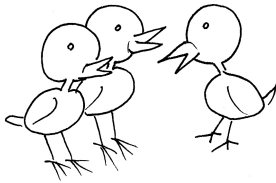


FAN [FÆN] M; ENTUSIAST

En samtale med Audun Lindholm

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

SAMTALEPARTNERE: ANITA MARIE CELIUS LUND
OG SONJA HELENE DALSETH
ILLUSTRASJONER: ANITA MARIE CELIUS LUND



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

I – OM TIDSSKRIFTER

TIDSSKRIFTER KAN HA STØRRE OG MIN-DRE DISTANSE TIL LITTERATUREN

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

– En av tankene bak Audiaturts tidsskriftsenquête var å peke på andre former for litteraturtidsskrifter enn de som har vært mest utbredt i Norge. I denne målsetningen lå det nok også en kritikk, basert på en karikatur av Det norske standardtidsskriftet – et tidsskrift som først og fremst har en vurderende, kommenterende eller introduserende funksjon, og som skal favne bredest mulig. Et tidsskrift som forstår *kritikk* på den måten at litteraturen tenderer til å bli noe utenfor tidsskriftet selv, for eksempel ved å gå inn i rollen som en bokhøstens sorteringssentral. Jeg vil ikke denne tradisjonen til livs, og ikke minst vil en kritisk lesehending verdt navnet

alltid være noe mer enn hva en karikatur som dette tar høyde for. Jeg tror bare at disse tidsskriftsformene ikke burde være enerådige. Hovedtesen i enquêteintroduksjonen var ellers at det å reflektere over en litterær situasjon og det å gripe aktivt inn i den kan være ett og det samme, altså var enquêten et forsøk på å sirkle inn tidsskriftets kreative potensial.

– Hva slags kreativt potensial er det snakk om?

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

– Hva legger du i begrepet unglitterært tidsskrift?
– I Norge er det vel Jan Thon som har satt dette begrepet i vid sirkulasjon, eller gitt det kritisk tyngde, gjennom sin avhandling om *Profil, Rondo og Heretica*. Det finnes også en svensk bok som heter *Upprörets tradition*, av Claes-Göran Holmberg, som tar for seg svenske unglitterære tidsskrifter opp gjennom 1900-tallet: eksklusive salongtidsskrifter, skoleaviser, stensilblader og forlagsfinansierte tidsskrifter. Boka viser hvor viktig disse trykksakene har vært for forfattere og litterater som har søkt til miljøer der man har forsøkt å formulere hva en moderne litteratur kan være. I Norge er det *Profil* som har blitt kanonisert som det store eksempelet på denne funksjonen, men *Vinduet* har hatt en tilsvarende rolle i noen perioder, for eksempel da Jan Kjærstad var redaktør. Også *Vagant* har til tider vært mer på innsiden av litteraturen, med mange forfattere i redaksjonen, eller kritikere som har skrevet vel så godt som de fleste forfattere. Prototypen på unglitterære tidsskrifter er *Athenäum*, og felles for de unglitterære tidsskriftene er at de definerer sine egne rom, i nordisk sammenheng gjerne etter påvirkning fra og i valgslektskap med utenlandske bevegelser.

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

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

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

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

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

– På hvilke måter kan det du kaller oppdragende skrive-måter komme til syne i tidsskriftssammenheng?

– Hvis du ser på det du gjør som et sentrumsfenomen, går du også inn i en posisjon som er vanskelig ikke å la seg merke av intellektuelt. Som Georg Johannesen sa: «Dannelse oppstår alltid og bare i eksil». Dannelse er på mange måter det motsatte av en didaktisk, belærende holdning til den du henvender deg til. Johannesen knyttet dannelse til flyktninger og forrædere.

– Blir ikke dette en litt tilspisset motsetning?

– Jo, det kan dere si – de fleste gode essays har jo også en folkeopplysende og orienterende hensikt. For eksempel har essayformen slik den dyrkes i *New York Review of Books* og *London Review of Books* alltid et sterkt element

av introduksjon. Henning Hagerup og Stig Sæterbakken er to norske eksempler på hvor gode tekster som kan komme ut av at essayets slektskap med introduksjonen og portrettet vektlegges. Og jeg tør ikke tenke på hvordan det ville være å diskutere litteratur i dette landet uten virksomheten til Vold, Kjærstad og et knippe andre utrettelige introdusører og debattanter. Jeg tror de fleste litteraturtidsskrifter i overskuelig fremtid vil fortsette å være modellert over *Vinduet*. I norsk sammenheng er det vel bare *Nyproesi* som har funnet en helt annen måte å gjøre det på.

REDAKTØREN – KOMPILATOR OG ANTOLOGIST

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

– Poenget mitt var at redaktørrollen også er en kreativ rolle – kommentaren gikk på det litt ensidige fokuset på de tidsskriftene som er drevet av forfattere eller «forfatterpretendenter», og på hvordan tidsskriftene blir uttrykk for en strategi som skal bane vei for forfattervirksomheten; det er ikke alltid forfatterne som gjør det mest nyskapende arbeidet i det litterære feltet. Thon var for så vidt inne på dette i det han sa om *Rondo*, der det var like mange kritikere som forfattere med i redaksjonen, og der disse rollene ikke var så skarpt atskilte som vi er vant til å tenke på dem som. En poet som Kenneth Goldsmith har tatt til orde for at vi ikke trenger flere «kreative» forfattere, men snarere forfattere som er kompetente kompilatorer og antologister, med den enorme mengden historisk tekst og daglige informasjonsstrømmer vi står overfor. Denne typen forfattere finnes på sett og vis allerede, og kalles redaktører. I kunstverdenen har man allerede for lenge siden omtalt kuratoren som den nye kunstneren. I før-moderne tid var ikke forfatteren en personlig størrelse – selve Mosebøkene er jo verket til et knippe redaktører.

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

– Et av de viktigste litteraturtidsskriftene i Skandinavia de siste femogtjue årene, *Kris*, med litterater som Anders Olsson, Horace Engdal, Stig Larsson og Arne Melberg i redaksjonen, omtalte knapt svensk samtidslitteratur,

og Larsson var vel den eneste i redaksjonen som først og fremst var forfatter; allikevel forandret *Kris* lesemåtene i hele det litterære feltet. I ettertid ser man at mye av den nyorienteringen som de stod for, var del av en bred internasjonal tendens. De brukte tidsskriftsidene på franske litteraturfilosofier som Blanchot og Derrida, kontinental språkfilosofi og nylesninger av romantisk poesi. Men *Kris* undersøkte og oversatte alt dette før det var blitt akademisk *comme il faut* og stivnet til konvensjoner og pensumlister.

– Hvor viktig er oversettelser for tidsskriftene?

– Oversettelse og diskusjon av utenlandsk litteratur er uvurderlig for tidsskriftene i så små land som Norge og Sverige. I *Profil* var jo refrenget at man ville la modernismen bli del av norsk litteratur, med førti års forsinkelse. For meg virker det riktignok som om mye av det man i dag knytter til *Profils* årganger 1966–68, ble gjort med vel så stor tyngde i Brikt Jenssens *Vinduet*, der mange av profilstene jo også var involvert. Jenssens årganger er i det hele tatt alt for lite lest: her kan man finne Foucault, Borges, Burroughs og svensk konkret poesi etter hverandre – i samme nummer! Men siden *Vinduet* var et tungt institusjonelt tidsskrift, og ikke på samme måte hadde basis i et miljø av forfattere, har det vel vært lettere å knytte et litteraturhistorisk vendepunkt til kjøpingen av *Profil*. At en ny tids formforståelse, tenkning og sensibilitet inkarneres i tydelige manifestasjoner, er jo også en viktig funksjon et tidsskrift kan ha.

TROEN PÅ AT TIDSSKRIFTSARBEID ER BETYDNINGSFULLT

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

– *OEI* er vel det mest tungtveiende eksemplet, også det et tidsskrift som er basert på oversettelser. Første nummer kom i 1999, og Jonas (J) Magnusson, Jesper Olsson og Anders Lundberg har vært redaktører fra begynnelsen av. Med det siste trippelnummeret nærmer det seg tretti utgaver, til dels på flere hundre sider. At et sånt tidsskrift eksisterer i Sverige, og ikke i Norge, beror mye på enkeltpersoner: initiativet springer ut fra interesse og kunnskap, ikke finansielle ressurser. Blant annet er Jonas (J) Magnussons oversikt over fransk litteratur og filosofi unik, og han har oversatt en rekke samtidige forfattere, både i *OEI* og andre steder. Rundt årtusensskiftet redi-

gerte han og Helena Eriksson diktantologien *Jag skriver i dina ord*, som også har vært viktig for mange norske poeter. Det var først etter flere år ganger at *OEI* begynte å nyte godt av at svenske støtteordninger for kulturtidsskrifter er såpass mye bedre enn de norske. Tro det eller ei, men *OEI* får rundt fire ganger så mye i statlig utgivelsesstøtte som *Samtiden* får i støtte fra Kulturrådet.

– Hva er forhistorien til *OEI*?

– Én av forhistoriene er at Jesper Olsson hadde studert ved *Poetics*-linja i Buffalo i New York, en slags viderekommen hybrid av skriveskole og litteraturstudium, med en sterk kultur for småforlag og tidsskrifter, og der studentene har blitt oppfordret til å sette i gang egne utgivelsesprosjekter. Jeg har selv vært på besøk i biblioteket der, "Poetry and Rare Collection", USAs neste poesibibliotek, som

Books
stor-
forsøker
å samle
alt som
kom-

mer ut av småforlagsutgivelser og tidsskrifter i USA. Det er store mengder innkommende post hver dag.

Den høye statusen til *Poetics*-linja er i stor grad Charles Bernsteins fortjeneste, og det er også han som har vært drivkraften bak disse utgivelsesprosjektene. I stedet for å fortelle studentene at det anses som annenrangs å utgi på eget forlag, har han løftet frem hvilken betydning *small press*- og tidsskriftsinitiativer historisk sett har hatt. Dette gjelder riktignok de kvalitativt og konseptuelt sterke blant dem, det vil si noe annet enn de selvutgivelsesinitiativene som oppstår fordi forfatterne kommer til kort litterært og ikke får andre til å fatte interesse for tekstene sine. Sammen med Bruce Andrews redigerte Bernstein *L=A=N=G=U=A=G=E* fra 1979 til -82. Tidsskriftet hadde et opplag på 300 eksemplarer på det meste, men i dag har det blitt ikonisk for en hel poesitradisjon.

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

– Som den finske poeten og poesiaktivisten Leevi Lehto sier: "Nothing that is initially interesting for more than seven people can ever change the consciousness of

the masses". Ikke en gang T.S. Eliots *Criterion* kom i mer enn 800 eksemplarer på det meste, og da snakker vi om et tidsskrift med ambisjoner om å lede den industrielle moderniteten som hadde ført til den første verdenskrigens massedrap, tilbake til en enhetlig, kristen, europeisk sivilisasjon, i en paradoksal historiefilosofisk forhåpning. Og nettopp å vite med seg selv at noe er betydningsfullt selv om det ikke nødvendigvis skaper mye oppmerksomhet, det er en bevissthet man er nødt til å ha, og tro på, når man jobber med et tidsskrift.

BEGRENSNINGER OG MULIGHETER

– På hvilke måter kan tidsskrifter utforske og tøye litteraturbegrepet?

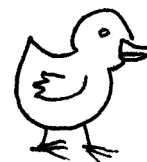
– *OEI* har gjort det ved å stå for kryssbefruktninger med samtidskunst og filosofi, blant annet har de satt poesi- en i sammenheng med medieteknologiske teorier. Men man kan også helt enkelt og praktisk,

gjøre det for eksempel gjennom tekster som er skrevet i til tidsskriftformatet. også viktig, at tidsskrifttrykke tekster som ikke seg til å presenteres i bok- eksempel fordi sidene er

som i første utgave av *Luj. Nypoesi* jobber mye med konkrete, praktiske rammer for tekstene, som bidragsyterne må forholde seg bevisst til. Det går på tilsynelatende ytre ting som formater, presentasjonsmåter og mediet tekstene presenteres i; men man trenger ikke å hete Friedrich Kittler for å se at disse er avgjørende for all litteratur. Dikt i bokform er jo skrevet i forhold til en mal for boksider, og jeg tror de er viktigere enn man tenker over, de helt enkle føringene som ligger i formater og rammer.

– Nettet har kanskje færre begrensninger enn tidsskriftet og boka?

– Nettet har i alle fall helt andre parametere og muligheter, som gjør at man kan jobbe på andre nivåer enn i trykte medier. Flere som driver med elektronisk litte-



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

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

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

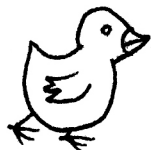
Det er jo åpenbare historiske årsaker til at tidsskriftssituasjonene har vært så ulike, som at Sverige har en lengre lærdomstradisjon og et større kulturbærende sjikt – adelskap, høyborgerskap og så videre. Det er ikke bare en spøk når *OEI* tilbyr mesén-abonnement på tidsskriftet til 100 000 kroner

(mesén betyr velgjører. Navnet kommer fra den romerske stats-



velgjører for Vergil ler for å si det på en Ingen i Norge ville

en spøk som dette. Men både et sterkt kulturbærende sjikt og en mangel på det samme kan vitalisere tidsskriftskulturen: På slutten av 1800-tallet, da den norske litterære offentligheten ennå ikke var befestet, var det mange som satte i gang egne prosjekter og småtidsskrifter, for eksempel Vinje. Nynorskørsla sto i sin tid for en voldsom iver etter å gripe inn i og forme den offentlighe-



mann Maecenas som var red.anm.). Ell- annen måte: kommet på



innebærer noen for forlagene. De forholdene gjør at har kunnet konsek om å skrive, er vanskelig å stille seg skeptisk til. Men det har også ført til at mange forfattere er mer passive eller ensidige i sin virksomhet enn hva skriven-



årlig uten at det økonomisk risiko infrastrukturelle mange forfattere sentrere noe det



ten som var i emning. Så vi har noen historiske forgjengere; vi burde vite at muligheten ligger der.

Å VÆRE AKTIV I EN LITTERÆR SAMTALE

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

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

Forfattere kan med rette klage på at litteraturanmeldelsene i dagsavisene er overfladiske og sjablongmessige, men den naturlige konsekvensen av en sånn klage er vel selv å skape andre rom som bøkene kan gi gjenlyd i? I land uten innkjøpsordning har forfattere vært nødt til å starte tidsskrifter for i det hele tatt å ha muligheten til å publisere tekster. Å være med i et tidsskrift er stimulerende for alle sider ved å være forfatter; man blir bevisstgjort det intellektuelle aspektet, får en forståelse av hvordan litteraturen fungerer institusjonelt, og kommer i kontakt med andre lesere og skrivende. Det er jo et privilegium vi har i Norge, at forfattere kan utgi bøker

de mennesker er i andre land, hvor man må livnære seg av noe annet enn skrivingen – altså må man lære seg noe, for eksempel en vitenskap – og hvor man må legitimere sin egen virksomhet, engasjere seg i å skape et miljø rundt skrivingen, for at man skal ha en sammenheng å virke i.

– Det du sier nå har vel mye med forfatterroller å gjøre?

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

DET ”FELLESNORDISKE”

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

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

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

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

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

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

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

Jo mer sammensatte disse alternative nettverkene er, desto sterkere blir de. Og at det er en økende interesse for nabolandene fra svensk og dansk hold, det stemmer nok. Det virker som om nabolandsorienteringen har stått svakere der. Også på den måten at det finnes tendenser til eksotisme når de andre nordiske landene kommer opp; klisjeer og en mangel på anstrengelse.

II – OM FANZINER

MOTSTRØMS

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

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

– Likevel har vel disse prosjektene en personlig forhistorie?

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

– Hva betyr det egentlig – *fanzine*?

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

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

– Det er det flere teorier om. Én er at science-fiction er idélitteratur, altså litteratur som egner seg for diskusjon. En annen er at sf appellerer til en viss type gutter som har vært litt sosialt isolert, og som tradisjonelt, før datamaskinenes tid, gjerne har sittet inne og lest. Gjennom sf-magasiner har de kommet i kontakt med andre lesere – begynt å brevveksle og å lage små blader for hele kretser av de som brevvekslet. Det finnes en fanzineform, *Amateur Press Association*, *APA*, som har nettopp dette som prinsipp, der man har en krets medlemmer,

og hvert nummer består av en bunke oppkopierte og sammenstiftede brev som sendes til alle deltagerne. Et norsk eksempel er *Libri Seclvsi*. Den senere så kjente skrekkforfatteren H.P. Lovecraft, en av mine helter fra gammelt av, viet faktisk mange år av livet sitt til å organisere APA-er og utgi blader som ofte kom i opplag på bare noen titalls eksemplarer. Det var først etter sin død at han fikk kultstatus i tilsvarende miljøer som de han selv var aktiv i.

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

– Hvilke fanziner sikter du til da?

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

PAPIR ELLER SKJERM

– Du sier at organisasjonsprinsippet *var* genialt?

– Ja, alt dette ble forandret av for eksempel BBS-er, e-postlister og *newsgroups* på 1990-tallet, og er i dag i stor grad erstattet av bloggospfæren og nettstedet. Men fanzine-kulturen er fortsatt historisk viktig, ikke minst som utopisk impuls. Og den vil neppe dø helt ut. Det finnes folk som gir ut papirfanziner for demonstrativt ikke å legge ut spor på nettet, blant annet fordi det er mindre muligheter for overvåkning av papirtrykksaker. For al-

terglobaliseringsaktivister som tar i bruk illegale midler kan dette være viktig, særlig når myndighetene tilraner seg stadig større muligheter til å følge og lagre nettets datastrømmer. Så den papirpressen som Coleridge brukte til å trykke illegale flygeblader, vil neppe noensinne forsvinne helt. Det er jo også viktig med en følelse av eksklusivitet i en subkultur; det man gjør skal ikke være tilgjengelig for alle. Å opprettholde den interne kontakten og aktiviteten i et nettverk av likesinnede utvalgte er arbeidskrevende – subkulturer er aktiviserende, de er en livsstil. Både denne eksklusiviteten og kontakten passer bedre med cellulose- enn nettbaserte medier.

– Kan man si at bloggen er en senere variant av fanzinen?

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

PERSONLIG INSPIRASJON

– Hvordan fikk du idéen om å lage noe selv?

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

diskuterte det man lagde i form av demoer og trykksaker.

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

– Fanzinen er eldre enn el-gitaren, så det vil jeg ikke si. Men det er i pønkebevegelsen, metalmiljøet og sf-fandom jeg personlig har støtt på en sterk fanzineaktivitet. I tillegg kan jeg jo nevne 1960- og 70-tallets motkultur, for eksempel Muldvarpkretsen med *Dikt & datt* og de bladene der, hvor litteratur var en viktig bestanddel. Når maoismen tok over forsvant denne anarkistiske, frie strømmen av kreativitet.

– Hvordan orienterte du deg i fanzineverdenen?

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

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

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

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

GRØNN KYLLING (ARB. TITTEL) OG GASSPEDAL

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

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

Så viste det seg at alle som hadde tekster på trykk likte ideen, og responsen var overveldende. Etter to måneder kom et mye tykkere nummer to. Så kom det et nytt nummer annenhver måned etter det, i en tre års tid, og det var voldsom aktivitet rundt *GK* i hele perioden. Folk skrev lange kommentarer, de leverte kanskje en tekst eller to selv, og fire–fem sider med respons på de andres tekster i det forrige nummeret, pluss kommentarer til de andres kommentarer; diskusjonene kunne løpe over flere numre. Det ble en intensiv skole i å

lære seg å snakke om tekst og i å skrive. Da jeg seinere gikk jeg på Forfatterstudiet i Bø, var det mildt sagt en blek læringsprosess i forhold. Det var i grunnen ganske overraskende det som skjedde, vi fant jo på underveis hvordan det skulle fungere.

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

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

– Hvordan så *GK* ut? Og hvordan utviklet prosjektet seg?

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

– Så Gasspedal er et resultat av at *Grønn kylling* mistet

sitt ideologiske utgangspunkt?

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

– Men hvordan finner du bidragene? Dette er jo en omvendt måte å drive et forlag på, i forhold til den tradisjonelle arbeidsmåten?

– Det varierer fra gang til gang – som regel vet jeg at forfatteren jobber med et prosjekt som kan tilføre serien noe. I begynnelsen var ideen bak Biblioteket Gasspedal ganske rigid. Øystein Vidnes og Susanne Christensen var medredaktører, og vi ville få forfattere til å skrive i forhold til et bestemt format, som en slags oulipoisk begrensning, og løfte frem *chapbook*-tradisjonen. Blant annet B16-serien til det danske forlaget Basilisk var en viktig inspirasjon. Etter hvert er chapbook blitt et kjent begrep, og det har blitt fristende å utgi lengre tekster. Men det har jo ingen hensikt, verken for Gasspedal eller forfatterne, å utgi bøker som Aschehoug eller Oktober også kunne gitt ut. Det er hele tiden avveininger om det og det prosjektet er egenartet nok, hvorfor det skal komme ut på Gasspedal og ikke et annet sted.

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

– Simen hadde oversatt en lengre tekst av Michaux til

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

– Hvordan ser planen ut for den nærmeste fremtiden?

– *Grønn kylling* var veldig aktivt fra 1997–2003, nå har vi hatt en fire år lang pause. Men jeg ser ikke på noe av dette som en slags avsluttede ungdomsprosjekter. Det går en rett linje fra det første fanzine-engasjementet til Gasspedal i dag. Fortsatt opplever jeg at Gasspedal er del av en slags knoppskytingskultur, som stadig forgrener seg i beslektede og likevel distinkte prosjekter. Ikke på den måten at det finnes noen hovedstamme det nye springer ut fra; det er mer som i det etter hvert så hyllede rhizomet. Tross i at litteraturfeltet er dominert av tunge aktører og lange serier av nokså identiske utgivelser, finnes det også en god del sporer til skjerpet oppmerksomhet om hvilke muligheter som finnes for å handle fritt og annerledes. Dette knoppskytende miljøet som vokser frem, er befriende fritt for fokus både på kommersialitet og kunstnerpersonligheten. I stedet utfolder det seg under navn som H Press, *Afsnit P*, TransFe:r, Fem årstider, *Rett kopi*, Gasspedal, Audiatur, *Au petit garage*, Bergensbrag, *Kritiker* og *Nypoesi*. Det lages workshops og seminarer, bokserier, tidsskrifter på papir og nettet, det arrangeres festivaler og opplesningsserier; alt sammen aktiviteter som skaper innganger til og bevegelse i litteraturen.

LITTERATUR

Hoffman, Fredrich H., Charles Allen og Carolyn F. Ulrich 1946. *The Little Magazine in America*, Princeton: Princeton University Press
Dietrichson, Jan W. og Orm Øverland 1985. *Engelsk-norsk/norsk-engelsk lommeordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget