

Masteroppgave i Litteraturformidling  
Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Rita Røang  
Høsten 2005  
Universitetet i Oslo

# **Hva er en bok?**

Om brudd med vante formater

# Innhold

## Forord 3

## Innledning 4

- Begrepsavklaring 5
- Presentasjon av problemstillingen 6
- Materialet 7

## Teoretisk og litterært rammeverk 10

- Noen innledende tanker rundt bokformat 11
- Bokhistorie og format 13
- Tekstens aura 14
- Det sosiale aspektet ved formatet 16
- Konkretismen 17

## Gasspedal 19

- Et skandinavisk perspektiv 20
- Biblioteket Gasspedal* 21
- Hvorfor lommeformat? 22
- Utviklingen i seriens utforming 24
- Den bibliografiske kodens betydning i *Biblioteket Gasspedal* 25
- På utsiden av det etablerte 26
- En annen type tekster 29
- Soldatmarkedet* av Monica Aasprong 30

## H Press 33

- Serie A* 33
- Utgangspunktet for utgivelsen 34
- Forholdet mellom den bibliografiske- og den lingvistiske koden 35
- Tid og rom 37
- Forholdet til den etablerte estetiske normen 38
- “Kommentarer til Serie A” av Mikkel Thykier 40
- “Ordens natt” av Helena Eriksson 42

## Avslutning: Hvilken betydning har uvante formater? 44

## Litteratur 47

## Vedlegg

## Forord

Arbeidet med denne oppgaven har som ventet, vært både utfordrende og lærerikt. Underveis har det har vært tider da jeg har tvilt på om jeg ville komme i mål, desto større var lettelsen da det viste seg å gå til slutt.

Kopien av Mikkel Thykiers “Kommentarer til Serie A” som er lagt ved oppgaven, er av praktiske grunner forminsket ned til A3 format. Formålet med vedlegget er ikke å vise størrelsen, men hvordan teksten er satt opp på siden.

Til slutt her er det en del som bør takkes. Først og fremst Marianne Egeland for uvurderlig hjelp, veiledning og oppgavetittel, men også Gasspedal, H Press og Martin Larsen fra Basilisk for sin imøtekommenhet og sine velvillige og opplysende svar. Sist, men slett ikke minst, rettes en takk til venner og kolleger for tålmodig lytting og gode spørsmål.

Oslo, 08.12.05

Rita Røang

## Innledning

Hva betyr bokformatet for leseropplevelsen? Det er blant annet dette oppgaven min tar sikte på å problematisere. De færreste av oss reflekterer over formatet når vi velger eller leser en bok, når det gjelder oppfattelsen av format, styres de fleste av vanen. Like fullt tiltrekkes vi gjerne av noe ved utseendet når vi plukker opp en bok i bokhandelen. Enkelte bøker husker vi gjennom utseendet, gjerne fra lang tid tilbake, som den første leseboken på barneskolen.

Selv om de fleste ikke er bevisst formatet på bøker de leser, betyr ikke det at formatet er uten betydning. Den amerikanske litteraturforskeren Jerome McGann påpeker at de materielle delene av teksten påvirker meningsdannelsen, uavhengig av om vi som lesere er bevisste på dette når vi gjør leser og tolker (McGann 1991: 12). Grunnen er at formatet nettopp *er* en del av den teksten vi leser. Bevisst eller ubevisst skaper formatet et sett av forventinger hos leseren, i likhet med hva et forfatterfatternavn, en genrebestemmelse eller forhåndsomtale kan gjøre.

Det finnes til en hver tid bøker som bryter ut av det faste mønsteret, som har et format eller en utforming som skiller seg fra det som er normen for genren de tilhører. Disse bøkene får oss som lesere til å stoppe opp et øyeblikk, for å studere formatet før vi åpner boken. Av norske eksempler kan nevnes Claes Gills to diktsamlinger, hans debutsamling *Fragment av et magisk liv* (1939) utkom med permer av kryssfinèr og rygg i svart sjirting (lerretsvevet bomullsstoff), mens førsteutgaven av Gills andre, og siste, diktsamling, *Ord i jærn* (1942) utkom under okkupasjonen med omslag av blendingspapir. Sammen med tittelen, peker omslaget på situasjonen landet da befant seg i. Et nyere eksempel er Ragnar Hovlands roman *Halve sanninga* (1997). Sammenlignet med et konvensjonelt bokformat er halve boken er skåret bort, slik at leseren sitter igjen med en trekantet bok. Hovland spiller på formatet også i innholdet, eller kanskje er det omvendt – at det er formatet som peker på innholdet. Uansett får vi bare halve historien av det som er et slags trekantdrama, i tre ulike versjoner. I de nevnte bøkene er formatet med andre ord brukt bevisst for å formidle innholdet; det er ikke bare en nøytral innpakning slik det ofte betraktes som. Det samme er tilfellet i bøkene jeg etter hvert skal ta for meg i denne oppgaven

Nedenfor følger en nødvendig begrepsavklaring, deretter presenteres problemstillingen og materialet jeg vil bruke til å få svar på denne.

## Begrepsavklaring

Siden det ikke eksisterer enighet om innholdet av disse begrepene “verk” og “tekst”, og fordi min oppgave har et bokhistorisk utgangspunkt vil jeg benytte den vanligste begrepsbruken innenfor dette forskningsområdet. Jeg har valgt å spesielt ta utgangspunkt i Jerome McGann, og bruker derfor *verk* om den immaterielle størrelsen, som ikke kan nå utenfor de materielle manifestasjonene. McGann forklarer begrepet slik: “Literary works do not know themselves, and cannot *be* known, apart from their specific material modes of existence/resistance. They are not channels of transmission, they are particular forms of transmissive interaction.”

(McGann 1991: 11) Verket er med andre ord avhengig av en fysisk form for å kunne nå ut til leserne. Senere utdyper han verket til å omfatte: “[...]the global set of all texts and poems which have emerged in the literary production and reproduction processes.” (McGann 1991: 31) Verket knyttes hos McGann til en historisk og sosial kontekst, og er følgelig i bevegelse.

McGann bruker i hovedsak begrepet *tekst* i betydningen *den lingvistiske teksten*, noe jeg også vil gjøre, han konstaterer imidlertid at heller ikke teksten er en statisk størrelse men er knyttet til konteksten og til leseren: “Texts are [...] language structures constituted in specific ways over time by a similar network of persons and institutions.” (McGann 1988: 260) Den amerikanske bokhistorikeren representerer én måte å nærme seg disse begrepene på. Med sin forståelse av “verk” og “tekst” opponerer McGann eksplisitt mot Roland Barthes’ (McGann 1988: 260–61). Barthes betrakter på sin side verket som en konkret og avsluttet størrelse, mens teksten er immateriell og mangfoldig, eller som han selv formulerer det: “Verket holdes i hånden, teksten i språket.” (Barthes 1991: 79) Bokformat, bokens produksjonshistorie og alt som ligger utenfor den lingvistiske teksten faller inn under betegnelsen “verk” hos Barthes, og utelukkes med andre ord fra teksten, som for ham kun er språk (Barthes 1991: 79). Det er i *teksten* nye betydninger skapes - den er i evig bevegelse, mens formatet og de andre materielle elementene regnes som statiske, og dermed ikke som en del av betydningsprosessen. Verket er hos Barthes noe som står i en bokhylle. McGann beskylder blant annet Barthes for å ha gjort gapet mellom de empiriske og de reflekterende dimensjonene i litteraturstudier større med sitt tekstbegrep (McGann 1988: 261).

Begrepene *lingvistisk-* og *bibliografisk* kode er to begreper som gjerne forbindes med McGann. De utgjør viktige hjelpemidler i studiet av formatets betydning i litteraturen. I et mye sitert avsnitt skriver han: “Every literary work that descends to us operates through the deployment of a double helix of perceptual codes: the linguistic codes, on one hand, and the bibliographical codes on the other.” (McGann 1991: 77) Dette innebærer altså at språket (den

lingvistiske koden) ikke er enerådende, men at også den materielle formen (den bibliografiske koden) utgjør en viktig del av et litterært verk.

McGann skrev om dette allerede i en artikkel fra 1985 (McGann 1985), men jeg velger å bruke senere utgivelser, hvor han formulerer begrepene klarere. I denne omgang vil jeg avslutningsvis fastslå at formatet inngår i den bibliografiske koden, i likhet med verkets materielle historie for øvrig, så som typografi, omslagsdesign og sideoppsett.

### **Problemstilling**

Den overordnede problemstillingen for denne oppgaven er å diskutere hvilken betydning uvante bokformater har for litteraturen, både for den som skriver og den som leser. Dette er et område det har blitt gjort en del forskning på og jeg vil komme inn på noe av denne i neste kapittel. For å illustrere hvordan formatet kan påvirke litteraturen har jeg valgt å ta utgangspunkt i de to småforlagene Gasspedal og H Press, og deres utgivelser *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A*. På hver sin måte avviker disse forlagenes utgivelsesstrategi fra den rådende normen. I de utvalgte utgivelsene avviker formatet så mye fra det vante bokformatet at spørsmålet om dette faktisk *er* bøker dukker opp. Jeg vil også undersøke hva som kan være forlagenes motivasjon for å velge akkurat disse formatene.

I forlengelsen av den overordnede problemstillingen ønsker jeg å se nærmere på konsekvensene av at formatet på skjønnlitteratur langt på vei kan sies å ha blitt ensrettet. Denne ensrettingen fører igjen til at leseren ikke reflekterer over forventningene til teksten som den bibliografiske koden vekker. Hvilken betydning har det så at noe McGann definerer som en viktig del av det litterære verket langt på vei har blitt automatisert, og dermed må kunne sies å inngå i den ubevisste tilegnelsen? Utgivelsene jeg har valgt å fokusere på, har på hver sin måte et format som avviker klart fra hva en oppfatter som vanlig for skjønnlitteratur: Titlene fra *Biblioteket Gasspedal* kan beskrives som heftede bøker i et lite format, mens *Serie A* er en stor eske fylt med løse ark. Hvilke signaler sender disse formatene til leseren, og hva har formatet å si for de forventninger som dannes til boken?

Et annet spørsmål som oppstod i arbeidet med dette materialet, var hvilke konsekvenser det har for litteraturen når formatet bestemmes *forut* for den lingvistiske koden, slik tilfellet er for begge disse utgivelsene. Formatet kan dermed sies å inngå som et premiss for den kreative prosessen, ettersom forfatterne har utarbeidet, eller *bearbeidet* som tilfellet er i noen av *Biblioteket Gasspedals* bøker, sine bidrag på grunnlag av formatdirektiver fra

forlaget. Det blir dermed interessant å studere hvordan den bibliografiske koden har påvirket den lingvistiske og hvordan forfatterne har løst det å arbeide med utgangspunkt i et format.

Spørsmålene jeg stiller i denne oppgaven kan i stor del sees i sammenheng med en bokhistorisk forskningstradisjon, og jeg har derfor valgt å gå inn på et utvalg forskere på dette området som har arbeidet med spørsmål omkring bøker og format. I tillegg vil jeg komme inn på forskere fra andre forskningsområder som i mine øyne har presentert teorier som er verdifulle i arbeidet med spørsmålene i problemstillingen. Jeg vil i oppgavens første del gå inn på og diskutere rundt disse teoriene, i tillegg til at dette vil danne et rammeverk for diskusjonen rundt de to forlagene og utgivelsene deres.

## **Materialet**

For å vise konkrete eksempler på hvordan formatet kan ha betydning for skjønnlitteraturen, har jeg altså valgt *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A* utgitt av henholdsvis Gasspedal og H Press. Disse utgivelsene representerer to formatmessige ytterpunkter og egner seg slik sett godt til å belyse problemstillingen.

I *Biblioteket Gasspedal* har det foreløpig utkommet ni titler, fra 2003 og frem til høsten 2005. Utgivelsene i serien har så langt blitt publisert i puljer, bestående av henholdsvis to, tre og fire bøker. Produksjonskostnadene på disse uinnbundne småformatsutgivelsene er lave og utforming er enkel, særlig i de fem første bøkene. De fire siste bøkene: titlene i underserien *Avant Norden*, og *Blomster* av Peter Waterhouse har fått et utvidet sidetall og et noe mer avansert design, med blant annet fargestrykk på forsiden. Særlig Pål Norheims bidrag skiller seg ut, hans bok *Z* har hele sekstio sider. Sidetallet i de *første* fem titlene var kun tjue sider, mens de øvrige bøkene i *siste* publiseringsgruppe hadde trettito. Formatet er for alle titlene A6, det vil si 10 x 15 cm, eller et A4 ark som er brettet to ganger. Bøkene er stiftet, de første frem har kun svarthvitt trykk, mens de fire siste også har fargestrykk. Utgivelsene har en lav utsalgspris, særlig de første fem som koster tjuefem kroner, mens de fire siste koster førti kroner og åtti kroner (*Z* av Pål Norheim).

*Serie A* er utgitt av forlaget H Press i samarbeid Paal Bjelke Andersen, som er en av redaktørene for nettstedsskriftet *Nypoesei.net*. Utgivelsen består, iberegnet "kolofonarket", av ti løse ark hvor ni skandinaviske forfattere fritt har fått disponere ett ark i folioformat. Arkene forfatterne har hatt til disposisjon måler med andre ord 30 x 90 cm., disse er så brettet på midten og pakket i en svart eske av papp. Arkene ligger løse i esken og på forsiden av hvert brette ark står navnet på forfatteren. Det er brukt offset trykk, tungt papir og esken arkene

er pakket i et spesialdesignet, dette er med andre ord en kostbar utgivelse. Utgivelsen er finansiert av støtte fra Norsk Kulturråd, NORDBOK og med egne midler. Stykkprisen er 300 kroner, noe som er mye om en tar i betraktning at *Serie A* altså kun inneholder ni ark. Samtidig vil det ikke være rettferdig å sammenligne *Serie A* med utgivelser fra mer etablerte forlag i samme prisklasse, både fordi H Press er et ungt og lite forlag, og fordi *Serie A* rett og slett på de fleste områder ikke kan sammenlignes med konvensjonelle bokutgivelser.

Det var nettopp formatet som umiddelbart fanget min interesse ved begge disse utgivelsene, fordi de i størrelse – og i utseende for øvrig – skiller seg så klart fra det man er vant til i skjønnlitterære utgivelser. Det som er med på å gjøre disse utgivelsene spesielle, er at de etter min mening så godt som tvinger leseren til å bli bevisst den materielle formen. Leseren vil stoppe opp ved bokenes format: granske det, kanskje reflektere over det. Så, når hun i neste omgang åpner boken, vil det vise seg om innholdet stemmer overens med forventningene som har dannet seg i møtet med formatet. Jeg mener ikke dermed at den litterære teksten er underordnet formatet, men at også formatet er en del av lesningen og at lesningen faktisk begynner allerede i møtet med den bibliografiske koden. De to delene til sammen danner den helheten vi kan kalle en bok. Både Gasspedal og H Press hadde fastsatt tekstformatet på forhånd. Begge er mest opptatt av hva denne arbeidsmetoden kan åpne opp for, fremfor hva den eventuelt ekskluderer. Fokuset fra forlagenes side blir da viktigere hvilke tekster som ikke utgis på bakgrunn av den tradisjonelle oppfattelsen av en bok, og begge er mer opptatt av betydningen formatet har for forfatteren enn for leseren.

Selv om det i mine øyne er liten tvil om at titlene jeg etter hvert skal ta nærmere for meg innehar en litterær kvalitet, vil de likevel ikke passe inn i en tradisjonell definisjon av hva en bok er, og de faller blant annet som følge av dette utenfor hva mer etablerte forlag vanligvis velger å utgi. Definisjonen jeg her tenker på er UNESCOs, som sier at en bok er en ikke periodisk, trykket utgivelse med minst 49 sider, eksklusive omslag. Robert Escarpit gir i *Litteratursosiologi* noen eksempler på ulike lands definisjoner av “bok” (Escarpit 1971: 18–19), og hevder at “[f]eilen med alle disse definisjonene er at de betrakter boken som en ting, gjenstand, og ikke som et middel til kulturell kommunikasjon.”(Escarpit 1971: 19) Definisjonene kan dermed føre til utelukkelse av tekster som de fleste vil være enige om er litteratur, slik tilfellet etter min mening altså er med *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A*. Jeg har følgelig valgt å omgå UNESCOs definisjon og heller følge Escarpit. Jeg bruker dermed betegnelsen “bok” i vid forstand, slik at utgivelsene jeg behandler omtales som bøker, selv om de bryter med hva vi vanligvis forbinder med en “bok”. Jeg vil imidlertid etter hvert også



diskutere noe hvordan de utvalgte utgivelsene forholder seg til begrepet, og hvilken betydning dette kan ha.

I oppgaven vil jeg vil i tillegg til å omtale og diskutere publikasjonene generelt i hvert sitt kapittel, blant annet med utgangspunkt i den bibliografiske kodens betydning, kort gå inn på et lite utvalg enkelttekster fra hver av dem. Her har jeg valgt *Soldatmarkedet* av Monica Aasprong fra småformatsutgivelsene i *Biblioteket Gasspedal*, samt “Ordens natt” av Helena Eriksson og “Kommentarer til Serie A” av Mikkel Thykier fra *Serie A*. Grunnen til at utvalget er så lite er å finne i oppgavens begrensede omfang. Enkelttekstene jeg tar for meg vil likevel kunne representere eksempler på hvordan forfatterne har løst oppgaven å arbeide med utgangspunkt i formatet.

## Teoretisk og litterært rammeverk

Med bakgrunn i at min oppgave har et bokhistorisk utgangspunkt, men ikke er en oppgave *om* bokhistorie, gir jeg innledningsvis i dette kapitlet en kort oppsummering over bokhistoriens fremvekst og forutsetninger. Oppmerksomheten rundt formatets, og materialitetens, betydning i litteraturen har blitt stadig større i litteraturforskningen de siste tiårene, og det er særlig innen bokhistorien at dette oppfattes som et sentralt poeng. Bokhistorie er et bredt og mangfoldig forskningsområde, som omhandler ulike sider ved litteraturens materialitet og boken som objekt.

Interessen for bokhistorie kan sees i sammenheng med den historiske vendingen innen litteraturfaget på 1980 og -90-tallet, hvor også for eksempel Nyhistorismen har sitt opphav. Betydningen av den historiske vendingen, eller *back to history* som det kalles på engelsk, fremheves blant annet av svenske Johan Svedjedal som fremhever hvordan denne vendingen kom som en reaksjon på litteraturfagets overdrevne fokusering på *tekstens* autonomi (Svedjedal 2003: 94), også Tore Rem skriver om dette i sin innledning til antologien *Bokhistorie* (Rem 2003a: 15–17).

Bokhistorien er selvsagt heller ikke uten forgjengere: Den franske *Annales* skolen og den anglo-amerikanske bibliografien har vært viktige premissleverandører. Forenklet kan en si at førstnevnte har et sosio-historisk perspektiv og sistnevnte et teknisk analytisk, bokhistorien kan altså sies å være resultatet av en forening mellom disse to områdene. Bokhistorien er med andre ord tverrfaglig i sin opprinnelse. Dette er et poeng som av flere teoretikere fremheves som et sentralt og verdifullt poeng ved dette forskningsområdet, blant andre Robert Darnton (Darnton 2002: 22) og Peter McDonald (McDonald 2003: 73).

Nettopp denne tverrfagligheten gjør at bokhistorisk forskning er relevant å ta i bruk i denne oppgaven. Siden bokhistorien interesserer seg får både de materielle og de sosiale sidene ved teksten vil dette ha relevans for min problemstilling. Jeg har allerede introdusert Jerome McGann som en viktig teoretiker for denne oppgaven, i tillegg vil jeg gjøre bruk av noen av George Bornsteins innsikter rundt den bibliografiske kodens betydning. Jeg vil imidlertid også bruke artikler av Walter Benjamin, Jan Mukařovský, Pierre Bourdieu og til dels også Victor Sklovskij. Disse er jo ikke bokhistorikere, men har like fullt har ideer som i høyeste grad er relevante denne sammenhengen. Det finnes selvsagt mange andre teoretikere

som har arbeidet med problemstillinger rundt bøker og format, oppgavens omfang begrenser imidlertid mulighetene for å gå inn på disse.

### **Noen innledende betraktninger rundt bokformat**

Et raskt blikk på tilfeldig valgt bokhylle vil kunne bekrefte min påstand om at formatet for innbundet skjønnlitteratur i dag er standardisert. For eksempel er det dominerende formatet for innbundne romaner i dag oktavo, hva som har vært det foretrukne formatet for ulike typer litteratur har imidlertid endret seg over tid, og vil fortsette å endre seg. Gerard Genette viser noen eksempler på hvordan de ulike formatene har blitt brukt gjennom historien (Genette 1997: 17–18). Quartoformatet ble for eksempel i den klassiske perioden først og fremst brukt til religiøse og filosofiske verk, mens oktavoformatet på begynnelsen av 1800-tallet var for den seriøse litteraturen. Duodecimo, og mindre formater, ble da brukt til billige utgaver av populærlitteratur. Imidlertid ble publikumssuksesser fra den seriøse litteraturen allerede da nyutgitt i småformats billigutgaver, en forløper til pocketutgivelsene. I dag ser vi at de større formatene vanligvis er forbeholdt kunstbøker, kokebøker, og andre typer bøker hvor det er behov for stor plass til illustrasjoner. Skjønnlitterære utgivelser utkommer i dag sjelden i et stort format, unntaket er såkalte praktutgaver. Som vi kan se av denne korte gjennomgangen har formatet tradisjonelt gitt leseren en idé om hva slags type litteratur den aktuelle boken inneholder, mens det i dag stort sett er det samme for alle typer skjønnlitteratur. Som følge av dette dannes det en illusjon om at det rådende formatet er en nøytral innpakning, og at det kun er avvikende formater som har en egen betydning.

Ved siden av innbundne bøker, står billigbøker for en stadig økende del av det norske boksalg. Ifølge Den norske Forleggerforeningen ble det i 2004 solgt over 6,2 millioner billigbøker i Norge, mot 2,6 millioner i 1997 (Forleggerforeningen 2005). Derved sementeres standardiseringen av bokformatet ytterligere. For selv om billigbokbegrepet rommer flere ulike boktyper, både innbundne billigbøker og paperbacks, er formatet uansett standardisert innad i de ulike typene. Pocketbøkene har vanligvis et noe mindre format enn de innbundne bøkene. Astrid de Vibe påpeker hvordan Pocket shop og forlaget Månpocket har bidratt til å standardisere pocketbøkernes format i Sverige, som nå overveiende er 11x18 cm. Bøker som avviker fra disse målene kan risikere å få dårligere utstillingsmuligheter i butikkene, siden også bokhyllene er tilpasset standardformatet (Vibe 2003: 74). Vi har etter modell fra Sverige også i Norge fått bokhandler som kun selger pocketbøker, men den formatmessige standardiseringen for billigbøker har foreløpig ikke gått like langt her til lands. For øvrig var det nettopp formatet som gjorde at de såkalte pocketbøkene for alvor ble populære under

andre verdenskrig, fordi disse bøkene gjorde det mulig for soldatene å ta med seg lesestoff (Heggestad 1993: 8).

Formatet for skjønnlitteratur har nok, som følge av standardiseringen, for lengst blitt automatisert hos leserne, og kanskje også hos forfatterne og forleggerne. Hvis vi i det hele tatt reagerer på bøkens størrelse er det heller antallet sider vi er opptatt av, og ikke de ytre målene. Da er vi mer fokusert på design, og det er selvsagt ikke uten grunn at forlagene er svært bevisste på en utgivelses målgruppe når bokomslag utformes. Det knytter seg forventinger til hvordan en bok skal se ut, og med disse forventningene følger også en idé om hva boken inneholder. Selv om formatet for skjønnlitterære bøker oftest følger den standardiserte malen, kan vi i noen tilfeller se at forlagene tilpasser ikke bare design og utforming til målgruppen, men også formatet. Et eksempel på dette er Gyldendals skjønnlitterære serie *Litterære drops*. Serien er rettet mot unge kvinner, som generelt anses for å ha en hektisk hverdag, og dermed trenger bøker som enkelt kan taes med og leses overalt. Bøkene kom først i en innbundet og holdbar utgave som samtidig hadde lommeformat og en pris på 199 kroner. Senere har de kommet i en pocketutgave, med en utsalgspris på 49 kroner. Titlene som er valgt, prisen og serienavnet gir til sammen et inntrykk av at dette egentlig dreier seg om ren forbruksvare, noe man suger – eller kanskje tygger litt på – for så å spytte det ut igjen. Det kan slik virke som denne serien dreier seg mer om underholdning og salgstall fra forlagets side, enn om litterær kvalitet.

Enkelte utgivelser og utgivere velger imidlertid å bryte ut av det standardiserte formatet, ikke for å heve salget men for å stimulere til nyskapning. Selv om en kan si at forfattere vanligvis forholder seg til et format i den kreative prosessen ved at de kanskje, i likhet med leserne, forestiller seg at deres tekst skal publiseres i et bestemt format, er dette likevel på et annet plan enn hva det dreier seg om i utgivelsene jeg skal ta for meg. Ved å gjøre formatet til et *premiss* for forfatterens arbeid fremheves den bibliografiske kodens betydning i *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A*. Leseren blir oppmerksom på at formatet *har* betydning, og tydeliggjør hvordan formatet i skjønnlitterære utgivelser generelt er kjedsommelig likt. Med Victor Sklovskij kan vi si at formatet gjennom dette avautomatiseres (Sklovskij 1991).

## Bokhistorie og format

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på noen sentrale poeng i bokhistorien, som også er viktige i denne oppgaven, samtidig som jeg vil presentere teoretikere som på ulike måter har arbeidet med formatets betydning i litteraturen – og med forholdet mellom formatet og den lingvistiske teksten. Blant de tre poengene jeg vil gå inn på finner vi for det første synet på tekstens fysiske form som meningsproduserende, for det andre at en tekst alltid er historisk, materielt og sosialt situert, og for det tredje at den fysiske formen har blitt til innenfor en sosial sfære.

Det første punktets relevans er innlysende i denne sammenheng, i og med at det er formatets betydning for litteraturen som er temaet for oppgaven. Bokhistorien understreker at formatet og den bibliografiske koden for øvrig ikke bare er en viktig del av den litterære teksten, men en *uunnværlig* del. Formatet bidrar til meningsdannelsen, og en litterær tekst endres dermed med formatet. Bokhistorikeren Roger Chartier er en av dem som vektlegger dette, og formulerer det slik: “[...] it is necessary to maintain that forms produce meaning, and that even a fixed text is invested with new meaning and being (*statut*) when the physical form through which it is presented for interpretation changes.” (Chartier 2002: 48) Det er altså ikke kun variasjon i tid eller i lesernes forutsetninger som spiller inn når litterære tekster endrer betydning, slik for eksempel resepsjonsteorien vektlegger, men også den fysiske formens forandring. Utenom den materielle formen finnes det altså, ifølge Chartier ingen tekst:

Thus there is no comprehension of writing, whatever it may be, which does not depend in part upon the forms in which it comes to its reader. [...] these forms contribute fully to shaping the anticipations of the reader *vis-à-vis* the text and to the production of new publics or innovative uses for it. (Chartier 2002: 51)

Gasspedal og H Press fokuserer gjennom sine utgivelser nettopp på dette forholdet mellom kreativ skriving og format. Forlagene er imidlertid ikke like opptatt av virkningen formatet har på leseren, selv om den nok, som vi skal se, kan være vel så stor som for forfatteren. Med hensyn til bokhistoriens vektlegging av teksters plassering i tid og rom – mitt punkt nummer to over – har McGann trukket frem hvordan ulike utgaver av William Blakes *Jerusalem* fremstår for leseren som eksempel på hvordan en tekst forandrer seg med konteksten den publiseres i (McGann 1991: 52–58). Han demonstrerer at når den bibliografiske koden endres, endres også teksten – selv om den lingvistiske koden ikke forandres. George Bornstein vektlegger og utdyper dette poenget i “How to Read a page:

modernism and material textuality” (1999). Bornstein tar i artikkelen blant annet utgangspunkt i McGanns bibliografiske- og lingvistiske kode. Han har valgt ut ett dikt av fire lyrikere, med ulik bakgrunn: John Keats, Emma Lazarus, W. B. Yeats og Gwendolyn Brooks. Gjennom disse eksemplene demonstrerer Bornstein hvordan et og samme dikt arter seg svært annerledes ut fra publiseringskonteksten. I tilfellet Keats viser Bornstein hvordan diktet “On first looking into Chapman’s Homer” fremstår svært annerledes i manuskriptet, den første publiserte utgaven i et venstreorientert tidsskrift, Keats første diktsamling: *Poems* (1817) og *The Norton anthology of poetry*. Bornstein påpeker på hvordan det i Nortonantologien kun er årstallet for første publisering som hentyder til den opprinnelige bibliografiske koden, de sosiale og politiske aspektene er det ingenting igjen av.

Bornstein understreker at det ofte nettopp er slik at den *lingvistiske* koden står sentralt for utgiverne når et verk trykkes i nye utgaver, mens den opprinnelige *bibliografiske* koden settes til side. Dermed forsvinner koblingen til det opphavelige tid og rom: den litterære tekstens historiske dimensjon, som kan tilføre lesningen verdifulle elementer. Å trykke tekster uten hensyn til den opprinnelige bibliografiske koden tyder på et litteratursyn som anser den lingvistiske koden alene som ensbetydende med teksten, mens den bibliografiske betraktes som irrelevant. Et syn som vil korrespondere med nettopp det bokhistorien oppstod som en reaksjon mot.

### **Tekstens aura**

Bornstein foretar i samme artikkel en interessant kopling mellom den bibliografiske koden og Walter Benjamins aurabegrep, som kan styrke bevisstheten rundt materialitetens betydning. Benjamin forklarer begrepet *aura* som kunstverkets “Her og Nå – dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg.” (Benjamin 1991: 37) Det sentrale for aurabegrepet er med andre ord betydningen av kunstverkets tilstedeværelse i tid og rom, som vi så at også er et sentralt punkt innenfor bokhistorien.

I artikkelen “Kunstverket i reproduksjonsalderen” (1991) påpeker Benjamin at det alltid har vært mulig å reproducere kunst gjennom etterlikning, og at muligheten for *teknisk* reproduksjon har vært til stede lenge, fra tresnittet og fremover. Reproduksjonen av kunst har imidlertid gradvis blitt mer industrialisert og automatisert, med økende mulighet for masseproduksjon og dermed også en økende grad av industrialisering. Boktrykkekunsten hadde som kjent enorm betydning for litteraturens utvikling og utbredelse. Fotografiet og filmen trekkes av Benjamin frem som medier hvor muligheten for, og bruken av, en

industrialisert reproduksjon er stor. Det er denne typen reproduksjon som ifølge Benjamin fører til et tap av aura. Kunstverket settes inn i nye sammenhenger, uten at den opprinnelige konteksten, blant annet den bibliografiske koden, taes med i betraktningen.

Benjamin bruker i sin artikkel først og fremst filmen som eksempel, hvor han konstaterer at utviklingen mot masseproduksjon har gått svært raskt, men hans synspunkter er relevante for ulike kunstformer, også litteraturen som han bare kort nevner i artikkelen (Benjamin 1991: 52). Samtidig er det på sin plass å påpeke at det ikke automatisk er noen korrespondanse mellom tradisjonell billedkunst, film og litteratur. Etter boktrykkekunstens oppfinnelse er det først og fremst gjennom masseproduksjon av bøker at litteraturen når ut til sitt publikum. Det originale verket kan ikke oppleves på samme måte som for eksempel i billedkunsten. Ikke bare eksisterer et verk i mange *eksemplarer*, det finnes ofte også i ulike *utgaver* i forskjellige materielle former.

Grunnen til at jeg trekker inn Benjamin her er at tapet av aura ikke bare gjør seg gjeldende i forbindelse med nyutgivelser. Jeg mener det er noe tilsvarende som skjer med nye bøker som utgis i et automatisert format. Når det samme formatet stadig blir reproduisert for skjønnlitterære bøker, hva blir da igjen av auraen? En viktig del av den bibliografiske koden – og dermed også av den litterære teksten – forsvinner ut av lesningen på denne måten, og det vi står igjen med er den lingvistiske koden. Gasspedal og H Press har imidlertid valgt en motstrøms utgivelsesstrategi ved å la den bibliografiske koden komme før, og til en viss grad styre den lingvistiske. Når formatet på denne måten blir en fremtredende del av utgivelsen og en forutsetning for det kunstneriske arbeidet, bidrar forlagene til å *skape* en aura.

Et verks aura kan vel også sies å være redusert som følge av at persepsjonen av objektet blir automatisert. Begrepet “automatisering” forbindes i første rekke med Victor B. Sklovskij, og ifølge ham har en *økonomisering* av de skapende kreftene ført til automatisering i kunsten (Sklovskij 1991: 14). Denne automatiseringen inntreffer når vanen får styre, når vi har sett en ting så mange ganger at vi ikke virkelig *ser* den lenger, vi ser bare overflaten: “[T]ingene fremtrer for oss enten bare ved ett av sine kjennetegn, f.eks. ved sitt antall, eller de blir reproduisert liksom etter en formel, uten engang å dukke frem i bevisstheten.” (Sklovskij 1991: 16) Selv om Sklovskij her skriver om det poetiske språkets automatisering, kan utsagnet overføres til valg og oppfatning av bokformat: En standardisering av bokformatet for skjønnlitteratur slik vi ser i dag, er også en form for økonomisering. Gjennom sitt fokus på og valg av format kan utgivelsene i *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A* sies å fungere avautomatiserende, og dette er noe jeg vil komme nærmere inn på i senere kapitler.

### Det sosiale aspektet ved formatet

Det tredje punktet fra bokhistorien som jeg nevnte på side 14, gjaldt det sosiale aspektet ved formatets tilblivelse. Hvorfor, kan man spørre seg, velger Gasspedal og H Press henholdsvis A6 og folioformatet for sine skjønnlitterære utgivelser i dag? Hvilke forhold i samtiden kan ha spilt en rolle da formatet ble valgt, og hva ønsker de å signalisere gjennom disse formatene? En måte å nærme seg, og belyse, disse spørsmålene er gjennom Jan Mukařovský og hans studier av den estetiske funksjon, verdi og norm.

I kunsten utgjør den estetiske funksjonen objektets dominerende egenskap, men det er den sosiale konteksten som avgjør hva som er estetisk, og hva som ikke er det. Det estetiske er med andre ord ikke en konstant egenskap ved gjenstanden i seg selv. Den estetiske funksjonen har evnen til å isolere en gjenstand og til å la oppmerksomheten konsentreres om denne gjenstanden (Mukařovský 1979: 21). I litteraturen er det ikke bare teksten som påvirkes av omverdenen, valget av format er også et resultat av den sosiale konteksten. Endrede preferanser når det gjelder formatet for ulike typer litteratur kan dermed gi oss informasjon om tiden den aktuelle teksten utkom, dersom vi undersøker den historiske konteksten. Bokens format kan i tillegg fortelle oss noe om forfatterens strategier og intensjoner, og ofte mye om forleggerens vurderinger og føringer. Alexander Kielland er et eksempel på en norsk forfatter som hadde meget bestemte oppfatninger omkring hvordan bøkene hans skulle se ut. Ifølge Rem insisterte Kielland blant annet på at det skulle være brede marger og dermed mindre skrift per side i hans bøker (Rem 2003b: 237). Dette var med på å gi leseren klassikerassosiasjoner og en følelse av eksklusivitet: populærlitteratur ville ikke blitt utgitt på en slik fordyrende måte. I tillegg var denne ordningen økonomisk gunstig for Kielland med tanke på at han fikk betalt per ark. Når det gjelder *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A* er det forlagenes føringer som er åpenbare. I disse utgivelsene inngår formatet klart som en viktig del av den estetiske funksjonen, ved at det bidrar til nettopp å fokusere oppmerksomheten på det litterære objektet.

Den estetiske funksjonen reguleres ifølge Mukařovský av den estetiske normen. Også denne styres igjen av sosiale prosesser, og er slik sett historisk betinget. Kunstverk forholder seg til den rådende estetiske normen, men det er ikke dermed sagt i de til enhver tid overholder den. Dette kan vi se i valget av format både for *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A*. Det dreier seg uten tvil om skjønnlitteratur, men disse utgivelsene utfordrer samtidig normen for hvordan en bok skal se ut, og for hva som kan skrives og utgis. Begge de aktuelle småforlagene bruker blant annet formatet for å formidle dette, i likhet med beslektede virksomheter i Danmark og Sverige.



Det tredje og siste begrepet fra Mukařovský jeg vil gå inn på er den estetiske verdien, den estetiske *normen* er fungerer som en målestokk for den estetiske verdien. I et samfunn finnes det alltid flere nivåer i kunsten, for eksempel den offisielle kunst, populærkunst og avantgardekunst. Dermed har den estetiske verdien også flere nivåer (Mukařovský 1979: 66). Disse nivåene går over i hverandre og bytter plass gjennom historien, slik at kunst som i en tid tilhørte avantgarden, kan regnes som en del av den offisielle i en annen. Mukařovský påpeker at alle deler av et kunstverk, fra de mest materielle sidene til de innholdsmessige inneholder verdier (Mukařovský 1979: 84). *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A* vil kunne bidra til å rette oppmerksomheten mot dette ved at formatet har en slik fremskutt rolle i disse utgivelsene.

Normbrudd og bevisst eksperimentering med automatisert estetikk kan også studeres med utgangspunkt i Pierre Bourdieus teorier om det litterære feltet og kampen om posisjoner. Bourdieu bygger på Mukařovskýs kunstsosiologiske tilnærming. I *Les règles de l'art* retter han blant annet oppmerksomheten mot metodene de han kaller “de nye” (avantgarden) tar i bruk for å utfordre og distansere seg fra “de gamle” (den kanoniserte kunsten). Dette innebærer for eksempel at “de nye” bevisst bryter med gjeldende produksjonsnormer og forventninger.

### **Konkretismen**

Så langt har vi vært inne på ulike teorier som retter oppmerksomheten mot bøkens format: den bibliografiske- og den lingvistiske kode, tekstens aura og den estetiske norm. Samtlige av disse aspektene kan synliggjøres gjennom den svenske konkretismen på 1960-tallet.

Retningen danner også et viktig bakteppe for *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A*, både litterært og et formmessig. Konkretismen er en åpenbar, og uttalt<sup>1</sup>, inspirasjonskilde til *Serie A*. Men også enkelte av utgivelsene i *Biblioteket Gasspedal* har likhetstrekk med denne retningen, spesielt Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*. I tillegg har Vemund Solheim Ådlands *Sep ran ek* gjennom lydpoesien trekk som kan gjenkjennes fra denne retningen. Det kan også nevnes at da *Gasspedal* skulle starte *Biblioteket Gasspedal* var en norsk oversettelse Öyvind Fahlströms konkretistiske manifest *Hättila ragulpr på fårskliaben*<sup>2</sup>, blant tekstene redaksjonen vurderte å utgi.

<sup>1</sup> Jørn H. Sværen fra H Press i e-post til forfatteren, 11.10.05

<sup>2</sup> Ifølge Jesper Olsson hentet Fahlström tittelen fra *Ole Brumm*: “Orden hade Fahlström lagt beslag på i A.A. Milnes *Nalle Puh*, närmare bestämt i Ugglas rörande och självtilreckeliga försök att skriva ”Hjärtliga gratulationer på födelsedagen” på en honungsburk som Puh ska ge til I-or.” (Olsson 2005: 9)

Den konkrete poesien kjennetegnes kort sagt ved at det visuelle oppsettet er like viktig som innholdet: diktene skal sees, og ikke bare leses. Det fokuseres på språkets og bokstavenes materialitet, som hos McGann regnes med i den bibliografiske koden. Vi kan også gjenkjenne dette materialistiske perspektivet i *Serie A* og i *Biblioteket Gasspedal*, både i selve formatets betydning og, i flere tilfeller, i de litterære tekstene utgivelsene inneholder. Fahlström, som regnes for grunnleggeren av den konkrete poesien i Sverige, skrev sitt manifest i 1953, mens det først ble utgitt i bokform i 1966. Der skriver han blant annet: “Poesin kan inte bare analyseras utan också skapas som struktur.” (Fahlström 1966: 57) Dette er et eksempel på at det kan trekkes linjer til bokhistoriens fokus på den bibliografiske kodens betydning. Den konkrete poesien er i likhet med bokhistorien opptatt av forutsetningene som kan bidra til å fokusere på det materielles betydning for språket. Flere konkretister var dessuten også opptatt av poesiens produksjons- og distribusjonsvilkår, blant andre Fahlström, Leif Nylén og Bengt Emil Johnson (Olsson 2005: 112).

En annen del av konkretismen er lydpoesien, som bearbeider språkets toner og klang. Fahlström var en viktig aktør i Sverige også på dette området og flere konkretister utgav etter hvert lyddikt på EP, i tillegg til at diktene ble fremført på ulike *happenings*. Blant disse forfatterne var Åke Hodell og Bengt Emil Johnson. Flere tekster fungerer som både lyd- og billedikt, for eksempel Hodells *igevär* (1963). Vi kan gjenkjenne virkemidler fra lydpoesien i flere av tekstene fra *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A*, blant annet *Soldatmarkedet* og *Sep pran ek*.

Sverige var det landet i Skandinavia hvor konkretismen var mest fremtredende i på denne tiden, men også Danmark hadde flere fremtredende konkretister blant dem Vagn Steen og Per Højolt. I Norge var det ingen konkretistisk bevegelse å snakke om, verken på sekstitallet eller senere. Det tidlige forfatterskapet til Jan Erik Vold er blant de få eksemplene vi har på denne type dikting i Norge, særlig de to første diktsamlingene *Mellom speil og speil* (1965) og *Blikket* (1966). I første omgang er det vanskelig å forstå hvorfor konkretismen ikke fikk gjennomslag i norsk litteratur. Riktignok var den norske bokproduksjonen inne i en økonomisk krise på begynnelsen av 1960-tallet, noe som muligens kan forklare en manglende vilje til å satse på denne typen litteratur. Men da innkjøpsordningen kom i 1965 skulle i alle fall de økonomiske betingelsene ha ligget til rette for slike smalere utgivelser. Selv om dette er en interessant diskusjon, vil videre utlegning rundt dette spørsmålet vil falle utenom temaet for denne oppgaven, og vi forlater dermed temaet for denne gang.

## Gasspedal

Mikroforlaget Gasspedal, som er basert i Bergen, består per i dag av redaktørene Susanne Christensen og Audun Lindholm, i tillegg er Øystein Vidnes tilknyttet forlaget som ansvarlig for forlagets nettsider og grafiske design. Ingen av de tre tar ut lønn for arbeidet de gjør i forlaget.

Ved siden av *Biblioteket Gasspedal* utgir forlaget fanzinen *Grønn kylling* (arb.tittel), som så langt har kommet med 22 numre. Det første utkom i februar 1998, det foreløpig siste i desember 2003, opplagstallet økte i løpet av dette fra 12 til 150. Audun Lindholm startet fanzinen og har vært koordinator for alle numrene, mens Susanne Christensen og Øystein Vidnes kom inn som medkoordinatører i henholdsvis nummer 21 og 22. “Fanzine” er betegnelsen utgiverne selv har brukt om publikasjonen, og en definisjon på dette begrepet er: “Et magasin produsert av amatører, vanligvis på ikke-kommersiell basis.” (Lothe m.fl. 1999: 73)

I *Grønn kylling* (arb.tittel) bidro kjente og ukjente forfattere med et mangfold av teksttyper. Det var mulig å kommentere tidligere bidrag, og det er kanskje dette navnet på fanzinen hentyder til: Når noe blir kalt en arbeidstittel, gir det assosiasjoner til uferdighet, til at arbeidsprosessen fortsatt pågår. Deltagerne redigerte selv tekstene sine i de første tjue, derav betegnelsen “koordinator” på utgiverne. Utgiverne virket imidlertid mer som redaktører i de to siste numrene, ved at de også deltok i tekstenes redigeringsprosess.

Denne utgivelsen har, i likhet med *Biblioteket Gasspedal*, hele tiden vært enkelt produsert. Fanzinen består av et varierende antall stiftede A4 ark og har vært finansiert gjennom en abonnementsordning som dekket porto til utseendelse, kopiering ble gjort kostnadsfritt på ulike steder.<sup>3</sup> Flere av bidragsyterne har for øvrig senere blitt publisert i *Biblioteket Gasspedal*, blant andre Bjørn Skogmo, Monica Aasprong og Øyvind Ådland. Gasspedal koordinerte tidligere også en e-postliste kalt *Gasspedal-liste*, som fungerte som et elektronisk diskusjonsforum for deltakerne.

Den foreløpig siste utgivelsen Gasspedal har vært involvert i er *Katalog for ny poesi. Audiatur*, utgitt i forbindelse med samtidspoesifestivalen Audiatur i Bergen 13.–16. oktober 2005. Katalogen er et samarbeid mellom festivalen, *Nypoesi.net* og Gasspedal. Audun Lindholm redaktør for utgivelsen sammen med Paal Bjelke Andersen, som er en av

---

<sup>3</sup> Audun Lindholm i e post til forfatteren 28.11.05

redaktørene for nettidsskriftet *Nypoesi.net*, og design er ved Judith Nærland. De to sistnevnte er for øvrig også involvert i *Serie A*, også der som henholdsvis redaktør og designer. Katalogen har 509 sider og presenterer poesi skrevet av forfattere fra Norge, Sverige, Danmark, Storbritannia, USA og Frankrike, samt artikler om samtidspoesien og forfattere.

### **Et skandinavisk perspektiv**

Den så langt siste utgivelsen fra Gasspedal har altså et internasjonalt tilsnitt. Både *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A*, som jeg vil ta for meg i neste kapittel, har et *skandinavisk* perspektiv. Forlagene kan sies å inngå i et slags nettverk bestående av småforlag og uavhengige tidsskrifter fra Danmark, Sverige og Norge. Aktørene leser, og til en viss grad distribuerer, hverandres tekster, de samles på festivaler, diskuterer og skriver blogger.

I Danmark finnes en utgivelsesserie kalt *B16* som har vært en inspirasjonskilde for *Biblioteket Gasspedal*, og som jeg derfor vil gå spesielt inn på. Denne serien, som teller i alt seksten heftede A6-utgivelser er utgitt av forlaget Basilisk i 2001 og 2002, er nå avsluttet og utgått av produksjon. Forlaget Basilisk består av fire, ulønnede redaksjonsmedlemmer. Selve tittelen *B16* henviser først og fremst til at det er Basilisk som har utgitt serien, og at bøkene har 16 sider. Da serien fikk navnet, var det ikke bestemt at den også skulle telle 16 titler.<sup>4</sup> Den jevne leseren kjenner imidlertid ikke til dette, og tittelen gir kanskje heller assosiasjoner til bombefly og B-vitaminer.

*B16* har samme format som *Biblioteket Gasspedal*, og samme enkle produksjon som de første fem utgivelsene fra det norske forlaget. Den danske serien gir på flere måter et røffere og mer "primitivt" inntrykk enn den norske: Det er benyttet ubleket papir og bøkene er ikke skåret når en kjøper dem. Leserens orientering mot formatet forsterkes dermed ytterligere i den *B16*, i og med at vi faktisk må gå fysisk til verks for i det hele tatt å få adgang til teksten. Dette var det jo vanlig at en måtte gjøre med alle bøker tidligere, noe som førte til at det var enkelt å se om en bok faktisk var lest i eller ikke. Basilisk utgir også andre bøker, fortrinnsvis i serier, og benytter ulike formater. Blant publikasjonene finnes oversettelser av klassiske tekster, ny nordisk litteratur og Forfatterskolens avgangsanalogier. I tillegg utgir Basilisk tidsskriftet *Banana Split*. Forlaget distribuerer dessuten *Serie A* i Danmark for H Press.

---

<sup>4</sup> Martin Larsen fra Basilisk forlag i e-post til forfatteren 25.11.05

Det finnes etter hvert også flere arrangementer i Skandinavia som samler små og uavhengige utgivere og andre interesserte. De siste fire årene har det i Stockholm blitt arrangert en samling for uavhengige forlag og -tidsskrifter i Norden, kalt *Textmässan*. Deltagerlisten for årets messe viser at miljøet teller mange aktører i Norden, og spesielt i Sverige (Vertigo 2005b). Ved siden av Gasspedal, H Press og *Nypoesi.net* var det kun det finske tidsskriftet *Ny tid* som ikke var svenske. Gasspedal var som nevnt involvert i utgivelsen av den omfangsrike katalogen som utkom til Audiatur-festivalen i 2005 og forlaget stod selv som arrangør av Bergensbrag som fant sted i juni 2003. Dette var et seminar for norske og danske tidsskrifter og småforlag, blant deltakerne var også H Press. Under arrangementet var det lagt opp til både diskusjoner for deltagerne og opplesninger åpne for alle interesserte. Det danske tidsskriftet *Apparatur* stod som medarrangør, og seminaret fikk i august 2005 en dansk oppfølger kalt *Bergensbrag/København*.

### ***Biblioteket Gasspedal***

Forlaget Gasspedal er som vi har sett aktivt både som utgivere av en fanzine og som arrangører av - og deltagere ved – ulike skandinaviske samlinger. Men det jeg fra nå av vil fokusere på er forlagets serie *Biblioteket Gasspedal*.

Denne serien i lommeformat kan gi assosiasjoner til renessansens utgivelser av ballader, skillingsviser og annen populærlitteratur som ble utgitt i et slikt heftet billigformat. Dette formatet ble på sytten- og attenhundretallet også brukt til å utgi sanger, folkedikting, religiøse tekster og politiske pamfletter. Slike publikasjoner i småformat går under betegnelsen *chapbooks* på engelsk, etter de handelsreisende som solgte dem kalt *chapmen*. Dette var tradisjonelt utgivelser beregnet for de lavere klasser som ikke hadde råd til å kjøpe innbundne bøker. I dag brukes denne betegnelsen om alle typer billigproduserte, småformatsutgivelser uavhengig av hva slags innhold de har. *Biblioteket Gasspedals* format kan også rett og slett minne om hjemmelagede småtrykk eller brosjyrer en kan få stukket i hånden på gaten. Innledningsvis i oppgaven var jeg inne på at det allerede på 1800-tallet var vanlig å nytgi bestselgere fra den seriøse litteraturen i mindre formater. Gasspedal bruker med andre ord et format som tidligere har vært benyttet til å spre litteraturen ut til folket, og kanskje spilles det bevisst på akkurat dette.

Utgivelsene i *Biblioteket Gasspedal* er imidlertid ikke billigversjoner av tidligere utgitt skjønnlitteratur, eller populærlitteratur. Bøkene inneholder norsk og skandinavisk samtidslitteratur, og er utgitt av et lite forlag, i et lite format som sjelden brukes av mer

etablerte forlag. Det skal nevnes at serien heller ikke utelukkende består av hva en kan kalle smale tekster, selv om en kanskje lett kan få det inntrykket gjennom at bøkene blant annet kan være vanskelige å få tak i. For selv om utgivelsene er små av format, er spennvidden likevel stor når det gjelder hva som publiseres: Forlaget begrenser seg ikke til en bestemt type sjanger. Det er for eksempel et vidt spenn mellom Monica Aasprongs konkretistiske *Soldatmarkedet* og Pål Norheims essayistiske reiseskildring *Z*. Blant seriens utgivelser finnes en gjendikting av Peter Waterhouses *Blumen* (norsk tittel: *Blomster*) og en oversettelse: *Sirkusformer* skrevet av den noe mystiske russiske Kestr Aschnitz. Etter sigende er dette de første tekstene av ham som er oversatt til norsk. Utvalget i *Sirkusformer* er foretatt av den ikke fullt så mystiske Ernst Ernst, som er et psevdonym for den norske forfatteren Arve Kleiva. Ernst/Kleiva har for øvrig også “oversatt” *Livet på landet* som utkom på Aschehoug i 2005, hvor den fiktive filosofen og forfatteren Gustav Haarnack er oppgitt som forfatter. Jeg vil for å illustrere bredden i *Biblioteket Gassepedals* utgivelser også nevne boken *The Democracy. Destination: Iraq*, som er en dokumentasjon av et kunstprosjekt satt i gang av den danske forfatteren Claus Beck-Nielsen og Thomas Rasmussen under navnet “Das Beckværk”.

Den bibliografiske koden gjør at bøkene i *Biblioteket Gassepedal* er billige å produsere. De fem første utgivelsene i serien hadde et budsjett på til sammen 15 000 kroner.<sup>5</sup> En slik måte å organisere utgivingsvirksomhet på gjør det mulig å mangfoldiggjøre såkalt smalere litteratur og eksperimentelle tekster. Bøkene er også rimelige å anskaffe for leseren, jeg tenker da på stykkprisen og ikke på kostnaden per side. Dersom en imidlertid er ute etter å få flest mulig sider for pengene er neppe *Biblioteket Gassepedal* bøkene en er ute etter, men dette er da heller ikke intensjonen med utgivelsene. Selv om bøkene har et format som er billig å produsere og som kan gi assosiasjoner til billigbøker, er ikke disse utgivelsene rettet mot samme målgruppe. Det vil være riktigere å si at *Biblioteket Gassepedal*, tross alt, er bøker for de spesielt interesserte.

### **Hvorfor lommeformat?**

Hva er så formålet, eller motivasjonen for å utgi billig produserte bøker i et lite format? I Gassepedals tilfelle kan det ikke være lav pris alene, ettersom det allerede finnes pocketbøker som de fleste forlag etter hvert utgir. Det må med andre ord ligge noe mer bak disse

---

<sup>5</sup> Gassepedal i e-post til forfatteren 18.11.05

utgivelsene. Redaksjonen skriver på forlagets hjemmesider følgende om hva som er mål med serien *Biblioteket Gasspedal*:

*Biblioteket Gasspedal* er en serie med småformats pamfletter som ønsker å gå på tvers av formatformateringen i samtidslitteraturen. En hovedtanke bak BG er at de institusjonelle og formatmessige rammene påvirker litteraturen som blir skrevet. Gjennom å la forfattere jobbe i forhold til et annerledes format enn storforlagene pålegger dem, ønsker vi å stimulere til utprøving av andre retninger for hva som skrives. ( Gasspedal 2005)

Av sitatet kan en se at Gasspedal med denne serien tydelig posisjonerer seg mot en mer tradisjonell bokutgivelsespraksis. Forlaget plasserer også relativt raskt seg selv på utsiden av den etablerte forlagsverdenen. Utgivelsene kalles for *pamfletter*, noe som også gir en klar pekepinn på hva forlaget ønsker å oppnå, og hva slags utgivelser det ønsker å komme med. Språkbruken i dette sitatet er i seg selv interessant for hva den sier om forlagets utgangspunkt og selvframstilling: Ifølge Gasspedal er det for eksempel slik at storforlagene “pålegger” forfattere et bestemt format, mens Gasspedal gjennom sitt, på forhånd fastsatte, format ønsker å “stimulere til utprøving”. Nå er det jo faktisk slik at også Gasspedal, spesielt i de fem første utgivelsene, *pålegger* forfatterne et format, men da med det formål å åpne for andre typer tekster enn det standardiserte formatet.

Gasspedals formatdirektiv kan oppfattes som en type “frihet under tvang”. Det er en velkjent strategi å ta i bruk begrensninger for å vekke eller øke kreativiteten: Ved å innføre regler for skrivningen kan en oppnå en annen type tekster enn ved en helt fri kreativ utfoldelse. Et eksempel på dette finner vi i den franske forfattergruppen Oulipo. Forkortelsen står for *Ouvrir de littérature potentielle*, som kan oversettes med “verksted for potensiell litteratur”. Gruppen ble grunnlagt i 1960 av forfatterne Raymond Queneau og Francois Le Lionnais, sistnevnte var også matematiker. Oulipo kjennetegnes blant annet ved at det utarbeides ulike typer regler som skal følges i det kreative arbeidet, for eksempel lipogram (hvor det ikke er tillatt å bruke bestemte bokstaver) og “S +7” metoden, som innebærer at alle substantiv erstattes med det substantivet som står sju oppføringer lenger frem i ordboken. I likhet med formatbetingelsene til Gasspedal og H Press representerer Oulipos arbeidsmetode en form for avautomatisering.

Det lille forlaget har et klart institusjonskritisk utgangspunkt. Hva forlaget mener med “formatformateringen i samtidslitteraturen” kommer ikke klart frem, men sett i sammenheng med det som ellers skrives i det siterte avsnittet, kan dette underbygge min påstand om at formatet for skjønnlitteratur faktisk er standardisert. *Biblioteket Gasspedal* har på sin side et

format og en bibliografisk kode som gjør at den kan sies å representere et alternativ i norsk forlagsverden.

### **Utviklingen i seriens utforming**

De foreløpig siste utgivelsene i *Biblioteket Gasspedal* er de tre titlene i underserien *Avant Norden* og gjendiktningen *Blomster*. Disse fire bøkene har et utvidet sidetall sammenlignet med de tidligere utgitte, dette gjelder da spesielt for *Z*. Bøkene gir generelt et inntrykk av å være mer profesjonelt produsert og designet virker med gjennomført, blant annet ved at omslaget har fått fargestrykk og stivere papir og at det opplyses om papir- og skrifttype.

Tittelen *Avant Norden* kan blant annet indikere at bøkene er tenkt å skulle være i forkant av den etablerte litteraturen, men det behøver ikke nødvendigvis først og fremst å dreie seg om innholdet. Forlaget arbeider med disse utgivelsene for nordisk utveksling (Gasspedal 2005). De tre skandinaviske landene utgjør i utgangspunktet et stort språkområde, som skulle kunne lese hverandres litteratur på originalspråket uten større problemer. Det kommer imidlertid med jevne mellomrom nedslående rapporter om skandinavisk forståelse av hverandres språk, nå sist gjennom det omfattende INS-prosjektet (“Internordisk språkforståelse i en tid med økt internasjonalisering”). *Avant Norden* kan slik sees som et bidrag i arbeidet med å snu denne utviklingen. Vi kan også se en økt oppmerksomhet rundt det skandinaviske i litterære tidsskrifter den siste tiden, for eksempel har *Bøygen* laget et nummer om svensk litteratur (3/2005), mens svenske *Lyrikvännen* (3/2005) og det svenskfinske *Horisont* (5/2005) har laget hvert sitt nummer med fokus på norsk litteratur. Nå skal jeg ikke påstå at dette er Gasspedals fortjeneste, men det er tydelig at det nå i Skandinavia generelt er en økt interesse for nabolandenes litteratur.

I et intervju med *Bergens Tidende* uttaler en av redaktørene, Audun Lindholm, at det i et lite land som Norge er viktig å orientere seg mot nabolandene (Norevik 2005). *Avant Norden* er å få kjøpt i utvalgte svenske og danske bokhandler. Ordet “avant” kan også gi assosiasjoner til hva Bourdieu kaller den unglitterære kanon, hvor aktørene stadig markerer avstand til den konsekrerte litteraturen ved å hevde at de står for noe annerledes og nytt (Bourdieu 2000: 236).

Forlaget begrunner utvidelsen av omfanget med at det ikke er ment som en tvangstrøye. For de første fem utgivelsene var riktignok tanken om sidetall og størrelse som



produktiv begrensning viktig,<sup>6</sup> Men i de siste fire utgivelsene har ikke forlaget *pålagt* forfatterne å holde seg til et bestemt sidetall. Forlaget ønsker å være i utvikling, og utgivelsene utvikler seg dermed også. Så langt har forandringen altså gått i retning av et økende sidetall og et mer gjennomført og noe mer påkostet design. Når forlaget åpner for at bøkens sidetall kan utvides, blir utgivelsene samtidig mindre ekskluderende, i betydningen at flere typer tekster da passes inn i serien. I *Avant Norden* er det tydelig at fokuset på den bibliografiske koden er rammen for *Biblioteket Gasspedal*, men ikke poenget, men formatet er fremdeles det samme som i de fem første bøkene og med unntak av *Z* er bøkene fremdeles stiftet. Vi kan for øvrig også se en utvikling i seriens opplagstall, som følger utviklingen i seriens utforming. De to første bøkene ble trykket i 250 eksemplarer hver, de tre neste i 500, mens de fire siste har et opplag på 700 hver. *Z* har i tillegg nylig kommet i nytt opplag på 1300 og *The democracy. Destination: Iraq* i engelsk utgave i et opplag på 700.

Selv om omfanget har utviklet seg fra de første fem utgivelsene, må *formatet* fortsatt kunne sies å være et viktig poeng ved utgivelsene. Hvis ikke kunne tekstene like gjerne vært publisert i et konvensjonelt og standardisert format. Men da i en samling med andre tekster, eller i tidsskrift som *Vinduet* eller *Vagant* og ikke som en separat utgivelse. Det er vel først og fremst dette som skiller *Biblioteket Gasspedal* fra konvensjonelle bokutgivelser.

### **Den bibliografiske kodens betydning i *Biblioteket Gasspedal***

Om vi husker tilbake til Chartiers påstand omkring formatets betydning for skrivingen, og McGanns og Bornsteins vektlegging av den bibliografiske koden, indikerer *Biblioteket Gassepedals* utgangspunkt en oppmerksomhet rundt at bibliografiske koden kan ha betydning for *hva* som skrives. Det spesielle ved forlaget er at det publiserer korte tekster i en egne bøker, og slik hever dem opp til en egen og fullstendig utgivelse. *Biblioteket Gasspedal* betoner den bibliografiske koden gjennom å bruke formatet som et virkemiddel for å begrense forfatterens frihet i skriveprosessen.

Forlaget skriver blant annet at det ønsker å gå i mot “formatformateringen i samtidslitteraturen” (Gasspedal 2005). Jeg skrev ovenfor om hvordan dette utsagnet *kan sees* i forhold til standardiseringen av det skjønnlitterære bokformatet. Ved at *Biblioteket Gassepedals* bibliografiske kode så tydelig skiller seg fra det som etter hvert stadig reproduseres for skjønnlitteraturen, kan serien bidra til å skape en egen aura for de aktuelle bøkene. Vi kan med Sklovskij si at Gasspedal gjør dette gjennom å forsøke å avautomatisere

---

<sup>6</sup> Forlaget Gasspedal i e-post til forfatteren 18.11.05

skrivningen. Sklovskij vektlegger denne avautomatiseringen fordi han mener at persepsjonsprosessen i kunsten er et mål i seg selv, og derfor må forlenges (Sklovskij 1991: 16). Forlaget vektlegger betydningen formatet vil kunne ha for *skriveprosessen*, men normbruddet som disse utgivelsene innebærer vil nok også påvirke lesingen. Forventningene leseren har utfordres, både til hva en *bok* skal være og til hva bøkene i *Biblioteket Gasspedal* er. Som følge av dette vil også persepsjonsprosessen kunne forlenges ved at leseren stopper opp ved deler av den bibliografiske koden, slik at den *bevisste* lesningen starter allerede i møtet med boka som objekt.

Bøkene er i utgangspunktet enkle og lite kostbare å reprodusere, det virker likevel ikke som forlaget velger å gjøre dette i særlig grad. Dette kan selvsagt skyldes forlagets lagringsmuligheter, eller mangel på dette. Forlagets to første utgivelser, Vemund Solheim Ådlands *Sep pran ek* og *jungel.bok* av Bjørn Skogmo i lengre tid vært utsolgt fra forlaget, men har ikke blitt trykket i nye opplag. I stedet kan bøkene som er utsolgt fra forlaget vederlagsfritt lastes ned i sin helhet fra forlagets internettsider i pdf. format. De som leser tekstene i dette formatet, og ikke kjenner til bøkens opprinnelige bibliografiske kode, vil få et annet inntrykk enn dem som leser den trykte teksten. En stor del av den opprinnelige bibliografiske koden forsvinner med denne publiseringsformen, for eksempel format, utforming og papirtype. Antall sider og typografi er derimot bevart. Å lese på skjerm skiller seg selvsagt klart fra å lese trykte tekster på flere måter, men dette vil jeg ikke gå inn på i denne oppgaven. Jeg nevner det som nok et eksempel på at Gasspedal skiller seg fra vanlig forlagspraksis, hvor en utsolgt bok ganske enkelt er utsolgt og da ikke tilbys i noen form fra forlaget, samtidig som det understreker at den bibliografiske koden ikke er ufravikelig for forlaget.

### **På utsiden av det etablerte**

Det er mulig å se på Gasspedals valg av format for *Biblioteket Gasspedal* som en måte å understreke avstanden til det som betraktes som den etablerte estetiske normen. Forlaget påminner om at det ikke nødvendigvis behøves store økonomiske midler, tung markedsføring eller et stort distribusjonsapparat for å utgi bøker, og produserer bøker på en måte som bryter med den etablerte normen for forlagsvirksomhet.

Gasspedal setter en klar ramme for teksten og involverer seg på denne måten tydelig i forfatterens kreative arbeid, samtidig som de deltar i redigeringen av tekstene. Det er imidlertid ikke uvanlig at forlag involverer seg i den dikteriske delen av arbeidet, men

vanligvis kommer man inn når forfatteren har sendt inn et manus som har blitt antatt, eller vurderes for antakelse, og arbeidet med tekstredigeringen begynner. Formatet er allerede i realiteten allerede stort sett gitt når en forfatter skriver en tekst for publisering, men rammene er ikke formalisert og klart uttrykt slik tilfellet er for *Biblioteket Gasspedal*. Det er dessuten få bøker som er et resultat av forfatterens arbeid alene, men konsulenters og redaktørers arbeid er så godt som usynliggjort når skjønnlitterære bøker kommer ut. På denne måten opprettholdes myten om det ensomt virkende forfattergeniet. Gjennom å sette en klar ramme for utgivelsens format *før* forfatteren har begynt sitt arbeid, tydeliggjøres og avmystifiseres forlagets rolle i prosessen, selv om det til syvende og sist også i *Biblioteket Gasspedal* er forfatterens tekst og forfatterens navn som står på forsiden.

Vi har sett at Gasspedal markerer seg som en motvekt til vanlig utgivingsvirksomhet: forlaget utgir bøker svært billig og drives idealistisk. Skal en så kalle Gasspedal en del av den litterære undergrunn? Det er alltid fristende å sette merkelapper og slik plassere noe i det litterære feltet. Sammenligner vi Gasspedal med mer etablerte forlag som Gyldendal eller Cappelen, er det lett å falle for fristelsen og plassere det lille forlaget i den litterære undergrunnen. På den annen side har utgivelsene etter hvert fått anerkjennelse gjennom oppmerksomhet fra media, inklusive store aviser med en sammensatt lesergruppe. Det har stått anmeldelser, artikler og intervjuer i aviser som *Morgenbladet*, *Klassekampen*, *Bergens Tidende*, *Aftenposten* og *Svenska Dagbladet*. Bøkene er også omtalt i tidsskrift som *Ratatosk*, i flere studentaviser og ulike blogger – så vel utenlandske som norske.. Noe av grunnen til mediefokuseringen er nok nettopp at Gasspedal representerer et alternativ til mer etablerte forlag, og at både forlaget som helhet og serien *Biblioteket Gasspedal* står for noe det tradisjonelt ikke har eksistert mye av innenfor det litterære feltet her til lands. Men det vil være feil å påstå at Gasspedal tilhører undergrunnen, kanskje kunne en heller si at forlaget utgjør en del av den litterære underskogen.

Bøkene er etter hvert tilgjengelige i utvalgte bokhandlere i Bergen, Oslo, Stockholm og København. Det gleder da først og fremst om de siste titlene, siden de fem første etter hvert har blitt vanskelige å få tak i. Titlene fra *Avant Norden* sammen med *Blomster*, er tilgjengelige i søke- og bestillingssystemet Mentor, slik at alle bokhandlere i prinsippet kan bestille dem. Utgivelsene finnes for øvrig ved flere biblioteker; Deichmanske bibliotek i Oslo har alle utgivelsene. Flere biblioteker ved universiteter og høyskoler har et godt utvalg av forlagets bøker. Boken *Z* har nå ganske nylig (høsten 2005) blitt kjøpt inn til bibliotekene gjennom innkjøpsordningen for skjønnlitteratur, og forlaget har som følge av dette trykket

opp et nytt opplag av boken på 1300 eksemplarer. Det er vel neppe tilfeldig at nettopp denne boken blir kjøpt inn, siden den faktisk oppfyller UNESCO kravene til hva en bok skal være.

Tilgjengeligheten på bøkene i *Biblioteket Gasspedal* er ikke overraskende dårligere enn hva tilfellet er med titler utgitt på større forlag. Bøkene er dermed heller ikke like lette å oppdage tilfeldig, spesielt ikke om en bor utenfor Bergen eller Oslo. En må stort sett ha *hørt* om dem et sted. På tross av dette har bøkene lesere i alle de tre nordiske landene, og utbredelsen av bøkene baserer seg nok også på at ryktet spres gjennom det skandinaviske nettverket, muntlig og gjennom blogger. Titlene kan bestilles direkte fra forlaget og dersom en går inn på den engelske versjonen av hjemmesidene til Gasspedal, kan en lese at forlaget gjerne mottar andre småformatsutgivelser i bytte mot en av sine egne, fremfor at det sendes betaling i kroner og mynt (Gasspedal 2005). Distribusjonsmetodene går slik i stor del på tvers av hva som er vanlig i bokbransjen, og sammenfaller med forlagets øvrige institusjonskritiske strategi.

Det kan likevel, som følg av medieomtalen, se ut som at Gasspedal med sine siste utgivelser har blitt en del av det Bourdieu kaller den konsekreerte avantgarden. Utgivelsene i *Biblioteket Gasspedal* skiller seg riktignok fremdeles åpenbart fra majoriteten av skjønnlitterære utgivelser i Norge og Gasspedal skiller seg fra de fleste forlag. Gjennom den økte aksepten fra dem som bestemmer hva som har estetisk verdi, har imidlertid *Biblioteket Gasspedal* både fått muligheten til å nå ut til nye lesegrupper og oppnådd en høyere posisjon innen det litterære feltet. Forlaget kan muligens plasseres i fase to av den livssyklusen som Bourdieu tegner for avantgardens forløp. Oppstartsfasen preges av askese, og deltakerne samler da symbolsk kapital, deretter følger fasen hvor de benytter seg av denne kapitalen, som igjen gir anerkjennelse og verdslig gevinst (Bourdieu 2000: 369). Allerede ved oppstarten av *Biblioteket Gasspedal* var forlaget i visse kretser kjent for *Grønn kylling (arb. tittel)*, og fikk en grad av anerkjennelse for de første utgivelsene i serien gjennom omtaler i for eksempel tidsskriftet *Ratatosk* og det svenske *Kristianstadsbladet*. Gasspedal opparbeidet seg slik etter hvert et navn innenfor det litterære feltet og da forlaget utgav *Avant Norden*-bøkene, mottok det blant annet mer støtte, for første gang også fra Kulturrådet. Dermed hadde Gasspedal økonomi til å bruke mer penger på utformingen av bøkene. Det er også disse utgivelsene som har blitt omtalt i store og brede aviser som *Aftenposten* og *Bergens Tidende*. Det er naturlig å anta at denne utviklingen vil kunne fortsette.

Det kan være verdt å nevne at Bourdieu knytter “ungdommen” til det originale og nye. For Gasspedal fremstår det riktignok som et viktig poeng å utgi bøker på en *annen* måte enn hva forlagene som befinner seg innenfor det rådende hegemoniet gjør, men forlaget hevder

ikke at det gjør noe “nytt”, i betydningen originalt eller nyoppfunnet. Formatet og den bibliografiske koden generelt bidrar til å markere Gasspedals *avstand* til den gjeldende estetiske normen, og virksomheter som Gasspedal bidrar til å skape bevegelse i det litterære feltet ved at de utfordrer den rådende strukturene (Bourdieu 2000: 240). Forlaget representerer et helt annet syn på markedsføring, lagring av bøker og selve prosessen ved å lage bøker enn det som er dominerende blant større forlag. Det lille forlaget retter en kritisk oppmerksomhet mot mer etablerte forlags strategi, og presenterer en alternativ måte å utgi bøker på. Det vil aldri erstatte de store forlagene, og det er vel heller ikke målsetningen, småforlagene generelt fungerer som et supplement til mer etablerte forlag, men er selvsagt også selv aktører innenfor det litterære feltet.

### **En annen type tekster?**

Siden forlaget selv skriver det vil “stimulere til utprøving av andre retninger for hva som skrives” (Gasspedal 2005), blir det interessant å se på i hvilken grad titlene faktisk skiller seg fra hva som blir utgitt på mer etablerte forlag. Skriver forfatterne annerledes når de arbeider med dette formatet enn med et mer konvensjonelt bokformat? Jeg kan med en gang avsløre at alle utgivelsene (med et mulig unntak i *The Democracy. Destination: Iraq*) etter min mening også vært utgitt på et større forlag. Men på grunn av lengden da mest sannsynlig som del av en større samling, enten med flere tekster av samme forfatter eller av ulike forfattere. Gasspedal har den fordelen at det ikke behøver å ta kommersielle hensyn, og heller ikke gjør det, forlaget har en effektiv måte å utgi bøker på med liten administrasjon.

En skulle kanskje tro at et format som *Biblioteket Gasspedals* tiltrakk seg unge og uetablerte forfattere. Sannheten er at majoriteten av forfatterne har minst én separatutgivelse bak seg på et større forlag og at gjennomsnittsalderen ligger på nærmere førti år (Skogmo som eldstemann er født i 1948, mens Øyvind Ådland er født i 1978). Vemund Solheim Ådland som debuterte med *Sep pran ek* på mikroforlaget i 2003 går imidlertid den andre veien, ved nettopp å i ettertid publisere samme type “smale” litteratur også på et større og mer etablert forlag. Før utgivelsen i *Biblioteket Gasspedal* var diktene som ble publisert i *Sep pran ek* ifølge Solheim Ådland blitt refusert av samtlige norske forlag (Botheim 2005). I 2004 kom så samlingen *Profylaktisk skjønnhet* på Cappelen forlag, og året etter samlingen *Ete*. I begge tilfeller dreier det seg om dikt som helt klart er inspirert av lydpoesien, som jo var en del av konkretismen. Selv om det i *Profylaktisk skjønnhet* finnes mer tradisjonelle tekster, også prosa, er diktene fra *Sep pran ek* også med. Det er slik overveiende sannsynlig at *Sep pran ek*

åpnet for at Solheim Ådland senere kunne publiseres på Cappelen, som vel ikke vanligvis blir sett på som et spesielt eksperimenterende forlag.

De to samlingene på Cappelen er heller ikke tykke bøker, selv når en tar i betraktning at det dreier seg om diktsamlinger, med sine 55 og 51 sider, så Ådland fatter seg fremdeles i korthet. Sammenlignet med *Sep pran eks* 20 sider, inkludert omslag, er det klart at begge utgivelsene på Cappelen ikke bare oppfyller de tidligere nevnte kravene til hva en "bok" er, men også leserens forventinger til hvordan en bok skal se. Eksempelet Solheim Ådland viser at tekstene som utgis i *Biblioteket Gasspedal* også kan publiseres på mer tradisjonelle forlag, kanskje etter å ha blitt påvirket av Gasspedals utgivelse. Større forlag som utgir skjønnlitteratur er jo stadig på jakt etter nye og spennende forfattere. For å utgis på et slikt forlag kreves riktignok, om vi skal ta utgangspunkt i Solheim Ådland, at teksten utvides slik at den overstiger de påkrevde 49 sidene. Kanskje er det slik at det først og fremst er praktiske hensyn som gjør at mer etablerte forlag ikke utgir bøker i hefteformat, slik *Biblioteket Gasspedal* gjør. Dermed kan vi si at det ikke innholdet i bøkene, men først og fremst utgivingsstrategien som skiller Gasspedal fra større forlag og *Biblioteket Gasspedal* fra majoriteten av skjønnlitterære utgivelser.

### ***Soldatmarkedet* av Monica Aasprong**

For å kunne undersøke resultatet av det å arbeide med utgangspunkt i et på forhånd fastsatt format har jeg valgt Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*. Denne boken er Gasspedals fjerde utgivelse, og kom i den andre publiseringsgruppen, sammen med Øyvind Ådlands *Møksterhele sår på dagtid* og *Sirkusformer* av Kestr Aschnitz, i 2003. Begrunnelsen for å velge nettopp denne boken, er at den er bevisst på formatet også innholdsmessig, eller sagt med andre ord: Den lingvistiske koden i denne teksten er også fokusert på det materielle. I tillegg hører *Soldatmarkedet* til blant utgivelsene i serien hvor rammene fortsatt var klart fastlagt fra forlagets side og ikke kunne utvides slik tilfellet er med de nyere titlene.

På *Biblioteket Gasspedals* hjemmesider opplyses det at Aasprong har publisert flere ulike tekster under tittelen *Soldatmarkedet*, blant annet i *Grønn kylling* (arb.tittel) 21 og 22, i *Luj* 1+2 og i den nevnte Audiatur-katalogen. Teksten som er utgitt i *Biblioteket Gasspedal* er et utsnitt fra større tekster (Gasspedal 2005). *Soldatmarkedet* er med andre ord ikke spesialskrevet for *Biblioteket Gasspedal* og formatet, men utvalget må likevel ha blitt tilpasset for denne utgivelsen. Aasprong hadde tidligere gitt ut romanen *Mellom Alex Gobulev og meg* (1997) på Tiden forlag. Aasprong er for øvrig en av redaktørene i tidsskriftet *Luj*.

Det har blant annet vært påpekt en likhet mellom Aasprong og tidligere nevnte Hodell (Rykkja 2005), noe jeg synes er en relevant sammenlikning både form- og innholdsmessig. Hodell skrev poesi med konkretistiske virkemidler, men skilte seg fra de øvrige konkretistene i Sverige. Leif Nylén beskriver det slik: “Hans konkreta poesi handlar inte så mycket om valfrihet som om tvång.” (Nylén 1998: 95) Hodell var en politisk orientert dikter og brukte konkretismens uttrykksform til å beskrive sine politiske synspunkter om blant annet overgrep og krig. Dette kan sees blant annet i diktene *igevär* (1963) og *General Bussig* (1964). I likhet med hva som var tilfellet med 1960-tallets konkretistiske dikt, kan *Soldatmarkedet* sees like mye som den kan *leses*.

Formen i *Soldatmarkedet* gir assosiasjoner til skrivemaskinpoesien, som var en populær uttrykksform i konkretismen. Skrivemaskinen representerte en innflytelse for skrivingen og litteraturen for 40–50 år siden, ikke fordi skrivemaskinen var en nyvinning – den hadde eksistert siden slutten av 1800-tallet og forfattere hadde også for lengst tatt den i bruk som verktøy. For konkretistene var skrivemaskinens innflytelse av en mer teknisk art, den gav blant annet poeten muligheter for til å skape andre former enn håndskriften. Forfatteren har også lengre avstand til arket og selve skriften enn når det brukes penn og håndsskrift. Til forskjell fra hva som var vanlig i skrivemaskinpoesien, er ikke *Soldatmarkedet* preget av overskrivninger eller lignende. Bokstavene er rene og står enkeltvis.

I *Soldatmarkedet* er det først og fremst den bibliografiske koden som gir grunnlag for tolkning; bokstavene former ikke ord vi kan danne mening av, men bilder og lyder vi kan assosiere ut fra. Hver side i *Soldatmarkedet* består av et rektangel med 15 horisontale linjer av samme bokstav, på noen sider danner bokstavene rette rekker, mens de andre steder slynger seg nedover siden og danner mønstre gjennom cesurer (se vedlegg 1). Tittelen er det eneste i boken som gir direkte mening, og blir slik et holdepunkt for leseren. Ifølge Audun Lindholm har for øvrig Aasprong hentet tittelen fra Dag Solstads *16.07.41*, hvor “soldatmarkedet” er hans oversettelse av Gendarmenmarkt, et berømt torg i Berlin som har hatt betydning for kunst, så vel som politikk og religion (Lindholm 2005: 490).

Det er mulig å lese *Soldatmarkedet* politisk, noe tittelen er sterkt medvirkende til. Når jeg leser utgivelsen med utgangspunkt i tittelen, ser jeg bokstavene som rekker av soldater. Kanskje er de på vei ut i krig. Dagens situasjon i verden gjør det også nærliggende å forestille seg at soldatene er en del av et marked, det globale markedet hvor det meste kan få varefunksjon. Samtidig kan bokstavene i seg selv sees som soldater – soldater i språket. Men hva kjemper de for? Er det kanskje heller en kulturpolitisk krig de skal kjempe i, om for

eksempel hvordan også *bøker* i økende grad oppfattes som kommersielle varer like mye som kunstverk?

Bokstavene som brukes, er m, o, r, s, a, l, t, e. “M” og “e” finnes på en side hver, mens de øvrige står på to motstående sider (altså: m, o, o, r, r, s, s, a, a, l, l, t, t, e). I tillegg gjengis en side med bokstaven m på forsiden, ikke den samme siden som inne i boken. Etter å ha notert ned bokstavene begynner jeg automatisk å lete frem meningsfylte ord som kan dannes med disse bokstavene. Noen muligheter er: mor, rom, ras, salt, tale, moral, morse, ramsalte og saltomortale. Dette er også en måte å finne mening i teksten på.

Om en uttaler bokstavene etter hverandre, som et lyddikt, minner det om “mors altet” – noe som kan sees som et feminint, eller kanskje heller moderlig, innslag i dette “soldatmarkedet”, som først og fremst betraktes som maskulint. Det kan også vekke assosiasjoner til verdensaltet - et begrep som forbindes med religion og Gud, men også med filosofi og vitenskap. Bokstavene har også en slags meditativ kvalitet når de uttales, kanskje med unntak av “t” som vel heller minner om skudd fra maskingevær.

Teksten viser språkets muligheter: Bokstavene kan settes sammen til en serie forskjellige ord, tekstens bibliografiske kode innbyr til at leseren eksperimenterer med ulike lese måter og leker med teksten. I *Soldatmarkedet* er tittelen det fremste virkemiddelet forfatteren har for å lede leserne i en bestemt retning. Hvordan hadde lesningen artet seg dersom teksten hadde vært uten tittel, noe som for eksempel er vanlig innen billedkunsten?

Det rent billedlige i teksten er også en kilde til tolkninger og assosiasjonstenkning. Hver side kan betraktes som et bilde, og bokstavene er helt klart også *form* i Aasprongs bok. Cesurene danner linjer gjennom bokstavrekkene, som gir assosiasjoner til billedkunsten. Deler av Aasprongs etter hvert omfattende og mangeartede *Soldatmarkedet*-prosjekt har vært utstilt ved ulike anledninger, blant annet i Stockholm under utstillingen “Walk on by”. Her var 15000 permutasjoner av tekster organisert i et arkivskap. Selv om teksten fungerer godt i *Biblioteket Gasspedals* lille format, forestiller jeg meg også at teksten at den kan fungere i stort format, for eksempel hengende på en utstillingsvegg. Men da vil nok elementet av billedkunst bli det dominerende, mens så lenge *Soldatmarkedet* foreligger i bokform assosieres den først med litteratur.



## H Press

Det lille Oslobaserte forlaget H Press, som består av Jørn H. Sværen og Espen Grønlie, har ved siden av *Serie A* utgitt den i media mye omtalte *Serie Imperativ* hvor kjente forfattere som Svein Jarvoll, Tone Hødneboe og Thure Erik Lund skriver om litteratur med utgangspunkt i spørsmålet: ”Hvorfor skrive? Hva? Hvordan?”. Så langt har det utkommet i alt fem bøker i denne serien, tre høsten 2004 og to høsten 2005. De tre første utgivelsene i denne serien utgjorde samtidig forlagets første utgivelser, og H Press er med andre ord et ungt forlag. Bøkene i *Serie Imperativ* er i et lite format, de måler 11,5x16,5 cm, og er uinnbundne. Bøkene omfang er også relativt lite: Tre av bøkene har 64 sider, mens bøkene skrevet av Jarvoll og Hødneboe har henholdsvis 56 og 40. På forlagets nettsider kan vi dessuten lese at H Press planlegger å utgi gjendiktinger av Dantes *De vulgari eloquentia* og Hocquards *Un test de solitude* i løpet av april 2006 (H Press 2005). H Press distribuerer i tillegg titler fra det uavhengige amerikanske forlaget Burning Deck.

### *Serie A*

*Serie A* gjør et sterkt visuelt inntrykk allerede før den svarte esken som arkene er samlet i er åpnet, og leserens oppmerksomhet rettes umiddelbart mot formatet og dets betydning for denne utgivelsen. Til forskjell fra hva jeg vanligvis gjør i møtet med en bok, brukte jeg lang tid på å studere formatet og utformingen for øvrig første gang jeg så *Serie A*. Den bibliografiske koden som helhet skiller seg klart fra hva som er vanlig når det gjelder skjønnlitterære utgivelser, og fra bokutgivelser i det hele tatt. En rekke spørsmål reiser seg i møtet med esken og dens innhold, kanskje først og fremst: “Hva er dette?” Deretter oppstår spørsmålet om hva det betyr at arkene ligger løst i en eske og ikke er festet sammen som i en konvensjonell bok. Hva er grunnen til at forlaget har valgt denne løsningen? Kan denne utgivelsen kalles en bok, og hva skal vi kalle *Serie A* om den ikke er det? Sitter vi da eventuelt med et kunstobjekt i hendene?

Ved å studere resepsjonen av *Serie A*, kan vi se at flere anmeldere har hatt en lignende opplevelse. Janike Kampevold Larsen kaller utgivelsen for “et litterært objekt” og fokuserer på hvordan denne utgivelsen er mer bevisst sin objektmessighet enn hva en konvensjonell bok er (Larsen 2005). Mikkel Bruun Zangenberg i *Politiken* understreker tilsvarende dens “genstandsmessighet” og påpeker at “bok” ikke nødvendigvis er det første en tenker på, *Serie*

A minner etter hans mening mer om “en eksklusiv dokumentmappe” eller “en beholder til italienske skjorter indkøpt i Milano” (Zangenberg 2005). Hva en kaller *Serie A* er kanskje ikke det viktigste, selv om dette spørsmålet uunngåelige vil dukke opp når vi konfronteres med noe som så åpenbart avviker fra hva vi er vant med. Det får oss til å stoppe opp og har en underliggjørende effekt.

Jeg vil understreke at det er den bibliografiske koden som *helhet* jeg mener er det mest oppsiktvekkende ved utgivelsen. Det er denne helheten som utfordrer leseren, og ikke valget av folioformatet alene. Det finnes tradisjonelle bøker i folioformat, selv om dette formatet riktignok er lite brukt i dag, både i skjønnlitterære utgivelser og i bokutgivelser generelt.

### **Utgangspunktet for utgivelsen**

I likhet med *Biblioteket Gasspedals* underserie *Avant Norden*, er det nordiske perspektivet en sentral og interessant side ved *Serie A*. Forfattere fra de tre skandinaviske landene er representert, med like mange tekster fra hvert land, og tekstene er trykket på originalspråket. Et språkpolitisk prosjekt og et forsøk på å knytte den skandinaviske litteraturen nærmere sammen ligger til grunn også her. I tilfellet *Serie A* gjøres dette innenfor en og samme utgivelse, mens det i *Biblioteket Gasspedal* spres over flere separate utgivelser, som riktignok altså samles under navnet *Avant Norden*. *Serie A* distribueres som nevnt både i Danmark og Sverige, slik at den skandinaviske utvekslingen føres videre til leserne i de tre landene.

Sammen med det skandinaviske perspektivet, var det ifølge H Press et viktig utgangspunkt å åpne for en annen type tekster ved å tilby forfatterne å arbeide med et uvant format.<sup>7</sup> Det ble ikke satt andre betingelser til forfatterne enn at de skulle ta arket i bruk, det vil si den ene siden av et ark i foliostørrelse. De fikk vite at arket skulle brettes på midten, og at det ikke var mulig å bruke farger. Resultatet av denne nokså åpne invitasjonen har ikke overraskende blitt ni ulike tekster, som vanskelig lar seg kategorisere under en felles betegnelse. Likevel har de på grunn av fokuset på formatet det til felles at de, slik som i konkretismen, *betraktes* like mye som de *leses*: Det visuelle er et fremtredende aspekt ved samtlige av tekstene i *Serie A*. Det er ikke dermed sagt at tekstene kan defineres som konkretistiske, men denne retningen er et viktig forelegg for utgivelsen som helhet. Når det gjelder genre kan seks av i alt ni tekster som inngår i *Serie A*, kategoriseres som lyrikk, to av

---

<sup>7</sup> Jørn H. Sværen i e-post til forfatteren 11.10.05

tekstene nærmer seg hva en kan kalle poetisk prosa, mens den siste vel kan sies å være tilnærmet normalprosa.

I motsetning til Gasspedal sier ikke H Press mye om utgivelsen på hjemmesidene sine utover å beskrive *Serie A* ganske nøytralt. Én setning kan imidlertid være verdt å merke seg: “Formatet gir rom for andre tekster enn boken.” (H press 2005) Setningen blir stående uforklart, men antyder likevel at forlaget ønsker å få frem *noe annet* enn hva som er vanlig i norske skjønnlitterære utgivelser i dag, det ønsker å gi mulighet for at forfatterne skal kunne skrive “andre tekster”. Selv om vi ikke får vite hva forlaget legger i denne formuleringen, kan det av sitatet leses en kritisk holdning til dagens rådende utgivelsespraksis for skjønnlitteratur. Forlaget skriver imidlertid at det var mest opptatt av resultatet av forfatternes arbeid med det uvante formatet, og ikke en eventuell institusjonskritikk. Redaksjonen var verken opptatt av hvordan leseren opplever utgivelsen eller av “bokens” status i Norge i dag og norsk forlagspraksis. Poenget for dem var hva som ville bli resultatet av forfatternes arbeid med det utradisjonelle formatet<sup>8</sup> Forlagets intensjon forhindrer selvsagt ikke leseren fra å se *Serie A* i forhold til norsk forlagsvirksomhet for øvrig, eller at utgivelsen kan ha en relevans i den sammenhengen.

### **Forholdet mellom den bibliografiske og den lingvistiske koden**

*Serie A* demonstrerer, som *Biblioteket Gasspedal*, en bevissthet rundt den bibliografiske kodens betydning for forfatternes arbeid. Rammene som ble satt for skrivingen fra H Press’ side, var klarere, og mer absolutte enn hva Gasspedal opererer med. I *Serie A* var det *kun* én side av dette ene arket i folioformat forfatteren hadde til rådighet, mens vi i forrige kapittel så at forfatterne i *Biblioteket Gasspedal* etter hvert har fått mulighet til å for eksempel utvide sidetallet og slik er med på å videreutvikle seriens utforming. I likhet med de første utgivelsene fra Gasspedal, kan det virke som om ideen med å vekke kreativitet gjennom begrensninger har vært et poeng i *Serie A*. Det er nærliggende å anta at den franske Oulipo bevegelsens arbeid også har vært en inspirasjonskilde for H Press da redaksjonen utformet ideen om *Serie A*. Samtidig har vi sett at forfatterne utover formatrestriksjonene stod fritt i sitt arbeid.

Både McGann og Bornstein har fremhevet hvordan forandringer i den bibliografiske koden endrer det litterære verket. Bornstein oppsummerer avslutningsvis i sin artikkel: “The most

---

<sup>8</sup> Jørn H. Sværen i e-post til forfatteren 11.10.05

important thing is that any material page on which we read any poem is a constructed object that will encode certain meanings [...]” (Bornstein 1999: 54). Likevel er det altså vanlig praksis utgivelser og nyutgivelser av skjønnlitteratur i dag at de trykkes uten å vektlegge den bibliografiske koden i særlig grad. Antakelig fordi den anses for å ikke ha betydning, eller kanskje også fordi produksjonen blir billigere på denne måten. Standardiseringen av formatet for skjønnlitterære bøker vi generelt kan se i dag kan i seg selv være medvirkende til at dette fortsetter: Bøkene *ser* jo like ut, altså kan ikke utseendet ha en spesiell betydning for de enkelte verkene. Resultatet er en forflatning og siden den bibliografiske koden spiller inn på teksten *kan* dette føre til en ensretting også i selve litteraturen, ved at verk som ikke passer inn i den standardiserte formen ikke utgis.

*Serie A* motsetter seg denne strategien, utgivelsen kan faktisk sies å være *låst* til sin bibliografiske kode. For det er vanskelig i det hele tatt å tenke seg tekstene fra *Serie A* utgitt i et annet format, både siden formatet i denne utgivelsen er så markert, og fordi formatet var en *forutsetning* for utgivelsen. Det er selvsagt fysisk mulig å feste arkene sammen mellom to permer eller inkludere enkelte av tekstene i en diktantologi. Spørsmålet blir hvordan disse tekstene ville artet seg for leseren i en slik kontekst. Det som er sikkert, er at hun ville møte dem på en annen måte enn de nå foreligger i *Serie A*. I en diktantologi ville tekstene ikke bare vært løsrevet fra det opprinnelige formatet, men også fra de øvrige tekstene i *Serie A* – som til tross for ulikheten utgjør en helhet som bidrar til meningsdannelsen – og blitt satt inn i en ny kontekst med andre dikt. Tekstene i *Serie A* bærer preg av at forfatterne har forholdt seg til et fastlagt format i sitt arbeid. Formatets innflytelse er på ulike måter et gjennomgående trekk i alle bidragene. Forfatterne har utforsket formatets muligheter og begrensninger, slik at arket i seg selv er en viktig del av teksten. Flere har valgt å spre teksten på hele arket, som bidragene fra Helena Eriksson og Jörgen Gassilewski er eksempler på. Ursula Andkjær Olsen samler derimot teksten i små grupper og lar den trykkes i en liten skrifttype, slik at det meste av arket forblir hvitt. Avstanden og tomrommet som dannes er imidlertid også meningsbærende.

Vi ser at den bibliografiske koden ikke er underordnet den lingvistiske i *Serie A*, men er en sentral del av den litterære teksten som ikke kan ignoreres. Ettersom den faktisk var bestemt *forut* for arbeidet med den lingvistiske koden kom i gang, kan en også si at den bibliografiske koden til dels styrer den lingvistiske. I en ny kontekst vil tekstene ikke lenger kunne uttrykke den samme utforskende holdning i forhold til formatet som de nå gjør. Som følge av dette er *Serie A* godt egnet til å understreke og tydeliggjøre hvilken betydning den bibliografiske koden kan ha for litteraturen og lesningen av den, og hvordan de to kodene til sammen danner en helhet som ikke uten videre kan brytes opp. Dette samspillet er som

tidligere påpekt alltid til stede i litterære tekster, men vies vanligvis ikke særlig oppmerksomhet fra noen parter.

### **Tid og rom**

Folioformatet er et velvalgt eksempel på et format som de færreste forfattere vil være vant til å arbeide med. Fra forlagets side påpekes det at formatet faktisk kunne vært så stort som 104x70 cm. Dette målet tilsvarer de største trykkarkene, men dette ville vært svært uhåndterlig og kostbart.<sup>9</sup> Folioformatet er imidlertid mer enn tilstrekkelig avvikende fra standardformatet til at forfatterne tvinges til å reflektere rundt arbeidsprosessen, og formatet kan dermed åpne for at de arbeider på en annen måte enn hva de pleier, slik H Press ønsket.

Men utgivelsen skaper gjennom produksjonsprosessen også et unikt uttrykk i seg selv som kunstobjekt, som en litterær utgivelse og som tekst. Det kan være interessant å se *Serie A* i forbindelse med Benjamins tanker rundt kunstverkets aura og den industrialiserte reproduksjonen. Opplaget for *Serie A* er begrenset til 500, og det vil etter sigende ikke bli laget flere, både på grunn av kostnader og arbeidsmengde knyttet til utgivelsene. Blant annet har utgiverne selv håndpakket hver enkelt eske. En slik måte å produsere bøker på, reverserer noen av følgene av industriell reproduksjon: Når masseproduserende maskiner ikke kan stå for arbeidet, men må suppleres med mennesker, blir produksjonen både dyrere og mer tidkrevende. På den annen side gjør den menneskelige involveringen at utgivelsen blir mer unik, både med tanke på at det finnes få eksemplarer og med hensyn til den materielle delen i seg selv: *Serie A* reproduserer ikke det standardiserte formatet for skjønnlitteratur, men er vanskelig å reprodusere. *Serie A* kan slik sies å være forbundet til hva Benjamin kaller “kunstverkets Her og Nå” (Benjamin 1991: 37), eller auraen, på en helt annen måte enn hva som er vanlig i dagens bokutgivelser.

Helhetsinntrykket av *Serie A* er *eksklusivitet*, og det var neppe tilfeldig at Zangenberg assosierte nettopp milanesiske skjorter med den stilrene svarte esken. I tillegg til selve designet er *Serie A* eksklusiv gjennom det begrensede opplaget, og ved at H Press har invitert en liten gruppe, godt etablerte forfattere til å bidra. Samtidig gjør også det låste forholdet til den eksisterende bibliografiske koden utgivelsen eksklusiv. Utformingen gir dessuten inntrykk av å være solid og holdbart, arkene er tunge og av god kvalitet; de vil kunne tåle

---

<sup>9</sup> Jørn H. Sværen i e-post til forfatteren 11.10.05

bruk og håndtering. Forlaget bruker i det hele mye penger på produksjonen, noe som står i skarp motsetning til hva Gasspedal gjør i *Biblioteket Gasspedal*.

Et annet poeng er at boken også rent fysisk gjør krav på rom, for eksempel når det gjelder oppbevaring: Hvilken bokhylle passer en slik utgivelse inn i? Hvor skal den plasseres; på toppen av bokhyllen? Eller kanskje på et eget lite bord? I lesesituasjonen er det også nødvendig med god plass: For å lese *Serie A* kreves et stort bord, eller en må sette seg ned på gulvet. Det må ryddes unna, gjøres plass, og leseren må ta seg *tid* til å sette seg ned og lese i *Serie A*. Det kreves i det hele tatt en god del mer arbeid for å komme til teksten enn hva vi er vant med. Esken i seg selv fungerer som en “stopper”. *Serie A* bryter slik markert med dagens krav om at alt, også skjønnlitterære bøker, skal kunne brukes hvor som helst og når som helst: Den krever leserens tid tilbake. *Serie A* står her i tydelig kontrast til *Biblioteket Gasspedal*, som enkelt kan puttes i lomma og leses de fleste steder.

I tillegg til det overnevnte kommer følelsen av utgivelsens omfang som oppstår når en ser de ni arkene ligge spredt utover gulvet: Brettet ut og lagt etter hverandre opptar arkene i *Serie A* et areal på 30x300 cm. Dette er en romopplevelse vi selvsagt ikke kan få med konvensjonelle bøker. Den bibliografiske kodens form inviterer til en sanselig opplevelse av utgivelsen: Leserens kan klemme, snu og riste på esken for å danne seg et inntrykk om hva denne gjenstanden er. Arkene lager også mye lyd når de taes ut av boksen og åpnes. På en måte kan vi si at *Serie A* stimulerer til ta vi bruker en større del av oss selv i verkstilegnelsen enn hva vi er vant til.

### **Forholdet til den etablerte estetiske normen**

Selv om det ikke var et mål fra utgiveren H Press' side, kan utgivelsen like fullt betraktes som en del av en motkultur, og som et brudd med den etablerte estetiske normen. Det er nærliggende å oppfatte boken som en kommentar til, eller en protest mot, hvordan utgivelsen av bøker foregår i Norge i dag. *Serie A* er helt klart ingen *konvensjonell* bok, og fungerer i kraft av dette klart som et supplement til det som utgjør majoriteten av bokutgivelser i Norge. Utgivelsen utfordrer leserens forventinger til hva en bok er på en mer fundamental måte enn *Biblioteket Gasspedal* siden utgivelsen overhodet ikke ser ut som hva vi forbinder med en bok. For selv om serien fra Gasspedal også skiller seg ut, er sidene stiftet sammen og bøkene kan åpnes på samme måte som vi er vant til. Det vekker selvsagt oppmerksomhet når en litterær utgivelse ikke kommer mellom to permer, og leseren spør seg da gjerne hva som er grunnen til at tekstene i *Serie A* er pakket i en eske i stedet. Noe av grunnen kan være å

påkalle oppmerksomhet mot formatet og utgivelsen som sådan. Samtidig fremstår arkene som mer individuelle enn om de hadde vært bundet sammen, og det fremheves slik at *Serie A* består av ni selvstendige bidrag som stort sett kun har utgangspunktet i formatet felles.

H Press kan sies å høre hjemme i den unglitterære kanon. Forlaget er en forholdsvis ny aktør innenfor det litterære feltet, men har allerede rukket å markere seg. Både *Serie Imperativ* og *Serie A* har vakt en viss oppmerksomhet, og H Press har klart å knytte til seg veletablerte og kjente forfattere i begge disse utgivelsene. Det virker å være et helt bevisst valg fra forlagets side å kun ha etablerte forfattere som bidragsytere. Forlaget skaper uansett, i likhet med Gasspedal, bevegelse i det litterære feltet med sine utgivelser og tester grensene for hvordan litteratur utgis. Vi kan kanskje gå så langt som å si at *Serie A* representerer en *utvidelse* av feltet gjennom sin avvikende bibliografiske kode – en utgivelse av denne typen har vi ikke sett tidligere her til lands. Som det fremgår av denne oppgaven, og i siterte anmeldertekster leder utgivelsen an til en diskusjon omkring hva bøker er.

I mer konvensjonelle utgivelser er det vanligvis et mål å nå ut til så mange som mulig, og bøkens opplagstall blir stadig brukt som en del av markedsføringen. *Serie As* lave opplagstall kombinert med høye produksjons- og distribusjonskostnader innebærer at denne utgivelsen henvender seg til en svært liten lesergruppe. H Press bruker *mye* penger på design og produksjon, særlig med tanke på at de er et lite og fremdeles nokså nytt forlag. På innholdssiden bryter også de fleste tekstene i *Serie A* markant med hva som er vanlig å utgi i Norge, nettopp fordi teksten er skrevet i forhold til formatet. *Serie A* viser hva slags tekster vi kan få når forfattere tilbys et uvant format. I et mer konvensjonelt format ville nok tekstene vært mindre oppsiktsvekkende, rent bortsett fra at flere av dem da ville virket malplasserte eller ufullstendige.

*Serie A* har blitt omtalt i ulike medier, som vi så eksempler på innledningsvis i dette kapittelet, men har ikke fått samme oppmerksomhet som *Biblioteket Gasspedal* eller *Serie Imperativ* for den saks skyld. Dette kan blant annet forklares i det bare har blitt sendt ut et lite antall anmeldereksemplarer av *Serie A* som følge av de høye fraktomkostningene. Med et opplag på kun 500 er det vel også begrenset hvor mange eksemplarer forlaget ønsker å gi bort på denne måten. *Serie A* kan bestilles gjennom de fleste bokhandlere i Norge, og gjennom forlagets egne nettsider. Ved bibliotekene er utgivelsen nesten ikke å finne, heller ikke ved fag- og forskningsbiblioteker.

### “Kommentarer til Serie A” av Mikkel Thykier

Den danske forfatteren Mikkel Thykier debuterte med diktsamlingen *Skyggerne er kun flyktige* (1997), og har siden publisert ytterligere to bøker, den ene for øvrig i *B16*-serien fra Basilisk. Thykier viser ifølge Basilisk-redaktør Martin Larsen en interesse for boken som kunstobjekt, og som en gjenstand med en verdi i seg selv, i alle sine utgivelser (Larsen 2003).

Thykiers bidrag kommenterer slik tittelen antyder, selve utgivelsen *Serie A*, og dermed også bokformat generelt. Dette gjøres både gjennom tekstens lingvistiske- og bibliografiske kode. Thykier er for øvrig en av de få forfatterne i *Serie A* som ikke har skrevet poesi, hans tekst har en mer essayistisk karakter. Selve teksten er satt opp som om den skulle vært skrevet på tolv boksider, ved siden av disse sidene er Thykiers ark inndelt i en forside med tittel, forfatternavn og illustrasjon, én side hvor det er trykket en epigraf og i tillegg to blanksider, altså seksten sider i alt. Sidene er nummererte og oppsettet gir samlet assosiasjoner til seksten sider i en konvensjonell bok (se vedlegg 2). Thykiers plassering av “sidene” er som på et trykkark og for å kunne lese “Kommentarer til Serie A” i riktig rekkefølge, må leseren snu og vende på arket. I begynnelsen må hun lete seg frem til hvor neste side er plassert, og blir dermed igjen ledet til å delta i en refleksjon omkring bokformat og bibliografisk kode. Denne måten å organisere teksten på virker dessuten klart avautomatiserende på persepsjonsprosessen.

“Kommentar til Serie A” kan gjennom sitt oppsett vise oss på hva en bok i bunn og grunn utgjøres av: et varierende antall store trykkark hvor det som skal bli sidene i boken er plassert slik at de komme i kronologisk rekkefølge når arket brettes. Vi blir gjort oppmerksomme på at “kjernen” til en bok i utgangspunktet består av store, løse ark i likhet med hva *Serie A* gjør. Kanskje utgivelsen fra H Press slik kan betraktes som en slags “urbok”, som viser boken som den egentlig er, før de store løse arkene brettes til sider som passer inn i et bestemt format og samles mellom to permer. I alle fall er det sikkert at Thykiers bidrag gjennom sin bibliografiske kode viderefører forholdet mellom den lingvistiske og den bibliografiske koden som det ble lagt an til i utgangspunktet for *Serie A*.

Innholdsmessig innledes “Kommentarer til Serie A” med at jeg-personen, som man kan anta er Thykier selv, forteller om sin egen opplevelse av å motta arket fra H Press, og om hvordan han tiltales av den fysiske forflytningen tur-retur Oslo – København som arket går gjennom. Denne forflytningen fremheves som å være mer vesentlig for utgivelsen enn at formatet er på 30x90 cm, en påstand han i første omgang ikke begrunner. Han beskriver også hva som ellers ligger på skrivebordet, blant annet flere ark med notater. Disse arkene danner utgangspunktet for den videre teksten gjennom nummererte punkter. Før vi kommer så langt



nevner imidlertid Thykier arkeologen Ian Hodder, og et kapittel i hans bok *The Domestication of Europe* (1990) hvor Hodder problematiserer forholdet mellom rekkefølgen tankene oppstår i og hvordan hjernen automatisk organiserer dem slik at de danner en sammenheng som virker å ha vært der hele tiden. Dette kan kanskje sees i sammenheng med måten Thykiers tekst er organisert rundt notater som i utgangspunktet ikke har noen sammenheng, men som følge av konteksten de står i kan alle sies å reflektere rundt spørsmålet om formatets forhold til innholdet. Det er på den annen side også en meget bestemt orden i Thykiers tekst, som beskrevet ovenfor, men lese måten den forutsetter tar noe tid å komme inn i. Ikke fordi teksten er uryddig satt opp, både sidene og punktene er samvittighetsfullt nummererte, men fordi sidene ikke etter hverandre, slik vi er vant til. Som leser glemmer jeg meg flere ganger og forsetter å lese på “siden” ved siden av. Dette fungerer i de fleste tilfellene ikke, med unntak av “sidene” tre og fire, fem og seks, åtte og ni, som faktisk følger på hverandre i vanlig leseretning. Det er særlig etter disse sammenhengende sidene at jeg faller for fristelsen til å fortsette lesningen på siden som kommer til høyre for disse igjen. Men dersom jeg skal få en meningsfylt leseopplevelse, og det vil en jo helst, må jeg vende tilbake til Thykiers oppsett.

Etter Hodder-notatet følger de seks nummererte punktene, og jeg vil her kort gå inn på to av dem. Thykier siterer i det andre punktet fra hva han kaller “Deleuzes bog om Kant” (Thykier 2005), han skriver ikke tittelen på denne boken, men det må vel dreie seg om *La philosophie critique de Kant* (1963) i engelsk oversettelse. Thykier tar spesielt opp diskusjonen Deleuze presenterer om jeget og dets forhold til omverdenen og språket. Det er særlig skillet mellom “jeg” (*je*) og “ego” (*moi*), eller mellom subjekt og objekt, Thykier dweler ved, han bruker hele fire av sine “sider” på denne diskusjonen. Mot slutten av teksten, i det femte punktet nevnes dette forholdet igjen, men da med tanke på forholdet mellom tekst og flate.

I sitt femte punkt går nemlig Thykier mer direkte inn på poesien og formatet, og her kommer tilbake til hvorfor han mener arkets fysiske forflytning er en mer vesentlig del av *Serie A* enn formatet som sådan. Han hevder at en utvidelse av arkets størrelse ikke endrer hvordan en poetisk tilnærming til ordene som *materiale*, gjør at ordene forholder seg til en ramme som bestemmer forholdet de står til hverandre i. Selv om formatet blir større, endres ikke forholdet mellom tekst og flate. Thykier hevder at økningen i formatet bare: “formindsker [...] synligheden af den problematikk, at ordenes forhold til hinanden vurderes i forhold til en ramme, som ikke er lig med fladen, men med dens ophør.” (Thykier 2005)

Det hvite arket er aldri helt hvitt, avslutter Thykier, siden det alltid skinner en tidligere tekst igjennom det. I en slik forbindelse står for eksempel Palimpsest –begrepet sentralt for litteraturforståelsen i senere år. Brukt i betydningen at alle ord og tekster har flere lag av

betydninger, men også om tekster som åpenbart spiller på tidligere utgitte arbeider. Men vil det ikke alltid også skinne en tidligere bibliografisk kode gjennom arket?

### **Helena Erikssons “Ordens natt”**

Svenske Helena Eriksson debuterte i 1990 med diktsamlingen *En byggnad åt mig*. Hun utgitt til sammen seks diktsamlinger og er også medlem av redaksjonen i det svenske poesitidsskriftet *OEI*.

I *Serie A* bruker Eriksson sitt ark som en dobbeltside, hvor den ene siden kan leses som et negativ av den positive: Den ene siden er hvit med svarte bokstaver, den andre svart med hvite bokstaver. *Serie A* er jo for øvrig også pakket inn i en svart eske, kontrasten mellom det svarte og det hvite blir fremhevet både der og på Erikssons ark, en kontrast som alltid er til stede i bøker, gjennom de svarte bokstavene på det hvite arket. Prinsippet for hvordan teksten på Erikssons ark er organisert kan sammenlignes med da vi på barneskolen malte en vinge på den ene halvparten av et ark, for så å brette delen mot hverandre og få en hel sommerfugl. Men der de to sommerfuglvingene danner en helhet, står Erikssons to sider i en kontrast til hverandre. Bokstavene er de samme på begge sider, men på “negativsiden” blir de naturlig nok speilvendte, og dermed dannes det andre ord og betydninger. Palimpsestbegrepet kan dermed sies å være sentralt også i denne teksten.

Tittelen “Ordens natt” gir assosiasjoner til den mørke siden, til negativet og hva som ligger skjult der. Dette finner vi igjen når vi leser teksten, negativsiden har flere ord som peker mot død: “mördare”, “mord”, “dör ”og “gravgrävd”. Tittelen gjør at negativsiden for meg får en størst betydning, siden den opplagt assosieres med “natt”. Men det er jo en gang slik at det ikke finnes noen “natt”, uten at det også eksisterer en “dag”. Kontrasten mellom disse to settes tydelig opp i Erikssons tekst. På den hvite siden leser vi for eksempel “vilja” og “rör era drömmar”, mens det sistnevnte på negativsiden leses som “Rå mördare rör” (merk at bokstavene på denne siden altså er speilvendte). På den positive siden representerer det hvite tomrommet der det ikke er trykket bokstaver, på den negative er bokstavene hvite. De hvite bokstavene trer ut av, eller lyser opp i, mørket kunne en kanskje si. Det er også et ord på negativsiden som hentyder til dette: “lysa”. Dette blir til “asyl” på den andre siden, som igjen gir assosiasjoner til både innesperring og et fristed.

Eriksson har spredd ordene utover hele arket, og tre ord er plassert under hverandre inn mot midten, slik at den positive og den negative siden her føres sammen. Disse ordene er delt på midten av arkets brett, og har dermed både svarte og hvite bokstaver. Disse er, i

synkende rekkefølge: “(epope)”, “sos”, og ”rosor”. De tre ordene har det til felles at de er palindromer. For meg blir “sos” ordet som trår ut; et nødansrop, men til hvem og hvorfor? Men jeg lurer også på hva grunnen er til at det første ordet står i parantes. *Epopé* betyr helteedikt, jeg går ut fra at dette er samme ord, men hvilken helt er det her snakk om? Ordet minner for øvrig både om *epos*, som det jo er i etymologisk slekt med og *epoke*.

“Ordenes uro” blir for meg et uttrykk, i det disse ordene både innleder og avslutter teksten på Erikssons ark på den positive siden. Særlig blir “oro” et fremtredende ord, siden det også er et palindrom, er det likt på den svarte siden og finnes dermed hele åtte ganger. Gjentakelsen av dette oro kan peke på uroen i språket: Ordenes mening er ikke konstant. Når de samme ordene settes opp på en annen måte, i dette tilfellet speilvent, dannes andre ord og meninger. Sideoppsettet i seg selv inspirerer til å snu om på ordene og bokstavene, slik at vi finner nye betydninger og setninger. Et eksempel er linjen “alla dörrar mur alla i” på den hvite siden, som på negativsiden lyder “i alla rum rar röd alla”. Jeg snur her nesten automatisk om på ordene, slik at setningen også kan leses som “alla dörrar i alla rum”. Men også sammensetningen “alla dör” kan finnes i denne linjen, en annen mulighet er “i alla rum dör alla.” Persepsjonsprosessen forlenges i Erikssons tekst, ved at så godt som alle ord har minst to betydninger.

Eriksson har brukt arket på en måte som leder an til en videre refleksjon omkring formatet og den bibliografiske koden. Erikssons tekst gjør oss, i likhet med *Soldatmarkedet*, bevisste på språket, ordenes innhold, hvordan vi leser, og hvilken betydning dette får for meningsdannelsen. “Ordens natt” viser hvordan måten bokstavene og ordene organisert på en bokside, styrer hvordan vi leser og tolker en tekst. Vi er vant til å lese på én måte, når vi så blir tvunget til å lese annerledes gjennom oppsettet på Erikssons ark oppdages nye mulige betydninger i teksten. Eriksson benytter hele arket, og bruker mulighetene som formatet gir. Størrelsen på arket gjør inntrykket sterkt, særlig for den svarte siden. Denne teksten kunne selvsagt rent praktisk sett vært forminsknet ned til et mer konvensjonelt bokformat så lenge sidene hadde blitt trykket på to motstående sider, men inntrykket som oppstår når en åpner det store arket og ser den hvite og den svarte siden mot hverandre ville da forsvunnet. Den bibliografiske koden er gjennom sideoppsettet dessuten en helt nødvendig del av verket i “Ordens natt”. Den lingvistiske koden alene ville ikke gitt mening, det er nettopp *oppsettet* som gjør denne teksten til hva den er.

## Avslutning: Hvilken betydning har uvante formater?

Denne oppgaven springer ut fra et ønske om å undersøke hvordan den bibliografiske koden har en funksjon i det litterære verket. Bevisstheten på materialitetens betydning gjør seg imidlertid sjelden gjeldende blant forfattere, forleggere og lesere, som en kan mistenke for fortsatt, bevisst eller ubevisst, å henge igjen i en oppfatning av teksten som autonom, forfatteren som et ensomt skapende geni og bokens materialitet som en tilsynelatende nøytral innpakning.

Jeg har fremhevet *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A* som to utgivelser hvor den bibliografiske kodens betydning for litteraturen synliggjøres gjennom uvante formater, ved å la nettopp det materielle være en forutsetning og en styrende størrelse for den kreative prosessen. Med formater som åpenbart avviker fra den gjeldende normen for skjønnlitteratur markerer forlagene seg samtidig som et alternativ til tradisjonell utgivervirksomhet. Gasspedal og H Press er ikke *kommersielle* forlag og det åpner for at de har muligheten til å ta noen andre valg enn de større og mer etablerte forlag tar, og delvis også må ta på grunn av sin organisasjon.

Utgiverne Gasspedal og H Press har mye til felles gjennom å være to unge og små forlag, som begge kan sies å delvis springe ut av universitetsmiljøene i allmenn litteraturvitenskap i henholdsvis Bergen og Oslo. Forlagene har selvsagt i sitt utgangspunkt flere andre forelegg, som jeg har vært inne på underveis. Jeg har tidligere i oppgaven plassert dem begge inn under hva som med Bourdieu kan kalles den unglitterære kanon. Forlagene kan sies å tilhøre en litterær avantgarde, i det at de gjennom sine utgivelser skaper bevegelse i det litterære feltet. Hvordan forlagene gjør dette på er imidlertid svært forskjellig. Vi kan si at de står for to ulike posisjoner innen avantgarden, slik formatet de har valgt for utgivelsene også står for to ytterpunkter.

Gasspedal har valgt en billig utforming og har lave produksjonskostnader. Rent praktisk er bøkene også enkel å distribuere for forlaget siden utgiftene til frakt ikke vil bli spesielt store. Bidragene er for det meste skrevet av mindre kjente forfattere med få tidligere utgivelser bak seg. Utgivelsen fra H Press er derimot denne ene, svært påkostede utgivelsen i folioformat. På denne måten er *Serie A* en mer konseptuell utgivelse enn *Biblioteket gasspedal*. I *Serie A* er i tillegg flertallet av de inviterte forfatterne veletablerte og har over fem utgivelser bak seg, og flere av dem er også velkjente navn for litteraturinteresserte.

Dessuten kan det legges til at mens Gasspedal selv uttaler at de står i opposisjon til tradisjonell forlagsvirksomhet, mener H Press at *Serie A* ikke er et institusjonskritisk prosjekt. Imidlertid er det nok slik at utgivelsen fra H Press vil oppfattes som like mye i opposisjon til den etablerte normen for utgivelser som serien fra Gasspedal.

Målet for de to utgivelsene er derimot i stor grad det samme: å la *forfattere* arbeide i et uvant format og slik stimulere til at det skrives *andre* tekster. Betydningen disse uvante formatene har for *leserne* vektlegges fra forlagenes side. Jeg har imidlertid også vært opptatt av denne siden ved utgivelsene. En grunn til dette er at lesningen starter nettopp i møtet med boken, i disse utgivelsene dette tydeligere enn det gjør når formatet glir inn sammen med de andre bøkene i hylla. Gir uvante formater en annen lese måte enn en mer konvensjonell bibliografisk kode? På flere måter er svaret ja. I møtet med et format som avviker fra normen for skjønnlitterære utgivelser stopper vi som lesere opp, og slik kan persepsjonsprosessen forlenges. I teksteksemplene jeg tok for meg kunne vi se at det formatmessige også var ført videre til innholdet og at tekstene bærer preg av et perspektiv den bibliografiske koden er fremtredende. Gjennom mine egne, men også enkelte anmelderes opplevelser av tekstene kan vi se at disse formatene kan ha stor betydning for måten vi leser. Men det eksisterer også en mulighet for at disse formatene virker lukkende for noen lesere; den bibliografiske koden avviker så mye fra normen at den virker avskrekkende.

Gjennom *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A* synliggjøres formatets betydning. Men det er ikke bare avvikende formater som har betydning for det litterære verket, formatet har *alltid* betydning, men gjennom en standardisering av bokformatet har dette blitt usynliggjort. Det er viktig å påpeke at selv om jeg fremhever hvordan Gasspedal og H Press bruker uvante formater til å markere seg, er det bare en illusjon at standardformatet er nøytralt. Dette representerer den gjeldende estetiske normen på dette området, mens formatene de to småforlagene har valgt for sine utgivelser står i opposisjon til denne.

Til slutt: Er det viktig for litteraturen at den publiseres i *bøker*? *Biblioteket Gasspedal* og *Serie A* avviker klart fra hva som vanligvis betraktes som bøker. Jeg har likevel valgt å bruke denne betegnelsen, blant annet fordi jeg synes UNESCO-definisjonen blir for smal. Hvilken betydning har det hva vi kaller en utgivelse? Det *kan* for eksempel ha praktiske og økonomiske betydninger. Lesernes forventninger spiller selvsagt også en rolle, hvilke assosiasjoner vekker for eksempel ordet *bok* i forhold til *hefte* eller *litterært objekt*? Blant disse tre er det helt klart boken som er det tryggeste begrepet. Et hefte forbindes ikke først og fremst med litteratur, og hva er nå egentlig et litterært objekt? Jo, det er klart benevnelsen vi bruker har også har betydning, slik formatet i seg selv har det.

## Litteratur

- Andersen, Paal Bjelke og Audun Lindholm (red.). 2005. *Katalog for ny poesi. Audiatur*. Bergen
- Barthes, Roland. 1991. "Tekstteori" [1973]. Overs. Karin Gundersen. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Atle Kittang m.fl.(red). Oslo, s. 70–85
- Benjamin, Walter. 1991. "Kunstverket i reproduksjonsalderen" [1936]. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Overs. Torodd Karlsten. Oslo, s. 35–64
- Bornstein, George. 1999. "How to read a page. Modernism and material textuality". *Studies in the literary imagination* 32/1999, s. 29–58
- Botheim, Guri Sørungård. 2005. "Å by seg frem". Intervju med Vemund Solheim Ådland. Ratatosk. <<http://ratatosknett.org/index.php?meny=littfest&littvalg=forf&id=25>>. Nedlastet 14.11.05
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Konstens regler* [1992]. Overs. Johan Stierna. Stockholm
- Chartier, Roger. 2002. "Labourers and voyagers. From the text to the reader" [1992]. *The book history reader*. Red. David Finkelstein og Alistair McCleery. London, s. 47–58
- Darnton, Robert. 2002. "What is the history of books?" [1982]. *The book history reader*. Red. David Finkelstein og Alistair McCleery. London, s. 9–26
- Eriksson, Helena. 2005. "Ordens natt". *Serie A*. Oslo
- Escarpit, Robert. 1971. *Litteratursosiologi* [1958]. Overs. Inger-Lise Nyheim. Oslo
- Fahlström, Öyvind. 1966. "Håtåla ragulpr på fåtskliaben. Manifest før konkret poesi" [1953]. *Bord. Dikter 1952–1955*. Stockholm, s. 57–61
- Forleggerforeningen. 2005. "Bransjestatistikk 2004". <[http://www.forleggerforeningen.no/statistikk/Bransjestatistikken\\_.pdf](http://www.forleggerforeningen.no/statistikk/Bransjestatistikken_.pdf)>. Nedlastet 28.11.2005
- Gasspedal. 2005. *Biblioteket Gasspedal*. <<http://gasspedal.org/om.html>>. Nedlastet 01.10.05
- Genette, Gerard. 1997. "The publisher's peritext". *Peritext. Thresholds of interpretation*. Cambridge, s. 16–36
- Gill, Claes. 1939. *Fragment av et magisk liv*. Oslo
- Gill, Claes. 1942. *Ord i jærn*, Oslo

- Hagerup, Simen. 2005. "Ren Zvir". Dagsavisen.  
<<http://www.dagsavisen.no/kultur/article1504803.ece>>. Nedlastet 09.11.05
- Heggestad, Oddvin. 1993. "Billegbøker i 80-åra". *Litinors skriftserie*, nr.3. Oslo, s. 7–52
- Hodell, Åke. 1963. *igevär*. Stockholm
- Hodell, Åke. 1964. *General Bussig*. Stockholm
- Hovland, Ragnar. 1997. *Halve sanninga*. Oslo
- H Press. *Serie A*. <[http://www.h-press.no/serie\\_a.html](http://www.h-press.no/serie_a.html)>. Nedlastet 01.10.05
- Larsen, Janike Kampevold. 2005. "Dikt i boksform". *Morgenbladet*. 6.–12. mai 2005
- Larsen, Martin. 2003. "Søvnengerskønhed. Om skeletterne i Mikkel Thykiers poesibreve".  
<<http://www.nypoesi.net/essays/martin-larsen.html>>. Nedlastet 27.11.05
- Lindholm, Audun. 2005. "Monica Aasprong". *Katalog for ny poesi: Audiatur*. Bergen, s. 489–91
- Lothe, Jakob m.fl. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo.
- McGann, Jerome J. 1985. "The monks and the giants: textual and bibliographical studies and the interpretation of literary works". *Textual criticism and literary interpretation*. Jerome J. McGann (red). Chicago, s. 180–99
- McGann, Jerome J. 1988. *Social values and poetic acts*. Cambridge
- McGann, Jerome J. 1991. *The textual condition*. Princeton
- McDonald, Peter D. 2003. "Bokhistorie og disiplinmisunnelse". *Bokhistorie*. Red. Tore Rem. Oslo, s. 71–81
- Mukařovský, Jan. 1979. *Aesthetic function, norm and value as social facts* [1936]. Overs. Mark W. Suino. Ann Arbor
- Norevik, Silje Stavrum. 2005. "– Norsk litteratur er satt og statisk". Intervju med Audun Lindholm. *Bergens Tidende*. <<http://www.bt.no/kultur/litteratur/article203854.ece>>. Nedlastet 09.11.05
- Nylén, Leif. 1998. *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*.
- Olsson, Jesper. 2005. *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svensk 1960-tal*. u.s.
- Rem, Tore. 2003a. "Innledning." *Bokhistorie*. Oslo, s.11–42

- Rem, Tore. 2003b. "Strindberg som Kiellands litterære agent". *Bokhistorie*. Tore Rem (red). Oslo, s. 225–44
- Rykkja, Helge. 2005. "Gasspedal sitt format". Helge Rykkja. Offisiell forfatterside med dikt. <<http://www.helgerykkja.com/Artiklar/20>>. Nedlastet 09.09.05
- Solt, Mary Ellen. 1968. *Concrete poetry. A world view*. London
- Sklovskij, Viktor. 1991. "Kunsten som grep" [1916]. Overs. Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo, s. 11–25
- Svedjedal, Johan. 2003. "Bokhistoriens paradokser. Om *Bokhistorie* av Tore Rem." *Sosiologi i dag* 3/2003, s. 93 –102
- Thykier, Mikkel. 2005. "Kommentarer til Serie A". *Serie A*. Oslo
- Vertigo. 2005b. "Utställare på textmässan 2005". <<http://www.vertigo.se/text05/index.htm>>. Nedlastet 29.11.05
- Vibe, Astrid de. 2003. "Billigbokas biotop". *Mellom mediene. Helge Rønning 60 år*. Oslo, s. 65–77
- Vold, Jan Erik. 1965. *Mellom speil og speil*. Oslo
- Vold, Jan Erik. 1966. *Blikket*. Oslo
- Zangenberg, Mikkel Bruun. 2005. "Det hvide ark – nu også med ord". *Politiken*. 11. juni 2005
- Ådland, Vemund Solheim. 2003. *Sep pran ek*. Bergen
- Ådland, Vemund Solheim. 2004. *Profylaktisk skjønnhet*. Oslo
- Ådland, Vemund Solheim. 2005. *Ete*. Oslo
- Aasprong, Monica. 2003. *Soldatmarkedet*. Bergen