

Mellem form og indhold

Om forbindelsen mellem de sproglige og materielle tegn i Amalie Smiths tre værker *I civil*, *Marble* og *Et hjerte i alt*

Af stud.mag. Ida Marie Meyer Erichsen, Københavns Universitet

Betydning er et relationelt anliggende. Det skinner tydeligt igennem hos den danske forfatter og billedkunstner Amalie Smith. Smith bruger tegn på nye måder ved at sammensætte dem på kryds og tværs i en mikstur, der skriver hende ind i litterære poststrukturalistiske strømninger. Krydsningspunktet er der, hvor form og indhold rammer hinanden, og denne artikels anliggende er at komme nærmere dette stiltræk, som er så karakteristisk for den unge, danske forfatter. Artiklens fokus er at undersøge, hvordan Smiths forfatterskab består af et kompliceret tegnsystem af både sproglige såvel som materielle tegn, der indbyrdes farver hinandens betydninger. Jeg vil i artiklen analysere de tre værker *I civil* (2012), *Marble* (2014) og *Et hjerte i alt* (2017), der tilsammen giver en god indføring i forfatterskabets litterære projekt og gennemgående stiltræk.

Amalie Smith – en introduktion

Amalie Smith (1985-) holdt i 2018 et oplæg på Vallekilde Højskole. Oplægget var centreret omkring en samtale om det helstøbte versus det hybride og deres indbyrdes værdidomme. Ifølge Smith er det helstøbte en talemåde, hentet fra billedhuggerens værksted, der betegner en skulptur, som støbes i sin massive form. Hvor det helstøbte implicerer det ”fuldendte”, ”rene” og ”solide”, der, i litterære sammenhænge, hæver en partikulær fortælling op på et universelt plan, repræsenterer hybriden en fragmentarisk indholdsside, der ikke lykkes med et sådant projekt. Hybriden anses som ”uren” og ”skrøbelig” og er ofte genstand for kritik for ikke at leve op til litteraturens idealform: det helstøbte. Dette modsætningspar og deres dertilhørende værdidomme, hvor hybride værker stemples som dårlig litteratur og helstøbte værker som god litteratur, henter Smith fra den danske litteraturkritiker og dansklektor på Københavns Universitet Erik Skyum-Nielsen. Han skriver i en artikel publiceret i Dagbladet Information følgende om bogåret 2017:

Der synes at være gået skrump og svamp i den fortællende prosa, sådan at vi i stedet for skarpe noveller og med omhu gennemskrevne romaner tit får halvhjertede 'hybrider', tynde processuelle 'projekter', udsponerede arbejdsplaner og mere eller mindre kaotiske 'collager'. (Skyum-Nielsen, 2017)

I oplægget opponerer Smith imod disse værdidomme og inddrager som rygdækning den canadiske teoretiker Marshall McLuhan, som mener, at hybridformen tilbyder unikke og forfriskende sanseoplevelser. Ifølge McLuhan bliver vi hypnotiseret af samfundets standardisering af den gode litteratur, idet vi konsumerer den samme litterære form igen og igen. I denne proces mister vi vores lydhørhed over for andre udtryksformer, og netop derfor er hybridformen værdifuld, da den har evnen til at kunne vække os fra den litterære trance (McLuhan, 1967, s. 73). Smith er lydhør over for det tværgående. Hun siger indledningsvis i oplægget:

Jeg har oplevet det som frigørende at forbinde ting på tværs af de kategorier, jeg kendte og følte som en slags grænser. Der opstod et rum mellem tekst og billede, som har gjort, at verden føltes større, mere rig, mere nuanceret. (Smith i *Litt Talk*, 2018, min. 1:30)

Hybriden er for Smith et grænsesøgende sted, som gør det muligt at formidle nye og anderledes sanseindtryk, og på den måde forstørre virkeligheden og oplevelsen af den. Den kan bane vejen for det innovative og vække os fra den bedøvende perceptionsretning. Hybriden kan ifølge Smith lære os noget, hvis vi tør byde den indenfor. Dens anderledeshed er essentiel og værdifuld og langt fra noget, som skal henkastes.

Alle Smiths værker er hybrider, som er sammensat på tværs af kategorier, genrer og medier. Den tværgående udtryksform spejler sig ligeledes i Smiths uddannelsesbaggrund. I 2009 dimitterede hun fra Forfatterskolen i København og 6 år senere fra Det Kongelige Danske Kunstakademi. Hun er således både forfatter og billedkunstner, hvilket kan ses i Smiths materialefelt, som ligger i mellemrummet mellem sprog og materiale. Smith har i sit virke som forfatter skrevet syv værker foruden et ottende, *Kollektive læseformer*, fra 2013, som hun skrev i samarbejde med forfatteren Ida Marie Hede. De fleste af disse syv værker markeres ikke med klassiske genrebetegnelser på forsiden. Hvor nogle står nøgne uden kategoriseringsmærkat, går andre under betegnelsen *samling*. Kun en enkel defineres på omslaget som roman. Tematisk kan værkerne dog samles. Alle værkerne interesserer sig for en undersøgelse af overflader: kropslige overflader, sproglige overflader, materielle overflader. Undersøgelserne manifesterer sig i værkernes sproglige indhold, men ligeledes fører

de læseren ind i et formmæssigt eksperiment, som supplerer dette sproglige indhold med en sanselig undersøgelse af værkerne som form. Mødet mellem form og indhold er et helt centralt element i forfatterskabets stilistiske udtryksform, og når jeg i nedenstående vil inddrage teoretikere, der placerer sig inden for hver sin teoretiske tradition (Gérard Genette inden for den strukturalistiske stilteori, Jerome J. McGann inden for den materielle tekstualitet, George Lakoff og Mark Johnson inden for den kognitive lingvistik) er det, fordi jeg i denne særlige sammensætning, finder et vokabular, som giver mig mulighed for at beskrive de bevægelser, som jeg ser mellem form og indhold hos Amalie Smith.

Stilteori – stil som diskurs

Inden for stilteori er der delte meninger om, hvorvidt diskursbegrebet kan stå som synonym for stilbegrebet. Ifølge danskprofessor, dr.phil. Bo Hakon Jørgensen har diskursbegrebet til formål at rubricere gruppetalemåder i samfundet og afkode disse udsagn som ideologiske positioner, hvilket placerer diskursbegrebet inden for den sociologiske samfundsfaglige sfære. At sammenfatte diskurs- og stilbegrebet under ét er derfor fejlagtigt, da kun stilbegrebet kan benyttes til at afkode kunstens æstetiske form (Jørgensen, 2014, s. 52-53). Man møder imidlertid en anden overbevisning hos den franske litteraturteoretiker Gérard Genette (1930-2018), som i modsætning til Jørgensen definerer stil som en teksts diskurs. Genette beskriver det på følgende måde i teksten ”Stil og Betydning” fra sit værk *Fiction et Diction* (1991):

Der er altså ikke diskurs, uden at der er stil, og der er ikke mere diskurs uden stil, end der er stil uden diskurs: Stil er diskursens fremtræden, ligegyldigt hvilken diskurs der er tale om, og mangel på fremtræden er en åbenlyst absurd tanke. (Genette, 1991, s. 82)

Ifølge Genette er stilen diskursens sansbare side, dvs. det sted, hvor en teksts diskurs kommer til syne for læseren. Stil er m.a.o. diskursens materiale. Uddraget ekspliciterer ligeledes stilens uundgåelighed. Ingen tekster kan gå fri af stil, og selv i tekster, hvor sproget synes nøgternt og fattigt på fx troper og figurer, kan stilen netop karakteriseres som ”nøgtern og fattig på fx troper og figurer” (Genette, 1991, s. 47 + 82). Tekster involverer altid et bevidst eller ubevidst valg af tegn med forskellige konnotative betydningslag, som udtrykker tekstens blik på verden. Det er derfor ikke uvedkommende, om man kalder en sexarbejder for ”prostitueret” eller ”luder”, da ordvalget indikerer tekstens perspektiv. Stilanalysens opgave er at afkode dette perspektiv, men kigger man kun på enkelte detaljer, vil man, jf. Genette, ramme forbi.

Man må derfor forsøge at kigge på teksten som en samling af tegn, der tilsammen udgør en helhedsstruktur, hvorigennem de enkelte tegn får deres betydning (Genette, 1991, s. 99). Dette er en grundtanke hos Genette, som afslører hans strukturalistiske afsæt. I strukturalismen behandler man tegn som størrelser, der får deres betydning gennem den struktur, som de indgår i. Den danske lingvist Frans Gregersen definerer en struktur som en ”række enheder, som står i et bestemt forhold til hinanden” (Gregersen, 2014, s. 314). Forholdet imellem enhederne kan være forskelligt, men det essentielle for strukturalisterne er, at enheder ikke kan forstås som noget *i sig selv* (ibid.). De indgår alle i et altomfattende holistisk system uden huller, udeladelser eller selektering (Gregersen, 2014, s. 327).

Hos Genette er stilanalysens genstand de tegn, som er æstetisk interessante, og som bærer på diskursskabende betydninger (Genette, 1991, s. 84 + 89). For at kunne forstå, hvad Genette mener med stilens genstand som æstetisk interessante tegn, nødvendiggør det en udredning af hans begreb *eksemplificering*. Genette henter begrebet *eksemplificering* fra den amerikanske filosof Nelson Goodman. Eksemplificering definerer Genette gennem Goodman som ”en (motiveret) form for symbolisering, der består i, at en genstand (det kan også være et ord) symboliserer en mængde, som den hører til” (Genette, 1991, s. 56). En eksemplificering peger altså på det fælles forhold eller den fælles egenskab, som knytter en genstand sammen med en anden. Tager vi eksempelvis ordet ”kort”, så denoterer ordet betydningen ”korthed”, men samtidig eksemplificerer ordets korte opbygning den korthed, som det selv peger på. Der skabes på den måde en forbindelse mellem de to egenskaber, som de har til fælles. Eksemplificeringen opererer i dette tilfælde på et bogstaveligt niveau, men de kan ligeledes forekomme på et metaforisk eller konnotativt plan (Genette, 1991, s. 59-60). Disse forhold er for Genette æstetisk interessante, fordi de bærer på en merbetydning, der er afgørende for tekstens overordnede diskurs.

Ifølge Genette er stilanalysen et altomfattende arbejde, hvor alle tekstens tegn må medregnes som betydningsbærende enheder for hele systemet. Disse tegn refererer ikke kun til de sproglige tegn men ligeledes til de betydninger, som findes rundt om selve teksten. I sin artikel ”Introduction to the Paratext” (1991) kalder han disse tegn for *paratekster*, som han definerer som alt det, der er uden om teksten, men som stadigvæk transmitterer betydning og dermed påvirker vores forståelse af værket. Det kan eksempelvis være bogens forfatternavn og titel, dens farve, skriften på titelbladet, illustrationer eller værkets genrebetegnelse (Genette, 1991, s. 261). Parateksten opdeler Genette i to grupper. Den første kalder han *periteksten*, som betegner alt det, som vedrører selve bogen og de meddelelser, som findes

omkring selve teksten. Den anden kalder han *epiteksten*, som betegner det, der er uden om teksten, dvs. den betydning, som skabes gennem omtale (interviews, anmeldelser, samtaler, osv.). *Periteksten* og *epiteksten* udgør tilsammen den fulde betydning af begrebet *paratekst* (Genette, 1991, s. 262-264). Ved også at inddrage de kontekstuelle tegn som betydningsbærende for tekstens stil, flytter Genette stilteorien hen mod en mere transmedial teori-dannelse. Dog er Genettes *paratekst*-begreb blevet kritiseret for udelukkende at være fokuseret på de sproglige kontekstuelle tegn og dermed undvige undersøgelsen af de betydninger, som findes i selve bogens materialitet (Nielsen, 2012, s. 19). Kritikken findes bl.a. i værket *The Textual Condition* (1991), skrevet af boghistorikeren Jerome J. McGann. Ifølge McGann er Genettes begreb om paratekster for smalt, idet begrebet kun formår at komme omkring den lingvistiske tekstualitet rundt om værket. Dermed misser man den egentlige tekstlige begivenhed (McGann, 1991, s. 13). I stedet foreslår McGann at lave en anden mere omfattende distinktion, hvor bogens konkrete materialitet inkluderes i arbejdet med tekstualitet. McGann opstiller begrebsparret *lingvistiske-* og *bibliografiske koder*, hvor førstnævnte henviser til alt det tekstlige materiale, dvs. selve teksten og epiteksten, og sidstnævnte til alt det, som ikke er tekst, men som alligevel transmitterer betydning (McGann, 1991, s. 57; Nielsen, 1991, s. 15). Dette kan eksempelvis være tegninger omkring en tekst, tykkelsen på papiret eller mediet, teksten er trykt i eller på. De bibliografiske koder er m.a.o. alt det, som vedrører tekstens materielle fremtoning. En vigtig pointe for McGann er at udtrykke, hvordan disse bibliografiske koder også sætter sit aftryk på afkodningen af tekstens lingvistiske koder (McGann, 1991, s. 61). Ændrer de bibliografiske koder sig, vil forståelsen af en tekst ligeledes gøre det, selvom de lingvistiske koder forbliver uændrede.

Metaforer

Stil findes, jf. Genette, i teksters diskurs, men hvor finder man denne diskurs, som kan afsløre tekstens blik på verden? Et bud kunne bl.a. være i metaforerne. Lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson skriver i 1980 værket *Metaphors We Live By* (på dansk *Hverdagens metaforer*, oversat i 2005), hvori de afviser forestillingen om, at metaforer kun tilhører det poetiske sprog. Ifølge Lakoff og Johnson gennemsyrrer metaforer vores almindelige begrebsapparat, uden at vi er bevidste om det. Når man bruger metaforer, forsøger man at kommunikere en ting ved hjælp af en anden, i det, de kalder for en begrebsmetafor (Lakoff & Johnson, 2005, s. 14-15). Begrebsmetaforen bruger en kilde til at beskrive et mål, og kan derfor sættes på formlen *målområde er kildeområde*, hvor målområdet er tingen, man ønsker at

beskrive, og kildeområdet er kilden, man bruger til at beskrive tingen med. Værkets overordnede pointe er at understrege, hvordan metaforer styrer måden, vi tænker på, måden, vi handler på, og måden, verden fremtræder for os på. De strukturerer vores handle- og tankemønstre og har afgørende indflydelse på vores virkelighedsopfattelse (Lakoff & Johnson, 2005, s. 13-15). Lad mig inddrage måden, vi italesætter en diskussion til at forklare deres pointe: Man ”vinder” eller ”taber” diskussioner, man ”forsvarer” en påstand, man ”rammer plet” i en kritik, man bruger en ”strategi” til at ”udslette modstanderen”, eller man ”skyder løs” med modargumenter (Lakoff & Johnson, 2005, s. 14 + 17). Vi bruger m.a.o. *krig* som kildeområde til at beskrive diskussionen, men havde vi i stedet brugt *dans* som kildeområde, havde vi italesat diskussionen i et helt andet harmonisk lys og dermed også oplevet og handlet anderledes (Lakoff & Johnson, 2005, s. 15). Metaforerne er derfor ikke uvedkommende og tilfældige talemåder, men afgørende for den måde, vi oplever verden på. Sprog og virkelighed er på den måde tæt forbundet for Lakoff og Johnson. Hvis en ny metafor kommer til syne og bliver en del af det begrebssystem, som vi baserer vores handlinger på, har en metafor styrken til ligeledes at ændre det sanseapparat, som vi oplever virkeligheden med (Lakoff & Johnson, 2005, s. 165-166).

Selvom ovenstående teoretiske præsentationer synes vidt forskellige, så kobler jeg dem her sammen, fordi jeg med McGann og Lakoff og Johnson får mulighed for at beskrive nogle af de bevægelser, som virker inden for tekststrukturen. Ligesom Amalie Smith kan man dermed sige, at jeg også i min teoretiske sammensætning arbejder hybridt på tværs af traditioner, hvilket jeg ser som en nødvendighed, hvis jeg ønsker at tilnærme mig hendes forfatterskabs alsidige bevægelser.

Værkanalyse – *I civil*

I civil går under genrebetegnelsen *samling*, der henviser til den samling af tekststykker, som værket består af. Tekststykkerne er forskelligartede, idet nogle er opsat på vers, mens andre består af brødtekst, men fællesnævneren for dem alle er, at de indgår i et episk narrativ. Hvert tekststykke introduceres af en titel, eksempelvis ”PAR”, ”FÆLLESKROP” og ”FRAMINERALRIGET”, som angiver det indholdsmæssige omdrejningspunkt i tekststykket. *I civils* peritekst tager sig anderledes ud, bl.a. når det kommer til værkets kompositionelle inddeling, som afviger fra de velkendte kapitelinddelinger. I stedet for kapitler gør værket brug af fem koncentriske cirkler, som står markeret med hvid farve på sort papir. Værket begynder sin inddeling med centercirklen, som tekstens resterende cirkelinddelinger slår

ringe omkring. På indholdssiden handler værket om en symbiotisk forelskelse mellem et ”jeg” og et ”du”. Forelskelsen er så stærk og opslugende, at værkets jegfortæller oplever den som en opblødning mellem deres kropslige afgrænsninger. De bliver en fælles krop, som bl.a. beskrives således:

(...) det er sådan, at vi på en måde flyder sammen og ikke kan skelne hinandens blik fra vores eget, at det er det samme blik og det betyder ikke så meget, hvem der er i hvilken krop; nu er vi her sammen.
(Smith, 2012, s. 24)

Denne stærke symbiotiske oplevelse optræder i værkets *centercirkel*. I værkets *anden koncentriske cirkel* får duet konstateret kræft, hvilket danner en flænge i parrets symbiotiske tilstand. Jeget bliver opmærksom på deres adskillelse som entiteter, ”da cellerne begynder at fordoble sig næsten uhammet i din krop, uden at der af den grund bliver færre i min” (Smith, 2012, s. 29). I værkets *tredje koncentriske cirkel* er jeget optaget af samlinger af forskellig art, og hvad der binder dem sammen. Det drejer sig om fysiske mineralsamlinger, samlinger af minder, barnets tandsamlinger, osv. I den *fjerde koncentriske cirkel* er parret på vej væk fra hinanden. Symbiosen er brudt, og grænserne mellem de to kroppe reetableret, hvilket udtrykkes gennem sætninger som: ”jeg vover // at kalde det dig // dette forbund af celler” (Smith, 2012, s. 75). Det er en cirkel præget af indre frustrationer, men ligeledes af mange ydre beskrivelser af fx mennesker i parker samt videreformidlinger af videnskabsartikler om fx bi-familier. I den *femte* og sidste *koncentriske cirkel* river de sig løs. Jeget tager på en rejse og mærker, at båndet mellem duet og jeget brydes, hvilket medfører evnen til at kunne se ”gennem mine egne øjne” (Smith, 2012, s. 87).

Disse fem cirkler er omringet af en rammefortælling bestående af to afsnit skrevet på sorte sider med hvid skrift, som står henholdsvis før og efter de koncentriske cirkler. I rammefortællingen møder læseren jeget, som taler fra et sted efter forelskelsen, og cirklerne fremstår derfor som et flashback. Denne kompositoriske opdeling finder man tilsvarende i den danske litteraturrektor Louise Mønsters artikel ”Et forbund af celler”. I artiklen reflekterer Mønster over betydningen af de koncentriske cirkler og kortlægger dem som udvidelser væk fra duet og jegets symbiotiske forelskelse i centercirklen (Mønster, 2013, s. 76). I denne artikel vil jeg dog præsentere en anden læsning af disse cirkler, hvor deres formmæssige funktion medregnes i min fortolkningsproces. Dette var en kort skitsering af værkets kompositionelle og narrative træk. Jeg vil nu vende blikket mod de stiltræk, som præger værket.

Bevægelsesverber

I *I civil* er der en stemning af noget organisk og konstant foranderligt. Det udtrykkes bl.a. gennem sætninger som: ”Alt flyder og skifter form. Indtryk aflejres. Fast form opløses i indtryk” (Smith, 2012, s. 40). Sætningens referentielle betydning udtrykker en perception af verden, hvor materiale og fast afgrænsede størrelser er udflydende, men løfter man blikket fra disse sætninger, så opdager man et andet underliggende betydningsbærende element for tekstens organiske og foranderlige fornemmelse. Gennem hele teksten benyttes utallige bevægelsesverber, dvs. semantiske verbum-konstruktioner, som beskriver en bevægelse (Christensen & Christensen, 2019, s. 314). Lad mig inddrage to eksempler:

Huden er en membran, og væsker *passerer igennem* den. (...). Lys *trænger gennem* betrækket. (...). Et øjeblik *strækker sig* lodret på tværs af tiden. (...). Lade kroppen *glide ned* i røret. (Smith, 2012, s. 13, egne kursiveringer)

Samlingen: Tingene *trækkes ud* af kredsløb for at opbevares til eftertiden // Tingene *skifter* hænder, *skubbes frem* gennem tiden eller *falder fra, opløses*. (Smith, 2012, s. 47, egne kursiveringer)

Kursiveringerne i de to uddrag markerer de steder, hvor der optræder et verbum, hvis signifiant refererer til en bevægelse væk fra noget, en bevægelse igennem noget, en opløsning, hvor afstanden mellem noget forsøges, osv. Ved at lade teksten infiltreres af disse mange bevægelsesverber, skabes der en fornemmelse af altings foranderlighed på et mere indirekte plan. De faste størrelser glider som en klump gele fra den ene form til den anden og fra et sted til et andet. At insistere på at fastholde en størrelse i den samme form fremstår i dette univers som et umuligt projekt. Verberne bliver på den måde en underliggende stemningsbestemmende enhed, der medvirker til tekstens organiske og foranderlige fornemmelse.

Udover de enkeltstående sætninger, som udtrykker foranderlighed på indholdsplanet, og de semantiske konstruktioner, der understøtter fornemmelsen, bygger værket narrative hovedtræk ligeledes på bevægelighed. Værket handler, som tidligere nævnt, om et kærlighedsforhold, der gennemgår en markant forandring fra et begyndelsepunkt, hvor forelskelsen er på sit højeste, til et endepunkt, hvor kærlighedsforholdet bliver opløst. Det handler om ustoppelige kræftceller, som har taget ophold i duet, og som ikke kan bremses af hverken kærlighed eller kemobehandlinger. Det handler om mineralsamlinger med egen agens, der selv ”lader sig musealisere” (Smith, 2012, s. 26). Eva Magelund Krarup bemærker også tekstens foranderlighed i sin artikel ”(Ny)materielle fusioner”, men identificerer kun fornem-

melsen som en konsekvens af måden, værket fremskriver genstande og kroppe på som åbne og foranderlige systemer med egen agens (Krarup, 2017, s. 115). Jeg har her forsøgt at bygge videre på argumentet ved at pege på, hvordan alle tekstens bestanddele, dvs. de enkeltstående sætningers indholdsside, de semantiske konstruktioner og det narrative forløb, indgår i en fælles struktur, der tilsammen skaber fornemmelsen af, at verden ikke kan tæmmes eller styres. Den har sin egen kraft og vilje, som man blot må acceptere og bevæge sig med. Disse bestanddele bliver dermed definerende for den diskurs, som værket skriver sit univers frem igennem. Følger man den genetiske bestemmelse af *stil*, kan disse bestanddele derfor karakteriseres som en del af tekstens stiltræk.

De koncentriske cirkler som en figuration

Værkets fokus på bevægelighed påvirker ligeledes forståelsen af de koncentriske cirkler. Kigger man på cirklerne som en figuration, danner de en tunnelformet figur, hvis retning enten går udad eller indad. I værkets begyndelse står der følgende, som understøtter denne påstand: ”I en historie, vi fortæller, er der en cirkel og inden i den en anden cirkel, og det fortsætter. Vi kigger sammen ind i cirklernes tunnel, det uendelige fald indad og udad. (...). En dag er en cirkel” (Smith, 2012, s. 13). Jeg er ligeledes desorienteret angående faldets retning. Det eneste, som jeg med vished erfarer, er faldet *i sig selv*. At hver dag er en cirkel, giver os en forståelse af, at livet opfattes som en bestandig udvidelse af dette fald gennem tunnelen. Lidt forenklet kan livet ved hjælp af Lakoff og Johnson sættes på formelen ”livet er et fald”, hvor ”livet” er målområdet og ”faldet” kildeområdet, som bruges til at beskrive livet igennem. Denne metafor virker til at være hele værkets grundlæggende metafor, som teksten strukturerer sit univers omkring både indholdsmæssigt og semantisk, jf. tidligere afsnit. Jo længere læseren bevæger sig ind i værket, jo flere cirkler bliver der slået om centercirklen, hvilket udvider den tunnelformede figuration. Læserens bevægelse igennem værket bliver på den måde også en faldende bevægelse gennem tunnelen, og læseoplevelsen korrelerer dermed med jegets oplevelse af livet. Disse koncentriske cirkler, som er en del af værkets peritekst, bliver dermed afgørende for den sanseoplevelse, som værket er at læse. Periteksten bliver et sansbart sted, hvorigennem teksten viser sit blik på verden, hvilket, jf. Genette, kan karakteriseres som stil. Værket kommunikerer altså sit blik på verden gennem både sproglige og ikke-sproglige peritekstuelle tegn. Skal man forstå hele teksten, nødvendiggør det derfor, at man er åben for de betydninger, som findes i både form og indhold.

Værkanalyse – *Marble*

I *Marble* gør arkæologen Daniel under en udgravning et arkæologisk fund af en marmorskulptur, som han på messiasagtig vis bringer til live ved at give den navnet ”Marble”. Marble og Daniel indleder en kærlighedsrelation, som dog må vige pladsen som fortællingens centrum til fordel for Marble selv og hendes optagethed af overflader, materiale, skulpturer, farvers forgængelighed, den virtuelle materie, teknologiens evne til at skabe virtuel materie og teknologiens begrænsninger inden for det selv samme. Marbles udforskning af disse emner er værkets centrale omdrejningspunkt, som bl.a. bringer hende på en rejse til Athen. Værket består af tre forskellige sammenflettede spor, hvoraf *det første* – og mest dominerende – følger Marble og hendes materialestudier gennem en levealder; fra hun vækkes på side 1 til hendes tilbagevenden til forstenet marmor i værkets slutning, idet hun snubler i marmorstøv og ”et arkaisk smil stivner på hendes læber” (Smith, 2014, s. 98). *Det andet* spor er Marbles breve til Laila, der ikke nærmere identificeres. *Det tredje* og sidste spor er fortællingen om den danske skulptør og billedhugger Anne Marie Carl-Nielsen, der i 1903 tager til Athen for at kopiere arkaiske skulpturer. Sporenes skift markeres i teksten med enten sideskift eller tomme sider. Det første og tredje spor markeres ikke af nogen peritekst, men blot af afsnittets indholdsmæssige karakter. Det andet spor synliggøres derimod ved at stå i kursiv.

Det materielle fokus

I overensstemmelse med Marbles interessepunkter viser inklinationen for materiale og overflader sig også i tekstens beskrivelser af verden. Teksten inddrager utallige passager, hvor de rum og genstande, som Marble passerer og perciperer, beskrives, hvilket giver læseren et indtryk af, at teksten valoriserer dem som vigtige. Et enkelt eksempel, hvor Marble går rundt på et museum i Athen, lyder således:

Grupperne drejer højre om og går ind i den arkaiske sal. Her står Kalvebæreren lige fremme uden synlige spor af farve. Den persiske rytter med harlekinternede bukser er placeret ved de matterede vinduer. De arkaiske korer er fordelt rundt i salen; unge, ranke, velklædte kvinder, som holder offergaver frem og smiler. (Smith, 2014, s. 36-37)

Uddraget viser, hvordan teksten bruger sine beskrivelser til at udtrykke sin interesse for de ydre omgivelser. Fokus i beskrivelserne er nemlig måden, verden rent materielt fremtræder; hvordan grupperne drejer til højre i museumssalene, og hvordan skulpturerne placerer sig i rummene. Tekstens tematiske materialefokus samt den genstandsorienterede

sprogliggørelse af tekstens omverden afgiver, jf. Genette, betydning til resten af teksten. De bliver betydningsbærende elementer, idet de skaber den kontekst, som de resterende tegn forstås igennem; som når Marble siger, at hun ikke vil lære at læse, ”hun vil lære at se” (Smith, 2014, s. 21). Sætningens betydning påvirkes af førnævnte nedslag og lader ytringen være et udtryk for tekstens ønske om at vende sig mod fænomenerne i verden. Marble vil ikke lære at læse, forstået som forudbestemte måder at opleve verden på. Hun vil *lære at se*, forstået som et autonomt og fænomenologisk opmærksomt blik. Men ligeledes kan ytringen ses som tekstens høje valorisering af form frem for indhold. Tegnet, såvel som genstanden, vil Marble i første omgang se uden deres referentielle eller symbolske betydning, men som de former eller ydre manifestationer, de viser sig gennem. På den måde kan ytringen forstås som et ønske om at forkaste tegnsystemet og se verden, *som den er*, uden de betydningsdannelser, som tegnsystemet afgiver.

Stiltræk – det hybride element

Marble er et værk, som leder tankerne hen på Smiths oplæg om det hybride og det helstøbte. I *Marble* bliver en helstøbt skulptur levende, og følger man perspektiverne, som blev præsenteret i oplægget, bliver den ”rene” og ”fuldendte” helstøbte skulptur i værket transformeret til en bastardagtig hybrid, der befinder sig i krydsfeltet mellem subjekt og objekt. Men det er ikke kun på værkets narrative side, at det hybride viser sig. Det fremtræder ligeledes i måden, teksten bruger sproget på. Selvom værket overordnet har en fortællende modus, benytter teksten sig rent sprogligt af forskellige stilistiske træk, som jeg i følgende vil betegne som de *faktuelle stiltræk* og de *lyriske stiltræk*. Lad os starte med et eksempel på førstnævnte: ”Alle stoffer har en farve. Nogle stoffers farve ligger i det infrarøde spektrum. Polykromiforskningen bruger infrarødt fotografi til at finde rester af pigmentet egyptisk blå, som luminescerer i det infrarøde spektrum, når det udsættes for synligt lys” (Smith, 2014, s. 15). Uddraget er et eksempel på, hvordan nogle passager er skrevet i en nøgtern og objektiv beskrivende stil. Tekststykket har intet tilstedeværende subjekt i sætningskonstruktionerne, og passagen gør brug af fagspecifikke termer som ”polykromiforskning” og ”luminescerer”, der ifølge Bo Hakon Jørgensen er en måde, en tekst kan knytte sig til et videnskabeligt felt på (Jørgensen, 2014, s. 261). Virkningen af denne stil kan forklares med brug af Genettes begreb *eksemplificering*. Disse stilistiske virkemidler bliver en motiveret form for symbolisering, som forsøger at knytte dele af teksten til et naturvidenskabeligt felt, som teksten mener at høre til. Effekten af at benytte den videnskabelige stil er endvidere, at der etableres et

tegnssystem, som opretholder en enstrenget reference til omverdenen (Jørgensen, 2014, s. 261). De faktuelle passager bringer m.a.o. teksten ned på et konkret og bogstaveligt niveau, tæt på virkeligheden og på dens fysiske fænomener.

Disse stiltræk bliver suppleret af de *lyriske stiltræk*, der bl.a. lyder således, da en kustode netop har råbt til Marble, at hun ikke må tage billeder på museet:

Nu strømmer der blod ud i kinderne. Hun pakker kameraet væk og sætter sig på en bænk i den modsatte ende af salen. Så hører hun, at råbet er genkommende, men hver gang skærer det gennem rummet fra nye vinkler. Et hårdt snit, som glattes ud, når turisterne slentrer frem og tilbage. (Smith, 2014, s. mellem 41-42)

Selvom uddraget i sin beskrivelse af begivenheden stadigvæk er præget af den nøgternhed, som vi så i udredningen af de *faktuelle stiltræk*, så finder en sensibilitet og et metaforbrug alligevel vej ind i sproget, som ligger til grund for min identifikation af passagen som lyrisk. De *lyriske stiltræk* viser sig på følgende to måder. *For det første* gennem følsomheden, som kommer til udtryk gennem Marbles kropslige reaktion på kustodens anråb. Marble rødmer, men lader reaktionen forblive en ydre iagttagelse uden at genkende eller identificere den som flovhed eller nervøsitet. Reaktionens indholdsmæssige betydning bliver altså ikke afkodet. Den fastholdes som form, dvs. i dens ydre manifestation. *For det andet* viser de *lyriske stiltræk* sig gennem den metaforik, som optræder i uddragets sidste to sætninger. Sætningen beskriver et råb som et hårdt snit, der skærer gennem rummet, hvilket kan opsættes gennem begrebsmetaforen som ”et råb er en kniv”. Metaforen er, jf. Lakoff og Johnson, afgørende for tekstens verdensopfattelse. Idet teksten giver råbet en fysisk dimension i sproget, skabes der en mulighed for rent faktisk at percipere råbet som en materiel genstand i virkeligheden. Metaforen giver på den måde læseren en fornemmelse af tekstens forfinede sanseapparat, der fornemmer materialiteten selv der, hvor den er usynlig. Mødet mellem disse to stilistiske positioner er med til at skabe en fornemmelse af gensidig udligning. Ved at indgå i den samme struktur, dvs. teksten, fremstår de to traditionelt set dikotomiske verdensopfattelser som én. Afstanden mellem naturvidenskaben og poesien virker ophævet, og i stedet for at trække teksten i to forskellige retninger infiltrerer de hinandens domæner. Den æstetiske skønhed, som poesien ønsker at åbne vores øjne for, projiceres over på naturvidenskaben, samtidig med at de faktuelle stiltræk trækker teksten ned på et konkret niveau og skaber en åbning for eksempelvis at læse metaforene som konkrete størrelser. *Marble* bliver på den måde en blandingsgenre og afviger indholdsmæssigt fra romangenren, som værket ellers klassificerer

sig som gennem sin peritekst på forsiden. Ifølge den skotske litteraturhistoriker Alastair Fowler er afvigelser inden for genrer dog ikke atypiske men snarere et karaktertræk for alle genrer. Ifølge Fowler handler genre ikke om at klassificere forskellige tekster på baggrund af fasttømrede fællestræk. I stedet handler genre om *familieligheder* mellem tekster, og metaforen bruges til at forklare, hvordan lighederne ikke altid er de samme, men derimod kan overlape og krydse hinanden (Fowler, 1982, s. 47). At *Marble* inddrager varierende stiltræk truer, jf. Fowler, ikke dens hovedgenre, men hjælper blot læseren med at afklare måden, hvorpå den pågældende tekst skal læses (Fowler, 1982, s. 41-42). *Marble* bliver dermed en roman, fordi den lader sig læse som én.

Sidetalsnotering og materielle udformning

Ligesom vi så afvigelser fra de normative peritekstuelle tegn i værket *I civil*, jf. kapitelinddelingerne som koncentriske cirkler, finder vi afvigelser i *Marbles* peritekst. Dette gælder bl.a. værkets sidetalsnotering. Slår man op på værkets sidste side, er den markeret med tallet ”104”, men optælles siderne, udgør antallet omkring 100 ekstra sider. Sidetalsnoteringen springer med andre ord sider over. Noteringssystemet er således indrettet, at de sidste sider i hvert afsnit står uden sidetal, hvilket både tæller hele, halve og blanke sider. Disse befinder sig i et ingenmandsland mellem *at findes* og *ikke at findes*, hvilket bliver tydeligt, når man forsøger at referere til dem. Denne peritekstuelle afvigelse giver teksten en anden fysisk tekstur ved enten at være folder eller huller i teksten. *Folder*, hvis de sidetalenoterede sider skal forstås som en tråd, som trækkes gennem teksten og omdanner siderne uden sidetalsnotering til tekstens udposninger, eller *huller*, hvis disse ikkeeksisterende sider skal forstås som åbninger eller brud i tekstens forløb. I begge tilfælde afgiver denne afvigelse en betydning til teksten. Den viser, hvordan teksten forholder sig undersøgende og eksperimenterende over for formspørgsmålet både på værkets indholdsside og gennem værkets kompositionelle opbygning.

Interessen for form kan man ligeledes se, hvis man vender blikket mod værkets bibliografiske koder. Værket tager sig ud som en hvid rektanglet klods med grønturkise dybdeflader. På forsiden står værkets titelnavn skrevet med røde versaler, og på bogryggen gentages titlen med samme røde skrift sammen med navnet på værkets forfatter, genrebetegnelsen ”roman” og navnet på værkets forlægger. Værkets skarpe kanter og homogene farvelægning får værket til at fremstå som en animeret klods fra et computerprogram, og det skaber dermed en forbindelse mellem værkets bibliografiske koder og tekstens indholds-

mæssige narrativ. Et af Marbles interessepunkter er det virtuelle univers, og Marble mødes gentagne gange med en 3D-animator, som hun har givet til opgave at skabe et landskab uden overflader, og hvor en animeret version af Anne Marie Carl-Nielsen skal kunne tale. Under møderne er Marble nysgerrig på at finde frem til det punkt, hvor det virtuelle univers har sin ultimative grænse. 3D-animatoren forklarer, at det virtuelle er begrænset til kun at bestå af nuller og ettaller (Smith, 2014, s. 70), men idet værket fysisk ligner en animeret klods fra et computerprogram, fremstår den som en videre undersøgelse af emnet, hvor det virtuelle er brudt ud af skærmen og blevet konkret materiale. Tegnets signifiant har altså gennem de bibliografiske koder transformeret sig til fast form ude i virkeligheden.

Værkanalyse – *Et hjerte i alt*

At give et narrativt resume af *Et hjerte i alt* ville være en umulig opgave. Værket består af 62 opbrudte og sammenflettede tekststykker, der handler om forskellige emner som bl.a. overflader, kulturhistorie, naturhistorie, materialitet, kærlighed osv. Mange af temaerne overlapper med værket *Marble*, men hvor Marble fungerede som en avatar, der guidede læseren rundt i værkets undersøgelsesfelt, er det i dette værk læseren selv, som må sammenfatte meningen mellem de mange tekstlige sammenstød. Hvert tekststykke bliver introduceret med en titel, som angiver tekststykkets emne, og en genrebetegnelse, som angiver, hvilken genre tekststykket er skrevet i. At *Et hjerte i alt* også er en blandingsgenre, skinner med disse forskellige genrebetegnelser tydeligt igennem. Nogle tekststykker figurerer kun en enkelt gang, mens andre kædes sammen af den fælles titel og genrebetegnelse og optræder gentagne gange gennem teksten. Disse bliver et tekstligt anker for værkets ellers mange tilsyneladende sporadiske informationer og refleksioner. Et af disse ankre er tekststykket ”Øjnene rører, hænderne ser”, som kategoriseres under genrebetegnelsen ”Voice-over (2015)”. Tekststykket optræder 9 gange og 7 af gangene i følgeskab med et fotografi. På indholdssiden handler tekststykket om, hvordan vi perciperer verden gennem både føle- og synssansen. Der står bl.a. følgende:

Man kan røre ved et objekt fra flere sider samtidig, mens man kun kan se det fra én vinkel ad gangen. Men berøring er altid delvis – hånden griber kun om et udsnit af objektets totale form. For at begribe et tredimensionalt objekt må hænder og øjne arbejde sammen. Berøring og syn må krydse hinanden. Øjnene røre, hænderne se. (Smith, 2017, s. 17-18)

Som uddraget indikerer, er dette tekststykke ikke episk, men forsøger derimod faktisk at nærme sig fænomenet *at percipere noget*. Nogle af tekststykkerne er af denne faktuelle karakter, hvor der ikke optræder noget handlende subjekt, mens andre tekststykker bæres frem af et narrativt forløb med et subjekt i fokus. Et eksempel på dette finder man i værkets mest optrædende tekststykke, som bærer titlen ”Den, der kan vandre med isen”. Det optræder 12 gange og går under genrebetegnelsen ”Naturkronik, 2013”. I tekststykket møder man et jeg, der er taget alene i sommerhus tæt ved Viborg. Jeget har fået feber og skriver således: ”Sidste år i august var jeg her med en varme, som ikke var feber. Ved solopgang badede jeg i søen, i vand, der var silkeblødt og brunt. Dagene står ikke alene” (Smith, 2017, s. 19). Rent sprogligt gør uddraget brug af lyriske stiltræk, som bl.a. skabes gennem ordet ”varme”, hvis homonymiske betydninger gør ytringen tilsløret og flertydig. Varmen defineres kun som en negation til feber og kan derfor referere til august måneds hede eller en sansemæssig, indre varme igangsat af fx en følelse af kærlighed. Derudover vækkes den poetiske klang af den allitteration, som ordene ”silkeblødt” og ”brunt” udgør, og som knytter sproget til poesens rytmiske karaktertræk. *Et hjerte i alt*s stiltræk skal derfor også findes i den stilmæssige blandingsform, der skaber en fornemmelse af, at teksten ikke skelner mellem det fænomenologiske og det poetiske, men at disse to kommer ud på et.

Værkets form: et møbiusbånd

Når vi læser en bog, tænker vi knap nok over, hvordan vi vender bogen, hvordan vi bladrer gennem siderne, og hvilken betydning disse bevægelser har for selve værket. I *Et hjerte i alt* forholder det sig dog anderledes. Tekstens brødtekst er vendt 90 grader, så værket læses ved at vende siderne nedefra og op i stedet for at bladre fra højre mod venstre. Folder man værket helt ud, så forsiden og bagsiden mødes, vil den forme en cirkel, og det er netop i denne cirkulære bevægelse, at værket skal læses. Værket har intet lineært forløb med et start- og et slutpunkt, der er markeret med et bogomslag. Teksten vandrer over bogryggen, og når sin egen hale ved at ende, hvor den begyndte. Værket har ingen forside eller bagside og dermed ingen opdeling af indre/ydre. Det tematiske indhold om overflader, sansninger, materiale osv. kommunikerer på den måde både sprogligt og gennem værkets form og materialitet.

Hver gang et tekststykke slutter, markeres det med en streg, der skærer over hele siden vinkelret på brødteksten, og det var netop disse streger hen over papiret, som gjorde mig opmærksom på fællesnævnerne mellem værket og det møbiusbånd, som jeget i afsnittet ”Møbiusbåndet” klipper. Der står følgende:

Jeg klipper et bånd af papir. Båndet har to lange sider og to korte ender, en forside og en bagside. Jeg fører enderne mod hinanden, drejer den ene en halv omgang og limer dem sammen. Formen vrider sig: et møbiusbånd. Jeg tegner en streg midt på båndet. Jeg fortsætter med at tegne, rundt og rundt. Stregen ender ved sin egen begyndelse. Båndet har kun én overflade. Det har ingen bagside. (Smith, 2017, s. 3-4)

Papirbåndet kongruerer med værket på flere punkter. *For det første* har hverken papirbåndet eller værket et slutpunkt. De er begge forbundet i enderne og former sig dermed som en cirkel. *For det andet* har ingen af formerne en bagside, men kun et indre eller et ydre, hvilket bliver tydeligt ved, at teksten i værket vandrer over bogryggen og eliminerer bogryggens funktion som ydre. *For det tredje* er værkets tekststykker afgrænset af streger, som korrelerer med de streger, som tekstens ”jeg” tegner på papirbåndet. Beskrivelsen af møbiusbåndet bliver dermed en slags metatekst til selve værket og dets tilblivelse. Kigger man ligeledes på værkets bibliografiske koder kan endnu en parallel drages. *Et hjerte i alts* sider er af en grov og tyk karakter, der næsten udjævner den taktile forskel mellem værkets omslag og værkets sider. Omslaget er en paperback, der formentlig af slidmæssige grunde er trykt på lidt grovere karton end resten af siderne, men materialet er bøjeligt og skrøbeligt, hvilket skaber en mindre sanselig distance mellem fornemmelsen af at have tekstsiderne mellem fingrene og omslaget. Værkets bibliografiske koder understøtter på den måde værkets ønske om at forme sig som et møbiusbånd. Værkets peritekster og materialitet bliver derfor betydningsbærende elementer for hele tekstens struktur, idet de skaber en forbindelse mellem indhold og form ved at manifestere det sproglige indhold i en konkret og håndgribelig genstand i den sanselige virkelighed.

Det multimediale materiale

En anden måde, hvorpå værket skaber en forbindelse mellem indhold og form, er ved at inddrage fotografier. Værket bruger, ligesom andre af Smiths værker, fotografiet som en del af brødteksten og inddrager dem uden systematik, men blot hvor teksten finder dem brugbare. Enkelte fotografier står alene under sit eget særskilte afsnit, mens langt størstedelen er akkompagneret af brødtekst. Fotografierne relaterer sig altid til tekststykket eller titlen ved også på et billedligt plan at undersøge eller understøtte tekstens tematiske indhold. Et eksempel finder man i et af tekststykkerne fra serien ”Øjnene rører, hænderne ser”, hvor et tredimensionalt koordinatsystem bliver introduceret. Tekstens ”jeg” reflekterer over ”det tredje punkt”, der altid vil være at finde mellem to punkter. Der står: ”Betyder det, at alting

er forbundet ned i det uendeligt mindste? Eller betyder det, at der ikke er noget, der rører ved noget som helst andet end sig selv?” (Smith, 2017, s. 54). Tekststykket er suppleret med fotografiet ”Still, 2015”, hvor en hånd presser tommelfingeren og ringfingeren sammen. Fotografiet bliver en fysisk undersøgelse af uddragets retoriske spørgsmål. Rører fingrene på fotografiet ved hinanden, eller rører de blot ved sig selv? Vil der altid være et mellemrum mellem disse fingre, uanset hvor hårdt man presser? Ved at inddrage fotografiet skubber teksten sit indhold ud i en ydre form. Det skaber en forbindelse mellem tekstens indre på indholdsplanet og dens konkrete bevægelse, som denne indre kunne afføde ude i virkeligheden. Inddragelsen af fotografiet skaber en fornemmelse af, at værket spiller på flere sanselige tangenter. Sprogets indhold bliver der ikke kun refereret til gennem signifikanter men også gennem billeder, der henviser til en given ting uden om sproget. Det er bl.a. i denne flersporede kommunikation, hvor værket eksperimenterer med, hvordan man kan formidle en verdensopfattelse, at værket optræder hybridt og nysgerrigt.

Afrunding

Denne artikels overordnede projekt har været at finde frem til forholdet mellem form og indhold i Amalie Smiths forfatterskab, men måske ligger der et sprogligt paradoks i denne formulering, som faktisk saboterer min læsning. Ved at opstille indhold og form som et modsætningspar impliceres det, at form er adskilt fra indhold. Denne betragtning er i strid med det, som jeg i min læsning af Amalie Smiths værker ser som hendes stilistiske fundament: at lade form og indhold falde sammen og derigennem lade betydning strømme flersporet ud gennem både sproglige tegn (narrativt forløb, bevægelsesverber, beskrivelser af metaforer, genrebrud osv.) og formmæssige tegn (figurationer, opsætninger, bogens fysiske materiale osv.). I denne artikel har jeg vist, hvordan forfatterskabets stiltræk kan karakteriseres som et kompliceret tegnsystem af sproglige såvel som materielle tegn, der tilsammen skaber en fornemmelse af et opbrud mellem sprog og virkelighed, mellem naturvidenskab og poesi, mellem form og indhold. Værkerne er ikke helstøbte, forstået som sammenhængende størrelser, hvor alting hører sammen. De er konstante møder mellem forskellige tekstlige fragmenter, billeder og tekst, naturvidenskab og poesi, ydre form og sprogligt indhold osv. De er mødet mellem læserens fingre og bogens papir.

Det er svært ikke at kæde Smiths hybride værker med fokus på materialitet, overflader, sprog og diskurs sammen med den nymaterialistiske teoretiske strømning, som ligeledes beskæftiger sig med disse emner (Gregersen og Skiver, 2016, s. 10), og når værkerne i denne

artikel ikke læses ud fra et nymaterialistisk perspektiv skyldes det, at disse allerede er skrevet af bl.a. Krarup (2017), Mønster (2013) og Frantzen (2012). Sætter man dog disse to teoretiske positioner, den genetiske stilteori og den nymaterialistiske teori, op imod hinanden, finder man et sammenfald inden for interessefeltet: diskurs. Dette sammenfald afføder et spørgsmål, som jeg vil afslutte denne artikel med: Hvis stil er diskurs, kan den litteratur, som nymaterialisterne kaster sig over, så kategoriseres som en samling af litteratur, som deler den samme diskurs og dermed stil?

Litteratur

- Christensen, Lisa Holm & Christensen, Robert Zola (2019). *Dansk grammatik*. 4. udgave. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Fowler, Alastair (1982). "Genrebegreber". I Jørgen Dines Johansen & Marie Lund Klugeff (red.), *Genre*. Århus: Aarhus Universitetsforlag: 39-71.
- Frantzen, Mikkel Krause (2012). "Poetisk materialisme". *Dagbladet Information*. Lokaliseret d. 7. april 2022 på <https://www.information.dk/kultur/2012/05/poetisk-materialisme>
- Genette, Gérard (1991). "Introduction to the Paratext". *New Literary History*, bd. 22, nr. 2: 261-272.
- Genette, Gérard (1991). "Stil og betydning". I Steen Bille Jørgensen & Adam Ægidius (red.), *Fransk stilistik*. Århus: Aarhus Universitetsforlag: 37-99.
- Gregersen, Frans (2014). "Strukturalisme". I Finn Collin & Simo Køppe (red.), *Humanistisk videnskabsteori*. København: Lindhardt og Ringhof: 311-346.
- Gregersen, Frans & Skiver, Tobias (2016). *Den materielle drejning*. Odense: Syddansk universitetsforlag.
- Jørgensen, Bo Hakon (2014). *Møder med mere – om litterær prosastil og prosaanalyse*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Jørgensen, Steen Bille & Ægidius, Adam (2012). "Introduktion". I Steen Bille Jørgensen & Adam Ægidius (red.), *Fransk stilistik*. Århus: Aarhus Universitetsforlag: 7-36.
- Krarup, Eva Magelund (2017). "(Ny)materielle fusioner". *Passage*. Årg. 32, nr. 77: 113-126.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (2005). *Hverdagens Metaforer*. Dansk oversættelse af værket *Metaphors We Live By* fra 1980. København: Hans Reitzels Forlag.
- Litt Talk (2018). *Amalie Smith – Litt Talk 2018*. Lokaliseret d. 2. november 2021 på https://www.youtube.com/watch?v=LZLPP_28Hi0
- McGann, Jerome J. (1991). *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
- McLuhan, Marshall (1967). *Mennesket og medierne*. Dansk oversættelse af værket *Understanding Media* fra 1964. København: Gyldendal.
- Mønster, Louise (2013). "Et forbund af celler". *Passage*. Årg. 28, nr. 69: 63-80.
- Nielsen, Klaus (2012). *Døm altid bogen på dens omslag*. Ph.d.-afhandling, Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.
- Skyum-Nielsen, Erik (2017). "I 2017 gik der halvhjertet hybrid og kaotisk collage i litteraturen". *Dagbladet Information*. Lokaliseret d. 7. april 2022 på <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2017/12/2017-gik-halvhjertet-hybrid-kaotisk-collage-litteraturen>
- Smith, Amalie (2012). *I civil*. København: Gyldendal.
- Smith, Amalie (2014). *Marble*. København: Gladiator.
- Smith, Amalie (2017). *Et hjerte i alt*. København: Gyldendal.