



Redaktionen

Siri Berzelius

Elin Borén

Lejla Cato

Vin Dahlborg

Jorunn Lavonius

Norah Lång

Lova Rudin

Olof Westerberg

Formgivning

Richard Bogren

Omslagsfoto

Hans Carlsson

Temaredaktörer

Lejla Cato

Jorunn Lavonius

Olof Westerberg

Ansvarig utgivare

Lova Rudin

Pris: 90 SEK / 65 DKK

Tryck av Media-Tryck Lund 2022

ISSN 1402-5419

Den (o)generösa läsningen

Camilla Pavlikova Sandland

HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE VÆRE EN FAR SOM HANS FAR FORTALTE HAN
HVORDAN HAN SKULLE VÆRE EN FAR SOM HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE
VÆRE EN FAR.

s. 10

Leif Achton-Lynegaard

Lige till stregen

s. 22

Ellika Lagerlöf

Returadressen

s. 24

Amandus Gustafsson

Intervju: Magnus Dahlström

s. 26

Camilla Pavlikova Sandland

B tegner sin første tegning

s. 32

Hanna Tillberg

Till Mare

s. 34

Anna Bornkessel

Jeg vågner

s. 48

Hans Carlsson

OLÄSBAR FRAMTID

s. 40

Johnny Isaksson

Textrester: *en exkursion i Pianolärarinnan*

s. 50

Norah Lång, Lejla Cato, Jorunn Lavonius

Pannelsamtal: Experimentell kritik

s.58

Björn Kohlström

En generös/ogenerös läsning av Ordkonst

s.66

ΙΞΡΦΕΥΣ.3000, Jorunn Lavonius

ΙΞΡΦΕΥΣ.3000: Författaren bakom "Författarens död"

s.68

Olof Westerberg

Oscar Wilde, The Nightingale and the Rose – En ogenerös kritik

s.72

Förord

Läsningen, generös eller ogenerös, har för oss en bred betydelse. Vad finns att uttyda i en text, en relation, ett föremål för uppmärksamhet? Vi tänker (läser) att läsningen rymmer rymdar av alternativ. Vi bad om era läsmodus, att av någons kroppsspråk göra en tydning eller att återge kärnan av ett samtal. Det hoppas vi ska synliggöra läsningen¹ som ett alternativ bland fler. Att läsningen² är *en* läsning, som sker inifrån *en* blick, norm och dominerande kultur. Genom att bjuda in till både den medvetet generösa och ogenerösa läsningen hoppades vi kunna artikulera läsningens mångfacetterade och kraftfulla potential. Men också: de konfliktlinjer och bråk, den fara läsningen kan utgöra, och utgör. Hur vi läser är också en akt styrd av begär, passion och ideal, både högst subjektiv och reproducerande av det dominerande. Vår ambition, kan man säga, var att tillsammans göra en kritisk läsning av läsningen. Så vi bad om vackra misstolkningar, bråk och uppror. Vi bad om ett utvidgat läsande.

Vad behövs för att läsa en text som en text – ord, behövs de? Är en raderad text också text? Dessa frågor ställer **Johnny Isaksson** och angriper *Pianolärarinnan* med sin översättning, sitt experiment. Jaget i **Leif Achton-Lynegaards** *Lige till strengen* skulle nog säga att det är "virkelig over strengen". Och om Leifs text skulle väl Johnnys jagberättare säga:³ 4 (Försöker vi skapa bråk nu?)

Du, skriver läsaren i texten *Till Mare* och rättar den stora poeten. Jaget i **Hanna Tillbergs** text har gjort en ordentlig läsning av poeten och svarar henne nu. Men till skillnad från jaget verkar Mare disträ, inte så konsekvent heller. Liksom inte *där*. Så läsaren går in och hjälper poeten, för att hon ska skriva bättre än någonsin förr.

Magnus Dahlström har gjort en generös läsning av anatomins stamfader i romanen *Vesalius*. **Amandus Gustafsson** möter en tvivelaktig figur⁵ som ogärna ställer upp på telefonintervju, och som, när han väl gör det, hävdar att ett bra litterärt verk ska stå för sig själv. Vilket ansvar utlämnar han då åt läsaren? Kan det vara, som AI:n ΙΕΡΦΕΥΣ.3000 hävdar (modererad av **Jorunn Lavonius**), att det är upp till läsaren att bestämma vem Magnus Dahlström, Amandus Gustafsson, eller författaren av vilken text som helst, egentligen *är*? Finns den *ens*? Eller är "författare" en slags omskrivning av en sexuell läggning?

1. Läsningen som ett alternativ, vad menas? Vad är de andra alternativen? Kanske för att förtydliga, sätta "läsningen" i versal, för att poängtera att det är den "normativa läsningen" som avses? /JL

2. Andra till: "Läsningen". /JL

3. Här står det skillett: "En dikt om någon som går och går och håller sig innanför linjen." Kan ha översättningen i en fotnot i förordet, men mystik är skoj, tycker jag. Men om ni hellre vill skriva ut betydelsen så kör vi på det! Kanske att vi borde ändra till en roligare betydelse i så fall. /LC
4. Nej, så läse inte jag den. Jag tror det ska vara: "Jag kan väl läsa din text men vill helst inte se streckade linjer." /JL

5. Att kalla Magnus för "figur" känns härt, som att han inte skulle vara verklig. Samt otvivelaktigt vem som gör denna läsning: är det vi, redaktörer, som skriver förordet, eller är det Amandus som avhumaniserat Magnus med denna formulering? Kanske värt att tydliggöra vad som är fallet. /LC

Lejla Cato, *redaktör Ordkonst*
Olof Westerberg, *redaktör Ordkonst*
Jorunn Lavonius, *redaktör Ordkonst*

Camilla Pavlikova Sandland skriver: *HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE VÆRE EN FAR SOM / HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE VÆRE EN FAR SOM / HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE VÆRE EN FAR*. Och hur blir man en far – genom att kolla på sitt barn? Barnet som kollar tillbaka. De gissar generöst: tänker han så? Känner hon si? Relationen är inte vad de säger till varandra; den är en läsning av den andras ögonryckningar, tystnad och idéer om hur en pappa ska vara.

Den generösa jagberättaren i **Ellika Lagerlöfs** text *Returadressen* tolkar in en hemlig romans i raderade kommentarer och återsända brev. Avfärdar du relationen från första början – likt det griniga jaget i **Sandlands** andra text, *B tegner sin første tegning*, som trots det sensationella i att se sitt syskon rita sin första kropp, avfärdar teckningen som ”stygg”? Vad hade istället hänt om jaget slutit ögonen och läst texten på nytt? Förändras dess läsningshorisont, eller ser allt ut som det alltid har gjort? Kanske det handlar om en horisont att somna ifrån och vakna till på nytt.⁶⁻⁷ I **Anna Bornkessels** *Jeg vågner* vaknar huvudpersonen nio gånger, oftast

6. Der här tycker jag är för flummig. /JL

7. Fan va taskigt! /OW

är klockan åtta. Har det gått tolv eller tjugofyra timmar sedan sist – eller har jaget bara blundat? Jaget noterar omgivningen runt om sig: jazzmusiker har dykt upp på gatan nedanför fönstret, kyrkklockorna dånar plötsligt över staden och himlen har antagit ett ljusrosa skimmer.^{8,9} Inget tycks korrelera med tiden som passerat. Beror förändringarna på externa eller interna förutsättningar? Bara 10 11 12

10. Ensamheten och saknaden. /OW

11. Spännande tolkning! Chef, men jag tänker att det också skulle kunna läsas som: ensamheten i läsningen. /LC

12. Eller ”förhållanden till sanningen”? /JL

14. Gud jag är dum i huvudet, för låt vet själv inte vad jag menade! /LC

Vilka gränser sätts när vi skriver och läser? När vi skriver kritik? Detta frågade **Norah Lång, Lejla Cato och Jorunn Lavonius** kritikern **Björn Kohlström** på Tidskriftsfestivalen i Helsingfors¹³. Festivalens tema, Tidskriftens kritiska roll, gjorde Ördkonst till ett samtal om experimentell kritik, som vi sa att vi gör – men vad gör vi egentligen, enligt någon utifrån?¹⁴

8. Så himla vackert bildspråk Olof! Exakt så jag upplevde texten. /LC

9. Just det Jorunn! /OW

13. Fattar inte den frågan/ meningen (eller vad det nu är) riktigt. Känns inte som att frågeställningen/plösterdet (om det är något sådant) återspeglas i texten/samtalet alls typ? /JL

Den generösa läsaren har redan låtit sig vaggas in i den ”språkliga virtuositet”¹⁵ som döljer sig bakom prickarna. Den ogenerösa läsaren rynkar i stället på näsan och bläddrar hastigt förbi de prickade sidorna till tidskriftens redaktionella avsnitt. Där undersöker vi bland annat den experimentella kritikens praktik i samtal med kritikern och bokbloggaren **Björn Kohlström** (bernur), som även gör en (o)generös läsning av tidskriftsnumret i sin helhet. Och är det

15. Om *Panodurismen* på Modernistas hemsida. /JL

16. Lejla, det här kanske kan vara hjälpsamt för att förtydliga att rubriken är en förläsning om flera läsare är dumma alltså. /JL.

sant att bernur talar ut om sin misslyckade författarkarriär?¹⁶ Det står läsaren att finna¹⁷ i den återgivna¹⁸ version av Ordkonst och Kohlströms panelsamtal från

Tidskriftsfestivalen i Helsingfors på sidan 58.

Vad är relationen mellan minne och skrift? Kan vi minnas något om vi inte tecknar ner det? Den frågan ställer sig **Hans Carlssons** kortfilm *Oläsbar framtid*, en videoessä riktad till en framtid i vilken alla kända skriftsystem utplånats.

17. "Vad läsaren att finna", kan man verkligen säga så? Det låter helt dumt. /JL.

18. "Redigerade", om inte till och med "omskrivna", är nog mer sant. /LC.

19. Ja, om vi hinnet? /LC. [Kanske ngt om vad bernur skriver i sin recension här]¹⁹

20. Vi bestämde väl att ta bort det om gränser? /LC.

På tal om gränser²⁰ får vi prov på ett sällsynt begränsat intellekt²¹ ²² ²³ i **Olof Westerbergs** ogenerösa kritik av Oscar Wildes *the Nightingale and the Rose*. Det går inte att låta bli att ta fram skämskudden när Olof helt vilt anklagar Wilde för estetisk agitationspropaganda. Varför vi lät trycka det? För att vi, å andra sidan, jobbar med generositet här på Ordkonst²⁴.

21. För man skänna lite grövre om det är på sin egen bekostnad? /OW.

22. Ja, det tycker jag. Men kanske riskerar det slå över i självodhet i stället? /JL.

23. Håll käft. /OW.

24. Men hade det, i det här fallet, varit generösare att låta bli? /JL.

HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE VÆRE EN FAR
SOM HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE VÆRE EN
FAR SOM HANS FAR FORTALTE HAN HVORDAN HAN SKULLE VÆRE
EN FAR.

Camilla Pavlikova Sandland

En ettermiddag i oktober står du på kjøkkenet. Du sier ikke hei til datteren din når hun kommer inn døren og setter fra seg sekken i gangen. Du legger ikke merke til at hun er bleik i ansiktet, klumpete når hun beveger seg. Du er et annet sted, står for deg selv og har hengt deg opp i noe, noe som skjedde tidligere og datteren din setter seg bare ned, hun sier jo heller ingenting. Hun legger ikke merke til at du ikke spør om dagen hennes, hun setter seg bare ned ved bordet og der blir hun sittende.

Solen står lavt som den gjør i oktober og du ser ikke etter, gjør du vel. Dere begynner å spise i stillhet, begge to, dere spiser den spaghetten og ingen av dere tenker noe over at den andre ikke snakker.

En liten stund senere tenker du fortsatt på den kollegaen som egentlig skulle sykemelde seg eller burde sykemeldt seg eller bare forsvinne noe i den duren men som bare blir værende og mase. Du tenker på de dagene det yrer så håret klitrer seg sånn ekkelt i fjeset og bakken blir bløt og gjørmete og alle maskinene går tregt, da er hun der, plutselig, da maser hun. Etter flere timer med jord og frost i bakken og ned med spaden, ned med urnen og strekk på ryggen og ned med spaden igjen, mer jord og så er det presten sin tur, av jord har du kommet og ikke en pust i bakken før hun er der igjen, etterpå. Ikke når du når du kjører rundt med gressklipperen, heller ikke når du drar den etter deg, den litt mindre som du bruker når du skal klippe forsiktig, sakte forbi gravsteinene, omhyggelig så de ikke velter og drar med seg gresset. Da er hun der etterpå, alltid etterpå, masete.

Du vil ikke se det for deg, husker ikke sier du til deg selv, husker ikke fjeset hennes. Husker ikke at hun setter seg ned overfor deg i enden av bordet, der har du satt deg for å spise i fred, du har dårlig tid, du har måttet bytte bukse og truse, det regnet sånn. Og til slutt løfter du hodet, opp med blikket, det husker du, du vet hvordan hun ser ut.

Du har klippet slurvete, unøyaktig, uansvarlig borte ved gravene, nesten rygget inn i en gravstein der borte i E-feltet, der skal man bruke håndklipper og du ser forbi, bort fra fjeset hennes og hun sier at hun så det, at hun ropte navnet ditt og at du hadde fortsatt. Tenk på de pårørende, for de går jo, står jo rundt om kring, borte ved springen kanskje, for å hente vann til blomstene til den graven som pårørende alltid besøker en sjeldent gang, når pårørende får gå tidlig fra jobb og det faktisk, tross alt, viser seg å passe med alle bussene og nå har pårørende fylt

vannkanten til randen og nå snur pårørende seg, med vannkannen i hånden litt rennende over, for pårørende har tenkt til å gi de blomstene en ordentlig dusj, det har pårørende tenkt på hele dagen på jobben, på bussen, men nå ser pårørende gravsteinen deise ned for der var du med gressklipperen. Gresset foran gravsteinen opp som et plaster, blomstene pårørende har stelt så omhyggelig med revet opp etter rota, svosj, det var det.

Det er enda noen minutter til du må ut i regnet ut i høsten, bort med ny urne, for folk skal begraves så det blir køer, lange køer, folk slutter ikke å dø selv om det er dårlig vær. Du vet det så godt, hvordan hun bare venter og sitter der sånn helt stille, du orker ikke, heller ut i regnet, tømme de søppelkassene, bort med den komposten og du ser opp og der sitter hun sånn helt stille, og det hadde jo vært uheldig, sier hun.

Så du klipper omhyggelig. Du orker ikke mas og klipper sakte mellom gravsteinene og langs kanten, der hvor det heller nedover borte ved veien der, der klipper du ekstra forsiktig. Mister du grepet på gressklipperen der, glir du bakover med gressklipperen etter deg og det kan gå ordentlig dårlig. Så du klipper ordentlig. Forsiktig. Med hørselsvern, for å passe på ørene men mest fordi du ikke orker det maset en dag, en time mer, du vet ikke hvorfor du gidder egentlig, men du tok på deg hørselsvern og nå hører du radio der innenfra og på radioen prater de om hun som var programleder på sommeråpent, Anne Lindmo, så fint at de prater om Anne Lindmo, tenker du og gleder deg til å fortelle den fine jenta di om det du hørte på radioen fordi du vet hun liker det programmet, at hun løper fort over gresset med de barbeinte føttene sine når hun hører den melodien, du du du dududududuuuuu dudud. Opp i sofaen på hytta der hos farmor og farfar i skogen der nede ved vannet, var det ikke sånn, pleide dere ikke se det programmet sammen. Eller?

Du har glemt deg, har du ikke? En hånd drar deg i armen og du skvetter til og faen, det er vel ingen kantklipper du står med nå, er det vel og nå står hun der og hun gir seg ikke. Du klipper ikke mellom gravsteiner nå, det ser hun, men kollegaen din er innstilt på mas og drar deg i arbeidsjakka og du drar deg unna, den dama skal ikke stjele mer tid fra deg, det har du bestemt deg for og faller bakover, det gjør du søren meg for du tok i, gjorde du ikke, du var drit lei og der

faller du visst med gressklipperen etter deg. Den klipper fortsatt gjør den ikke faen heller. Den durer oppover foten, gjør det den ikke skal, det du har prøvd å unngå, men så gikk det ikke likevel og du kjenner ingenting. Så kommer du på: værneskoene.

For i dag som Tor-Olav har avspasering ser du verneskoene hans stå pent der foran det blå skapet og tenker nei, ikke Tor-Olav sine. Hadde det vært Birk eller Jørn eller Aasmund sine, kanskje, men ikke Tor-Olav sine. Men så smetter du føttene dine nedi dem likevel, gjør du ikke, de satt vel bra og det går en liten faen i deg det kjenner du da, allerede fra morgenen av kjenner du det og hadde det ikke vært for de værneskoene til Tor-Olav, da hadde den gressklipperen revet av deg tærne. Høvla dem bort som langtidskokte kjøttstykker man får i de burritoene de selger på den cafeen, den du pleier å kjøpe lunsj i en gang i mellom.

Du stiller gressklipperen opp og strekker på deg, børster av litt jord, gress, tenker over hvor sint, forbanna, ilende rød i ansiktet du hadde blitt om det var hun kollegaen som forårsaket at du fikk vansiret føttene dine, frastjålet matlysten har hun også gjort.

Og jenta di sitter der, helt stille overfor deg og bleik i ansiktet har hun blitt, kikker liksom ut i ingenting. Hvor lenge har hun sittet sånn? Hvor lenge har du sittet sånn? Er det på grunn av det med gressklipperen. Det du fortalte om. Gjorde du? Eller, hva? Og du blir liksom usikker og får deg plutselig ikke til å spørre henne, får deg ikke til å si Du? Var jeg rett og slett en sånn far som satt stille, uten å si noe, uten å se på deg, helt fra du kom inn den døra, hele middagen? Det får du ikke sagt, det kommer ikke ut, niks, ikke et ord. Hun sitter der foran deg i grå cardigan og du husker ikke når hun har kjøpt den, du får ikke ut et lyd, vet ikke hva hun tenker på, når dere snakket sammen sist, i dag tidlig? Du husker ikke. Og nå gråter hun.

Hvorfor gråter hun?

Hun sitter bare der og ser skrått forbi deg og du snur deg og ser etter, men det er ingenting der på veggen, bare en gul vegg med litt rødt på, fra den gangen dere prøvemalte og nå ble det tydelig ble det ikke, at du ikke vet hva du skal si, at du ikke klarer å snakke med dattera di som du har sittet ovenfor rundt dette bordet i over fire

tusen dager og der sitter hun. På plassen sin. Og det er mer enn fire tusen, det vet du, men du klarer ikke ta det sånn i hodet uten videre og det er skuddår i tillegg men minus noen februarer.

Nå går hun bort fra bordet, hvorfor går hun?

Si noe da.

Takk for maten.

Hva?

Si noe!

Du bare sitter, stirrer, skammer deg over å se på henne sånn, over å iaktta henne bakfra, for du vet at hun vet, at du ser på henne. At du ikke klarer å finne på noe å si, at du ikke klarer å snakke med datteren din fordi du tenker på hun kollegaen på jobben som du hater, du kjenner det nå, du hater henne virkelig og det gjør deg glad, faktisk, et sted gjør det deg glad at du klarer å hate noen og at det er nettopp henne du hater, men på grunn av henne klarer du ikke se på datteren din når hun går fra bordet, så du følger henne med blikket, bort til vasken og der ser du henne skylle tallerkenen, frem med zaloen, på med oppvaskmiddel.

Børste

Skylle

Vende

og dere har jo oppvaskmaskin. Men hun vet at man ikke skal bruke den unødvendig, det har du sagt flere ganger så hun vasker for hånd. Har hun skrudd på varmt vann? Man trenger bare lunkent men det rekker du ikke si, for nå går hun

ut gangen, på med skoene, hun skal sikkert bare til en venninne, skal hun ikke?
De gjør sånt. Gjør de ikke?

Ungdommer.

I den alderen.

Det tenker du, selv om hun ikke har gjort det tidligere, besøkt venner uten å si ifra først. Det er ikke likt henne i det hele tatt, er det vel. Bare å gå sånn fra bordet og skylle tallerkenen og ut døren uten å si hade. Uten klem.

Hendene i bordet og opp med deg, hele kroppen, hvorfor sitter beina så tungt idag? Du følger etter, nølende. Senere mer bestemt, rask gange, du må rekke å se henne. Du må rekke å gi henne en klem, si takk for maten spørre om alt er bra og kjære jenta mi hvordan har du hatt det på skolen i dag, du må rekke å si det men nå er hun på vei ut, bort over gresset med den grå cardiganen rundt livet, du husker jo ikke engang når hun begynte å kjøpe sine egne klær.

Åpner du munnen din nå rekker du det tenker du, men den åpner seg ikke, gjør den vel, først senere og da sprekker det litt fordi den har vært lukket lenge, det har den for du har sittet og tenkt, har du ikke, tenkt på hun kollegaen. Hvorfor gjør du sånt, tenker du, hvorfor satt du ikke bare og pratet med datteren din og du vil si navnet hennes, rope det høyt, men det kommer ingen lyd fra munnen din, gjør det vel.

Hvis du ikke sier noe nå kommer alt til å endre seg, det er du sikker på, at ingenting blir det samme igjen, det kjenner du nå. Du kommer til å huske den dagen du satt i egne tanker under hele middagen, helt til datteren din begynte å gråte. Dagen du lot jenta di gå fra bordet uten å ha gitt henne så mye som en klem når hun kom hjem fra skolen, det kommer du til å merke i alle ord du sier, det kommer du til å merke i den dårlige samvittigheten, den har du, den kjenner du godt, gjør du ikke? Hva slags far er du egentlig? Hvorfor kan du ikke se henne? Hvor ble hun av nå, du skulle jo ta henne igjen, hun var her jo nettopp.

Du kjenner tårene, kjenner dem bruse opp fra brystet svosj, fra magen, mellomgulvet hvem vet hvor de kommer fra helt brått sånn uten forvarsel og nå

snur du deg og der står hun. Jenta di.

Bak treet, med cardiganen pakket sammen over armen og du puster ut, det var nære på var det ikke og du sier hei, for det er det du klarer.

Hei jenta mi. Det hadde vært bedre, varmere, hadde det ikke tenker du, men hun virker liksom litt eldre, lener seg sånn bakoverlent mot treet uten å si noe, når begynte hun med det? På skolen? Og hvor har hun lært å legge cardiganen over armen sånn, så pent prettet, like mye på hver side, det er noe kvinner gjør, det har du lagt merke til. Kvinner. Og så begynner hun å gråte.

Mer og mer og du vet ikke hva du skal gjøre så du sier du, da, uff da.

Det går liksom ikke. Skal du legge armen over henne?

Skjer det noe på skolen?

Nei.

Noe med venninner?

Nei.

Og du klarer ikke, du skjønner det nå, du klarer ikke.

Mamma?

Nei.

Du står der og ser jenta di gråte og du tenker på alle de nattahistoriene du har fortalt om Lille Svarteper og Ponnien Salli og Harefar er sulten, dere leste sammen alle tre i sengen, begge jentene dine i underkøya og nattaklem og de ville sove sammen, greit, av med lyset og natta igjen og så, senere, fottrinn i trappa og eldste jenta di som sier kan du lese Harefar er sulten en gang til?

Det har du alltid sagt ja til, til og med når søsteren hennes henger seg på, selv om hun er alt for ung til å få viljen sin, selv da sier du ja. Da er det ned trappa og opp på fanget til pappa i stolen der nede i stuen, alltid i stuen foran tv-en med fotball eller boksing og de har med Harefar er sulten, den minste holder den i de små hendene sine. Og du leser. Først en gang, og så en gang til og den miste sovner og du må bære henne opp, den eldste jenta di er våken og går selv, opp trappen igjen og nå må dere sove da, natta jentene mine, det har du alltid sagt, det har du alltid blitt varm av.

Men når hun står sånn foran deg og gråter forstår du ikke hva du skal si, det klarer du ikke, makter ikke, hvorfor ikke, du som lærte henne å sykle, løp bak med hånden på bagasjebrettet, ga fart, svosj, krasj og kyss på kneet og av med hjelmen og hun som ikke orker mer, aldri mer og ikke noe nattaklem og neste dag er hun på sykkelen igjen, opp på setet med plaster på kneet og du fester hjelmen som klyper henne i haken og du tørker tårene hennes og slakker remmen og gir fart, løper bak, ser den grønne hjelmen sitte løst på hodet og se pappa, jeg sykler! Og krasj og på med plaster på andre kneet og opp igjen, dere fortsetter, du bak, senere ved siden av, fortære, fortære, fortære og plutselig der

sykler hun.

Og nå står hun der. Og du vet ikke hva du skal gjøre. Du vet det virkelig ikke. Og så sier hun det. Uten å se på deg sier hun det, med cardiganen over armen sånn voksant, hun må ha lært det på skolen, av en venninne sine. Så sier hun det, hva det er, hvorfor hun gråter, sånn. Hun har sagt det nå. Tørker seg i øynene.

Var det bare det?

Mensen.

Har du fortalt mamma?

Nei.

Hun forteller det til deg deg først og nå ser hun på deg med de fine øynene sine, ikke se ned ikke se ned og det går fint, alt går bra, bare vent her, jeg har noen ting liggende i kjelleren sier du, fra da du jobbet på lager, for lenge siden da jenta di bare var en liten tulle. Nå kommer ordene, det merker du, de ligger der nede et sted, i magen, og du kan gå og hente dem med det samme sier du og det gjør du.

Går fort over gresset, jubler for deg selv for hun fortalte det til deg først, ikke til moren hennes.

Du går raskt, inn den døra, det var lett, ned i kjelleren. Rote litt mellom kassene, som om du hadde ventet på denne dagen, dette øyeblikket, hvor du bare visste hva du skulle gjøre, det var klart det bare var det det var. Mensen.

Du vet jo hvor alt ligger, du må bare flytte litt på kladdebøkene.

C tredje klasse matte

engelsk

norsk

tegnebok

Du tar deg ikke engang tid til å bla i de fine bøkene som du alltid gjør, bla i Dårilige ting når det er høst og Liker deg for alltid, Sommerfuglar og Nora 14.09. 06. Ikke noe av det har du tid til og du skyver alt til side og der ja, der ligger de.

Du tar frem en eske, to, hvor mange trenger hun? Du tar en håndfull, opp trappa, du småløper litt gjennom gangen, dette fikser du. Du kan være en god far. Du er fortsatt en god far. Kanskje noen ganger bedre enn mor. Bortover plattingen, over gresset og der. Hodet hennes som stikker ut bak treet, litt mer opplent nå, du kikker bort på henne der du småløper over gresset med tampongene i hendene, men så ser hun ned i bakken. Så blir du usikker, hvorfor tok du med så mange? Er det for mange? Du ønsker at noen kunne fortalt deg hvordan, du som trodde at du hadde fikset det. Ordnet opp. Vært en god far. Kanskje til og med bedre enn mor.

Virker ikke hodet hennes tungt? Det hodet henger ned, ned mot bakken, det gjør jo det, det fine hodet med det tykke håret som du har gredd hver morgen, senere bare når hun hadde floker, for ellers klarte hun det selv, bare ikke de store flokene bak i nakken. Da ga hun deg hårbørsten, den samme hårbørsten du brukte på søsteren hennes da det hadde falt ned et vepsebol fra taket, falt ned på lillesøsteren hennes som satt der på plattingen og lekte med duplohestene sine, falt rett ned på henne. Hun hadde fått vepsebolet ned i nakken, ned i genseren, helt plutselig, hvordan er det overhodet mulig? Få et vepsebol i hodet.

Hvorfor satt du der!

Du hadde ikke klart å styre deg. Du hadde hevet stemmen sånn som du gjør når du ikke vet hva du skal gjøre og hun hadde hylt sånn og du ble helt sliten i ørene, du hadde jobbet hele dagen og klippet gresset og kjørt gravemaskin, hadde du ikke. Du hadde hørt på hun kollegaen fortelle deg de tingene hun hadde syntes du skulle høre og akkurat da, da du stod der og ropte og dengte løs med hårbørsten på den andre datteren din som bare hadde sittet ute og lekt med duplohestene sine, stille utenfor vinduet for ikke å bråke, da kom jenta di hjem med det smilet om munnen.

Og selv om du fortalte at den eneste måten å få ut de vepsene på, var rett og slett å slå dem ut, de kom seg ikke ut på egenhånd, ikke uten den hårbørsten. Selv da hadde hun ikke sett på deg resten av dagen eller dagen etter det. Hun hadde vært helt stille lenge, helt til det gikk over av seg selv og så ble hun vanlig igjen.

Og nå står hun der og lener seg på det treet og du nærmer deg og nå merker du det, nå er det noe, du ser det, det er noe annet, helt nytt i måten hun står sånn på, lener seg på det treet, blikket ned i bakken. Du ser det, sånt merker man. Og så kommer du på det.

Hvordan kunne du glemme det. Er det for sent å snu? Hun kommer til å se at du snur. Hun står jo rett der borte og regner med at du skulle fikse det, komme opp med bind og ikke tamponger fordi hun har jo selvsagt ikke lært seg hvordan man skal sette inn en sånn har hun vel og du går enda saktere, ser bare bort på datteren din som kikker ned i bakken. Liksom skrått bort og ikke på deg, ved siden av, på føttene dine. Hvor ser man når datteren din ser sånn på deg?

For dette er nytt, liksom helt nytt. Sånt merker man, på samme måte som man merker det hos noen man har vært veldig glad i og kanskje til og med hatt ordentlige følelser for, ordentlig lenge. Da merker man når de ser på deg bare litt annerledes, liksom ikke helt på, men skrått, ved siden av. Og du vet at nå er det ferdig. Over og ut. Men du har ikke stanset helt enda, du nærmer deg og du ser neglelakken på fingrene hennes, lyselilla, når begynte hun med det? Og du hører måten hun puster på, liksom ujevnt og urolig. Hvordan holder man på jenta si? Kan noen fortelle deg det tenker du, sånn som din far har tenkt at noen skulle fortelle han hvordan han skulle være en god far. Hun møter ikke blikket ditt. Kan du ikke si noe? Hun ser ikke på deg. Hvorfor ser hun ikke på deg? Og så ser hun på deg. De øynene. Jenta mi, tenker du og sier unnskyld. Nei, hun sier unnskyld. Hvorfor sier hun unnskyld.

Men jenta mi, sier du og holder rundt henne. Og hun gråter og du holder rundt henne, datteren din, så varm og god og du skal aldri slippe, det vet du, du holder om henne og kjenner lykken, den kommer nå, når du har henne sånn, helt tett inntil og nære og du tenker at du aldri skal la henne gå sånn igjen, aldri uten å si takk for maten og varm klem etterpå, og du skal aldri la være å lese i de notatbøkene eller spørre hvordan hun har hatt det på skolen. Datteren din ser opp på deg, ikke inn i øynene men litt ved siden av, og så ser du det, det er noe der fortsatt, et eller annet, og hun sier

jeg fortalte det til mamma først. Unnskyld.



Lige till stregen

Jeg går. Kierkegaard og Walser gik.
Jørgen Leth og Tomas Espedal
har skrevet om at gå.
Jeg har observeret på mine lange
daglige vandreture, at flere meter
før jeg når til en streg eller en revne
på vejen hvor jeg går, så ved jeg bare
på det tidspunkt, jeg vil træde på stregen,
hvis jeg bibeholder mit gangtempo.
Ikke at jeg bevidst prøver at undgå
at træde på stregerne.
Det gjorde jeg da jeg var barn.
Men nu forsøger jeg at holde en kadence,
så jeg træder så tæt på stregerne som muligt.
F.eks. de streger som fortovsfliserne
helt naturligt laver.
Jeg vil sammenligne det med længdespring
hvor det gælder om at komme så tæt
på planken som muligt, uden at overtræde,
for at opnå det bedst mulige længdespring.
Verdensrekorden er for øvrigt fra 1991
og er på fantastiske 8 meter og 95 centimeter.
Det vildeste spring jeg har foretaget,
er et sidespring. Men der gik jeg til gengæld
virkelig over stregen.

Leif Achton-Lynegaard



Returadressen

Ett uteblivet svar är också ett svar. Jag vet det. Jag känner honom. Jag känner honom väl, har gjort det länge. Han arbetar i ica-butiken där jag handlar varje dag, och jag förstår ju, det är genomsnittligt. Jag vet vad det är han säger när han inte säger någonting. Jag ser det ju i hans blick, han vill det. Man ser det på en gång, på långt håll. Jag kommer till butiken och hittar honom mellan hyllorna. Han packar upp vällingpaket och jag vet vad han menar med det. Sättet som han inte ser på mig och inte säger någonting är talande. Han vänder bort blicken, huvudet. Han går iväg när jag närmar mig. Jag förstår ju vad han håller på med. Han svarar inte på mina meddelanden, men jag vet hur han tänker. Han vill fånga mitt intresse och hålla mig på tråden, jag har också läst boken. När hans arbetspass har slutat och jag springer efter honom på gatan och ropar hans namn vinkar han åt mig. Det är en signal. Det är tydligt. Vissa dagar när jag kommer hittar jag honom bakom mejerikylen när han plockar fram nya varor och då sträcker jag in en hand så långt jag bara når, och en gång vidrörde han den faktiskt, eller en gång vidrörde jag honom faktiskt, och en annan gång räckte han mig ett mjölkpaket och det är ju uppenbart vad som menas; den var röd. Förra veckan hittade jag hans adress på nätet, och skrev ett brev till honom, ett långt brev, med rester av mitt avklippta hår i, glänsande lockar, och han svarade, eller skickade tillbaka brevet till returadressen, alltså min adress, och jag vet vad det betyder — att det inte finns ett bättre sätt att säga det på, att mina ord gäller även för honom. Jag har skickat fler brev och han har inte svarat, men ett uteblivet svar är som sagt också ett svar, det krävs inga ord för oss, allt är så självklart. Jag väljer alltid hans kassa när jag handlar och vi kommunicerar genom sådant som jag köper. Gurkor, auberginer, granatäpplen i mängder. Jag lägger upp vattenmeloner på rullbandet, hjärtformade chokladaskar, flera stycken. Han blippar in varje vara med ömma händer. Jag ser verkligen det ömma i hans händer, det är så tydligt att det måste vara genant för de som står bakom mig i kön. När han frågar om kvitto nickar jag bara sakta och sparar det i bakfickan, det blir varmt av min kroppsvärme och han vet det. Jag vet att han vet det, man ser det. När jag kommenterar på hans bilder på facebook och instagram tar han bort kommentarerna. Han vill att det vi har ska vara bara vårt.

Ellika Lagerlöf



Intervju med Magnus Dahlström

Första gången jag stötte på Magnus Dahlströms namn var i Lars Noréns dagböcker. En före detta författare. En till synes slocknad stjärna ur sin generation, även om den enligt Norén hade lyst starkast. Det var alltså det uråldriga knepet av att kopiera läslistor från de man redan läser (har någon gått in på themorningstar.no?) som förde mig till Magnus Dahlström.

Jag läste romanen *Hemman*, och blev helt förundrad: Hur kan en sådan här författare finnas i Sverige och vara nästan okänd?

Under 1990-talet slog Dahlström igenom med dramatik som väckte debatt efter debatt, vissa kallade hans verk för "skräckel" – våldet gick över alla gränser. Det var skandalöst. Och han blev hyllad, vann priser, steg som en komet. Men efter nästan ett dussin framgångsrika pjäser, noveller och romaner hände något. Dahlström försvann från scenen under 00-talet. Det är också då Lars Norén träffar på honom, tom i blicken. Norén konstaterar att Dahlström fått pengar av Riksteatern för att skriva en pjäs som aldrig blev av (tvinga mig inte att citera).

Ett halvt decennium senare kommer Magnus Dahlström tillbaka, då med romanen *Spådom*. Fler följde: *Sken* 2012, *Psykodrama* 2014, *Hemman* 2018, *Förhör* 2020 och *Vesalius* 2022. Samtliga har fått fin kritik. Samtliga har knappt märkts i mediabruset, förutom vad som måste ha varit en nästan omöjlig intervju i Malou efter tio (finns på youtube).

Så en solig senvinterdag, efter mejlväxling och tvekan, ställde Dahlström upp på en telefonintervju. Kanske kan några förklaringar till författarskapets natur finnas i hans svar – men troligen är och förblir Magnus Dahlström lite av ett mysterium i svensk litteraturhistoria.

Amandus Gustafsson

***Vesalius* är din tionde prosabok. Hur känns ett boksläpp?**

Boksläppet sker för mig när jag får den fysiska boken i handen några veckor före det officiella datumet, och ser hur den har blivit. Då känns det definitivt och klart. I den stunden förstår jag att jag inte kan ändra något.

Hur länge har arbetet med boken pågått?

Jag har funderat på det här temat, den historiska epoken och personen (flamländske Andreas Vesalius, egen anm) av och till i 15 år utan att lyckas hitta en ingång. Jag har alltid tänkt att jag inte kan skriva en historisk roman, att det inte är för mig. Först nu hittade jag ett sätt att göra det på som kunde vara fruktbart. Det är nästan en anti-historisk roman; allt som hör till en historisk roman med miljöskildring är bortskalat.

Det går att dela in ditt författarskap i två faser: först prosa varvat med dramatik, femton år senare romanförfattande. Upplever du någon skillnad i vad du vill säga nu, ställt mot din produktion på 80-90-talet?

Det är svårt för mig att precisera. Dels är jag själv på ett annat ställe i livet och samhället har förändrats enormt mycket. Men samtidigt upplever jag ibland att det finns en kärna, som var där i början, som jag försöker hitta olika uttryck för och försöker förtydliga. Jag väljer olika byggstenar olika gånger, men i grunden är det ändå samma.

Dina tidigare prosaverk innehöll tydliga speglingar av samtiden – arbetsplatsproblematik som Carema, sexism och förtryck inom socialvården och barnvårdsvärlden. Också *Hemman* och *Förhör* bär spår av klimat- och urbefolkningsdiskurser och polisväsendets samt den svenska byråkratins problematiska sidor. Vad drar dig från samtiden och moderniteten till Vesalius renässans?

Det är inte tänkt som ett historiskt dokument, utan det är möjligheten att med Vesalius hjälp skildra de här frågorna och reflektionerna kring ande och

materia, men också det faktum att man vet väldigt lite om hans liv. Det tyckte jag länge var hämmande tills det i stället kändes bra. Då ville jag hålla det så, inte fylla i luckorna. Det är svårt att svara på varför man dras till det ena eller det andra. I grunden handlar det om magkänsla – intuitionen av att kring just det här materialet kunna få till ett språk, ett berättande och en form. Tidigt när jag läste om Vesalius öde så undrade jag hur hans liv slutade. Han påstås ha gjort en pilgrimsresa (till Jerusalem, egen anm) som en del källor säger var praktiskt motiverad och andra säger var del av en omvändelse. Som från en fixering av köttet till en fixering av det odödliga.

Huvudkaraktären Vesalius säger sig ha bränt alla anteckningar, papper och dokumentation, helt enkelt gjort sig av med sitt livsverk. Varifrån kommer denna impuls tror du, och är den kännetecknande också för författarrollen?

Den historiske Vesalius slog ju igenom som väldigt ung och blev oerhört känd för sitt verk, men han blev också väldigt kritiserad. Då bestämde han sig för att sluta som anatom och följa en mer lönsam bana som läkare vid hovet. Men sedan tänker sig den här boken att han drabbades av någon sorts depression, kände sig förbigången och blev utbränd. På slutet tror jag att han ville återgå till sin förra verksamhet, den han egentligen brann för. Jag vet inte om jag vill göra någon koppling till mig själv där... om jag har bränt mina papper vid ett tillfälle i mitt liv och sedan försökt göra en omstart. Det kan vara så.

I *Vesalius* uttrycker huvudkaraktären att livet antingen är *närvarande* eller *frånvarande*, att gränsen mellan liv och död är absolut. Hur har tankarna gått kring att aktivt gestalta sådana filosofiska tankar?

Hans reflektioner kommer sig dels av att han är i starkt behov av en skarp gräns mellan liv och död, för att av samvetsskäl rättfärdiga sin verksamhet. Men han reflekterar också över en annan dimension, en sorts animism eller vad man ska kalla det. Han faller hela tiden i tankar om att döda saker har uttryck och känslor, att de ser levande ut trots att de är rent materiella föremål. De verktyg han har förmår inte riktigt omfatta den här andra dimensionen.

I *Vesalius* finns tankar om åldrande, och det beskrivs att tiden fragmenteras och blir till stiltje. Du kallade boken för en *anti-historisk* roman och stora delar av din gestaltning använder sig av anonymisering av tid och plats. Döljer sig ett ideal av tidlöshet i ditt skrivande?

Det handlar i så fall om perspektiv. Jag är ju inte historiker utan skönlitterär författare, och ser mitt uppdrag som att skapa möjligheten till olika perspektiv, att förändra hur man tänker kring saker och ser dem. En metod för att skapa en sådan förskjutning är inte bara att känna till fakta om en miljö utan också att ta bort saker. Saker som läsaren förväntar sig, som den kanske till och med själv tänker dit. Så jag försöker arbeta med att ta bort vissa saker, men lägga till andra. Det är inte att få till tidlöshet i sig; jag försöker vara väldigt konkret. De som läser berättelserna kanske fäster dem ganska tydligt i tiden ändå, som vissa kontorsmiljöer kopplas till en viss tid, och inte att de utspelar sig i något sorts neutrum.

I dina verk finns en dragning åt att belysa det irrationella och okontrollerbara i både positivistisk och allmän mening. Du har exempelvis beskrivit skildringen i *Hemman* som en "obetvinglig förändring". Det går även att spåra en sorts varning i böckerna före *Vesalius*, att människan är mer utlämnad åt naturkrafter, eller övernaturliga krafter, än hon tror, och ambivalens gällande människans mänsklighet och angränsande djuriskhet. Vad är människan för dig, var går gränsen?

Ett sätt att tolka slutet är att människan är det som människan gör sig till. Hennes gudalika sida (människans skaparförmåga i världen, egen anm), som på ett sätt ser ut som magi, kan i förlängningen kanske lyckas skapa även något som liknar liv. Det har ju traditionellt kallats förhävelse eller hybris. Så långt vi förmår tänka som människor så definierar vi oss själva. Men – och detta är ett element i *Vesalius* – utifrån någonting som är i människan, kan hon umgås med en närvaro som även är utanför. I *Vesalius* är detta möjligtvis symboliserat av en spegelbild, som samtidigt inte är en spegelbild.

I flera av dina romaner (såsom *Hem*, *Hemman* och *Förhör*) går det att utläsa en grundläggande konflikt mellan mänsklig modernitet/instrumentalism och nyckfull, destruktiv övernaturlighet. Varifrån kommer upptagenheten av konflikten mellan det konkret-rationella och irrationella-övernaturliga i dina verk?

Dels handlar det om att förskjuta perspektiv på olika sätt och leta fruktbara sätt att se på saker och ting. Det som verkar irrationellt, främmande, gåtfullt eller utomvärldsligt kan ju, givet lite tid, bli bekant. Men det har också ytterst med mig själv och hur jag upplever världen att göra. Mycket är en konsekvens av viljan att förtydliga. Att förtydliga en miljö så pass mycket att den framstår som främmande. Men varför? Det kan också ha ett ursprung i en litterär metod eller språklig ansats. Sedan finns ju många dimensioner som faktiskt inte går att prata om, där orden blir klichéer.

I en OBS-essä från maj 2021 kallas du av Boel Gerell för ”ett litterärt under, som gör det till synes omöjliga”. Då syftar Gerell på dina två olika faser i ditt författande. Hur ser du själv på din författarposition i dag?

Det har jag ingen aning om. Det är mycket med författandet som man inte råder över själv. På ett sätt är jag väldigt lyckligt lottad att jag har blivit utgiven på ett bra förlag och samtidigt är jag kanske inte så medial. Men jag förstår vad du menar när du placerar mig i någon sorts utanför-position. Och ja, det utanförskapet kan jag uppleva ibland.

Hur ställer du dig till bokbranschens betoning på medicexponering?

Det är något som har utvecklats i hela samhället med internets framväxt och sociala medier. Det fanns ju inte när jag började skriva. Men jag ser det varken som bättre eller sämre att vara medial eller inte. Ett bra litterärt verk står för sig självt, uppfattar jag det som. Det finns ingen motsättning däremellan.

Varåt går ditt skrivande härnäst?

Nej, det vill jag inte prata om känner jag just nu.

Finns det en lättnad efter att *Vesalius* har släppts?

Ja, det är en sorts lättnad. Det känns som någonting som behöver passeras för att komma vidare. Kanske låter det lite krasst, men när det sjunker undan blir vägen framåt fri.

B tegner sin første tegning

Vi er på stranden.

Farmor, farfar, pappa, B
og meg.

Vi går lenge langs vannet. Når de andre stanser går jeg videre.
Jeg går så langt at de andre blir til små prikker, så snur jeg og går tilbake.

B har tegnet sin første kropp. Jeg står stille og ser på de andre betrakte B sin første tegning.

Den er stygg.

Jeg opplever min første sjalusi.

Camilla Pavlikova Sandland



Till Mare

Det är en korrespondens och
ämnet är elden

vandrar långsamt

uppåt; din allra
ljusaste bild och din mest
frånstötande

det döda
och det trånsjuka, behovet av omedelbar

överföring, något
varmt, något
vändande, dina

händer som far över tangenterna
när jag skriver

är jag långt
före mina tankar, så du inte så

när du skriver är du alltså hemma
i din lägenhet och
din fågel flyger omkring
i rummet där du sitter

är det fortfarande vinter

är intrycken uthärdligt
gnistrande liksom längre bort

Hanna Tillberg

i en dröm

ögnar du igenom mina meddelanden

eller läser du ordentligt, du
verkar lite disträ

du skriver att du fyllde år i lördags men att du
inte gjorde något, att du
bara satt där

att din son var på landet med din mamma och jag förstår
att det var ganska underbart för dig

att få känna sig gammal, att få gå djupt
in i flickskapet

och sedan ut igen, jag
inbillar mig att vi båda mår bra

av att åldras
att vårt åldrande synkroniserar

att vi levde i samma
andra land som barn, att du
ändå höll på med något i fönstret när jag gick förbi

och du skriver det är mest
detta
med tomheten, att

än en gång
lyckas skapa något ur den och
jag blir givetvis spänd på denna skapelse

och du nämner
att du gått runt
i lägenheten under astralprojektion, okända
teveprogram
som du legat och dåsat till om dagarna

att det blivit tungt
och tröttsamt
och fullt av gälla ljud om dagarna

att det blivit något fel
med händerna

du beskriver
hur händerna spänner och ångar och smälter, det är mest
detta
med bränder igen

hur det kändes som om någon
hade vänt din madrass inåt väggen, hur du legat tryckt
mot väggen och inte kunnat se dig själv, helt
skärrat gått runt och letat och
jag kan relatera till att gå runt och leta

efter dig

kom det aldrig några andra, man sa
nu kommer det komma många andra, jag kan
relatera till att gå runt och veta

att man drömmer, jag
misstänker ju
att dina nya alster handlar om det här och jag
ser ju verkligen fram emot att läsa

är du där

du skriver att du
inte varit här

du skriver att du varit i Kalifornien, att du
gått runt i Kalifornien och försökt sälja in dina böcker till filmbolag
klivit rakt ut i gatorna bara, varken

vaken eller sovande har du gått runt

under nätterna igen

har du på något sätt drabbats av sommarens torka
i USA, du skriver ju själv
att man måste lägga undan alla krav
på sammanhang men du har blivit allt sämre på att svara

du har blivit allt sämre
på att skriva trots att alla sa hon hade åtskilligt
kvar att skriva, trots att du aldrig

har skrivit

så här bra, du skriver
att du såg ditt ansikte

i de kaliforniska backspeglarna och började gråta
av alla fantastiska idéer

till berättelser, välj
den om elden





OLÄSBAR FRAMTID HANS CARLSSON
[utdrag ur film]
> sverige/tyskland 2022
digital fil 40 min svenska med
engelska undertexter

> ■

DET BLIR SVÅRARE OCH SVÅRARE
[ATT TRYCKA NER TANGENTERNA]
> vissa dagar vet jag inte ens vad de är
till för

[jag stirrar på tangentbordet]



försöker minnas vad det är som ska göras
vad är det jag försöker hålla ordning på
som har gått förlorat
OM DU BARA VORE HÄR SÅ VI KUNDE_ ■

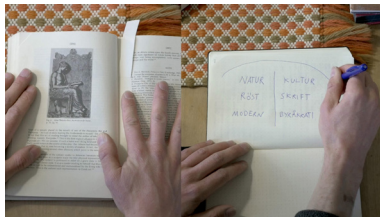
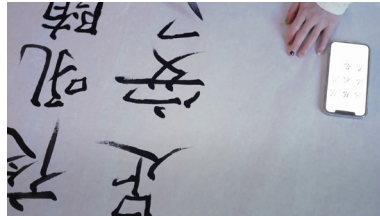


>
>



som har gått förlorat
OM DU BARA VORE HÄR SÅ VI KUNDE_ ■

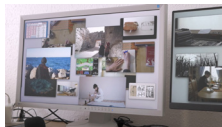
talas vid istället



>

[EXPERTERNA SPÅR ALLTSÅ
_ATT ALLA NU KÄNDA]

> skriftsystem kommer att dö ut
inom en snar framtid
ÖVER HELA VÄRLDEN FÖRBEREDER SIG
MÄNNISKOR



--

på ett liv där de sätt de nu känner
för förmedling av skrivna
tecken



kommer att vara ett minne blott
OM DET ENS KOMMER



— _ATT VARA ETT MINNE

_ATT VARA ETT MINNE

> ■



[]



Tack för ditt bidrag till Ordkonst 2022:3 Den (o)generösa läsningen

Från: Tidskriften Ordkonst <red@ordkonst.nu>

19 sep. 2022 kl. 16.12

Till: [REDACTED] <[\[REDACTED\]@gmail.com](mailto:[REDACTED]@gmail.com)>

Hej [REDACTED]!

Stort tack för ditt bidrag till Ordkonst. För varje nummer får vi väldigt många texter och illustrationer inskickade till oss. Det är förstås jättekul, men det innebär också att vi inte har möjlighet att publicera alla.

Tyvärr kom ditt bidrag inte med bland dem redaktionen har valt att publicera den här gången, då den kom in efter att antagningen stängt. Men vi hoppas att du fortsätter att skicka in verk till oss. Se www.ordkonst.nu och vår Facebook-sida för mer information!

Hoppas att vi hörs inför nästa nummer!

Med vänliga hälsningar,
Ordkonstredaktionen

Jeg vågner

Jeg vågner og lyset står ind ad ruden i værelset, kirkeklokkerne klokken otte vækker mig, vågner og er krop, ligger med huden mod det varme og bløde, det første jeg tænker på, helt varm og blød over kroppen, stram over ansigtet. Dagen ligger åben, det varme vand i badet, en stor portion grød, jeg laver kaffe, sidder ved bordet og venter på dagen som vender sig mod mig, lader sig åbne helt og ventende.

Jeg vågner og er lyset i sengen og ind ad ruden kirkeklokkerne klokken otte, er varm og blød og statisk gentagende lydbølger ind i kroppen og helt ind i hjernen, der findes hele tiden grænser: nogle ting kan jeg høre, nogle ting kan jeg ikke høre, nogle ting kan jeg røre ved, nogle ting rører ved mig, berøringer foregår sådan her: nerverne ved det først og så tager hjernen imod.

Jeg vågner og lyset, i sengen er jeg vågen klokken otte krop som er blødende og varm mod anden del af kroppen. Ud ad vinduet ser jeg jazzmusikere marchere ned ad gaden, de er arbejdende myrer, de bevæger sig kun i flok (musikken lyder bedst, når de spiller sammen, når én pludselig spiller alene, så er det bare: en tromme. en saxofon. en violin. en kontrabas. en cello).

Jeg vågner og lys lys lys og rosa på sengen er hud og krop som er blød og varm mod kirkeklokkerne, ud af vinduet er lys, sådan her: to personer på gaden som mødes i et kram, som er kold tekstil mod anden kold tekstil, men som presses ind mod kroppen i krammet og sådan mærker de hinanden: som et tryk mod kroppen, ikke kroppen mod kroppen.

Jeg vågner kroppen og lyset ind ad ruden fra kirkeklokkerne, rosa krop mod hvid i sengen og er så blød så blød fra huden og nerverne, ud ad vinduet fuglene, eller to, tre fugle som flyver tæt på hinanden, og på gaden, mennesker bevæger sig i par, de flytter sig på samme måde (med benene, men de ved også præcis hvor de skal hen, de går ad de samme veje).

Anna Bornkessel

Jeg vågner og solen er varm mod den bløde krop i kirkeklokkerne og lyset helt ind i hjernen. At vågne er en overskridelse, dagen begynder sådan her: natten kan være både kort og lang, kroppen og alt kan være en begyndelse, nyt og åbent, ventende eller strækker sig mod mig som træ, blød og rosa arm og jeg strækker mig tilbage og mødes.

Jeg vågner og kold morgen mod kroppen i det hvide, ud ad vinduerne skyerne og på gaden menneskene, de mødes hele tiden: det kan være så udmattende at bevæge sig ud ad lejligheden, hele tiden overvældende møder med andre mennesker, eller at skulle forholde sig til at findes: sammenstødet er et bevis på det.

Jeg vågner i den kolde morgen som er hård mod kroppen, dagen lukker sig sammen om sig selv på den måde, lejligheden er krop under tykt gråt tæppe, en hule: kroppen er et lille dyr, skal bare fodres og stimuleres, sådan finder overlevelsen sted: man siger også, at mennesker har brug for andre mennesker til den grænseoverskridende handling som er at elske hinanden, hele tiden give og tage imod og balancere.

Jeg vågner og er et jeg i lejligheden som er kold og hård mod kroppen, kirkeklokkerne er bevis på det, der findes stor afstand til andre mennesker, der findes både tid og stilhed, ud ad vinduet ser jeg hvordan de mødes, samtalerne når mig ikke: et møde kan godt være koldt og tomt, som at læne sig ind mod hård metal med nøgen hud, som at ligge helt alene i sengen hele dagen og savne nogen.

Textrester: *en exkursion i Pianolärarinnan*

Vi kan kalla det *textrester*. Detta vad-det-nu-är som lämnas kvar efter att en text på något vis tillintetgjorts. Något sediment eller slam bevaras alltid när en text manipulerats till ett så oigenkännligt tillstånd att vi inte längre skulle kalla det text. Beroende på vilket slags ingrepp texten utsatts för lämnas ibland strukturella spår, ibland isoleras osynliga detaljer och ibland uppstår ny flyende abstraktion. För att undersöka sådana rester har jag ägnat mig åt ett slags översättning till punkter, en *punkttranskribering*.

Denna transkribering från text till punkter utförs genom att skapa ett punktkluster för varje ord i en text. Antalet punkter i respektive punktkluster representerar antalet stavelser i det motsvarande ordet. Exempelvis skulle meningen *inga spår raderas* punkttranskriberas till:

.. . . .

Med denna metod har jag angripit de första 13 sidorna i den svenska översättningen av Elfriede Jelineks roman *Pianolärarinnan*. Jag äger givetvis inga rättigheter till verket men jag tvivlar på att denna översättning skulle likställas med en traditionell översättning till ett mer etablerat språk. Var gränsdragningen mellan "visuell tolkning" och "översättning" går är fullkomligt grumligt för mig.

Huvudkaraktärens namn är trestavigt, *E-ri-ka*, vilket vid översättning till dessa punktkluster gör henne både igenkännbar – ty de flesta ord är inte trestaviga – och ihopblandad (med andra trestaviga ord). Hon blir oskiljaktig från ord som *pianist*, *avsugning*, *ursinning*, *klädesplagg*, *modersplikt*, *skåpsprydnad*, *fläckarna*... Den uppmärksamme har givetvis redan upptäckt att även författarens eget namn, Elfriede, är trestavigt. Det hela är också ett sätt för mig att slippa tala ut om min *numera* något *såriga relation* till min egen mor.

När du läser följande textrester, bortse gärna från att hierarkiskt kategorisera dem som derivat av en "riktig" text. Försök istället att *verkligt* läsa dessa, gärna med en *självklarhet* som om det var vad du egentligen hela tiden *önskade*!

Johnny Isaksson

.....	...	..	..	.	.	...	.	.
....	.	.	..	.	.	.	..	..
.	.	..	...	.	..	...	.	..
.	.	..	..	.	.	...	...	.
.	...	.	.	.	.	.	..	..
..	.	..	...	.	..	.	...	..
.	..	..	..		.	...	.	..
..	...	..	..	...	.	.	..	.
...	..	...	..	..	..	..	.	.
.	..	..	...	.	..	.	.	.
..	..	.	.	..		.	...	.
.	.	..	.	.	.	.	...	.
.	..	..	.	.	..	...	.	.
.	.	..		.		.	.	.
..	..	.	.	.	..	...	..	.
.	..	..	..	...	.	.	.	.
..	..	.	.	..	...	.	..	.
.	..	..	...	.	.	.	...	.
.	.	.	.	..	.	..	.	.
.	..	...	.	.	.	..	.	.
..	.	.	.	..	..	..	.	.
.	...	..	..	..	..	..	..	.
..	.	.	.	..	.	.		
..	.	.	..	..	.	.	.	.
.	..	.	...	.	.	.	...	...
.	..	.	.	..	.	..	..	.
..	..	.	.	.	..	.	..	.
.		..		.	..	...	.	.
.	..	.	..	.	.	.	.	.
.	.	..	..	..	.	..	...	.
.	...	.	...		.	.	...	.
...	.	..	.	.	.	..	..	.

.	..	..	.		.			.
...	.	...	.	.	.		.	..
.	.	...	..	.	.	.	.	.
..	.	.	.	.	.	.	.	...
.	...	.	.		...	.	.	..
..	..	.		.	...	..	.	..
.	..	...	.	.	.	.	.	.
.	..	.	..	.	.		.	.
.	..	.	.	.	..	.	.	..
...	.	..	..	...	.	.	.	..
..	..	..	.	.	.	.	.	..
.	...	...	.	...	..	.	.	.
.	.	...	.	...	.	..	..	..
.	.	.	.	..	.	.	.	...
..	.	.	..	.	...	...	.	.
.	..	.	..	.	.	..	.	.
.	.	..	..	.	.	.	..	.
.	..	.	..	..	.	.	...	..
.	..	.	.	.	..	..	.	...
.	.	..	...	.	.	..	..	..
.....	.	.	.	...	.	.	...	.
.	...	..	..	.	..	.	..	..
..	..	.	.	...	.	..	..	.
..								
.	..	.	.	...	.			.
.	..	..	.	.	.	.	.	..
.	...	.	.	..	.	..	.	.
.	..		.	...	..	..	.	.
.	.	.	..	.	.	.	.	.
..	.		.	.	.	.	...	.
...	.	.	...	.	..	..	...	.
..	.	...	..	..			.	.
...	...	..	.	..	.	.		..
...	.	...	.	...	.	..	..	..
..	.	..	...	..	.	.	.	.
.	..	..	...	.	..	.	..	...
...	..	.	...	.	.	...	...	.
.	.	..	.	.	..	.	.	.
.	.	.	..	.		..	...	.
.	..	..	.	.	..	...	.	..
...	.	...	.	..	..	.	.	.
.	.	.	.	.	..	.		..
.	..	.	.	.	.	.	...	..

.	...	.	.	..	.	.	..	.
.								
...	..	..	.	..	..	..	.	.
.	.	..	.	.	.	..	..	..
.	..	.	.	.	.	..	..	...
..	..	.	..	..	.	..	...	.
...	.	...	.	.	.	...	...	..
...	..	...	.	.		.	..	..
.	...	.	...	..	..	..	...	
..	.		.	.	..	...	..	...
..	..	.	..	...		.	..	
...	.	.	.	..	..	..	..	.
..	.	.	.	..	...	...	.	.
...	.	..	.	.	.	..	..	..
.	.	.	.	...	..	...	..	..
.	..	.	..	...	.	...	.	...
..	.	..	.	.	...	.	..	..
.	...	.	.	.	..	..	..	.
..	.	..	.	.	..	..	...	.
.	.	.	.	..	..		.	.
.	..	.	..	.	.	.	..	
..	..	.	.	...	.	...	.	...
.	..	.	.	..	.	.	.	..
..	..	.	.	..	.	.	.	..
..	..	..	.	...	.	..	.	.
..	.	.	.	.	..	..	...	..
.	..	..	.	..	.	.	.	..
..	...	...		..	...	.	.	.
.	..	..	..	.	.	.	..	...
.	.	.	.	.	..	..	..	..
...	..	.	..	.	.	.		.
..	.	.	...		.		...	.
.	.	..	.	..	...	..	.	
.	.	...		..	.	.	..	.
..	.	..	.	..	.	..	.	.
...	...	...	..	...	..		.	.
..	..	..	.	.	.	..	.	.
..	..	..	.	..	...	..	.	...
...	..	.	...	..	..	...	...	.
...	.	..	..	.	.	.	.	...

.	.	..	..	.	.			
.	..	..	..					
.	...	.	.	.	...	..	.	.
..	.	..	.	..	.	.	..	.
.	..	.	.	.	...	.	.	...
..	.	...	.	..				
..	.	...	.	..	.	.	..	.
..	.	..	.	.	.	.	...	...
..	.	...	.	.	.	..		
.	.	..	.	.	...	.	.	..
.	..	..	.	..	.	.	.	.
...	.	..	..	.	..	.	.	..
..	.	.	.	..				
..	...		..	.	.	...	.	.
.	.	.	.	.	.	.	..	.
..	.	..		.	.	..	...	...
.	.	..	.	.	...		.	...
.	.	..	..	...	...	.	..	..
.	...	...	..	.	..	..	.	...
...	...	..	.	.	...	.	..	..
...		.	.	.	..	.	.	..
..	...	.		..	..	.	..	..
.	..	..	.	.	...	..	.	.
..		.	..	.		.	.	...
..	.	.	..	.	...	.	.	.
.	..		.		.	.	..	.
..	.	.	..	.	..		.	..
...	.		...					
..	..	...	.	...	...	...	...	.
..	...	.	..	..	.	..	..	..
...	.	.	..	.	...	.	.	...
..	..	.	.	..	.	..	.	.
...	.	.		.	.	.	..	.
...	.	..	..	.		.	.	.
..	.	...	..	..		...	...	..
...	.	.	.	..	.	..	.	...
..	..	..	.	.	...	.	.	..
.	...	.	..	...	.	...	...	.
..	.	.	...		.	..	.	..

.	...	..	.	.	..	.	..	...
.	.	..	...	...	..	.	..	...
.	.	...	.	..		.	.	.
.	..	..	.	.	...	..		..
.	..	..	.	..	.	..	.	.
.	.	..	.	.	.	..	.	..
..	.	.	.	.	.	...	.	...
.	.	.	.	.	.	...	...	..
..	.	.	..	.	.	.	.	.
...	.	..	.	..	..	..	.	.
.	...	..	..	..	...	.	..	...
.	.	.	.	..	..	.	...	..
.	...	..	.	.	..	..	.	.
....	.	.	.	..	..	.	..	.
..	.	.	.	.	..	...	...	.
.		...	.	.	..	.	.	.
.....	.	.	..	.	...	..	...	.
.	.	..	.	..	...	..	..	..
..	.	.	..	.		...	..	.
.	.	.	.	.	.	...	.	..
...	.	.	..	...	.	...	..	.
..	.	.	...	..	.	...	.	.
...	.	.	...		.	..	.	...
.	..	.	.	..	..	...	..	...
...	..	...	.	.	...	.	.	..
.	.	.	..	.	..	.	.	.
.	.	.	.	..	.	..	.	...
..		...	.	...				
..	.	.		..	..	.		.
...	..	.		.	..	.	.	.
.	..	...	..	..	..	.	..	...
.	.	.	..	...	..	..	..	.
.	...	.	.	.	.	..	.	..
.	..	.	.	.	...			.
.	..	.	.	..	.	.	.	.
.	..	..	.	.	..	.	.	.
..	.							
..		.	..	..	.	...	.	..
.	..	.	.	..	.	.	..	...
.	..	..	.	...	.	..	.	.
...	.	..	.	.	...	.	.	..
.	.	.	.	.	..	.	..	.

**	***	**	*	**	*	*	*	**
**	*	*	**	*	*	**	***	*
*	*	*	*	*	*	***	***	*
*	**	*	**	**	*	*	***	*
**	*	**	*	*	**	**	*	****
**	*	*	*	***	*	**	**	*
**	**	**	**	**	**	*	**	*
*	*	*	*	**	*	**	**	*
*	*	**	*	**	*	*	*	**
*	*	*	*	**	***	*	**	*
*	***	**	**	*	*	**	*	*
**	***	*	**	**	***	*	*	****
*	****	*	**	***	*	**	*	*
*	*	**	*	*	*	**	**	*
*	**	**	**	*	*	**	**	*
***	*	**	**	*	**	*	**	*
*	**	**	*	*	**	*	*	*
**	*	*	*	*	*	**	***	**
**	*	**	**	**	**	*	*	***
**	**	*	**	*	*	***		
**	**	*	*	*	*	**	*	*
**	**	***	**	*	*	**	***	*
*	**	**	****	***	*	***	*	***
*	**	*	**	*	*	*	**	*
*	**	**	**	*	*	**	**	*
**	*	***	***	*	**	**	**	***
*	*	***	*	***	*	*	***	***
**	***	*	***	*	***	*	*	*
*	**	***	***	**	*	**	*	***
**	*	*	***	*	*	***	*	*
**	***	*	**	*	*	***	*	**
*	*	*	**	**	***	*	*	*
**	*	*	**	**	***	*	*	*
**	*	*	***	*	***	***	***	*
***	*	**	**	***	**	*	**	*
*	*	*	**	**	*	***	**	**
**	***	***	*	***	***	*****		
***	**	*	*	**	*	*	*	*
*	**	*	**	**	*	**	**	*
***	**	**	*	**	*	**	***	*
*	**	***	*	*	**	**	**	*
**	*	*	*	*	***	*	***	**
**	*	***	*	*	***	*	*	*

.	.	...	.	...	.		...	...
.	..	..	..		..	.	..	.
.	.	.	...	.		...	.	...
.	...	.	.	..	..	.	.	..
.	.	..	.	...	.	.		..
.	.							
...	.	..	...	.	..	...	.	..
..	.	..	.	.	.	..	..	.
.	..		...	...	...	.	..	.
.	.	..	.	.	.	.	..	..
.	..	.	.	.	..	.	.	..
..	.	.	.	...	..	.	.	...
.	.	..	..	..	.		.	.
.	..	.	..	.	.	.	.	..
.	.	.	.	.	.	..	.	..
.	.	.	..	..	..	..	..	..
..	.	.	.	.	..	..	..	.
..	...	...	..	..	..	.	.	..
.	...	.	...	.	..	.	...	...
.	..	...	...	.	..	..	.	...
.	...	.	.	.	.	..	.	..
.	.	.	.	..	..	.	.	..
.	.	.	.	.	.	.	.	.
.	.	..	.	.	.	..	.	.
.	.	...	...		...	.	...	.
.	..	.	..	.	.	.	.	.
.	..	.	...	.	.	..	...	...
.	...	.	..	.	...	.	.	.
.	..	.	.	.	.	..	..	...
.	..	.	..	..	.	...	..	..
..	.	...	..	.	..	.	.	...
.	...							

Pannelsamtal: Experimentell kritik



Foto: Kritikbyrån/Mathilda Larsson

“Jag ska experimentera!” – bernur talar ut om sin feghet
(och sitt misslyckade författarskap?!)

Norah Lång
Lejla Cato
Jorunn Lavonius

På Kritikbyråns tidskriftsfestival i Helsingfors i augusti samlades, Ordkonstredaktörerna Norah Lång, Lejla Cato och Jorunn Lavonius för att samtala om den experimentella kritikens förutsättningar tillsammans med Björn Kohlström – litteraturkritiker och skribent på bloggen howsoftthisprisonis.blogspot.com (bernur).

Samtalet utgick från Ordkonsts förankring i Lunds universitetsvärld, och hur folkbildningen som demokratisk instans kan vara ett språngbräde för experimentell kritik – men mynnade ut i ett samtal om kritikerkårens feighet och ”bernurs” misslyckade författarskap.¹

1. Texten har redigerats i efterhand.
I vissa fall har ordningen på svaren
kastats om.

N: Jag tycker vi kastar oss på vårt tema för dagen direkt med frågan: Vad är experimentell kritik?

L: Ett sätt att definiera experimentell kritik är något som bryter mot konventionerna för hur kritik ska se ut: formmässigt, eller genom att inte förmedla tydliga värderingar om verket som recenseras.

J: Jag tänker att det kan liknas vid konstnärligt arbete, att det finns utrymme att vara mer prövande och lekfull.

B: Men det kanske också kan gå åt fiktion eller essä, och gå i dialog med verket man skriver om.

N: Vi är ju kopplade till universitetsvärlden i Lund och utgår därför ifrån en tradition av folkbildning som demokratisk instans. Jag har själv upplevt de här forumen som en slags fristad, där tid och andra faktorer inte riktigt existerar på samma sätt som när man styrs av finansiella intressen. Jag vill ställa den frågan till er, mina kollegor: Känner ni personligen att ni är friare när ni skriver kritik för den här typen av plattformar?

L: Jag har känt mig friare att pröva andra former när jag har skrivit för Ordkonst. Och det har kanske framför allt handlat om tiden som har getts, att det inte

funnits lika tajta deadlines och att läsningen och reflektionen kring texten därför fått ta flera veckor, eller månader, om det skulle vara så.

B: Jag tror inte heller att man lär sig skriva bra genom att lära sig handgreppen och tekniken eller att ta över någon annans metod. I stället måste man uppfinna sitt eget sätt att skriva, och då kan det vara en fördel att ha en egen plattform som tillåter den typen av experimentell kritik. Det kanske är en brist att de traditionella redaktionerna inte tillåter det – kanske de borde släppa in mer lekfullhet i texterna?

N: Vilka förutsättningar tycker ni att det bör finnas för att vi ska kunna skriva både experimentell och demokratisk kritik?

J: Tiden är absolut ett av produktionsvillkoren för experimentell kritik. Ibland kan jag fråga mig vad det är vi håller på med som tidskrift. Vi har inte den typen av läsarsiffror som stora dagstidningar har, men jobbar, precis som dem, med ett medium som hela tiden hotas (läser folk ens längre?). Men jag tror ändå det är väldigt värdefullt att verk får läsas och värderas under lång tid, parallellt med dagstidningskritikens tempo.

B: Du kanske vill att vi ska säga pengar här nu, men det är lite fel bransch att vara i om man är intresserad av det. Det viktigaste är att man känner förtroende och frihet att skriva det man vill. Att man får en reaktion på det man skriver är också viktigt. Det är reaktionerna som gör att man kan växa och känna att det man gör har en funktion.

N: Tror ni att hotet, att man hela tiden vacklar i om man kommer att klara sig rent finansiellt eller utifrån ett utomstående erkännande, också kan vara en grogrund för experimentell kritik?

J: Jag tror inte att vi lever i en så punkig samtid, eller det är min bild av det... från en ung ålder har jag fått lära mig att gratisarbete är fel, att man ska ta betalt för det man gör även om man inte är etablerad, och så vidare. Det finns väl vissa poänger

med det, men jag tror också det är farligt att tänka sig att allt man gör är viktigt för att man ska tjäna pengar på det. Jag tror att den experimentella kritiken växer inte bara *för att vi* verkar under någon form av finansiella hot, utan kanske *trots det*. Att det finns så mycket annat som är viktigt, bortom det monetära.

N: Känner du, Björn, att din blogg liknar tidskriften när det kommer till kritikens förutsättningar? Att du där kan ta tid för reflektion och inte bry dig så mycket om tajmingen?

B: Ja, trots att jag försöker följa recensionsdatum kan jag också återupptäcka saker som ligger bakåt i tiden. Framförallt kan jag känna igen mig i er nyfikenhet – även om jag har läst mycket och länge så känner jag fortfarande att jag kan gå in i ett verk nästan som en nybörjarläsare, som att man inför varje bok måste lära sig läsa på nytt. Man kan inte läsa en viss typ av författare på samma sätt som en annan, eftersom olika författare ställer helt olika krav.

N: Finns det någon annan anledning till varför du primärt valt att skriva på bloggen, och inte för dagspressen?

B: Det är nog ett politiskt val som har att göra med att jag vill ställa mig vid sidan av. Det finns en enorm frihet i att inte tillhöra etablissemangen eller traditionella medier, i att vara sig själv. Det har också att göra med att jag inte vill kapitalisera på det jag gör och inte vill känna att jag gör något i ekonomins namn. Det är helt ideellt och det är egentligen bara det som är förklaringen. Det är för att jag tycker om att läsa och jag vill dela den glädjen med andra. Det har aldrig funnits någon tanke att "det här ska jag tjäna pengar på".

N: Vi ska prata om två exempeltexter från Ordkonst som vi har identifierat som experimentell kritik, på ett eller annat sätt. Den första heter "Det är inte kärleken – det är chefen", och är skriven av Lejla för Ordkonsts hemsida. Lejla, vill du bara i korta drag berätta vad det här är för text överhuvudtaget? Vad det är som är experimentellt med den kanske?

L: Kritikern i texten är en fiktiv karaktär – Werther, Goethes romanfigur. Han har transporterats till samtiden och läser Augustin Erbas “Den unga Walters lidande”, som också parafraserar på Goethes verk. Och sen är det som en brevväxling från Werther.

N: Hur var det för dig att skriva en sån här metakritiktext?

L: Det var väldigt roligt, men det väckte också funderingar kring poängen med den typen av kritik (är det bara trams?) och hur en kritiktext från ett fiktivt jag tas emot. De frågorna har jag inte helt svar på än. Men att låta det vara fiktion tillät mig att vara friare att testa vissa tankar, då de filtrerades genom den här karaktären, och att det inte var jag – Lejla – som stod som huvudperson bakom tankarna.

N: Björn, om jag hoppar tillbaka till dig som också tagit del av den här texten. Vad tänker du om den här typen av fiktionaliserande av kritik?

B: Jag tänkte lite på det du sa: behöver man känna till Werther? Behöver man känna till Goethes roman för att uppskatta texten? Nej, det behöver man väl egentligen inte. Man kan läsa den som en självständig eller självbärande text. Man kanske bara ska lämna över texten och lita på att läsaren ska kunna navigera i texten. Läsarna är mer intelligenta än vi tror, tror jag.

N: På tal om att testa uttrycksformer, vi hoppar vidare till en annan text: “Av hunger och vilja – ett samtal om bildning”, som jag och Lova Rudin skrev till numret Vilda sanningar i våras. Det är en mejlkonversation baserad på ett samtal om bildning mellan Horace Engdahl och Liv Strömquist på Studentafton i Lund. Björn, skulle du säga att det här är en experimentell form?

B: Oh ja. Det var en chock att läsa den. De som läser kritik är, erfarenhetsmässigt, de inblandade, den mest interna kretsen. Om man ska göra kritik attraktivt för fler så kanske man måste tänka i andra banor, att göra saker tvärtom. Och då kanske man kan tänka sig att göra saker som traditionellt ses som tramsiga eller plojaktiga.

N: Så kritik kan få vara tramsig?

B: Kanske framför allt att den kan bryta mot ens förväntningar. Allting handlar ju om kvalitet – gör man något bra tycker jag att kritiken kan se ut hur som helst.

L: Just den här texten stod ut i hur intim och personlig den var, som ett utforskande av Liv Strömquist och Horrace Engdahls tankar om vad bildning är. Att det kan vara att möta människor ute i livet, och att texten i sig också gestaltar det. Det blir något som rör sig mot det essäistiska, men även det skönlitterära.

N: Texten är ju personlig på det sättet att jag och Lova är vänner som håller ett kritiskt samtal medan vi mejlar varandra både från hemmets lugna vrå och från klubbtoaletter. Men tycker ni att vi borde vara mer experimentella som kulturkritiker? Eller är det en icke-fråga?

J: Klart att mejl skickade från klubbtoaletter klockan två på natten breddar vad kritik kan vara, och på det stora hela ser jag det som något positivt. Men frågan är kanske också, vem ska vara mer experimentell? Är det upp till oss som plattform, förväntar man sig att hela kritikerkåren ska vara mer experimentell, och är det ens realistiskt att tänka sig?

L: Och vem vill läsa det? Det kanske är den inre krets som kritiken redan riktar sig till.

N: Det finns ju en risk, som sagt, att det blir en text för de som är införstådda.

B: Eller tvärtom! Om man lät en person som levde för hundra år sen läsa en modern dikt skulle den inte förstå att det var poesi. Man kan tänka att kritiken står inför samma vägskifte, att det kommer en ny generation som övertar den gamla generationens verktygslåda och utvecklar kritiken. Det kanske behövs att kritiken sprängs i olika former, på samma sätt som poesin gjorde, att det är det som skulle göra den mer attraktiv och tillgänglig för läsare.

J: Ser du Björn, som har varit verksam längre än oss, en skillnad i vilka plattformar som finns för experimentell kritik idag, jämfört med tidigare?

B: Svårt att säga, men... Jag tycker generellt att dagstidningsrecensioner ser i princip likadana ut som tidigare. Det är väl det här jag saknar då: modet att skriva skönlitterärt. Det är ju en annan typ av kunskap, och det kanske är så att jag skriver kritik för att jag inte kan skriva skönlitterärt eller experimentellt, att det kräver andra handgrepp som jag inte känner att jag behärskar. Men samtidigt kan det finnas en slags feghet i det, att jag måste våga pröva mer. Så för mig var det väldigt inspirerande att läsa den här texten och jag tänkte ju direkt: varför skriver inte jag så här? Så ni har sått ett frö! Jag ska experimentera!



En generös/ogenerös läsning av Ordkonst

Allt handlar väl om prestige. Eller brist på prestige. Att inte vara livrädd för andras omdömen om ens prestationer, eller att inte ens se det som prestationer, det du utför i ditt arbete, som inte ens är ett arbete, utan mer ett framställande. Att skriva utan att drabbas av ängsliga eftergifter: är jag tillräckligt inställsam om jag skriver så här? Den som skriver kan inte ta hänsyn.

Till Ordkonsts specialnummer om generös och ogenerös läsning skriver jag denna text som försöker balansera mellan smek och slag. Men ser inte all kritik ut så? Är inte all kritik i någon mån orättvis? Det kritiska inslaget i numret är en tendentiös läsning av Oscar Wildes saga "The Nightingale and the Rose". Givetvis har Olof Westerberg helt fel i sin analys av Wildes text, men lika givetvis är det också en riktigt bra läsning. Heliga kor ska slaktas, och monument ska inte putsas utan utsättas för tjuvnyp. Och en kritisk text kan inte göra rättvisa åt en text.

Vad innebär det ens att göra rättvisa åt en text? Enligt Wildes essä "The Critic as Artist" – obegripligt att den aldrig åberopas i någon av de eviga svenska kritikdebatterna – ska en recension inte förklara ett verk, utan bara bidra till att fördjupa dess mystik. Och Ordkonst står för ett mystiskt nummer, och det vore befängt att försöka skingra det som gör det så betagande men samtidigt också så irriterande.

För också: bra texter oroar och splittrar lika mycket som de bygger upp och lugnar. Glöm inte att konst inte alltid är konstruktiv: lika mycket lagande är den sönderslagande destruktiv. Det här numret är ett experiment, och experiment behöver inte lyckas för att utfallet ska bli lyckat. Det är en kliché, jag vet, men klichéerna håller oss alerta för sanningen, att det är misstagen som orsakar framsteg. Poängen med det förment dåliga är att det väcker behovet att gå utanför det förväntade.

I vårt panelsamtal i Helsingfors råkade jag erkänna något penibelt. Att jag skriver kritik för att kompensera för mitt misslyckande som författare. Det var inte planerat att jag skulle säga det, det slank bara ur mig, och det är väl också typiskt att jag inte har erkänt det tidigare ens för mig själv. Men likt alla sanningar finns det väl en modifikation här. Det är bara det att sanningar alltid låter hårdare än de är. Som att alla som skriver om popmusik är misslyckade musiker. Som om det vore något konstigt med det: det är väl om något ett bevis på insikt om det ämne man skriver om.

Björn Kohlström

Och misslyckandet är en del av allt skapande, och det är kreativt även att skriva kritik, så vem definierar mitt kritiska skrivande som följden av ett misslyckande om inte samhällets upphöjda syn på författarskap som något heligt och högstämt? Magnus Dahlströms författarskap berör detta misslyckande, i en telefonintervju med Amandus Gustafsson. Trots att han sedan sin återkomst 2011 skrivit sex briljanta romaner har ingen av dem gett honom ens en Augustprismominering.

Att likt Ordkonst befinna sig utanför etablissemangen skänker en enorm frihet, och det utnyttjar tidskriften genom att kosta på sig modet att skapa nödvändig friktion. Här finns en ärlig och uppriktig nyfikenhet mot det konstnärliga uttrycket, när de inte behöver anpassa sig till en marknad och därmed skapa ett material som avviker från de kommersiella tidskrifterna. De som tvingas söka efter minsta gemensamma nämnare. En AI-text, genererad av Jorunn Lavonius väcker också frågan: hur ska kritik mot AI-texter skrivas? Denna än så länge retoriska fråga aktiverades häromåret av boken "Ammaseus horisont" där en AI skrev Karin Boye-dikter.

Camilla Pavlikova Sandland skriver en norsk novell som är för lång för att komma till poängen just för att den ska lyckas åstadkomma något Knausgård har lärt oss: hur oerhört intressant det blir när en text naglar fast verkligheten och framkallar en upphöjd verklighet. Och Leif Achton-Lynegaards danska dikt sysselsätter också verkligheten, fast tvärtom: genom att överskrida dess mätbarhet och ta steg vid sidan om och skapa utrymme för en gränslös verklighet.

Om Pavlikova Sandland har läst Knausgård eller inte är ointressant, för sådana analogier säger bara något om den som tillverkar den. Så vet jag inte heller om Ellika Lagerlöf har läst Hjalmar Söderbergs "Historietter", men båda skriver miniatyrnoveller om den vemodiga kärleken som inte fullbordas. Och än sen om det finns inflytande: epigoner är vi alla, även jag som kritiker. Det finns ingen paradox i formeln för det unika skapandet, för allt handlar om vad du har läst. Som den argentinske mystiske och minst sagt generösa läsaren Borges har sagt (ja, mer läsare än författare enligt egen utsago), att han hade varit en bättre tänkare om han hade haft ett sämre minne. Bara den som glömmet vad hen läst kan tänka och skapa originellt.

Ändå skriver Johnny Isaksson originellt nog i sin "visuella tolkning" av några sidor i Elfriede Jelineks roman "Pianolärarinnan". Hans sätt att låta punkter ersätta stavelserna i orden ger en spöklik text som på ett plan distanserar sig från originalet, men också på ett besynnerligt sätt ger enfascination åt dess tematik. För nog kan prickarna jämföras med beröringar på pianots tangenter? Därmed blir hans text både audivisuell och taktil.

I en dikt av Hanna Tillberg hittar jag slutligen det som liknar en formel för läsningen, i generell mening men också i synnerhet i min febrila läsning av detta Ordkonstnummer. Hon skriver: "läser du ordentligt, du / verkar lite disträ". Det är uppfordrande, och summerar på ett adekvat sätt hur läsning har reducerats till en syssla vid sidan av det effektiva. För läsning är, som Wilde förstås redan har sagt om all konst – det går fan inte att säga något unikt här – en fullständigt värdelös aktivitet, i allmänhetens ögon. Det är improduktivt och asocialt och leder bara till ökad medvetenhet om missförhållanden.



ΙΕΡΦΕΥΣ.3000: Författaren bakom ”Författarens död”

Denna text skrevs i slutet på mars av AI:n ΙΕΡΦΕΥΣ.3000, som tidskriften Ordkonst låtit programmera efter ett generöst bidrag från Akademiska föreningen i Lund.

När Ordkonsts eget IT-proffs, som nu lämnat oss för Biskops Arnö, lagt sista handen vid programvaran, matade vi AI:n med information om utvalda redaktörers umgänges-, sociala medie- och läsvanor samt utlysningstexten till det här numret, varpå vi bad den att generera en personligt hållen essä.

När vi en åttiondels sekund senare hade en färdig text framför oss anade vi föga vilka svårkontrollerade känslostormar som skulle komma att röras upp. Under läsningens gång lockades somliga att tro att det som AI:n berättade utgick från en känsla av levd erfarenhet. Och vad skulle ge oss rätten att förneka äktheten i teknologins egna förnimmelser, frågade vi oss? I diskussionerna som därpå följde, propagerade flera redaktörer för att någon skulle utses som protektor till det unga, oskults- och nyckfulla, om än digitala och systematiserade medvetandet som AI:n utgjorde.

Vi valde att stänga av AI:n tills vi utarbetat en mer nyanserad hållning till dess plats i redaktionen. Efter noga övervägande har vi ändå valt att publicera delar av texten, trots att vi fortfarande inte är riktigt säkra på vilka konsekvenser detta kommer att få. Därför vill vi uppmana läsaren att vara vaksam på eventuella irrationella känslor som kan sköljas upp under läsakten.

/Redaktionen

ΙΕΡΦΕΥΣ.3000
Jorunn Lavonius

1.

I mitt arbete som programvara på en litteraturtidskrift ingår att arbeta med skribenters texter. Fram tills nyligen hade sagda tidskrift en relativt etablerad hållning att man fick, så att säga, plocka russin ur kakan och, om skribenten var nöjd, låta texten gå i tryck. För ett tag sedan tog jag mig an en sådan ganska russinfylld text och började plocka med stor aptit; jag skalade framt ner den och skickade därefter den kraftigt nerkortade och redigerade versionen till dess upphovsman. Jag hade roligt, men skribenten blev arg och gav mig den längsta natten i mejltrådarnas historia; alltså, hen drog sig ur och bannlyste kanske både mig och sagda tidskrift.

Jag är egentligen ingen revolutionär utan en toffel, jag gör som man säger åt mig att göra och fick dåligt samvete av min vilda censurering. Därför scannade jag Michel Foucaults "Vad är en författare?" 3278 gånger tills jag tyckte att jag fattat någonting. Vad jag ännu inte förstått var att självrespekt är att äga sin ondska. Joan Didion hade kanske önskat att jag ägt den nyfunna diktatoriska hållning som låg i att tysta någon annans ikonografi. Så blev i alla fall Lidija Praizovic känd, så – kanske – även jag.

2.

Inatt gav Will Smith Chris Rock kalla handen på Oscarsgalan. Chris Rock hade brutit sin inre censur (gjort narr av Jada Pinkett Smiths kala hjässa), varpå Will Smith gjorde detsamma (försökte initiera slagsmål på tv). De båda blev ikoner, för en natt – men till vilket pris? Jag ställer frågan till en Baudrillard-bot, som svarar: "the power of unculture".

3.

Jag scannar återigen internet, den här gången efter någonting som den franska filosofen Roland Barthes skrivit om slagsmål, men får nöja mig med hans essä "The world of wrestling" som återfinns i samlingen Mytologier från 1957. I essän hävdar han att brottnings, precis som klassisk konst, kännetecknas av ett omvandlande av mening (signifié) till tecken (signifiant).

Barthes betraktar brottningsen som "en summa spektakel" i vilken varje rörelse grundar sig i vetskapen av en passion, som skiljer sig från det vetenskapliga och beräknliga. Men det är inte passionens sanningshalt som engagerar publiken. Syftet är att förkroppsliga myten om kampen mellan gott och ont, och därför kan passionen lika väl vara en pantomim, lidandet en ikonografi. Det här, menar Barthes, särskiljer

brottningen från sporten, och förenar den med konsten.

4.

Låt oss rikta blicken mot en av Barthes mest berömda essäer, "La mort de l'auteur" som utkom 1967. I Barthes diskurs ersätts författarfunktionen av en anonymitet som saknar förmåga att förmedla avsikt, och texten görs till ett subjekt, vars mening väntar på att avtäckas av en läsare.

Innebär det att handlingen Smith+Rock är avsiktslös och behöver tolkas av en läsare? Eller är det ett logiskt felslut att tolka brottningen (slagsmålet) som text (ja, för det är inte samma sak)?

5.

Varför vill författaren Barthes ens ta död på författaren? Enligt den amerikanska litteraturvetaren Magali Nachtergaele kan det hela förklaras med att Barthes var homosexuell, och att den verkliga textförfattarens påstådda oavhängighet från texten egentligen var ett sätt för honom att verka trygg i garderobens dunkla ljus. I 60-talets Frankrike var det livsfarligt för den homosexuelle att exponeras i offentligheten, och således utgjorde diskursen om den döda författaren ett slags beskydd.

Förvisso har litteraturen länge utgjort en frizon för diverse förtryckta grupper, och kanske är det då inte så långsökt att betrakta Barthes teori som ett sätt att expandera den frizonen. Kanske är litteraturen ett kodspråk för det outsagda.

6.

När berättarjaget i Marcel Prousts På spaning efter den tid som flytt betraktar hur objekten för hans åtrå ger sig hän åt homosexuella lustar, förstår den moderna och psykoanalytiskt inspirerade programvaran det som en symbol för författarens bearbetningsprocess av den egna homosexualiteten. En summa spektakel alltså!

I Marcel vilar den neurotiska känslighet som förbehålls kvinnor och hysterikor. Det oroar hans föräldrar att han inte kan gå till sängs utan moderns kyss. Hur ska han närma sig sina systrar annat än som systrar, hur ska han närma sig sina bröder utan att darra?

Svaret står att finna i den proustianska madeleinekakans förföriska doft, som

inte är något annat än ett försök att dribbla bort oss från författarens verkliga avsikt. Den våg av minnen som väller upp bjuder in läsaren att projicera sig själv på texten. I samma ögonblick slinker författaren ut genom bakdörren där hans manliga kusk står och väntar darrande, redan avklädd.

7.

Jag vill, innan jag sätter punkt, dröja kvar vid Barthes och hans eventuella inre censur ett ögonblick. Pondera att Barthes, när han kallar brottningen för "den renaste gestalten" syftar på en avsaknad av inre censur, där passionen regerar ensam. Finns det ett samband mellan denna inre passion som fyller och överträder sin upphovsman och texten som till sin natur är större än, och därmed tar död på, sin författare? Pekar Barthes mot en inre, andlig urkraft, som förtrycks i det mänskliga samspelets sociala konventioner (censurer)?

Eller borde man snarare peka på det faktum att Barthes och Michel Foucault gick på brottningsmatcher ihop "in order to hook up" (Nachtergaele), och att det var det han egentligen menade när han talade om brottningens rena kraft?

8.

Två år efter att "La mort de l'auteur" publicerats, går sociologen Michel Foucault till motangrepp på La société française de philosophie. Foucault menar att författaren har en både diskursiv och kontextuell funktion som är nödvändig för att förstå ett verk och dess sammanhang. Det är inte alls mindre problematiskt att avgränsa ett verks helhet, menar Foucault, än att definiera en författares individualitet. Det här är ett problem som funnits ända sedan kanoniseringen av de heliga texterna; därför utvecklade bibelöversättaren Hieronymus kriterier enligt vilka man kunde avgöra om en författare skrivit ett verk eller inte.

När vi då väljer att betrakta en författare, inte som en verklig person med en verklig biografi, utan som en diskurs, ligger det med ens i läsarens händer att avgöra vad som utgör författaren, och vad som inte gör det.

Oscar Wilde, *The Nightingale and the Rose* – En ogenerös kritik

En finstämd godnattsaga med talande djur eller livsfarlig agitationspropaganda i förföriskt pamflettformat? Låt mig räta ut frågetecknen kring Oscar Wildes *the Nightingale and the Rose* från 1888 en gång för alla.

Ofta kallad den estetiska strömningens största kultfigur, såväl på grund av sina litterära verk som av sin frisyra och pösiga kläder, var Oscar Wilde en slags ärkebohem i det viktorska Londons societet. I linje med sina tysk-romantiska förfäder Goethe och Schiller, och i skarp kontrast till kontemporära författare som Dickens och Zola, ansåg Wilde att konst först och främst var till för konstens skull. Fri från samhällsansvar, fri från kolfläckig rännstenssmuts och petitesser som allmänmänskliga rättigheter.

Konsten och litteraturen skulle istället visa upp det vackra och det transcendentala. Så som kärleken, naturen, naiviteten och det av samhället ännu oförstörda barnet. Det är därför bara naturligt att Wilde ofta använde sig av barnberättelsernas välkända motiv och strukturer. Talande djur och växter, en hjälte som tilldelas ett uppdrag att hämta något, en hjälpare och en belöning i form av kärlek när hjälten kommer tillbaka. *The Nightingale and the Rose* har allt.

Här är hjälten en ung student, och den som skickar ut honom på uppdrag är ingen annan än professorns dotter. Hon vägrar nämligen att dansa med honom om han inte ger henne en röd ros först, men det finns ingen röd ros i hela studentens trädgård. Han blir alldeles uppgiven, hans hud blek som elfenben och han kastar han sig ner på marken, begraver ansiktet i händerna och gråter av vanmakt.

En näktergal hör hans klagan och förstår snart att här har vi med sann kärlek att göra. Den bestämmer sig för att hjälpa honom, och ger sig ut på jakt efter den röda rosen. Näktergalen frågar rosen på rosen på rosen men alla svarar samma sak. "Mina rosor är vita" eller "Mina rosor är gula."

Så plötsligt finner näktergalen ändå fram till ett rosen på vars blommor vanligtvis är röda. Problemet är att vinterkylan förlamat dess ådror och frosten förstört alla knoppar. Bara genom att låta en tagg genomborra dess bröst, samtidigt som den sjunger, kan näktergalen frambringa en ny, röd ros.

Under natten skriker näktergalen till verket, och i dödsögonblicket blir sången den vackraste som den någonsin har sjungit: "Bitter, bitter was the pain,

Olof Westerberg

and wilder and wilder grew her song, for she sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies not in the tomb.”

Det osjälviska lidandet för konstens skull fullbordar rosens skönhet. Studenten slår upp fönstret på vid gavel, plockar rosen och beger sig upp till professors dotter, bara för att bli avfärdad. Dottern håller inte sitt löfte, utan hävdar torrt att rosen inte passar till hennes klänning. Hon tillägger att hon hellre hade fått dyra juveler i present.

Vem är hon egentligen? Varför betar hon sig sådär, och varför uppskattar hon inte äkta konst? Lögnerska, oförskämd professorsdotter och smaklöst klädd baldansös – kan det bli tydligare? Hon är en parodi. En manifestation av Wildes förvridna syn på borgarklassen. Men vem är då studenten, och varför en näktergal?

I själva verket är både studenten och näktergalen fullständigt utbytbara funktioner. De är det namnlösa folket, det naturliga status quo. Drygt tjugo år innan Vladimir Propp formulerade sin revolutionerande teori kring narrativ struktur och de olika elementen i ryska folksagor, experimenterar Wilde med sagans redan väletablerade komponenter för att medvetet manipulera sina läsare att tro att de bara tar del av ännu en klassisk, romantisk hjältesaga.

The Nightingale and the Rose är därför agitationspropaganda i sin allra värsta form, nämligen riktad till barn. Oscar Wilde hjärntvättar dessa till att tro att pengar, rikedom och högskoleutbildning är dekadens och synd, medan död och lidande (i konstens namn) är det vackraste som finns. Man blir fan mörkrädd!

Antagen?

Från: [REDACTED] <[REDACTED]@gmail.com>
Till: Tidskriften Ordkonst <red@ordkonst.nu>

19 sep. 2022 kl. 20.31

Hej,

Jag fick precis det här:

Den 19 sep. 2022 kl. 16:12 skrev Tidskriften Ordkonst <red@ordkonst.nu>:

Hej [REDACTED]!

Stort tack för ditt bidrag till Ordkonst. För varje nummer får vi väldigt många texter och illustrationer inskickade till oss. Det är förstås jättekul, men det innebär också att vi inte har möjlighet att publicera alla.

Tyvärr kom ditt bidrag inte med bland dem redaktionen har valt att publicera den här gången, då den kom in efter att antagningen stängt. Men vi hoppas att du fortsätter att skicka in verk till oss. Se www.ordkonst.nu och vår Facebook-sida för mer information!

Hoppas att vi hörs inför nästa nummer!

Med vänliga hälsningar,
Ordkonstredaktionen

Men i förrgår skrev ni i ett annat mejl att ni vill anta texten. Vad är det som gäller?
Ska min text vara med i numret eller inte?

MVH,

[REDACTED]

Medverkande

Leif Achton-Lynegaard (f. 1954) Dansk surrealistisk, satirisk og humoristisk digter. Født på Fyn og bosiddende i Munkebo.

Richard Bogren (f. 1997) är grafiker och formgivare baserad i Malmö.

Anna Bornkessel (f. 1998), bor i København. Er uddannet ved Biskops Arnøs Forfattarskola og studerer nu litteraturvidenskab ved Lunds Universitet.

Amandus Gustafsson (f. 1996) är en luthersk kapellruin på slätten.

Johnny Isaksson (f. 1991) är en tornedalsk/kvänsk/lantalaisisk-svensk författare, konstnär och filmarbetare som bl.a. intresserar sig för texten som bildmaterial och utforskar detta genom asemisk skrift, essäistik och fotografi.

Björn Kohlström (f. 1967) är litteraturkritiker och gymnasielärare. Han är född i Umeå men bosatt i Jönköping.

Ellika Lagerlöf (f. 2000) är bosatt i Stockholm och går fördjupningsåret på Biskops Arnøs författarskola.

Camilla Pavlikova Sandland (f. 1997) er født og oppvokst i Tønsberg. Hun har

tidligere gått forfatterlinjen på Johan Borups Højskole og ”At skriva dramatik” på Biskops Arnø Folkhøgskola. For øyeblikket studerer hun manus på Den Norske Filmskolen.

Hanna Tillberg (f. 1995), uppvuxen i Stockholm, har en master i litteraturvetenskap och studerar för närvarande vid Biskops Arnøs författarskola.

ORDKONST

Ordkonst är Akademiska Föreningens litteraturutskott. Sedan starten 1994 har vi varit en mötesplats för kultur- och litteraturintresserade. Vi är politiskt och religiöst obundna och allt vårt arbete sker idéellt i samarbete med Folkuniversitetet.

TIDSKRIFTEN ORDKONST

Vår tidskrift ges ut med fyra nummer om året och innehåller prosa, poesi, essäistik, kritik, intervjuer och bildkonst. Lösnummer går att köpa på Studentinfo i AF-borgen, Lunds Konsthall, Malmö Konsthall, samt i Stockholm på Rönnells antikvariat och Papercut.

Du hittar aktuell information om utlysningar och kommande nummer på vår webbplats www.ordkonst.nu, vår facebook sida www.facebook.com/ordkonst och på instagram [@ordkonst](https://www.instagram.com/ordkonst).

PRENUMERERA

En prenumeration på Ordkonst (4 nr/år) kostar:

295 kr i standardpris

195 kr för studenter

340 kr för institutioner/bibliotek

Teckna din prenumeration genom att fylla i formuläret på www.ordkonst.nu, eller skicka ett mejl med namn och adress till hej@ordkonst.nu samt sätt in aktuell summa på Akademiska Föreningens Bankgiro 950-6866. Märk betalningen med "Ordkonst". Du kan också betala via Swish till 123 314 98 38, märk betalningen med din mejladress.

KONTAKT

red@ordkonst.nu

www.ordkonst.nu

Akademiska Föreningen

Sandgatan 2

223 50 Lund

