eksklusiviteten og kontakten passer bedre med cellulose enn nettbaserte medier.

– *Kan man si at bloggen er en senere variant av fanzinen?*
– De tilhører forskjellige teknologiske paradigmer, og jeg tror forskjellene er like mange som likhetene. Tilgjengeligheten er én forskjell, men bloggøsføeren mangler også håndverksaspektet ved papirpublisering. De fleste blogger, inkludert litterære blogger, er hastverksprodukter, mens noe av det fine med fanziner er hvor mye arbeid som legges ned i noe som verken skal selges eller spres til mange. Noe av det jeg tenker på med størst glede i forbindelse med *Grønn kylling* (arb. tittel), var det fysiske arbeidet som ble lagt ned i å lage hvert nummer: innkjøpet av papir, timene ved kopimaskinen, sorteringen, stiftingen, å skrive på adressene, utsendingen. Det finnes jo forfattere som knapt vet hva papirvekt er for noe.

PERSONLIG INSPIRASJON

– *Hvordan fikk du idéen om å lage noe selv?*
– Den første fanzinen jeg var involvert i, fra 1994, var rollespill-fanzinen *Imagonem*, som jeg laget sammen med Matthijs Holter. Jeg hadde støtt på fanziner i musikkammenheng og på rollespillfestivaler som *Arcon*, hvor det også var mange science fiction-interesserte, for eksempel en utrettelig fanzine-entusiast som Johannes H. Berg. Jeg fikk også inspirasjon og ideer gjennom musikkmiljøer. Det er først og fremst pønkefanzinen som er kjent og omtalt, men særlig i black metal-kretser pågikk det en hektisk fanzine-aktivitet på begynnelsen av nittitallet. Noe av grunnen til at såpass få og så unge musikere klarte å bygge opp et miljø med sterke, egenartede uttrykk, var denne tette kontakten – og sterke konkurransen – innad i miljøet, og at man spredte og diskuterte det man lagde i form av demoer og trykksaker.

– *Så fanzinekulturen er i utgangspunktet et mer musikkinspirert uttrykk enn litterært?*

– Fanzinen er eldre enn el-gitaren, så det vil jeg ikke si. Men det er i pønkebevegelsen, metalmiljøet og sf-fandom

jeg personlig har støtt på en sterk fanzineaktivitet. I tillegg kan jeg jo nevne 1960- og 70-tallets motkultur, for eksempel Muldvarpkretsen med *Dikt & datt* og de bladene der, hvor litteratur var en viktig bestanddel. Når maoismen tok over forsvant denne anarkistiske, frie strømmen av kreativitet.

– *Hvordan orienterte du deg i fanzineverdenen?*

– Det fantes en amerikansk trykksak som het *Factsheet Five*, som samlet en enorm mengde fanzineomtaler, bitesmå notiser, ti setninger om hvert blad, og adresser. Den startet som en fotokopiert sak, og på slutten, da jeg ennå hang med, var hvert nummer på 140 sider med skriftstørrelse og papirtykkelse som i en telefonkatalog. Mange av de som på en eller annen måte var en del av fanzine-bevegelsen i USA sendte bladene sine til *FS5* for omtale, uavhengig av hva slags fanziner man lagde. Det fungerte som en bytte- og kontaktsentral, og en ikkeprofitt-drevet markeds plass. Jeg fikk på et tidspunkt tak i en del utgaver av *FS5*, og begynte å bestille og bytte til meg blader; alle mulige slags sære trykksaker som fokuserte på forskjellige ting, typiske subkulturinteresser.

Når man lager fanziner er man som regel veldig bevisst på formen, man skal befinne seg innenfor en alternativ ethos, med dyrking av særinteresser, noe som også skaper en sterk gruppetilhørighet. Det er grunnleggende antikommersielt, en antipassiv livsstil; du sitter og lager blader kveld etter kveld selv i stedet for å se på tv. Å lage en egen trykksak er et kraftfullt symbol på å ta tiden i egne hender. Fanzinekulturen slik jeg ble kjent med den hadde et demokratisk, deltakende ideal, basert både på individuell selvstendighet og intensiv kollektiv kontakt. Man var ikke den atomiserte forbrukeren, men en person med interesser, med en egen stemme. Idealet var å lage sin egen kultur, heller enn å konsumere markedsført kultur. Fanzinene tilbød en modell for kulturell produksjon snarere enn underholdningskonsumpsjon.

– Dette høres ut som noe også mange lesere og forfattere kan skrive under på?

– Det er mye av den samme holdningen kunstverdenen og litteraturen uttrykker, i sin motvilje mot forbrukerrollen. Jeg for min del føler fortsatt en desperasjon over passiviseringen jeg ser rundt meg; den er bare kanalisert over i arbeidet med litteraturen. Samtidig, som blant annet Matias Faldbakken viser, står vi overfor en kapitalistisk markedsføringsmaskin som tar opp i seg og gjør alle forsøk på å stille frem livsstilsmessige alternativer til noe nytt å forbruke. Det er en slags kannibalisering i de symbolske systemene i kulturen, som kan gjøre det å forsøke å stille seg i en utenforposisjon til en fånyttets gest. I denne situasjonen synes jeg ofte at litteratur har mer å by på enn mange erklært subversive taktikker, som lettere lar seg trekke inn i denne runddansens i symbolenes speilsaler.

GRØNN KYLLING (ARB. TITTEL) OG GASSPEDAL

– Er det her Grønn Kylling (arb. tittel) og Gasspedal kommer inn?

– Dette er prosjekter som går langt tilbake. Jeg lagde først en annen litteraturfanzine, *Journal Ka*. Etter noen utgaver ble ambisjonsnivået større, og jeg ble sittende med en bunke tekster som jeg nølte med å publisere. Jeg hadde voldsomme kvaler for hva jeg skulle gjøre med dem – jeg hadde jo ikke lyst til å refusere vennene mine. Løsningen ble å starte nok en fanzine. Jeg kopierte opp tekstene jeg hadde liggende, og lagde en trykksak ut av det, hvor det stod på side to at neste nummer kommer til å være delt i to seksjoner: én med nye tekster og én med kommentarer til forrige nummers bidrag. Bladet var med andre ord basert på at man skulle gi respons på hverandres skjønnlitterære tekster. Tittelen var *Grønn kylling (arb. tittel)*. Jeg tror ikke engang jeg spurte forfatterne om lov til å kopiere opp tekstene; det første nummeret ble uansett bare kopiert opp i 12 eksemplarer.

Så viste det seg at alle som hadde tekster på trykk likte ideen, og responsen var overveldende. Etter to måneder kom et mye tykkere nummer to. Så kom et nytt nummer annenhver måned etter det, i en tre års tid, og det var voldsom aktivitet rundt *GK* i hele perioden. Folk skrev lange kommentarer, de leverte kanskje en tekst eller to selv, og fire–fem sider med respons på de andres tekster i det forrige nummeret, pluss kommentarer til de andres kommentarer; diskusjonene kunne løpe over flere numre. Det ble en intensiv skole i å lære seg å snakke om tekst og i å skrive. Da jeg seinere gikk jeg på Forfatterstudiet i Bø, var det mildt sagt en blek læringsprosess i forhold. Det var i grunnen ganske overraskende det som skjedde, vi fant jo på underveis hvordan det skulle fungere.

– *Hvem var ansvarlig for å få prosjektet til å gå rundt?*

– Det var et kollektivt prosjekt, koordinert og organisert av meg. Bladet hadde ingen redigeringsinstans, men klare krav til deltakerne – gratispassasjerer var ikke velkomne. Man kunne ikke abonnere, man måtte delta for å få et eksemplar, og betale for å delta; sånn ble portoutgiftene betalt. Når innleveringsfristen var over, kopierte jeg opp bidragene som hadde kommet inn og stiftet dem sammen. I begynnelsen var hvert nummer delt i to, med henholdsvis tekster og kommentarer. Etter hvert ble *GK* en mer tradisjonell APA, hvor alle lagde sine del-fanziner, som fulgte etter hverandre. Da samlet hvert enkelbidrag det kreative arbeidet og diskusjonen – tekstene ble ofte ikke enten sakprosa og skjønnlitteratur, men noe underlig midt imellom, med en mengde interne referanser og henvisninger, som sikkert var uforståelige for lesere som ikke hadde satt seg inn i de siste fem numrene. I løpet av en tre års tid hadde 40–50 personer vært med, så det ble et ganske stort miljø, med mange flinke folk og etter forholdene seriøse diskusjoner.

– *Hvordan så GK ut? Og hvordan utviklet prosjektet seg?*
– Hvert nummer var på mellom 40 og 120 sider, og så lagde vi to numre som var mer redigert til slutt, jeg og Susanne Christensen og Øystein Vidnes. Eller, ikke til slutt: det er fortsatt meningen at det skal komme flere utgaver. Men etter hver merket vi at den flate strukturen gjorde at en del av bidragene var «passive», det ble sendt inn tekster av nye deltakere som først og fremst ville eksponere ting de hadde skrevet, uten at de hadde tatt innover seg at man i *GK* skulle være *deltaker*, ikke *bidragsyter* – altså ble ikke tekstene fulgt opp av kommentarer eller videre engasjement fra forfatternes side. I litt for mange bidrag ble det med ett en typisk avsender-mottaker-struktur. Det var jo dette *GK* forsøkte å bryte med, gjennom at man skulle gi aktiv respons til de andre og ikke bare vise frem hva man selv hadde gjort. Det hele brøt kort sagt litt sammen. Men gjennom *GK* og *Journal Ka* dannet det seg et miljø, og det er dette miljøet Gasspedal i dag er basert på.

– *Så Gasspedal er et resultat av at Grønn kylling mistet sitt ideologiske utgangspunkt?*
– Sett fra én vinkel, ja. Sett fra andre vinkler, nei. I Gasspedal er den anarkistiske impulsen mer at prosjektene er egeninitierte og antikommersielle. Arbeidsforholdet mellom forfatter og redaktør er ikke profesjonelt, men vennskapelig. Det skal være et *labour of love*. Det er ikke et forlag man sender tekster inn til vurdering hos; tekstene er skrevet på oppfordring, med tanke på formatet.

– *Men hvordan finner du bidragene? Dette er jo en omvendt måte å drive et forlag på, i forhold til den tradisjonelle arbeidsmåten?*
– Det varierer fra gang til gang – som regel vet jeg at forfatteren jobber med et prosjekt som kan tilføre serien noe. I begynnelsen var ideen bak Biblioteket Gasspedal ganske rigid. Øystein Vidnes og Susanne Christensen var

medredaktører, og vi ville få forfattere til å skrive til et bestemt format, som en slags oulipoisk begrensning, og løfte frem *chapbook*-tradisjonen. Blant annet B16-serien til det danske forlaget Basilisk var en viktig inspirasjon. Etter hvert er *chapbook* blitt et kjent begrep, og det har blitt fristende å utgi lengre tekster. Men det har jo ingen hensikt, verken for Gasspedal eller forfatterne, å utgi bøker som *Aschehoug* eller *Oktober* også kunne gitt ut. Det er hele tiden avveininger om det og det prosjektet er egenartet nok, hvorfor det skal komme ut på Gasspedal og ikke et annet sted.

– *En av utgivelsene i vinter er Simen Hagerups gjendiktning av Henri Michaux. Hvordan har arbeidsprosessen vært med den?*

– Simen hadde oversatt en lengre tekst av Michaux til *luj*. Så fant vi etter hvert ut at vi ville samle flere oversettelser i en bok av større omfang – i *Streker* er tre bøker samlet i én. Simen har vært aktiv i mange av de samme fanzineprosjektene som meg, *Imagonem*, *Grønn kylling (arb. tittel)*, *Sol* og *Replicant*. Så vi har hatt kontakt i over ti år allerede, og møttes i diverse obskure egner. Denne forhistorien har jo gjort det ekstra fint å jobbe med et så omfattende prosjekt sammen.

– *Hvordan ser planen ut for den nærmeste fremtiden?*

– *Grønn kylling* var veldig aktivt fra 1997–2003, nå har vi hatt en fire år lang pause. Men jeg ser ikke på noe av dette som en slags avsluttede ungdomsprosjekter. Det går en rett linje fra det første fanzine-engasjementet til Gasspedal i dag. Fortsatt opplever jeg at Gasspedal er del av en slags knoppskytingskultur, som stadig forgrener seg i beslektede og likevel distinkte prosjekter. Ikke på den måten at det finnes noen hovedstamme det nye springer ut fra; det er mer som i det etter hvert så hyllede rhizomet. Tross i at litteraturfeltet er dominert av tunge aktører og lange serier av nokså identiske utgivelser,

finnes det også en god del sporer til skjerpet oppmerksomhet om hvilke muligheter som finnes for å handle fritt og annerledes. Dette knoppskytende miljøet som vokser frem, er befriende fritt for fokus både på kommersialitet og kunstnerpersonligheten. I stedet utfolder det seg under navn som *H Press*, *Afsnit P*, *TransFe:r*, *Fem årstider*, *Rett kopi*, *Gasspedal*, *Audiatur*, *Au petit garage*, *Bergensbrag*, *Kritiker* og *Nypoesi*. Det lages workshops og seminarer, bokserier, tidsskrifter på papir og nettet, det arrangeres festivaler og opplesningsserier; alt sammen aktiviteter som skaper innganger til og bevegelse i litteraturen.

LITTERATUR

Hoffman, Fredrich H., Charles Allen og Carolyn F. Ulrich 1946. *The Little Magazine in America*, Princeton: Princeton University Press

Dietrichson, Jan W. og Orm Øverland 1985. *Engelsk-norsk/norsk-engelsk lommeordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget

PUNK & PLATON

Små forlag, små bøker, store tanker. Dette er også litteratur-Norge i 2008. Audun Lindholm og Jørn H. Sværen står bak de to viktige mikroforlagene Gasspedal og H Press, og *Vinduet* ba dem snakke sammen om hvordan det er å drive forlag i den norske litterære undergrunnen.

JØRN H. SVÆREN: Hvordan kom Gasspedal i stand?
AUDUN LINDHOLM: Prosjektet hadde vært i emning gjennom noen år. Gasspedal ble startet i 1999, som en distribusjonskanal for fanziner og musikk, som samtidig skulle utgi *Grønn kylling* (arb. tittel) og *Journal Ka*, to trykksaker jeg allerede hadde drevet med en stund. *Ka* gikk inn samme år, men hadde lagt grunnlaget for *GK*. Jeg kalte Gasspedal en «aktivitetslabel», virksomheten kunne bevege seg i alle retninger. Etter hvert, rundt 2002, hadde det dukket opp en del tekster i *GK* som vi tenkte ville egne seg godt i småformat, som *chap books*. Jeg, Susanne [Susanne Christensen] og Øystein [Øystein Vidnes] dannet en redaksjon, siden vi hadde jobbet mye sammen i *GK*, og de første utgivelsene kom i 2003. *jungel. bok* av Bjørn Skogmo [Biblioteket Gasspedal #1] hadde blitt trykket i *GK* i flere versjoner gjennom et par år. Vemund Solheim Ådland hadde publisert dikt i *Vagant* tidligere, ellers ingenting før *Sep pran ek* [Biblioteket Gasspedal #2]. Vi hadde to tekster til på blokka – av forskjellige grunner ble ikke de noe av, men en av dem var Öyvind Fahlströms manifest for konkret poesi.

JHS: *GK* var mer et skriveverksted enn et vanlig tidsskrift.

AL: Ja. Hovedtyngden av bladet besto av kommentarer til tidligere tekster, det var en pågående samtale. De første årene kom det nye utgaver annenhver måned – for de som var mest engasjert var det en hektisk kontakt. Jeg vet ikke hvor godt de står seg som lesestoff i dag, men det

var heller ikke poenget; poenget var prosessen, at vi utfordret og lærte av hverandre. Vi fokuserte på den litterære aktiviteten, at litteraturen er noe man gjør og deltar i, en holdning som fremsto som et alternativ til det vanlige opphenget i å debutere med bok, å få en godkjennelse utenfra. I Norge i dag er jo dét selve måten å komme inn i det litterære systemet på. Man blir så å si institusjonalisert før man rekker å komme ordentlig i gang. *GK* var en annen måte å tenke på, det dannet seg et ganske stort og uavhengig miljø av skrivende folk, som tok hverandre på alvor og forholdt seg til hverandres prosjekter.

JHS: Du har hele tiden jobbet i kollektiver, i motsetning til meg. *Grønn kylling* var et kollektiv, og du jobber i redaksjoner i *Vagant* og Audiatur. Gasspedal forgreiner seg stadig, mens H Press hele tiden har vært en stalinistisk femårsplan. Hvorfor ble det sånn for din del?

AL: Jeg opplever vel at jeg tenker bedre i fellesskap, det gjør det vanskeligere å være doven. De siste årene har det vært bare meg i redaksjonen i Gasspedal, samtidig som det har blitt flere andre samarbeidsprosjekter, gjerne med folk med en helt annen orientering. Ethvert kollektiv må opprettholde en fremmedhet seg imellom, et handlingsrom for hver enkelt, noe som jo særlig er viktig når man arbeider med uttrykk som er utforskende og komplekse. Det er allerede mange nok litterære bevegelser opp gjennom historien der sterke overbevisninger har medført sekteriske trekk.

JHS: Ja.

AL: Solstad snakker om behovet for å forandre betingelsene vi lever under, og som Susan Sontag sier, alle kulturelle og politiske holdninger er dialektiske, de er relasjonelle, opposisjonelle. Man forholder seg til eksisterende institusjoner og tradisjoner enten med aksept eller avvísning eller en blanding av disse. Så gjelder det å gjøre denne holdningen produktiv, og søke sammen med folk man får noe ut av å utveksle ideer med. De siste årene har det kommet til et nytt initiativ i deler av det litterære feltet.

JHS: Hvorfor det, tror du?

AL: Jeg tror det er et resultat av en presset situasjon. Når forlagene ikke klarer å opprettholde samtalen rundt sine viktige forfatterskap, og bokhandlerne ikke løfter frem kvalitetslitteraturen – noe som i grunnen går ut på det samme, siden bokhandlerleddet dikterer forlagenes prioriteringer mer og mer – må de som er opptatt av disse forfatterskapene og denne litteraturen ta saken i egne hender. Vanskeligere er det egentlig ikke, og handlingsrommet er i realiteten stort. Det er pussig å klage, når det er så lett å publisere som det er i Norden i dag, og når støtteordningene er så gode. Da Ole Robert Sunde hadde jubileum som forfatter nylig, skulle selvfølgelig Gyldendal ha utgitt en antologi om forfatterskapet. Vel, så fikk *Au petit garage* [skriftserie, red. Mazdak Shafieian og Sigurd Tenningen] gjøre det i stedet. Det koster bare litt selvovertvinnelse å ta saken i egne hender. Utover det, er det vel eksemplets makt: Når noen viser at det går an, kommer flere etter.

JHS: Sant nok.

AL: Det finnes jo flust av perioder og bevegelser i litteraturhistorien der tidsskrifter og bøker i små opplag har vært viktige. I Norge har vi tidlige eksempler som Vinje og *Dølen*, eller Garborg og *Fedraheimen*. Typisk nok fra den motkulturelle periferien. Personlig har jeg vært opptatt av den tidlige konseptkunstscenen på 60- og 70-tallet, med sine *mail art*-aktige distribusjonsnettverk, og av science fiction-subkulturen, som har vært godt organisert siden 20-tallet. Og selvfølgelig av den historiske avantgarden, der det jo florerte av rivaliserende tidsskrifter og ulike utgivelsesformer, man dannet allianser og skrev pamfletter. Jeg har vel hatt en forestilling om at det er denne typen miljø jeg gjerne skulle ha vært en del av.

JHS: Vi har begge drevet med fanziner. Hva betydde det for deg?

AL: For min del vokste Gasspedal direkte ut av fanzineinteressen. Gasspedal var først en paraply som skulle

samle ulike fanzineprosjekter jeg var involvert i. Noen år før dette, hadde jeg også en spalte i rollespillfanzinen *Imagonem*, der andre fanziner ble anmeldt, og jeg skrev til alle fanzineutgiverne jeg kom over. I Norge var det et minimalt miljø og lite respons. Vi hadde en del brevkontakter i Nord-Amerika, og så hadde vi et stort nettverk i Sverige. Vi som var aktive i bladet møttes så å si aldri, men hadde en diskusjonsspalte som etter hvert løsrev seg og ble en egen fanzine, *Replicant*. Det var en klassisk APA – en Amateur Press Association – som også ble modell for *Grønn kylling* (arb. tittel).

JHS: Jeg kjenner meg igjen i det der. Black metal-undergrunnen tidlig på 90-tallet var liten og spredt over hele Skandinavia. Jeg møtte få av de jeg hadde kontakt med, vi skrev til hverandre og snakket sammen på telefon. Fanzinen jeg lagde sammen med Bård Eithun ...

AL: ... trommeslageren i Emperor. *Orcustus*, var det det den het?

JHS: Ja. Vi møttes aldri mens det sto på, jeg møtte ham først ti år senere, da han kom ut av fengsel.

AL: Var det en ren black metal-fanzine? Den lå jo øverst i bunken med trykksakene som ble vist frem i *Det sorte alvor* [NRK-dokumentar fra 1994].

JHS: Først og fremst. Jeg hadde også et radioprogram, *Mørketid*, hvor jeg spilte plater og intervjuet folk som Øystein Aarseth og Varg Vikernes. Du måtte bo ytterst i Oslofjorden for å få det inn, men jeg sendte opptak rundt om til interesserte. Jeg drev med *tape trading*, jeg byttet demoer med folk fra hele kloden. Bytteøkonomien og fanzinekulturen var avgjørende for utbredelsen av black metal i de første årene.

AL: Det er blitt en voldsom mytologi rundt dette miljøet, verden over. Det var en intens tid.

JHS: Ja. Jeg så det først utenfra da det ble drap, og det skremte meg. Og med politiet kom mediene og de store plateselskapene. Den kommersielle maskinen begynte å rulle, og jeg mistet interessen. Jeg flyttet fra Tofte til Oslo

og begynte på Blindern. Men jeg møtte litteraturen gjennom musikken. Jeg oppdaget Lautréamont og surrealistene gjennom Coil [tidlig britisk industriband], og Jarry og patafysikken. Og William Blake, han er en ungdomshelt.

AL: Man skal ikke undervurdere ungdomsfenomener, eller behovet man kan føle i denne alderen for å overskride det gitte. Den blandingen av fremmedfølelse og suverenitet mange opplever i tenårene er en slags utopiske splinter, tenker jeg. Senere i livet sirkler man jo stadig vekk rundt surrogatbehov i stedet for å prøve å endre måten man lever på. Black metal handler på sett og vis om en aktiv nihilisme, som Nietzsche kalte det, om å avvise idealismen og se ressursene i ens egen person. Man blir fort lei av all naturmystikken og modernitetsforakten, men det er jo også en genuin vilje til å konfrontere meningstapet og gjenfortrylle verden i denne musikken. Hårene reiser seg fortsatt på armene mine når jeg hører på de tidlige albumene til Emperor og Darkthrone. Og Ulver.

JHS: Ja, det er en målrettet aggresjon der. Men det destruktive var ikke alltid like konstruktivt, utenfor musikken. Det var et lite og lukket miljø, med unge folk og banale fiendebilder. Men det var en viktig tid for min del, som viste at det var mulig å skape noe selv, utenfor de opptråkkede stiene.

AL: H Press begynte som et oversettelsesprosjekt?

JHS: Ja, jeg forelsket meg i Emmanuel Hocquard og *En prøve på ensomhet* [H Press 2006]. Jeg måtte ha et forlag for å kunne kjøpe rettighetene, og det ble H Press. Jeg spurte Espen [Eспен Grønlie] om han ville være med, jeg trengte noen å sparre med og han var allerede i gang med Dante [*Om diktning på folkespråket*, H Press 2006]. Vi utfylte hverandre, han kunne kanon og jeg kunne samtidspoesien. Fra før av hadde jeg gravd meg ned i den amerikanske *small press*-kulturen – jeg har alltid likt å

grave – og jeg oppdaget forbindelsene til Frankrike og Europa. Det fantes et ordskifte som knyttet den vestlige poesien sammen, gjennom oversettelser og tidsskrifter.

AL: Småforlagene arbeider på mange måter som tidsskrifter. Når H Press og Gasspedal presenterer tekster, er det et målrettet arbeid, vi vil sette noe på kartet, gjøre oppmerksom på en litterær praksis eller bestemte forfatterskap. Mange tidsskrifter har vært basert på en grunnstamme av oversettelser, der mye av kraften kommer fra et misforhold mellom en internasjonal diskusjon og hva som dominerer den hjemlige samtalen. Men det viser seg at aviskritikken har vanskelig for å snappe opp det som trykkes i tidsskriftene – mer og mer, virker det som. Hvis tekstene derimot kommer separat, i bokform, forsvinner de ikke, men blir tatt på alvor, i alle fall litt oftere.

JHS: *En prøve på ensomhet* ble aldri anmeldt. Men det kom ikke som noen overraskelse, siden mediene stort sett lukker øynene for oversettelser, og særlig av samtidspoesi. Gjendiktningsserien til Oktober for eksempel, den er blitt borte i offentligheten. Bøkene er viktig ny norsk poesi, men de blir så godt som aldri anmeldt eller omtalt.

AL: Det står heldigvis ikke på avisene hvilke bøker som utgjør en forskjell. Den serien viser hvor stor påvirkningskraft oversettelser kan ha.

JHS: Ja, og hvor personavhengige disse prosjektene er. Rune Christiansen [redaktør for Oktobers gjendiktningsserie] og Hanne Bramness [redaktør for Cappelen's gjendiktningsserie *Stemmens kontinent*], noen burde gi dem en fortjenestemedalje.

AL: Jeg vet ikke, men jeg tror bøkene ville ha blitt mer synlige om man i større grad hadde koordinert utgivelsene med supplerende tekster i tidsskrifter. Det er dét som er offentligheten til denne typen litteratur, ikke avisene. Man kan følge opp bøkene med bakgrunnsstoff og andre tekster fra forfatterskapene, som Rune Christiansen gjorde da han var gjesteredaktør for *Vagants* temanummer om fransk samtidspoesi, sammen med Espen Stueland. Det

nummeret må være et av de største oversettelsesløftene i Norge de siste tiårene. Mye av den moderne poesien er jo radikalt palimpsestisk og krever kunnskap om andre tekster. Kjenner ikke leseren sammenhengen kan hun sitte ganske hjelpeløs. Som i den fransk-amerikanske forbindelse, der for eksempel Hocquard og Michael Palmer oversatte hverandre, og skrev dikt som svar til hverandre. Det skapes en type litteratur som ikke ville eksistert uten et bestemt begrep om oversettelse.

JHS: Sant nok.

AL: *ZUK* er et annet eksempel, tidsskriftet til Claude Royet-Journoud.

JHS: Ja. Etter Zukofsky.

AL: Det var jo veldig lite av format: ett ark falset én gang, i et opplag på 500, og halvparten av bidragene var oversettelser. Navnene som var med der har vært peilemerker for mange som har orientert seg i fransk og amerikansk poesi de siste 20 årene: Jean Daive, Anne Portugal, Jacques Roubaud, Charles Bernstein, Rosmarie Waldrop, Susan Howe ...

JHS: Etterordet til *En prøve på ensomhet*, bruksanvisningen til Gunnar Berge, er et forsøk på å gjøre noe nytt med introduksjonen som sjanger. Ved å trykke teksten hans i et eget hefte, blir den mer en kommentar til boka enn et styrende forord eller etterord. Man kunne tenke seg en serie av etterord, av mange forskjellige forfattere, som alle ga forskjellige innganger til samme bok. Tetralogien til Claude Royet-Journoud, som kommer på H Press neste år, vil ha to etterord i egne hefter. Fire bøker, to hefter, i én boks.

AL: H Press har latt tekstene stå for seg selv, det har vært minimalt med forklarende tekst fra forlaget, på hjemmesider, i slippeskriver og lignende. H Press har fremstått verken som et pedagogisk eller et polemisk prosjekt

– snarere som ganske hemmelighetsfullt?

JHS: Ja, pressemeldingene har vært militært knappe. Å si minst mulig har vært et bevisst valg. Bøkene taler for seg selv, er tanken. Og leseren må tenke selv.

AL: Serie Imperativ [H Press 2004–2008] har et motto: *Hvorfor skrive hva hvordan*. Noen av forfatterne har forholdt seg til dette som en oppfordring til å skrive poetikker, mens andre har understreket at bøkene deres ikke bør oppfattes som poetikker i større grad enn andre tekster i forfatterskapet. Denne dobbeltheten ble formulert av Ulf Eriksson i Dagens Nyheter, da han kalte Kristine Næss' og Ole Robert Sundes bøker i serien «gestaltede poetikker». Så kan man jo spørre seg hvilke litterære tekster som ikke er gestaltede poetikker ...

JHS: Det kan du si. «Poetikk i praksis», sto det i den første Imperativ-pressemeldingen, og det gjelder jo i prinsippet alt som skrives. Jeg følte at vi måtte etablere en inngang, en slags sammenheng, siden både forlaget og serien kom ut av ingenting. Siden har vi ikke kommentert bøkene, tanken har vært at en serie er sin egen kontekst, når den først er etablert. Og forfatterne har vært nødt til å forholde seg til serien som en ramme, som de jobber med eller mot. Dette er jo det klassiske *Oulipo*-poenget: Begrensninger er produktive. [Oulipo: verksted for potensiell litteratur; grunnlagt 1960 av François Le Lionnais og Raymond Queneau.] Det ville ikke ha vært like interessant for disse forfatterne å skrive uten en ramme, tror jeg. Eller de ville ikke ha skrevet akkurat disse bøkene.

AL: Inntrykket mitt er at Serie Imperativ har forskjøvet både forfatteres og leseres blikk. Vi har ikke hatt en bølge med moderne poetikker som den Danmark hadde på 80-tallet. De hadde forgjengere som Paul la Cour og Per Højlund å skrive seg opp mot. Imperativene har bidratt til å sette poetikken på dagsorden i Norge, selv om ingen av tekstene er klassiske poetikker. På den måten har de definitivt hatt en virkning, som ingen av bøkene ville hatt separat, eller under en annen vignett. Jeg synes også at

noe av det fine med Serie Imperativ er at den rett og slett er en leserveiledning, en samtidskanon: *Dette er viktige forfattere*. Mange lesere har oppdaget dem gjennom serien.

JHS: Hvis det har skjedd, så er jeg veldig glad for det. Men det er ikke det som har vært poenget. For meg er forlaget først og fremst et redaksjonelt prosjekt, i den forstand at forfatterne skriver på invitasjon og innenfor en tematisk eller formell ramme. Alle bøkene på H Press er bestillingsverker.

AL: Har noen sagt nei til invitasjonen?

JHS: Ja, én, i første runde. Og det kan jeg godt skjønne, siden ingen visste hva som ville komme ut av det. Derfor tar jeg av meg hatten for Svein Jarvoll, han var den første jeg spurte, jeg hadde ingenting å vise til og han takket ja likevel. Det var viktig for meg, og jeg tenker at det gjorde det lettere for de andre å takke ja.

AL: Planen var tolv bøker?

JHS: Ja, over fire år. Men ikke alle manusene kom i mål, og Georg Johannesen døde, dessverre. Serien kunne jo ha fortsatt, det er flere forfattere jeg gjerne skulle sett skrive. Men alt bør avsluttes i tide, mens kantene er skarpe og prinsippene er tydelige. Det er derfor H Press skal legges ned neste år.

AL: Du startet et nytt forlag i fjor?

JHS: Ja, England Forlag. Det ville blitt feil å bruke H Press til å utgi egne ting. Jeg ville ha et sted for meg selv, der jeg kunne jobbe med alle sidene ved boka. Skrive den, sette den, trykke den, binde den.

AL: Espen Stueland skrev en Klassekampen-artikkel for et par uker siden der han brukte begrepet «venneøkonomi» om distribusjonen av utgivelsene til blant andre Attåt og England. Men jeg tror ikke de håndbundne England-bøkene har et opplag på 200 eksemplarer fordi du vil holde dem innenfor en engere vennekrets. Derimot gjør

det begrensede opplaget det mulig å lage bøkene på den måten du gjør. Produksjonsforhold og estetikk integreres. Ikke-fremmedgjort arbeid.

JHS: Nettopp. Håndarbeid.

AL: Få diktsamlinger i Norge selger mer enn et par hundre eksemplarer, hvis vi ser bort fra eksemplarene til bibliotekene. Bøkene fra H Press, Gasspedal, England og Attåt har ikke en mer begrenset spredning enn mange andre såkalt smale bøker. Vi har hele tiden jobbet hardt for å få dem frem til interesserte lesere, ikke bare i Norge. Det er jo også derfor Audiatur har åpnet en nettbokhandel og Martin [Martin M. Sørhaug, driftsansvarlig for Audiatur] har startet Distribusjon for skandinavisk småpresse (DSSP).

JHS: Ja, det er gull verdt, som et alternativ til Forlagsentralen. Det ble for stort og dyrt for meg, og Martin gjør en bedre jobb. Han har håndtert distribusjonen av Gasspedal en stund?

AL: Ja, det siste året.

JHS: Forlagsentralen er også for vinklet mot Norge, og bokhandlene. Martin leverer til hvem som helst, over hele Skandinavia, og det er viktig. Jeg har alltid likt tanken på at imperativene blir lest av yngre svenske forfattere. Bøkene når andre lesere når de kommer ut på disse småforlagene, og det tror jeg forfatterne også setter pris på. De får kanskje ikke like mye oppmerksomhet i den norske dagspressen, men de blir til gjengjeld lest også i nabolandene. Jeg sender ut like mange leseeksemplarer til Sverige som til Norge.

AL: Gjennomslaget kan ikke måles i antallet anmeldelser eller solgte eksemplarer. Jeg tenker at utgivelsene skal nå frem til – og kanskje rekruttere – de virkelige dedikerte leserne, de som i neste omgang vil forme det som skrives. Denne formidlingsideologien som brer seg, der man skriver med en tenkt leser i bakhodet som ikke er like interessert som en selv, misforstår hva som når frem, hva som vekker interesse. Gi et menneske en bok

som gjør sitt eget, uten kompromisser, og han eller hun kan bli slått til jorden over hva som faktisk er mulig å tenke. Tor Ulven er det paradigmatisk norske eksemplet, bøkene hans kan man lese så å si forutsetningsløst, og bli forandret for livet.

JHS: Du spurte om miniatyrene [H Press 2007–]. Det er vel den av seriene våre som tydeligst viser til chap book-tradisjonen. Rammen er formatet, og ikke et motto som for imperativene. Bøkene er kortere enn det Kulturrådet definerer som en bok, og de kan derfor ikke bli innkjøpt. Dette er i seg selv et argument for at Kulturrådet bør støtte et sånt prosjekt, for å vise at norske bøker ikke nødvendigvis må telle minst 48 sider. Vi har fått produksjonsstøtte til serien i to år.

AL: Chap book-konseptet har etter hvert nådd mainstreamkulturen, og Flamme Forlag kaller sine små bøker for boksingler. I mitt hode er det en upresis analogi. En singel er jo en forsmak på et større arbeid, mens noe av det som har vært viktig å løfte frem med chap book-formen, for meg i alle fall, er at det er en fullverdig publiseringsform i seg selv. De første bøkene til forfattere som Kafka, Gottfried Benn og de russiske futuristene var bare noen titalls sider lange. Gyldendal-gründeren Harald Grieg publiserte små bøker med foredragene sine. I dette formatet vinner det litterære over det økonomiske, allerede på forhånd. Å ta et større kulturprodukt som musikkindustriens singel og bruke den til å forklare et litterært format er kanskje et greit pedagogisk grep, men selve innstillingen får jeg ikke helt fatt på. Chap books er en håndverkstradisjon innenfor litteraturen.

JHS: Det er ingen tradisjon for dette i Norge, sannsynligvis på grunn av støtteordningene. Innkjøpsordningen er et fantastisk tiltak, men den har samtidig bidratt til en homogenisering av norsk litteratur. Ikke bare i forhold til

bokformatene, men også gjennom sjangerkravene. En bok er enten en roman eller en diktsamling eller en essaysamling og så videre. Og det preger den som skriver, bevisst eller ubevisst, det tror jeg.

AL: Jeg skrev en kommentarartikkel for noen år siden, om Kommet forlag, Basilisk og småforlagstradisjonen, der et av poengene var at bokformatet også risikerer å gjøre forfatterne firkanta i hodet. Varefetisjismen koloniserer forfatternes litterære orientering. Det var jo en del småforlag i Norge fra slutten av 1800-tallet og frem til hjemkjøpet på 1920-tallet [Gyldendal ble stiftet i 1925 etter at rettighetene til flere norske forfattere ble kjøpt «hjem» fra København]. Med hjemkjøpet ble de store forlagene konsolidert som nasjonale institusjoner, og det litterære feltet ble mer sentralisert. Det var også en nasjonsbyggende politikk som lå bak da innkjøpsordningen ble innført i 1966.

JHS: Ja. Ta USA, der de store forlagene så å si ikke utgir dikt, der blomstrer poesien i en stor underskog av småforlag. Det har gitt rom for en rekke bastardprosjekter, og sjangere og grenser viskes ut. Forfatterne går fra forlag til forlag, avhengig av hva slags prosjekter de jobber med. En diktsamling på ett forlag og en oversettelse på et annet. En *artist book* på et tredje forlag og så videre.

AL: Noen vil holde dette vekselbruket mot de små forlagene, og si at om det kommer for mange slike initiativer, vil båndet mellom forfatter og forlag svekkes. Og dermed også den kulturen som tilsier at forlagene skal følge opp forfatterne med forskudd, manushjelp og skriveleilighet i Italia. Ofte løftes dette frem som noe av det som binder den norske litteraturpolitikken sammen: Forlagene får støtte fordi de i sin tur er forfatternes faste punkt i tilværelsen. Men er det så selvsagt at støttepolitikken primært skal rette seg mot forlagene? Et svakt punkt i den litteraturpolitikken som føres, er at forlagene oppfører seg som om det er de som er støtteverdige. Litteraturpolitikken burde i større grad handle om å legge til rette for og

stimulere til visse typer litterære aktiviteter og visse forfatter typer. Mye av det vi snakker om nå, handler om mer selvstendige forfatterroller.

JHS: Det slår meg at Gasspedal først og fremst utgir uetablerte forfattere, mens H Press bare utgir etablerte forfattere.

AL: Det er en forskjell, men ikke en motsetning. Jeg oppfatter det som at prosjektene har mye til felles, for eksempel har et mål for oss begge vært å skape kritisk bevissthet rundt litteraturfeltets uerkjente normalitetsideologier. Gasspedal er et forsøk på å hevde *Do It Yourself*-holdningens leverett også i litteraturen, det går fint an å være interessert i både punk og Platon. Samlebåndreformene av universitetene medvirker til at unge, søkende folk får få sporer til å stå imot den homogeniserende kulturen som omgir oss. Da blir det viktig å insistere på politikken som ligger i å handle selv, og å løfte frem de forfatterne som klarer å demonstrere en motstandskraft. For 80-tallsforfattere som Ole Robert Sunde, Tor Ulven, Øyvind Berg, Karin Moe, Svein Jarvoll og Jon Fosse, og for *Vagant*-generasjonen på begynnelsen av 90-tallet, var tradisjonene for marginalitet og obsternasjon viktig.

JHS: Noe som provoserer meg ved mange såkalt alternative miljøer, er at folk ofte mangler interesse og forståelse for tradisjonen. Et historieløst opprør blir fort vekk bare en negasjon av det etablerte. Å brenne kirker er ikke konstruktiv kritikk. Dette gjelder ikke bare musikk og litteratur, men også fag som typografi og trykk.

AL: Vi har begge samarbeidet med Judith [Judith Nærland, bokdesigner og typograf].

JHS: Ja, jeg har jobbet med Judith siden *Serie A* [H Press 2005]. Hun har gjort alle miniatyrene og *En prøve på ensomhet*. Vi sitter sammen og jobber, jeg

har ikke lært så mye siden jeg gikk på søndagsskolen. *Blomster* [Peter Waterhouse, overs. Arild Vange, annen utgave, Gasspedal 2007], det var den første Gasspedal-boka hun gjorde?

AL: Den første var Audiatur-katalogen i 2005. Jeg og Paal [Paal Bjelke Andersen, redaktør for Forlaget Attåt og nypoesi.net] bodde nærmest hjemme hos henne i noen uker mens vi prøvde å få disse 500 sidene til å bli en helhet. Men *Blomster* var den første boka i Biblioteket Gasspedal hun satte. Til da hadde Øystein stått for typografien.

JHS: Rune Mortensen [designer, av *Vinduet* m.m.] gjorde de tre første imperativene, både sats og omslag. Han har gjort alle omslagene i serien, mens Christopher [Christopher Haanes, typograf og kalligraf] har satt de fem siste bøkene. De vet hva de kan, begge to. De er skikkelige håndverkere.

AL: Jeg kom til å tenke på bidraget fra H Press til bokobjektet som ble utgitt under Verbale pupiller [litteraturfestival i Århus] i fjor. Når for eksempel Gyldendal ikke trykker mer enn ti prosent av utgivelsene sine i Norge, blir det en meningsladet gest fra deg å trykke et ark hvor det kun står forlagslogoen, navnet på trykkemaskinen og trykkeren.

JHS: Harald Thorbjørnsen. En fin fyr, og flink. Dessverre gikk trykkeriet han jobba i konkurs. Flere og flere av de små offset-trykkeriene gjør det, nå som digitaltrykk er blitt stuerent. Det er trist, med tanke på tradisjonen.

AL: Geir Gulliksen har jo helt rett i at det burde være en del av opprettholdelsen av den litterære kulturen å sørge for at det finnes norsk trykkerikompetanse. Vi fikk trykkekunsten 200 år etter Danmark. Nå er vi i ferd med å miste den igjen.

JHS: Det er morsomt.

AL: Det er til å le og gråte av.

JHS: Jeg tenker at alt det som masseproduksjonen

fører med seg, av standardisering av bokformater og trykemetoder og så videre, det gir nettopp større rom for andre måter å gjøre ting på. Når alt ser likt ut, blir alternativene mer synlige. Det er ingen grunn til å legge seg ned og dø.

AL: Noe av det engasjerende med samtidslitteraturen, for meg i det minste, er at man ikke har noen sammenfattende fremstillinger av den. Høydepunktene er ikke plukket ut, historien ikke fortalt. Man må selv orientere seg, både internasjonalt og i nabolandene. Det kan oppstå mye energi hvis man forsøker å kombinere undersøkelsen med å være virksom i feltet.

JHS: Audiatur-katalogene er eksempler på det.

AL: De er laget på kort tid, arbeidsprosessene har vært konsentrerte og energiske. Det har vært en intensiv skrive- og tilbake, kontakt med bidragsyterne, posting av lenker, kopier jeg og Paal har sendt mellom oss. Jeg håper de fremstår som en dokumentasjon av et litterært verksted, og en invitasjon til å tre inn i det. Vi har tenkt på dem som bidrag til festivalene, på linje med opplesningene, at de skal være del av undersøkelsene og samtalene mens festivalen pågår, og samtidig noe man kan vende tilbake til etterpå.

JHS: Bendik Wold etterlyste den konseptuelle poesien i *Vinduet* i fjor. Den siste Audiatur-katalogen viser at den finnes allerede, bare du tar på deg de riktige brillene.

AL: Den konseptuelle poesien har jo kommet til Skandinavia gjennom den amerikanske *post-language*-poesien, forfattere som Kenneth Goldsmith, Christian Bök, Lytle Shaw og Caroline Bergvall. Og et fransk tidsskrift som *Revue de Littérature générale*, som *OEI* [svensk tidsskrift, red. Jonas (J) Magnusson, Jesper Olsson, Anders Lundberg] har lært mye av. *OEI* handler jo mer og mer om *konseptuelle operasjoner* i litteraturen. Å være

poesikritiker i Skandinavia i dag uten å forholde seg til *OEI* ... Jeg kan ikke helt skjønne at det er mulig. I mitt hode har den viktigste samtidspoeten i Sverige ikke gitt ut en eneste diktbok, men likevel forskjøvet hele det poetiske feltet: Jonas (J) Magnusson. For noen år siden hørte jeg UKON [Ulf Karl Olov Nilsson, svensk poet] bli spurt om hvordan han fikk alle ideene sine, hva som var metoden hans.

JHS: I en panelsamtale på Audiatur.

AL: Ja, og han svarte: Metoden min er å holde meg i nærheten av Jonas (J) Magnusson.

JHS: Det er ingen dum idé.

AL: Nei. Dette er jo en etablert strategi i samtidskunsten, der man for lenge siden har vent seg til kunstnere som griper inn i diskurser heller enn å lage kunstobjekter. Når det dukker opp et tidsskrift med et så tydelig og ambisiøst prosjekt som *OEI*, virker det skjerpene på hele det litterære feltet. I alle fall på de som arbeider utenfor mediemaskinen. Deres måte å lage tidsskriftsnumre på, ble jo i løpet av kort tid noe alle som arbeidet med noe lignende i Skandinavia måtte forholde seg til. De oppdaterte diskusjonen av den poetiske formens politikk med helt nødvendige medieteknologiske analyser. I mine øyne har *OEI* vært for skandinavisk poesi på 00-tallet noe lignende av hva *Tel Quel* var for det litterære Paris på 60-tallet. De har forandret horisonten samtidspoesien skrives innenfor.

JHS: I det minste i Sverige. Jeg opplever svensk poesi fra de siste ti årene som mye rikere og mer eksperimenterende enn den norske. Det prosessuelle, det fragmenterte, det utsagnsbaserte – alt dette er en del av det gjengse vokabularet, ikke bare i tidsskriftene, men også i avisene.

AL: De har hatt ubegripelighetsdebatter med jevne mellomrom, men ikke med så forstokka krav til tilgjengelighet som i Norge. Vi sliter med en folkelighetsmetafysikk. Selv på Tronsmo, som går for å være Norges mest progressive bokhandel, er *beat*-forfatterne innbegrepet på alternativ litteratur. Men som Roland Barthes sa, det er når vi er

spontane at vi er mest preget av konvensjoner og ubevisst ideologi. Beat-bevegelsen har vist seg lite motstandsdyktig mot rekuperasjon og sjablongmakeri, og blir ofte brukt som et påskudd for å være slapp både i tenkning og form. Samtidig virker det som det blir mer og mer stuereint å hevde at vanskelig litteratur sirkulerer i en slags selvtilfreds subkultur som fremmedgjør potensielle lesere fra bøkene – på samme måte som noen på venstresiden hevder at Blitzmiljøet bør holde seg i bakgrunnen under politiske markeringer fordi såkalt vanlige folk ikke identifiserer seg med dem. Men hva skal vi med demokrati om ikke nettopp for at det skal være en selvsagt rett å være blitzer? Hva skal vi med litteratur om den ikke gir oss noe annet enn det journalistiske verdensbildet?

Årvoll, 10. juli 2008

«EN PRINCIPIELT ANDEN LINJE» OM 00-TALLETS NORSKE SMÅFORLAG

AV AUDUN LINDHOLM

Sommeren 2007 gikk seminaret «Alternativ publicering og litterær innovation» av stabelen på Nordens Folkhögskola Biskops Arnö. Deltagerne var forfattere, kritikere og redaktører fra selvorganiserte småforlag og uavhengige tidsskrifter i hele Norden. Seminaret tok utgangspunkt i en rekke nye utgivelsesinitiativer i det litterære feltet: Ikke-kommersielle publikasjoner som distribueres i et aktivt nettverk av ulike produksjonsfelleskap, der grensene mellom forfattere, redaktører og lesere ofte er flytende. Både Norge, Sverige, Finland, Island og Danmark har sett en rekke initiativer av denne typen de siste årene – i Norge forlag som H Press, Attåt, Gasspedal, Slow Fire Press og England Forlag, og tidsskrifter som *Au petit garage*, *Kritiker*, *A4*, *Nypoesi* og *Ratatosk*.

Antallet aktører tilsier at det ikke bare dreier seg om en knoppskyting av publiseringstradisjoner som tidligere i liten grad har funnet grobunn i Norge. De nye publiseringmulighetene er også uttrykk for en mer grunnleggende tendens: Litteraturens offentlighetsformer er i forandring. Det felles samtale- og distribusjonsrommet som litteraturen blir til innenfor, skifter skikkelse – det litterære feltets vanetenkning og tattforgittheter utfordres. Forlagsbransjen gjennomgår for tiden omfattende strukturendringer, på grunn av svekkelsen av statlige bokavtaler, aksellererende digitalisering og sentralisering rundt noen få tunge aktører, hva gjelder kontroll over de tradisjonelle salgs- og distribusjonskanalene. Småforlagene og de nye tidsskriftene er offensive svar på en presset situasjon der mange av forlagene klamrer seg defensivt til støtteordninger når det gjelder de mindre salgbare uttrykkene, og der bokhandlene stiller ut stadig

større paller med bestselgere, samtidig som de tar inn færre og færre titler.

Mens forlagsbransjen diskuterer bokas økonomiske overlevelsessevne i en hverdag der skjerm er i ferd med å innhente papir som hovedmedium for den jevne mediebrukers lesning, ser vi en intensivering av det kvalifiserte litterære ordskiftet i mindre og uavhengige fora.

Mot slutten av seminaret på Biskops Arnö stilte en av arrangørene, Martin Glaz Serup, følgende spørsmål: Kunne det være slik, at det som i løpet av disse dagene hadde blitt omtalt som en vitalisering av den nordiske litterære offentligheten, like mye var en av måtene *opplosningen* av den litterære offentligheten viser seg på? Under spørsmålet lå en bekymring: Kan man se aktiviteten som disse aktørene har stått for de siste årene, som symptom på en svekkelse av den kulturpolitikken som har vært ført i etterkrigstidens nordiske sosialdemokratier? Ut fra folkeopplysningstanken kan man spørre seg om hva som vil skje om mange av de mest utfordrende og stimulerende bidragene i det litterære feltet forflytter seg ut av de etablerte institusjonene, til miljøer med mindre gjennomslagskraft overfor medier og publikum.

Espen Søbye spissformulerer én versjon av dette fremtidsscenarioet i en mye omtalt artikkel i tidsskriftet *Prosa* fra 2006, om utviklingstrekk i bokbransjen: «Sehesteds løver rammes. Om framtida for norsk bokbransje» (*Prosa*, 05/06). Her skriver han om de store forlagenes fokus på salg og de eksperimenterende og systemkritiske aktørenes marginalisering: «Faren er selvsagt at det vil skape en helt segregert bransje på produsentsida. Små, redaksjonelt drevne forlag produserer avansert sakprosa og skjønnlitteratur, resten er stort sett kjendiseri, underholdning og søppel.» Med denne formuleringen in mente kan man stusse over metaforikken Søbye bruker om utfordrerne til storforlagene. I anledning Vidarforlagets Platon-oversettelser, kaller han denne typen mindre forlag «luringer som sniker i baktrappa», og i et nettmøte

i regi av Dagbladet følger han opp: «Denne typen forleggere virker ofte bare selvbekreftende, og får ingen betydning i offentligheten » (31.10.2006). Karakteristikkene virker malplasserte i møte med aktører med kunnskap og vilje til å gjennomføre prosjekter de ser en kulturell verdi i, uavhengig av kommersielt gjennomslag, og viser en mangel på nysgjerrighet overfor de små forlagenes mange vektige bidrag til litteraturhistorien – oppsiktsvekkende nok, for en som har omtalt forleggeren Bo Cavefors som et av sine intellektuelle forbilder (Morgenbladet, 26.10.07). Hva ville for eksempel den russiske symbolismen, den franske surrealismen og den italienske futurismen vært uten små, aktivistiske, ofte forfatterdrevne og tids-skriftstilknyttede forlag? Den nedlatende retorikken i omtalen av mindre aktører, røper en gullalderforestilling der de store forlagene anses som nasjonens sentrale bevissthetssentra, en forestilling som kan føres tilbake til 1920-tallets «hjemkjøp». Denne er han ikke alene om blant norske forleggere og kritikere: I og med Harald Grieg og Gyldendals hjemkjøp av rettighetene til viktige norske forfattere fra København i 1925, utviklet forlagene en selvforståelse som nasjonsbyggende institusjoner, en selvforståelse som siden ble konsolidert gjennom Statens innkjøpsordning for ny norsk skjønnlitteratur og andre nasjonale stimuleringsiltak for bokbransjen.

Men, som vi vet, forlagenes samfunnskontrakt har de siste ti årene endret seg drastisk – sist på grunn av endringen i bokhandlenes abonnementsordninger etter den nye bokavtalen i 2005, som førte til at svært mange skjønnlitterære titler fikk en sterkt redusert distribusjon. Viljen til å satse på opplyst formidling av og kritisk ordskifte omkring litteraturen, er liten – selv om det er først og fremst er offentlige lesninger (kritikk, debatt, analyse) som vil kunne føre til at bøkene som utgis får en virkningshistorie. Når forlagene ikke opprettholder samtalen rundt sine viktige forfatterskap, men nøyer seg

med å sende de kulturrådsbetalte bøkene ut til ofte uinteresserte massemedier og inn i biblioteksmagasinene, og når bokhandlerne ikke løfter frem kvalitetslitteraturen – noe som i grunnen går ut på det samme, siden bokhandlerledet dikterer forlagenes prioriteringer mer og mer – burde det ikke overraske noen at de som er opptatt av denne litteraturen tar saken i egne hender.

Noe tid før seminaret på Biskops Arnö satte den danske kritikeren Tue Andersen Nexø i Informations blogg *Sandkassen* («Smalle forlag, stor litteratur?», 22.11.06) spørsmålstegn ved de danske småforlagenes rolle og verdi: Skiller utgivelsesprofilene deres seg fra de store forlagenes? Kan man lese ut av dem en «principielt anden linje, en anden forestilling om god litteratur»? Med andre ord: Er småforlagene noe annet enn fattigmannsversjoner av det etablerte kulturlivet?

I Norge er H Press et av småforlagene med en «principielt anden linje», i form av utgivelser som skiller seg ut i tenkemåte, format og utførelse. Med Serie Imperativ, som startet i 2004 og ble avsluttet i 2008, og til sammen teller åtte utgivelser, har de invitert etablerte forfattere til å skrive små bøker under vignetten HVORFOR SKRIVE HVA HVORDAN. Dette er bøker som på ulike måter forholder seg til poetikken som tradisjon – en tradisjon som har få moderne videreførere i Norge. Forfatterne som bidro – bl.a. Svein Jarvoll, Thure Erik Lund, Kristine Næss, Aud Olsen og Ole Robert Sunde – leverte tekster som de neppe ville skrevet uten denne forespørselen og denne rammen, tekster som har stimulert ordsiftet rundt den mer reflekterende og formbevisste litteraturen. Typisk nok er disse bøkene blitt diskutert flittig i tidsskrifter og på skrive-skoler, mens de har fått få anmeldelser i dagspressen. En annen av H Press' utgivelser, *Serie A*, er en påkostet, sort boks med ti ark à 30×90 centimeter, brettet én gang, der tre norske, tre danske og tre svenske poeter fikk fritt leide, med arkmålene og trykkmulighetene som eneste begrensninger. Tekstenes varierte visuelle uttrykk, med

referanser både til visuell poesi, 60-tallets minimalisme, punkens klipp-og-lim-estetikk og avansert digital layout, viser hvor begrensede våre gjengse oppfatninger av litterære teksters utseende er. At bidragene er likt fordelt mellom tre skandinaviske språk, blir en uttrykksfull overskridelse av den markeds- og støtteordningsmessige segreringen mellom språkområder som i grunnen har svært lett for å forstå hverandre.

Et annet eksempel er Forlaget Attåt, etablert i 2008, som i sin selvpresentasjon sier at det «er basert i Oslo, men ikke i norsk». I likhet med H Press' *Serie A* viser Attåt hvordan dagens småforlagsinitiativer utfordrer nasjonsbyggingen som prinsipp, gjennom å publisere tekster på flere språk, og ved å ha et mer spesialisert fokus enn hva en generell henvendelse til en idealistisk forestilling om sentrum av den nasjonale offentligheten ville tillatt. Attåt gir ut håndlagde bøker i små opplag, hittil på svensk, engelsk og norsk, med et særlig fokus på konseptuell poesi, og arrangerer i tillegg utstillinger og *happenings* – blant annet poesiturneen AudiaTour (i samarbeid med Audiatur), mellom to norske og to svenske byer, med to amerikanske, en britisk og en belgisk poet, som samtidig ble presentert med hver sin oversettelse på forlaget. Sammen med Norsk Tidsskriftforening stod Attåt i anledning Tidsskriftsdagen 2008 for en faksimileutgave av *Profil* 3/4 1969, det sagnomsuste, men lite leste nummeret «Norsk veiplan», om datidens norske samferdselspolitikk. Dette nummeret har en helt spesiell posisjon i historien om *Profils* overgang fra 60-tallets andre modernistiske oppbrudd i norsk etterkrigslitteratur, til maoistisk tidsskrift: Litteraturforskeren Jahn Thon mener at den daværende redaksjonen er et av de få eksemplene på en genuin norsk avantgarde (*Refleksjon – kritikk – protest: Forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*, 2001), mens Hans Herbjørnsrud har uttalt at han sluttet å skrive i ti år på grunn av denne utgivelsen og hva den representerte («Jeg vil leve i verden som

om jeg ikke levde i verden», *Vinduet* 1/1998). For Attåt har ikke tidsskriftsnummeret kun historisk interesse; det representerer også en utfordring til den litterære institusjonens infrastruktur – en utfordring gjenutgivelsen har til hensikt å reaktualisere. Som det heter i forlagets presentasjonstekst: «I dag framstår dette nummeret som et av de redaksjonelt sett mest vellykkede forsøkene i Norge på å skape en omveltning innenfor den bestående litterære materiellstrukturen. Det stiller noen spørsmål som ikke er mindre aktuelle nå, hvor skottene mellom litteratur og praktisk politikk tilsynelatende er tettere enn noen gang.» Presentasjonsteksten er en utfordring, men også en gave til både lesende og skrivende – en spore til å forholde seg kritisk til de til enhver tid gitte rammene for det de vier tiden sin til. Det dreier seg om en synliggjøring av at format, formidlingsmåte og institusjonell tilknytning, altså den litterære produksjonens mest konkrete bestanddeler, alltid er en integrert del av det litterære verket. Som Charles Bernstein, en viktig inspirator for mange av de nye småforlagene, sier: «Literature is never indifferent to its institutions» («Provisional Institutions: Alternative Presses and Poetic Innovation», 1993). Ikke minst kan utgivelsen få en til å spørre seg hvorfor ingen forlag har utgitt faksimileutgaver av disse mye omtalte årgangene av *Profil* mellom 1966 og -69 – noe som ville ha kunnet bety mye for yngre leseres mulighet til å bevisstgjøre seg om de siste tiårenes norske litteraturhistorie (om enn det også ville innebære en risiko for at en og annen myte kunne falle).

Som H Press og Attåt viser, har småforlagsinitiativer de siste årene vært viktige, ja, kanskje avgjørende for å holde litterære ordskifter på et høyt nivå gående utenfor universitetene. Hvis vi ser på de rene tallene, vet vi at få diktsamlinger i Norge når salgstall over et par hundre, etter at bibliotekene har fått sine 1000 eksemplarer. Forfatterforeningens leder Anne Otherholm opplyste i en panelsamtale om poesi og penger på Oslo Poesifestival

2008 om at gjennomsnittet er 268 solgte eksemplarer over disk. Dette vil si at bøkene som utkommer på småforlag som H Press og Gasspedal ikke har en mer begrenset spredning enn de fleste diktsamlinger på de store forlagene. Som Oterholm har skrevet i en annen sammenheng: «I virkeligheten formidler en ikke i særlig grad dikt i det kommersielle kretsløpet lenger. Bøkene kommer ikke innenfor dørstokken til bokhandlene. På under ti år har to nye bokavtaler gjort at poesien i øyeblikket kun distribueres til 25–30 % av Norges bokhandlere.» («Poesien – litt utrydningstruet?», innlegg på Den norske Forfatterforenings blogg, 06.12.07.) Selv om abonnementsdelen av Bokavtalen siden er blitt reforhandlet, er muligheten til stede for at det vil være mer gunstig for visse debutanter å komme ut på enkelte av småforlagene, som har en rekke faste lesere og et bredt kontaktnett i hele Skandinavia. Bøkene får ikke like mye oppmerksomhet i den norske dagspressen, men blir til gjengjeld lest blant forfattere og kritikere også i nabolandene.

Noen vil si at om det kommer for mange slike uavhengige initiativer, vil båndet mellom forfatter og forlag kunne svekkes, og dermed også den kulturen som tilsier at forlagene skal følge opp forfatterne med forskudd, manushjelp og skriveleilighet i Italia. Ofte løftes dette frem som noe av det som binder den norske litteraturpolitikken sammen: Forlagsbransjen har gunstige betingelser blant annet fordi forlagene er forfatternes faste punkt i tilværelsen. Men er det så selvsagt at støttepolitikken primært skal rette seg mot forlagene? I en situasjon der forlagene i stor grad oppfører seg som om det er de som er støtteverdige, kan det være verdt å minne om at Norsk kulturråds finansiering av kunstfeltet er basert på en langt større andel prosjektmidler enn hva litteraturstøtten er. I mange land er det allerede vanlig å leie inn redaktører på prosjektbasis. De fleste norske forfattere i dag har også en større inntektskilde i stipender og opptredener enn i bokroyalties. Dette sagt ikke til forkleinelse for de

forlagene som gjør en grundig – i svært mange tilfeller uvurderlig – jobb med manus og for å spre kjennskapen til sine forfattere og utgivelser, men for å understreke at det som burde stå i sentrum for litteraturpolitikken, er å stimulere til kvalitetsbevisst litterær utfoldelse, og å legge til rette for at denne skal nå ut til interesserte lesere. Her er forlagene midler og medier, ikke mål i seg selv.

De litterære småforlagene er ikke først og fremst utfordrere til Sehesteds plass og de store institusjonene i bok-Norge; disse forlagene er snarere nødvendige impuls-givere og korrigerende instanser i det litterære feltet, som gjennom stadige kryssbefruktninger frembringer nytenkning og bidrar til at rammebetingelsene blir gransket og produksjonsmidlene utforsket – også i de større forlagene. Som så ofte: En kritisk holdning og en offensiv holdning kan vise seg å være ett og det samme. Nye praksiser og tenkemåter oppstår i periferien, for så å spre seg videre og bli plukket opp av større aktører (et eksempel er Cappelen Damms nyopprettede imprint Flamme Forlag). De selvorganiserte forlagene står for et slikt i utgivelseskulturen som har vært svakt representert i Norge tidligere, men som i andre land har inngått i en dynamisk utveksling med og supplering av større aktører. Selv om et forlag som svenske Bonniers på 1960-tallet sto for en sterk legering av forlagsmakt og avantgardistisk orientering, er dette en sjelden kombinasjon, som virker særlig fjern i dag, med stadig sterkere press mot bransjeavtaler og støtteordninger, lav prestisje for komplekse kulturuttrykk og en konsuminnrettet offentlighet. Da blir demonstrasjonen av at man kan skape noe selv, oppfordringen til å delta heller enn å konsumere, til mer aktive forfatter- og redaktørroller, en viktig demokratisk spore, som kan være vel så fremtidsvendt som å dyrke forestillingen om at enkeltbøker i dag kan nå «størsteparten av befolkningen», som Søbye skriver i sin artikkel – et mål som blir fjernere og fjernere jo mer sammensatt og differensiert både samfunnet og litteraturen blir.

Om enkelte litterære uttrykk er i ferd med å fortrenses til en subkultur, er det i så fall en svært vital subkultur, som trekker stadig flere til seg. Og vitale subkulturer forblir som kjent sjelden små og ukjente særlig lenge.

Artikkelen er basert på et innlegg på Forfatterforeningens medlemsmøte 15.11.08. Møtet hadde følgende tema: «Hvorfor opplever stadig flere forfattere at forlaget er feil skrudd sammen? Har tiden løpt fra boktrykkermodellen? Hvis vi skulle finne opp forlagsbransjen på nytt, hvordan ville den sett ut?»



Grønn kylling (arb. tittel)
nr. 2, 1997



Grønn kylling (arb. tittel)
nr. 3, 1998



Grønn kylling (arb. tittel)
nr. 5, desember 1998



Grønn kylling (arb. tittel)
nr. 6, mars 1999



Grønn kylling (arb. tittel)
nr. 7, mai 1999



Journal Ka
nr. 6, september 1999

GASSPEDAL REANIMERT VII

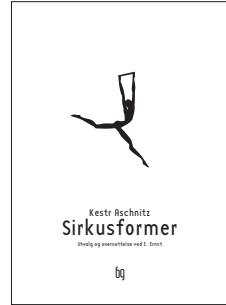
Bakgrunnsstoff #2



Biblioteket Gasspedal #1, 2003
Illustrasjon: Vemund
Solheim Ådland



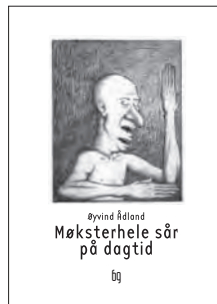
Biblioteket Gasspedal #2, 2003
Illustrasjon: Marit Jonas



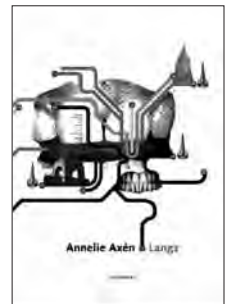
Biblioteket Gasspedal #3, 2003
Illustrasjon: Johanne Hjorthol



Biblioteket Gasspedal #4, 2003
Illustrasjon: Monica Aasprang



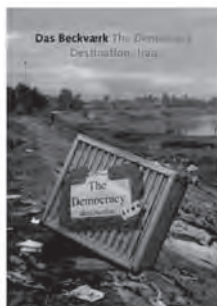
Biblioteket Gasspedal #5, 2003
Illustrasjon: Tom S. Kosmo



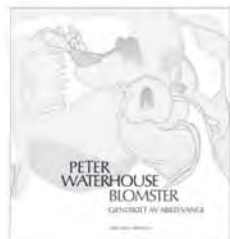
Biblioteket Gasspedal #6, 2005
Illustrasjon: Grandpeople



Biblioteket Gasspedal #7, 2005
Design: Christopher Haanes



Biblioteket Gasspedal #8, 2005
Omslagsfoto: Das Beckværk



Biblioteket Gasspedal #9, 2005,
ny utgave 2007
Design: Judith Nærland
Illustrasjon: Grandpeople



Biblioteket Gasspedal #10, 2007
Design: Judith Nærland



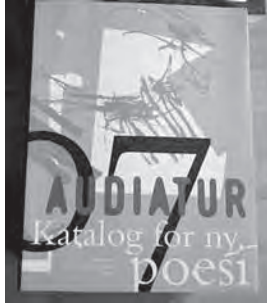
Biblioteket Gasspedal #11, 2007
Design: Judith Nærland
Illustrasjon: Grandpeople



Biblioteket Gasspedal #12, 2008
Design: Judith Nærland



Paal Bjelke Andersen og
Audun Lindholm (red.):
*Audiatur – Katalog
for ny poesi 2005*
Gasspedal, Audiatur og
Nypoesi.net, 2005
Design: Judith Nærland



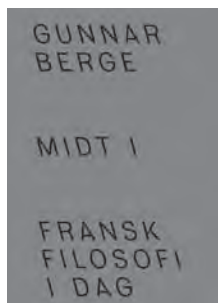
Paal Bjelke Andersen
og Audun Lindholm (red.):
*Audiatur – Katalog
for ny poesi 2007*
Gasspedal, Audiatur
og Nypoesi.net, 2007
Design: Judith Nærland



Paal Bjelke Andersen,
Thomas Lundbo og
Audun Lindholm (red.):
*Audiatur – Katalog
for ny poesi 2009*
Gasspedal, Audiatur
og Forlaget Attåt, 2009
Design: Judith Nærland



Audun Lindholm,
Kjersti Solbakken og
Renate Thorbjørnsen (red.):
Tekstalliansen 2009
Gasspedal, Audiatur
og Feil Forlag, 2009
Design: Johanne Hjorthol



Gunnar Berge:
Midt i. Fransk filosofi i dag
Gasspedal og Audiatur, 2009
Design: Pascal Prosek



Guy Debord:
Skuespillsamfunnet,
Gasspedal og News
From NowHere, 2009
Design: Cecilie Breivik
Hansen og Katrine Lih



Aud Olsen: *Kong Oidipus*, 2012
Utgitt i samarbeid med
Audiatur Waste Land
Design: Johanne Hjorthol

© Gasspedal og forfatterne,
der ikke annet er oppgitt

Inngår i serien Gasspedal Reanimert I–VII
Utgitt til utstillingen Gasspedal Animert
på Grafill 16.11.–02.12.2012

Form	Eller med a
Papir	80 g/m ² Munken Pure fra Arctic Paper
Digitaltrykk	Prinfo Unique

Utgitt med støtte fra Grafill

gasspedalanimert.no
gasspedal.org

CASSPEDAL

Grafill
HELE UTMERKELSEN
PÅ VIBLØKKENHVALLEN

ISBN 978-82-92523-50-6