

Redaktör och ansvarig utgivare Christian Lenemark

Redaktionssekreterare Lisa Schmidt

Redaktion Matilda Amundsen Bergström (kassör) och Signe Leth Gammelgaard

Redaktionsråd Claes Ahlund (Åbo), Carin Franzén (Linköping), Åsa Arping (Göteborg), Paula Henrikson (Uppsala), Eva Hættner Aurelius (Lund), Roland Lysell (Stockholm), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Daniel Möller (Lund), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Torsten Pettersson (Uppsala), Rikard Schönström (Lund), Boel Westin (Stockholm), Anders Öhman (Umeå)

Adress Tidskrift för litteraturvetenskap
Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion
Göteborgs universitet
Box 200
405 30 Göteborg

e-post tfl@lir.gu.se

Digitala utgåvor av Tfl <http://ojs.ub.gu.se>

2017 får tidskriften stöd av Vetenskapsrådet och Sven och Dagmar Saléns Stiftelse.

Tidskriften ges ut av Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

Grafisk form Richard Lindmark

Tryck Munkreklam AB

ISSN 1104-0556

**MININE
HÄALE**

TFL 2017:2

	4	Från redaktionen
Lisa Schmidt	6	Samtal om konceptualism
Cecilia Bello Minciacchi, Vincent Broqua, Johanna Drucker, Johan Gardfors, Martin Glaz Serup, Fiona McGovern	22	Language, Voice, and Performance. Notes on Lily Greenham's Sound Poetry
Claus Madsen	34	Langdigtet som problemkompleks. Relationel poesi i Victor Boy Lindholms <i>Guld</i> og Ida Börjels <i>Ma</i>
Fredrik Nyberg	46	Två dikter och en subjektiv kommentar om konceptuell poesi
	53	Redaktionell kommentar till "Två dikter och en subjektiv kommentar om konceptuell poesi"
Heidi	56	Neilson
Jesper Olsson	64	Reflektion: Goldsmith som nedskrivningssystem
	66	Recensioner
	88	Medverkande

FRÅN REDAK TIONEN

Till det nummer av Tfl som du håller i din hand, eller som du möjligen redan hängt upp på en lämplig vägg, efterfrågade redaktionen artiklar som på ett eller annat vis förhöll sig till temat *Konceptuellt*. Ordet koncept härstammar från latinets *conci'pio* som betyder uppta eller uppfånga men som har kommit att få betydelsen något uttänkt, med andra ord: en idé. De allra flesta texter, såväl litteraturteoretiska som skönlitterära, har givetvis sitt ursprung i något slags idé. I *konceptuell litteratur*, som har sina rötter i den konceptuella konsten, är konceptet emellertid många gånger viktigare än själva utförandet, något som bland annat en av den konceptuella poesins frontfigurer Kenneth Goldsmith brukar betona. Han har i ett flertal sammanhang uttryckt att hans böcker inte behöver läsas. Han menar till och med att de är oläsliga. Det räcker med att förstå konceptet! Detta förhållningssätt är möjligen att betrakta som en av de mer extrema formerna av konceptualism. Andra konceptuella poeter, som Robert Fitterman, framhåller att läsningen av deras verk är viktig för att konceptet ska framträda, att det är i mötet med materialet som den idébaserade kompositionen blir betydelsebärande. I konceptuell poesi är emellertid materialet inte alltid detsamma som de ord poeten själv komponerat ihop utifrån sin idé. Praktiken präglas av metoder som återbruk av befintlig text, collagetekniker, omkontextualiseringar och transformationer av andras verk vilket ger den tydliga beröringspunkter med konstnärliga avantgardistiska metoder. Frågor hopar sig i mötet med litteratur där konceptet får en så framträdande

position: Vad händer med författaren? Vilken roll får läsaren? Och *hur* ska vi egentligen ta oss an och *läsa* dessa verk? Går de ens att läsa?

Utöver redaktionens ambition att presentera artiklar som gav nya infallsvinklar till konceptuell litteratur var vi nyfikna på hur konceptuellt utformade litteraturvetenskapliga artiklar skulle kunna te sig. Kan särpräglad idébaserade ingångar utmana formerna för, och tillföra nya dimensioner till, vetenskapligt skrivande? Likaså efterfrågade vi undersökningar som i sig var konceptuella eller som använde sig av teoretiska konceptuella infallsvinklar. Under resans gång kom temat att ställa helt nya krav på redaktionen gällande vetenskaplig granskning och andra redaktionella arbetsuppgifter.

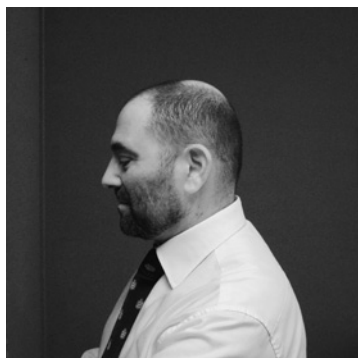
Detta nummer av TfL har, i samspråk med temat, fått ett utseende som förmodligen för tankarna till en klassisk väggkalmanacka. Idén bakom detta format var att se om vi kunde påverka *hur* litteraturvetenskapliga artiklar läses. Men framförallt är det artikelförfattarna till detta konceptuellt utformade nummer som bidrar med nya former för vetenskapligt skrivande. Numret rymmer exempelvis en artikel om den flerspråkiga ljudpoeten Lily Greenham författad på sex olika språk av Cecilia Bello Miniciacchi, Vincent Broqua, Johanna Drucker, Johan Gardfors, Martin Glaz Serup och Fiona McGovern. Därpå följer Claus Madsens teoretiskt konceptuella undersökning av två långdikter – Victor Boy Lindholms *Guld* (2014) och Ida Börjels *Ma* (2014) – utifrån begreppet problemkomplex som han överför från matematiken till litteraturen. Därtill bidrar Fredrik Nyberg med texten ”Två dikter och en subjektiv kommentar om konceptuell poesi” som följs av ett redaktionellt bryderi. Härefter presenteras utdrag ur konstnären Heidi Neilsons Artists’ Books *Atlas of Punctuation* (2004) samt *Uniform Paper* (2006). Avslutningsvis reflekterar Jesper Olsson över Kenneth Goldsmiths konceptuella arbete. TfL:s konceptuella nummer inleds emellertid med ett samtal om konceptualism som sammanställts utifrån ett antal intervjuer undertecknad gjorde med amerikanska konceptuella poeter och bokkonstnärer hösten 2016. I vanlig ordning avslutas numret med ett alldeles traditionellt utformat recensionsblock med engagerade läsningar av nyutkomna litteraturvetenskapliga publikationer.

Lisa Schmidt

KONCEPTUALISM SAMTAL OM

Intervjuer, översättning och bearbetning av

Lisa Schmidt



Robert Fitterman



Kenneth Goldsmith

Hösten 2016 åkte jag till USA för att samtala med ett antal poeter och konstnärer om konceptuellt skrivande och konceptuella behandlingar av bokmediet. Resan var en del av mitt pågående avhandlingsarbete i vilket jag undersöker poetiska återbrukspraktiker med specifikt fokus på den konceptuella formen *Erasure Poetry*, en poesi som kännetecknas av att den tillkommit genom raderingar i befintliga böcker. Jag var nyfiken på vilka tankar poeter som primärt arbetar med text och konstnärer som i första hand intresserar sig för bokformatet hade kring sitt konceptuella skapande. Finns det tydliga idémässiga beröringspunkter mellan de konceptuella poeterna sinsemellan och hur förhåller de sig till mer konstnärliga konceptuella praktiker? Finns här en tydlig röd tråd eller är praktikerna rakt igenom individuella trots sina många metodologiska likheter som återbruk av befintligt material, omkontextualiseringar och transformeringar? Dessa frågor förde mig till tre destinationer. New York, där jag träffade poeterna Robert Fitterman och Kenneth Goldsmith samt konstnären Heidi Neilson. Boise, där jag intervjuade poeten Janet Holmes samt Los Angeles, där jag samtalade med bokkonstnären Johanna Drucker. Alla har de på olika sätt, genom sin praktik eller genom teoretiska reflektioner, bidragit till samtalet om konceptuellt skrivande.



Heidi Neilson



Janet Holmes



Johanna Drucker

Lisa Schmidt (LS): Vem är du?

Kenneth Goldsmith (KG): Jag antar att jag är känd som poet, men jag skriver inte poesi. Jag är nog mer av en arkivarie, det är så jag lever i världen.

Robert Fitterman (RF): Frågan inringar själva kärnan av min poetik eftersom jag är intresserad av tankar om konstruerad identitet snarare än ett slags naivt omfamnande av vem jag är som person. Det är mycket intressantare att undersöka själva subjektskonstruktionen bakom identiteten, som är ett resultat av mediering, politik och marknadsföring.

Johanna Drucker (JD): Jag ser mig själv som en konstnär och författare. När jag började studera på konstskola 1970 fick jag en lärare som precis hade köpt en tryckpress och hon höll sin första kurs i kreativt skrivande och boktryck samma år som jag började. Jag introducerades för tryckteknik 1972 vilket var en tidpunkt då det varken fanns digitala medier eller färgkopiatorer. Tanken på att kunna göra en bok på egen hand var därför verkligen inspirerande. Ett år senare tryckte jag min första bok. Och mitt intresse för böcker höll i sig – jag har hållit på med boktryck i fyrtio år nu. Från början intresserade jag mig för boktryck dels för att det var möjligt att manipulera på så många sätt, men också för att det var billigt. Jag fortsatte att göra typografiskt experimentella böcker av mina egna texter. Jag ville att typografin skulle vara en del av verkets semantiska register och att bokens struktur skulle vara en del av textens struktur. Man brukar säga att författare inte skriver böcker utan texter som i ett senare skede blir böcker. Men jag har alltid skrivit böcker.

Heidi Neilson (HN): Jag växte upp i Oregon men flyttade till New York 1995 för att studera vid Pratt Institute i Brooklyn. Där tog jag en valbar kurs i Artists' Books. Vid samma tid jobbade jag extra på universitetsbiblioteket där jag som av slump blev ombedd att katalogisera deras samling av Artists' Books. Jag gick igenom allt, mätte och undersökte alla verk och successivt blev jag allt mer intresserad av de

mediala, formmässiga möjligheterna hos dessa böcker. Sen dess har jag arbetat med Artists' Books-formatet. Jag gör massor av andra saker också men vanligtvis anknyter de på ett eller annat sätt till bokens format.

Janet Holmes (JH): Jag har alltid velat bli författare. När jag var liten var jag fascinerad av tangenterna på min fars skrivmaskin och jag lärde mig hantera dem tidigt. Min far, som var nyhetsreporter och som även skrev böcker om mordrättegångar, hade ordnat sitt kontor så att vi kunde sitta vid varsitt skrivbord rygg mot rygg. Jag skrev berättelser medan han skrev sina böcker. När jag började på college studerade jag både poetiska och mer narrativa berättelseformer. Jag upptäckte då att det poetiska berättandet föll sig mer naturligt för mig. Jag kunde både berätta en historia och använda metaforer och alla de troper som poeter har till sitt förfogande när jag skrev poesi. Så jag började helt enkelt glida i den riktningen.

LS till KG: Hur kommer det sig att du började arbeta konceptuellt?

KG: Mitt svar är datorn. I samma stund som jag konfronterades med datorn förändrades hela mitt liv. Allt kunde kopieras och klistras in. Det blev uppenbart för mig att en ny typ av skrivande hade möjliggjorts.

LS till JD: Kenneth Goldsmith kopplar konceptuellt skrivande till den digitala revolutionen och förstår det som en effekt av de nya möjligheter som datorn innebar. Hur ser du på detta?

JD: Den primära uppgiften för estetiska verk är att leda uppmärksamhet till något. Det handlar inte om hantverk utan om uppmärksamhet: ”Titta här, titta inte där”. Konceptuellt skrivande har kommit till den punkt där den enda litterära handlingen är detta ”uppmärksammande”. Det är en väldigt intressant vändning.

Att det digitala stödjer en sådan utveckling genom att

tillhandahålla en uppsättning teknologiska produktionsmöjligheter är intressant, men inte absolut nödvändigt. Det är bara att gå tillbaka till 1960-talets konceptuella praktiker där man inte var beroende av digital teknik, men som ändå handlade om denna typ av ”uppmärksammande”. Mycket av det Fluxus gjorde var just detta: ”Titta här, titta inte där”. Fluxus, och i viss mån även Dada, är en av de första estetiska rörelser som svarade på den överflödestetik som rådde inom exempelvis popkonsten som kastade sin omåttlighet rakt i ansiktet på oss. Popkonsten sa: ”Ge upp, det är över! Världen är redan så överfull av visuell kultur och produkter att konsten inte har något att säga till om längre.” Fluxus, å sin sida, svarade: ”Det har den visst. Konstens kraft ligger inte i produktion utan i inramning.” Och för mig är det just inramning som konceptuellt skrivande handlar om.

Men, för att återvända till din fråga, digital teknologi utgör bara en viss typ av inramningsmöjligheter som kopiering och cirkulering. Min syn på detta skiljer sig från Goldsmiths. Han kan ibland bli lite teknikdeterministisk. Han närmar sig praktiken intuitivt i egenskap av konstnär, artist och spelevink. Och det är helt okej att göra det. Några av hans tidiga verk är fantastiska. *Day*, som är en transkribering av alla ord från ett exemplar av dagstidningen *New York Times*, är en helt underbar bok till exempel. Och jag tycker att hans idé kring premisen ”uncreative writing” är väldigt intressant.¹ Men som han själv brukar säga om sina verk är de oläsbara. Inte ens han själv läser dem. Det är en utmattningens litteratur. Och det är andra sidan av myntet. Jag anser att konceptuellt skrivande ger en viktig indikation om rådande tillstånd inom litteratur och estetik. Men trots att det är en utmattningens litteratur, så uttömmar den inte dagens möjligheter för konstnärligt skapande och litterära praktiker.

1. Drucker refererar till ett begrepp som Goldsmith utvecklar i sin bok med samma titel, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011. *Uncreative Writing* syftar på skrivtekniker som appropriering, omstruktureringar och andra typer av hanteringar av befintligt textmaterial. Goldsmith har även undervisat på universitetskurser i *Uncreative Writing* vilket kan ses som en indirekt kritik av kurser i *Creative Writing* som är vanliga vid amerikanska universitet. I mitt samtal med Goldsmith beskriver han *Uncreative Writing* som en ny form av kreativitet: ”Genom att göra alla de saker som tidigare varit bannlysta inom kreativt skapande kan vi faktiskt bli kreativa igen.”

LS till HN: Betraktar du dig själv som en konceptuell konstnär?

HN: Jag är primärt intresserad av idéerna bakom konstverk och jag blir mest exalterad av andras verk när de uttrycker idéer. På samma sätt är jag mest motiverad att skapa egna verk när jag hittat ett koncept, en idé, som engagerar mig. Men jag brinner också för material, format och processer. Den ultimata tillfredsställelsen är när dessa saker matchar varandra, när idén möter materialet på ett intressant sätt eller när processen är själva idén, när alla dessa komponenter blandas. Jag arbetar mycket utifrån konceptet i sig, men jag är också intresserad av själva hantverket och att ha en fysisk relation till verket. Att få idé, process och material att mötas i en fysisk form är spännande. Vill folk kalla mig en konceptuell konstnär så är det helt okej. Vill de kalla mig en bokkonstnär, fint. Vill de kalla mig en skulptör, ljudkonstnär eller något annat, så går det också bra.

LS till RF: I boken *Notes on Conceptualisms* från 2009 presenterar du och Vanessa Place ett flertal tänkvärda aforismer om konceptuellt skrivande.² Er huvudsakliga poäng är här att allt konceptuellt skrivande är allegoriskt. Vad innebär detta mer precist?

RF: En allegori är indirekt, du har en sak som representerar en annan sak. Allegoriskt skrivande kan vara att du listar en mängd platser utan att säga någonting om dem. Istället ber du läsaren att göra kopplingen till vad du vill säga med denna lista. Så snarare än att säga något på ett direkt sätt använder du materialet på ett direkt sätt. För mig är detta allegoriskt. Det påminner på så vis om en fabel där du använder djur för att berätta om något annat. Jag, som författare, behöver föreställa mig att läsaren kommer att göra kopplingar utifrån mina val. Snarare än att presentera mina egna observationer är jag den som orkestrerar ett projekt genom att välja material, redigera och framhäva materialets musikalitet. Det är för mig allegoriskt.

LS till RF: En annan sak ni talar om i samma bok är vad ni kallar ”horisontellt” respektive ”vertikalt” konceptuellt skrivande. Vad innebär en sådan distinktion?

RF: En vertikal konceptuell situation är när du har ett enda ämne som bara djupnar mer och mer, som ett vertikalt fall. Jag kanske enbart talar om vädret exempelvis. Ett horisontellt konceptuellt verk är mer av ett collage där flera komponenter blandas. Ju fler ämnen som tillförs och tillåts dansa med varandra, desto mer horisontell blir upplevelsen av verket.

LS till RF: Du har även använt uppdelningen ”ren” och ”oren” konceptualism.

RF: En ”ren” typ av konceptualism är om du tar en text eller något annat objekt och ger det en ny inramning och förlitar dig på att denna förändring i sig genererar mening. Om jag exempelvis tar en matta och placerar den i ett galleri kommer mening att produceras trots att mattan är oförändrad. Men om jag tar samma matta, flyttar den till ett galleri och smyckar den med afrikanska pärlor, så har jag skapat ett mer ”orent” verk som inte uteslutande förlitar sig på den nya inramningen.

LS till KG: Kan konceptuellt skrivande betraktas som en form av översättningsarbete? Jag tänker specifikt på din bok *Capital* från 2015 som består av citat om 1900-talets New York som du hämtat från skönlitterära källor liksom från bland annat reklam, dagstidningar och brev.³ Detta koncept bär ett tydligt släktskap med Walter Benjamins *Passagenwerk* (1927–1940) som på liknande vis är ett collage av en samling material som tillsammans utgör en dokumentation över Paris arkader under 1800-talet.⁴ Du har själv uttryckt att din idé var att upprepa Benjamins metod för att skriva en poetisk berättelse om nittonhundratalets New York, precis

2. Robert Fitterman och Vanessa Place, *Notes on Conceptualisms*, New York: Ugly Duckling Presse, 2009.

3. Kenneth Goldsmith, *Capital*, New York: Verso Books, 2015.

4. Den svenska översättningen *Passagearbetet. Paris, 1800-talets huvudstad* utkom 2015 på bokförlaget Atlantis.

som Benjamin skapade en berättelse om artonhundratalets Paris. Man kan ju se detta som ett översättande av ett koncept från en tid och plats till en annan. I ett annat av dina verk, *The Weather* från 2005, transformerar du istället väderleksrapporter från ett medium till ett annat vilket också möjligen kan förstås som en form av översättningsarbete.

KG: Absolut! Och genom att göra detta fångas och inramas något som gått förlorat. Jag tycker att *The Weather* är en väldigt fin bok eftersom ingen bryr sig om det väder som varit, bara om det väder som är och som ska komma.⁵ Men beskrivningarna av det som ingen någonsin kommer att bry sig om igen är så vackra. Jag vill fånga skönheten i det språket. Trafikrapporter är också väldigt vackra, men vem bryr sig om trafikstockningarna som skedde för två timmar sedan? Eller min bok *Soliloquy* som samlar alla ord jag yttrade under en vecka för tjugo år sedan, jag menar, de orden är borta.⁶ Det är väldigt nostalgiskt. Det är jämförbart med Proust. Jag tycker konceptuellt skrivande är rikt och väldigt romantiskt. Det fångar minnen av flydda företeelser, det är som ett konserverande av värdelösa saker.

LS till RF: På vilket sätt behandlar konceptuell litteratur språket som ett material?

RF: Mina verk kan tyckas bestå av ett hopkok av ord från manualer rätt och slätt. Men jag är väldigt noga med hur jag arrangerar dem. Jag är väldigt medveten om själva språket. Hur det låter, hur det ser ut och vilka typer av val jag gör i egenskap av redaktör. Jag slänger inte bara in språket i en ny ram, jag masserar det en hel del. Det materiella för mig består i att mina böcker måste *läsas* till skillnad från vad många hävdar när det gäller konceptuell litteratur. Jag kan inte bara berätta vad verken handlar om, du måste läsa dem. Jag arbetar hårt som en kompositör av material. Det är vad materialitet betyder för mig.

LS till JD: Hur ser du på relationen mellan konceptuellt skrivande och teori?

JD: Teori är ett väldigt användbart verktyg för tänkande. Därför kan det också vara ett väldigt användbart verktyg för skapande. Det finns ett antal frågeställningar som hjälper oss att identifiera vad konceptuella värden är: Vad är problematiken? Går verket i dialog med aktuella frågeställningar inom konst, litteratur eller kulturen i stort? Finns där en medvetenhet om andra lösningar på den aktuella problematiken? Har utförandet av verket en underordnad position till konceptet? Gör verket skillnad, rör sig problemet från den plats varifrån det formuleras till en annan plats under skapelseprocessen? Det är ju inte så att ett positivt värde uppstår bara för att man svarar ja på alla dessa frågor, men de hjälper oss att tänka kring vad konceptuella värden är.

Gällande teoretiska ramverk så anser jag att det är viktigt att ha ett språk för att placera in det egna verket i existerande diskurser. Men å andra sidan, om man som konstnär gör verk som blir till ett slags illustrationer över samtida teoretiska principer så blir resultatet inte särskilt intressant. Didaktiska verk är aldrig spännande, ett sådant förhållningssätt begränsar verkets teoretiska position. Ett verk ska vara dialogiskt, det ska befinna sig i en generativ relation i förhållande till impulsen att producera idéer. Det är detta som skiljer bra och tråkiga konceptuella verk åt. Med tråkiga menar jag inte att de är repetitiva. Jag menar bara: "Finns där en intressant idé? Gör verket något?"

Att samla alla reklamblad som landar i din brevlåda under ett valår och förvandla dem till en inbunden bok är inte intressant. Det skulle kunna bli intressant om tjugo år då det blir en historisk dokumentation. Men att säga, jag ska gå igenom dagstidningen den här veckan och plocka ut alla artiklar som innehåller ordet "ex" och presentera dem som ett kompendium ger oss en röd tråd för vår läsning. Med andra ord, om ett konceptuellt projekt ger dig ett sätt att läsa återbrukat material så är det intressant. Om det enda verket

5. Kenneth Goldsmith, *The Weather*, New York: Make Now Press, 2005.

6. Kenneth Goldsmith, *Soliloquy*, New York: Granary Books, 2001, är en transkribering från en inspelning av alla ord Kenneth Goldsmith yttrade under en vecka i april 1996. Författaren spelade in sig själv från måndag morgon till söndag kväll den aktuella veckan.

istället gör är att samla en massa saker... Vi har tillräckligt med saker ändå, vi har för mycket saker.

LS till RF: Hur kommer det sig att du började arbeta med befintligt material?

RF: Från början var mitt intresse som poet mest riktat mot formmässiga innovationer och experiment, inte så mycket mot innehåll. När jag i tjugoårsåldern övergick till att intressera mig för innehållsmässiga aspekter insåg jag att detta var betydligt mer spännande än en personlig poetisk röst. Jag blev mer upptagen av hur dikter blev till och hur den processen såg ut, vilka uttryck den tog sig och hur den speglade olika kulturella händelser. Detta skiljde sig mycket från den mest framträdande diskursen under 1980-talet i New York som var *Language Poetry*.⁷ Jag var i och för sig intresserad av fragmentering och osammanhängande syntax, men jag tillhörde inte den generation som betraktade sådana praktiker som politiska. Istället blev jag väldigt intresserad av konst och de diskurser som utspelade sig inom det visuella fältet och som bland annat berörde var vi befann oss på ett kulturellt plan. Jag läste massor av konstteori och frågade mig varför den här diskussionen saknades inom poesin. Jag studerade Dada och Surrealism och även poeter som Burroughs med flera från 1960-talet som alla höll på med klipp-och-klistra. Och i samma veva började jag använda metoden själv. Jag tror det hade att göra med den dialog som pågick inom konsten och även inom musiken där sampling blev ett begrepp. Jag blev nyfiken på varför inte poesin tog liknande vägar. Att samla material som redan existerade i den värld vi lever i intresserade mig. Och här är jag nu, trettio år senare, sysselsatt med samma typ av undersökningar.

LS till RF: I artikeln "Sentences on Conceptual Writing" skriver Kenneth Goldsmith att konceptuellt skrivande inte är teoretiskt.⁸ Du har istället i texten "Identity Theft" skrivit att poeter och konstnärer som arbetar med befintligt material "are at home with both plundering and with its theoretical frame."⁹ Själv har jag intrycket av att många

konceptuella författare i hög grad är självreflekterande. De tycks ha en nära relation till olika typer av teorier, kanske inte minst till teorier om intertextualitet.

RF: Det finns en stor mängd media- och kulturteori som visar intresse för appropriering. Det finns mycket skrivet från 1980-talet och framåt om vad som händer när man förändrar ändamålen och meningen med ett material. Det finns med andra ord mängder av teoretiska ramar som man skulle kunna använda sig av. Men konstnärliga och litterära approprieringar illustrerar inte längre den här typen av teorier eftersom appropriering blivit ett *lingua franca* i vår samtida kultur – alla sysslar med det. Jag antar att man skulle kunna argumentera för att alla rörelser dels illustrerar teorier, dels representerar något som sker i kulturen. Jag tänker att vi befinner oss i ett kulturellt läge där människor, trots att de har ärvt moraliska idéer om gott och ont när det gäller copyright, originalitet och autenticitet, lever i en värld som återanvänder och lånar hela tiden.

I övrigt vet jag inte ens var jag ska börja när det gäller teorier som stödjer vad som sker på en politisk social nivå när vi använder lånat material. Något som det borde forskas mer på är begreppet ägandeskap. Eftersom vi lever i en tid där alla har tillgång till allting hela tiden är det intressant att fundera över vem som äger materialet. Det är endast ett dussintal företag som äger allt material. Vad händer när vi använder det i egenskap av konstnärer? Vad är det för typ av investering? Har vi kanske förlorat den striden redan? Är det gammalmodigt att ens tänka kring vad som händer? Hur kommer det sig att Google kan använda andras material hur som helst? Google är inte originella, de skriver ingenting, de skapar program och ramar, mjukvara som ramar in lånat material. Det är precis det som jag gör!

7. Language Poetry är en amerikansk postmodernistisk språkcentrerad poetisk rörelse som utvecklades under 1960- och 70-talen. Rörelsen kan kopplas till amerikanska tidskrifter som *This* och *L=A=N=G=U=A=G=E* som både publicerade Language Poetry och som utgjorde plattformar för anknytande diskussioner.

8. http://www.ubu.com/papers/kg_of_goldsmith.html (Sidan hämtad 17 oktober 2017).

9. http://www.robertfitterman.com/works/identity_theft_final.pdf (Sidan hämtad 17 oktober 2017).

LS till RF: Du refererar, i bland annat ”Identity theft”, till din egen praktik som plagiaristisk. Under antiken beskrevs plagiering i termer av stöld eller kidnappning och betraktades som ett sätt att ta åt sig äran för någon annans arbete. Att plagiera innebar att sätta sitt eget namn på en text utan att göra några signifikanta ändringar av den, vilket alltså inte ska förväxlas med traditionen att imitera som var vanlig och accepterad vid denna tid.

Den moderna definitionen av plagiering är snarlik den antika, i ordlexikon beskrivs plagiat fortfarande som praktiken att ta någon annans verk och presentera det som sitt eget. Men i ”Identity theft” skriver du att ”the plagiarist takes a source and reframes it in order to call attention to its new context, to cull meaning from this shift.”¹⁰ Intrycket jag får är att plagiering inte är ett rättvisande begrepp för att beskriva vad du och andra poeter som arbetar med befintligt material ägnar er åt. Återvinning tycks vara en mer rättvisande term.

Hur ska vi i ljuset av detta förstå din beskrivning av dig själv som en plagiarist? Är det en medveten provokation?

RF: Sanningen ligger någonstans mitt-i-mellan. Det finns något som ligger mellan plagiarism, återanvändning och imitation. Imitation är inte vad jag sysslar med. Jag tar de facto något och placerar det i mitt eget verk utan att ge den ursprungliga upphovsmannen något erkännande, vilket är plagiering. Men det är intressant att definitionen av plagiering antyder att praktiken är moraliskt suspekt. Jag skulle snarare säga att det ligger något positivt i att framhäva att vi lever i en kultur där alla har tillgång till allt. När konstnärer använder befintligt material är det ju sällan för att göra någon vinst, det kan inte jämföras med när en student plagierar en uppsats och därmed inte behöver skriva uppsatsen själv. Det är en stor skillnad mellan ”dold” och ”öppen” plagiering. En öppen plagiering banar väg för dialog. Dold plagiering är bedrägeri. Det är just därför jag vill poängtera att jag inte döljer någonting. Jag försöker skapa en dialog.

LS till JD: Du har gjort en lång rad Artists’ Books, en genre inom vilken olika former av transformationer av befintligt

material är vanliga. I *The Century of Artists’ Books*, från 2004, skriver du om boktransformationer och du uttrycker att ”there is an aggressiveness to this violation of an existing text which is related to the gentler act of making a layered palimpsest. In a palimpsest, the original bleeds through, interweaves its presence with the new materials to a greater or lesser degree. In a transformed work the presence of the original can be reduced to almost nil, or be so fragmented and restructured as to be a Frankenstein monster of the original.”¹¹ Men är det trots allt inte möjligt att se boktransformationer som dialogiska snarare än som oigenkännbara monster?

JD: När jag tänker på kanoniserade transformationsverk så tänker jag först och främst på Tom Phillips *A Humument*, från 1973, som är ett helt fantastiskt verk.¹² Det är en fantasifull och rik utvinning av en ny text ur en tidigare text. Samtidigt är verket rätt macho. Det utstrålar inställningen att ”jag vet bättre än dig, jag ska göra något helt enastående utifrån ditt ordinära verk.” Och Phillips lyckas också med det. Själva texten är inte så intressant, men produktionen är fascinerande. Hans grafiska föreställningsförmåga är obegränsad och verkligt spektakulär.

Sen finns det ju andra exempel, som det där verket där en kille tog Sigmund Freuds verk och förvandlade dem till en hammare. Det är en *oneline*, men det är väldigt roligt. Sen har vi ju även alla de här utskurna verken som folk gör. De tar en bok och förvandlar den till ett vattenfall eller något liknande: skulpturala verk. De flesta av dessa ser ut som lampskärmar i mina ögon. Jag kunde inte vara mer ointresserad. Som objekt ser

10. http://www.robertfitterman.com/works/identity_theft_final.pdf

11. Johanna Drucker, *The Century of Artists’ Books*, New York: Granary Books, 2004, s. 109.

12. Tom Phillips *A Humument*, som publicerades första gången i bokform 1973, är en appropriation av romanen *A Human Document* av W. H. Mallock från 1892. Verket har sin utgångspunkt i Phillips idé att slumpmässigt välja den första bok han hittade på ett antikvariat för 3 pence och förvandla den till ett livslångt konstnärligt projekt. I Phillips olika utgåvor av *A Humument* (i analogi med konceptet är projektet pågående och under ständig omarbetning) har sidorna i källtexten täckts med målningar i vilka textfragment från originalet lämnats synliga så att bilddikter uppstår.

de ut som något som bara kommer att bli dammigt och omöjligt att rengöra och själva texten är oläslig, så vad återstår? Ett stycke skräp. Som textuell uppfinning är det totalt ointressant.

En annan milstolpe som jag kommer att tänka på är Marcel Broodthaers Mallareméappropriation *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Image)*, från 1969.¹³ Det är ett spektakulärt arbete. Broodthaers visar här hur strukturen i Mallarmés poem kan läsas. Det är en vacker hermeneutisk handling. Appropriationen utplånar inte det ursprungliga verket eftersom det inte presenteras i sin originalversion. Det är en tolkning av originalet som uppklarar aspekter av Mallarmés dikt som vi annars inte skulle se. Broodthaers riktar ljuset mot en skulptural tredimensionalitet hos dikten.

En annan person som gjort intressanta transformativa verk är poeten Austin Straus som bränt bort text. Han använder ett förstöringsglas som han riktar mot solen för att bränna boksidor. Det är närmast något rituellt över detta, som att befria orden och låta dem bli andar eller energi. Jag tycker det är spännande och vackert.

Men jag tror inte att jag har besvarat din fråga överhuvudtaget. Jag skulle säga att det alltid är ett slags konversationer, och som vi vet kan vissa konversationer vara dialogiska medan andra inte är det. Dialoger har alltid en kapacitet att flytta saker framåt, att ta dem till nästa nivå. Begäret att finna mening genom att engagera sig med provokativa texter har både teologiska och hermeneutiska dimensioner. Är det en dialog med författaren? Det beror på skulle jag säga. Döda författare har vanligtvis inte särskilt mycket att säga till om angående hur vi använder deras verk.

LS till JD: Att transformera en bok till en annan bok involverar en uppsättning begränsningar. Några är oundvikliga medan andra kan vara en del av den konceptuella idén. Hur tänker du kring denna aspekt när det gäller konstnärligt arbete med lånat material?

JD: Jag associerar inte nödvändigtvis användandet av lånat material med begränsningar. Man kan göra det ena utan att

göra det andra. När jag tänker på approprierat material tänker jag först och främst på Tristan Tzaras arbeten och hans formel för att göra en dikt. Detta känns som en avgörande milstolpe för brottet med den romantiska författarsynen, brottet med det lyriska subjektet. Tzaras begär att bryta med denna tradition tror jag har att göra med att han tänker sig att författarskapet då blir en effekt snarare än en orsak. Att verket äger en specificitet och en individualitet som kan kopplas till en individs initiering av det, är del av dess mening men diktens roll som ett ting som uttrycker författarens erfarenheter försvinner helt. Jag betraktar appropriation som en av strategierna för att göra upp med idén om ett lyriskt subjekt, men också som en metod för att göra det poetiska språket mer poröst, vilket breddar poesins språkliga möjligheter.

Jag tänker till exempel på Blaise Cendrars och Apollinaire och givetvis på dadaisterna som använde sig av reklam- och nyhetsspråk. Appropriationer möjliggör ett upphävande av poetiska gränsdragningar, vilket får till följd att den poetiska rösten får en mer dialogisk karaktär genom att relatera till kulturen som sådan.

När det gäller begränsningar tänker jag att de paradoxalt nog ofta resulterar i verk som på ett betydligt starkare sätt markerar det individuella än vad projekt som är mer ostrukturerade gör.

LS till JH: *The MS of My Kin*, från 2009, är en appropriation av Emily Dickinsons *The Poems of Emily Dickinson* från 1999.¹⁴ Dina dikter är mer precist ett resultat av raderingar av ord i Dickinsons dikter. Som jag förstått det så är radering som metod något du annars inte brukar använda dig av. Hur kommer det sig att du använde dig just av radering som koncept i detta verk?

13. Broodthaers appropriation av Mallarmés dikt *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicerad i bokform första gången 1914, utgörs av svarta rektanglar som ersatt Mallarmés diktrader. På så vis förvandlas dikten till bild, vilket tillägget "(Image)" i titeln på Broodthaers verk pekar på, och de visuella strukturer som finns i originaldikten framhävs som ett semantisk element.

14. Janet Holmes, *The MS of My Kin*, Bristol: Shearsman Books, 2009.

JH: För mig handlar den boken om Irakkriget. Jag upplevde att jag saknade ord för att beskriva hur jag kände inför situationen. Jag började då läsa om de dikter Emily Dickinson skrev under amerikanska inbördeskriget och jag kände att det kanske fanns något här som jag kunde använda mig av. Den första lilla versen jag läste, som var från det år då inbördeskriget inleddes 1862 löd: ”If it had no pencil, would it try mine.”¹⁵ Jag såg det som en utmaning att plocka upp denna penna och se om jag kunde använda hennes ord. Så det utvecklade sig till ett slags samarbete i viss mening. Inte på ett mystiskt sätt, snarare var det så att de saker jag ville skriva om, som tvillingtornen, bara uppenbarade sig. Jag läste ordet ”två”, sen såg jag ordet ”tower”, en massa olika saker som man kunde använda i en dikt och som relaterade till det.

LS till JH: Var det din uttryckliga ambition att skapa en dialog med Emily Dickinsons dikter?

JH: Absolut! Vi är båda amerikanska kvinnor som befinner oss vid sidan om kriget, men som kan se effekterna av det. Dickinson besökte ofta hem där man förlorat en son i kriget och gav ofta andra människor tröst. Hon observerade kriget på det sätt hon kunde. Själv följer jag landets ageranden genom att titta på CNN och läsa tidningen. Det är en annan situation idag. Man kan undra vad vi hade i Irak att göra. Jag kände mycket ilska, vilket jag inte vet om hon gjorde. Men jag antar att hon gjorde det eftersom hon var en väldigt mottaglig person. På den här nivån kunde jag se ett släktskap mellan oss. Och så fick jag ju den där invitationen, använd min penna. Jag började därmed läsa dikterna på ett nytt sätt, ord för ord. Vad använde hon för typ av ord? Vilken vokabulär hade hon? Ibland ändrade jag syftet med ord som jag lånade. Hon använde till exempel ordet transportera i anslutning till bön medan jag lät det referera till fordon som transporterar soldater.

LS till JH: De första publikationerna av Dickinsons poesi, samtliga postumt utgivna, har genomgått en kraftig redigering på grund av att de manuskript Dickinson efterlämnade

innehöll en mängd variationsmöjligheter. I hennes handbundna faksimiler med dikter är sidorna fyllda av handskrivna kommentarer och förslag till ändringar. De tidiga publikationerna av Dickinsons dikter kan av den anledningen betraktas som tolkningar av manuskripten, som läsningar snarare än som transparenta översättningar. Proceduren tycks bära visst släktskap med ditt eget sätt att skriva genom att läsa. Skulle du säga att radering som metod är en redaktionell praktik?

JH: I egenskap av redaktör för tidskriften *The Southern Press* kan jag inte se radering som poetisk metod på det sättet eftersom redigering antyder att du förbättrar något vilket Dickinsons mentor och sedermera redaktör Thomas Wentworth Higginson i allra högsta grad gjorde genom att införa punkter och annat som förbättrade Dickinsons dikter. Nuförtiden vänder vi oss hellre till originalen som tillgängliggjorts på senare tid. Jag anser att det är ett övertramp att redigera någon annan så mycket som jag gjort när jag raderat. Att kalla det jag gjort för redigering skulle förminska originaldikterna.

LS till KG: När jag diskuterade plagiering som litterär metod med Robert Fitterman så menade han att det inte finns något provokativt med denna praktik så länge man inte döljer vad man gör utan är öppen med sitt tillvägagångssätt. Du beskrivs emellertid ofta som just en provokatör. Är det ditt syfte att provocera?

KG: Alltså, traditionellt har avantgardet avskrivits som ett skämt: ”Du måste skoja! Du försöker nog bara dra oss vid näsan!” Det här den äldsta anklagelse som kastats mot avantgardet. Man sa det till Duchamp, men när man tittar på Duchamps verk så kan jag inte se något provokativt med dem. Han lyfte aspekter som kanske tycktes ovanliga för sin tid. Eller

15. I sin helhet lyder dikten: ”If it had no pencil, / Would it try mine - / Worn - now - and dull - sweet, / Writing much to thee. / If it had no word - / Would it make the Daisy, / Most as big as I was - When it plucked me?” Se R. W. Frankling (red.), *The Poems of Emily Dickinson. Reading Edition*, Cambridge: Harvard University Press, 2005, s. 90.

Warhol för den delen som varit en stor inspiration för mig. Jag försöker bara göra samma sak som honom fast inom litteraturen. Jag imiterar bara gamla gester som har praktiserats inom konsten i ett århundrade. Det är svårt för mig att förstå vad som är så provocerande med det.

Jag tycker inte att modernismen och modern konst var provocerande. Jag ser den snarare som väldigt upplysande, närmast i spirituellt mening. Jag ser allt som jag publicerar på sajten *UbuWeb* som en uppriktig undersökning av en artistisk praktik, tankar eller spiritualitet.¹⁶ De flesta som tittar på det som ligger på *UbuWeb* säger: ”Ja, ja, det där är ett skämt!” Så jag antar att det folk säger om mig är: ”Du kopierar ju bara, det här måste vara ett skämt, du är provokativ!”

Men allt som folk tycker är provocerande med *UbuWeb* framstår ganska snabbt som tamt. Det finns fortfarande en idé om att kopiering och appropriering skulle vara omoraliskt trots att vi alla kopierar hela dagarna. Varje gång vi skickar ett e-postmeddelande skickar vi en kopia. En kopia stannar på vår hårddisk och en annan försvinner ut i världen och skapar en kopia på någon annan server. Sen blir denna kopia vidarebefordrad och ytterligare en kopia skapas. Att vi blir upprörda över kopierad text idag tycker jag är absurd med tanke på detta. Hela världen är en stor kopieringsmaskin! Varje gång vi skriver en Facebookstatus så kopierar vi. Så fort du postar den blir den kopierad till miljontals maskiner. Och om något retweetas är det en kopierande akt. Allt vi gör dagen lång är att appropriera och kopiera. Vad är det för provocerande med det?

LS till KG: Frågor gällande vad en författare är, vad en god författare bör göra och hur relationen mellan författare, verk och läsare ser ut har stötts och blötts under flera hundra år. Vi minns alla Roland Barthes drastiska dödförklarande av författaren och Michel Foucaults problematisering av författarfunktionen på 1960-talet.¹⁷ Förändrar konceptuellt skrivande synen på det skrivande subjektet ytterligare?

KG: Jag har inga egna idéer. Inte ens mitt språk är mitt eget, det är lånat och inlärt. Jag har inte uppfunnit orden jag an-

vänder. Inte heller mina tankar är originella, jag har fått dem någon annanstans ifrån. Jag har hämtat dem från filmer, från reklam, från andra konstnärer. Möjligtvis kombinerar jag dem på ett sätt som är unikt för mig. Jag anser att du ljuger om du säger att du är helt unik. Det är inte sant. Jag är inget annat än icke-originell.

LS till RF: I *Uncreative Writing* skriver Kenneth Goldsmith att dina verk omfattar ”our shifting identities shaped by the forces of consumerism.”¹⁸ Själv har jag noterat att när du använder olika röster från internet – vilket du bland annat gör i diktsamlingen *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, från 2014, där du satt samman mängder av yttranden om ensamhet och sorg hämtade från olika bloggar och sociala medier – så tycks du smälta ner dem till en enda röst. På så vis skapas ett subjekt utifrån flera vilket ger ett slags homogeniserande effekt.¹⁹ Samtidigt är du en samlare av alla dessa olika röster, vilket skulle kunna peka mot en idé om ett heterogent författarsubjekt. Subjektivitet tycks alltså vara en röd tråd i dina verk. Vad är det som gör frågan om subjektivitet så intressant?

RF: Konsumtion och identitet är tätt sammanlänkade för mig. Jag tänker på subjektivitet och identitet som en konstruktion och jag menar att denna konstruktion är något som växte fram på 1970-talet då marknadsstrategier skapade identiteter åt oss. Tanken på en singular blick, ett subjekt, en identitet tycker jag är naiv. Vad jag försöker presentera i mina verk är därför ett problematiserat förhållande till denna blick, vilket jag gör genom ett slags kollektiv serie av röster. En lång period var jag intresserad av hur detta utspelar sig genom konsumerism. Men jag tror att jag är

16. *UbuWeb* är ett digitalt arkiv som tillhandahåller avantgardistiskt material som konkret poesi, visuell poesi och ljudpoesi. Arkivet grundades 1996 av Kenneth Goldsmith. Se: www.ubuweb.com.

17. Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1967), övers. Stephen Heath, *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977. Michel Foucault, ”Vad är en författare?” (1969), övers. Henrik Killander, *Modern litteraturteori 2. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Lund: Studentlitteratur, 1991.

18. Goldsmith, *Uncreative Writing*, s. 85.

19. Robert Fitterman, *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2014.

klar med det projektet nu. Nu är jag mer upptagen av hur detta sker genom påverkan, genom teknologi och genom omkontextualisering.

LS till RF: I det tvådelade verket *The Sun Also Also Rises. A Hemingway Reader*, från 2008, som utgår från Ernest Hemingways roman *The Sun Also Rises*, från 1926, har du raderat alla meningar utom de som inleds med det personliga pronominet *I* (jag).²⁰ Effekten blir ett narrativ som kan associeras till sociala mediernas självreflekterande estetik. I den andra delen, *My Sun Also Rises*, sker en perspektivförskjutning som innebär att du som läsare och appropriatör blir berättare, vilket får mig att tänka på Barthes tankar om författarens död till förmån för läsarens födelse.²¹ Berättarjaget har här förflyttats till en samtida amerikansk kontext. Vilka tankar ligger bakom detta fokus på berättaren och på olika subjektsrelationer?

RF: Den andra delen är skriven utifrån den text som återstod efter att jag gjort raderingarna i första delen där jag tog bort de meningar som inte börjar med ”jag”. Projektet är ett slags uppvisning av vem jag är genom att visa vilka val jag gjorde i den första delen. Jag ville se vad som händer när jag placerar mig i Hemingways narrativ. Jag refererar inte explicit till Barthes utan snarare till Jacques Rancière som jag också citerar inledningsvis i *A Hemingway Reader*: ”To look and to listen requires the work of attention, selection, reappropriation, a way of making one’s own film, one’s own text, one’s own installation out of what the artist has presented.”²² Det handlar också om att läsaren blir författaren – jag tog utsagan ordagrant. Det är därför jag kallade den andra delen *My Sun Also Rises*. Om läsaren måste skapa en text varje gång han läser så tänkte jag göra det på det här omedelbara sättet.

LS till RF: Nayland Blake skrev en tredje del till *A Hemingway Reader* som heter *Also Also Also Rises the Sun* och som utgör ett komplement till dina två första delar.²³ Kan du berätta mer om samarbetet mellan dig och Blake?

RF: Verket är en transkreation av mitt koncept och det var helt och hållet Naylands idé. Han gillade projektet så mycket att han ville skriva en egen version och jag sa att det ju är hela grundidén att läsaren av Hemingway blir författaren. Så han uppfann sin egen strategi helt och hållet. Jag hade ingenting med det att göra, men jag tyckte det var motiverat att inkludera Naylands del i projektet eftersom dess titel var just *A Hemingway Reader*. Och här kom så denna andra läsare.

LS till HN: Relationen mellan bokens innehåll och dess potentiella läsare tar sig ett tydligt materiellt uttryck i dina verk. I *Uniform paper*, från 2006, använder du till och med faktiska uniformer för att göra pappret till inlagan. Under 1900-talet har fokus skiftat från författare till läsare, läsaren betraktas sedan länge som medskapare av verket. Förhåller du dig medvetet till denna teoretiska diskussion om relationen mellan avsändare och mottagare, författare och läsare?

HN: Möjligtvis gör jag det när verket är färdigt. Det finns en risk för att verk blir teoretiskt överarbetade, men att titta tillbaka på ett verk och identifiera teoretiska teman retroaktivt kan vara intressant. Men det är inte teorier som motiverar mig att skapa något. Jag strävar inte medvetet efter att göra teoretiska verk.

LS till HN: *Uniform Paper* väcker intressanta frågor kring materialitet. Bruket av riktiga uniformer för att göra det papper som boken innehåller är på ett sätt besläktat med användandet av läder i äldre bokomslag och, om vi går än längre tillbaka, användningen av skinn i pergament. Vad betyder användningen av mänskliga kläder som material till pappret i böcker för dig?

HN: *Uniform Paper* är ett samarbetsprojekt med Chris Petrone.²⁴ Vi hade

20. Robert Fitterman, *The Sun Also Also Rises. A Hemingway Reader*, Calgary: No Press, 2008.

21. Robert Fitterman, *My Sun Also Rises*, Calgary: No Press, 2008.

22. Fitterman, *The Sun Also Also Rises. A Hemingway Reader*.

23. Nayland Blake, *Also Also Also Rises the Sun*, Calgary: No Press, 2008.

24. Chris Petrone är en amerikansk konstnär som arbetar med Artists' Books.

börjat fundera över vilka saker man kunde göra papper av och vi enades om att de vore spännande att göra papper av kläder. En av våra roligaste idéer var att göra papper av en bröllopsklänning. Vi tänkte att det skulle bli en underlig transformation när man förstörde en sån sak samtidigt som man förvandlade den till något riktigt vackert och homogent. Vi drev med kopplingen mellan uniformitet och uniformer och vad det innebär på ett samhälleligt plan att sätta på sig en uniform och bli som alla andra. Vi funderade över vad uniformer betyder och hur många olika uniformer en människa bär under en livstid. Boken är därför arrangerad i ett slags kronologisk ordning över en livstid. Där finns papper av blöjor och sådant som barn har som uniformer och därefter sådant som vuxna bär i takt med att de åldras.

LS till HN: Så struktureringen av pappret i boken bär ett narrativ?

HN: Ja, ett väldigt löst narrativ. Det börjar med blöjor, sen kommer jeans och t-shirts, bröllopsklänning och frack, operationskläder och andra professionella kläder. Det finns också en fängelseoverall ifall man skulle råka hamna i trubbel. Vi försökte förhålla oss till en specifikt amerikansk kontext. Många här arbetar tillexempel inom det militära så vi inkluderade en militäruniform.

LS till JH: I din diktsamling *The MS of My Kin*, där du alltså utgår från dikter av Emily Dickinson, sker en sammanblandning av ett stort antal röster: din, Dickinsons och flera olika karaktärer. Dikterna tycks smälta samman dessa röster till en. Gränser mellan de stridande sidorna i Irakkriget, som dikterna handlar om, bryts ner liksom gränserna mellan författarsubjekten. Genom din röst hör vi andra röster och din röst kommer ut genom Dickinsons. Saken kompliceras ytterligare genom att vissa forskare beskrivit Dickinsons röst som dialogisk, hennes dikter som bestående av en kör av röster. Dina dikter utgör därmed en palimpsest av röster. Vilken koppling har dina diktröster till Dickinsons? Strävar du avsiktligt efter att ge eko åt Dickinsons dialogiska röst?

JH: Det var inte medvetet. Jag var som sagt tvungen att använda de ord som redan fanns där. Så om Dickinson skriver om en kvinna som bär en sjal kunde jag använda det för att beskriva en kvinna i burqa. På så vis blev det möjligt för mig att skriva om en irakisk soldat som älskar en kvinna som bär en sjal. Och då tilläts soldatens röst att komma fram. En del av projektet var att jag inte ville avhumanisera fienden. Och, som bekant, irakiska soldater ber när de ska attackera. Vi kan därför inte kalla dem gudlösa och satanistiska, för det är de inte. De anser att de gör sin religion en tjänst. Åtminstone är det min tolkning. Jag vill inte döma. De här människorna är inga robotar. De har liv och känslor. Så i dikterna i *The MS of My Kin*, försökte jag accentuera detta så mycket som möjligt. Min tolkning av att Dickinson beskrivs som dialogisk är att hennes dikter är fyllda av olika karaktärer och därmed av olika röster.

LS till RF och KG: Har appropriering som metod några etiska konsekvenser?

RF: Det finns en gammal maxim som lyder något i stil med ”sparka inte nedåt”. Jag är själv judisk och jag tror att mina föräldrar växte upp i en väldigt antisemitisk kultur, en position som jag inte befinner mig i idag. Det är nödvändigt att erkänna att jag är i en position som äger viss auktoritet, att det innebär en viss tyngd att vara en poet som har publicerat mycket. Jag är även lärare, jag är en vit medelklass-snobbe. Det gäller att förstå sin position och samtidigt förstå vad som är upp och vad som är ner från den positionen. Därför är jag helt tillgiven idén att för att kunna kritisera kulturen, vilket är vad mina böcker gör, så måste man använda kulturen direkt. Det är därtill viktigt att vara lyhörd för kulturens puls, annars riskerar man bara att betraktas som privilegierad. Jag väljer att, utifrån bästa förmåga, känna av den pulsen. Jag tänker att det har att göra med medvetenhet och hur man hanterar materialet. Jag vill inte befinna mig i en kultur som kontrollerar hur vi får kritisera denna kultur.

KG: Nej, jag anser att folk tenderar att tycka att det finns etiska implikationer, men jag håller inte med. Det poetiska språket är teoretiskt, poesi har inga konsekvenser, poesi får ingenting att hända. Jag anser att man kan vara hur oetisk man vill i poesi utan att någon kommer till skada. Vissa människors känslor kan såras men det är något annat än att människor skadas.

För mig är poesi en zon utan gravitation, utan implikationer och dess maktlöshet är dess kraft. Jag ser inga etiska problem med appropriering. För, vad spelar den för roll? Du tar något som är värdelöst och hävdar att det är ditt eget. Vad är värt mindre än ett poem? Jag tar någon annans dikt och presenterar den som min egen. Stjal jag verkligen från den personen? Jag menar, deras känslor kan såras. Det är så lite som står på spel. Om vi jämför med visuell konst, enda gången någon får problem när den approprierar en konstnär är när det är stora summor av pengar involverade. Ingen bryr sig om du skulle använda min bild. Det handlar om pengar. Ingen verkar bry sig så länge det inte är pengar inblandade.

Jag kommer ihåg att när jag skrev *Day* så skickade jag en kopia till *New York Times* med en förhoppning om att bli stämd. Jag hörde inte ett ljud från dem. De ignorerade saken totalt. När *Seven American Deaths and Disasters* sedan blev uppmärksammas i samma tidning så skrev recensenten: ”Och Goldsmiths viktigaste verk är *Day* – en kopia av *New York Times*.” Nu ville de göra anspråk på min appropriation trots att de först ignorerade den. Jag menar, om poesi kunde förändra någonting så skulle den vara olaglig.

LS till KG: Är appropriation en minnespraktik?

KG: Min bok *Day*, från 2003, utgör verkligen minnet av en enda dag.²⁵ En dagstidning är färskvara, gårdagens tidning är värdelös. Man kan bli nostalgisk över nuet, om en månad kommer till exempel ingen att prata om Donald Trump längre.²⁶ Ändå är allt vi gör idag att prata om Donald Trump. Historiker har förvisso ett annat förhållningssätt, men när jag skrev *Seven American Deaths and Disasters* 2013 var det inga historiker som gick igenom de ord som hade yttrats

den dag då World Trade Center kollapsade.²⁷ Det är väldigt vackra beskrivningar men ingen brydde sig någonsin om att lyssna på dem. Jag är intresserad av att återvinna oälskade glömda ord som vid tidpunkten de yttrades hade stor betydelse, som ramar in själva upplevelsen.

I *Capital* arbetade jag på samma sätt. Underliga små beskrivningar av New York som aldrig skulle ha en chans att komma med i en bok om det bästa som någonsin sagts om New York. En av mina favoriter är en beskrivning av en gypasko som ligger på Fifth Avenue och som blev överkörd av en buss. Ingen kommer någonsin att bry sig om det. För mig är det väldigt romantiskt. Verket var ett sätt för mig att återbruka det oälskade, bortglömda och bortslängda språket och ge det närvaro igen. Varför skriver vi mer när vi glömmer det mesta av det som skrivits?

Jag kan känna en sorg över språket. I en paratextuell not till *Soliloquy* skrev jag att om alla ord som dagligen yttrades i New York skulle materialiseras i form av en snöflinga så skulle det vara snöstorm där varje dag. När det är snöstorm i New York brukar de använda stora lastbilar som de skyfflar fulla med snö. Sen kör de och dumpar snön nere i floden. Jag föreställde mig att de varje dag skulle behöva göra sig av med alla ord som yttrats och att de då skulle skyffla in dem i lastbilar och dumpa dem i floden och att orden skulle flyta nedför Hudsonfloden och ut i havet där de sköljs bort.

Det finns många liknande idéer, till exempel en passage hos Rabalais där han beskriver en strid som utkämpas mitt i vintern och det är så kallt att alla ljuden fryser till is. Ljuden av krig och ljuden av skrikande människor – de fryser till is och faller till marken. Sedan ligger de där hela vintern ända tills det blir vår och solen tittar fram och ljuden ett efter ett kommer tillbaka fast i omvänd ordning. Idén är densamma, den gamla tanken om beva-

25. Kenneth Goldsmith, *Day*, Great Barrington: The Figures, 2003.

26. Intervjun med Kenneth Goldsmith genomfördes 14 oktober 2016, tre veckor före det amerikanska presidentvalet. Hans vision om att samtalsämnet Trump skulle dö ut visade sig minst sagt vara en missbedömning.

27. *Seven American Deaths and Disasters*, New York: powerHouse Books, 2013, utgörs av transkriberingar av medierapporteringar i samband med amerikanska nationella tragedier som 9/11 och mordet på John F. Kennedy.

rande och återskapande. För mig var det hela en romantisk tanke. Jag kan inte förstå att folk tycker att mina verk är kalla eller provokativa. Jag börjar nästan gråta när jag tänker på de här koncepten, de är emotionella för mig. Och utöver det är allt annat jag gjort självbiografiskt. Det kan handla om vädret i New York och jag är ju en New Yorkbo. *Capital* är min självbiografi. *Seven American Deaths and Disasters* består av saker som hänt under min livstid och hur jag minns dem. När jag läser *Soliloquy* kastas jag tillbaka till de där orden jag yttrade den där veckan för länge sen, det är ett extremt känslomässigt verk. Men givetvis ser folk det inte på det viset.

LS till HN: I dina tidiga Artists' Books fokuserar du boken som ett tredimensionellt objekt. Du undersöker vad som skulle kunna kallas kartografiska kvaliteter hos bokmediet och behandlar text som ett visuellt medium. I projekt som *Uniform Paper* (2006), *Typography of the Period* (2003) och *Atlas of Punctuation* (2004) kartläggs fysiska såväl som grafiska och verbala aspekter hos boken. I *Uniform Paper* är varje pappersark som sagt tillverkat av en mänsklig uniform, *Typography of the Period* är en studie över typsnittsvariationer där punkter i olika typsnitt förstörats upp så att deras individuella särdrag uppenbarar sig, medan *Atlas of Punctuation* är en säregen appropriation av fjorton litterära klassiker som raderats på allt innehåll förutom de interpunktionstecken som avslutar varje mening, vilket resulterar i ett slags interpunktionskartor som bland annat visualiserar litterära verks rymd, temporalitet och sinnestämning. En tjock bok resulterar exempelvis i en väldigt tät "karta". På liknande vis låter en karta fylld av utropstecken antyda ett känsloläge som skiljer sig markant från en karta som mestadels består av punkter. I senare verk använder du ofta kartografiska tekniker eller förhållningssätt på ett mer tematiskt plan. Kan du säga något om ditt intresse för kartor på både ett innehållsligt och formmässigt plan? Hur relaterar det till ditt intresse för den fysiska boken?

HN: Ibland använder jag kartor, men inte alltid. Ofta är det inte riktigt kartor utan snarare reflektioner över vad kartor

gör: de märker ut skala eller tecknar kosmiska företeelser i liten skala. 28. www.heidneilson.com (Sidans hämtad 17 oktober 2017).

Lite som att skissera en yta, som i *Stargazing by Microscope*, från 2011, som handlar om skala samtidigt som den handlar om böcker. Den innehåller bilder av stjärnor som jag hittat i böcker i min lägenhet. Det är ett slags katalog. En viss bok utgör referensen till en specifik bild. Jag har fotograferat stjärnorna genom ett leksaksmikroskop. Så boken handlar om stjärnor inuti min lägenhet. Egentligen är det ett slags vits om böcker eftersom det anspelar på offsettryck. När man tittar på detta slags tryck genom ett mikroskop så ser det ut som stjärnbilder, som Hubbleteleskopet. Det är det jag leker med.

LS till HN: Du arbetar ju inte bara med landskap och kartografi tematiskt utan verkar även ha idéer rörande den fysiska positionen hos mottagaren av dina verk. Jag tänker framförallt på projektet *ISS Road Trip*, från 2012. På din hemsida kan man läsa att boken är tänkt att läsas inuti en bil i rörelse.²⁸ Vilka tankar låg bakom din idé att sätta mottagaren i rörelse rent fysiskt?

HN: Jag försökte reflektera över hastighet som utspelade sig i flera utrymmen samtidigt. Det är lite som objekt som rör sig i en omloppsbanan runt jorden. De befinner sig i vårt landskap men rör sig i en annan kontext eftersom deras hastighet är så mycket snabbare än jordens. Man behöver föreställa sig båda rörelserna samtidigt. Jag försökte tänka kring hur man skulle kunna förstå detta. Boken är ju ett väldigt solitt fysiskt ting som man kan bläddra sig genom, folk kan relatera till den rörelsen. Jag placerade den rörelsen i en bil som rör sig, vilket också är en bekant upplevelse av hastighet. Jag gjorde en video där jag filmade detta, men jag ökade hastigheten på filmen. Man kan se animationen i boken men bilen rör sig betydligt fortare än den normalt sett skulle göra på en väg. Inte lika snabbt som någonting som rör sig i rymden, givetvis, men man får ändå ett slags idé om simultana hastigheter. Det hela handlar om att använda sig av saker vi förstår för att röra oss mot en förståelse av andra saker, av parallella kontexter.

LS till KG: Du nämnde tidigare att det konceptuella skrivandets fokus på samlande, strukturering, omkontextualisering och transformation kan ses som en direkt effekt av den digitala miljön. Men är det inte även möjligt att koppla dessa tekniker till betydligt äldre praktiker och till synen på författaren som en hantverkare snarare än ett originellt geni? Kan vi men andra ord se appropriation som ett slags renässans för antika synsätt snarare än som ett resultat av 1900-talets avantgardistiska rörelser eller som en effekt av digitaliseringen?

KG: Människor är replikativa. DNA är replikativt. Vi finns till på grund av appropriation. Det finns inget originellt med oss överhuvudtaget. Faktum är att DNA kommer att bli våra nya hårddiskar! DNA har redan blivit våra nya hårddiskar! DNA-lagring är fullkomligt logiskt i mina ögon – den perfekta replikationen för att visa vad människor är utgör nu det som lagrar mänsklighetens historia. Inget är mer naturligt än att kopiera. Det är vad två människor gör, de blandar sig och får barn, de replikerar. Jag existerar på grund av att jag är en kopia av något annat, mina barn är kopior, de är bara en remix av min fru och mig. Jag menar, det är så naturligt, jag kan inte fatta vad allt tjafs kring appropriation handlar om.

LS till KG: Men appropriationens historia har sina rötter i antiken, ändå begränsas referenserna oftast till avantgarderörelserna eller den digitala revolutionen i samtal om samtida konceptuell litteratur.

KG: Ja, det är sant. Jag tror vi var så upprymda av den digitala att vi mestadels fokuserade på det men historiker kan förmodligen lätt göra en sak av det du säger. Appropriationen finns där hela tiden. Kanske är det också därför det känns så naturligt.

LS till KG: Men för dig personligen har den digitala utvecklingen varit mest avgörande?

KG: Jag har levt under en period som gått från att vara icke-digital till att bli helt och hållet digital. Jag råkade leva under

detta skifte som för mig varit den största förändringen i mitt liv, åtminstone konstnärligt. Så för mig var det uppenbart att jag skulle fokusera på det. Men jag måste tillägga att den konceptuella poesin är över. Projektet är gjort. Det existerar inte längre. Praktiken är klar. Vid en viss tidpunkt tar det slut.

LS till KG: Så, vad händer nu?

KG: Alla fortsätter väl bara som individuella konstnärer. Jag menar, ingen kallade Duchamp en dadaist. Historiskt sett gjorde de kanske det men, du vet... Vid en viss tidpunkt blir det bara dumt att kalla Andy Warhol för en popkonstnär. Han utvecklades från en grupp popkonstnärer och när popkonsten mötte sitt slut blev Andy Warhol rätt och slätt Andy Warhol.

Jag menar att den konceptuella poesin upphörde för flera år sedan vilket kanske också är anledningen till att jag gärna talar om den i dåtid. Jag tycker det är svårt att tala om den i presens eftersom den helt enkelt inte existerar längre. 2009 var höjdpunkten, sen tog det slut. Det blev uppenbart efter ett tag att det inte fanns något mer att göra inom fältet, allt hade redan gjorts. Jag tror jag gjorde allt jag kunde göra med den konceptuella poesin och jag kan inte se att det finns något mer för mig att lägga till längre. Efter att jag och Craig Dworkin gjorde den stora antologin *Against Expression*, från 2011, upphörde den konceptuella poesin. När väl något har antologiserats så dör det!

LS till RF: Hur var det nu, hade du bråttom?

RF: Nej, nej, jag har tid i ytterligare trettio minuter. Behåll det i intervjun... Tid...

LANGUAGE, VOICE, AND

PERFORMANCE

NOTES ON LILY GREENHAM'S SOUND POETRY

Cecilia Bello

Minciacchi, Vincent Broqua, Johanna

Drucker, Johan Gardfors, Martin Glaz

Serup, Fiona McGovern

ANCE
ME

One of the most striking characteristics of the sound poetry that Lily Greenham (1924–2001) performed and recorded is her use of multiple languages. Quoting Greenham in an article on concrete sound poetry, intermedia scholar Claus Clüver comments this aspect of her work:

Her recording of *internationale Sprachexperimente der 50/60er Jahre* (ca. 1970) expects those who do not know some of the languages involved 'to listen to the texts as some kind of *pieces of music* (sound-poetry) and to distinguish the respective colour-ranges of the languages in question. When the listener so perceives the sound-modulations of the to him foreign languages and of the human voice, he will discover that the texts project sufficient structural and phonetic fascination to rouse his interest, independent of an understanding of their semantic content.¹

A related characteristic of Greenham's artistic practice is that it relies heavily on avant-garde networks and transnational collaboration. Literary scholar Jesper Olsson remarks that Lily Greenham's work testifies to "the important interconnection of the genre of sound poetry with the experience of exile, multilingualism, and trans-nationalism that came to the fore in several ways during the last century."² In the present article, we have chosen to mirror something of this structure, thus highlighting the importance of transnational collaboration and multilingualism in Greenham's oeuvre, while we simultaneously want to introduce her as an innovative, polyglot performance poet who, despite the mentioned exceptions, has remained little known even among scholars of the neo-avantgarde.

Pour certains poètes, la voix est un instrument performatif de haute précision. Que l'on pense à Bernard Heidsieck, Bob Cobbing, Anne Waldman, ou, John Cage et, plus proche de nous, Caroline Bergvall, tous ces poètes utilisent la voix pour faire *faire* au poème ce qu'il n'arrivait plus à effectuer sur la page : une *action* sonore et gestuelle, une performance qui aurait sa pleine réalisation, chaque fois différente, dans le moment de son instantiation *in situ*. Avec Bernard Heidsieck, on pourrait appeler cela *une poésie action*.

Blandt de få biografiske fremmaninger af Lily Greenham jeg har kunnet finde – egentlig drejer det sig kun om to tekster, der i forskellig grad bliver kopieret og genbrugt, kun ganske let varieret – lader det til at man ihvertfald ved om Lily Lax, som hed hun før hun blev gift med Peter Greenham, at hun blev født i Wien af danske forældre, flyttede med dem til København, hvor hun havde noget af sin ungdom, senere bosat forskellige steder i Europa, Wien igen, Paris blandt andet, og fra 1972 og frem til sin død London. Der eksisterer kun

én Wikipediaprofil, den er fransk (der er ikke en dansk, ikke en østrigsk, ikke en engelsk). Hun talte og digtede på . . . 6-8 sprog. Måske det er hendes internationalisme, der netop er ét af hendes særpræg, hendes polyglote digtning og performance, der er skyld i den temmelig mangelfulde reception i de enkelte nationale sprogområder.

Nel dicembre 1976, nel breve catalogo di una mostra, Arrigo Lora-Totino, scriveva sull'«atteggiamento bifronte» di quanti si dedichino, nello stesso tempo, alla poesia concreta e alla poesia fonetica, rilevando come le due operazioni non siano affatto incoerenti, non divergano, ma al contrario testimonino «entrambe, pur in misura diversa, una identica sfiducia verso l'uso comune del linguaggio»³. Questo può valere anche per Lily Greenham, che ha praticato entrambe queste forme d'arte, purché si ponga subito l'accento sulla sua fiducia nel rapporto con il pubblico e sulla sua vocazione «neosemantica»⁴. Se è vero, infatti, che la poesia di Greenham contrasta il linguaggio logorato, prono ai conformismi e contraffatto da finalità economiche o politiche, è pur vero che il suo lavoro muove dalla materia verbale, che sia singola parola o slogan, di cui tenta una risemantizzazione, un'azione sul significato compiuta attraverso il significante.

„I am an outsider because my inside doesn't fit“. Mit diesen Worten beginnt Lily Greenhams Lautgedicht „Outsider“ von 1973. Geradezu stotternd kommen sie ihr anfangs über die Lippen bevor die folgenden Sätze verstärkt durch die unterlegten Tape-loops in eine rhythmische Struktur übergehen. Das Stück propagiert die Vorstellung von einer Künstlerinnenfigur, die kompromisslos ihre eigene Vision verfolgt. Greenham selbst ist zu ihren Lebzeiten konsequent eben so eine Außenseiterin geblieben: Sie entwickelte mit ihrer „lingual music“ eine eigene musikalische Sprache, die sich zwischen Konkreter Poesie, Free Jazz, Elektronischer Musik und Performance bewegt und zudem von einem hohen kritischen Bewusstsein gegenüber ihrer Zeit und Umwelt geprägt ist. Greenham vertonte etwa die „Hymn To

Lesbians“ von Gerhard Rühm neu und führte in ihrem wohl bekannteste Stück „do you wonder about this society?“ politische Positionierung von rechts und links ins Absurde. Häufig arbeitet sie wie hier ausgehend von einem zentralen Stichwort gezielt mit semantischen Relationen, die ein binäres System – sei es politisch oder in Bezug auf das Geschlecht – zusammenfallen lassen. Aufgrund ihres stetigen Wechsels zwischen insgesamt acht verschiedenen Sprachen brach sie auch auf kultureller Ebene mit eindeutigen Zuschreibungen. Ihre häufigen Umzüge innerhalb Europas – Wien, Kopenhagen, Paris, Madrid, Lissabon und London zählen zu ihren Wohnorten – machte die Zugehörigkeit zu einer singulären Nationalität ebenso hinfällig (den dänischen Pass erhielt die gebürtige Wienerin durch eine zweite Hochzeit ihrer Mutter) wie zu einer lokalspezifischen künstlerischen Strömung. Vielmehr war sie Teil diverser Avantgarden und operierte gezielt an den Schnittstellen der Künste, unter stetiger Berücksichtigung neuer technischer Entwicklungen.

Lily Greenham's deeply sonorous voice has an absolute authority to it that immediately affects the listener. Using its capacity as an unaccompanied vocal instrument, her staccato, trill, repetitive, rhythmic and syllabic manipulations strike the air with rapid-fire precision. The vibrations are material and semantic, exploding language into sound and massaging meaning in the process. In the collection of sound poem recordings available online one emblematic work plays with the words “potent” and “impotent” as if they were the very essence of poetic language—its stuff and matter as a song-form statement.⁵ An implied and also explicit critique of patriarchy runs through the text, as the power of language and the language of power are taken apart in an analytic vocal massage.

Själv upptäckte jag Lily Greenham genom Jesper Olssons ovan citerade artikel ”Stepford Wives and Lingual Music, or tape recorder poetics as Gender Politics in the Early 1970s”. Mot bakgrund av Ira Levin's roman, där modern bandspelarteknik och datorisering tas i bruk av ett hemligt sällskap för män, som ett sätt att ersätta den levande kvinnan med en domesticerad

teknologisk idealkvinna, diskuterar Olsson Greenhams samtida experiment med röst och bandspelare som ett progressivt, feministiskt utforskande av triaden bandspelare-röst-identitet. Med fokus på Greenhams 1970-talsverk, beskrivs hennes utforskande av teknologins möte med rösten som en kvinnlig cyborg vilken radikalt skiljer sig från Levins gestaltning i *Stepford Wives*, där teknologin snarare innebär ett hot om förlust av agens för romanens kvinnliga gestalter.⁶

What is so striking about the voice that comes through these recordings, and the language uttered, is its relation to gender. To characterize the voice as masculine, with its deep tones and strong convictions, would simply repeat errors of an ancient past in which certain characteristics were perceived as intrinsically sexed. Greenham clearly owns her voice, and in using it as an instrument of poetic expression, eschews any of the inflections that might make concessions to her identity. No given, no *a priori*, no assumption restricts the articulation. She speaks from and with the sound her body makes, and it is deep, resonant, and patterned with conviction.

Prima e accanto all'ideazione della «lingual music», in cui il discorso *affiora come musica*, talvolta giungendo a un'esplosa parcellizzazione del significante investito da nette connotazioni ritmiche (si pensi a opere come *7 Consonants in Space*, *RRR*, ...), Lily Greenham si è dedicata a una produzione fonetica trasparentemente semantica potenziata dalle risorse vocali: mutazioni timbriche, ibridazioni, accenti ironici. La sperimentazione esitata nel 1970 in *Tendentious Neo-Semantics*, dà conto di un lavoro che impiega sia l'inventiva linguistica individuale sia gli strumenti specifici e basilari della lingua, primo fra tutti il dizionario.

Även om Greenhams ljudpoesi självfallet är beroende av lexikala betydelser och därtill producerar mening på flera nivåer (språkligt, sonort, kontextuellt...) så utmanar hennes emfas vid diktens materiella och processuella förutsättningar ett traditionellt hermeneutiskt perspektiv. Men hur kommentera

ett verk utan att tolka det? En av de möjligheter som står till buds är att istället lyfta fram den konstnärliga verksamheten just som verksamhet.

Dans son entretien de 1972 avec Charles Amirkhanian,⁷ Lily Greenham ne doute pas que sa voix et sa présence scénique soient de tels instruments, qu'ils permettent de *communiquer* au public des textes qui n'avaient pas forcément vocation à être lus sur la scène du théâtre minimal de la performance poétique. Dans cet entretien, elle prête par exemple ses qualités vocales aux textes de poésie visuelle de Augusto et Haroldo de Campos, disant qu'elle « verbalise » leur œuvre. De la même manière, le célèbre « beba coca cola » de Décio Pignatari est projeté hors de l'espace de la page, comme s'il était traduit pour la voix afin d'agir la fonction politique de « l'un des premiers poèmes concrets engagés »⁸. Mais dans la poésie sonore de Lily Greenham, aucune partition. À son interviewer qui lui demande si, venant de la musique, elle pourrait écrire ses textes sur du papier à musique, Lily Greenham indique qu'elle y serait totalement opposée, en ce que cela fixerait la spontanéité de la performance.

Nach ihrem Studium der Malerei in Paris und Musik in Wien stand Greenham sowohl in Kontakt mit den Wiener Aktionisten als das sie sich auch in der Wiener Gruppe einen Namen machte. In Paris, wo Greenham seit 1964 wieder lebte, wandte sie sich kinetischen Lichtexperimenten zu und stellte mit der Groupe de Recherche D'Art Visuelle sowie den Nouveau Tendance gemeinsam aus. In der Ausstellung *The Responsive Eye* im Museum of Modern Art in New York 1965 war sie mit einer Collage vertreten und zwei Jahre später mit einem Leuchtkasten auf der *Kinetika* Ausstellung im 21er Haus in Wien. Bei beiden Schauen handelt es sich um frühe, wegweisende Manifestationen einer derzeit noch weitgehend als Männerdomäne geltenden Kunstform. Als Channa Horwitz (damals noch Davis) beispielsweise 1968 als eine von nur zwei Frauen zur Ausstellung *Art & Technology* in Los Angeles eingeladen wurde, erschien ihr Entwurf hierfür lediglich im Katalog, wurde aber nie realisiert.⁹

Lily Greenham døde i 2001. Wikipedia siger hun blev født i 1924, et MoMA-katalog siger 1928. Hun døde et år før jeg debuterede. Ikke at det skal handle om mig, men hun er tæt på, i tid og rum, Greenham, havde jeg kendt til hende havde jeg måske kunnet opsøge hende... Jeg opdager hendes arbejde cirka 10 år senere, på samme måde som Johan Gardfors gør det, igennem Jesper Olssons artikel ”Stepford Wives and Lingual Music, or tape recorder poetics as Gender Politics in the Early 1970s”.¹⁰ Man bliver jo overvældet når man støder på sådan noget for første gang, en så stærk, egenartet og selvsikker kunstner. Lyddigte man husker i kroppen. Og at hun er kvinde og lyddigter, dem er der ikke mange af fra den generation. Hun har denne særlige, dybe stemme, hun har virkelig kontrol over den. Johanna Drucker karakteriserer præcis Greenhams stemme som en ”deeply sonorous voice [that] has an absolute authority to it that immediately affects the listener. Using its capacity as an unaccompanied vocal instrument, her staccato, trill, repetitive, rhythmic and syllabic manipulations strike the air with rapid-fire precision.” Ja. It immediately affects the listener. Så jeg beslutter mig for at opsøge Vagn Steen (1928–2016). Greenham fortolkede en række tekster fra andre digtere, blandt andre Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Bob Cobbing og Vagn Steen, hun gav dem et radikalt andet liv, teksterne, en anden krop, en anden lyd, filtreret igennem hendes. Jeg kendte allerede Vagn Steen en smule personligt, han var en af den internationale 60’er konkretismes fortropper, jeg havde været involveret i et projekt for forskernetværket Nordic Network of Avant-Garde Studies, der skulle digitalisere og tilgængeliggøre tidsskriftet *Digte for en daler* (1964–65), som han stod bag sammen med forfatteren og kritikeren Hans-Jørgen Nielsen.¹¹ Jeg var på besøg hos ham i den forbindelse – han fortalte blandt andet om hvordan han havde spillet skak med Marcel Duchamp – men det var før jeg havde hørt om Lily Greenham, og da jeg gjorde det, og meget gerne ville besøge ham igen og måske interviewe ham eller i det mindste spørge til deres samarbejde, var han holdt op med at svare på mails. Ihvertfald fra mig. Jeg sendte flere. Der var nogle år, før han døde, hvor han var svær at komme i kontakt med. Det lykkedes mig aldrig. Jeg

ville gerne have vidst hvordan de mødtes, og om Greenham nogensinde var en egentlig del af en dansk kunstscene – som hun var det af en østrigsk, en fransk, en engelsk. Måske en amerikansk. I 1965 deltog hun sammen med 74 andre kunstnere i en større gruppeudstilling på MoMA i New York med en ”collage on wood”: *Study of Differentiation and Identity in Visual Perception: Three Variations*. Udstillingen – *The Responsive Eye* – rejste siden videre til St. Louis, Seattle, Pasadena og Baltimore.¹²

Det är alltså framförallt Greenhams intresse för flerspråkighet som gestaltungsform, liksom vikten av samarbeten, nätverk och deterritorialisering inom avantgardet, som utgör incitamentet för hur vi valt att närma oss hennes konstnärliga praktik i denna artikel. I många av hennes verk och framföranden framstår språket som en struktur vilken är lika viktig eller till och med viktigare än diktens semantiska innehåll. Därtill behandlas språket, eller snarare språken, i linje med den konkreta poesins ideal som poetisk materia i egen rätt, och som något som bör synliggöras, tänjas och omformas. I en intervju från 1972 beskriver Greenham en av de processer hon arbetar med i sin ljudpoesi:

I always thought through language. That means for example, there is one word which just *me frappe*, what does one say, it just seems interesting to me and important. Then I sit down with a dictionary and I trace it back to its roots, and from that I develop a kind of game that means that there is a chain of words deriving from that first word I'm interested in.¹³

Om Greenhams verk uppvisar en emfas vid språkets materialitet och röstens modulationer så finns här alltså även ett processinriktat drag. Detta är märkbart även när det gäller hennes många framföranden av andra poeters verk, en praktik som för övrigt varit vanligare inom Fluxus-rörelsens bruk av ’event-scores’ än inom den tradition av konkret poesi som hennes verk snarare anknyter till. Det är inte minst denna poetiska praktik som särskiljer Greenhams mångspråkiga poesifram-

föranden från exempelvis Pounds och Eliots tidiga utforskande av flerspråkig dikt, och placerar henne närmare nutida poeter som Caroline Bergvall och Cia Rinne.¹⁴ "For poets of the 1950s and 1960s," skriver Michael Davidson, "a new oral impulse served as a corrective to the rhetorically controlled, print-based poetry of high modernism. Whereas 'voice' for Eliot and Pound is a rhetorical construct produced through personae and irony, for postwar poets it becomes an extension of the physiological organism."¹⁵ Där viktiga delar av den nordamerikanska litteraturen under 1950- och 60-talen vänder sig mot nya former av muntlighet, inte sällan med hjälp av bandspelaren, understryker alltså även Greenham röstens närvaro, men inte nödvändigtvis som en motreaktion mot den tryckta dikten utan snarare som en av dess många förgreningar, förskjutningar och omtagningar.

Pourtant, si la poète et artiste danoise semblait pratiquer la poésie sonore pour ce qu'elle effectue une *présence* et qu'elle permet de *rendre* présent un texte dans le moment performatif de sa vocalisation, tout son travail tend également vers la mise à distance de la présence et de la transparence supposée de la langue, distance que permet l'analyse critique de la langue en unités minimales (signifiantes et non-signifiantes, voire a-signifiantes). Dans sa lecture du texte de Pignatari, Lily Greenham fait entendre chaque syllabe et, comme le texte visuel, décompose le slogan « beba coca cola » [« buvez Coca-cola »] en diverses formes contaminées qui terminent dans le dégoût de l'égoût, dans ce « cloaca » [« cloaque »] final ; elle applique à ses propres textes cette même méthode d'une politique pulvérisante de la langue. En effet, ses poèmes ont souvent à voir avec le slogan qu'elle bombarde de particules sonores afin de faire ressortir toute l'ironie de son institutionnalisation, comme pour le mot « underground » dans le poème éponyme – elle décompose « underground » en des permutations et des associations phonétiques et sémantiques telles que « under-ground » « over-ground » / « under over / under over » ou encore « g-g-g-g-roung »¹⁶. Jouant avec les mots « underground » et « tube » (le « tube » étant un synonyme de « underground », le métro), elle met en avant le creux du slogan « it is hollow » (« c'est creux », comme le tube). Contre la

mode de l'*underground* à tout prix, elle cherche à « undermine the underground » (miner l'*underground* / saper l'*underground* / miner le souterrain, le clandestin) car si l'*underground* devient un slogan ou une mode alors il n'est plus.

Rörelse och konkretion, materialitet men också process; detta är inte bara begreppspar som karakteriserar hennes verksamhet utan även något som explicit utsägs och gestaltas i hennes bilddikt "bewegen konkret" från 1969 – en kvadratisk uppställning av orden 'bewegen' och 'konkret' i grönt respektive rött, med effekten att kontrasten mellan ordens färger skapar en optisk illusion av att den konkreta dikten vibrerar.¹⁷

Lily Greenham ricorre per lo più a due metodi compositivi con due maggiori esiti: i fondamenti associativi etimologici creano catene verbali derivate, cascate di microvariazioni della radice lesematica di partenza, mentre il gioco alterno tra sinonimi e contrari crea, nel primo caso, molteplici rifrazioni con piccoli slittamenti di significato e, nel secondo, ribaltamenti vistosi, contrasti, antitesi che suscitano nel fruitore un produttivo scatto dell'attenzione, favorito dalle soluzioni vocali, dalla dicotomia dei significati, dal processo iterativo.

Mit der Lautpoesie, der sich Greenham nach ihrer Übersiedlung nach London 1972 mit ihrem Mann Peter Greenham hauptsächlich widmete, sah es ähnlich aus. Wie aus einem Interview mit Charles Amirkhanean aus demselben Jahr deutlich wurde, waren sich beide keiner anderen Frau in diesem Bereich bewusst.¹⁸ Zwei Jahre zuvor hatte Greenham ihre erste Platte, *internationale sprachexperimente der 50/60er jahre*, in der Edition Hoffmann veröffentlicht. Während die A-Seite aus Gedicht-Rezitationen von zentralen Figuren der Konkreten Poesie besteht, enthält die B-Seite ausschließlich eigene Kompositionen. Mag diese Reihenfolge zunächst verwundern, zeigt sie nicht zuletzt, dass beide Ansätze für Greenham gleichwertig waren. Alle Stücke werden schließlich zu ihren Interpretationen, wobei sich Greenhams Neuvertonungen zugleich als eine Form der Positionierung und

Einschreibung in den Kanon der Lautpoesie begreifen lässt. Zum Zeitpunkt des Interviews galt sie eine der gefragtesten Performer*innen und Dichter*innen, und das auf internationaler Ebene.¹⁹ Hinzu kamen im Verlauf der Jahre zahlreiche direkte Kollaborationen sowohl mit Vertretern der elektronischen Musik (Paddy Kingsland) als auch dem Free Jazz (Bob Downes Open Music Trio).

The historical and critical significance of this work has to be understood in context. By the 1960s, Greenham had a well-developed practice as a visual artist, drawing on formal procedural operations that invoked computable processes. Algorithmic approaches to manipulation and variation had been applied to various media in this period—music, poetry, art and dance. Greenham’s “op art” style visual works demonstrated permutation as a generative act. Whether she was aware of his writings, Greenham’s work exemplifies the idea of a generative aesthetic, articulated explicitly by Max Bense in the mid-1960s.

En af de bemærkelsesværdige ting i Lily Greenhams performances, er, udover måden hun bruger sproget som formbart materiale på, selve lyden som noget der kan moduleres, at hun også arbejder med flere forskellige sprog, polyglot som hun er. På samme måde som beslægtede, yngre digtere som Caroline Bergvall og Cia Rinne, skifter hun ubesværet mellem forskellige nationalsprog. Både Bergvall og Rinne arbejder – som Greenham – intermedialt og interdisciplinært, særlig optaget af lyd, af det performative, men også af billedkunst, deres optrædener og udgivelser kan lige så let finde sted på museet eller et andet af kunstinstitutioner sanktioneret sted, som på bogsiden – men udgangspunktet for alle tre er typisk ordet, bogstavet, sproget. Yoko Tawada er en fjerde forfatter hvis tekster på undersøgende vis beskæftiger sig med kultur og identitet fra et polyglot perspektiv. Ligesom Greenham har Bergvall, Rinne og Tawada også boet og levet mange forskellige steder, i mange forskellige sprog. De skriver alle på sprog der ikke er deres førstesprog – Jeg har ikke et sprog, jeg taler uden accent, sagde Bergvall til en oplæsning, som jeg også deltog i, i Oslo 2006; ved lydprøven skulle mikro-

fonen indstilles forskelligt alt efter om hun skulle tale fransk, norsk eller engelsk.²⁰ Men mange af teksterne blandede alle tre sprog, og inkluderede endda flere, middelalderengelsk for eksempel. Måske dette ikke at have et sprog man taler uden accent gælder alle fire forfattere. Alle fire forfattere har også en international originaludgivelseshistorie, hvilket er relativt sjældent for forfattere, der traditionelt set er bundet til deres nationalsprog og nationalstat i langt højere grad, end det for eksempel er tilfældet med mange billedkunstnere.

La composizione del testo poetico da interpretare vocalmente – si pensi ad *Underground* – può avvenire per opposizione, «under over», «open close», «underground bus», o per sinonimia, «underground tube», per bisticcio omofonico, «by bye», per contiguità di senso, cioè per associazione razionale, «circular or rectangular or oval or cylindrical», o anche per contiguità di suono, «hollow hello». La contiguità fonetica è quella che meglio fa conflagrare i significati, perché ottiene i risultati più sorprendenti, non governati da *ratio*, né da rapporti etimologici, ma dal valore fonico, dalla pura vicinanza dei significanti, cui è affidato lo “scatto” ironico, che per l’ascoltatore diviene spiazzante e conoscitivo.

In the 1970s, the first wave of contemporary feminism had broken long-standing taboos about woman’s control of their bodies, their sexuality, their right to self-determination in financial and legal terms. Women writers, poets, artists, performance artists had been active in modernism, but as anomalies, and the project of historical recovery was just beginning. The generation then coming of age, and into their own, felt fully enfranchised as members of communities from the experimental edges to the mainstream raising crucial questions about gendered practice. The relations between female identity and aesthetic practice were informed by formal, thematic, cultural, social, and historical dimensions. The emergence of a concept of “écriture feminine”, articulated in the mid-1970s in the work of Hélène Cixous, Monique Wittig, and other influential French theorists, asserted a paradigmatic formulation that made unprecedented

claims.²¹ This was writing *of* the body, *as* a body, fluid and mobile, labile and associated with the flow of female sexuality and erotic capacity. The call to writing as liberation from repression and patriarchy was entangled with the characterization of language as male, masculine, and as an instrument of that repression. The struggle to claim agency within a patriarchal culture involved a need to own one's subjectivity in a bond between language and sexuality, one's body and subject position.

Toutes sortes de métaphores peuvent fonctionner pour décrire ici le travail sonore et textuel de Lily Greenham : elle ronger la langue, elle mine l'institution qui règle la langue, elle l'expose à toutes sortes de traductions, elle la traduit devant la cour du théâtre de la performance, elle la fait boiter, elle la fait bégayer. Quoi qu'il en soit, ces métaphores ne parviennent pas à rendre le poison sonore qui infecte méthodiquement l'esprit de l'auditeur à l'écoute d'un poème de Lily Greenham.

Bland de framföranden av andras poesi som finns inspelade med Greenham märks engelskspråkiga verk av Bob Cobbing och tyskspråkiga verk av Gerhard Rühm, båda välkända namn inom den konkreta och experimentella ljudpoesin, men även exempel på skandinaviska alster, som tolkningar av den danske konkretisten Vagn Steen och den finlandssvenske poeten Kurt Sanmark. Den senares "Maskor" finns tryckt i OSV (1964), där ljudlikheten mellan "maskor" och "maskar" omsätts semantiskt såväl som typografiskt i en visuell dikt som vrider sig runt sidans centrumlinje så att de negativa formerna i centrum liknar maskor medan själva texten slingrar sig som maskar och vid vissa punkter möts. Detta medan själva texten rör sig runt ett memento mori-tema. Greenham väljer att läsa dikten vertikalt, genom att följa utlöparna från det översta ordet "Idealen", så att det första varvets sekvens "Idealen ruttnar / maskarna / gömmer / sig / i / oss / plånboken / ersätter / hjärtat" vid nästa varv ersätts av den typografiskt parallella slingan "Idealen / förvittrar / maskarna / gömmer / oss / i / sig / plånboken / ersätter livet".²² Även om Sanmarks dikt knappast hör till genrens höjdpunkter visar Greenhams tolkning på ett fruktbart möte mellan visuell poesi och ljudpoesi.

Framförallt placerar den emellertid dikten i ett sammanhang där den bryts mot dikter av andra poeter och på andra språk i en lång sekvens som får både rösten och språket att framträda och främmandegöras. Man kan härvidlag tänka på den nutida poeten Cia Rinnes mångspråkiga läsningar, vilka förvaltar konkretismens och ljudpoesins tradition genom att, i likhet med Greenham, förena dess transnationalism i en röst, samtidigt som de vardagliga ordens polysemi stegras genom att de knyts till en mångfald av parallella språk. Textens migration och modulation blir i Greenhams fall mer intressant än texten själv.

Looking at and listening to Greenham's work now, nearly half a century later, with the critical frameworks of the period also relativized by historical distance, one senses that it has nothing of that "feminine" in it. Its assertion feels bold and clear, without adherence to an agenda of gender, and all the more feminist as a result. Greenham's unabashed and unhesitating ownership of her speech simply and directly performs her authority without question. The struggle to self-determination contained many hesitations, pauses in which women seemed to imagine they might need permission to proceed—a self-defeating stance. The only way to succeed in self-determination is to proceed without such negotiations or concessions, as Greenham aptly demonstrates.

La solidità dell'architettura poetica è fondata, nelle opere di Greenham, su quella che potremmo definire «geometria della composizione», un procedimento limpido non mimetico ma astratto, come scaturito da linee su una superficie piana. Alla voce è poi dato il compito di comporre quelle linee in volumi concavi e convessi, di dare plasticità alle parole rivitalizzandone il significato rispetto all'impoverimento della consuetudine, alla banalizzazione imposta dalla lingua dell'uso. In simile prospettiva operavano autori di poesia sonora e visiva attivi in Italia, alcuni dei quali – penso soprattutto ad Adriano Spatola e Arrigo Lora-Totino – prediligevano la performance alla registrazione, aggiungendo alla pronuncia della parola, sia pure amplificata, segmentata, ritmata, modulata, anche una impressionante presenza scenica, ossia la fisicità del corpo e del gesto.

Greenham verschwand jedoch nicht nur aus dem öffentlichen Gedächtnis, auch fehlt sie in den meisten Anthologien und maßgeblichen Texten zum jeweiligen Thema.²³ Zu schwer ließ sich ihr künstlerischer Output kategorisieren²⁴ und zu wenig offenbar der Fakt ausblenden, dass sie eine Frau war. Greenham blieb daher zeitlebens ein „stranger in a strange land“, wie sie es in ihrem Text „Un Arte de Vivir“ 1995 nun explizit in Bezug auf ihre eigene, interdisziplinäre Praxis formulierte.²⁵

Få skulle förneka formens betydelse för de verk vi vanligtvis studerar inom litteraturvetenskapen och dess angränsande discipliner. Likväl är det sällan med avseende på formen som själva forskningen presenteras och bedöms. Men skulle ett konstnärskap där de yttre förutsättningarna (bandspelare, scen, röst, nätverk, språk etc.) är minst lika intressanta som dess verbala innehåll kunna presenteras som sådant genom att dessa drag synliggjordes i framställningen, till och med på bekostnad av ett sammanhängande argument? Med Greenhams karakteristiska tekniker, jump-cuts och upprepning, förskjutning Esempio di rinnovamento, gaio e allusivo, molto garbato, è il gioco esperito sulla formula magica dell' "abracadabra" *Focus Hocus Pocus*, che assegna tutta la sua ironia all'interpretazione. Vilket skulle kunna benämnas som konstnärlig forskning, eftersom process och gestaltning ges prioritet. Likväl präglas även denna studie, om än i ett begränsat format, också av traditionella humanistiska forskningsuppgifter som att lyfta fram ett underbeforskat kvinnligt konstnärskap inom ett manligt kodat avantgarde, och att skissera möjliga perspektiv på ett material som kan vara en utmaning att bemöta ur hermeneutiskt hänseende.

Si, comme Pignatari, elle produit une langue qui va à l'encontre de celle de la réification publicitaire, de « la réification de l'esprit par les slogans et [si elle] démystifie le 'paradis artificiel' promis par les techniques de persuasion de masse »²⁶, elle tente d'agir, peut-être dérisoirement et utopiquement, sur ce que Barthes appelait les intimations de la langue. Cette utopie et ce dérisoire sont un minimalisme

politique qu'il faut continuer à défendre, particulièrement aujourd'hui. Dans son texte « Do you wonder about this society ? », qui consiste en un passage au crible phonétique des mots *right* et *left*, en tant que marqueurs du champ politique, elle tente de performer, au sens austinien, la liberté de mouvement du langage dont le texte parle : « are you left / right you are ! [...] / it moves freely / frrrrrreeeely/ ». Cette remise en liberté de la langue est perçue comme un idiome poétique désinstitutionnalisant produit par une étrangère, une étrangère radicale, puisque Lily Greenham parlait au moins huit langues et, bien que danoise, avait choisi d'écrire en anglais. Sa conception des langues s'entend dans l'entretien avec Charles Amirkhanian, qui est ponctué de lectures de textes de poètes contemporains en allemand, portugais, espagnol, français... En lisant ces poèmes qui sont comme des dérives textuelles – elle dit de ses propres textes qu'elle les écrit à *travers* le langage – Lily Greenham effectue exactement ce que Julia Kristeva, autre étrangère, avance dans *Étrangers à nous-mêmes* : « Désormais, nous nous savons étrangers à nous-mêmes, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres »²⁷. Et, en effet, si le passage entre les langues et les corrosions de la poésie sonore sont des politiques de la langue, qui donnent à entendre ce qui avait été paradoxalement obscurci dans la transparence tout illusoire du slogan, Lily Greenham, en s'avançant sur la scène de la performance, affirme et projette ce que vivre ensemble pourrait signifier, loin du slogan politique creux, en faisant entrer, dans le champ du politique, une poétique de la langue désarticulée.

Også denne trafik påvirker direkte digtene. De arbejder alle flersprogligt og er optagede af betydningssammenfald og -afbrydelser, af stammen, vokalskift, udtale og fejl – der altså ikke bare er fejl: "Friction brings awareness of connection and of obstruction", som Bergvall skriver i *Meddle English* (2011), i en tekst der blandt andet handler om hvordan det er at forlade sit modersmål og lade et andet eller andre sprog tage bolig i sin krop; når så mange og stadig flere af os finder

os selv i lande hvor vi ikke er født, eller hvor vi er første- eller anden generationsborgere med en blandet, puslespilsagtig kulturel baggrund, skriver Bergvall, vil mange af os også stille spørgsmål ved hvad lingvistiske tilhørsforhold betyder, og hvad det indebærer at være flydende i et sprog.²⁸

Tillid tillid tillid tillid tillid til tillid til tillid til tillid til tillid til selv tillid til selv tillid til selv tillid til selv selv tillid selv tillid selv tillid selv tillid.

Jeg tænker på Greenhams *Tillid*, der findes i flere versioner på *Lingual Music*, et udvalg af hendes arbejder fra 1968 til 1984.²⁹

Anche in un'opera come *Polar polaris*, molto musicale, splendidamente fondata su un fitto sistema di pulsazioni, una poesia che respira e manda impulsi, una poesia di palpiti, realmente magnetica, vitale e ossessiva, sono presenti in sovrapposizione i giochi dei contrari, il ricorso alla semantica: «polar polaris solar solaris solar plexus nexus». La sequenza di lemmi costituisce una *catena neosemantica* plurisignificante nel momento in cui alla prossimità di significato e di suono, paragrammatica, «polar-solar», che crea contiguità astrale, segue una nuova contiguità astrale-anatomica, «solar solaris solar plexus», poi di nuovo fonetica, fondata sul paragramma «plexus nexus», e ancora semantica, in forma di *Ringkomposition*, «to the stars».

Erst als Paradigm Records 2007 die hochgelobte Doppel-CD *Lingual Music* heraus brachte, in dessen Booklet ein Auszug aus dem Text mitabgedruckt ist, verhalf dies Greenham allmählich wieder zu mehr Sichtbarkeit.³⁰ Auch mag dieser Release Grund dafür sein, dass sie heute häufig in Bestenlisten von Frauen in der Elektronischen Musik auftaucht und in diesem Kontext vor allem als Komponistin rezipiert wird.³¹ Sie selbst hatte Ende der 1970er Jahre Rezensionen über Elektronische Musik von Frauen für das Londoner Magazin für improvisierte Musik, *MUSICS*, geschrieben.

Ebenfalls 2007 widmete die Neue Galerie am Universal-museum Graz Greenham eine Retrospektive. Sie zeigte damit

zum ersten Mal seit vierzig Jahren wieder eine Auswahl von visuellen und akustischen Arbeiten der Künstlerin, Komponistin, Performerin und Dichterin in Österreich. Seither tauchen Greenhams Arbeiten vermehrt in Ausstellungen auf.³² Doch erst zusammengenommen bilden all diese Aspekte ein adäquates Bild dessen, was den Kern von ihrer künstlerischen Vision auszeichnet: Eigensinn und Kompromisslosigkeit.

Nelle poesie «per voce sola» affidate da Greenham alla performance, la parola appare con maggiore evidenza esibita, messa a fuoco nella sua materia sillabica, fonetica, e nella sua plurale molteplicità di significati. La parola è allora suono corporeo e il testo sonoro è scritto direttamente dalla voce che, nella sua ricchezza e nella sua forza inventiva, potremmo definire senz'altro *poietica*.

Tuttavia, anche in opere realizzate con nastro magnetico, con sovrapposizione di numerose registrazioni e di sequenze in *loop*, come *Lingual Music*, permane il credito alle risorse della lingua, benché queste talvolta corrano sotteraneamente, nelle profondità riposte della comunicazione. L'esito musicale, parcellare, minimalista, non è disgiunto dal significato del verbo e dalle sue ricadute culturali e politiche.

“Lingual music,” the term under which she published her recordings, has an obvious bodily reference, but the graphics on the album cover are formal, permutational, and optical. They have no connection to somatic organicism or self-reference to a body of any kind. The intellectualism of the work is part of its strength, and the drive that keeps attention riveted on the punctuating voice is hard, forceful, not liquid.

Queste tecniche innovative negli anni '60, scardinanti e liberatorie, talvolta legate alla storica «ortografia libera espressiva» di ascendenza futurista, «frrrreeeeelly!», sono state condivise, sotto altro cielo, in anni pressoché coevi, da una poetessa e performer come Patrizia Vicinelli,³³ legata alla Neoavanguardia italiana, autrice di poesia sonora e visiva, o da un'autrice come Giulia Niccolai, pure legata

al Gruppo 63, tra le più finemente ironiche della produzione poetica italiana a partire dagli anni Settanta. Queste tecniche, mutando ciò che occorre mutare, sono ancora variamente utilizzate in Italia da poetesse di generazioni diverse, attente alla valenza sociale della performance e ai suoi contenuti di denuncia: si pensi a Tomaso Binga³⁴ per qualche *loop* e ritmicità o alla giovanissima Sara Davidovics³⁵ per la duttilità vocalica e per il ricorso a certe sillabazioni e onomatopée, dai ticchettii agli pseudocinguettii, dai balbettii alle modulazioni ritmiche.

I udgangen på den lille og gode introduktion til *Litteratur* (2014), prøver den danske litterat Dan Ringgaard, at lave en opsamlende oversigt over hvad der kendetegner litteraturens nye miljøer. Sensibiliteter, udviklet blandt andet i vores omgang med nyere teknologier, hvad sker der lige nu, hvor kan det tænkes at gå hen. I korthed, skriver Ringgaard, er disse nye miljøer kendetegnet ved at de er *hybride* ("blandingen af ord, billede og lyd ligger lige for"), de er *kollektive begivenheder* ("fordi det sociale rum er vokset på bekostning af det private") og i forlængelse heraf er de *anmassende* ("fordi det private befinder sig midt i det sociale rum"). De er *konceptuelle* ("fordi udfordringen er at sortere i informationsstrømme og indramme kaos"), de er *undefinerbare* ("fordi de institutioner, som tidligere styrede litteraturen, ikke har samme magt som før"), de er *procesuelle* ("fordi linket, farten og remedieringen åbner værket der, hvor bogen så håndgribeligt lukkede det"), de er *herreløse* ("fordi de hele tiden skabes om af andre"), de er *babelske* ("fordi de folkesprog, som litteraturen destillerede, er begyndt at indgå nye globale alkymistiske forbindelser"): "Disse miljøer vil sprogkunsten udforske, udnytte og kritisere. Afvise dem kan den ikke. De udgør dens nye livsbetingelser."³⁶

Set i det lys, sat i de kasser (måske med undtagelse af den *anmassende*), lader Lily Greenham til ikke bare på mange måder at være en lydpoesiens pionér, men også, 16–17 år efter sin død, til stadighed at være *samtidig*. En stor, samtidig digter og performer, der stadig venter på for alvor at blive opdaget og optaget – ikke i en nationallitteraturs litteraturhistorie og kanon, men i den internationale.

By the 1970s formal, conceptual, work and formal experimentation could draw on the sound poetry of early 20th century avant-gardists as a vital legacy. Kurt Schwitters's *Ur Sonate*, the performance work of Raoul Hausmann and other Dadaists, the *zaum* (transmental) work of Russians Velimir Khlebnikov and Ilia Zdanevich, to name only a few, were known touchstones, even if recordings were scarce. Innovative performance artists in Paris, New York, and elsewhere had pushed composition towards elemental components, with graphic parallels in Concrete Poetry, established by the Pilot Plan of 1958. Other experimental poets had created ground rules for work that used the verbal and visual matter of poetry without regard for traditional syntax or poetic forms. With very few exceptions, Gertrude Stein the most obvious, women were conspicuously absent from among these linguistic innovators. Not until a generation born just before and at mid-century came of age, did figures like Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Pina Bausch, Diamanda Galas, Yoko Ono, and other vocal-verbal-performance artists emerge as strong, vital, vibrant presences. Lily Greenham was already there, her career and her aesthetic fully formed. If we did not know it at the time, we can at least recognize in retrospect the unique clarity of her well-spoken words, a demonstration of that possession of self as subject of language and being, to which we, as younger writers and artists, aspired.

Noter/Notes/Note/Notas

1. Lily Greenham quoted from Clüver, "Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music", in Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth (eds.), *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 169.
2. Jesper Olsson, "Stepford Wives and Lingual Music, or tape recorder poetics as Gender Politics in the Early 1970s", in Jonas Ingvarsson & Jesper Olsson (eds.), *Media and Materiality in the Neo-Avant-Garde*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012, p. 84.
3. Arrigo Lora-Totino, «Poesia concreta», in Adriano Spatola (a cura di), *La forma della scrittura*, catalogo della mostra presso la Galleria d'Arte Moderna, Bologna: Comune di Bologna, 1977, s.n.p. consultabile in rete all'indirizzo: http://www.archivomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00217.pdf (ultima consultazione 17 maggio 2017).
4. Cfr. Intervista a Lily Greenham realizzata a Parigi il 12 giugno 1972 da Charles Amirkhanian all'indirizzo: https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (ultima consultazione 17 maggio 2017).
5. See Ubuweb; <http://ubu.com/sound/greenham.html> (retrieved April 13, 2017).
6. Olsson, "Stepford Wives and Lingual Music".
7. « Sound poetry of Lily Greenham / with interview by Charles Amirkhanian », https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (consulté le 20 mai 2017).
8. Haroldo de Campos à propos du poème de Pignatari, cité dans Emmett Williams (éd.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York: Something Else Press, Inc., 1967 [np].
9. Zu der Ausstellung vgl. https://archive.org/stream/reportonarttechn00losa_/reportonarttechn00losa#page/n0/mode/2up (letzter Abruf: 30.05.2017).
10. Olsson, "The Stepford Wives and Lingual Music", s. 82–99.
11. *Digte for en daler*: <http://www.avantgardenet.eu/dfed/daler.html> (Side hentet 1. oktober 2017).
12. William C. Seitz, *The Responsive Eye*, New York: MoMA, 1965; Dokumenter (pressemeldelser m.m.) vedr. *The Responsive Eye*: <http://mo.ma/2sv1WGz> (Side hentet 1. oktober 2017).
13. Lily Greenham, interviewed by Charles Amirkhanian in 1972, from https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (retrieved: October 10, 2017)
14. För en diskussion av flerspråkighet och 'exofoni' i förhållande till Pound, Eliot, Bergvall och Tawada, se Marjorie Perloff, "Language in Migration. Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics", *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2010.
15. Michael Davidson, *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material Word*, Berkely & Los Angeles: University of California Press, 1997, s. 196.
16. Toutes les citations de textes de Lily Greenham sont des transcriptions que j'ai effectuées à l'écoute de ses textes, elles sont donc approximatives.
17. Lily Greenham, *bewegen konkret* finns reproducerad i Michael

Summary

Language, Voice, and Performance. Notes on Lily Greenham's Sound Poetry

In this collective article, we argue for a wider recognition of Lily Greenham's sound poetry, underscoring her artistic uses of multilingualism and transnational collaboration. The form of the article is conceptual: in order to signal the importance given to poetry as a collaborative and transnational activity in Greenham's oeuvre, we have chosen to write the article in six languages and as a collaboration between six scholars with different backgrounds. The form of the article moreover reflects the privilege given to language as material, structure, and activity in Greenham's works. The purpose of our article is thus twofold: while we seek to initiate an academic reception of Greenham's works and to highlight these as important contributions to the traditionally male-dominated historiography of sound poetry, we also seek to examine how academic writing can alter its conventional forms in order to address works that are not ideally suited for hermeneutic or exegetic acts of reading.

Keywords: sound poetry, multilingualism, avant-garde, performance

- Watson och David Tyner (red.), *Letters. Michael Morris and Concrete Poetry*, London: Black Dog Publishing, 2015, s. 184.
18. https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (letztet Abruf: 29.05.2017)
 19. https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (letztet Abruf: 29.05.2017)
 20. Caroline Bergvall m.fl., "Oplæsning på Sound of Mu 30/6/2006", *Ny Poesi* 2016:2: <http://www.nypoesi.net/tidsskrift/206/?tekst=33> (Side hentet 1. oktober 2017).
 21. Hélène Cixous, "Laugh of the Medusa" (1975), transl. Keith and Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, 1976:4.
 22. Kurt Sanmark, *OSV*, Helsingfors: Söderström & Co, 1964, s. 25; Lily Greenham, "International Language Experiments of the 50s/60s": <http://www.ubu.com/sound/greenham.html>.acc (Sidan hämtad 3 april 2017).
 23. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet Claus Clüvers Aufsatz „Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music“, in Hedling & Lagerroth, *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, s. 163–78.
 24. Ähnliches lässt sich beispielsweise bei dem frühen Vertreter der Sound Art, Terry Fox, erkennen, der auch erst vor kurzem eine größere Aufmerksamkeit von institutioneller und akademischer Seite erlangt hat. Dies mag zum Teil dem Umstand geschuldet sein, dass er als gebürtiger Amerikaner später seinen Arbeits- und Lebensschwerpunkt nach Italien und Deutschland verlagert hatte.
 25. Lily Greenham: „Un Arte de Vivir (1995)“, Auszug auf Englisch wiederabgedruckt in: *Lily Greenham. Lingual Music*, Paradigm Records 2007, o.p.
 26. de Campos, cité dans Williams (éd.), *An Anthology of Concrete Poetry*.
 27. Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard, 1998, p. 250.
 28. Caroline Bergvall, *Meddle English*, Callicoon, NY: Nightboat Books, 2011.
 29. Lily Greenham, *Lingual Music*, Paradigm Discs, 2007. Kan høres og købes her: <https://lilygreenham.bandcamp.com/album/lingual-music>
 30. Zudem sind eine Auswahl ihrer Stücke inzwischen auf [ubu.com](http://www.ubu.com/sound/greenham.html) verfügbar: <http://www.ubu.com/sound/greenham.html> (letztet Abruf: 30.05.2017).
 31. Vgl. z.B. <http://www.electronicbeats.net/the-feed/listen-to-a-mix-featuring-35-female-electronic-music/> und <http://www.synthtopia.com/content/2015/05/15/40-years-of-women-in-electronic-music/> (letztet Abruf jeweils: 30.05.2017).
 32. So z.B. in der Ausstellung *Design and Concrete Poetry in The Lighthouse*, Glasgow, 2016.
 33. Cfr. Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia prosa performance*, a cura e con un saggio di Cecilia Bello Minciaccchi, Firenze: Le Lettere, 2009.
 34. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=yu-WZm3tvik> e l'intervista <http://operaviva.info/il-privilegio-del-nome-maschile/> (ultima consultazione 19 maggio 2017).
 35. Cfr. <https://saravidovics.com/biografia/> (ultima consultazione 19 maggio 2017).
 36. Dan Ringgaard, *Litteratur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2014.

LANGDIGTET SOM PROBLEMKOMPLEKS

RELATIONEL POESI I VICTOR BOY LINDHOLMS *Guld* OG IDA BÖRJELS *Ma*

Victor Boy Lindholms *Guld* (2014) og Ida Börjels *Ma* (2014) er to moderne langdigte, der begge omhandler samtidige, kritiske problemstillinger. De poetisk værkers kritiske udsagn er imidlertid udfordrende at begribe, når de enkelte problemstillinger indgår i længere rækker af problemstillinger, så kritikken ikke står entydigt og adskilt i digtene, men fremstår sammenfiltret og indlejret i langdigtenes fortsatte, poetiske forløb. Denne poetiske bevægelse udfordrer en konventionel forståelse af digtet som en ”fortættet iagttagelse”, og stiller et spørgsmål om, hvordan langdigtets ”længere iagttagelse” fungerer og kan læses.

Jeg søger at begribe langdigtets udfordring af vores konventionelle digtforståelse og læsestrategi, gennem et teore-

tisk koncept indhentet fra matematikken. Min fremgangsmåde er således konceptuel i teoretisk bemærkelse, når jeg inddrager en matematisk begrebsforståelse af ”problemkompleks”, for at belyse hvorledes langdigtets længere iagttagelse fungerer æstetisk og etisk.

I en matematisk forståelse er et problemkompleks summen af en række problemer, hvor det enkelte problems bidrag til summen ikke kan bedømmes. Et eksempel er Sille, der køber syv sild og seks snaps for syvogfyrre sous. Det er her ikke muligt at bedømme, hvad én sild eller én snaps koster. Der er kun den samlede sum, syvogfyrre, som en funktion af helheden syv sild og seks snaps.

Som en samtidsdigtning kendetegnet ved at behandle på-

Claus Madsen

trængende problemstillinger i en sammenfiltrende poetisk bevægelse, fremstår langdigtene som problemkomplekser for læseren. Den sammenfiltrende bevægelse udarter sig imidlertid på to forskellige måder i langdigtene, så der fremstår i analysen to forskellige former for problemkompleks. Set ud fra Martin Glaz Serups relationelle poetik præsenterer jeg problemkompleksens to former som to forskellige typer forhandlingszone.¹

I denne artikel vil jeg først udvikle langdigtets ”længere iagttagelse” som et problemkompleks, og derefter præsentere problemkompleksens form som udtryk for etisk engagement.

Langdigt

Læsemåder til den lange skandinaviske samtidspoesi er i Norden ikke tilstrækkelig udfoldet, konstaterede Ole Karlsson for få år siden.² Der er efterfølgende udkommet en række artikler og monografier, der på den ene side introducerer anglo-amerikanske perspektiver på skandinaviske langdigte, og på den anden side præsenterer typologier at diskutere skandinaviske langdigte ud fra. Begge indgange har dog sine begrænsninger.

Det skandinaviske langdigt lader sig dårligt betragte i et anglo-amerikansk perspektiv af to årsager: for det første tager den anglo-amerikanske langdigtsdiskussion udgangspunkt i en tradition, der er udviklet sideløbende med moderne poesi. Den amerikanske litteraturforsker Lynn Keller fremhæver at Ezra Pounds, T.S. Elliots og William Carlos Williams’ videreudvikling af poetiske muligheder, som man kan spore tilbage til Walt Whitmans *Song of Myself* (1891), konstituerer den anglo-amerikanske long poem-tradition.³ Kellers kongerække fremhæver et tæt slægtskab, i den engelsksprogede poesiforståelse, mellem moderne poesi og langdigte. En kobling mellem langdigte og moderne poesi der ikke har lighedspunkter med den skandinaviske forståelse for moderne poesi.

For det andet udgår anglo-amerikanske langdigtsdiskussioner fra et storgenreparadigme, der ikke præger den skandinaviske diskussion af samtidspoesi.⁴ Lynn Keller placerer

langdigtet mellem lyrik og epik, Charles Altieri og Joseph Riddels tilbyder en lyrisk forståelse af langdigtet, Michael Bernstein og Susan Friedman forklarer, af ganske forskellige årsager, langdigtet med udgangspunkt i episke kvaliteter, og sidst, men ikke mindst, tager Kambourelis et opgør med dem alle under den sigende titel *On the Edge of Genre* (1991, 2008).⁵ Den anglo-amerikanske diskussion tager udgangspunkt i en storgenreforståelse, men den skandinaviske diskussion må, med udgangspunkt i en samtidig forståelse af poesi som lyrik, starte et andet sted. Ud fra Poes diktum om langdigtsbetegnelsen som en selvmodsigelse, opnår Louise Mønster, med et af litteraturteoriens *common places*, at få den skandinaviske læser med på et langdigtsperspektiv i hendes introduktion til emnet i *Ny Nordisk – Lyrik i det 21. århundrede* (2016).⁶ Den fremgangsmåde præsenterer langdigtet som en afvigelse fra en centrallyrisk forståelse, men udviser de grundlæggende forskelle på den anglo-amerikanske teoridiskussion hun arbejder ud fra, og den skandinaviske poesiopfattelse hun skriver diskussionerne ind i forhold til.

De konventioner og forestillinger som den anglo-amerikanske tradition udgår fra, rimer dårligt med en samtidig skandinavisk poesiopfattelse. Det er en af Karlssens tidlige pointer, at langdigtstraditionen er på det nærmeste ukendt i Skandinavien.⁷ Den anglo-amerikanske opfattelse af moderne poesi inkluderer langdigtet, så den er ikke sammenlignelig med en skandinavisk forståelse af moderne poesi og centrallyrik. Langdigtsteorier og -perspektiver kan derfor ikke overtages uden en nærmere kritisk beskrivelse af forskellene.

Det er således en begrundet skepsis til en akademisk langdigtsbetegnelse, man finder i samtidslyrik-antologien *Långa dikter* (2016).⁸ Antologien giver en række perspektiver på det skandinaviske langdigt, hvor hovedparten ender med at forklare langdigtet med udgangspunkt i modsætningen mellem på den ene side poesi, lyrik og digtning, og på den anden side prosa, epik og roman.⁹ Den modsætning styrker en opfattelse af, at det samtidige, skandinaviske litteraturfelt ikke læser poesi med udgangspunkt i den litteraturhistoriske storgenretraditions tredeling episk-lyrisk-dramatisk, men i dikotomien poesi overfor prosa.

En langdigtstypologi er en måde at omgå de problemer på. Langdigtstypologier, som dem Ole Karlsen og Peter Stein Larsen præsenterer, kan udvikle indgange til langdigte ud fra konkrete værker. Karlsen udvikler en tredelt typologi, hvor det romanmæssige, det arkitektoniske og den lyriske sekvens tilbyder muligheder for at diskutere langdigtskvaliteter, men typerne er hentet fra forskellige kilder og er vagt definerede.¹⁰ Larsens typologi består af seks kategorier. Dens litteraturhistoriske og -teoretiske kategorier tilbyder konkrete kvaliteter at diskutere langdigte ud fra, men, som Larsen skriver, så er kategoriseringen hverken udtømmende eller skelsættende.¹¹ Begge typologier er vilkårlige kategoriseringer. De beskriver hverken, hvad langdigtsbetegnelsen omfatter, eller hvilket teoretisk perspektiv der afgrænser og fungerer som indgang til kategoriseringen.

I denne artikel beskriver jeg langdigtet ud fra en skandinavisk poesitradition, hvori langdigtet må karakteriseres som en afvigelse fra den konventionelle forståelse af det moderne digt som en kort, central iagttagelse. På den baggrund udvikler jeg en langdigtstypologi for samtidige langdigte, der i en ”længere iagttagelse” etablerer problemkomplekser for læseren.

Den længere iagttagelse

Det samtidige langdigt betragter jeg ud fra en konvention om digtets korthed, i forlængelse af skandinavisk tradition for at forstå den moderne poesi som en kort, central iagttagelse, også kaldet lyrikkens fortættede iagttagelse.¹²

For eksempel beskriver Janss og Refsums *Lyrikkens liv* (2003) korthed som en kvalitet ved moderne poesi, men ud fra lyrikkens korthed er de ikke i stand til at betragte den større poetiske helhed i Paal Brekkes *Roerne fra Ithaka* (1960).³ Brekkes værk præsenteres blot som et eksempel på vekslende metrik, og forklares som et narrativ. Den etablerede poesiteori i Skandinavien savner større poetiske helhedskoncepter at støtte sig til. Jeg foreslår derfor, i forlængelse af den korte, centrale iagttagelse, at videreudvikle et begrebsæt og en forståelse af, hvorledes langdigtets ”længere iagttagelse” i forløbet udvikler det koncentrerede eller fortættede.

Den forståelse af langdigtet minder umiddelbart om målet med Rosenthal og Galls *The Modern Poetic Sequence* (1983), der undersøger lyriske digtes gruppedannelse.¹⁴ Deres beskrivelse af den moderne sekvens er en litteraturhistorisk gennemgang af den moderne poesis lange digte. De viser den historiske udvikling af digteren som geni, og gennemgår udviklingen i det materiale som poesien kan tage op og præsentere. De stopper imidlertid før den samtidspoesi, jeg undersøger, og de udgår fra en forståelse af moderne poesi, der som nævnt har andre forudsætninger end den skandinaviske.

Peter Stein Larsen viser i sin monografi over lyriske traditioner i Danmark, at en analyse af samtidspoesien med udgangspunkt i udsigelsesinstansen kan beskrive bevægelsen mellem øjeblikket og den længere iagttagelse.¹⁵ I en opfølgende udgivelse analyserer han Yahya Hassans ”LANGDIGT”. Her kommer han ind på, hvordan en forståelse af ”lyrisk jeg” og helhed kan indfange noget af samtidspoesiens arbejde med længere poetiske iagttagelser og sociale forhold.¹⁶ Henning Howlid Wærp kritiserer Larsens centrallyriske udgangspunkt for, med fokus på ”det lyriske jeg”, at malplacere det konfronterende ved poesiens sociale udvekslinger.¹⁷ Jeg har siden vist, hvordan en centrallyrisk tradition åbner for en opmærksomhed om, hvorledes Hassans poesi fungerer socialkritisk netop på baggrund af en eskalering i længden af udsigelsessituationens indbyggede konfrontationer.¹⁸ Den centrallyriske modus indeholder således nogle særlige kritiske muligheder, når ”det lyriske jeg” udfolder sine betragtninger i en længere iagttagelse. Det er denne kritiske mulighed i langdigtet, jeg undersøger i denne artikel.

Min analyse af langdigtet tager udgangspunkt i en tradition for at lade udsigelsessituationen forankre den poetiske iagttagelse. Betragtet ud fra udsigelsesinstansen fremstår langdigtet som et poetisk problemkompleks. Jeg undersøger her det poetiske problemkompleks’ arbejde med relationer og udsigelse, nærmere bestemt langdigtets arbejde med at udvikle samtidige problemstillinger og kritik i en længere poetisk iagttagelse.

Værkerne

Analysen udgår fra langdigte, hvor den længere iagttagelse og det ”lyriske jeg” er centrale for den poetiske udvikling af materiale:

Victor Boy Lindholms *Guld* er et langdigt, fordi det består af seks serier af digte, hvis rapsodiske verslinjer løber over flere sider. Da hver digtserie gentager verslinjer og centrale elementer fra de andre digtserier, dannes en langdigtshelhed meddelt af et samlende ”lyrisk jeg”.

Ida Börjels *Ma* udvikler sin poetiske struktur ud fra alfabetets progression, hvor *Ma* består af niogtyve alfabetkapitler af som regel fem digte hver.¹⁹ Der opstår en langdigtshelhed, når m-kapitlet indsætter et ”lyrisk jeg”, der grafisk og udsigelsesorienteret set indsætter et rotationspunkt for de andre digte.

Lindholms og Börjels digte kan blandt andet på baggrund af deres forskellige overgribende strukturers etablering af samspil mellem enhed og helhed, karakteriseres som langdigte. På forskellige måder skriver de sine lyriske serier sammen og bevæger den poetiske iagttagelse ud over centrallyrikkens fortættede iagttagelse.

Poetiske problemkomplekser

Victor Boy Lindholms *Guld* præsenterer en længere række kritiske problemstillinger, der indgår i en sum af tekst. Teksten kan vi studere i sin helhed, mens de enkelte leds særskilte bidrag til summen er uklar. Digtets verslinjer præsenterer økokritik side om side med klassekritik, lighedskritik, geopolitik og generationskonflikt:

[...]
jeg er fyldt med flydende hvidguld
jeg glitrer med håbet
se på mig
ingen historie
glitrer vi med håbet
jeg spørger bare
er jeg fyldt med ligegyldigheder
se på mig

lille økologisk letmælk
som det eneste jeg er
jeg er fyldt med flydende hvidguld
det kolde og skinnende
jeg gentager ive made it i det uendelige
se på mig
lille sommersyreregnvej
lille farvedeguldhaar
der prøver at distrahere tidens udstrækning
jeg er fyldt med ligegyldigheder
alle forlader mig da jeg siger
ive made it og siger voldtægt bagefter
hvad vil du
lille guldkæde
jeg fortæller dig at vi dør voldsomt
langsomt
på en let måde
som stor kælvende indlandsis
jo mere ærlig jeg bliver
jo mere isoleret bliver jeg
som stor smeltende indlandsis
er jeg fyldt med flydende hvidguld
som glinsende atomsø
som smeltende indlandsis
bliver jeg engang til grækenland
[...]²⁰

Verslinjerne om smeltende indlandsis og økologisk letmælk binder an til både økokritiske problemstillinger og klassekritik, hvor letmælken kobles sammen med jeget som flydende hvidguld, mens den smeltende indlandsis står homonymt med både atomsøen og jegets fremtid som Grækenland. De to eksempler viser, at de rapsodiske verslinjer etablerer komplekse udtryk for læseren, hvor de kritiske problemstillinger i de enkelte led eller verslinjer ikke står som entydige udsagn. De åbner dog, i deres omtale af samtidige problemstillinger, for en kritisk opmærksomhed.

Der er for eksempel et kritisk led, når det lyriske jeg præsenterer sig som flydende hvidguld, hvor verslinjen ”lille

farvedeguldhår” ligger i forlængelse af jeget som flydende hvidguld, og begge verslinjer peger mod en versgruppe to sider tidligere: ”jeg er lille og smålig mod det korngule landskab / er jeg lille mikrofonguldhår / med bladguldet i min kaukasiske frisure”.²¹ Jeg og hvidguld optræder sammen på flere steder i *Guld*, og gentagelsen af disse faste elementer etablerer et fast, genkendeligt led. Leddet understreger påtrængende problemstillinger, samtidig med at elementerne, som leddet består af, også deltager i etableringen af andre kritiske problemstillinger. Leddene er altså ikke rene indekser for ekstratekstuelle kritiske perspektiver, for deres relationer inden for teksten komplicerer deres kritiske funktion, så leddene opretter samlet set et problemkompleks, men består af et begrænset sæt kritiske elementer.

Den bærende metafor, hvidguld, motiverer en læsning af *Guld* som problemkompleks, for hvidguld er en legering, altså en kombination af grundstoffer. En hvidguldlegering blander guld med for eksempel nikkel, kobber og zink, hvor delene samlet set er summen hvidguld. Denne processuelle forståelse af en legering udskiller bestanddelene, ligesom analysen udskiller forskellige kritiske verslinjer og elementer i *Guld*. Den samlede sum, de indgår, står imidlertid ikke i et direkte forhold til de adskilte dele, der udgør den.

Det andet langdigt jeg undersøger, Börjels *Ma*, er ligeledes et poetisk problemkompleks, hvor verslinjerne opviser dele af og ansatser til kritiske perspektiver i helheden. Der er imidlertid den forskel, at *Ma* på intet tidspunkt etablerer led. Der er i *Ma* kun den samlede sum. Det er først ved digtets afslutning – markeret for det første af ordet melankoli i kursiv og for det andet af digtets grafiske udformning på siden – at digtet etablerer en ramme at læse de kritiske perspektiver inden for:

omega; föreställningen om
världsundergången fanns
men inte den om systemets slut
och i systemet de systematiserade
fotografierna av de döda sönerna
fasttejpade på kappor i

mödrars marsch för döda
under snötäcket, snön
dimbanken, snön
i luften eldfjärilar när *isljuset* över
grundluftsföroreningen *melankoli*²²

Elementerne etablerer først kritiske perspektiver på et lyrisk enhedsniveau, mens de undervejs tilbyder forskellige ansatser til kritiske udsagn, som for eksempel økokritik, systemkritik, unaturligheder i slægtsforløb og vejrliget. Disse ansatser samler sig imidlertid først til en fortolkningsbar enhed ved omtalen af grundluftsfurorening og melankoli. Inden da står elementernes potentiale og vibrerer, men forløbet, fra et startpunkt i verdens undergang til et slutpunkt ved grundluftsfurorening, overordner det økokritiske perspektiv.

Melankolien placerer sig, let forskudt fra resten af digtet, som efterstillet. Her tilbyder det en eftertanke. Denne efterstillede sindstilstand fokuserer og strammer den økokritiske ramme op, ved at pege på en sørgmodighed over en mulighed eller tilstand der er gået tabt. Det økokritiske perspektiv etablerer digtets umiddelbare enhed i samvirket mellem melankoli og det indledende omega. Omega betyder ”altet”, men er samtidig det sidste bogstav i det græske alfabet. Det indikerer et begrænset sæt og peger mod forløbet af finalitet. Digtets udspænding af elementernes potentiale i et forløb, der går fra altet til afslutning og melankoli, samler en tungsindig kritisk forudelse af en forestående katastrofes afslutning på forløbet. *Ma* udgør således et problemkompleks, hvor de enkelte elementer er indlejret i hinanden på en ubestemmelig vis, som kun den lyriske enhed viser funktionen af.

Guld og *Ma* præsenterer sig på disse to forskellige måder som poetiske problemkomplekser. Jeg adskiller de to former for problemkompleks som en leddannelse overfor en enhedsdannelse. Hvis vi ser på, hvorledes samtidens økokritiske problemstillinger udfolder sig i *Guld*, så er kritikken entydigt tilstede allerede i det enkelte led. *Guld* påmindrer om et polynomium, ved at den fungerer som et flerledsproblemkompleks.

Derimod er økokritikken i *Ma* kun potentielt til stede, inden den lyriske enhed realiserer det kritiske perspektiv. *Ma* ser jeg derfor som konvolut, altså som et enhedsproblemkompleks. Jeg adskiller det konvoluterede fra polynomiet på baggrund af, at det konvoluteredes led ikke er udskillelige, mens delenes indbyrdes hierarki er. Det konvolute problemkompleks viser kun to niveauer: element og enhed, så problemkomplekset ikke, som ved et polynomium, er den poetiske sum af en række sidestillede led. Det konvoluterede problemkompleks er i stedet den poetiske sum af elementer indlejret i hinanden.²³

Problemkompleksets udsagn er i sin natur ikke enkelt, men, som jeg viser, er det heller ikke uigennemskueligt, for det folder sig ud i former, som vi kan adskille og bestemme.

Relationel poesi

Problemkomplekset er så langt en stilistisk betegnelse, der peger på langdigtets kompleksitet. Martin Glaz Serup udvikler i monografien *Relationel poesi* (2013) en poetisk forståelse, der kan oplyse om problemkompleksets indhold. Serup præsenterer en relationel poetik som et perspektiv for digte med en eklektisk og åben karakter. Den redegør for en type poesi, hvor udsagnet synes sekundært eller relativt:

Den relationelle poesi er en poesi, der skal betragtes som en sproglig begivenhed i direkte konflikt eller kontakt med alle mulige miljøer, som den fungerer igennem og er påvirket af. [...]. Udsagnets grundlæggende uafgørlighed, [...], fremmer fornemmelsen af digtet som en situation eller zone, hvor betydningen konstant er til forhandling. I det lys giver det dårlig mening at spørge til den relationelle poesis udsagn som for eksempel dybfølte eller ironiske. Digtene spreder sig ofte i stedet for at samle sig, og denne spredning, det tilsyneladende retningsløse og ikke-konkluderende, indgiver et ahierarkisk, centrifugalt indtryk af forhandling, dialog og dissens.²⁴

Serup udvikler en forståelse af poetisk inklusion og afhængighed af omverdenen. Den forståelse fokuserer på poesien som grænsefremhævning og forskellighedsrefleksion. Denne relationelle poesi fremhæver udsagnetes afsæt i forskellige domæner, og viser dermed poesi som en dialog eller pluralitet, fremfor som et samstemt hele.²⁵

Lindholms rapsodiske verslinjer er en relationel poesi i tråd med Serups beskrivelse. Verslinjerne i *Guld* består af led med rod i forskellige domæner, der gentages om og om igen i nye sammenstillinger og relationer. En præsentation af inspirationen bag verslinjerne indgår også i digtet, og fremhæver de forskelligartede diskursers baggrunde, verslinjernes udsagn træder ud af. Dermed bemærkes den forflytning, ytringerne er udsat for, når de indtræder i digtets særlige kunstform. På denne måde gør forflytningerne i *Guld* opmærksom på forskellige baggrunde og holdninger, som i verslinjerne optræder i kontrast og relation til hinanden:

[...]
jeg siger det bare
asken over byen
igen og igen
i baggrunden af den her tekst
hører jeg nelly
med over and over again
asken over byen er soundtracket
til plastikken på gaden
er erindringen om historien
over and over again
på gaden sidder du og sukker og sukker igen
på plastikstolen som smelter i varmen
falder asken i dråber
over dig over dig
små sølvfisk ryster deres skæl
på din fugtige krop
solen gør dig klar til grækenland
hvor kriser bare sukker og slubrer efter os
jeg tager min plastikskammel
vi kigger på kranerne

snakker om asken
 asken der daler og daler
 og mågerne med de gyldne næb
 der minder mig om guldkæderne
 jeg bærer under huden
 når jeg siger guldet
 kysser jeg dig
 og vi sukker og sukker igen
 solen det gamle røvhul
 der snart lukker og slukker igen
 [...]²⁶

Rapperen Nelly og hans sang ”over and over again” optræder sjældent i sammenhæng med askeskyen. *Guld* opviser således kontrasterende relationer, men præsenterer det kontrasterede som hierarkisk sidestillet.²⁷ Langdigtets rapsodiske progression gør udsagnene relevante for hinanden.

Gennem en relatering af kontrasterte udsagn reflekterer langdigtet den sammensatte verdens forskelligartede værdisæt. Vi får for eksempel øje på de ligedannede bevægelser i begge domæner, når Nelly-universets ”shacking” sammenlignes med sølvfisken, der ryster sine skæl. Verslinjerne gør opmærksom på at sølvfisken og Nelly er relaterede både i bevægelsesmønstre og inden for langdigtets tema om ædelmetaller. Beslægtede bevægelser udligner, og ved sådanne lighedsrelationer skaber verslinjerne kommunikation mellem domæner, der sjældent er i kontakt, og lader forskellige stile træde ind som poesi.

Imens falder asken, og lægger sig omkring de nævnte led. I katastrofens demokratiserende lys udlignes verslinjers indbyrdes kontraster. Langdigtets præsentation af shacking og metalglæde i kontrast til naturkatastrofer, opretter ikke en harmonisk enhed i en lyrisk forståelse. Deres usandsynlige møde præsenterer heller ikke nogen subjektiv iagttagelse af et område eller en opmærksomhed om en stemning.²⁸ Verslinjen bringer derimod forskelligartet materiale ind i en relaterende inklusion, som det er vanskeligt at skabe et samstemt hele af.

Domænernes forskelligartede indstillinger til livets afgø-

rende indsatsområder gør det vanskeligt at bestemme, hvilken stemning digtets samlede ytring opviser: ”og vi sukker og sukker igen / solen det gamle røvhul / der snart lukker og slukker igen”. Verslinjerne viser på samme tid en rytme overtaget fra Nelly, et økokritisk perspektiv og en jovial stemning (i idiomet ”solen det gamle røvhul”). Så til trods for at de enkelte verslinjer momentvis opviser entydigt pessimistiske ytringer, glider det pessimistiske ind i længere iagttagelser, hvis stemning er uafgørlig. Det præsenterer et problemkompleks for læseren, hvor der lægges op til kritiske slutninger, men udvikles uafgørlige udsagn. Det peger på, at relationen til samtiden, i højere grad end fortolkning af udsagnet, er relevant for en æstetisk vurdering af langdigtet *Guld*.

Serups teori om relationel poesi er inspireret af Bourriauds relationelle æstetik, hvor kunst præsenteres som et møde mellem mennesker: ”I sidste ende består den relationelle æstetiks transitive potentiale i at producere relationer mellem beskueren og verden”.²⁹ Bourriauds forståelse af kunstens relatering af verden inspirerer Serup, i sin formulering af en relationel æstetik for kunstformer der angår livets særlige steder og tid.³⁰

Serup er derimod kritisk, når Bourriaud ser den relationelle kunsts potentiale i dens optegning af en model af verden. Bourriaud beskriver kunsten som en transitiv etik, der placerer værket midt imellem ”se-på-mig” og ”se-på-det”.³¹ Serup kritiserer Bourriauds velvilje over for kunstens mikroutopier, da han mener den promoverer eksistensformer eller handlingsmodeller som en korrekt måde at være i verden på.³² Bourriaud forstår mikroutopien som en form for relationel æstetik kendetegnet ved et koncentreret udsagn, der skaber et interrelationelt møde, hvor kunsten udgør ”det etiske korrelat”.

Börjels *Ma* præsenterer den dvælen ved steder og tid, som den relationelle poetik fremhæver. Samtidig overordner den, i kontrast til *Guld*, umiddelbart én eksistensform. På den måde tilbyder *Ma* relationel poesi i én større iagttagelse. Digtet er stadig relationelt, men er det ved at understrege sin poesis middelbare repræsentation af andre udsagn. Så desuagtet at det hviler på ikke-direkte relationer, relaterer

poesien til genkendelige, forskelligartede domæners kritiske perspektiver, for eksempel i digtsamlingens første digt:

ur Pangaea Laurasien
Ma det hela bröts i delar
Pangaea fanns
och Gondwana bröts ur Pangaea
universum utvidgar sig
det villkorade
tomrummet, spärrat
i tiden, vriden i
människomåttet *jordens
ensamhet, tomhet, jorden
övergivna ensamma vanvett*
tiden, människoeran *antropocen*³³

Börjel indleder *Ma* med en iscenesættelse af den menneskelige tidsalder, det antropocene,³⁴ så a-kapitlets første digt fokuserer langdigtets steder og tid omkring menneskeæraen. Denne sted- og tidsangivelse udpeger de grundlæggende rammer for langdigtets potentielle materiale, og etablerer langdigtet som den i allerhøjeste grad mikroutopiske tanke at ville forevise relationer til alt. Forevisningen af relationer sker gennem teksten, og er derved middelbart relaterende. Det gør *Ma* vurderende og udsagnsetablerende, i en grad *Guld* ikke er. *Ma* er derfor nærmere et korrelat end relaterende.

Den koncentrerede afsøgning af altet fungerer relaterende, på en anderledes måde end den Serup præsenterer som forbillede for relationel poesi. Serup fremhæver Börjels tidligere langdigt, *Skåneradio* (2006), for dets kvaliteter som en åben forhandlingszone (og kritiserer en forståelse af kunst som etisk korrelat).³⁵ Set ud fra Serups kritik af Bourriauds mikroutopitanke, ligner bevægelsen fra at opvise relationer i *Skåneradio*, til at i *Ma* vise enhedsudsagn, en bevægelse væk fra den relationelle æstetik.

De to poetiske problemkomplekser kan imidlertid også betragtes som forskellige typer relationel æstetik. Hvor den ene, forhandlingszonen, er en relationel poesi, der præsenterer et mødested mellem læseren og verden, mens den anden, mikroutopien, er relationel poesi i et etisk korrelat, der tilbyder sin gengivelse af verden for læseren. Begge former præsenterer poetiske kvaliteter i en relationel æstetik, som jeg i det følgende afsnit udforsker nærmere.

terer et mødested mellem læseren og verden, mens den anden, mikroutopien, er relationel poesi i et etisk korrelat, der tilbyder sin gengivelse af verden for læseren. Begge former præsenterer poetiske kvaliteter i en relationel æstetik, som jeg i det følgende afsnit udforsker nærmere.

Udsigelsesinstansen

Den relationelle æstetik placerer de poetiske problemkomplekser i en tid, hvor kunstfeltet er præget af en opløsning af tidligere autonome sfærer.³⁶ I stedet skaber samtidskunsten møder mellem mennesker, så receptionen af kunsten må forflyttes til fordel for den kunst, der aktiverer og ansvarliggør publikum.³⁷

Poesiens tekst har en særlig mulighed for at aktivere læseren, da tekst er en udtryksform kendetegnet ved en overskridelse af den autonome sfære. De poetiske problemkomplekser er, i en relationel poetik, kunst, der ønsker at skabe et møde mellem mennesker. Et mellemmenneskeligt møde der i denne artikels langdigte beværges af et lyrisk jeg.

Det polynomiale problemkompleks *Guld* udvikler et mødested for kritiske perspektiver i en led-delt form, hvor leddene umiddelbart relaterer til samtidige kritiske perspektiver. Digtet viser stilistisk, at poesien ikke handler om ideel harmonisering, men handler om at forevise og forholde læseren til samtidens kompleks af kritiske problemstillinger. Digtets udsagn om de komplekse problemstillinger må derfor undersøges ud fra det lyriske jeks praksis, der, til trods for de kritiske perspektivers oplysning af jegets beslutningsprocesser, foretager handlinger, som ikke flugter med de kritiske indsigter:

[...]
jeg er gylden iphone
med kameraøjet
ordenes tavshed
jeg er lille snapchatrosekundersoverlevelse
jajeger
lille iphone

med liderlige græske mænd i øjet
 jeg er lille gylden iphonerobot
 med eurovision i tankerne
 med verdens internationale
 underholdningsshow i tankerne
 [...]

 med den erindrende kraterstruktur
 jeg er gylden iphone
 altid klar med ordenes tavshed
 der er tavsheden mellem os
 fordi vi mødtes til en fest
 og nu skal hjem i dag med vores boarding cards
 jeg er et net af perifere relationer
 jeg er lille iphone gylden i håret
 kun i berøring
 aldrig i dybden
 jeg har microchipflashcardblodigtbørnearbejde i
 kroppen
 jeg har afrika som en struktur i øjet
 jeg har feberen i kroppen
 [...]³⁸

Digtet viser et jeg, som hele tiden er og nødvendigvis træder ind i forhold til noget andet. Hændelser og handling står som uundgåelige konsekvenser af at være.³⁹ Det fremhæver, at forløb er et fænomen, der nødvendigvis fordrer praksis og handling, og problematiserer at det enkelte individ skulle kunne overskue sine handlingers konsekvenser, ud fra samtlige af de kritiske perspektiver der trænger sig på i samtiden.

Det uoverskuelige står imidlertid ikke som en kritisk tolerabel attitude i langdigtet. Mangfoldigheden af kritiske perspektiver forholdes direkte til mangfoldigheden af relaterende tidsfordriv, hvor langdigtet, i denne modstilling, nærmere foreviser samtidens komplekse virkelighed. Det polynomiale problemkompleks' længere iagttagelse tilbyder en kontemplationstekst for læseren.

Det konvolutterede problemkompleks er derimod en idealistisk tekst. *Ma* er idealistisk, fordi dens kritiske perspektiver står i enhedens form. Et idealistisk indtryk, der

forstærkes af, at de enkelte digtes lyriske enhed subsumeres af en helhed, der roterer omkring en etisk problemstilling:

M-kapitlets eneste digt, M-digtet, opretter et overordnet lyrisk jeg, der tvivler på sine lyriske iagttagelser af relaterede steder og tid. Digtet indstifter derved et centralt omdrejningspunkt for de andre digte i *Ma*. Placeringen i midten af *Ma* understreger det omdrejende, det centrifugale ved m-digtet, der bliver yderligere markeret af, at det udtaler sin tvivl fra venstre opslagsside, i modsætning til de tidligere digte der er placeret på højre opslagsside. M-digtet indskrifer dermed den systematiske, alfabetiske ordens parataktiske forløb i en katataktisk helhed, altså en langdigtshelhed:

[...]

 det vill inte meddela sig
 varje ordning blir ett ordnande av död
 men här finns ingen ordning
 inte ordnande till vila inte ordnande till ros
 jag kan inte tänka jag vet inte
 var jag är jag vet inte hur jag ska
 läsa emblemen till sprickor
 eller tvinga in dem i ros, läsa
 de frusna bilderna eller frysa min kärlek
 i vrede/i händerna i snön
 det finns inget avstånd
 hur kan händelserna inordas
 länkas i det fortsatta där natten
 är mitt enda sätt att blunda
 där allt som är är oförmåga
 som är tröghet, stumma ansiktsvägg
 jag vill inte skriva det här
 vill inte förmå mig att skriva
 jag äcklas inför ordandet
 en våldshandling ordnandet
 av döden till ro⁴⁰

Ordning og ord er begge kendetegnet ved en evne til at kategorisere, og derved tilsyneladende bringe iagttagelser til ro. Den lighed bidrager lydmønstrer "ro" til at fremhæve. Den

poetiske systematisering og konventionalisering kendetegner en traditionel forståelse af lyrik som en approksimation mod det ubeskrivelige,⁴¹ der imidlertid problematiseres i m-digtet. Det bliver gjort usikkert, hvorvidt den lyriske iagttagelse, der lægger bånd på potentialet, også forårsager livløshed. Den skrivende handling står som et udtalt tvivlsomt forsøg på at lade iagttagelsen relatere til ydre domæner. Digtningen fortsætter til trods for denne tvivl, og skriveaktens tvivlsomme relationelle formåen er ingen hindring for vores læsning af teksten. M-digtet understreger, at den poetiske tekst, som en middelbar tilgang til materialet, ikke relaterer til virkeligheden tilstrækkelig præcist. For som ”ordandet” og ”ordnandet” gør opmærksom på, er permutationer og lignende små forandringer samt forskydninger med til at skabe de poetiske mulighedsfelter.

Det M-digtet etablerer, er en yderligere fortolkningsramme omkring de enkelte digtes lyriske iagttagelser. Det etablerer en etisk membran, der påmindrer om, at de relaterede fænomener befinder sig i ydre domæner, som ”det lyriske jeg” kun har sit subjektive perspektiv på og begrænsede sprog for. Så digtets syntetiske, men her også middelbare, karakter, gør læseren opmærksom på *Ma* langdigtets relationelle æstetik.

Den fortolkningsramme som kursivering og de blanke områder samt digtenes isolerede placering på opslaget højre side opretter, former det poetiske potentiale, men det viser sig i M-digtet kun at være lokalt. De lokalt motiverede, overordnede perspektiver får en global ramme, når M-digtet indfinder sig på venstre opslagsside. Det afgørende M-digt handler om at hellere vedgå en afmægtighed over for omfatningen af det hele, end at acceptere projektets grundlæggende umulighed. Det er en vilje til at diskutere eksistensform, hvilket ud fra den bourriaudske æstetik etablerer et etisk korrelat for læseren.

Serup efterspørger, i en diskussion af poesiers relationelle muligheder, en analyse af hvilken type relationel poesi leddet opretter.⁴² Hans svar er den forhandlingszone, han ser i Börjels langdigt *Skåneradio*. Leddene optræder som repræsentanter for adskilte domæner, der gennem sin øjenåbnende kontrast gør opmærksom på, hvilke diskurser poesien normalt tillader adgang.

Leddene kan jeg komplettere med enhedens relationelle poesi, som vi ser i *Ma*. Enheden er det etiske korrelat, som repræsentant for relationer til verden, der, gennem det tvivlende lyriske jeks forevisning af tekstens middelbarhed, gør opmærksom på, at materiale aldrig taler selvstændigt i poesien.

Den relationelle poetik giver en forståelse, der ud fra langdigtene forskellige form adskiller to typer poetiske problemkomplekser.

Sammenfatning

Denne artikel introducerer begreber for en type moderne langdigte, hvis fortsatte poetiske bevægelser udvikler komplekse udsagn om samtidige, kritiske problemstillinger. De sammenfiltrede udsagn beskriver jeg ud fra en matematisk forståelse af problemkomplekset. Det er altså en teoretisk-konceptuel indgang til poesilæsning, som inddrager et matematisk begreb for at beskrive den sammenfiltrende ”længere iagttagelse” i moderne langdigte og tilbyde en forståelse af langdigtets særlige funktion og æstetik.

Langdigtene *Guld* og *Ma* er ”længere iagttagelser”, fordi de udgår fra et lyrisk jeg, men i sine poetiske bevægelser fortsætter med at ophobe materiale og reflektere over sine relationer til materialet. På grund af deres særligt sammenfiltrende poetiske bevægelser udgør de længere iagttagelser et problemkompleks for læseren. Betragtet som poetiske problemkomplekser fremstår langdigtene som kontemplationer over materiale og relationer, og det bliver tydeligere, at de består af enten led eller enheder, som to forskellige former for problemkompleks jeg betegner henholdsvis polynomium og konvolut problemkompleks. Udover at karakterisere problemkompleksernes opbygning fungerer betegnelserne som udtryk for to forskellige former for relationel poesi: det polynomiale er kendetegnet ved at tilbyde en relationel forhandlingszone, mens det konvolute tilbyder et etisk korrelat.

Jeg konkluderer dermed, at som problemkomplekser er de analyserede langdigte kendetegnet enten ved leddet, der umiddelbart åbner for sine relationer, eller enheden, der middelbart relaterer. Langdigtets enten serielle eller enhedslige

form for problemkompleks videreudvikler den konventionelle forståelse af lyrikken som en fortættet iagttagelse, og giver en forståelse af langdigtets ”længere iagttagelse” som en beskrivelse af samtidige langdigtes komplekse, relationelle poesi.

Noter

1. Martin Glaz Serup, *Relationel poesi*, Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013.
2. Ole Karlsen, ”Bare lerkene kan lese morgenen / Den blå bokstaven / I en altfor stor resept”. Norsk lyrikk i 2000-2012 i formperspektiv”, i Ole Karlsen (red.), *Nordisk samtidspoesi*, Vallset: Oplandske Bokforlag, 2015, s. 105.
3. Lynn Keller, ”The Twentieth-Century Long Poem”, i Jay Parini (red.), *The Columbia History of American Poetry*, New York: Columbia University Press, 1993.
4. Jeg gennemgår i nærmere detalje de udfordringer man står overfor, hvis man vil applicere den anglo-amerikanske langdigtsdiskussion på skandinaviske langdigte, i min Ph.d.-afhandling: Claus Madsen, *Det Udtraktes Poetik*, Åbo: Åbo Akademi, 2017.
5. Susan Friedman, ”When a ‘Long’ Poem is a ‘Big’ Poem. Self-Authorizing Strategies in Women’s Twentieth-Century Long Poems”, i Robyn Warhol och Diane Herndl (red.), *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Jersey: Rutgers University Press, 1997. Charles Altieri, ”Motives in Metaphor. John Ashbery and the Modernist Long Poem”, *Genre*, vol. 11, 1978:4. Joseph Riddel udvider Altieris pointe i ”A Somewhat Polemical Introduction. The Elliptical Poem”, i *Genre*, vol. 11, 1978:4. Micael Bernstein, *Tale of the Tribe. Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. New Jersey: Princeton University Press, 1980. Smaro Kamboureli, *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, Toronto: University of Toronto Press, 1991. Smaro Kamboureli, ”The Long Poem’s Race Away from Modernity”, i Ole Karlsen m.fl. (red.), *Krysninger. Om moderne nordisk lyrikk*, Oslo: Unipub, 2008.
6. Louise Mønster, *Ny Nordisk – Lyrik i det 21. århundrede*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2016.
7. Ole Karlsen påpeger den manglende anglo-amerikanske forståelse i Ole Karlsen ”Ein steingard som dei la, dei som fyre fer. Tid, struktur og sjanger i Paal-Helge Haugens *Steingjerde* (1979)”, i Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden (red.), *Norsk litterær årbok 2008*, Oslo: Det norske samlaget, 2008.
8. Eva Lilja og Bergur Hansen (red.), *Långa dikter*, Bergen: Alvheim & Eide, 2016.
9. Se Lilja og Hansen, *Långa dikter*: Susanne Kemp, ”Lyden af at alt står stille. Radiolangdigtet i ny nordisk lyrik”, s. 115, Johan Alfredsson, ”Orena storformer i Mette Moetsrups *Kingsize* och Anne Hallbergs *Mil*”, s. 154, samt Hadle Oftedal Andersen, ”Diktsamlinga mellom struktur og force”, s. 157.
10. Karlsen, ”Bare lerkene kan lese morgenen...”, s. 111.
11. Larsen skriver at de seks kategorier hverken er udtømmende eller skarpt adskilte. Peter Stein Larsen, ”Langdigtet. Typologier og traditioner i nordisk litteratur”, i Eva Lilja og Bergur Hansen (red.), *Långa dikter*, Bergen: Alvheim & Eide, 2016, s. 210f.
12. Fx beskriver Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, *Lyriske strukturer* (1968), Oslo Universitetsforlaget, Oslo, 1998, s. 30, hvorledes lyrikken præsenterer sig i en ’enhetlig karakter’.
13. Christian Janss og Christian Refsum, *Lyrikkens liv. Innføring i diktlæsning*, Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
14. M. L. Rosenthal og Sally Gall, *The Modern Poetic Sequence*, New York: Oxford University Press, 1983, s. 9.
15. Peter Stein Larsen, *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2009, s. 10.
16. Peter Stein Larsen, *Poesiens Ekspansioner*, København: Forlaget Spring, 2015.
17. Henning Howlid Wærp, ”Bokmelding, poesiens ekspansioner”, i *Nordisk poesi*, 2016:1, s. 89.
18. Claus Madsen, ”Ting jeg ikke har gjort tit”, i Ole Karlsen og Hans Kristian Rustad (red.), *Nordisk samtidslyrik*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2017.
19. Börjel viser Inger Christensens *alfabet* (1984) frem som en del af inspirationen bag langdigtet, men til forskel fra *alfabet*, hvor fx verslinjerne fra a-digtet gentages i f-digtet og etablerer en rhizomatisk netværkshelhed, står *Ma* som enkelte digtsekvenser eller suiter, der sammenføjes i M-digtet.
20. Victor Boy Lindholm, *Guld*, København: Kronstork, 2014, s. 44.
21. Lindholm, *Guld*, s. 42.
22. Ida Börjel, *Ma*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2014, upag.: o-digt nr. 4.
23. De poetiske problemkomplekser er forskellige på baggrund af deres stilistiske forløb, der er organiseret lidt ligesom en opvisning af argumenter. De viser henholdsvis en argumentation, der udvikler sig nedover, altså en argumentationsrække, og en argumentation der udvikler sig indad, altså en argumentationskæde. Stephen Toulmin, *The Uses of Argument* (1964), Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

24. Serup, *Relationel poesi*, s. 104f.
25. Serup, *Relationel poesi*, s. 47.
26. Lindholm, *Guld*, s. 14.
27. Det kan umiddelbart fremstå pleonastisk (altså som dobbelt-konfekt) at fremhæve en kontrast som hierarkisk sidestillet. Jeg er imidlertid overbevist om rigtigheden af Derridas analyse af, at dikotomier og kontrast-tænkning, der skal repræsentere opposition, som regel indstifter hierarkier. Claus Madsen, "Iterative mapping of otherness. A Mapping Discussion of the Transforming Potential of the Other" i Jason Finch & Peter Nynäs (red.), *Transforming Otherness*, New Jersey: Transaction Publisher, 2011, s. 171. Det kræver et hyperkritisk arbejde at sætte den repræsenterende bevægelse i forgrunden, og dermed skabe en hierarkisk sidestillet kontrast.
28. René Rasmussen, "Genre and Lyric Poetry", i Sune Auken, Palle Lauridsen og Anders Rasmussen (red.), *Genre and...*, København: Ekbátana, 2014, s. 253.
29. Serup, *Relationel poesi*, s. 17.
30. Serup, *Relationel poesi*, s. 45 og 106.
31. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (1998), overs. Simon Pleasance og Fronza Woods, Dijon: Les presses du réel, 2002, s. 23 og 42.
32. Serup, *Relationel poesi*, s. 15.
33. Börjel, *Ma*, a-kapitlets andet digt.
34. Det antropocene som menneskets tidsalder beskrives blandt andre af Sverker Sörlin i hans gennemgang af forskellige diskussioner om menneskets påvirkning på jorden, ikke mindst dens geologi. Sverker Sörlin, *Antropocen. En essä om människans tidsålder*, Stockholm: Weyler förlag, 2017, s. 27f.
35. Serup, *Relationel poesi*, s. 77f.
36. Serup, *Relationel poesi*, s. 16
37. Serup, *Relationel poesi*, s. 40
38. Lindholm, *Guld*, s. 62f.
39. Devika Sharma fremhæver, at der, på grund af en specifik historisk situation hvor den europæiske middelklasse aner, at de lever på andres bekostning, opstår en hyklerlitteratur. I dette kulturkritiske perspektiv fremstår *Guld* som en særlig selvkritisk attitude, der træder vande: "Den træder vande, fordi dens centrale erfaring, erfaringen af delagtighed, ikke umiddelbart kan hverken transcenderes eller ignoreres, gøres frugtbar eller bare prægnant for kritisk tale." Devika Sharma, "Kritik på delagtighedens betingelser. Om at være et problem", *Kultur & Klasse*, 2016:122, s. 272. Sharma forstår æstetikken i *Gulds* hyklerlitteratur i forlængelse af Elisabeth Friis, der fremholder, at *Guld* viser en pinlig kollektiv tilstand, som fortjener at blive vist frem. Elisabeth Friis: "Gyldne tider – når poesien svarer finanslogikken igen", *Kritik*, 2015:214. Analyserne præsenterer, hvorledes teksten kan tolkes ud fra forskellige indgange til individ, historie og samfund. I min analyse tager jeg udgangspunkt i den lyriske iagttagelse, der gør at jeg fokuserer på individets væren i forhold til verden.
40. Börjel, *Ma*, m-digtet.
41. Rasmussen, "Genre and Lyric Poetry", s. 261 og 280.
42. Serup, *Relationel poesi*, s. 47.

Summary

The Long Poem as Problems Complex. Relational Poetry in Vicor Boy Lindholm's *Guld* and Ida Börjel's *Ma*

In this article I present a conceptual understanding of the contemporary long poem. My approach engages with the long poem from a Scandinavian outset, where poetical reading strategies are dominated by a lyrical mode and where there are no modern tradition or formal understanding of long poetry. I suggest a mathematically inspired approach where I liken a long poem's poetic function to an equation, because reading a long poem concerns questions of the function of parts and whole.

A mathematically conceptual approach to contemporary poetry recognises two distinctly different types of long poems in Victor Boy Lindholm's *Guld* (2014) and Ida Börjel's *Ma* (2014). Both poems have a lyrical "I" and grapple with the world's current state of affairs. When viewed as an equation, they form a sum of parts in two different ways. I describe them respectively as a polynomial and a convoluted long poem to present their different formal and aesthetic qualities. The polynomial long poem is characterised by intertwining but separate parts, where the paratactic or rhapsodic composition present the reader with a "negotiation zone" in which different voices and themes are presented alongside each other in a poetical reframing that foreground the relational aspects of otherwise segregated dimensions. The convoluted long poem is in turn characterised by embedded units whose expressions of parts and whole present the reader with an ethical correlate where the sum of predigested qualities reflect both an idealistic wholeness and the process by which it is assembled.

The respectively serial and meshy types of long poetry display a complicated poetic function that either reflect relations to material circumstances (shows the differentiated world) or reformulate them (represents it). In other words, my mathematical approach shows the aesthetics of two contemporary long poems and their relational and correlative poetic strategies.

Keywords: long poem, relational poetics, poetry and ethics

2.

2011	2012	2013	2014	2015	2016
	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Mars	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig
Krig	Krig	Krig	Krig	Krig	Krig

EN SUBJEKTIV KOMMENTAR OM

All dikt är konceptuell.

KONCEPTUELL POESI

Ernst Jandl föddes 1925 i Wien. att han / skulle komma att somna / på golvet

All dikt är konceptuell. I en tidig version skulle denna kommentar enbart bestå av utsagan ”all dikt är konceptuell” och den till titeln tillhörande asterisknoten. Jag skulle sedan göra en utskrift av denna korta, men ändå reflekterande, text samt av de två tillhörande dikterna (”Markering av en vändpunkt 1 och 2”) och sedan skicka materialet med vanlig post till redaktionen på *TFL*. Jag är intresserad av ”fördröjning”. Att detta tilltag eller idé (koncept) sedan inte realiserades hade nog mest att göra med att jag var rädd för att då uppfatta mig själv som lat. Eller att andra skulle uppfatta mig som lat, som bekväm. Och det hade jag inte tyckt om.

Ernst Jandl föddes 1925 i Wien. Han var ”många gånger håglös, betryckt, nedslagen”.¹ Ofta ensam på rummet med pennan och flaskan. Som är halvtom och bara skymtas invid sängen. När vi skriver utelämnar vi nästan allt. snart blir det nästan helt mörkt / i rummet / i lungan

All dikt är konceptuell. ”Idéer genererar inte dikt. Dikt genererar ibland idéer”, står det i ett så kallat pågående diktsamlingsmanus som ligger och bidar sin tid i min hårddisk. Det är en utsaga som inte med nödvändighet upprättar en självklar dikotomi mellan en konceptuell och en mer centrallyrisk (eller intuitiv) strategi. Avståndet mellan ”inte” och ”ibland” behöver ibland inte vara så långt. Och gränserna är många gånger suddiga.

Ernst Jandl föddes 1925 i Wien. Han blev inkallad i den tyska armén 1943 och vid krigets slutskede fångslad och placerad i amerikansk krigsfångenskap. Det var, menade han, ”en befrielse”. Livet och kriget består av en serie vändpunkter. Jandl skulle aldrig, tror jag, få för sig att kalla

★ ”Två dikter och en kommentar om konceptuell poesi” består just av två dikter – ”Markering av en vändpunkt 1 och 2 (efter en dikt av Ernst Jandl)” samt texten ”En kommentar om konceptuell poesi”. Dessa tre enheter får *TFL* presentera så som de önskar. Då författaren den 26 juni 2017 skickade materialet till kontaktpersonen på redaktionen tog han också sin hand från arbetet. Det ska bli spännande att se om, och eventuellt hur, arbetet slutförs och presenteras.

Dikt 1 är nedtecknad den 31 december 2015. Dikt 2 är nedtecknad den 31 december 2016.

1. Se Ulla Ekblad-Forsgren, ”Översättarens slutord”, i Ernst Jandl, *Från ett främmande rum. Självbiografiska stycken*, övers. Ulla Ekblad-Forsgren, Lund: Ellerströms, 2015, s. 263.

sina dikter för konceptuella. Däremot var han under hela sitt författarskap intresserad av att hitta nya sätt att skriva på. I texten "Orientering" från 1964 skriver han: "För övrigt skrev och skriver jag 'texter', vars klassificering jag överlåter åt andra, på ett språk som på olika sätt bragts ur sin vanliga till en ovanlig balans."² alltid för många ting / för trångt / på sängbordet invid sängen

All dikt är konceptuell. "Idéer genererar inte dikt. Dikt genererar ibland idéer." Jag vet inte varför jag aktualiserar denna sentensartade utsaga ur ett manus som inte är klart och som kanske aldrig kommer att bli klart. Jag är inte speciellt förtjust i diktfragmentet. Dess ärende är för tydligt. Att utsagan sedan möjligen är "sann" är av mindre betydelse då jag som författarinstant genom den tycks vilja framstå som en klärvoajant, som någon som i högre grad vill påtala realiteter än skapa dikt. Utsagan är i för liten grad indragen i den dubbeltydighet som utgör "en följdenskap hos poesin". I "Lingvistik och poetik" citerar Roman Jakobson William Empson som hävdar: "Dubbeltydighetens intriger är invävda i poesins rötter".³ Det har den ovanstående utsagan glömt bort.

Ernst Jandl föddes 1925 i Wien. I texten "Två sorters dikter" säger sig Jandl arbeta med just två sorters olika dikter: "1. i vid bemärkelse samhällskritiska på komprimerat vardagsspråk; 2. i vid bemärkelse språkkritiska på manipulerat språk, varvid manipulationerna inom diktens ram sker systematiskt; systemet skiftar dock från dikt till dikt."⁴ Jandl tycks mig vara mer intresserad av språk, av språkets processuella förändringar och förskjutningar än av idéer som syftar till att information flyttas mellan olika kontexter. Det innebär inte att hans dikt inte skulle vara konceptuell. Den är också konkret. Och visuell. Och alltid experimentell. Självp kallade han vid något tillfälle sina dikter för "taldikter". han kommer att undersöka / mineralvatten och vinrester / om morgonen

All dikt är konceptuell. En idé kan se ut på många olika vis. Det kan handla om att mekaniskt transkribera alla ord i en enda dags exemplar av *New York Times* som Kenneth Goldsmith gör i boken *Day* från 2003. Det kan också röra sig om att vara vaksam på och ta hand om de spår och trådar som hela tiden uppstår i skrivakten. Pröva dessa. Dra i dem. Och tillmäta de som visar sig mest bärkraftiga betydelse i den fortsatta processen. Jag skriver således inte under på Goldsmiths, som jag uppfattar den, alltför stränga och från Sol Lewitt approprierade (ja, snodda) och förvanskade definition av konceptuellt skrivande: "När en författare använder en konceptuell form av skrivande, betyder det att allt planerande görs och alla beslut fattas på förhand och att utförandet

2. Ernst Jandl, *Från ett främmande rum. Självbiografiska stycken*, övers. Ulla Ekblad-Forsgren, Lund: Ellerströms, 2015, s. 10.
3. Roman Jakobson, "Lingvistik och poetik", i *Poetik och lingvistik. Litteraturvetenskapliga bidrag* (1958), övers. Östen Dahl, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts, 1974, s. 168.
4. Jandl, *Från ett främmande rum*, s. 8.

är en rutinmässig sak. Idén blir en maskin som skapar texten.”⁵ I skrivandet – hävdar jag – finns inget ”på förhand” och sålunda kan det konceptuella maskineriet bara uppstå och börja verka *efterhand* och som en del av en pågående process. Diktsamlingen *Att bli veds* tredje avdelning består i huvudsak av prosadikter som är nio, tre, två och sex rader långa. Dessa flätades efterhand samman i den ordning som blev den givna.⁶ Det var ett system som skrevs fram. Som uppstod som en del i skrivandets processuella modus, i den *fördröjning* skrivandet generar. Jag tänker på Lyn Hejinian och på Katarina Frostenson som i olika sammanhang har sagt: ”När det gäller skrivandet skriver man ned ett första ord eller en fras (mindre ofta en mening eller ett stycke)”. Och: ”Orden kommer stötvis, helheten skrivs sakta fram.”⁷ Detta det successiva gäller också (tänker jag mig) för och inom en konceptuell poetisk ordning.

Ernst Jandl föddes 1925 i Wien. Dikten ”1944 45” (som på andra håll kallas ”Markering av en vändpunkt”) publicerades i boken *Sprechblasen* från 1968. På insidan av pärmens baksida till den svenska Jandlvolymen *Från ett främmande rum* återfinns en bild på vilken Jandl är delvis dold bakom en tillika delvis stängd dörr. På dörren sitter en affisch på vilken dikten återges.⁸ ”Andra världskriget innebar”, skriver Jandl-översättaren Ingemar Johansson, ”en *tabula rasa* för den tyska kulturen” och också, vågar jag påstå, för Ernst Jandl som människa.⁹ Dikten ”1944 45” är ett sätt att hantera denna av våldsamma omkastningar strängt präglade situation. Och göra det utifrån idéer och principer som i en strängare mening går att beteckna som konceptuella. Och sensibla. Jag uppfattar diktens ordning, de kolonnliska, alldeles raka staplarna, som fruktansvärd. han kommer att glömma / att lägga bort / ordboken och burken

All dikt är konceptuell. Och konceptuell dikt är lyckligtvis inte en monolit. Hur skulle den kunna vara det? Goldsmith beskriver med sedvanlig fyndighet den konceptuella maskinen som en estetisk uppfinring som inom en litterär praktik främst flyttar fokus från innehåll till sammanhang (”*from content to context*”).¹⁰ Det är sin kvickhet till trots en onödig reduktion av en uråldrig text-apparat, som ända sedan Homeros, producerat parodier, härmningar, associationer och litterära överlagringar. I ”Från konkret poesi till konceptuell poesi. 11 teser” hävdar Siegfried J. Schmidt att ”[k]onceptuella texter realiserar inte tankekoncept som existerar utanför [eller som jag tänker mig före] texten [...]; de framställer tvärtom sådana koncept först under textframställnings-, förmedlings- och avkodningsprocessen.”¹¹ Denna hållning – detta

5. Goldsmith citeras i Marjorie Perloff, ”Konceptualistiska broar / digitala tunnlar: Kenneth Goldsmiths *Traffic*”, i Marjorie Perloff, *Differentiell poetik*, övers. Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson och Jesper Olsson, Stockholm: OEI editör, 2012, s. 488.
 6. Fredrik Nyberg, *Att bli ved*, Stockholm: Norstedts, 2013, s. 72–99.
 7. Lyn Hejinian, *Det öppna och det säregna*, övers. Camilla Hammarström, Stockholm: Bokförlaget Lejd, 2016, s. 18 och Katarina Frostenson, ”Stycken om huvudsak”, *Skallarna*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2001, s. 26.
 8. Se Jandl, *Från ett främmande rum*.
 9. Ingemar Johansson, ”Ernst Jandl”, i Ernst Jandl, *Mitt skrivbord är dukat för alla*, övers. Ingemar Johansson, Lund: Bakhåll, 1993, s. 7.
 10. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011, s. 123.
 11. Siegfried J. Schmidt, ”Från konkret poesi till konceptuell poesi. 11 teser”, övers. Mats Leffler, i OEI 2004:18-21, opag. Texten trycktes ursprungligen i *Seh-texte. Zur Erweiterung des Text-Begriffes in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten*, Zindorf/Nürnberg: Verlag für moderne kunst, 1984.
- Martin Glaz Serup betonar också den konceptuella litteraturen som något i högsta grad heterogent: ”Internationalt arbejder en lang række konceptuelle forfattere på en lang række forskellige måder, hvorfor der heller ikke findes én konceptuel litteratur, men mange.” Martin Glaz Serup, ”Konceptuel litteratur”, i *Passage. Tidsskrift for litteratur og kritik*, 2016:69, s. 109.

handhavande – uppfattar jag som långt rimligare än Goldsmiths envetna tryckande på samma knapp. Om all poesi är konceptuell, vilket är fallet, måste också fabulerandet och sensibiliteten (bland annat) beredas plats. All dikt är konceptuell. Samtidigt blir det inte rimligt att utnämna all dikt som representant för det ett antal författare och teoretiker (exempelvis Marjorie Perloff, Kenneth Goldsmith, Caroline Bergvall och Craig Dworkin) kallar konceptuell litteratur. Martin Glaz Serup frågar sig vilken litteratur skulle inte vara baserad på en idé men tillägger att den konceptuella litteraturen ”ikke *kun* [er] det”. Han skriver vidare: ”I den konceptuella litteraturen hjälper konceptet ikke kun til med at genere/skrive teksten, konceptet *er* eller *gør* teksten.”¹² Detta varande och görande resulterar i en mängd olika text-uttryck som varken behöver vara tråkiga eller osensibla. Eller i förväg helt igenom planerade.

Ernst Jandl föddes 1925 i Wien. Dikten ”1944 45” bygger på en idé som sedan genomförts på ett konsekvent vis. Dikten består (i den svenska översättningen) av två vertikala staplar där årtalen ”1944” och ”1945” utgör rubriker. I den första stapeln återfinns ordet ”krig” tolv gånger och i den andra fyra gånger följt av ordet ”maj”. Längre ned på sidan och inom parentes står det ”markering av en vändpunkt”.¹³ Att man återfinner den färdiga dikten på en affisch uppsatt på en till hälften tillsluten dörr signalerar diktens självklara visuella kvalitéer. Mina två dikter ”Markering av en vändpunkt 1 och 2” är att uppfatta som översättningar av Jandls dikt. Som en förflyttning som bär på delvis andra riktningar och förtecken än Goldsmiths ovan beskrivna transporter. Kanske kan man hävda att den mot den nya (andra) kontexten syftade rörelsen *inte* sker på det innehållsligas bekostnad. Formeln ”from – to” ersätts med formeln ”and”. Det handlar om innehåll *och* kontext. vinboxen blir bara lättare och lättare / den är nu lättare / än hans hand

All dikt är konceptuell. Goldsmith citerar gång på gång Brion Gysins berömda utsaga från 1959 om att litteraturen befinner sig 50 år efter bildkonsten (eller konstvärlden) och mycket i hans projekt syftar till att radera ut denna påstådda temporala differens och med den också glorifieringen av författaren med stort F.¹⁴ Han skriver: ”I’m not doing much more than trying to catch litterature upp with appropriative fads the art world moved past decades ago.” Konstnärer som Sol LeWitt och Andy Warhol frigjorde med hjälp av olika konceptuella grepp, menar Goldsmith, konstnären från geniets börda.¹⁵ Goldsmith vill i sina olika ”icke-kreativa” arbeten på ett liknande vis befria författaren och litteraturen och frågan man måste ställa sig är huruvida detta heroiska

12. Glaz Serup, ”Konceptuel litteratur”, s. 119.
13. Jandl, *Från ett främmande rum*, s. 44. Den version som återfinns på den nämnda affischen skiljer sig något åt på så vis att stapel nummer två inte avslutas med en månadsangivelse samt att (som det tycks) texten inom parentesen saknas.
14. Se exempelvis Goldsmith, *Uncreative Writing*, s. 13. Goldsmith har senare hävdad att idag är litteraturen inte 50 utan snarare 100 år efter bildkonsten. Se Martin Glaz Serup, *Relationel poesi*, Odense: Syddansk Universitets forlag, s. 84. Denna utsträckning i tid gör inte – tänker jag – hans uttalande intressantare.
15. Goldsmith, *Uncreative Writing*, s. 120 och 126. Också i tidskriften *Vagant* uppmärksammas litteraturens förhållande till konsten. Se Espen Grønlie, ”Litteraturens hvite kube. Hvofoer låner litteraturen fra kunstens reservoar av konseptuelle grep”, i *Vagant* 2017:1–2, s. 157–163.

arbete är giltigt och i sådant fall också framgångsrikt. Jag ser problem i att beskriva litteraturen (och för den delen konsten) i termer av diakrona förlopp som (också) går att ställa bredvid varandra i en jämförande ordning. Kanske vore det riktigare att hävda att litteraturen befinner sig 50 (eller 100) år till höger (eller till vänster) om bildkonsten. En position och en skillnad som kanske inte med nödvändighet behöver justeras, minskas eller överbryggas.

Ernst Jandl föddes 1925 i Wien. Andra världskriget pågick mellan den 1 september 1939 och den 2 september 1945. Det Syriska inbördeskriget eskalerade och blev till ett fruktansvärt faktum i mars 2011 och är då detta skrivs i juni 2017 alltjämt pågående. Sensibiliteten är nödvändig. Också, och kanske framförallt, inom mer puritanska former av konceptuell poesi är sensibiliteten verkligen nödvändig. Om den inte finns där kan det gå som det gick för Kenneth Goldsmith då Kenneth Goldsmith i mars 2015 plötsligt ville bli ”meningsfull”.¹⁶ Den 9 juni 2000 dör Ernst Jandl. ”skulle öppna ögonen / släcka sänglampan / sluta ögonen”¹⁷

16. Se ”Det onyttiga skrivandet. Ett samtal med Goldsmith, Kenneth”, i *OEI* 2004:18–21, opaginerad.

17. Jandl, *Från ett främmande rum*, s. 247.

Summary

Two Poems and a Subjective Comment on Conceptual Poetry

Since the editorial staff at *Tidskrift för litteraturvetenskap* got the task of completing the material I sent them, this summary will be highly preliminary. As a writer, I only have some control over the final outcome.

However, the contribution originally consisted of two poems that apply a conceptual practice, and by a comment that discusses the phenomenon of ”conceptual poetry”. The statement that ”all poems are conceptual” is repeated and tested. Ernst Jandl, who wrote the text that the two poems use as a model, becomes, together with the American writer Kenneth Goldsmith, important voices in the commentary. The comment evolves into a criticism of Goldsmith’s definition of conceptual writing that the author of the article finds too strict. The comment does not join Goldsmith’s from Sol Lewitt’s appropriated definition of conceptual writing, which reads: ”When a writer uses a conceptual form of writing, it means that all of planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that creates the text.” The article ”Two Poems and a Subjective Comment on Conceptual Poetry” claims that there is nothing in ”beforehand” and thus the conceptual machinery can only occur and begin to act as a part of an ongoing process.

The two poems in the material make use of Ernst Jandl’s poem ”1944 45” from 1968 and expose it to different spatial and temporal movements. Through these transpositions, other and today possibly more relevant conflictzones that the poems have created and still create, may come into focus.

Keywords: appropriation, conceptual poem, Ernst Jandl, Syria-war

EN REDAKTIONELL KOMMENTAR TILL ”TVÅ DIKTER OCH EN SUBJEKTIV KOMMENTAR OM KONCEPTUELL POESI”

26 maj 2017 erhöLL Tfl-redaktionen ett mejl från Fredrik Nyberg, författare, men även lärare och forskare knuten till masterprogrammet ”Litterär gestaltning” vid Akademi Valand, Göteborgs universitet. Utöver en text med titeln ”En subjektiv kommentar om konceptuell poesi” innehöll mejlet två dikter som båda utgår från och approprierar en dikt av den tyske poeten Ernst Jandl. I den asterisk som fogats till den subjektiva kommentaren frånskrev sig dock Nyberg i linje med Roland Barthes numera klassiska essä om författarens död allt vidare ansvar för texterna: ”Det ska bli spännande att se om, och eventuellt hur, arbetet slutförs och presenteras.” Det blev nu upp till oss i Tfl-redaktionen, texternas första läsare, att besluta oss för hur vi skulle handskas med dem. Detta i högsta grad konceptuella grepp speglar väl den argumentation Nyberg presenterar i sin subjektiva kommentar: att den konceptuella dikten inte kan reduceras till en idé som kommer föredensamma, utan är något som produceras i och genom den.

Hur skulle vi då förhålla oss till Nybergs distanserade hållning till sina texter och det sätt som han frånskrev sig allt vidare författaransvar. Vi insåg snart att alla svar på detta tilltag ovillkorligen skulle bli konceptuellt. Alla skulle de baseras på något slags idé eller koncept angående vad som borde göras.

Efter visst huvudbry beslutade vi oss till sist för att be ett antal författare, som på något vis varit involverade i konstnärlig forskning, att göra en vetenskaplig granskning av Nybergs projekt, gärna med en konceptuell touch. Vår idé var sedan att dessa granskningar skulle publiceras i anslutning till projektet. Att få någon att ställa upp som granskare visade sig emellertid lättare sagt än gjort. En efter en avböjde

de författare och forskare som vi tillfrågade, men inte på grund av ointresse, utan på grund av, som de sade, tidsbrist.

Och allteftersom den ena efter den andra tackade nej till att medverka gick tiden... Vårt konceptuella svar på Nybergs projekt höll på att gå om intet.

Då såg ett nytt konceptuellt angreppssätt sitt ljus. Vi tillfrågar en konceptuellt verksam författare! Hen borde ju om någon kunna göra en konceptuell kommentar som också skulle kunna fungera som ett slags granskning. Vi fick författaren, psykologen och psykoanalytikern UKON (Ulf Karl Olof Nilsson) på kroken. Till att börja med var han mycket entusiastisk, om än något osäker på vad det egentligen var vi efterfrågade.

Mejl från UKON till Tfl onsdagen den 16 augusti 2017

Hej,

Få se, handlar dikten och den subjektiva kommentaren om den vetenskapliga bedömningen då? Fattar inte riktigt men [ni] kan väl skicka över dikterna osv så kikar jag på det.

Alles g,

UKON

Mejl från UKON till Tfl torsdagen den 24 augusti 2017

Hej igen,

jag vet inte riktigt hur jag ska ta mig an detta. Tänkte först att det ni efterfrågar är en konceptuell lek med tidskrifters granskningsförfaranden. Det faller dock på att jag inte vet hur sådana granskningar ser ut.

Men kanske tänker ni er inte alls nåt sådant, kanske skulle min kommentar kunna vara vad som helst, en dikt, en reflektion, en kommentar, eller nåt annat.

Där är jag nu. Så ni vet. När är deadline?

UKON

Torsdagen den 28 september, några dagar före utsatt deadline, fick vi till sist följande meddelande:

[S]kulle ha hört av mig tidigare, men i alla fall; jag har inte kommit på nåt bra till [er] förvisso intressanta uppgift.

Jag borde väl försöka skriva en absurd dikt i utlåtandemallen som liksom ”kommenterar” dikten men jag kommer inte på nåt bra.

Kommer inte ihåg deadline. Oktober månad va?! Kanske skulle ni fråga någon annan? Per Thörn kanske?

Sorry!

UKON

Ännu en gång gick vår konceptuella idé i stöpet! Eller gjorde den?

Vid närmare eftertanke kom hela granskningsförfarandet – eller åtminstone våra trägna försök att förgäves åstadkomma ett sådant – att bli till en illustration av hur den litteraturvetenskapliga publiceringspraktiken präglas av ett oftast oartikulerat konceptuellt tänkande kring vad vetenskap är och inte minst kring hur en vetenskaplig text bör se ut och hur den bör bedömas för att anses som acceptabel att publicera.

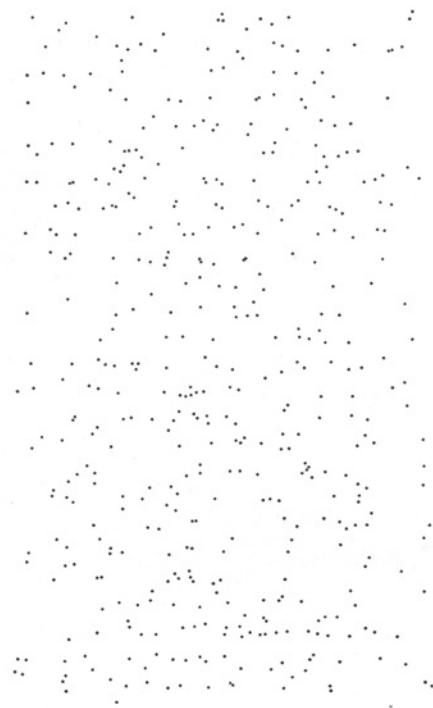
Denna redaktionella kommentar kommer också – inser vi nu när den publiceras i anslutning till Nybergs texter – ofrånkomligen att bli en del av det koncept som han lanserade genom att skicka ett anspråkslöst mejl till TfL-redaktionen 26 maj 2017.

HEIDI NEILSON

Alice's Adventures in Wonderland
Lewis Carroll
New York: William Morrow & Co., 1992 (1865)
196 pages


Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript or a page from a notebook. The text is arranged in approximately 15 lines, with some lines starting with a small number (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15). The handwriting is dense and somewhat difficult to decipher due to its cursive style and the presence of many small, illegible characters and symbols interspersed with the letters. The text appears to be a collection of notes or a draft of a story, possibly related to the book on the opposite page.

The World is Round
Gertrude Stein
New York: W.R. Scott, 1939
67 pages

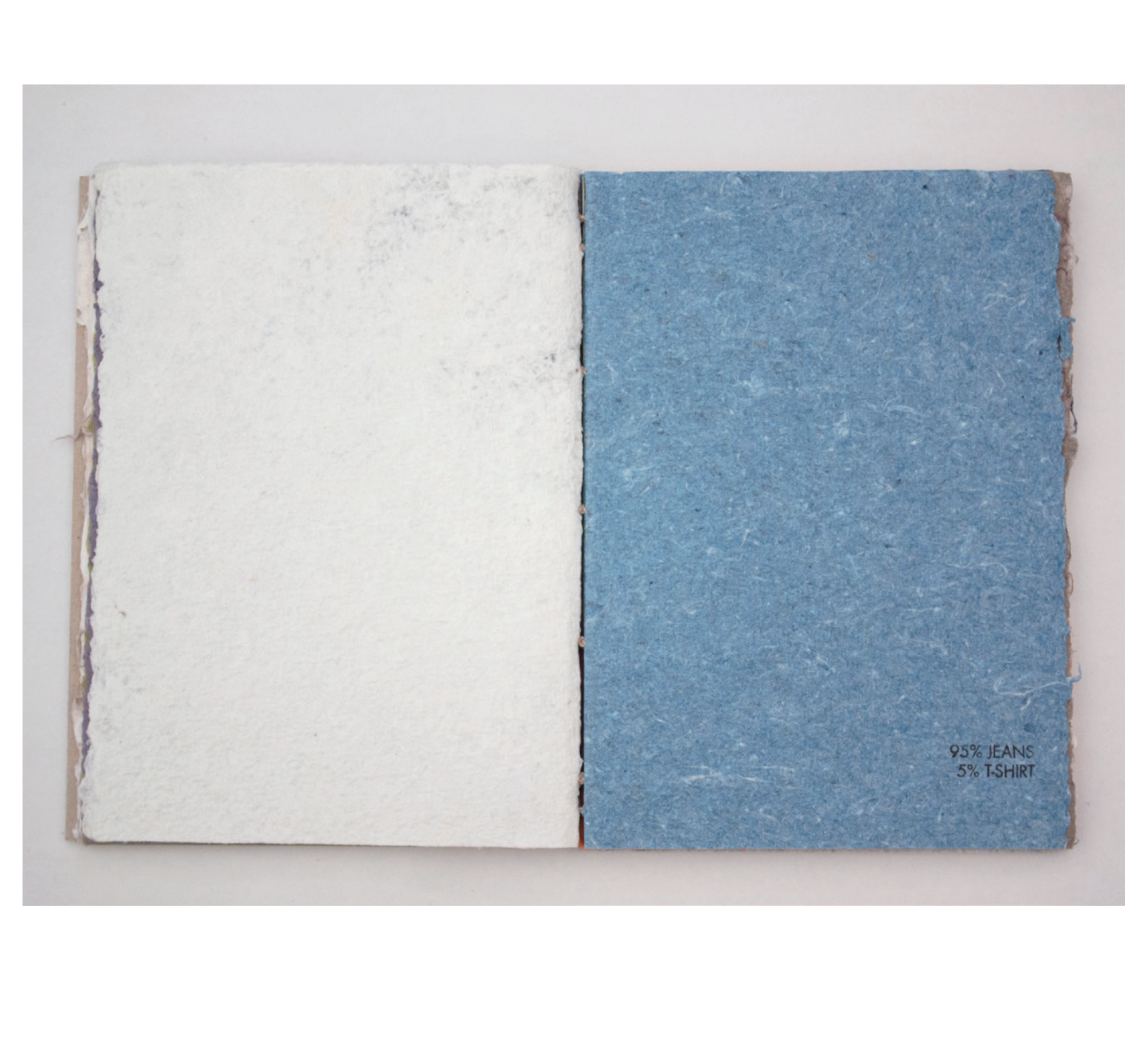


A Wrinkle In Time
Madeline L'Engle
New York: Bantam Doubleday Dell, 1973 (1962)
211 pages

...



100% PRISON JUMPSUIT



95% JEANS
5% T-SHIRT



29% BALLET COSTUME
71% COTTON



70% BOY SCOUT UNIFORM
30% COTTON

GOLDSMITH SOM NEDSKRIVNINGSSYSTEM

BEFÖN

Jesper Olsson

Nedskrivningssystem 1800-1900 är den svenska titeln på ett numera klassiskt verk i mediehistoria.

Termen nedskrivningssystem skulle också kunna tjäna som beteckning på den litterära funktion och praktik som den nordamerikanske poeten, konstnären, arkivarien, artisten, DJ:n, läraren, med mera, Kenneth Goldsmith utvecklat under de senaste decennierna. Åtminstone sedan han vid mitten av nittioalet initierade det arbete som skulle sammanfattas i den 606-sidiga volymen *No. III. 2.7.93-10.20.96* (1997); ett arbete som utforskar den estetiska och politiska potentialen hos insamlat, transkriberat och proceduralt bearbetat språk.

No. III var delvis inspirerad av den franska OuLiPo-gruppens pionjärgärning i bruket av litterära regler och skrivtvång och därtill förhållandevis raffinerad: samla in

stavelser, ord, meningar som slutar på ljudet "R" och ordna dem alfabetiskt (och narrativt växande) i ett slags språkencyklopedi-2000. I närliggande bokprojekt som *Soliloquy* (2001), vilket rymmer en transkription av en inspelning av allt Goldsmith yttrade under en vecka, eller *Fidget* (2000), där författaren in i minsta detalj beskriver allt han gör under ett dygn – ett slags *poésie vérité* – har detta raffinemang fått ge vika för nedskrivningen och den mediala transpositionen som poetiska operationer i egen rätt.

Goldsmith har sedan dess varierat sitt register en aning och hans aktionsradie inbegriper mycket mer än en produktion av böcker – hans allra viktigaste verk är kanske det digitala arkivet *UbuWeb* – men nedskrivningen utgör också fortsättningsvis en fundamental aspekt av hans författar- och konstnärskap. Särskilt tydligt är det i trilogin *The Wea-*

ther (2005), *Traffic* (2007) och *Sports* (2008), alla utgivna på det lilla Los Angeles-förlaget Make Now.

Trilogins första del består av en nedskrivning som baserar sig på digitala inspelningar av väderleksrapporterna från en radiokanal i New York under året 2002–2003. Likt Vivaldis violinkonserter är den, som David Antin observerar i baksidestexten, organiserad efter de fyra årstiderna. Del nummer två har på liknande sätt sitt ursprung i rapporter om den intensiva helgtrafiken i New York, denna gång under ett dygn. Den tredje och sista delen fångar sportkommentarer i samma medium. Mer specifikt handlar det här om kommentarerna från en baseballmatch mellan New York Yankees och Boston Red Sox från 2006 – en match som klockade in på drygt fem timmar och därmed är den hitintills längsta matchen någonsin i MBL.

Precis som Goldsmiths verk i stort excellerar trilogins texter i ett slags banalitetens, jargongens och vardagens skönhet. Dess stil påminner en del om Jack Kerouacs ”spontana prosa”, också den, för övrigt, baserad på radioprattens rytmer och melodier. Dessutom hör väder, trafik och sport till de mest slitna och gemensamhetsbringande av samtalsämnen i modern västerländsk talkultur – som ett slags kristalliseringar av den språkliga kommunikationens fatiska funktion. Samtidigt kommer den massiva ansamlingen av text att driva bort uttrycket från det vardagliga mot ett slags hyperrealism som förfrämligar talspråkets transparens och i stället lyfter fram dess materialitet. Marjorie Perloff har i *Unoriginal Genius* (2010) i samma anda betonat verkets litterära dimensioner och det åtföljande behovet av närläsning.

Men givetvis rymmer *The Weather*, *Traffic* och *Sports* också en stark konceptuell dimension, som vittnar om och reflekterar kring en samtida mediesituation och de mängder av information som sätts i cirkulation, översätts och omvandlas i rörelsen mellan olika medier, objekt, maskiner och människor – en datamängd som här affirmeras och avnjuts och samtidigt upprättar kritiska perspektiv på för-givet-tagna kopplingar mellan språkanvändning och identitet, minne, kunskap och avbildning. Här finns en förbindelse med ett av

Goldsmiths allra senaste verk, den ironiska och mediearkeologiskt modulerade operationen i *Printing Out the Internet* (2013), vilket följdriktigt består av en oavslutlig utskrift av allt material på nätet.

Men trilogins konceptuella betydelser kan ytterligare utvecklas och det är inte minst detta som gör den intressant. Precis som vädret bildar ett komplext system genom att utgöra något för oss nära och alldagligt och öppet och svårförutsägbart kan små förskjutningar i trafikens flöden resultera i stora, ödesdigra händelser. I bägge fallen handlar det om ett slags ekologier, där föreställningar om individuell kontroll och agens sätts på spel, och om vilket slags kunskap som frambringas genom sannolikhetskalkyler, statistik och algoritmiskt styrda simulationer snarare än genom det skarpt konturerade vetandet hos ett subjekt med utblick över och kännedom om en värld. Att sporten är regelstyrd och samtidigt underkastad tillfälligheter och slump hör förstås till spelets charm och grundläggande drivkrafter – det var kanske också just detta som motiverade Goldsmiths val av material till *Sports*.

Med andra ord: trilogins viktigaste konceptuella dimension är kopplad till informationsteori, informationsteknologi och den historia av ”cybernetisering” som det senaste halvsekleet genomlevt, enligt Erich Hörl i *General Ecology. The New Ecological Paradigm* (2017). En historia i vilken ett subjekt som vet, berättar, kommunicerar – och diktar – har fått konkurrens av system och ekologier, fördelning och lagring, reläer och nätverk för datatrafik. Därmed är detta också ett projekt som ställer frågor om plats och tid, vilket de tre olika temporaliteter som gett form åt de olika verken påminner om: naturens och det agrara samhällets årstider såväl som den cirkadiska rytmen och baseballens schemaläggning av det moderna livets växling mellan arbete och fritid konfronteras med det 24/7-samhälle som samtidens digitala flöden skapar, och som radion med sina sändningar skulle föregripa. Samtidigt som dessa temporaliteter idag kanske framstår som atavismer, som de mediala resterna av en tid som förgått.

REFLEKSIONER

Jerry Määttä om **Malin Alkestrand, *MAGISKA MÖJLIGHETER. HARRY POTTER, ARTEMIS FOWL OCH CIRKELN I SKOLANS VÄRDEGRUNDSARBETE*** Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 137, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2016, 349 s. (diss. Lund)

Frågan om populärlitteraturens roll i skolans litteraturundervisning tenderar att ge upphov till livliga diskussioner. Ska den användas endast för mekanisk lästråning, som en sockrad inkörsport till den högre, finare skönlitteraturen, eller har den rentav ett egenvärde i sig?

I sin avhandling *Magiska möjligheter. Harry Potter, Artemis Fowl och Cirkeln i skolans värdegrundsarbete* försöker Malin Alkestrand nyansera denna diskussion genom att visa att det går att använda fantasy litteratur för barn- och ungdomar för att behandla frågor relaterade till grund-

och gymnasieskolans värdegrund, eller mer specifikt till frågor rörande demokrati, mänskliga rättigheter och kulturell mångfald. I fokus står tre populära romanserier: J. K. Rowlings sju romaner om Harry Potter (1997–2007), Eoin Colfers åtta romaner om Artemis Fowl (2001–2012) samt Mats Strandbergs och Sara Bergmark Elfgrens Engelsfortrilogi (2011–2013). Genom läsningar av dessa verk vill Alkestrand leda i bevis att fantasy litteratur besitter en särskild didaktisk potential då den genom främmandegöring kan få eleverna att se sin egen verklighet ur nya perspektiv.

Magiska möjligheter är en avhandling med många komponenter och infallsvinklar: här samsas barn- och ungdomslitteraturforskning, fantasyforskning och litteraturdidaktisk forskning med diskussioner om skolans värdegrund och utläggningar om teoretiska begrepp som främmandegöring, intersektionalitet, diskurs, makt, orientalism och det karnevaliska. Därför är det inte heller förvånande att de två första kapitlen, inledningen och genomgången av de teoretiska utgångspunkterna, upptar stort utrymme, cirka 100 sidor, eller en tredjedel av avhandlingstexten. Bortsett från några smärre frågetecken ges här också en bra översikt av diskussionerna om fantasygenrens egenart, även om den definition som Alkestrand till sist landar i är något oklar. Ett av de karakteristika som sägs definiera fantasy är till exempel dess ”förmåga att skapa en främmandegörande effekt hos läsaren” (26), vilket dels torde vara ytterst svårt att avgöra utan subjektiva bedömningar eller omfattande empirisk läsforskning, dels riskerar att osynliggöra en hel del av den litteratur som marknadsförts och uppfattats som fantasy – kanske i synnerhet så kallad *sword & sorcery* av enklare slag. Det är också oklart hur denna syn på fantasygenren rimmar med synen på läsaren som medskapare i avhandlingens litteraturdidaktiska delar. En fråga som den ofrånkomligen väcker är om fantasy ska ses som något som redan finns i texten eller, åtminstone till viss del, som ett perspektiv som läsaren anlägger på denna.

Efter de två inledande kapitlen följer sedan tre kapitel som genom analyser av verkens explicita och implicita ideologier – begreppen är hämtade från Roberta Seelinger Trites – behandlar Harry Potter, Artemis Fowl och Engelsforstrilogin i förhållande till demokrati, mänskliga rättigheter respektive kulturell mångfald. Läsningarna i dessa kapitel är generellt sett övertygande, särskilt när de valda fantasyserierna ställs mot tidigare forskning om exempelvis ungdomsuppror i den mer realistiska barn- och ungdomslitteraturen, vilket får fantasyromanerna att framstå som relativt radikala. Central i flera av Alkestrands analyser är förekomsten av magi – eller extrem intelligens, i fallet Artemis Fowl – som ofta fungerar som en allegori för både kunskap och makt, och tillåter verken att på intressanta sätt både belysa och ifrågasätta olika

former av förtryck, inte minst (de vuxnas) maktmissbruk.

I kapitlet om demokrati diskuteras, utifrån ungdomsupproren i *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003) och Engelsforstrilogin, ämnen som tryckfrihet, mötesfrihet, åsiktsfrihet, yttrandefrihet, kritiskt tänkande, källkritik, propaganda och censur. Intressant här är inte minst den nyanserade analysen av de vuxnas roll i Harry Potter, där Alkestrand finner ”en implicit ideologi om att ungdomar endast ska ges tillräckligt mycket makt för att de goda vuxna ska kunna återfå makten” (151). I kapitlet om mänskliga rättigheter analyseras tre litterära gestalter (häxan Anna-Karin Nieminen, Hermione Granger och Artemis Fowl) maktpositioner ur ett intersektionellt perspektiv med avseende på kön, ålder, magi/intelligens, etcetera. Fokus ligger bland annat på alla människors lika värde och ”hur maktkategorier och intersektioner påverkar individens självbestämmande och handlingsutrymme” (214). Vid sidan av Voldemorts och de så kallade dödsätarnas uppenbara rasism diskuteras här exempelvis hur tillhörighet till magikervärlden i Harry Potter kan ses som en etnicitet, och hur Hermione Granger genom idoga studier försöker kompensera för det faktum att hon inte är född in i den världen.

I de första två analyskapitlen är läsningarna av verken habila, om än stundtals något oinspirerade, vilket möjligen kan ha att göra med att flera av de analyserade romanerna är ganska enkla och entydiga. I det tredje och sista analyskapitlet, om kulturell mångfald, lyfter dock framställningen märkbart, i synnerhet i analysen av de unga häxornas kroppsbyten i *Eld* (2012), den andra delen av Engelsforstrilogin. Man kan dock inte låta bli att undra om kroppsbytet inte tydligare borde ha diskuterats utifrån klass snarare än kultur, då det handlar om tonåringar med mycket olika social bakgrund i samma svenska småstad. Med formuleringar som ”det är likväl en kulturkrock som skildras” (259) tycks analysen tvingas in under en rubrik där den inte riktigt platsar, och när Alkestrand skriver om ”kulturmöten mellan individer inom samma kultur och/eller sociala kontext” (284) framstår det som att hon gör allt hon kan för att slippa tala om klass.

Dessa tre analyskapitel – som följs av en utmärkt fast lite väl kort sammanfattning och slutdiskussion – lider tyvärr av en hel del upprepningar, där ungefär samma analyser och slutsatser diskuteras flera gånger, om än ibland ur lite olika perspektiv. Om de hade komprimerats och effektiviserats hade avhandlingen kanske kunnat rymma fler exempel ur de behandlade romanserierna. Även om materialet utgörs av nästan tjugo tjocka romaner framstår empirin ibland som något tunn, då Alkestrand oftast bara analyserar några enskilda teman eller scener i enskilda verk. Med ett inledande, större grepp om fantasygenren hade hon också mer ingående kunnat resonera kring hur representativa dessa verk är för genren överlag. Dessutom kan man undra om dessa romanserier verkligen är så användbara i undervisningen, då eleverna, för att ta ett exempel, bör läsa fyra romaner (om sammanlagt drygt 2 000 sidor i de svenska utgåvorna) om Harry Potter innan de kommer till den femte romanens (på ca 1 000 sidor) uppror mot Dolores Umbridge och Trolldomsministeriet. Hur ska de överhuvudtaget hinna läsa något annat under läsåret?

Alkestrands behandling och omsättning av de barn- och ungdomslitterära, litteraturdidaktiska, intersektionella och diskursanalytiska perspektiven är klart initierad. Eftersom hon gör en så stor poäng av fantasygenrens främmandegörande potential hade man dock gärna sett en längre och utförligare diskussion av begreppet främmandegöring inom fantastiken generellt, och kanske i synnerhet i relation till science fiction, där det finns en snart femtio år gammal forskningstradition att hämta verktyg och inspiration från. Förutom att man saknar flera centrala referenser till forskning om främmandegöring i både science fiction och fantasy, vilka hade kunnat vässa analyserna något, kan man också undra varför inte avhandlingen vidgat ramarna lite och hämtat åtminstone ett exempel ur den populära ungdomsdystopin. Suzanne Collins *The Hunger Games* (2008–2010) – med dess kritik av mediala spektakel, dess diskussion om centrum och periferi, demokrati och diktatur, dess tydliga politiska, ekonomiska och sociala motsättningar, och inte minst dess väpnade revolt – framstår exempelvis som betydligt vassare,

mer konkret, subversiv och användbar i arbete med skolans värdegrund än J. K. Rowlings böcker om Harry Potter, där den politiska diskussionen ofta är rätt tunn och allmängiltig.

Överlag ställer man sig under läsningen ofta undrande till hur effektiv fantasygenren egentligen är när det handlar om att främmandegöra samtiden. I diskussionen om ungdomsuppror lyfter Alkestrand exempelvis fram att ”magin i en allegorisk tolkning [kan] stå för flera olika sorters makt-kategorier, vilket ger skildringarna en mer allmän giltighet” (167), att det faktum att ”de magiska institutionerna inte har någon direkt motsvarighet i verkligheten gör [...] att frågor om maktmissbruk kan belysas utan att någon konkret institution pekas ut” (168), samt att det är i denna allmänna nivå som ”åtminstone en del av förklaringen [ligger] till att ungdomsuppror tillåts bli mer radikala i fantasy för barn och ungdomar än i realistisk ungdomslitteratur, då uppror mot magiinstitutioner framstår som mindre samhällsomsstörtande” (168). Snarare än att se detta huvudsakligen som fördelar kunde man invända att denna allmänna nivå riskerar att göra samtidskritiken så abstrakt och trubbig att den närmast blir tandlös. När Alkestrand sedan i kapitlet om kulturell mångfald talar om hur fantasy ”frilägger de strukturer som sätts i spel när två kulturer möts, utan att peka ut specifika kulturer som läsaren har en förutfattad mening om” (284), kan man undra om det överhuvudtaget sker någon ”transfer” från att förstå husalfers eller älvors kulturer och belägenheter till ökad tolerans mot andra kulturer eller etniciteter i vår konsensusverklighet. Fantasygenren dras dessutom ofta med problemet att verken tenderar att baseras på en ganska enkel moralisk världsbild, där gränsen mellan det goda och det onda är närmast självklar, vilket leder till att de litterära gestalternas etiska ställningstaganden oftast blir helt oproblematiska. Ändamålen helgar så att säga alltid medlen om det handlar om att genom magi besegra en metafysisk ondska.

Med dessa invändningar är det också svårt att helt köpa en av Alkestrands centrala teser, att ”skillnaden mellan läsarens egen värld och den imaginära världen [bidrar] till att lärdomarna kan bli än mer omfattande och djupgående,

varför fantasylitteratur har en specifik didaktisk potential i skolans värdegrundsarbete” (290). Men även om analyserna i *Magiska möjligheter* inte övertygar om att fantasy skulle vara den bäst lämpade genren för att behandla värdegrundsfrågor, lyckas Alkestrand i flera av dem visa hur vissa fantasyromaner går att använda för att diskutera frågor om exempelvis makt, rasism och klass ur lite oväntade perspektiv genom att de förläggs i en främmandegjord värld.

Avhandlingen är dessutom rik på korta, men relevanta stickspår. Vid sidan av allt det Alkestrand föresatt sig att göra ryms reflexioner om vikten av ett intersektionellt makt-perspektiv i skolans värdegrundsarbete och en god diskussion och nyansering av Bachtins idéer om det karnevaliska utifrån Umberto Ecos och Slavoj Žižeks kritik av dessa. I undersökningen framkommer även hur vaga formuleringarna i läroplanerna ofta är, inte minst när det handlar om att definiera begreppet demokrati.

Ett lite ovanligt inslag i avhandlingen gäller förhållandet till tidigare forskning. Genomgående ägnas relativt stort utrymme åt att diskutera och referera till opublicerade kandidat- och magisteruppsatser. Ibland är det någorlunda befogat, exempelvis när det handlar om att visa den lilla (men växande) forskning som finns om Engelsforstrilogin, men ibland tillmäts de lite för stor betydelse. Man kan också fråga sig varför Alkestrand valt att analysera de engelska originalen av de litterära verken, när det är den svenska skolkontexten och svenskämnet som står i fokus.

Trots alla små och stora frågetecken är *Magiska möjligheter* med sin diskussion av fantasy och didaktisk potential ändå en originell och – utan att ge avkall på substans – föredömligt lättillgänglig avhandling som förtjänar att göra avtryck i diskussionen om populärlitteraturens roll i skolan. Förhoppningsvis kommer den att nå och inspirera såväl verksamma lärare som lärarkandidater och lärarutbildare.

Peter Henning om **Katarina Båth, *IRONINS SKIFTNINGAR – JAGETS FÖRVÄNDLINGAR. OM ROMANTISK IRONI OCH SUBJEKTETS PARADOX I TEXTER AV P. D. A. ATTERBOM*** Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 48, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017, 328 s. (diss. Uppsala)

Huruvida Atterbom var en bra poet är en fråga som ofta har besvarats med ett ambivalent ”nja”. I jämförelse med romantiker som Stagnelius eller Almqvist framstår han lätt som ”symboltyngt pretentiös” (24) och blodfattig – detta trots att Atterboms texter hör till den typ av teoretiskt bränsle som litteraturvetaren i gemen finner avgjort intressant. Med Katarina Båths avhandling har vi emellertid fått en akademisk inlaga som, i alla fall delvis, skriver under på Klara Johansons ord: nämligen att det hör till ”den svenska nationens förbrytelse att aldrig ha insett” hans storhet (25).

Som Johanson fortsättningsvis poängterar, röjer Atterboms ”magiska vers [...] sin härkomst ur [en] för tanken och forskningen onåbar själsrymd” (25). I sin forskarroll tycks mig dock Båth ha lyckats med konststycket att förpassa Atterboms verk just ifrån de fjärran kosmiska vidderna. Istället visar hon på den dagsaktuella relevans som dessa texter besitter, samt, vilket är lika spännande, på de möjligheter som Atterboms dikter och dramer erbjuder läsaren att själv utvecklas själsligen. Genom studier i de mest ambitiösa delarna av hans *œuvre* (*Blommorna*, *Rimmarbandet*, *Lycksalighetens ö* och *Fågel blå*) framträder bilden av en utma-

nade, queerteoretisk subjektstilfilosof: psyko-sexuellt kluven, feministiskt intressant – och humoristiskt lagd!

Båth vänder sig således mot en tidigare litteraturhistorie-skrivning som i Atterbom endast velat se en gravallvarlig fosforistisk idealist. Istället försöker hon, till stora delar framgångsrikt, att lyfta fram det lekfulla och gränsöverskridande i hans diktning. På vissa punkter tycks det mig dock som om den hävdvunna bilden av Atterbom lite väl lättvindigt förkastas, samtidigt som resonemangen i andra fall bidrar till att den befästs. Båth argumenterar exempelvis övertygande för de teoretiska likheterna mellan Almqvists och Atterboms estetiska program, men berör inte den stora gestaltningsmässiga skillnaden mellan de båda diktarna. Almqvist på sitt mest uppslupna humör är, tja, genuint rolig, medan Atterbom – i det exempel från ”Murgrönan” som emblemiskt får representera hans romantiskt-humoristiska läggning (60) – onekligen blottlägger en mer överspänd poetisk ådra. När Atterbom faktiskt släpper sina hämningar i det satiriska ungdomsverket *Rimmarbandet* betonar Båth dramats brister i förhållande till den mer sofistikerade ironi som hans ”seriösa” alster begagnar. Slutsatsen är på intet sätt orimlig, men genom att prioritera textens teoretiska innehåll framför det poetiska kan tolkningen skymma betydelsen av den formuleringslusta som präglar *Rimmarbandet*. Atterboms ”vilda bizarrrier” (61) riskerar alltså att oavsiktligt förpassas till det bakvatten som han själv och det tidiga 1900-talets litteraturhistoriker gärna placerade dem i.

I sammanhanget bör det emellertid genast understrykas att den ”humor” och ”ironi” som avhandlingen intresserar sig för delvis skiljer sig från, eller utvidgar, den gängse förståelsen av dessa begrepp. Genom en lång utläggning av i huvudsak Friedrich Schlegels och Jean Pauls estetiska teorier argumenterar Båth för att Atterboms diktning uppvisar ett starkt inflytande från den tyska romantiken – i synnerhet dess ambition att bejaka ett ”tillstånd av obestämbarhet”, att uppnå ”en svävande dubbelhet där gränserna suddats ut”, ”ett dubbelsidigt både-och” i skärningspunkten ”mellan jag och du, mellan fantasi och verklighet, eller mellan läsande/diktande subjekt och skapat verk” (46). Denna iro-

niska attityd, för vilken teaterns illusionsbrott och sceniska självmedvetenhet blir förebildlig, tar sig litterära uttryck bland annat genom en rad metafiktiva strategier. Dessa söker i sin tur att radera den autonoma texten i syfte att låta en högre sanning framträda ur ruinerna: ”[p]å negativ väg, som en rörelse i konsten, kan det Absoluta” härmed ”förnimmis som en evigt föränderlig förnyelse” (50).

Då många av de teoretiska urkunderna ifråga om den romantiska ironin i sig har formulerats ”ironiskt”, till exempel i form av fragment, hör det till sakens natur att en entydig, systematisk framställning av denna filosofi och poetik är svår att uppnå. Lägg därtill en närmast oöverskådlig sekundärlitteratur på området. Avhandlingens genomgång av den romantiska ironin och dess reception är emellertid i bästa mening användbar: den ger inte bara en god och grundlig introduktion till detta snåriga fält, något som har saknats på svensk mark, utan följer även upp dess resonanser inom modern kritisk teori. Här finns med andra ord mycket att hämta både för noviser och insatta, inte minst ifråga om det romantiska skrivandets feministiska potentialer. Med utgångspunkt i Julia Kristevas *La révolution du langage poétique* (1974) argumenterar till exempel Båth för att ironins självreflexiva processverkan har förmågan att destabilisera den patriarkala ordning som författaren tar sin utgångspunkt i (79ff.). Såväl diktaren som läsaren tvingas i texten att möta sig själv i ett osäkrat tillstånd som möjliggör för jaget att ”förnimma” och bejaka olika former av ”annanhet” (56). Med en underton av *écriture féminine* sammanfattar Båth vad som står på spel i en inspirerad, lyrisk formulering: ”Då egots cirklar rubbas påverkas också tomrummet i mitten. Utestängt kaos som förnekas och förvägras tillträde i en alltför schematisk dualistisk världsförståelse sipprar in. Det förträngda i oss själva, skuggans spökdjur, galenkäringar, minotaurer och andra syndabockar ges plats. Ur det intet [sic] något. En dynamik, en akustik” (56).

Om den teoretiska ramen är fint utmejslad, och därtill trovärdigt förbunden med Atterboms egna estetiska skrifter, är det dock mer oklart hur detta batteri av perspektiv ska operationaliseras. Rubriken ”Syfte och frågeställningar” (15) ger

på denna punkt enbart en vag avsiktsförklaring: ”att följa den romantiska ironins skiftningar” hos Atterbom, samt att ”på ett mer generellt plan diskutera filosofiska, teologiska, psykologiska, och genusmässiga aspekter av den romantiska ironin” (15f.). Den explicita frågeställningen tycks, trots rubrikens pluralform, endast vara en: ”Vilket subjekt ger ironins dialektik, och lek med fantasi och verklighet, upphov till?” (15) Den står dessutom i ett oklart förhållande dels till den fråga om ironi och patriarkala strukturer som långt senare dyker upp (55), dels till avslutningens lätta men betydelsebärande omformulering av den inledande frågeställningen: ”[V]ilka olika former av *subjektivitet*” ger den romantiska ironin upphov till? (290, min kursiv). Även förhållandet mellan den inledande frågeställningen och konstaterandet på avhandlingens sista sidor, nämligen att studien ”har sökt hur, och *om* det med ironins hjälp går att läsa fram en ’feministisk etik’ i de atterbomska verken” (291), framstår som otydligt.

Likväl råder det inga större tvivel vare sig om vad Båth gör eller vill göra; kritiken har i detta fall främst bäring på själva avhandlingens läsbarhet. Med dess tydlighet i åtanke eftersöker jag därför en mer noggrant formulerad frågeställning som kan påminna såväl läsaren som avhandlingens författare om de många digressionernas relevans för framställningen. En större inledande precision när det gäller avhandlingens ärende hade också varit till hjälp för att förstå analyskapitlens disposition. Även om dessa är rakt igenom intresseväckande framstår de stundtals, på samma sätt som avhandlingens försök att konkretisera sina utgångspunkter, som en aning sökande. Lite väl ofta återkommer samma nyckelformuleringar och slutsatser, vilket gör det svårt att hålla reda på nyanserna i de många ambivalenser, paradoxer och maskspelsmanövrer som redovisas.

Frågan om avhandlingens riktning aktualiserar också bristen på mer detaljerade metodologiska reflektioner. Litteraturvetenskapliga metodavsnitt har inte sällan någonting pliktskyldigt över sig, men hos Båth saknar jag likafullt en mer utförlig diskussion av hennes sätt att närma sig den romantiska litteraturen. Med stöd hos Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy och Simon Critchley framförs argumentet att

vi fortfarande befinner oss i den romantiska erans kontinuum – ja, rentav hemsöks av dess föreställningsvärld (29). I Båths fall motiverar detta att texterna studeras utifrån en feministisk och psykoanalytisk begreppsapparat som förmår att avtäckas ”det moderna subjektets kris” såsom denna anakronistiskt gestaltas av Atterbom (28). Men hur förhåller sig exempelvis den annorstädes citerade Friedrich Kittler, med sin idé om två distinkta diskursiva nätverk (1800/1900), till tanken om romantikens absoluta modernitet? Min invändning gäller egentligen inte Båths metod som sådan, för i detta avseende talar de goda resultaten för sig själva. Däremot saknar jag ett större mått av egen reflektion, också i förhållande till det ”antikvariskt historiserande förhållningsätt till romantiken” som Båth, i förlängningen av Lacoue-Labarthe och Nancy, vänder sig mot (29). Eftersom avhandlingen trots allt gör rikligt bruk av just traditionell litteraturhistorisk forskning är det inte självklart för läsaren hur denna kritik ska förstås.

Vad det gäller avhandlingens relation till tidigare forskning är det emellertid svårt att inte låta sig imponeras av Båths djupgående kännedom om fältet. Hon visar prov på en stor beläsenhet inom såväl svensk, tysk som anglosaxisk romantikforskning och gör dessutom omfattande komparativa analyser av Atterboms diktning i förhållande till Schlegel och Ludwig Tieck. Ibland kan jag dock önska att Båth, med en geijersk sentens, i högre utsträckning ”följde sin genius”: det vill säga släppte en aning på kravet att redovisa tidigare tolkningar. Det är inte alltid som dessa tillför något till argumentet. Om kontinuerliga referat av Vetterlunds, Santessons, Landgrafs och Vinges läsningar således kan skymma sikten för den egna analytiska linjen förringar detta ingalunda, och detta vill jag särskilt understryka, kvaliteten i avhandlingens läsningar. Även om jag ibland kan efterfråga en större lyhördhet för de litterära aspekterna av verken är det ett sant nöje att ta del av avhandlingens inträngande resonemang: särskilt såsom dessa ofta är vackert, och därtill personligt och poetiskt, formulerade. Helt oironiskt sagt är också rubriksättningen stundtals väldigt rolig och träffande.

Bland analyskapitlens höjdpunkter återfinns utläggningar om *Blommorna* som modereportage (98f.), Irigaray- och

Kristevainspirerade tolkningar av de ovidianska intertexterna i samma dikter (104–11), komparativa reflektioner över djurblivande, djurvara och djurvaror i *Rimmarbandet* (138–168), en diskussion om *Lycksalighetens* ö som självhjälplitteratur (231), samt, inte minst, en tolkning av fragmentets och utkastets skilda arbetsmodus med stöd i *Kapitalet* (263). Dessa exempel ger med nödvändighet en ofullständig bild av avhandlingens helhet, men säger något om bredden och experimentlustan i genomförandet.

Ironins skiftningar är ett inspirerande bidrag till den svenska litteraturvetenskapen som också lyckas med den djärva föresatsen att visa på Atterboms aktualitet för dagens

läsare. Det faktum att hans texter står pall för de sofistikerade analytiska grepp som Båth begagnar, att dikterna inte enbart låter sig underkastas teorin utan också medger en dialog, säger något väsentligt både om deras verkshöjd och om avhandlingsförfattarens känsliga handlag. Vad Atterbom själv en gång tröstande skrev till Bernhard von Beskow förtjänar därför att återupprepas, inte bara med avseende på Atterboms diktning såsom denna nu har levandegjorts av Båth, utan också med hänseende till den båthska skriftens egna meriter: ”Hvad som är gjordt med snille, med talent, med kärlek, med studium, med konst- och språksinne, skall – förr eller sednare – göra sig gällande, eller taga ut sin rätt”.

Sofi Qvarnström om **Peter Forsgren, NORRLAND SOM KOLONI OCH UTOPI. OLOF HÖGBERGS DEN STORA VREDEN, LUDVIG NORDSTRÖMS PETTER SVENSKS HISTORIA OCH BERÄTTELSEN OM SVERIGE** Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2015, 211 s.

Blånande fjäll, vita bergstoppar och lågvuxen björkskog möter ögat på bokomslaget i en målning av Helmer Osslund från 1904. Här är det varken Norrland som råvarukoloni eller modern samhällsutopi vi möter, utan snarare den romantiserade bild av den fria vildmarken som blivit själva innebilden för Norrland ända in i våra dagar. På så vis skapar omslaget en intressant kontrast till ämnet för Peter Forsgrens studie där andra, alternativa berättelser om Norrland undersöks.

Med utgångspunkt i Olof Högborgs och Ludvig Nordströms ambitioner att lyfta fram en ny bild av Norrlands historia, kultur och framtid fördjupar sig Forsgren i roman- och berättelserna *Den stora vreden* (1906) och *Petter Svensks historia* (1923–27). Han diskuterar dem som inlägg i en debatt om det moderna svenska industrisamhället, men också som en del av en litterär – delvis åsidosatt – tradition: den så kallade norrlandslitteraturen.

Norrland som koloni och utopi är angelägen för alla som intresserar sig för politiskt engagerad litteratur och för hur författare genom sina litterära texter deltar i samhällsdebatten. Tillhör man dessutom den skara som under senare år följt Po Tidholms norrlandsreportage och den mer än hundraåriga debatt där stad ställts mot landsbygd, norr mot söder, tillväxt mot nedskärningar, är den oundgänglig. Kanske inte för att den ställer frågor som aldrig ställts tidigare, men just för att frågorna ställs till två skönlitterära romanprojekt som så uppenbart utgör medvetna inlägg i debatten om Norrlands resurser och framtida utveckling.

Två spår löper parallellt i Forsgrens undersökning. För det första är det fråga om en genreanalys av roman- och berättelserna som historiska romaner, vilken inbegriper författarnas försök att genom olika litterära grepp legitimera sin historietolkning. För det andra handlar det om en analys av deras koppling till den samtida samhällsdebatten och framväxten av ett

modernt industri-Sverige där frågor om relationen mellan centrum och periferi, nation och region, styrande och styrda intar en central plats. Dessa spår hålls samman genom Forsgrens argumentation för att båda romanprojekten syftar till att dekolonisera traditionella föreställningar om Norrland och det norrländska.

Det sistnämnda går helt i linje med att boken är skriven inom ramen för det interdisciplinära forskningsprojektet ”Concurrences” vid Linnéuniversitetet där ambitionen har varit att avtäckta olika anspråk på kultur och historia som rests på olika platser i olika tider ur just ett postkolonialt perspektiv. Forsgren har också valt att strukturera sin undersökning utifrån de teoretiska begrepp och begreppspar som stått i fokus för projektet i stort: arkiv, tid/plats samt röst/anspråk. I boken görs detta tydligt inte minst genom att Forsgren valt att benämna kapitlen utifrån dem.

På ett teoretiskt plan förankrar Forsgren sin studie bland annat i Ann L. Stolars diskussion om arkivet och dess funktion, främst dess relation till samhällslig makt och kontroll, i *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule* (2002). Michail Bachtins idéer kring kronotopen och dialogicitet får tillika stor plats då Forsgren avser att frilägga maktstrukturer genom att studera hur olika platser och röster förhåller sig till varandra. När det gäller det teoretiskt mångtydiga och notoriskt undanglidande begreppet plats förankrar Forsgren sin undersökning i Henri Lefebvres teorier om plats som ”ett slags spatialitet där mentala (symboliska), fysiska och sociala dimensioner samverkar på ett sätt som gör den mer till en process än till något som är statiskt och avgränsat” (12). Detta kopplar Forsgren i sin tur till de olika föreställningarna om centrum och periferi, kolonisator och koloniserad, som kommer till uttryck i romanerna. Han använder sig även av Benedict Andersons konstruktivistiska syn på nationen som något som skapas och ständigt måste upprätthållas och som dessutom är nära förknippad med moderniseringsprocessen. När det gäller frågan om vem som talar och vem som har rätten att tala, anknyter Forsgren till Michel Foucaults idéer om röst och anspråk som nära kopplade till särskilda institutionella

platser som ger rösten legitimitet. Ett sista centralt begrepp i boken är Mary Louise Pratts kontaktzon, det vill säga ett slags sociala platser där skilda kulturer kolliderar och möts, och som utmärks av olika, inte sällan asymmetriska, maktrelationer. Detta begrepp blir användbart för Forsgren för att visa hur en konkret och lokalisierbar plats kan innehålla flera mentala rum, men även för att peka på att strider om makten över en plats i förlängningen kan ge upphov till alternativa berättelser som dekoloniserar snarare än koloniserar Norrland.

Men även om Forsgren alltså läser och tolkar Högströms och Nordströms romaner utifrån en mängd olika teoretiska utgångspunkter tar han författarnas ambitioner på största allvar. Med en till stora delar sympatisk läsart ger han sig i kast med att avtäckta deras visioner och förhoppningar om sina hemtrakter. Bägge romansviterna är i hög grad idéromaner och består av en ansenlig textmassa. Ingen av dem har – kanske delvis av den anledningen – satt något särskilt stort avtryck i forskningen. Ett undantag är emellertid Ingeborg Nordin Hennels avhandling *Den stora vreden. Studier i Olof Högbergs prosaepos* (1976), som utförligt analyserar Högbergs romansvit som just historisk skildring och som debattinlägg skärskådande sin samtid. Men tyvärr skriver inte Forsgren fram vad som skiljer deras analyser åt. Själv skulle jag vilja säga att det handlar om studiens teoretiska idé- och perspektivrikedom samt Forsgrens nyfiket prövande postkoloniala blick på romansviten.

Jämförelsen mellan dessa två romanprojekt är dessutom ett nytt och mycket givande grepp. Det lyfter fram komplexiteten i denna så kallade norrlandslitteratur – och i Norrlandsfrågan. Det har tidigare funnits en tendens att dra denna litteratur över en kam och förutsätta ett industrikritiskt perspektiv. Vad som framkommer i *Norrland som koloni och utopi* är något helt annat: två romansviter som båda syftar till att försvara och skriva fram en norrländsk hembygd, men med skilda självbilder, medel och mål.

Ett exempel på den jämförande analysens fruktbarhet är Forsgrens undersökning av arkivets funktion i de två romansviterna. Genom den tydliggörs hur författarna både

idémässigt och estetiskt knyter an till skilda traditioner. I *Den stora vreden* visar Forsgren hur en muntlig berättartradition – saga och sägen samt bibliska intertexter – används för att legitimera de historiska anspråken i romansviten. Ofta knyts de historiska händelserna samman med berättargrepp från skämtsagan, vilket ger upphov till komik. Det är en vedertagen tolkning, menar Forsgren, att skämtsagetraditionens härmningar och upprepningar fyller funktionen att ge uttryck för en folkligt baserad överhetskritik. De bibliska intertexterna, menar Forsgren vidare, framställs som en del av samma folkliga föreställningsvärld som sagan, och allusionerna syftar ofta till att visa parallellerna mellan det israeliska folket och den norrländska befolkningen (ökenvandringen, löftet om Kanaans land och den babyloniska fångenskapen). Högberg låter på så vis många röster komma till tals och författarpositionen blir underordnad den folkliga berättartradition som förmedlas.

I Nordströms *Petter Svensks historia* är arkivet ett annat och det fyller en annorlunda funktion; därför finner man också helt andra idéer och berättargrepp här. I romansviten är berättandet typiserat och didaktiskt och berättaren intar en framträdande roll och vill skriva om inte bara Norrlands utan hela Sveriges historia – detta genom sin vetenskapliga kunskap om de lagar som styr den moderna samhällsutvecklingen. Den kunskap berättaren, eller rättare sagt Nordström, samlat på sig, systematiserar han i det idékomplex som han benämner totalism. Bärande idéer i totalismen är utvecklingsoptimistisk determinism (inspirerad av Spencer och Spinoza), materialism i förening med mystiskt färgad kristen idealism och en anti-romantisk och anti-individualistisk hållning. Forsgren visar i sin analys vilken roll de totalistiska idéerna spelar i romansviten och i förlängningen vilken estetik de ger upphov till. Att karaktärerna blir typer och underordnade den historiska utvecklingen beror exempelvis på att deras främsta roll är att åskådliggöra generella sociala processer. I *Petter Svensks historia* tar en tänkt romangestalt sakta form genom svitens delar, en ny nationalfigur som är tänkt att ersätta den av utvecklingen överspelade Moder Svea. Skildringen av det moderna Sveriges födelse,

från 1700-talet och framåt, gestaltas genom de många nystartade affärskoncernerna och industriföretagen i Öbacka, och genom de strider och kompromisser de ger upphov till mellan de moderna affärsmännen och ”det gamla feodala Vasa-Sverige”. I detta ser vi totalismens förhoppning om att de materiella och ekonomiska framstegen ska utgöra grunden för människans utveckling till högre nivåer och att världen ska utvecklas till en enda tänkt sammanhängande stad, världsstaden. I Nordströms romansvit ställs med andra ord större förhoppningar till industrin än i Högbergs.

Forsgrens jämförelse mellan hur arkivet används i de två romanprojekten för att diskutera frågan om Norrlands framtid visar att romanerna är långt mer sammansatta och nyanserade än etiketter som ”vildmarksromantik” och ”indignationslitteratur” låter antyda. Dessutom tar Forsgren litteraturens estetiska grepp på allvar och visar *hur* Högbergs respektive Nordströms idéer kommer till uttryck.

Ett centralt perspektiv i Forsgrens undersökning är det redan nämnda dekolonialiseringsperspektivet. Att utmåla Norrland som en koloni inom det egna landet har blivit en trop, både i den norrländska skönlitteraturen och i forskningen om den, men att som Forsgren intressera sig för hur norrlänningen själv försöker omskapa platsen till något framtidsinriktat och aktivt visar sig ännu mer givande. Forsgren betraktar visserligen också Norrland som en koloni, men läser samtidigt de undersökta romanerna som postkolonial litteratur inspirerad av Elleke Boehmers *Colonial and Postcolonial Literature* (2005). Den centrala frågan handlar då, enligt Forsgren, om att undersöka hur skönlitteraturen själv ifrågasätter orättfärdiga maktförhållanden, hur den försöker ge det egna folket agens att skapa sin egen framtid och skriva fram de alternativa framtidsvisionerna.

Utifrån dekolonialiseringsperspektivet urskiljer Forsgren två diskurser i de undersökta romanerna. I *Den stora vreden* framträder så småningom bilden av en ny sorts stad, präglad av folkligt demokratiska ideal och socialt ansvarstagande, där inga motsättningar råder, varken mellan folket och överheten eller mellan stad och land. Folkets, de undertrycktas röster, har också fått en plats och legitimitet i det nya

samhället. I *Petter Svensks historia* skildras de norrländska industristäderna till sist som centrum för handel och sjöfart och som ett nav i det moderna Sverige. Särskilt intressant blir det emellertid då Forsgren visar hur Högberg och Nordström parallellt med dessa dekoloniseringsstrategier, samtidigt befäster en kolonial diskurs. Högberg gör det genom användningen av den redan nämnda muntliga berättartraditionen, som framställs som ett autentiskt uttryck för folket; Nordström genom sin framåtsyftande, lagbundna modernitetsuppfattning där vissa platser och människor anses lägre stående och mindre utvecklade. Det är kuststäderna och industridistriktet som utgör framtiden i Nordströms norrlandsutopi, inte landsbygden eller småstäderna.

Mot denna bakgrund hade jag gärna sett en fördjupad diskussion i slutkapitlet av de dekoloniseringsstrategier författarna använder. Hur kan man som författare ge agens åt ett folk och en plats, och vända utsatthet till inflytande? Andra forskare som skrivit om norrlandslitteraturen har diskuterat frågan utifrån delvis andra perspektiv. Anders Öhman talar i *De förskingrade. Norrland, moderniteten och Gustav Hedenvind-Eriksson* (2004) till exempel om en dubbel blick som ligger till grund för skildringen av det egna landskapet hos Hedenvind-Eriksson; en blick som både inkorporerar norrlänningen och de utanförstående, eller annorlunda uttryckt, både periferi och centrum. Forsgren går dock aldrig riktigt i dialog med den tidigare forskningen, vilket är synd. Istället tenderar det avslutande kapitlet att fastna i utredningar av begreppen kolonial, kolonialistisk, postkolonial respektive post-kolonial litteratur.

Detta för mig in på en problematik som kan sägas vara en konsekvens av den idé- och perspektivrikedom som utmärker *Norrland som koloni och utopi*. Det är som om Forsgren vill lite för mycket med sin studie, vilket resulterar i att alla intressanta trådar inte hinner följas upp och alla knutar redas ut. Ett annat problem är att mångfalden av begrepp och perspektiv stundtals skymmer själva problemet som ska undersökas. Det slags nyanserad närläsning som Forsgren ägnar sig åt kräver också utrymme om textens många dimensioner ska friläggas, men analyserna ges inte alltid det

utrymme i Forsgrens bok. Därför blir en del analyser oförtjänt platta och man lämnar analysen med känslan att den endast kommit halvvägs.

När det gäller studiens uttalade ambition att relatera romanerna till den samtida samhällsdebatten och framväxten av ett modernt, industrialiserat Sverige, saknar jag en mer uttalad diskussion av romanernas roll i litteratursamhället, liksom av själva debattens, det vill säga Norrlandsfrågans, skiftande skepnader. Som läsare frågar man sig varför Forsgren på ett metodiskt plan inte valt att kombinera närläsning med litteratursociologiska tillvägagångssätt. Detta i synnerhet när frågan om romanerna som debattinlägg är en av undersökningens huvudfrågor. En analys av romanernas mottagande i dagspressen hade exempelvis kunnat ge givande inblickar i hur politiskt samtiden läste romanerna. En inblick i hur debattens vågor gick och hur argumenten såg ut vid tidpunkterna för romansviternas utgivning hade också kunnat ge mer specifik kunskap om skönlitteraturens bidrag i debatten och om romansviternas roll i relation till andra debattinlägg utifrån de spännande och högst relevanta frågor Forsgren ställer inledningsvis: Vilka anspråk reser romanerna och med vilka röster? Vad säger föreställningarna om det norrländska om relationen mellan centrum och periferi? När *Den stora vreden* gavs ut 1906 kan debatten om Norrlandsfrågan sägas ha kulminerat i och med tillsättningen av Norrlandskommitténs utredning av skogsbolagens uppköp av hemman som var klar 1904. Norrländska förbudslagen som förbjöd bolagen att förvärva jord- och skogsbruksfastigheter antogs också 1906. Nordström skrev sin romansvit tjugo år senare, när debatten svalnat något. Det ger honom ett annat perspektiv på frågan.

Dessa invändningar överskuggar dock inte studiens förtjänster. Forsgrens sätt att relevantgöra delvis bortglömd, förbisedd och svårgenomtränglig skönlitteratur är värt en eloge i sig. Likaså hans förmåga att på det stora hela elegant sammanfoga teorier av olika slag till en organisk helhet. Han lyckas även förena en sympatisk läsart med ett kritiskt förhållningssätt. Och stundtals finns där också vad jag eftersökt mer av i fråga om kopplingen mellan litteratur

och samhällsdebatt. Som i diskussionen om den utopiska vision om den underjordiska staden som avslutar *Den stora vreden*: här ser Forsgren ett uttryck för historien som ofullbordad och det ideala Norrland som något som återstår att förverkliga: ”Den kontroll över de egna naturtillgångarna och den egna industriproduktionen, som utopin om den underjordiska staden ger en bild av, var i början av 1900-talet inte någon verklighet, däremot något som livligt diskutera-

des i den debatt som gick under namnet Norrlandsfrågan” (142). I denna passage visar Forsgren – utan att explicit säga det själv – hur Norrland som koloni förvandlas till utopi men med slutmål att bli något tredje: en realitet och ett nytt centrum att räkna med. Att historien sedan tog en annan riktning är en annan historia, men också en förklaring till att många av de uppmanande och krävande frågor som ställdes då fortfarande väntar på svar.

Yvonne Leffler om **Mattias Fyhr, SVENSK SKRÄCKLITTERATUR 1. BÅRTÄCKEN ÖVER JORDENS LIKRUM: FRÅN MEDELTID TILL 1850-TAL** Lund: Ellerströms, 2017, 350 s.

Skräcklitteratur och skräckfilm har sysselsatt många forskare runt om i världen de senaste decennierna. Också i Sverige har det växande intresset för skräckgenren resulterat i flera studier inom olika discipliner, såsom litteratur, film, etnologi och psykologi. Många av dessa är baserade på internationellt – angloamerikanskt – material. Sedan tidigt 1990-tal har emellertid flera doktorsavhandlingar och artiklar publicerats om svensk skräcklitteratur. De flesta har undersökt svenska 1800-talsromaner och sekelskiftesförfattare, som Selma Lagerlöf och August Strindberg. Det är därför välkommet med den typ av kartläggning av svensk skräcklitteratur från medeltiden till idag som Matthias Fyhr utlovar i *Svensk skräcklitteratur*. I första delen av två, behandlas dock huvudsakligen litteratur från slutet av 1600-talet fram till 1850-talet; Fyhr ger alltså bara inledningsvis exempel på skräckinslag i isländska sagor från 1100-talet och medeltida skrifter som Olaus Magnus *Historia om de nordiska folken* (1555). Den historiska genomgången innebär att Fyhr arbetar med ett bredare urval av texter och genrer än tidigare forskare. En av studiens stora förtjänster är att den presenterar svenska dramer, ballader och dikter som är mer eller mindre okända idag. Bland dessa kan nämnas

skådespel som Urban Hiärnes *Rosimunda* (1665), Gustaf III:s *Den svartsjuka neapolitanar'n* (ca 1790) och Constans Pontins *Agda* (1850/52) samt dikter som Anna Maria Lenngrens ”Gref Bernhards Bröllopp” (1802) och Carl Wilhelm Böttingers ”Likplundrarn” (1830). Fyhr behandlar också samlingsverk, som Karl August Nicanders och Gustaf Christian Norlings *Syner och röster ur Det Fördolda* (1839), och folkliga publikationer, som Jacob Philip Tollstorps *Clorinda, eller spetskammaren* (1833). De många infogade bilderna på bokomslag, illustrationer och trycksidor bidrar ytterligare till att levandegöra verken för dagens läsare.

Mattias Fyhr tillämpar en vid definition av skräckgenren: ”Skräck i konst är någonting som skildras som skrämmande, genom en kombination av det onaturliga och brott mot den rådande mänskliga ordningen.” (19) Det innebär att han inte diskuterar varför genren attraherar publiken och vilka underliggande rädslor och föreställningar specifika skräckberättelser ger uttryck för. Han tar istället avstånd från tidigare studier som behandlar skräckgenren ”som symptom” (25) på bortträngda eller dolda sexuella, epistemologiska och sociala förhållanden. Han intresserar sig inte heller för publikens reception eller för de fysiska och psykologiska

effekterna av att ta del av skräck. Han varnar för att risken ”att se för djupt” i texterna kan leda till att ”att man kan missa att författarna liksom regissörer och andra konstnärer inom traditionen ofta själva vet vad de gör” (28). Istället förespråkar han att ”läsa skräck bokstavligt” (25). Vad detta innebär går han inte närmare in på, men att döma av de kommande kapitlen är det att referera handlingen i verken, lyfta fram typiska skräckelement, som spöken och vålnader, och visa hur texterna alluderar på tidigare verk inom genren genom återbruk av intrigelement, motiv och namn på huvudpersonerna.

Fördelen med Fyhrs studie är att han inkluderar verk som har fallit utanför tidigare forskares snävare definitioner av skräcklitteratur. Nackdelen är att det saknas en litteraturvetenskaplig analys av verken som just skräcklitteratur. Det hade till exempel varit intressant med en diskussion om parodins och satirens ställning inom genren i samband med presentationen av Lenngrens dikt ”Anders och Köks Cajsa” (1794), som inleds med en parodisk återgivning av skräckballadens miljöskildring och där Lenngren – som Fyhr noterar – parodierar tidigare skräckballader av Baggesen och Kellgren. Det hade också behövts en fördjupad analys för att övertyga läsaren om att Julia Nybergs ”Den stackars Anna eller Molltoner från Norrland” (mer känd som ”Vårvindar friska”, 1828) är ”den främsta svenska romantiska skräckballaden” (122). Är det för att Strömkarlens spelande nämns i omkvädet och därmed ger en olycksbådande ton åt dikten? Eller är det för att diktjaget i sista strofen omnämner sin älskande, den döda soldaten Modig, som ”Vålnaden blodig”?

Ett återkommande problem vid alla genrestudier är urvalet av primärtexter. I Fyhrs studie förs ingen diskussion om valet av texter och inledningsvis förefaller han vilja presentera alla svenska skräcktexter han har hittat i arkiven. Han poängterar att han ”lagt fokus på svensk litteratur”, men också i vissa fall behandlar friare översättningar och översättningar som varit av betydelse för den svenska skräckgenren (12). Med denna höga ambitionsnivå och inkluderande hållning är det naturligtvis omöjligt att ge en

fördjupad analys av alla verk som platsar inom Fyhrs vida definition av skräcklitteratur. En del verk omnämns bara i förbifarten medan andra får en mer omfattande presentation. Det hade dock varit på sin plats med en förklaring till varför vissa verk behandlas på bekostnad av andra. Nu blir det istället upp till läsaren att utforska urvalskriterierna och det förefaller då som om Fyhr hellre väljer att behandla mer okända texter än kanoniserade verk. Å ena sidan är detta sympatiskt eftersom det resulterar i att hittills obekanta verk och författarskap aktualiseras. Å andra sidan är det problematiskt eftersom tidigare forskning om skräckinlag i de kanoniserade texterna (t.ex. Almqvists) inte behandlas och relateras till tidigare forskning.

Det tycks också till syvende och sist som om Fyhr i realiteten arbetar med en både vag och motsägelsefull definition av skräcklitteratur. Han är till exempel tydligt kritisk till tidigare studier som behandlat skräckinslag i exempelvis Emilie Flygare-Carléns och Carl Jonas Love Almqvists romaner. Enligt honom tillhör dessa romaner inte genren, eftersom författarna endast ”’kryddar’ sin realism med skräck” (205). Ändå väljer han att behandla Flygare-Carléns *Rosen på Tistelön* för att den är ”mer skräcklitterär (gotisk)” än tidigare forskare har framhållit (207) och för att den ”har en genomgående gotisk tråd” (210). När det kommer till kritan är Fyhr påfallande inkonsekvent när det gäller vilka verk som är värda att studera och vilka som inte platsar inom den genrekategori som han stipulerar. Vad gäller Almqvist är det exempelvis märkligt att han inte nämner *Amorina*, där det förekommer vampyrer, vålnader och spökscener, trots att dessa gotiska inslag har framhållits av flera tidigare forskare, nyligen Boris Lazic. Fastän spöks scenen i *Amorina* får en parodisk och komisk avslutning borde den ändå – med Fyhrs ”bokstavliga läsning” – kunna ses som en lika tydlig skräckscen som någon spöks scen hos exempelvis Lenngren.

Det är också märkligt att Fyhr kritiserar undertecknad för att ha analyserat skräckromantiska drag i Carl Fredrik Ridderstads roman *Svarta handen* på bekostnad av författarens nidskrift *Frenologen* utan att presentera en egen analys, trots att den gavs ut 1844, alltså inom tidramen för före-

liggande volym. Istället påstår han att den senare romanen ska diskuteras i nästa del av studien. Det är möjligt att detsamma gäller Viktor Rydbergs debutverk ”Wampyren” från 1848. Samtidigt förefaller Fyhr tämligen omedveten om dess existens när han i avslutningen nämner översättningen av den engelska författaren Polidoris ”The Vampire” och förundras över att wampyren, trots denna översättning från 1824, inte fick ”fäste i Sverige annat än som ett beskrivande ord hos ett antal författare” (237). Just Rydbergs följetongsberättelse bygger vidare på Polidoris vampyrberättelse och är en tydlig skräck- och vampyrberättelse som explicit refererar till sin kända utländska förlaga. Den borde alltså passa väl i Fyhirs studie om svensk skräcklitteratur.

Ett återkommande problem i *Svensk skräcklitteratur* är behandlingen av tidigare forskning. Fyhr är som flertalet forskare angelägen om att motivera sin studie, i det här fallet med att han är den första att teckna den svenska skräcklitteraturen från medeltiden till idag. Därtill är han mån om att inte bara positionera sig utan också att ta avstånd från tidigare forskningsinsatser. Det leder i flera fall till att han behandlar tidigare studier som Djävulen skulle läsa Bibeln; han letar fel, misstolkar och negligerar. Så till exempel förvränger han Anders Öhmans kriterier för en skräckroman i *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia* (2002), när han kritiserar Öhman för att påstå att ”hotet ska ’införlivas’ eller ’oskadliggöras’” fastän verken ofta inte slutar så (27). Vad Öhman skriver i den av Fyhr citerade definitionen (27) är att ”skräcken utgörs ofta av en skräck för det främmande, det okända, det oförklarliga som ännu inte införlivats i civilisationen och därför upplevs som ett hot” och att det är ”en viktig strävan i många skräckromaner att rena samhället från faran genom att oskadliggöra det okända namnlösa” (min kurs.). Anmärkningsvärt är också att när Fyhr klassificerar Nybergs ”Vårvindar friska” som Sveriges främsta romantiska skräckballad nämner han inte att Göran Hägg redan 1996 i *Den svenska litteraturhistorien* kallade dikten ”en läskig skräckballad med Bürgers *Lenore* som förebild” (212). Allvarligt är det också att Fyhr gör en dis-

tinktion mellan de engelska begreppen ”terror” och ”horror” med hänvisning till Anna Riggs Millers *Letters from Italy* (1776) utan att ta upp den gotiska författaren Ann Radcliffes tongivande diskussion av begreppen i ”On the Supernatural in Poetry” (1826). Radcliffes utredning har ofta åberopats och dessutom lett till en omfattande diskussion av begreppen. Fyhr berör inte detta trots att han i litteraturförteckningen hänvisar till flera av de vetenskapliga verk där Radcliffes artikel och den efterföljande debatten behandlas och utvecklas.

Sammanfattningsvis bidrar Mattias Fyhirs *Svensk skräcklitteratur* till en kronologisk kartläggning av olika typer av skräcklitteratur på svenska från medeltiden till idag, inklusive texter som är okända för flertalet litteraturforskare och läsare. Tillsammans med det rika och vackert återgivna bildmaterialet är detta verkets stora förtjänst. Som framgått ovan uppvisar studien dock flera vetenskapliga problem. Det gäller exempelvis bristen på teoretisk diskussion och litteraturvetenskaplig metod. Det hade varit önskvärt med en tydligare utredning av begreppet skräcklitteratur och därmed också ett resonemang om urvalet av texter och presentationen av dessa. Istället för att positionera sig och bygga vidare på tidigare forskning väljer Fyhr i många fall att negligera publicerade studier eller att kritisera dem på ett sätt som stundtals leder till besvärande över- eller misstolkningar av tidigare forskares genredimensioner, urvalskriterier och texttolkningar. Den allvarligaste bristen är dock avsaknaden av litteraturvetenskaplig undersökning; Fyhr stannar vid att referera handlingen i texterna istället för att analysera dem som skräcklitteratur. Möjligen är det hans allomfattande definition av skräcklitteratur som leder till en både vag och svepande genomgång av ett antal texter, vars klassificering som skräcklitteratur inte alltid övertygar. Trots detta, eller just därför, kommer Fyhirs studie säkert att leda till förnyat intresse för svensk skräcklitteratur och fortsatt forskning inom område. Den aktualiserar behovet av en grundlig utredning och diskussion av begreppet skräcklitteratur, samtidigt som den innehåller flera hittills okända texter väl värda en fördjupad analys.

Tiina Rosenberg om **Sam Holmqvist, TRANSFORMATIONER. 1800-TALETS SVENSKA TRANSLITTERATUR GENOM LASSE-MAJA, C. L. J. ALMQVIST OCH AURORA LJUNGSTEDT** Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2017, 334 s. (diss. Uppsala)

”Visserligen måste det vara något eget ändå med denna varelse”, säger den förste kirurgen i Carl Jonas Love Almqvists *Drottningens juvelsmycke* (1834), 1800-talets genusroman framför andra. Berättelsen om Azouras Lazuli Tintomara har aldrig upphört fascinera läsare som intresserar sig för genusglidande varelser och många har känt sig manade att fånga Tintomara i flykten. Sam Holmqvist undersöker i sin doktorsavhandling *Transformationer. 1800-talets Svenska translitteratur genom Lasse-Maja, C. L. J., Almqvist och Aurora Ljungstedt* Almqvists androgyna huvudperson som en del av den svenska litteraturens trans(gender)historia och kontextualiserar därmed transkaraktärer som ett populärt motiv i svensk 1800-talslitteratur.

Holmqvist vill skriva translitteraturhistoria samtidigt som hen vill utvidga förståelsen av kanoniserade verk och diskutera vilken betydelse dessa litterära gestaltningar av transkaraktärer kan tänkas ha för nutida transpersoner. Hur transtemat kommer till uttryck i litteraturhistorien är ett i stort sett outforskat forskningsområde i Sverige. Sedan tidigare finns det ett antal studier om genusväxlingar (cross-dressing) och genusvariationer i dramatik, epik, film och scenkonst. Dessa studier placerar sig inom ett vidare genus- och queerforskningsfält och ägnar sig inte, som Holmqvists avhandling, specifikt åt transidentiteter. Lazouli Tintomara, som länge varit ett solitärt fenomen i svensk 1800-talslitteratur, får i Holmqvists avhandling sällskap av en rad mer okända karaktärer. Begreppet ”trans” omfattar här gestalter som av skilda anledningar och till olika grad rör sig bortom det kön som de biologiskt sett fötts till. Termen trans gäller

också personer som rör sig mellan olika genuspositioner inom det föreskrivna tvåkönssystemet. På så vis utvidgas den genusmässiga flexibiliteten och därmed ökar även antalet transkaraktärer i litteraturhistorien.

Utöver *Drottningens juvelsmycke* utgörs avhandlingens primärmaterial av mästertjuven Lasse-Majas (Lars Molin) självbiografi från 1833 och Aurora Ljungstedts novellsamling *Moderna typer* (1874). I anslutning till dessa texter läser Holmqvist även Amanda Kerfstedts roman *Reflexer* (1901) och Frida Stéenhoffs novell ”Ett sällsamt öde” (1911). I det första kapitlet ”Folkhjälten” undersöker Holmqvist stortjuven Lasse-Majas självbiografi med utgångspunkt i sociala skillnader som formats av kön, klass och rasifierade strukturer och hur Lasse-Maja gör motstånd mot dem. Det andra kapitlet ”Drömmar om androgynen” analyserar den mytologiska, estetiska och religiösa androgynfiguren tillsammans med dess motsats hermafroditen. Här avviker Holmqvist från sitt huvudsakliga fokus på kön och tar upp transmotivets erotiska potential och gränserna för ett socialt acceptabelt begär. I det tredje kapitlet ”Ytans gränser” diskuterar Holmqvist Ljungstedts *Moderna typer* där huvudfrågan berör hur både fiktiva och verkliga transpersoner ofta gestaltas som bedragare och hur detta motiv kan relateras till nationsbyggandet. I detta kapitel analyseras även de cisnormativa transmotiv som är vanligt förekommande i modern populärkultur: bedragaren, ciskvinnan i manskläder och den manhaftiga transkvinnan. Det avslutande kapitlet ”Nästa steg” handlar om transmotivets utveckling vid 1900-talets

* Cisperson är motsatsen till en transperson.

början utifrån analyser av Kerfstedts roman och Stéenhoffs novell. Holmqvist återupptar här kopplingen mellan kön och sexualitet i en diskussion om transfeminina gestalter i manlig homosexuell tradition.

Dessa analyserade verk sätts i spel mot annan skönlitteratur av exempelvis Fredrika Bremer och August Blanche för att kontextualisera och placera in den translitterära traditionen i ett större litteraturhistoriskt sammanhang. Holmqvist menar att samtliga exempel är viktiga därför att de gör det möjligt att samtidigt reflektera över historiska och nutida transrelaterade erfarenheter. När Holmqvist vill komma åt den specifika transerfarenheten skapar det en viss spänning i det historiska materialet. Denna konflikt är inbyggd i queerforskningen som i början ville undvika allt identitetspolitiskt, men som likväl inte var beredd att helt släppa greppet om de människor som genom århundraden levt queera liv. När Holmqvist använder transidentiteten som ett begrepp för de fiktiva karaktärerna under en tid då själva termen inte var uppfunnen, menar hen att det vidgar diskussionen om existensen av transpersoner i det förflutna. Avhandlingen väcker således en historiografisk fråga inom genus- och queerforskningen som länge delat så kallade konstruktivisterna och essentialisterna i skilda läger. Där den förra gruppen i Michel Foucaults anda betonar att övergången från en beteendebaserad uppfattning om identitet till en mer modern förståelse i ett historiskt perspektiv gör det svårt att tala om specifika queera identiteter i det förflutna, hävdar den andra gruppen att dessa olika identiteter alltid funnits men benämnts på olika sätt beroende på vilken kontext som varit förhanden.

Holmqvist har valt det anakronistiska förhållningssättet, det vill säga användningen av begrepp som placeras i ”fel” tidsepok. Detta sammanhänger med den historiografiska frågan om temporalitet och vilka ord som kan användas för vilka epoker. Den queerinriktade historiografin har inte löst konflikten en gång för alla. Den hårda uppdelningen mellan konstruktivisterna och essentialisterna har dock mjukats upp genom åren och de har närmat sig varandra samtidigt som antalet bokstäver i förkortningen HBTQ (homo/bi/trans/queer) stadigt blivit fler och olika identitetsgrupper

gjort anspråk på synlighet inom ramen för den rådande akronymnormativiteten HBTQ. Vilken väg forskaren väljer beror på vad hen är ute efter och på vilket sätt hen anser sig bäst kunna närma sig materialet.

När lesbiska- och gaystudier började etableras som forskningsområde i början av 1980-talet var frågan om den samkönade sexualitetens historia central. Traditionen kallas ”hidden from history” och liknar i allt väsentligt den tidiga kvinnohistorien då de av historieskrivningen osynliggjorda homosexuella länge fått vänta på att äntligen få träda fram ur den historiska garderoben. Tanken var att historiska studier skulle ge dem upprättelse och bidra till den nutida förståelsen av samkönad sexualitet. Holmqvists angreppssätt rör sig i hög grad inom detta historiografiska fält eftersom avhandlingen vill visa att transerfarenheter i skönlitteratur sammanhänger med en större historisk berättelse.

Men frågan är huruvida det är möjligt att i efterhand förklara någon som trans i enlighet med den moderna definitionen av transgender? Litteraturvetaren Eve Kosofsky Sedgwick, som för övrigt helt lyser med sin frånvaro i Holmqvists avhandling, ställde i *Epistemology of the Closet* (1990) frågan om det någonsin funnits en gay Sokrates och problematiserade därmed det tveksamma i att förse historiska personligheter med en identitet de förmodligen inte kommit i närheten av. Kan den samkönade sexualitetens historia baseras på ett antal ”outade” historiska individer, frågade Kosofsky Sedgwick och samma fråga kan ställas till Holmqvist i fråga om både fiktiva och historiska transpersoner.

Oavsett utgångspunkt, är Holmqvists urval av litterära verk välvalt, i synnerhet då dessa – med undantag för *Drottningens juvelsmycke* – tidigare inte diskuterats ur ett transperspektiv. Holmqvist lyckas slå en bro från 1800-talet till vår egen tid genom att visa hur könsväxlingar och transerfarenheter fascinerat författare och läsare långt före vår egen tids identitetspolitik. Det Holmqvist kallar transläsning är en parallellterm till den mer bekanta queerläsningen av konstnärliga eller andra kulturella företeelser. Det som skiljer dessa tolkningsmetoder åt är att transläsningen har ett tydligare fokus på kön och genus och uttrycker en önskan

om att överskrida föreskrivna könskonstruktioner, medan queerläsningen inriktar sig på intersektionen mellan genus och sexualitet. Holmqvist visar hur transgörande läckage existerar i olika litterära genrer, något som idémässigt knyter an till tanken om det queera läckage som innebär att inget heteronormativt system är så helgjutet att det inte skulle ”läcka” queerhet. Att texter läcker trans innebär att kön inte är någon stabil kategori utan att det alltid funnits en rörlighet inom ett och samma kön samt mellan könen. Genusväxlingar är ett ännu större område då det biologiska könet kan kläs i en mängd variationer av feminiteter och maskuliniteter beroende på tid och sammanhang. Skillnaden mellan queera läsningar och transtolkningar är att transläsningar främst handlar om kön och genus, medan ett queert förhållningssätt fokuserar på sexualitet och i queerfeministiska sammanhang även på genus. När kön och/eller genus skiftar förändras också begärsriktningen och allehanda missförstånd uppstår, ett könsväxlingsmotiv som länge varit populärt inom scenkonst och film och som Holmqvist också uppmärksammar.

I avhandlingen positionerar sig Holmqvist mot en tidigare litteraturhistorisk forskning som tagit sig an texter som gestaltar queera och/eller transkaraktärer och menar att den ofta varit missvisande. Den androgyna Lazuli Tintomara kallas rutinmässigt ”hon” och Lasse-Maja förvandlas till en man som klär sig i kvinnokläder endast när hen ska gömma sig för polisen trots att Lasse-Maja i sin självbiografi porträtterar sig som både kvinna och man. Holmqvist menar att transläsningen gör det möjligt att tala om Lasse-Maja *både* som kvinna och man samt beskriva Tintomara som en icke-könsbinär karaktär, något som queerläsningen också möjliggör.

I samma anda framhåller Holmqvist att transläsningen underlättar undersökningen av transgörandet i Ljungstedts *Moderna typer* och gör det möjligt för Holmqvist att identifiera transsymboler och komma-ut-berättelser i Kerfstedts *Reflexer* och Stéenhoffs ”Ett sällsamt öde”. Holmqvists ärende är emellertid inte att bekräfta bilden av transkaraktärer som marginaliserade och därmed olyckliga avvikare, men hen önskar inte heller skapa någon ny typ av hjältar –

transhjältar – utan vill snarare analysera hur kön och genus konstrueras i de valda verken. De litterära gestaltningarna säger mycket om 1800-talets syn på kön och utgör därmed ett värdefullt material för genusforskningen i stort.

Avhandlingens teoretiska ram utgörs av transtudier av forskare som A. Finn Enke, Susan Stryker och Wibke Straube. Straube betonar trans som rörelse och använder därför verbkonstruktionen *transing* eller *doing trans* – att ”göra trans” på svenska. Tanken är den samma som i ”doing gender” (göra genus), en tankegång som existerar både i den genusforskningstradition som följer i Judith Butlers poststrukturalistiska fotspår och i den anda som Candace West och Don H. Zimmerman presenterade i sin artikel ”Doing Gender” 1987. Butlers utgångspunkt är den heterosexuella matris som skapar kulturellt begripliga kroppar medan West och Zimmermans koncept betonar genusgörandet i en mer allmän (läs: heterosexuell) kontext. Genom att i likhet med Straube betona transgörandet väljer Holmqvist att skriva in sig i en transteoretisk tradition som betonar rörligheten snarare än överflyttningen från en mer fixerad kategori ”kvinna” till en annan lika fixerad grupp ”man”. Frågan kan vara transpolitiskt känslig eftersom många transpersoner inte identifierar sig som trans utan vill övergå från kvinna till man och omvänt. Att identifiera sig som trans innebär att acceptera rörligheten som något beständigt snarare än att se övergången från det ena till andra könet som avgörande. Medan Butler inte föredrar någon enskild könskategori genusbestämmer både Straube och Holmqvist sina karaktärer som trans, något som kan handla om figurer som idag skulle kallas transpersoner medan andra snarare skulle kallas lesbiska och bögar där transnära genusvariationer också förekommer.

Holmqvists teoretiska ansats kommer på ett metodologiskt plan till uttryck genom två till synes motstridiga förhållningssätt till det material som analyseras. Å ena sidan rör det sig om en genealogisk undersökning vars syfte är att ifrågasätta köns- och genusidentiteter, och å den andra om ett försök att förstå den specifika transerfarenhet som går att avtäcka i de undersökta berättelserna. Holmqvist är dock medveten om det motsägelsefulla i detta dubbla tillväga-

gångssätt, men ser den spänning som det skapar som fruktbart. Hen vill i sin analys ringa in både det mer allmänt queera och det mer transspecifika och använder därför ”trans” som verb för att undvika fixeringen av de fiktiva karaktärerna i låsta genuspositioner. Denna metodologiska motsättning bör ses mot bakgrund av en relativt tunn sådd tradition av HBTQ-studier med specifik utgångspunkt i transhistoria och transpersoners erfarenheter i svensk forskning.

Holmqvists transläsning kan ses som en kompromiss mellan dessa till synes skilda förhållningssätt. Att transgörandet som hen visar var ett populärt skönlitterärt motiv i 1800-talets litteratur talar för att genusfrågor intresserade såväl författare som läsare. Transgörandet uppfattades dock som något ovanligt och intresset för transmotivet resulterade i både positiva och negativa skildringar. Då som nu slutade de negativa, hotfulla och varnande exemplen illa, men även positiva skildringar av transgörandet borde ske inom rimliga gränser. Holmqvist framhåller dock att det ena narrativet inte utesluter det andra utan de går in och ut i varandra.

En tydlig gräns utgörs enligt Holmqvist av allt som har med begär och sexualitet att göra. Transgörandet, genusväxlingar och genusvariationer kan sällan begränsas till endast kön utan att begär och sexualitet gör sig påminda. Det liknar dagens genusnormer som gärna – åtminstone på ytan – rör sig mellan eller stundtals över genusgränser. Men även här råder en viss genusängslighet. Den queera subkulturen där genusöverskridanden tillhör vardagen utgör ett undantag från genusordningens ”rimliga” gränser. Det är en av anledningarna varför detta område tilltalar såväl forskare som andra intresserade.

Holmqvists ambitiöst upplagda undersökning presenterar ett spännande skönlitterärt material för den som – möjligen med undantag för *Drottningens juvelsmycke* – inte bekantat sig med 1800-talets transkaraktärer i svensk litteratur. Avhandlingen introducerar också transläsningen som metod samt vågar vara såväl genusrörlig som transpolitisk genom att formligen transformera den litteraturhistoriska forskningen i Sverige. Det senare gäller även dess genuspolitiska gren som sällan kommit att uppmärksamma transkaraktärer eller som, när så väl skett, presenterat missvisande tolkningar. Det är en viktig och modig litteraturhistorisk insats som ger mersmak. Efter läsningen undrar läsaren hur många liknande berättelser som finns undangömda i arkiven i väntan på att bli upptäckta.

Sist, men inte minst. Sam Holmqvist frågar vad skönlitteraturens roll kan tänkas vara i detta sammanhang och menar att skönlitteratur kan hjälpa oss att bättre förstå omvärlden och oss själva, men att den genom negativa skildringar också kan innebära motsatsen. Konsten i vid bemärkelse kan därför aldrig undgå sin (genus)politiska kontext, menar Holmqvist. Det sätt på vilket sociala grupper behandlas i kulturella och konstnärliga representationer påverkar hur de behandlas i livet. Skönlitteraturen är framför allt en stående inbjudan att stå i någons annans skor och därmed en övning i empati och förhoppningsvis även i solidaritet. Som Sam Holmqvist visar, gäller denna inbjudan även akademiska avhandlingar. Artonhundratalet blir omedelbart ett roligare århundrade om man får vandra den historiska vägen i transskor.

Olle Widhe om **Magnus Öhrn, POJKLANDET. POJKEN I SVENSK BARN- OCH UNGDOMSLITTERATUR** Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet 139, Stockholm: CKM Förlag 2017, 169 s.

Boxningsringen kan beskrivas som en nostalgisk arena som hyllar olika sidor av maskuliniteten. Därför är det inte överraskande att bildomslaget till Magnus Öhrns *Pojklandet* visar två pojkar som slåss med boxningshandskar, ivrigt påhejade av sina leende kamrater. Men istället för munter lek ser kampen ut att vara på fullaste allvar. Det är pojkar som fostrar varandra, utan att de vuxna lägger sig i, och omslaget vittnar på så sätt om vad som komma ska. För även om bokens kapitel onekligen pekar åt lite olika håll sammanförs de av sitt intresse för en viktig linje i den svenska litteraturens historia: gestaltningen av pojken och pojken land.

Öhrn har samlat ihop sina artiklar och antologibidrag om svensk barn- och ungdomslitteratur från den senaste tioårsperioden. Resultatet är en behändig och med flera färgbilder illustrerad monografi utgiven på CKM Förlag. I sin helhet kartlägger undersökningen en period om 200 år och framträder ett landskap som tidigare mer eller mindre har försumrats av litteraturhistorikerna. Här återfinns exempelvis Hjalmar Wallander (1879–1932), en av barnlitteraturens allra första arbetarförfattare och Södermalmsskildrare som det inte finns någon tidigare forskning om. Wallander var en litterär diversearbetare och enligt Öhrn försökte han etablera sig på det litterära fältet genom att skriva inte mindre än sju olika böcker, på sju olika förlag, i sju olika genrer. Läsaren av *Pojklandet* får även stifta bekantskap med Erik Pallins (1878–1964) pojkböcker som rör sig i en annan del av det socioekonomiska landskapet: den rika medelklassens storslagna sommarnöjen utanför Gävle. I Pallins böcker utgör arbetarbarnet istället en motbild till den sanna maskulinitet som förkroppsligas av de mer gynnade läroverkspojkar och deras fäder.

Men det är inte enbart böcker som har försvunnit i historiens glömska som Öhrn intresserar sig för. Sigfrid Siwertz (1882–1970) klassiska berättelse om hur bröderna Georg och Erik tillsammans med sotarmästarpojken Fabian ger sig ut på ett olovligt sommaräventyr i *Mälarpirater* (1911) ägnas exempelvis ett helt kapitel. Även Tove Janssons (1914–2001) böcker om Muminpappan har fått ett eget kapitel, liksom Anders Jacobssons (f. 1963) och Sören Olssons (f. 1964) böcker om Bert. Det är alltså flera ganska olika författarskap som står i fokus. De författarnamn som räknats upp här utgör dessutom endast en bråkdel av den överraskande och lite brokiga samling som Öhrn använder sig av för att teckna bilden av vad han, med inspiration från historikern Anthony Rotundo, valt att benämna ”pojklandet”.

I den inflytelserika boken *American Manhood* (1994) studerar Rotundo manlighetens olika transformationer i amerikansk 1800-talshistoria. Med begreppet *boy culture* vill Rotundo ringa in en social sfär som både var avskild från det privata hemmet – en plats befolkad av kvinnor, flickor och små barn – och separerad från den offentliga världen, som dominerades av de vuxna männens politiska och kommersiella liv. I detta mellanrum skapade pojkar en egen kultur som kännetecknades av deras längtan bort från ett feminint kodat hem, skolans krav och de vuxna männens ansvar, till en värld med andra regler, lekar och sociala ordningar. I linje med detta hävdar Rotundo att den Nordamerikanska pojkkulturen under 1800-talet var förvånansvärt befriad från de vuxnas inflytande. Rotundos synliggörande av pojkkulturens tredje rum hjälper Öhrn att frilägga viktiga dimensioner i de böcker som han analyserar. Men karakteriseringen av pojkar som fria och oberoende

behöver samtidigt problematiseras något mer än vad Öhrn tycker sig ha anledning att göra. Av Rotundos redogörelse får man lätt intrycket av att pojkarna inte alls utsattes för den påträngande pedagogik som flickorna i samtiden blev offer för. Flera forskare som på senare år har sysselsatt sig med maskulinitetskonstruktionernas historia påpekar emellertid att Rotundos förhållandevis entydiga bild av pojkkulturen under 1800-talet är en följd av att han utgår från ett begränsat och jämförelsevis traditionellt material.

I den mer nyligen publicerade boken *Boys at Home. Discipline, Masculinity, and "The Boy-Problem" in Nineteenth-Century American Literature* (2011), som Öhrn inte tar upp, försöker Ken Parille nyansera Rotundos syn på pojkkulturen. Med stöd hos de amerikanska maskulinitetshistorikerna Mark Carnes och Clyde Griffen hävdar han att Rotundo använder sig av ett alldeles för begränsat material för att kunna göra de generaliseringar om pojkkulturen som han faktiskt gör. I Rotundos historieskrivning skapar pojkarna omsorgsfullt sin egen kultur i glappet mellan hem och vuxenvärld. Men många skönlitterära skildringar visar fram en väldigt annorlunda bild av pojkars uppväxt, hävdar Parille. De maskulina normer som kommer till uttryck i dessa vittnar snarare om en annan kultur, där faderns disciplinerande funktion och rädslan för att bestraffas kroppsligen är tydlig, och där mödrarna, liksom skolan och läsningen, spelar en helt avgörande roll. En annan invändning som man kan rikta mot Rotundo, liksom mot de som forskar om 1800-talets maskulinitetskonstruktioner i stort, är att de huvudsakligen studerat pojkskildringar av manliga författare.

Även om också *Pojklandet* företrädesvis behandlar manliga författare kan Öhrn inte beskyllas för att ensidigt begränsa materialet i ett sådant avseende. Bokens olika kapitel tar upp Hedvig Aurora Ekström, Hedda Andersson, Amy Palm, Barbro Lindgren, Pija Lindenbaum och andra kvinnliga författare verksamma från mitten av 1800-talet och framåt. Ändå kan vissa delar av den kritik som har riktats mot Rotundos *American Manhood* med viss rätt riktas även mot denna studie. De generaliseringar som Öhrns analyser resulterar i är inte alltid helt övertygande och redan

Rotundos grundläggande tes om att pojklandet skapas i glappet mellan hemmet och de vuxna männens värld ter sig stundtals som alltför onyanserad – särskilt mot bakgrund av den långa tidsperiod som boken sträcker sig över. Det hade också varit värdefullt om Öhrn mer ingående diskuterat hur han ser på det faktum att han studerar svenska fiktionsberättelser medan Rotundo behandlar pojkkulturen som historiker i en nordamerikansk kontext.

Ytterligare en oklarhet som präglar boken är dess komparativa ansats. Genomgående gör Öhrn träffande jämförelser mellan texter från olika tider, men inte sällan är avståndet mellan dessa texter så stort att det är svårt att se hur slutsatserna kan bidra med någon djupare kunskap om det fiktiva pojkskapets historiska förändringar. Ett exempel finner vi redan i det första kapitlet "I pojklandet", där Öhrn jämför Ebbe Lieberaths *Klämmiga pojkar* (1924) med Hasse Alfredsons sång "Cowboysnack" (1965). Från denna jämförelse dras slutsatsen att invånarna i pojklandet under 1960-talet blir allt yngre och vistas där under en kortare period. Det stämmer säkert så till vida att glappet mellan hemmet och de vuxna männens värld utanför hemmet förändras sig under 1900-talet. Men ett påstående som detta innebär samtidigt att pojklandet tolkas med strikt utgångspunkt i den amerikanska 1800-talsversionen i Rotundos tappning. Man frågar sig om inte pojklandet och dess gränser har förändrats på något mer genomgripande sätt under denna period.

Trots denna invändning har Öhrns perspektivrika analyser onekligen en hel del spännande att bidra med. Han finner en rad exempel på hur motivet med den unge pojken trotsiga längtan bort från hemmet varierar i barnlitteraturen vid 1800-talets mitt. Det är vid denna tid som en pojkgemenskap bortom de vuxnas inflytande tycks leta sig in i de skönlitterära skildringarna av pojken och hans värld. Enligt Öhrn är det nämligen inte med Olof Fryxells banbrytande beskrivning av pojkars snöbollskrig i *Snöfästningen. Berättelse för Landtgåsar* (1830) som pojklandet erövrar i den svenskspråkiga barnlitteraturen. I Fryxells korta berättelse övervakas pojkarnas lek på avstånd av fadern som avslutningsvis avbryter handlingen med sin predikan. Enligt Öhrn är det istället med

Hedvig Aurora Ekströms ”Födelsedagen” (1840), Zacharias Topelius ”Walters Äfventyr” (1855), Sigfrid Wiselgrens ”Sjöröfvarne” (1882) och Gustaf af Geijerstams *Mina pojkar* (1896), som pojknas land på allvar etableras. I samtliga dessa berättelser spelar gränsen mellan land och sjö en viktig roll och Öhrn betraktar vattnet som ett nytt och viktigt territorium som härmed för alltid har erövrats.

Att författare som Ekström, Topelius, Wiselgren och Geijerstam har haft väldigt olika inflytande på den svenska barnlitteraturens historiska utveckling lämnar Öhrn utan kommentar. Till detta kommer att texterna författats under en period som sträcker sig över ett halvt sekel och att parallellställningen mellan dem därför kan synas något svårtolkad. Särskilt Topelius ”Walters äfventyr” sticker ut i sammanhanget, då den åtskilliga gånger getts ut i nya upplagor och lästs av svenska barn i generationer – inte minst Astrid Lindgren sägs ha tagit den busige pojken Walter till förebild för *Emil i Lönneberga* (1963). En mer utförlig analys av relationen mellan vuxenvärlden och Topelius inte helt entydiga konstruktion av pojklandet hade av denna anledning varit belysande. Kanske hade en sådan analys kunna förtydliga vad erövringen av pojklandet i en bok för barn egentligen betyder.

Vuxenvärldens perspektiv är nämligen, liksom det var hos Olof Fryxell tjugo år tidigare, på olika sätt närvarande även i ”Walters äfventyr”. En sådan närvaro återfinns inte bara i skildringen av föräldrarna och andra vuxna personer i Walters närhet, utan också i den topelianska berättarens pendling mellan å ena sidan sitt ofta omtalade barnperspektiv och å den andra den vuxna berättarens humoristiska och ibland lite nedlåtande attityd gentemot Walters fantasier och strapatser. Det hade också varit värt att uppmärksamma att relationen till vuxenvärlden förändras när Topelius reviderade sina berättelser om Walter. Dessa publicerades först i tidskriften *Eos*, men skrevs sedan om när de publicerades på Bonniers förlag i den tredje delen av *Läsning för barn* (1867). Särskilt den första berättelsen om Walter och båten Lunktentus i *Läsning för barn*, som Öhrn lägger stor vikt vid, såg ursprungligen helt annorlunda ut. I de två versio-

nerna har Walter också fått olika ålder – en detalj som hade varit värdefull att fundera över eftersom Öhrn i flera kapitel gör en poäng av hur gamla pojarna är i sina analyser av pojklandets konstruktion.

Isensättningen av pojknas äventyr sker inte sällan genom kartor. Mycket givande är därför Öhrns utforskning av pojklandet i det kapitel som behandlar kartans betydelse för äventyret och manlighetskonstruktionerna i barnlitteraturen. Liksom reseskildrarna vid 1900-talets början måste även pojkboksförfattarna förhålla sig till det faktum att världen började uppfattas som en allt mer utforskad plats och att de vita fläckarna på kartan började bli både färre och mindre. Öhrn håller fram en rad exempel som illustrerar hur författare turnerar det paradoxala faktum att världen redan är känd och namngiven, trots att såväl äventyrsgenren som skildringen av pojken väg till manlighet gärna förutsätter motsatsen.

I exempelvis Siwertz *Mälarpirater* får spänningen mellan den kartlagda och den okända världen en specifik betydelse. Öhrn visar övertygande att förmågan att hantera ett sjökort är av stor betydelse för berättelsens skildring av kampen mellan den mörke Fabian och den ljuse Georg och därmed också för berättelsens konstruktion av ideal manlighet. Fabian som är berättelsens förtappade ungdomsbrottsling behöver ingen karta, för honom är hela världen en vit fläck. Han är själva upptäckarens urtyp och utgör på så vis en förutsättning för äventyret, menar Öhrn. Georgs värld, däremot, har fyra hörn som en karta, den är ordnad och genomlyst. Det senare är givetvis inte enbart att uppfatta som en negativ bild av manlighet. Den som kan hantera sitt sjökort är till slut den som också tar makten över rodret och styr den stulna båten i rätt riktning ut ur det laglösa äventyret. Medan Fabian förblir en desperado och pirat utanför lag och ordning hjälper kartan alltså Georg att hitta tillbaka till samhället – eller annorlunda uttryckt: den hjälper honom att ta befälet över sitt liv och sin vilja och inträda i samhällets patriarkala ordning. I analyserna av *Mälarpirater* får Öhrn tillfälle att briljera med sin förmåga att närläsa och han gör flera slående iakttagelser som kastar ett förklarande ljus

över Siwertz storhet som berättare, men som också avslöjar Siwertz djupa förankring i sin egen tids tänkande.

När det gäller kartans plats i barn- och ungdomslitteraturen så finns det naturligtvis mycket kvar att göra. Redan Defoes Robinson Crusoe får lära sig att navigera genom att läsa kartor och erövrandet av geografins hemligheter ingår som en viktig del också i hans pågående maskulinitetsprojekt. Visst håller jag med om att ingen forskare vare sig kan eller bör göra allting. Ändå är det lite överraskande att Öhrn inte mer utförligt analyserar de kartor som ofta åtföljer berättelserna som illustrationer. Inte minst de humoristiska kartor som ritas av barnkaraktärerna själva, i traditionen efter Mark Twains *Tom Sawyer* (1876), hade passat fint in i undersökningen. Om pojklandet är pojknarnas eget land borde också pojknarnas egenhändigt ritade kartor spela en större roll. En av en pojkkaraktär egenhändigt ritad karta återfinns exempelvis bland illustrationerna hos en författare som Ossian Elgström och den samspelar med det subjektiva perspektiv som pojkskildringen ofta upprättar. I kapitlet om kartor saknas även referenser till sådan forskning som sett dagens ljus under de senaste åren, exempelvis hade Nina Gogas *Kart i barnlitteraturen* (2015) med fördel kunnat införlivas i resonemanget.

Pojklandet utgörs som redan påpekats av en sammanställning av tidigare publicerade artiklar, vilket skapar ett

speciellt förhållande till den forskning som utkommit sedan de skrevs. Å ena sidan är det lätt att förstå att exempelvis Gogas bok inte tagits med, eftersom den inte fanns när artiklarna skrevs. Å andra sidan blir det vid en jämförelse av bokens kapitel med ursprungstexterna snart tydligt att flera textstycken är borttagna och andra omskrivna, att meningsbyggnaden har förbättrats och ord infogats, att rubriker har gjorts om och inledningar koncentrerats, att dubbleringar mellan de olika studierna har strukits och så vidare. Även om det på det stora hela inte handlar om några genomgripande förändringar av innehållet, hade genomskrivningen av texterna med fördel kunnat inbegripa en mer noggrann inarbetning av den forskning som har tillkommit efter det att de för första gången publicerades.

Dessa invändningar förminskar emellertid inte värdet av Magnus Öhrns bok i något väsentligt avseende. *Pojklandet* är en väl genomförd och kunnig undersökning av ett betydelsefullt ämne i den svenskspråkiga litteraturens historia. Sedan några år tillbaka är Öhrn en given referenspunkt för alla som intresserar sig för skildringen av pojken i litteraturen och *Pojklandet* kommer med all säkerhet bli användbar för forskare och studenter framöver. Till dess stora förtjänster hör det generösa utpekandet av viktiga men sällan trampade stigar, som leder rakt in i ett land som det fortsättningsvis är lättare att utforska.

Vincent Broqua är professor i nordamerikansk konst och litteratur vid Université Paris 8. Han är redaktör för *Revue Française d'Études Américaines* och har grundat flera forum för experimentell poesi, däribland *doublechange.org* och *poetscritics.org*. Broqua har skrivit bland annat *À partir de rien: esthétique, politique et l'infime* (2013).

Johanna Drucker är Breslauer Professor of Bibliographical Studies vid UCLA. Hon är välkänd för sin forskning om litteraturens visuella dimensioner och om experimentella poetiska praktiker. Bland hennes böcker märks exempelvis *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923* (1994) och *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production* (2014).

Johan Gardfors är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. I december 2017 försvarar han sin avhandling *Åke Hodell. Art and Writing in the Neo-Avant-Garde*. Gardfors har i sin forskning intresserat sig för avantgardistiska praktiker, fotografi och estetikhistoria.

Peter Henning är fil. dr i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. För närvarande arbetar han med ett forskningsprojekt om John Keats och platsens poesi, samt en större studie om konstnärligt arbete i välfärdsstatens tjänst.

Martin Glaz Serup är poet, kritiker och litteraturvetare. Han disputerade 2015 med avhandlingen *Kulturel erindring og konceptuel vidnesbyrdlitteratur* vid Köpenhams universitet och har tidigare publicerat studien *Relationel poesi* (2013). Skönlitterärt har han skrivit exempelvis *Marken* (2010), *Romerska nätter* (2014) och ett flertal barnböcker.

Yvonne Leffler är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon har skrivit flera böcker och artiklar om svensk och internationell gotik och skräcklitteratur och -film. För närvarande arbetar hon med den transkulturella spridningen av svensk 1800-talsroman i projektet *Swedish Women Writers on Export in the 19th century*.

Claus Madsen är lektor i danska vid Helsingfors Universitet. Inom kort disputerar han på en avhandling om skandinaviska långdikter vid Åbo Akademi, där han är doktorand och tidigare lektor i danska.

Fiona McGovern är konstvetare, kritiker och curator. Hon utgav 2016 studien *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice* och är en av redaktörerna bakom *Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance* (2015).

MEDVERKANDE

TFL 2017:2

Cecilia Bello Minciocchi forskar och undervisar vid Sapienza, Università di Roma. Hon har varit redaktör för ett antal textkritiska utgåvor med modern italiensk litteratur och har särskilt intresserat sig för 1900-talets avantgarden, exempelvis i *Scrittrici della prima avanguardia. Concezione, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo* (2012) samt *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento* (2012).

Jerry Määttä är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Sedan avhandlingen *Raketsommar. Science fiction i Sverige 1950–1968* (2006) har han bland annat forskat om litterära priser och belöningar samt om undergångsberättelser i anglosaxisk film och litteratur. För närvarande skriver han på en studie om Augustprisets historia, funktioner och genomslag.

Heidi Neilson är en amerikansk interdisciplinär konceptuellt arbetande konstnär som bland annat intresserat sig för frågor rörande litteraturens materialitet. Bland hennes litteratur- och bokutforskande verk kan nämnas *Typography of the Period* (2003) och *Atlas of Punctuation* (2004).

Fredrik Nyberg är författare och lektor i Litterär gestaltning vid Akademin Valand/Göteborgs universitet. År 2013 disputerade han med den konstnärliga doktorsavhandlingen *Hur låter dikten? Att bli ved II*. Senast utgivna bok är esäsamlingen *Plötsligt infinner sig en oro. Essäer om paus och tystnad i musikaliska och poetiska praktiker* (tillsammans med Sten Sandell, 2017). Hösten 2018 ges diktsamlingen *Offerzonerna* ut på Norstedts förlag.

Jesper Olsson är biträdande professor i språk och kultur med inriktning mot litteraturvetenskap och mediehistoria vid Linköpings universitet, där han leder forskargruppen Litteratur, mediehistoria och informationskulturer (*LMI*), projektet *RepRecDigit* och forskningsprogrammet *The Seed Box. A Mistra-Formas Environmental Humanities Collaboratory*. Hans senaste bok är *Tidsmaskin, rymdskepp. Öyvind Fahlströms Ade-Ledic-Nander* (2017).

Sofi Qvarnström är fil. dr i litteraturvetenskap och lektor i retorik vid Lunds universitet. Hon har just avslutat ett projekt om litterära representationer av baggböleriet i Norrland kring förra sekelskiftet.

Tiina Rosenberg är professor i teatervetenskap och genusforskare vid Stockholms universitet. Hennes senaste böcker är *Don't Be Quiet, Start a Riot. Essays on Feminism and Performance* (2016) och *Mästerregissören. När Ludvig Josephson tog Europa till Sverige* (2017).

Lisa Schmidt är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. I sitt avhandlingsprojekt undersöker hon dialogisk ikonicitet i raderingspoesi. Schmidt är även verksam som poet och under 2017/18 är hon redaktionssekreterare för Tfl.

Olle Widhe är docent i litteraturvetenskap vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet. För närvarande arbetar han på ett projekt som behandlar framväxten av barnets perspektiv och föreställningen om barnets rättigheter i nordisk barnboksutgivning.

Kommande nummer Tfl 2017:3–4: Tema digitalt
Tfl 2018:1–2: Tema globalt
Tfl 2018:3: Öppet nummer, deadline 15 mars 2018
Tfl 2018:4: Tema redaktionellt

Vi välkomnar texter av litteraturvetenskapligt intresse.
När det gäller tematiskt inriktade nummer är det viktigt att texten
ifråga tydligt ansluter till det tema som anges.

Skribentinformation Tfl är en refereegranskad tidskrift. Alla texter som publiceras har
blivit bedömda av anonyma fackgranskare. En text får bestå av
högst 30 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Texten ska
vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Använd slutnoter.
Noterna ska utformas så att en separat litteraturförteckning
inte behövs. Citat på andra språk än svenska och engelska bör
översättas. Texten avslutas med en engelsk *summary* på högst
300 ord samt 3–5 engelska *keywords*. I ett separat dokument
bifogas en kort författarpresentation: namn, titel, ämnesområde,
institutionstillhörighet, en kort beskrivning av pågående forskning
samt andra uppgifter som kan vara relevanta. Eventuella bilder,
tabeller eller figurer bifogas som separata filer och med en
bildupplösning på minst 300 dpi.

Material Texter skickas som bifogat dokument till Tfl-redaktionens
mejladress: tfl@lir.gu.se – OBS! Filformatet bör vara ".doc" eller
".docx"! För utförligare skribentinformation, se Tfl:s hemsida:
<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/index>

Prenumeration och lösnummer Är du intresserad av att börja prenumerera eller köpa ett lösnummer,
mejla tfl@lir.gu.se för mer information!

En helårsprenumeration (fyra nummer) kostar 150 kr för
studeranden, 200 kr för privatpersoner, 280 kr för institutioner.
Ett enkelnummer kostar 75 kr och ett dubbelnummer 125 kr.
Nummer ur äldre årgångar (2003 och tidigare) kostar 25 resp. 40 kr.