

ARKIVET SOM KUNSTNERISK KONSEPT Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*

UNNI LANGÅS

Monica Aasprongs debutroman *mellom Alex Gobulev og meg* (1997) åpner på følgende måte:

«Det har samlet seg en hel mengde pakker og brev nederst i bokhylla mellom vinduene. Og det kommer stadig flere» (7). Posten som tyter inn, er adressert til Alex Gobulev, som tidligere har bodd i det samme rommet som den unge, kvinnelige jegpersonen gjør nå og også har gjort en gang før. Strømmen av nesten daglige forsendelser til den tidligere leieboeren lar seg tilsynelatende ikke stanse. Hun gir opp å få den omadressert og lar brevene og pakkene hope seg opp slik at rommet kommer til å fungere som lager for posten. Opphopningen er ubehagelig og skaper irritasjon og sinne: «Fuck Alex Gobulev!» (11). Men først og fremst står posten metonymisk for mannen selv slik at hun stadig får påminnelser om at han har vært her før. Som et gjenferd trenger den mystiske skikkelsen seg på og invaderer livet hennes på en skremmende måte.

Romanen spiller en viktig rolle i det multimediale og prosessuelle konseptkunstverket *Soldatmarkedet*, der den inngår som manipulerte tekstutdrag på glassmontre og bokobjekt i fysisk og digitalt format.¹ Romanen innledes nettopp med henspilling på et tema som går igjen i det senere verket, nemlig arkivet, forstått som et sted der noe samles opp, kontrollert eller ukontrollert. I romanen blir den lille hybelen skildret som et fysisk lager for posten som dumper inn gjennom brevsprekken, og som igjen blir en ufrivillig påminnelse om en forhenværende leieboer. «Alt har hendt. Det er det som er ubehagelig» (11). Motivene opphopning og lagring finner gjenklang i utallige varianter i *Soldatmarkedet*, der romanen *mellom Alex Gobulev og meg* så å si gjenoppstår i ulike fysiske og virtuelle former og dermed ikke bare inngår som konkret materiale, men også som en innholdsmessig referanse.

Temaet forbinder *Soldatmarkedet* med en estetisk og filosofisk kontekst som gjør arkivet til sentralt konsept, og det relaterer seg dermed til

en kunstnerisk og vitenskapelig sammenheng som har fått betegnelser som «archival impulse» og «archival turn». Den filosofiske siden av denne vendingen knytter seg til de franske tenkerne Michel Foucault, Jean-Jacques Lyotard og Jacques Derrida, og det er sistnevntes bok *Archive Fever* (1995) som har gitt de viktigste impulsene for meg i en tilnærming som talende nok har vært mer enn vanlig utfordrende og prosessuell. Først etter at jeg hadde studert papirversjoner og internetteksponeringer av verket, leste jeg romanen, og dermed ble nye dimensjoner tilført tolkningen. Verket er med sine mange versjoner og medieoverskridende uttrykk et utfordrende tolkningsobjekt, og nettopp derfor er det viktig å ha en dynamisk tilnæringsmåte og la de enkelte elementene belyse hverandre.

Hovedtanken i de følgende refleksjonene er at *Soldatmarkedet* er et prosessuelt arbeid med individuelle og kollektive arkiveringsprosesser, og at det også rommer en traumeproblematikk. Dessuten står det i en internasjonal avantgardistisk tradisjon som hører med til og beriker forståelsen. Denne historiske og estetiske konteksten er blitt godt belyst tidligere, av Tveitane (2008) og Lindholm (2011), så mitt bidrag toner ned dette aspektet selv om en beskrivelse av de ulike komponentene må bli et nødvendig utgangspunkt. Jeg starter derfor med en introduserende presentasjon av *Soldatmarkedet*, med vekt på de konkretistiske elementenes funksjon og betydning, materielt og digitalt, før jeg gir en psykoanalytisk inspirert tolkning av romanen *mellom Alex Gobulev og meg*. Via en aktualiserende introduksjon til Derridas bok *Archive Fever*, setter jeg deretter verket i sammenheng med «the archival turn», som både har en filosofisk og en estetisk forgreining. Avslutningsvis drøfter jeg verket som konseptkunst og de hermeneutiske utfordringene det skaper.

Introduserende lesning

På sin hjemmeside (www.monicaaasprong.com) skriver Monica Aasprong:

Soldatmarkedet er et tekstarbeid i ulike deler. En diktsamling med denne tittelen er utkommet på N.W. Damm & Søn, en pamflett på Biblioteket Gasspedal, og fragmenter er publisert i tidsskrifter, ved opplesninger og utstillinger. Arbeidet startet i 2003, og er et forsøk på å nærme seg selve tittelordet, dets mulige betydninger.

På utstillinger i Trondheim, Bergen, Stockholm og Aarhus inngår tekstene i materielle forbindelser, som for eksempel ark hengt opp på en vegg, bokstaver trykt på glassruter og speil, eller en bok stilt opp i en bokhylle. Et sentralt objekt er et arkivskap av stål med åpne skuffer som viser mapper med 16000 ark påtrykt bokstaven t, og som ble eksponert på Skulpturens Hus i Stockholm i mai, 2005, der Aasprong samarbeidet med medieteknikeren Erik Sjödin. Verket er også satt lyd til av komponisten Maja Ratkje og oppført på Södra Teatern i Stockholm i april, 2005.²

Som interaktiv digital poesi er *Soldatmarkedet* publisert på den danske nettsiden www.afsnitp.dk, og der kan man også lese Audun Lindholms artikkel.³ På hjemmesiden sin har Monica Aasprong lagt ut en liste over når, hvor og hvordan de ulike delene av verket hennes er blitt eksponert, samt publisert kommentarer og anmeldelser.

Verket tar utgangspunkt i ordet «soldatmarkedet», som Aasprong fant i Dag Solstads Berlin-roman *16.07.41* (2003), og er altså ifølge henne selv en utforskning av dette ordet. Ordet refererer til Gendarmenmarkt i Berlin, en plass som ligger i bydelen Mitte. Her ligger Französischer Dom, Deutscher Dom og Königliches Schauspielhaus, som brukes som konserthus. Plassen oppstod på slutten av 1600-tallet i en bydel der fremfor alt franske innvandrere, hugenotter, slo seg ned. Plassen var opprinnelig anlagt som marked og het først Lindenmarkt, senere Friedrichstädtischer eller Neuer Markt. Sitt nåværende navn fikk den da Fredrik Vilhelm I av Preussen i 1735 lot oppføre staller for *Kürassierregiment «Gens d'armes»*.

Et spørsmål som umiddelbart melder seg, og som også Monica Aasprong selv framhever som både «redsel og fascinasjon»,⁴ er: Hva skjer når den papirbaserte konkretismen transponeres til et digitalt medium? Jeg starter med å se på de versjonene som tar utgangspunkt i signifikantens materialitet, og som benytter forskjellen mellom to tegn som basis. Disse tekstene består ene og alene av bokstaven t trykt på hvitt papir eller publisert på skjerm, og kontrasterer dermed sort og hvitt, et grafisk tegn mot en lys bakgrunn. Forfatteren kaller disse arkene for «t-monofoner» (Aasprong 2006). I vårt latinske alfabet har bokstavene ingen referensiell betydning, men kan til gjengjeld få en ikonisk betydning når de inngår i ulike visuelle komposisjoner. Det er dette som skjer når Aasprong distribuerer en t på ulike måter i forskjellige formater og medier. Vi skal se på tre eksempler: boka *Soldatmarkedet* (2007), en internettversjon i *nypoese* (2/06) (www.nypoesei).

net/tidsskrift/206/?tekst=32) og to sider fra internettverket som ligger på www.afsnitp.dk (2007). Alle tekstene er basert på installasjonen i Skulpturens Hus i Stockholm, 2005, som besto av et arkivskap i stål fylt med 16000 automatisk genererte tekstpermutasjoner, basert på 20 «originale» ark skrevet av forfatteren (jf. «intro» til verket på www.afsnitp.dk).

Boka *Soldatmarkedet* (2007) består av 152 sider fylt med bokstaven t skrevet i Times New Roman 12 punkt. Sidene er ark som er tatt ut av arkivskapet som ble presentert på Skulpturens Hus i Stockholm, scannet og satt sammen på nytt, og nedskalert fra A4 til A5. De utgjør en form for visuell poesi der kontrasten mellom den svarte bokstaven t og hvite åpne rom skaper inntrykk av abstrakte figurer med større eller mindre vekt på de hvite feltene. Dynamikken i verket oppstår i forskjellen mellom sidene, som leseren kan bla fram og tilbake i. Boka er uleselig i den forstand at det ikke gir mening å begynne øverst til venstre og bla seg framover slik en vanlig leseprosess foregår. I stedet blir leseren oppmerksom på boksidens visuelle uttrykk og tenderer til å lete etter mening i de hvite feltenes måte å sprekk opp den massive tekstblokken av repeterte t-er på. Hva man måtte lese inn i disse strukturene, er svært åpent, men tilknytningen til tittelen, *Soldatmarkedet*, kan inspirere til å se hver t som en soldat, og de rette linjene som et regiment på oppstilling. De hvite åpningene blir følgelig et uttrykk for soldater som mangler, som er «tatt ut», slik det heter i den militære og politiske retorikken.⁵

Teksten i *nypoesei 2/06* er skrevet for nettet og består av en vertikal «tekststrimle» eller «rull», som Aasprong (2006) kaller det, og sammenlikner den med oldtidens skriftruller. I denne teksten skal man ikke bla, men scrolle nedover slik man gjør på en nettside. Leserens interaksjon med verket blir litt annerledes og får en annen effekt. En viktig forskjell består i at bokstavene her beveger seg, og at man i tekstens bunn kan få inntrykk av at noe blir tømt ut eller faller ned.

Internettverket på www.afsnitp.dk (2007) består av fire deler pluss en introduksjonsside, hvor Aasprong opplyser om publiseringshistorikk og samarbeidspartnere, samt beskriver verket og gir en slags bruksanvisning for hvordan leseren er ment å interagere med det. Side 1 og side 4 benytter bare bokstaven t som materiale.

Side 1 har form som et triptyk (Aasprongs egen betegnelse)⁶ og er basert på 300 tekster som er plukket ut fra arkivet. Leserens kan bevege

seg rundt i verket ved å dytte teksten i forskjellige retninger, men ikke ubegrenset – formatet har sine rammer.⁷ Triptykformen stammer fra tidlig kristen kunst og er et standardformat for altertavler fra middelalderen og framover. Et interessant aspekt ved triptyket, ikke minst i relasjon til Aasprongs verk, er at det er laget for å kunne transporteres. De tre delene var vanligvis av tre og kunne demonteres for å bli brakt rundt til andre kirker. På en måte har derfor middelalderens muligheter for ombæring fått en virtuell ekvivalens i dagens internettkunst. De kristne konnotasjonene i triptykformen har imidlertid ikke holdt seg ubefestet siden det fins mange eksempler på sekulære triptyker, men likevel kan man også i dem ofte finne gjenlyd av de bibelske fortellingene som gjerne er gjengitt på disse tavlene.

Bokstaven t utgjør altså hele det skriftlige materialet i teksten. Monica Aasprong har selv nevnt at bokstaven visuelt kan minne om et kors, og sammen med den kristne konnotasjonen i triptyket blir denne referansen mer aktuell her enn i de foregående eksemplene.⁸ Lest som kors framstår t-ene samlet og visuelt som en kirkegård – de dødes sted. Den påfallende regelmessigheten assosierer imidlertid ikke til en århundregammel kirkegård med en heterogen framtoning, men tvert om til en systematisk og industrielt formet krigskirkegård, som for eksempel Arlington i Washington D.C. De hvite rommene, eller tomme plassene, kan i forlengelse av denne assosiasjonen bety gravplasser som er forberedt og anlagt, men fortsatt ledige.

Side 4 er konstruert som en bok der leseren kan bla forover og bakover, og hvor hele boka består av bare bokstaven t. Også denne siden bygger på tidligere utstilte arbeider, kalt «gouache», som består i bearbeidinger av utgitte bøker, blant annet Dag Solstads før nevnte roman *16.07.41* og Jörgen Gassilewskis roman *Göteborgshändelserna* (2006). En gouache av Aasprongs egen roman *mellom Alex Gobulev og meg* (1997) ble stilt ut på Bable Art Space, Trondheim, i mai 2007. Boka på internettverkets side 4 har et svart omslag, og bokstavene er tilsynelatende tilfeldig spredt ut over sidene. En nærmere undersøkning avdekker imidlertid at disse t-ene står igjen etter at alle andre bokstaver er visket ut ved hjelp av korrekturlakk. Teknikken kalles raderingspoesi og er en type gjenbruk av andre tekster.⁹ Den konkrete manifestasjonen av t-ene blir dermed stående i kontrast til det synlige fraværet av de andre bokstavene. Leseren kan her bla i boka ved å klikke, ikke scrolle, og i motsetning til i en trykt bok er rekkefølgen her fastlagt. Man kan altså ikke hoppe over noen sider, bare bevege

seg fremover og bakover. Igjen er det et spill mellom svart og hvitt, mellom bokstaver og åpne plasser, som krever andre lesestrategier enn språklige referanser, og som i dette tilfellet henspiller på temaer som glemsel, fortregning, sabotasje og sensur.¹⁰

Ett perspektiv på denne tematikken er stabilitet versus bevegelse. Den dynamikken som innføres i de digitale versjonene, bidrar på den ene siden til meningsutvidelse idet tekstens konnotasjonsrom og leserens handlingsmuligheter øker. Imidlertid har også de digitale arbeidene i dette verket synlige begrensninger, idet de flatene som scrolles, og de virtuelle boksidene som leseren blar i, støter på en ytre ramme. En effekt av versjonenes samspill ser ut til å være at verkenes gjensidige påvirkning medfører en sterkere styring av tolkningen, idet soldat- og korskonnotasjonene får økt kraft.

Et annet perspektiv er forholdet mellom figur og grunn. Det formløst hvite får i noen tilfeller figurkvalitet, mens de svarte t-ene da blir grunn, og i andre tilfeller er det bokstavene som blir figur, mens det hvite arket eller den hvite siden blir grunn. Det første tilfellet har vi i de papirbaserte tekstblokkene samt i scroll-versjonen, der det er den massive t-tekstblokken som blir grunn, og de hvite flatene som blir figur. Det andre tilfellet har vi i afsnitp-versjonen, der både side 1 og side 4 har hvit grunn og svart figur. Men det siste eksemplet, den svarte boka, er likevel spesielt fordi det hvite framstår som viktig siden noe tydelig er visket ut. De hvite flatene skaper derfor en utfordring til oppfatningen av at de svarte tegnene er figurer, og vi kan sågar hevde at denne versjonen dekonstruerer figur-grunn-dikotomien.

Betydningsdannelsen i de foregående eksemplene er i stor grad basert på andre elementer enn semantikk fordi bokstaven t ikke er referensiell, men må inngå i visuelle eller konnotative kontekster. Men hva skjer med dimensjonen konkretisme versus digital poesi når semantiske forhold kommer inn i bildet? Igjen vil jeg trekke fram tre eksempler og starter med boka *Soldatmarkedet*, utgitt på forlaget Damm i 2006. Den er en videreutvikling av den første teksten som ble publisert, et langdikt i tidsskriftet *Grønn kylling*. Det andre eksemplet er tekstene som ble trykt i tidsskriftet *luj*, nr. 1+2, 2003 og 2, 2005 (som består av 3+4, 2003, 1+2+3+4, 2004, samt 1+2, 2005). Det tredje eksemplet er de to øvrige sidene i nettversjonen på www.afsnitp.dk.

Boka *Soldatmarkedet* fra 2006 består av en tekst som kan kalles langdikt, noen ganger trykt som én kolonne på en side, andre ganger to. Sidene

veksler dessuten mellom å være blanke og å ha tekst, og dessuten består tre sider av en tekstblokk tett med bokstaver og hvite flater. De aktuelle bokstavene er r, m, m. Diktet er en lang sekvens av ord og bokstaver som ikke er knyttet til noe forløp eller plott, men som kan synes å ha en semantisk forbindelse til markedsplassen. Man får inntrykk av mennesker og dyr, liv og røre, kjøp og salg, matvarer og andre produkter, men også en veksling mellom semantisk meningsfulle ordfragmenter og semantisk meningstomme lyder.¹¹

Luj 2+3, 2003, har en rektangulær tekstblokk på forsiden, som består av bokstavene o, l, d, og k i et ikke-figurativt et mønster. Inne i tidsskriftet blir *Soldatmarkedet* presentert som «Føljetong del 1», og den består av åtte sider med tekstblokker i litt ulik fasong, men med bokstaver og ord som elementer. Tekstene på side 46, 50 og 53 består av gjenkjennelige ord, nemlig i første tilfelle «esel», «okse», «lam» og «orm», i andre tilfelle «re» / «rer» / «er» pluss ordet «sol», og i tredje tilfelle ordene «rotte» og «rosa». I «Føljetong, del 2» (*Luj* 2005) finner vi ulike tekstblokker med blandet vekt på bokstaver og ord. Her forekommer ordene «oker», «rosa», «aks», «ale», «kle», «ro», «salt», «sot», «aske», «mel», «ar» og «or». Som også Lindholm (2010) påpeker, er dette ord som på den ene siden kan knyttes til markedsplassen, og på den andre siden har bibelske konnotasjoner. Felles er igjen at de alle er basert på bokstaver som forekommer i ordet «soldatmarkedet», og at de altså også er en form for anagrammer.

I internettverket på www.afsnitp.dk er mange av disse ordene brukt om igjen, men nå satt sammen på nye og mer bevegelige måter. Side 2 består av to sidestilte rektangulære tekstblokker, som hver består av gjentakelsen av ett ord, og hvor man ved å klikke, får opp stadig nye ord. Inni-mellom kommer det samme ordet opp, bare i annen størrelse. Noen ord er atskilt med mellomrom, andre henger sammen i en uavbrutt linje. Mens man klikker på den ene, står den andre stille, og sammenstillingen av de to får som konsekvens at det kan oppstå svært mange kombinasjoner selv om antallet ord er begrenset.

Side 3 består av 7x5 tekstblokker som hver for seg og sammen kan se ut som flagg. Klikker man på et flagg, kommer det opp i forstørret format og avdekker ordene som fyller flaten. Det kan være fire ord der flagget har fire ruter, eller to ord der det har to. Igjen er ordene stilt opp med eller uten mellomrom slik at de danner tette eller litt åpnere mønster. Her får man

ingen følelse av å klikke seg gjennom en uendelig mengde ord, men står snarere i stampe, som en marsjerende soldat på stedet hvil, ved å gå inn og ut av flagget. I forlengelsen av grunnordet «soldatmarkedet» og de konnotasjonene vi tidligere har funnet, så som soldaten, korset og kirkegården, tilfører flaggene her en nasjonal betydningsramme for motivene. Sammenstillingen genererer et inntrykk av soldater som blir sendt ut i krig på nasjonens vegne og kommer hjem igjen i kiste.

Det semantiske potensialet som ligger i papirversjonene versus den digitale versjonen, er ikke helt sammenliknbart siden det er litt forskjellig materiale vi har å gjøre med, men i prinsippet kan de godt sammenliknes. Diktet i bokversjonen benytter seg av konvensjonelle lyriske kvaliteter som bildespråk og musikalitet, samtidig som de konkretistiske elementene der teksten går i oppløsning, får et tilsvar i den visuelle boksiden på den andre delen av oppslaget. Tekstblokkene i *luj* er trykt med sparsom kontekst og få tilknytningspunkter utenom ordene selv og relasjonen til tittelordet. I internettversjonen blir bevegeligheten et hjelpemiddel for i sterkere grad å knytte bokstavene og ordene til betydningskretser, nemlig markedsplassen, kristendommen, nasjonen og døden.

Et perspektiv på dette er den semantiske utvidelsen og de uventede kombinasjonene som følger med digitaliseringens nye muligheter for bevegelse og leseraktivitet. Den konkretistiske poesien stod på 1950- og 60-tallet for estetisk originalitet og nyskaping, men mistet etter hvert betydning. Mange påpeker at konkretismen havnet i et limbo etter at dens innovative potensial var uttømt, og at den bare ventet på et nytt medium for å få sjansen til å utvikle seg. Aasprong selv mener at hennes digitale arbeider ikke skal kalles konkretistiske fordi ny teknologi skaper ny estetikk.¹² Marjorie Perloff (2010) foreslår å studere revitaliseringen av konkretismen ved hjelp av digitale medier som en fornyelse med en forskjell.

Skal vi bedømme de hittil omtalte aspektene ved *Soldatmarkedet*, er det likevel ikke så stor forandring å se. I bunn og grunn er det de samme materielle og semantiske kvalitetene ved språklige tegn som blir utforsket både i papir- og digitalvarianten. Den viktigste og lite oppsiktsvekkende forskjellen er at det digitale mediet er mer bevegelig og interaktivt enn papirversjonene, og at det derfor rommer et større betydningsgenererende potensial. Men også dette har sine rammer. Som jeg vil argumentere for i fortsettelsen, er det faktisk verken de konkretismeinspirerte eller de digi-

tale sidene ved *Soldatmarkedet* som først og fremst inspirerer til en dypere refleksjon, men *den slående intensiteten i konseptkunstverkets repetitive tematisering av opphopning og lagring*. Intertekstualiteten med og integreringen av romanen *mellom Alex Gobulev og meg* spiller derfor en vesentlig rolle for forståelsen av verket.

mellom Alex Gobulev og meg

Monica Aasprongs debutroman er en sammenhengende tekst i presens, uten kapitler og avsnitt og med førstepersons forteller og synsvinkel. Handlingen varer en dag og en natt, og det som fortelles, blir etter hvert så urealistisk at skillet mellom drøm og virkelighet blir brutt ned. At den både er et sjangerekperiment og en utfordring til leseren, blir tidlig klart. Anmelderen Nora Simonhjell (1998) karakteriserer romanen som både «kryptisk», «absurd» og «pirrende», og hun framholder gåten i den som et omdreiningspunkt: «Kva er det som skjer, eller har skjedd mellom Alex Gobulev og romanens eg? Dette er det uløyste, men konstituerande spørsmålet romanen vrir seg rundt.»

Romanen har mange intertekstuelle referanser og kan innby til ulike lese måter, som for eksempel en utforskning av modernistisk meningsproblematikk i tradisjonen etter Beckett eller en ekfraseorientert lesning med vekt på bildebeskrivelsenens betydning for meningsdannelsen. Den kan også leses psykoanalytisk, slik jeg nå foreslår, som en fortelling om hovedpersonens indre liv og fantasier, der bildespråket kommer til å fungere allegorisk som en projeksjon av mentale tilstander. Kompositorisk er romanen formet som en prosess der traumatiske opplevelser sakte, men sikkert kommer for en dag. Både i sin narrative avdekkingsstrategi og i sitt bildespråk har den derfor et analogisk slektskap med psykoanalysen, samtidig som tematikken, som i mange av Freuds klassiske kasus og fortolkninger, er knyttet til voldelig seksualitet og fortrenge traumer.

Jegfortelleren flytter for en fire måneders periode inn på en hybel i Stockholm, der hun også har bodd før, og der det i mellomtiden har bodd en mann ved navn Alex Gobulev. Det kommer fortsatt stadig post til ham, og på hybelen hopper det seg opp med hvite brev og brune pakker som hun ikke klarer å bli kvitt. Selv ligger hun under dyna med mønster av gule og røde tulipaner og fantaserer fram det som fortelles, mens rommet blir et klaustrofobisk sted for stadig mer usannsynlige hendelser og traumatiske

erindringer. Hun forestiller seg at hun ber naboene, noen unge menn, på te og kjeks for å føre det hun kaller en «offentlig privatsamtale» (17). Hun tenker på et foredrag som samtidig finner sted i Blåa Tornet, Strindbergs hjem og nå museum, og hun tenker på kvinnen hun møtte på Moderna Museet, Anneli, som åpenbart skal leses som hennes *alter ego*, som en utspalting av hovedpersonen. Anneli er den som jegpersonens smerte projiseres over på, som både eksponerer seg og isolerer seg, som taler og tier, og hun er den som gjør det som hovedpersonen selv ønsker å kunne gjøre, nemlig kvitte seg med posten:

Det er Anneli som har fjernet alle brevene og alle pakkene til Alex Gobulev. Ikke jeg. Hun kastet dem ut gjennom vinduet, og nå hører jeg at hun beveger seg litt der inne i skapet. Riving og krølling av papir kan jeg høre, der inne fra garderobeskabet til venstre. Anneli... Anneli, sier jeg. Hun svarer ikke. Stille (66).

Som en manifestasjon av jegets splittelse dukker Anneli ubedt opp på hybelen, mens mennene sitter der, og begynner å strippe. Hun kler seg naken og setter seg på skrivebordet. Så tar hun brevene og pakkene og kaster dem ut av vinduet, inklusive et brev fra legesenteret til jegpersonen, som hun ikke har åpnet, og heller ikke åpner i løpet av handlingen. Men én pakke holder Anneli tilbake, stikker fingeren inn i og flerrer opp, som i en deflorasjon. Der finner hun en nål, som hun kaller «filigransarbeid» (58), og stikker seg i brystet med den. Mens de andre sitter paralysert i rommet og ser blodet renne, vikler hun seg inn i toalettpapir, og får til slutt hjelp av jegpersonen til å pakke inn hele kroppen. Deretter huker hun seg sammen og setter seg ved jegpersonens hjelp inn i garderobeskabet, hvor hun blir sittende gjennom resten av romanen.

Denne Alex Gobulev, som jegpersonen innledningsvis sier at hun ikke kjenner, dukker også opp i fortellingen, om enn uten navn. Mens hybelen veksler mellom å være glovarm, iskald og full av vann og damp, og mens vannet renner i dusjen og snøen daler ute og dekker til brevene og pakkene, forteller Anneli fra skapet om drømmer og erfaringer. Som en projeksjon av jegfortellerens situasjon og opplevelser har hun sortert brev og pakker på et posthus, kastet post ut gjennom togvinduet, sett nakne dokker på taket

av toget, solgt tulipaner på kirkegården der Strindberg ligger begravet, hørt foredrag i Blåa Tornet og møtt en mann der. Beskrivelsen av Strindbergstatuen i Tegnérparken glir så over til en bekjennelse fra et smertefullt kjærlighetsforhold, som Anneli med tårer og store fysiske anstrengelser knapt får fram, og som eskalerer til en blodig scene: «To ansikter og to nakne overkropper. Han hadde blod på brystet. En rød, rennende flekk, som et sår, slo det meg. Mitt blod og hans sår: et banesår» (82).

Anneli fortsetter å fortelle om forholdet, som blir stadig mer brutalt, og som når sitt klimaks i et voldelig samleie:

Han løftet meg rundt på magen. Jeg kjente bordplata under brystene mine. De varme hendene hans rundt hoftene. *Så*, ja, *så*, sa han. *Så* ... ja ... *så*, sa han hest; og trengte inn i meg; jeg skrek: en spiss smerte. Den forsvant aldri, sier Anneli [...] Så begynner Anneli å hyle. Voldsomt og skingrende. Et forferdelig hyl, inne fra garderobeskapet (90).

Etter dette blir jegpersonen liggende på golvet, tenker at hun knuser et glass som knaser under trykket av kroppen hennes, og begynner deretter å kaste ting og møbler ut av vinduet. Når rommet er tomt og teksten hun har skrevet på veggen, er visket ut, blir hun liggende naken på golvet i en krok. Mot slutten beretter hun hvordan hun har slaktet, partert og kokt suppe på en skilpadde, en suppe som hun har rester igjen av i kjøleskapet. Samtidig svekkes stemmen fra garderobeskapet. Av og til høres det at hun rører på seg, av og til snakker hun frenetisk, men til slutt tenker jegpersonen at Anneli er død, og kanskje har vært død lenge. Sluttordene konstaterer at de møttes og skiltes ved Robert Mapplethorpes bilde *Self Portrait with Leather Jacket, 1980*.

Tydlig nok skal denne teksten ikke leses som en realistisk historie, men som en eksperimentell dialog med tekstlige og billedlige referanser. Som en intertekstuell collage har den utløpere i flere retninger, men det er særlig de erotiske utfordrende fotografiene til Mapplethorpe som setter rammen for den seksuelle tematikken. Dessuten fungerer Strindbergs *Spöksonaten* som et utvetydig hint om at jegfortelleren føler seg hjemsoekt: «Leste *Spöksonaten*, som jeg har lest igjen og igjen de siste dagene» (9). Inni mellom alle trivielle gjøremål som hører til et studentliv på hybel, er det

denne teksten som spøker ved sin blotte tittel. Mens hun vasker sengeklær i vaskekjelleren, leser hun Strindbergs bok, samtidig som hun noterer seg at *Fröken Julie* nettopp blir spilt på Intima Teatern i form av et peep-show: «Nesten som i et dusjrom. Eller som i en vaskekjeller!» (9). Hensikten med vasken er å legge nytt sengetøy på den smussgule skumgummimadrassen, som er full av hår. «Noen er mine. Men mange er sikkert Alex Gobulev sine også» (9). Det handler altså om å vaske restene av den forrige leieboeren bort fra stedet, samtidig som denne hverdagslige handlingen er metaforisert som en psykisk renselsesprosess. De trivielle handlingene blir med andre ord satt inn i en litterær kontekst av sex, vold og traumatisk minne.

Fortellingens elementer er kjedet sammen etter prinsippene fortetning og forskyvning, slik som i Freuds drømmelære, og som i litteratens språk heter metafor og metonymi (Freud 1994b: 178-189). Et eksempel på en fortetning er alle brevene og pakkene som tyter inn i rommet. De kan leses som invaderende bilder eller traumatiske erindringer som plager jegpersonen så sterkt at hun ikke har kontroll over kroppen og tankene. De traumatiske erindringene trenger seg på, kodet og forkledd så innholdet er visket ut, mens effekten består. Traumatiske minner er kjennetegnet av at de dominerer livet og tar en ukontrollert stor plass, mens personen selv strever med å bli kvitt dem.¹³ I dette tilfellet er minnene dessuten knyttet til seksualisert vold og har konnotasjoner til en overgrepshistorie som gir innledningsvis uskyldige formuleringer utvidet mening: «Fuck Alex Gobulev!» (11).

Brevene og pakkene har metonymisk forbindelse til Alex Gobulev siden de er adressert til ham, og de blir ikke borte selv om en rekke scener skildrer pakker og brev som kastes ut av vinduet. Ute av øye, men ikke ute av sinn. Nålen som Anneli plukker ut av den ene pakken og stikker inn i sitt eget bryst, har falliske konnotasjoner og står metaforisk for det såret hun er blitt påført av ham, og som i sin tur forårsaker trang til selvskading og såreksporing. Skilpaddesuppa er metonymisk knyttet til mannen, som elsker suppe, og jegpersonens omstendelige skildring av hvordan skilpaddeskrotten blir partert, hengt til tørk og tilberedt, fyres opp av hennes traumatiske aggresjon: «Jeg la en løkke om halsen på den, og trakk hodet så langt ut som mulig, før jeg hugget det av» (92).

Et eksempel på en metonymisk forskyvning er den svarte skinnjakka, som knyttes til bildet *Self Portrait in Leather Jacket, 1980* på Moderna Mu-

seet (25, 95), der jegpersonen møter Anneli. Bildet refererer til et foto av Mapplethorpe, som gjerne framstiller seg selv som *bad guy*, og som jegpersonen har en reproduksjon av på rommet sitt. Hans motiver er ofte nakne menn i utfordrende positurer, og tematikken er erotisk, men også hard. Videre blir skinnjakka knyttet til Anneli (93), som også har en skinnjakke, og til Alex Gobulev eller hans navnløse *stand-in*: «Han hadde på seg en svart skinnjakke» (77). Som metafor binder skinnjakka personene sammen i en tematikk med voldelige og seksuelle konnotasjoner, og dessuten til kunst.

Freud presenterer i sin drømmelære en rekke symboler basert på kulturelle konvensjoner,¹⁴ og i dette tilfellet ligger det nært å lese rommet som et symbol for menneskets kropp og bevissthet, og pakkene som strømmer inn, som bilde på at dette rommet perforeres av uønskede objekter. Lese-måten jeg foreslår, er allegorien, for her viser det deskriptive nivået hele tiden ut over seg selv til en metaforisk meningsutvidelse og skaper en toplans fortelling. Samtidig er det en fortelling som arbeider med seg selv, det vil si at den ruller opp sine egne symbolske strukturer og forklarer den figurlige meningen. Dette skjer i og med at jegpersonen dobbeltgjenger, det utspaltede subjektet, forteller konkret og eksplisitt om forholdet til mannen og den voldelige seksualiteten. Historien om den mystiske Alex Gobulev blir altså fortalt, men i form av en sidefortelling, en projeksjon lagt i munnen til hovedpersonens *alter ego*, Anneli. I traumets perspektiv kan en slik paralepse tolkes som en dissosiasjon, en måte å legge det traumatiske innholdet til et sted horisontalt ved siden av jeget selv.¹⁵ Ved slutten av fortellingen kan det se ut til at dobbeltgjengeren kan dø, at jeget dermed blir ett med seg selv igjen, og en mulig tolkning er at marerittet da også er over.

Arkivsyke

Men – historien er likevel ikke borte; den er bare arkivert. I en kombinert lesning av de to verkene vil jeg foreslå at dette arkivet, altså romanen, får nye representasjoner og dermed videreutvikles i *Soldatmarkedet*. Mellom *mellom Alex Gobulev og meg* og *Soldatmarkedet* ligger med andre ord et fortolkningsrom som kan sies å være foregrepet i romanens tittel. Liksom tittelen peker mot et sted mellom «Alex Gobulev» og «meg», peker jeg mot et sted mellom romanen og *Soldatmarkedet*. Min tanke er at romanen utgjør et materielt og tematisk reservoar (arkiv) for de ulike utspaltningene

som *Soldatmarkedet* representerer, og som dermed fungerer repetitivt som ekko fra romanen. Når verket i tillegg på mange måter direkte tematiserer arkivet som konsept, er det et åpenbart aktuelt perspektiv å relatere det til filosofiske teorier og estetiske konkretiseringer av «arkivsyken», som er Derridas ord for denne vendingen.¹⁶

Ordet indikerer at arkivet ikke bare er et formelt, teknisk og byråkratisk system, men også noe som har med menneskets kropp, helse og følelser å gjøre. Da Derrida skulle gi en forelesning i London i 1994 på symposiet «Memory: The Question of Archives», valgte han å rette oppmerksomheten først og fremst mot Sigmund Freuds *Jenseits des Lustprinzips* (1920) og *Der Wahn und die Träume in Jenseits Gradiva* (1906–7). Dermed åpnet han en plass for psykoanalysen i den aktuelle akademiske diskursen om arkivet som aktør i historieskrivingen og minnekulturen. Han tilskriver simpelthen Freud en banebrytende idé om at psykoanalysen er en ny teori om arkivet (Derrida 1995: 29), og at denne teorien endrer den historiografiske vitenskapen. I boka *Archive Fever*, som bygger på innlegget i London, er den politiske dimensjonen ved arkivbegrepet faktisk flyttet ned i en fotnote, der han unnskylder seg med at det ikke er plass til dette temaet innenfor forelesningsformatet, men for øvrig understreker han dets betydning:

There is no political power without control of the archive, if not memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and access to the archive, its constitution, and its interpretation (Derrida 1995: 4).

Boka starter med noen refleksjoner rundt ordets opprinnelse, og Derrida peker på det greske *arkhē*, som betyr både «the *commencement* [begynnelse] and the *commandment* [bud, befaling]» (Derrida 1995: 1), og dessuten på avledningen *arkheion*, som betyr «a house, a domicile, an address [et hus, en bolig, en adresse]» (ibid.: 2). Ordet *arkiv* peker med andre ord på noe opprinnelig (arkaisk), noe forpliktende og noe som skal bevares et sted (på et ark, i en ark): «consigning through *gathering together signs* [deponere eller overdra ved å samle sammen tegn]» (ibid.: 3).

Arkivet er på én gang radikalt og konservativt, skriver Derrida. Det instituerer, skaper noe nytt, og det bevarer det gamle. Det øver også vold i den

forstand at det setter et varig avtrykk – på en kropp i form av omskjæring¹⁷ og på en kollektiv hukommelse i form av en trykt tekst. Arkivet sørger for at minner ikke er spontane og at glemselen blir forsinket, og derfor kommer arkivet til å erstatte den levende erindringens bevegelser. Paradoksalt nok er arkivet derfor et sted for både hukommelse og glemsel; det sorterer inn og det sorterer ut: «The archive always works, and *a priori*, against itself» (ibid.: 12). Noen tegn finner veien inn i et arkiv, andre blir utelatt – arkivet inkluderer og ekskluderer: «*No archive without an outside,*» skriver Derrida (ibid.: 11).

Hvordan knytter han så arkivkonseptet til Freuds tenkning? For det første har han problemer med selve begrepet «concept». Dette gjelder både den aktuelle teoretiseringen av arkivet som konsept og de mange begrepene som Freud med stor autoritet etterlater seg. Begreper er etter Derridas mening tvetydige og motsetningsfulle, og ikke minst gjelder dette arkivet. For det andre legger han vekt på at arkivets struktur er *spektralt* – et ord som konnoterer speil, refleks, projeksjon, spøkelse:

It is spectral *a priori*: neither present nor absent «in the flesh,» neither visible nor invisible, a trace always referring to another whose eyes can never be met, no more than those of Hamlet's father, thanks to the possibility of a visor (Derrida 1995: 84).

Derrida tolker Freuds positivistiske måte å formidle psykoanalysen på, som en nøytraliserende avledning fra en sterkt opplevd følelse av å være hjemløst av spøkelser: «His scientific positivism was put to the service of his declared hauntedness and of his unavowed fear» (ibid.: 85). Freuds tolkning av Jensens novelle «Gradiva», «Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*» (1907), blir Derridas fremste eksempel på at denne hjemløsheten er sentral for psykoanalysen som sådan, og at denne hjemløsheten også blir styrt inn i vitenskapelige former der den kan holdes under kontroll.

Ironisk, men sikkert bevisst fra Derridas side, framstiller han sin egen tekst som et produkt av et opphold i Napoli (22.-28. mai 1994), «on the rim of Vesuvius» (Derrida 1995: 97), der Jensens novelle om arkeologen Hanold finner sted. Hanold forelsker seg i Gradiva, som han ser på gaten i Pompeii og mener å gjenkjenne fra en avstøpning, og som viser seg å være

en barndomsvenninne. Derrida inngår med andre ord selv i en kjede av repetisjoner – fra Hanold til Jensen til Freud til Derrida – som henter energi i et fortrenget begjær. Rekken av menn er altså alle hjemsoøkt av dette «spøkelset», den unge kvinnen som ble begravd under Vesuvs utbrudd i 49, og hvis framtoning og fotspor er bevart på et steinrelieff som arkeologen Hanold oppbevarer på sitt kontor. Derridas poeng er at Gradiva blir kronksemplet på arkivsykens overbud («outbidding», *ibid.*: 97), nemlig det intense ønsket om lese avtrykket bokstavelig, få sporet til å smelte sammen med foten, få hemmeligheten fram i dagen: «The faithful memory of such a singularity can only be given over to the specter» (*ibid.*: 100).

Etter flere forberedende kapitler oppsummerer Derrida sin Freud-lesning med følgende tre teser, som typisk nok har sine *pro* og *contra*: 1. Freuds teori om psyken er grunnleggende konstruert over stedet som et arkiv. På den ene siden kan arkivet imidlertid ikke reduseres til at det består av minner, verken som et reservoar eller som en hukommelse. På den andre siden er det metafysisk konsipert, idet Freud hele tiden tenkte seg en opprinnelse som arkivsyken søker å gjenopprette. 2. Freuds teori er basert på observasjonen av tvangsmessig gjentakelse. På den ene siden er arkivet muliggjort av en dødsdrift som setter betingelsene for en radikal og endeløs destruksjons-trang. På den andre siden er Freud en positivistisk vitenskapsmann som ikke tror på en metafysikk, og som derfor ikke tillater spøkelset noen plass i sine teorier. 3. Freuds teori påviser og innhentes av strukturelle prosesser. På den ene siden har ingen bedre enn Freud vist at arkivet er styrt av et *archtonic* prinsipp, det vil si en patriarkalsk kjede innenfor loven, institusjonene og broderskapet. På den andre siden gjentar Freud selv den patriarkalske logikken i sine skrifter, for eksempel i «Der Wolfsmann» (1918), der han ifølge Derrida framhever den patriarkalske retten (*Vaterrecht*) som «the civilizing progress of reason» (Derrida 1995: 95).

Mellom roman og multimedialt verk

Hvordan er forbindelsen mellom romanen og det multimediale verket? Jeg skrev at *mellom Alex Gobulev og meg* handler om lagring av data og om smertefulle erindringer, og det kan vi utvilsomt si om *Soldatmarkedet*, også. Datafokusering er det fremste kjennetegnet på de konkretistiske uttrykkene, fra signifikantenes dominans til bokas materialitet, og lagring er det fremste kjennetegnet på både det fysiske arkivskapet og den virtuelle internett-teknolo-

logien. Smertens tematikk kan tolkes inn så vel i deler av poesiens semantikk som i de ikoniske uttrykkenes hvite arr, svarte kors og flaggdraperte kister.

Kan man dermed – i forlengelsen av den psykoanalytiske tolkningen av romanen – også lese *Soldatmarkedet* psykoanalytisk? Med støtte i Derridas refleksjoner, men uten at det på noen måte gjør romanen til verkets fasisit, må svaret bli ja. Romanen *mellom Alex Gobulev og meg* fungerer som et arkiv for både erindringer og fortrenninger, for hukommelse og glemsel, idet den forteller om traumatiske hendelser som er fortrent eller dissosiert, men som blir framkalt for bevisstheten, eller får et litterært språk. *Soldatmarkedet* er en vedvarende eksponering av signifikanter og andre tegn som i stor grad savner innhold, og som, når de refererer til et innhold, ofte har smertens og traumets konnotasjoner. I lys av romanen kan *Soldatmarkedets* ulike versjoner derfor leses som allegorier over hvordan traumatiske erfaringer kan fortrennes, erindres og representeres.

De utstilte objektene som har boka som materiale, består av en glassplate med et oppslag fra romanen der bare bokstaven t står igjen. Det samme er tilfelle med internettverkets side 4, der man ikke bare kan studere ett oppslag, men bla seg gjennom hele boka. Romanen kan dermed sies å utgjøre et resonansrom også for de andre konkretistiske komposisjonene med bokstaven t. Dette desto mer fordi stadig gjentatte ord i romanen er «tett», «tettere» og «tettitettitett», blant annet brukt om posten som hopper seg opp. Bokstavene alluderer både til at lyden fungerer som en ugjennomtrengelig vegg, og til uttrykket *tête-à-tête*, som betyr en samtale under fire øyne.¹⁸

Mest intim blir denne koplingen mellom romanen og bokstaven t likevel i den versjonen der romanen selv er blitt utsatt for radering. Med romanens innhold som intertekst, eller arkiv, må forholdet mellom hukommelse og glemsel spille en viktig rolle, og det er nærliggende å lese den traumatiske tematikken som fortrent eller undertrykt i den sensurerte versjonen. Fordelingen av roller blir dermed den at romanen er et reservoar av innhold og *Soldatmarkedet* et utall eksponeringer av formelle uttrykk der dette innholdet kommer mer eller mindre konkret til overflaten, der det altså til dels er sterkt sensurert.

Opphopningen av pakker og brev i romanen har en ekvivalens i *Soldatmarkedets* tematiserte opphopning av bokstaver, ord og ark. Opphopning betyr eller konnoterer lagring og arkivering, og i romanen får dette temaet en negativ valør i og med at det eksponerer jeggpersonens manglende

evne til å forsvare seg mot den inntrengende posten, samt den ene pakkens smertepåførende innhold. I *Soldatmarkedets* arkivskap ligger 16000 ark lagret, men tegnene er kryptiske, og mengden ark står ikke i forhold til noe meningsfullt innhold. Det er snarere nettopp mengden som er tegnet – et tegn på datateknologiens uoverskuelige rekkevidde og arkiveringsprosessen-nes kvantitative makt.¹⁹

Til tross for arkivets store kapasitet – enten det nå er et konkret skap eller en digital teknologi, skjer det en seleksjon i arkiveringsprosessen. Derrida skriver om «the archivable event» (Derrida 1995: 18), den arkiverbare eller arkiveringsverdige hendelsen. Noen hendelser finner sin plass i den offentlige hukommelsen, andre ikke, og det er i høy grad et politisk anliggende hvilke hendelser som blir arkivert og hvorfor, hvor og hvordan de blir arkivert, hvem som arkiverer, hvem som har tilgang til arkivet, og hvordan det arkiverte fortolkes. Arkivet er en offentlig institusjon som er en del av maktapparatet, og som også integrerer enkeltindividets liv i det offentlige. Dette er temaer som *Soldatmarkedet* med sine referanser til soldaten, markedet, kulturen og nasjonen i høy grad tar opp i seg.

I forlengelse av den allegoriske og psykoanalytiske lesningen jeg foreslår, er det også andre trekk enn det politiske som det er aktuelt å dvele ved, nemlig motiver knyttet til destruktivitet og død. Jeg forutsetter altså at romanen *mellom Alex Gobulev og meg* er *Soldatmarkedets* arkiv. Da er det påfallende å notere at bokas ulike representasjoner i multimedieverket også framstår som ødeleggelse. Den fortellingen som kommer til syne i romanen, bokstavelig og figurlig, blir i multimedieverket dekket til igjen slik at bare rester gjenstår. Som språklige framstillinger er disse versjonene for en stor del uleselige, men som allegorier over en sensurert tekst, eller rettere sagt over sensureringsprosesser, er de eksplisitte. *Soldatmarkedet*, deri inkludert romanen, er med andre ord et verk som iscenesetter en uendelig arkiverings- og av-arkiveringsbevegelse. Synspunktet er igjen inspirert av Derridas lesning av Freud, der han skriver følgende:

All the texts in the family and of the period of *Beyond the Pleasure Principle* explain in the end why there is archivization and why anarchiving destruction belongs to the process of archivization and produces the very thing it reduces, on occasion to ashes, and beyond (Derrida 1995: 94).

Jenseits des Lustprinzips (1920) handler blant annet om Freuds erfaringer med traumatiserte soldater fra første verdenskrig. Mens læren om drømmene i første fase av forfatterskapet tilskrev dem en ønskeoppfyllende funksjon, slik at de kunne tolkes som uttrykk for et lystprinsipp, opplever Freud nå at soldatenes drømmer i stedet bringer dem tilbake til deres sjokkerte opplevelser. Soldatene lider av en tvang til å gjenoppleve traumatiske inntrykk; de hjemsesøkes av fortidens gru og opplever at hodet er okkupert av flashbacks fra et liv i krise.

Forutsatt at hjernen er et arkiv der tidligere opplevelser og sanseinntrykk er lagret, bevisst eller ubevisst, er de destruktive elementene, slik Freud etter hvert ser det, en nødvendig del av det. Det er derfor Derrida kan hevde som en av sine teser om arkivet at det er gjort mulig ved døds-, aggresjons- og destruksjonsdriften (Derrida 1995: 94). Arkivet er i hans forståelse ikke et begrep, men en forestilling og en bevegelse, og denne bevegelsen er karakterisert av «a radical destruction without which no archive desire or fever would happen» (op.cit.). Uten en radikal ødeleggelse vil arkivet ikke kunne oppstå, hevder han: «Freudian psychoanalysis proposes a new theory of the archive; it takes into account a topic and a death drive without which there would not in effect be any desire or any possibility for the archive» (ibid.: 29).

Slik jeg ser det, er dette synspunktet også relevant for tolkningen av *Soldatmarkedet*. Ikke bare har verket resonanser til både soldater og arkiver, men det har også en intens gjentakelsesstruktur og et destruktivt innhold. Det destruktive innholdet omfatter både traumetematikken fra romanen *mellom Alex Gobulev og meg*, og den oppkuttingsestetikken som multimedieverket utforsker. Hvis vi leser romanen som iscenesettelsen av et jeg som hjemsesøkes av traumatiske erindringer, og hvis vi videre ser romanen som en integrert del av multimedieverket *Soldatmarkedet*, får arkivet preg av ikke bare lagret fortid og dokumentasjon, men også av destruksjon og død.

I forlengelse av dette resonnementet blir også Alex Gobulev en skikkelse med figurativ kraft, for ikke bare er han den tidligere leieboeren og den mulige overgriperen i Annelis beretning. Han er også den mystiske mannen som hjemsesøker jeggpersonen og bryter seg inn i hennes liv med sin ikke omadresserte post. Han er med andre ord et fantom, en gjenganger som hun ikke klarer å støte vekk. Fantomet kan sies å gjenoppstå i *Soldatmarkedet* fordi det lurer mellom linjene selv der tekstens bokstav er behørig

visket ut. Dette forholdet bidrar til det paradoksale inntrykket som verket alt i alt skaper. På den ene siden er det ekstremt teknisk og formalistisk med sine signifikante, ord, ark, glass og stål. På den andre siden utstråler det betydninger som leseren fornemmer uten helt å få tak på sammenhengen og implikasjonene. Også Audun Lindholm noterer seg dette, idet han avslutter artikkelen om *Soldatmarkedet* på følgende måte: «Som i muslimske arabesker aner man noe usynlig tilstedeværende, samtidig som diktene danner meditasjonsrom der språket ikke bare er tankens linse, men også selv trer frem i sin egen stille gjenstandsmessighet» (Lindholm 2011: 442). Det er disse trekkene som etter mitt syn gjør verket særlig fascinerende, og som aktualiserer Derridas overraskende kommentar om at arkivet er spektralt.

Avsluttende om å lese verket som konseptkunst

I det foregående har jeg presentert *Soldatmarkedet* som et konseptkunstverk og i tillegg til konkretismens og digitalpoesiens innfallsvinkel dessuten foreslått en intertekstuell og psykoanalytisk lese måte. Det er i seg selv et interessant spørsmål hvordan dette verket interagerer med leseren, og da ikke bare fordi det delvis er digitalt, men også fordi det er prosessuelt og medieoverskridende. Spørsmålet om verkets art og lese måte fortjener noen avsluttende refleksjoner, idet jeg dermed også ytterligere begrunner min tolkning.²⁰

Kunsthistorikeren Hal Foster skriver i en artikkel fra 2010 at «the archival impulse» i kunsten har røtter i mellomkrigstiden, men at dette nå i internasjonal samtidskunst er en dominerende («pervasive») trend (Foster 2010: 3). I hans optikk har arkivet som konsept noen karakteristiske trekk som det kan være vel verdt å relatere til Monica Aasprongs prosjekt. *Soldatmarkedet* hører absolutt hjemme i en slik kontekst, men har naturligvis sin unike profil. Selv ønsker hun tydeligvis ikke å binde verket til noen bestemt sjanger eller kategori, enn si fastlegge det i noe entydig kunstbegrep.²¹

For det første hevder Foster at arkivkunstnerne ønsker å fysisk synliggjøre historisk informasjon som er gått tapt eller er kommet på avveie. Derfor arbeider de med ting og tekster som de finner (gjenfinner) fra kulturen, og som de skaper alternativ kunnskap eller alternative erindringer («counter-memory») om (ibid.: 4). Denne intensjonen ser jeg ikke som noen hovedsak hos Aasprong, som er mer semiotikk- og strukturorientert enn objekt- og historieorientert. For det andre presser arkivkunstnerne etter Fosters mening den postmoderne problematiseringen av skapende sub-

jekter og forfatterskap til det ytterste. Den digitale teknologien forsterker dette temaet, og mange kunstnere bruker lister, samplinger og delinger som estetisk uttrykk og metode. Dette trekket finner gjenklang i *Soldatmarkedet*, hvor både *readymade*-estetikken og datateknologien bidrar til fokuset på autonom meningsgenerering på avstand fra diktersubjektet.

For det tredje skulle man tro, ifølge Foster, at den økte muligheten for interaktivitet på digitale plattformer skulle få en særlig stor betydning for arkivkunsten. Men faktum er at denne typen konseptkunst fortsatt er langt mer taktil og ansikt-til-ansikt enn noen nettside, hevder han. De arkivene det her er snakk om, er ikke databaser i strikt forstand, men gjenstridige og fragmentariske materialer, og de påkaller tolkning, ikke maskinmessig behandling («machinic reprocessing», Foster 2010: 5). Dette poenget samsvarer med mitt inntrykk av *Soldatmarkedet* som et verk der konkretistiske former blir utprøvd i et digitalt medium, og hvor gjenbruken av konkretistismens grunnideer snarere enn en ny estetikk skaper et stort potensial for både ulike og divergerende lese måter.

Som en følge av dette, og for det fjerde, er arkivkunsten mindre opp-tatt av en absolutt opprinnelse enn av obskure spor, hevder Foster. Disse sporene forfølger den nærmest manisk, og det betyr derfor at denne kunsten framstår som uferdig, ufullført, under utvikling. Denne observasjonen er helt i tråd med min forståelse av *Soldatmarkedet*, som er et verk i prosess, der hvert element etterlater et begjær etter å få tilført et nytt. I større grad enn det vi normalt opplever med litteratur, synes dette verket å tilby *bits-and-pieces* som kan synes å stadig vente på sin plass i en større helhet eller dveler i en ennå-ikke-fullført tilstand. Ideen er imidlertid ikke at denne helheten noen gang skal innfinne seg, for det er nettopp fragmentene og relasjonene som er denne kunstens *raison d'être*.

Dette betyr imidlertid også, ifølge Foster, at arkivkunsten i motsetning til postmoderne kunst, ikke skal leses allegorisk. Det finnes ingen primærtekst som den subversivt kommenterer, parodierer eller dekonstruerer. På dette punktet synes derfor *Soldatmarkedet* å posisjonere seg annerledes enn de kunstverkene Foster diskuterer, for som jeg har vist, kan man lese inn en allegorisk forbindelse i verket til minst tre pretekster, nemlig den avantgardistiske konkretismetradisjonen, Aasprongs egen roman *mellom Alex Gobulev og meg* og psykoanalysen. Hvorvidt Derridas *Archive Fever* også fungerer som en slik pretekst, er mer åpent, for så vidt jeg kan se,

ligger det ingen eksplisitte spor av denne boka verken i verket selv eller i Aasprongs kommentarer til det.

For det femte og siste fungerer arkivkunsten ikke bare som en replikk til institusjonelle arkiver, men produserer også sine egne. Dermed understreker den arkivisk materiale som «found yet constructed, factual yet fictive, public yet private», skriver Foster (2010: 5). Dette produktive aspektet blir hos Aasprong særlig framtrædende i den utstrakte gjenbruken av tegn, som dermed synliggjør de betydningsmulighetene som nye kontekster, materialer og medier åpner for. Ordet «soldatmarkedet» danner utgangspunkt for og genererer en hel mengde tegn, bokstaver, ord, sammensetninger, ikoniske uttrykk og kulturelle referanser. Ordet er funnet («found» i Solstads roman), det er faktisk («factual» i Berlin), og det er offentlig («public» i språket), men samtidig blir det hele tiden dekonstruert og rekonstruert i kunstverket.

Fosters eksempler tar ikke i samme grad som Aasprong sitt definitive utgangspunkt i bokstaver og tekster, men de er likevel verk som integrerer tekst i ulike installasjoner med objekter, bilder og annet materiale (Thomas Hirschhorn: *Tränetisch* (1996), *Otto Freundlich altar* (1998), *Ingeborg Bachmann kiosk* (1999), *Deleuze Monument* (2000); Tacita Dean: *Girl Stowaway* (1994), *Bubble House* (1999), *Rozel Point* (1997); Sam Durant: *Chair #4* (1995), *Abandoned House #3* (1995), *Like, Man, I'm tired of Waiting* (2002)). I en avsluttende kommentar peker Foster på et interessant fenomen som også synes å gjelde *Soldatmarkedet*, og som min lesning kan være et eksempel på. Han antyder at arkivkunstens trang til å knytte sammen («connect», Foster 2010: 21), dog uten å forutsette noen skjult logikk, røper et hint av paranoia: «... for what is paranoia if not a practice of forced connections and bad combinations, of my own private archive, of my own notes from the underground, put on display?» (op.cit.). Kan det være at arkivkunsten skal forstås som en kritikk av kulturens manglende evne til å etablere kollektive minner, spør han, for hvorfor sikter den så begjærlig («feverishly», ibid.: 22) etter å føre elementer sammen som ikke ser ut til å ha noe med hverandre å gjøre?

Så radikalt vil jeg altså ikke lese *Soldatmarkedet*, og det er kanskje nettopp det tegn- og tekstbaserte utgangspunktet som gjør at elementene ikke virker helt uavhengige («disconnected», op.cit.) av hverandre. De fleste som har kommentert verket, er også opptatt av sammenheng og be-

tydningsdannelse – enten de peker på tekniske, ikoniske, semantiske eller kontekstuelle dimensjoner, selv om mange er forsiktige og lenge holder seg til en deskriptiv og spørrende stil. Mer radikal virker trolig den psykoanalytiske tolkningen jeg har lagt fram, siden ingen har foreslått en slik tilnæringsmåte før. Jeg forsvarer den ut fra forfatterskapets intertekstuelle dialog med seg selv, allegoriserende trekk, samt med støtte i Derridas lesning av Freud og av hans idé om arkivet som spektralt. Til tross for det tilsynelatende puristiske og nøkterne uttrykket, etterlater *Soldatmarkedet* en opplevelse av «noe usynlig tilstedeværende» (Lindholm 2011: 442) som det må være leserens oppgave å bryne seg på.

Litteratur

- Bal, Mieke 1999: "Introduction," i Bal, Mieke, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer (eds.) 1999: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. University Press of New England, Hanover and London.
- Derrida, Jacques 1998: *Archive Fever. A Freudian Impression* (1995). Chicago University Press, Chicago and London.
- Foster, Hal 2004: «An Archival Impulse», i *October* 110, Fall, s. 3–22.
- Freud, Sigmund 1994a: «Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*» (1907), Studienausgabe, Band X: Bildende Kunst und Literatur, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Freud, Sigmund 1994b: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916-17), Studienausgabe, Band I, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Freud, Sigmund 1994c: *Jenseits des Lustprinzips* (1920), Studienausgabe, Band III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- Langås, Unni 2016: *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, Fagbokforlaget, Bergen.
- Lindholm, Audun 2011: «Om Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*,» i Bodil Børset og Per Bäckström (red.): *Norsk avantgarde*, Oslo: Novus. Essayet er også publisert på <http://www.afsnitp.dk/anneks/2/omsoldatmarkedet.html>.
- Perloff, Marjorie 2010: *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago University Press, Chicago and London.

- Røssaak, Eivind 2010: "The Archive in Motion: An Introduction," i Røssaak (red.): *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Novus, Oslo.
- Schmidt, Lisa 2013: "Diktandets historia är fylld av kopierad text." Svenska Dagbladet, 19.3.2013. <http://www.svd.se/diktandets-historia-ar-fyllt-av-kopierad-text>. Lastet ned 31.3.2016.
- Simonhjell, Nora 1998: "Intenst-absurd møte «mellom Alex Gobulev og meg»,» Dag og Tid nr. 4, torsdag 22. januar.
- Tveitane, Åse Helen 2008: *Ord blir fattige. En undersøkelse av litteraturkritiske problemområder i møte med språkmaterialistisk litteratur*. Masteroppgave, NTNU.
- Aasprong, Monica 1997: *mellom Alex Gobulev og meg*, Tiden Norsk Forlag, Oslo.
- Aasprong, Monica 2004: Intervju med Bendik Wold, lastet ned 24.5.2016 fra www.monicaaasprong.com/mblintervju.html.
- Aasprong, Monica 2006: Kommentar til Soldatmarkedet, nypoesi 2/06. Lastet ned 18.5.2016: www.nypoesi.net/tidsskrift/206/?tekst=32&side=2.

Noter

- 1 Jeg har vel å merke ikke sett utstillingene, men bare tekst og bilder som er lagt ut på Aasprongs nettside (www.monicaaasprong.com).
- 2 Aasprong skriver: «Vi tok utgangspunkt i en lesning av diktet «Soldatmarkedet» (nå utgitt på N.W. Damm & Søn). Lydmaterialet er opptak av stemme, for en stor del isolasjon av lyden "t" slik den lyder under min lesning av diktet, og disse t-lydene er så flerfoldiggjort i pakt med de utstilte tekstenes grafiske strukturer. Maja Ratkje har altså overført de grafiske strukturene i tekstene til lyd og kombinert dette med elementer hentet fra diktet. Spilletid er ca. 14 minutter fordelt på fire separate deler, lydverket er laget i stereo og installasjonen består av fire lyttestasjoner kombinert med en visuell presentasjon av tekstene; screen-trykk på speil, tre diptyker og ett triptyk» (Aasprong 2006.)
- 3 Artikkelen er også trykt i Børset og Bäckström (red.): *Norsk avantgarde* (2011).
- 4 «Computer-teknologien har vært en betingelse for at Soldatmarkedetekstene har kunnet bli til, og da tenker jeg ikke bare på de automatisk genererte sidene, men også de som er skapt ved tastaturet. For meg som ikke er oppvokst i computer-æraen har det alltid vært en sterk ambivalens forbundet med å bruke et høyteknologisk redskap til

- å skrive og ikke minst lagre tekster. En blanding av redsel og fascinasjon, en følelse av avmakt, av å ikke fullt ut beherske eller stole på redskapet» (Aasprong 2006).
- 5 «En utbredt lesning av Aasprongs tekster har vært å se skriftbildet som nettopp en uniformering av bokstaver, og bokstavene som soldater,» skriver Lindholm (2011: 441).
- 6 «[I] stor grad er *Soldatmarkedet* også et forsøk på å forholde seg til grunnteksten i vestlig sivilisasjon, nemlig Bibelen. At mye av tekstmaterialet bearbeides til diptyker og triptyker har noe med dette å gjøre» (Aasprong 2004).
- 7 Audun Lindholm er opptatt av skrive-teknologiens rammer, og han framhever begrensningene som blir utforsket og tøyd i *Soldatmarkedet*. Utbredelsen av ett selskaps tekstbehandlingsprogram (Word for Windows) er jo tankevekkende. Men han legger ikke primært noen politisk intensjon i utforskningen av det dominerende typesnittet Times, som briten Stanley Morison tegnet. Morison satt ifølge Lindholm fengslet under første verdenskrig for å nekte militærtjeneste. Etter at Lindholm har nevnt denne referansen, trekker han tilbake betydningen av den: «Aasprongs tekniske valg virker snarere som en påkallelse av en tradisjon for det spartanske og de egne hjelpemidlenes bruk – den demonstrative unnvikelsen av desktoptypografiens muligheter som en selvpålagt teknologiminimalisme» (Lindholm 2011: 436). Kommentaren er altså interessant på to måter: Først på grunn av sin faktiske informasjon; deretter som eksempel på en lesestrategi, der assosiasjoner får komme til orde, men ikke tillegges substansiell betydning. Denne leken med midlertidige tolkningsposisjoner har sikkert mye med verkets prosessuelle egenart å gjøre.
- 8 «Forholdet mellom bilde og skrift har vært et bærende spørsmål, spesielt under arbeidet med bokstaven t. Etter hvert oppdaget jeg at denne bokstaven er bærer av korset, en oppdagelse som ledet arbeidet mot pasjonshistorien, og det igjen har åpnet for mange spørsmål og store ord bak t-en» (Aasprong 2006).
- 9 Om raderingspoesi skriver Lisa Schmidt (2013) blant annet: «Under 1900-talet blir poesi som återvinner historiska verk en växande litterär företeelse. Raderingspoesi har som genre flera föregångare från det gångna seklet: Åke Hodells nedbläckande av nationalskalden Heidenstams "Nya dikter", Emilio Isgròs censurerande av samtliga namn på en karta över Italien, Ronald Johnsons nedmontering av Miltons "Paradise lost" i "Radi os" samt Tom Phillips målande över sidorna i 1890-tals romanen "A human document" i "Humument", för att nämna några.»
- 10 Som politisk tema er sensur tilbakevendende i raderingspoesien. Lisa Schmidt (2013) skriver: «En politiskt-etiskt motiverad överstrykningspraktik finner man i Yedda Morrisons diktsamling "Darkness", där hon strukit alla ord som inte kan rela-

teras till naturen ur första kapitlet av Joseph Conrads "Mörkrets hjärta". Likt Goldsmith synliggör Morrison hur vårt förhållande till världen styrs av våra val men hon griper sig an frågan ur ett betydligt mer politiskt intressant perspektiv och reflekterar över sin metod med frågor som: "endast radera vita? Och därigenom radera kolonialismen? Så svarta är 'del av naturen'? Radera svarta? Som i radera svartas historia? Igen?"»

- 11 Åse Helen Tveitane skriver om denne boka: «Kontrastene mellom de meningsfulle utsagnene og bokstavbildene fra en bokside til den neste, får meg til å assosiere til skrivemaskinens overtakelse av skrivehandlingen; at maskinen utøver – med tenkt egenvilje – sitt potensiale til å oppløse det menneskeskapte språkssystemet og utøve egendefinerte handlinger med språkelementene. I denne kontrasteringen mellom det (tillagt) meningsfulle språket og bokstavbildene i boken, får jeg også assosiasjoner til en slags menneskelig 'system error': Dette i og med at utsagnene kan sies å munne ut i en sammenhengende rekke av r'er eller m'er – lik den ubevegelige linjen på en hjertereregistreringsmaskin når en person dør» (Tveitane 2008: 28).
- 12 «[E]n betegnelse som konkretisme kjennes ganske avleggs når man uttrykker seg i et digitalt medium. En vesentlig forskjell mellom 60-tallets og samtidens språks eksperimenter er jo det redskapet man arbeider med» (Aasprong 2006).
- 13 Jeg har drøftet fenomenet traumatisk minne i litterær sammenheng i Langås 2016: 25-27.
- 14 Om drømmens symbolikk, se *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (Freud 1994b: 159–177).
- 15 "In narratological terms, repression results in ellipsis – the omission of important elements in the narrative – whereas dissociation doubles the strand of the narrative series of events by splitting off a sideline. In contrast to ellipsis, this sideline is called *paralepsis* in narrative theory" (Bal 1999: ix).
- 16 Ordet «arkivsyke» er foreslått at Eivind Røssaak (2010: 14) som en passende oversettelse av Derridas uttrykk «archive fever» (eng.) og «mal d'archive» (fr.).
- 17 Et viktig tema i Derridas refleksjoner er den jødiske skikken med omskjæring av guttebarn, som han mener er et voldelig inngrep og et avtrykk på kroppen fra en institusjonell maktposisjon. Jødedommen overføres kroppslig fra generasjon til generasjon og opprettholder samtidig et patriarkalsk hegemoni.
- 18 Leser vi dessuten lyden t i raskt tempo, kan den høres ut som et maskingevær.
- 19 Datateknologi er selvfølgelig ikke den eneste aktuelle referansen for lagring av bokstaver og tegn. Audun Lindholm trekker inn Jorge Louis Borges' essay «Det totale bibliotek» (1939) og senere bok *Labyrinter* (1956): «I møte med en så overveldende

mengde tekst, kunne tankene gå til Borges' babelske bibliotek, det uendelige utstrakte oppbevaringsstedet for alle mulige alfabetiske sammensetninger og ombytninger» (Lindholm 2011: 437).

- 20 På spørsmål fra Bendik Wold om hvordan hun ønsker at tekstene skal leses, svarer Aasprong: «Jeg har lyst til å si at man gjerne må lese dem politisk – det kan man vel nesten finne belegg for i tittelen alene, men samtidig ville det være synd å låse seg til én innfallsvinkel» (Aasprong 2004).
- 21 I intervjuet med Bendik Wold blir hun (merkelig nok) spurt om hvorvidt hun arbeider materielt eller konseptuelt: «I og med at tittelordet, Soldatmarkedet, fungerer som et slags materialresevoir for tekstene, kunne man vel både se et materielt og konseptuelt aspekt ved arbeidet. Men innenfor denne rammen fins det et sterkt ønske om remystifisering, snarere enn dekonstruksjon eller betydningstømming av språket» (Aasprong 2004).