

Kapittel 2

Å skrive i en digital tid

Vi ser ham for oss – forfatteren – ved skrivebordet, med en bunke bøker, noen ark og en penn i hånden, eller kanskje lutrygget med krummede fingre over skrivemaskinens tastatur og et glass ved siden av. Men de tradisjonelle forestillingene om forfatteren er knyttet til en annen tid. Det er ikke penn og papir den unge poeten Isabell El-Melhaoui finner frem når hun skal sette seg ned for å skrive. Skrivemaskin er heller ikke et reelt alternativ. Tvert imot er det datamaskinen og datamaskinens tekstbehandlingsprogrammer som er den digitale tidsalderens sentrale skriveteknologier. I diktet «inbox (o)» fra El-Melhaouis debutsamling *Kan jeg finnes i andre formater* fra 2014 er det nettopp de digitale skriveredskapene som fremheves. Det er skriveprosessens begynnelse El-Melhaoui beskriver, eller det man kanskje kunne kalle den grunnleggende litterære utsigelsessituasjonen i digitaliseringens tidsalder.

jeg oppretter nye dokumenter
starter med blanke ark
og blanke ark er ingen metafor
untitled1.doc
untitled2.doc
tekstdokument3.odt⁹

Skriveprosessen starter altså med en datamaskin og tre ubeskrevne tekstfiler. Men selv om Isabell (forfatteren bruker sitt eget navn i diktsamlingen) insisterer på at hun «starter med blanke ark», er viktige premisser for skrivingen lagt allerede før hun vekker datamaskinen fra dvalen. Skjermen, tastaturet, musen, datamaskinens operativsystem, det grafiske brukergrensesnittet, internettilkoblingen og de forskjellige programmene som forfatteren åpner samtidig med tekstbehandlingsprogrammet, det kan være e-post, nettleser, kanskje et bildebehandlingsprogram og en musikkavspiller, fungerer som et filter mellom henne og teksten. Det digitale skrivebordet med dets ikoner og vinduer setter rammene for skrivingen og gir skriveprosessen form.

Selv ikke tomme textdokumenter er nøytrale. Tekstbehandlingsprogrammenes ulike funksjonaliteter og kommandoer kan langt på vei sies å regulere hvordan vi forholder oss til teksten. Tenk for eksempel på hvordan den automatiske stavekontrollen bidrar til å disiplinere skrivingen. Dag Solstad kommenterer dette i Alf van der Hagens intervjubok fra 2013, *Dag Solstad. Uskrevne memoarer*. Etter å ha skrevet på skrivemaskin i hele sin karriere forteller Solstad at han endelig gått til anskaffelse av en datamaskin. Intervjueren spør hvordan forfatteren opplever den nye skriveteknologien, og Solstad svarer: «Akkurat nå går det også langsommere enn da jeg hadde skrivemaskin, for jeg skriver mye feil. Jeg kjører inn datamaskinen, og foretar mange rettelser. Hvis jeg ser at [...] noe er feil, kjører jeg det opp og retter med en gang. Jeg har ikke rettetast, vet du.» Alf van der Hagen spør Solstad hva han mener med «rettetast», og forfatteren svarer: «Jeg trodde alle maskiner var utstyrt med det? Hvis man skriver feil, hvis jeg skriver nøddvendig med to d-er, så kommer han og begynner å streke under ordet med rødt. Se, dette må du rette opp, sier han. Men jeg vil ikke ha det! Jeg vil ikke bli behandlet som en skoleelev!»¹⁰ Solstad personifiserer altså stavekontrollen som en streng skolelærer, kanskje en passende metafor for skriveteknologienes innflytelse på tekstproduksjonen.

Men tilbake til El-Melhaoui. Tekstbehandlingsprogrammene som det refereres til i «inbox (o)», er i seg selv interessante. Det

er de såkalte filetternavnene – i dette tilfellet «.doc» og «.odt» – som forteller oss hvilken programvare Isabell bruker. Først oppretter hun to dokumenter i Word, en produsenteid programvare. For i det hele tatt å kunne starte skriveprosessen trenger med andre ord Isabell en lisens fra Microsoft. Men hva betyr det at et privat selskap eier rettighetene til de viktigste skriveredskapene dine, og at programvareeieren i teorien kan stenge deg ute fra dine egne tekster? Det kan virke som om forfatteren har betenkeligheter med denne bindingen. Det tredje tekstdokumentet hun åpner, er nemlig i den fritt tilgjengelige programvaren Open-Document. Hvordan skal man tolke denne vendingen? Handler det om en politisk protest mot Microsofts lukkede formater, eller skal vi snarere forstå diktet metaforisk?

Skriveteknologiene har til alle tider gitt oss bilder eller metaforer til vår egen selvforståelse, og «inbox (o)» gir selv assosiasjoner til et av de mest kjente eksemplene i norsk litteratur, Prøysens «blanke ark og farjestifter tel» fra sangen «Du ska få en dag i måra».¹¹ Isabell insisterer riktignok på at «blanke ark» ikke skal forstås metaforisk, men dette hindrer ikke at hun selv etablerer metaforer med utgangspunkt i de skrive- og medieteknologiene hun benytter seg av. I diktet «scrolling internet explorer», som jeg kommer tilbake til mot slutten av dette kapitlet, beskriver Isabell seg selv som en «ulest mail». Dermed kan man lese også «inbox (o)» som et bilde på subjektet. «Blanke ark og farjestifter tel» er byttet ut med en tom innboks og tre ubeskrevne tekstfiler. De blanke arkene fungerer slik som metaforiske uttrykk for Isabells egen personlighet, det vil si for en subjektivitet som ennå ikke er formet, men som skriveprosessen bidrar til å «formate».

Og denne formateringen, vil jeg hevde, foregår i tråd med samtidens digitale skrive- og medieteknologier. Isabell El-Melhaoui velger et åpent format.

Hva vil det si å skrive i en digital tid? Hvilke litterære strategier aktiviserer samtidens forfattere i møtet med det digitale? Hvordan tematiseres digitaliseringen, og hvordan setter digitale teknologier spor etter seg i formen? Med utgangspunkt i en serie

litterære lesninger og intervjuer med sentrale norske forfattere forsøker jeg i dette kapitlet å vise hvordan digitale skrive- og medieteknologier på ulike måter setter spor etter seg i samtidslitteraturen, hvordan formene påvirkes, og hvordan det digitale mer generelt tematiseres. Ambisjonen er ikke å tegnet et uttømmende eller systematisk bilde av de digitale teknologienes plass i det litterære landskapet i samtiden, men snarere å vise noen eksempler som kan belyse situasjonen, og samtidig tydeliggjøre noen aktuelle posisjoner og muligheter knyttet til digitaliseringen. Slik fungerer kapitlet som et bakteppe for de mer teoretiske og teknologiorienterte diskusjonene i neste kapittel. I dette kapitlet ser jeg bort fra den «digitalt skapte» litteraturen. Denne kommer jeg tilbake til i kapitlene 4 og 5. Eksempelene i dette kapitlet er derimot hentet fra de delene av det litterære landskapet som holder fast ved boken som primær publiseringsplattform, det vil i realiteten si hoveddelen av den norske samtidslitteraturen.

Tilbaketrekningen:

Agnes Ravatns *Fugletribunalet*

Innledningsvis skal det bemerkes: Selv om dagens forfattere skriver innenfor rammene av en digital kultur, og selv om digitaliseringen bringer med seg grunnleggende endringer innenfor både litteraturen og det litterære landskapet i samtiden, er det relativt få norske forfattere som aktivt refererer til eller tematiserer denne utviklingen, eller som henter det metaforiske bildepråket sitt fra de digitale skrive- og leseteknologiene, slik vi har sett det i forbindelse med Isabell El-Melhaoui.¹² Nå kan man innvende at litteraturen uansett vil speile eller reflektere de kulturelle og samfunnsmessige endringsprosessene som følger av den digitalteknologiske utviklingen: Også skjønnlitterære tekster som ikke eksplisitt tematiserer digitaliseringen, kan altså, indirekte, sies å være et produkt av dens påvirkninger. Anders Skare Malvik er blant dem som argumenterer for dette i sin doktoravhandling

Grensesnittets estetikk. Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur. Malvik skriver: «En litterær respons på den digitalteknologiske mediekulturen kan like gjerne artikulere i 'tradisjonell' uttrycksform som i teknologisk funderte eksperimenter. Det finnes ikke én måte å respondere på 'digitaliseringen' på, like lite som det finnes én 'digitalisering' som kunstnere kan velge å forholde seg til eller ikke.»¹³ Dette er en viktig observasjon. Men samtidig er det riktig som Audun Mortensen skriver i en anmeldelse av den amerikanske forfatteren Dave Eggers' teknologikritiske dystopi *The Circle* fra 2013: «Eggers er verken pioner eller fenomenal i analysen av teknoutopisme og infokonsumerisme. Emnevalget og utførelsen vil likevel tiltrekke seg fortjent oppmerksomhet: Påfallende få av samtidens forfattere nevner vår digitale infrastruktur med et ord.»¹⁴ Selv om den digitalteknologiske utviklingen nærmest uunngåelig setter spor etter seg i litteraturen i samtiden, og selv om det finnes ulike måter å forholde seg til de pågående endringsprosessene på, synes ikke den mer eksplisitte utforskningen av digitaliseringens teknologiske, økonomiske, samfunnsmessige eller ideologiske forutsetninger og konsekvenser å være en svært sentral tematikk i samtidslitteraturen.

Agnes Ravatns roman *Fugletribunalet* fra 2013 er et godt eksempel på det jeg vil kalle tilbaketrekning fra det digitale, og på samme tid et interessant uttrykk for litteraturens indirekte respons på utviklingen, slik Malvik skisserer som en mulighet. Flukten fra det moderne samfunnets forstyrrelser og ikke minst fra samtidens digitale mediekultur kan nemlig sies å være en av de sentrale underliggende tematikkene i romanen. Etter en svært pinlig og offentlig skandalisert avsløring av et temmelig uheldig utenomekteskapelig forhold velger romanens hovedperson, den tidligere akademikeren og mediekjendisen Allis Hagtorn, å forlate TV-jobben, samboeren og det sosiale livet i byen. Hun trekker seg tilbake til en avsidesliggende villa omkranset av krattskog og høye fjell ved en fjordarm på Vestlandet, hvor hun blir hushjelp og gartner for den hemmelighetsfulle einstøingen

Sigurd Bagge. Sigurd, som ikke er mye eldre enn henne selv, forteller at han trenger assistanse fordi kona er på ferie. Men Allis, som er romanens forteller, forstår at dette ikke er hele sannheten. Det er noe han forsøker å holde skjult. Allikevel, til tross for hemmeligholdet og hans innadvendte og lunefulle karakter, tiltrekkes Allis av Sigurd, og etter hvert som de lærer hverandre å kjenne, innleder de et forhold. I den ordknappe dialogen som med ujevne mellomrom utspiller seg mellom dem, blir fortiden langsomt avdekket, både for dem selv og for leserne.

Vi befinner oss på mange utenfor samfunnet i Ravatns roman. Og det er ikke bare de tradisjonelle kjønnsrollemønstrene, hvor Allis omfavner en slags idyllisert husmorrolle og finner ro og mening i så vel matlaging som hagearbeid, som gir leserne assosiasjoner til en forgangen tid. Like påtagelig er fraværet av moderne teknologi generelt og digitale kommunikasjonsteknologier spesielt. Bagge har ikke bil, så Allis må bruke sykkel når hun skal på den lokale matbutikken. Hun slår gresset med lå, og ikke minst legger hun mobiltelefonen i en skuff allerede samme dag som hun ankommer den avsidesliggende villaen: «Kontrollerte at telefonen min var avslått, før eg la han i skrivebordsskuffen. Skulle aldri meir slå han på, utanom i nødstilfelle.»¹⁵ Og med et par unntak forblir telefonen avslått gjennom hele det drøye året handlingen utspiller seg innenfor. Kommunikasjonen med verden utenfor blir redusert til et minimum.

I et intervju med *Morgenbladet* i mars 2013 forteller den danske forfatteren Helle Helle hvordan hun foretrekker å legge handlingen i romanene sine til en tid før mobiltelefoner ble vanlige, eller til steder uten dekning: «Jeg vet ikke hva jeg skal gjøre med mobiltelefoner. De ødelegger for det jeg vil skrive om. De gir folk for mange muligheter. Har du ikke mobil, må du spørre etter veien, eller vente til du møter noen tilfeldig på gaten, før du kan ta kontakt.»¹⁶ Moderne kommunikasjonsteknologier kan med andre ord være en utfordring for den litterære forteller-teknikken. Dette gjelder også for Ravatns roman. *Fugletribunalet* tar form som et psykologisk drama med viktige thrillerpregede

handlingselementer. Den øde og samtidig klaustrofobiske settingen kan derfor sies å være en forutsetning for at romanfortellingen i det hele tatt skal fungere. Ravatns narrative konstruksjon baserer seg både på at de to hovedpersonene ikke slipper unna hverandre, og at de mangler kunnskap om hverandres fortid. Derfor hadde bedre tilgang til digitale verktøy lett kunnet ødelegge det intense kammerspillet. I en mer realistisk fortelling ville et enkelt nettsøk umiddelbart fjernet mye av den usikkerheten som Allis opplever overfor Sigurd. Det er utenkelig at de begivenhetene som skildres, og som i så stor grad preger Sigurds fortid, ikke ville blitt omtalt i avisene. Men det faller henne ikke inn å google navnet hans. Det lengste hun strekker seg til, er å ringe opplysningen for å finne ut hvor gammel han er. Slik blir det noe anakronistisk, komisk og nostalgisk over hennes halvhjertede forsøk på å innhente informasjon:

Eg hadde ikkje halde det ut lenger. Hadde dratt ut skrivebordskuffen med skjelvande abstinenshender og slått på telefonen. Med eit nervøst sug i magen slo eg nummeret. Tenk om det berre var ein folkeleg vits dette at ein i prinsippet kunne ringe opplysninga og spørje om kva som helst, mjølkeprisar og hovudstader, og at eg var den einaste som tok det på alvor.¹⁷

På sett og vis er *Fugletribunalet* en «umulig» roman å fortelle i digitaliseringens tidsalder. Bare ved å konstruere et rom som ligger utenfor tid og sted, og hinsides den digitale utviklingen, kan Ravatn gi liv til historien om Allis og Sigurd.

Jeg vil imidlertid argumentere for at fraværet av digitale teknologier i Ravatns roman ikke utelukkende handler om forteller-teknikk. Det handler like mye om de digitale teknologiene i seg selv og deres uheldige påvirkning på forfatteren. En lesning av *Fugletribunalet* som aksentuerer hovedpersonens flukt fra samtidens digitale medievirkelighet, og som vektlegger tilbaketrekingen fra en verden som i stadig større grad preges av digitale teknologier, kan langt på vei sies å ha blitt styrket av Ravatns nyeste

utgivelse, nemlig «selvhjelpsboken» *Operasjon sjølvdisiplin* fra 2014 med undertittelen *For deg som ein gong hadde ei lys framtid, men som no er ein internettavhengig, nevrotisk, dvask og ulykkeleg tufs i tidsklemme*. Boken er en humoristisk analyse av forfatterens egen sviktende konsentrasjonsevne og den manglende selvkontrollens og selvdisiplinens ulike former. Hvorfor er det så vanskelig å få gjort det man faktisk er nødt til å gjøre? spør Ravatn. Hvorfor er det så lett å komme med gode unnskyldninger for å utsette arbeidet? Det mest interessante i vår sammenheng er ikke Ravatns analyse av selvdisiplinens psykologi eller hennes praktiske råd for å vinne tilbake kontrollen, men derimot hva hun anfører som årsakene til svikten i konsentrasjonsevnen. For mer enn noe annet forankrer Ravatn sin manglende selvdisiplin i de digitale medieteknologienes mange fristelser og forstyrrelser: «Eg har vore ein kronisk e-postsjekkande, mobilklåande utsetjar i mange herrens år, utan impuls kontroll eller sjølvrespekt, og dagleg gått til sengs med ein stor, svart klump i magen, ulykkeleg over min eigen vanlagnad.»¹⁸ Ravatn tar altså utgangspunkt i en erfaring som stadig flere av oss kan kjenne oss igjen i, nemlig at internetturfingen og de digitale kommunikasjonsteknologiene er i ferd med å frata oss evnen til fordypning og konsentrasjon. Derfor opplever også den altoppslukende og uforstyrrede skjønnlitterære lesingen stadig vanskeligere kår, eller som Ravatn formulerer det: «Mange har eit vagt minne om at dei ein gong kunne lese ei bok utan å gripe etter telefonen kvart andre minutt. Mange hugsar korleis dei som barn kunne vere fordjupa i ein eller annen leik i timevis, så oppslukte at verda forsvann, og ein slutta ikkje å leike før ein svima av av svolt.»¹⁹ Når Ravatn i *Fugletribunalet* beskriver en verden uten digitale teknologier, når hun skriver som om datamaskiner, smarttelefoner og internett ikke finnes, kan man med andre ord forstå dette som et forsøk på å frigjøre seg fra de negative påvirkningene som hun opplever fra de digitale medieteknologiene, og som et forsøk på å fastholde en verden som er i ferd med å forsvinne.

Tilbakeholdenheten overfor de digitale teknologiene har allerede fått konsekvenser for Ravatns eget virke som forfatter. Hun

har begynt å skrive for hånd. I innledningen til *Operasjon sjølvdisiplin* forteller Ravatn: «Eg skriv dette for hand. Det er noko eg har begynt med, slik at eg ikkje heile tida skal sjekke e-post og nettaviser og google dumme innfall mens eg skriv. Notatbøkene mine er takk og lov ikkje kopla til nettet.»²⁰ Har dette noen konsekvenser for valg av tematikk eller for det estetiske uttrykket? I essayet «Å falle for ljå. Forsvar for handskrifta» fra 2014 argumenterer Ravatn for dette. Å skrive for hånd handler ikke bare om å fjerne seg fra de digitale forstyrrelsene, det handler like mye om å etablere et annet rom for skrivingen og på den måten et annet forhold til teksten:

Eg har ei heilt klar oppleving av å kome inni ein annan tilstand når eg skriv for hand. [...] Det kjennest som tankane flyr lettare, mindre stakkato. Eg klarer å halde betre på desse tankane, enn når eg skriv direkte inn på data. Som om det saktegåande ved å skrive for hand blir ein fordel: medvitet kjem under overflata på det ein arbeider med og blir der, ein stad der innfall som ikkje har noko med saka å gjere, sjeldan trenger inn.²¹

For Agnes Ravatn bidrar håndskriften til å skape et sted der «innfall som ikkje har noko med saka å gjere, sjeldan trenger inn». På samme måte kan vi kanskje beskrive det rommet eller det fiksjonsuniverset som forfatteren stiller opp for oss i *Fugletribunalet*. Langt på vei kan vi forstå Allis og Sigurd som et konkret uttrykk for den skrivepraksisen og de skriveredskapene forfatteren har funnet tilbake til – nettopp som en respons på den digitalteknologiske utviklingen.

Skrivemaskin, penn, notatbøker: Tomas Espedals arbeidsformer

Tomas Espedal er en annen forfatter som velger å holde fast ved de tradisjonelle skriveredskapene, det vil si penn, papir og

skrivemaskin. Espedal, som til sammen har gitt ut fjorten romaner, inkludert «fotobokromanen» *Mitt privatliv* fra 2014, er alt annet enn en digital forfatter. «Jeg er en dinosaur på dette området», konstaterer han innledningsvis i vår samtale i Bergen høsten 2012.²² Men nettopp derfor ville jeg snakke med ham: For å forstå hvordan digitaliseringsprosessene bidrar til å forandre litteraturen og det litterære landskapet i samtiden, er det nødvendig å forstå hvordan de mer tradisjonelle estetiske strategiene og arbeidsformene fungerer. Utgangspunktet for samtalen med Espedal var nettopp spørsmålet om hvordan romanene hans tar form. Hvordan arbeider han med tekstene sine, helt konkret? De første utkastene skriver han for hånd, forteller Espedal. Deretter skriver han det hele på nytt, tre eller fire ganger, på skrivemaskin. Dette hjelper ham til en langsom bearbeiding av språket. Det fysiske arbeidet som ligger i det å taste inn teksten på skrivemaskinen, bidrar til å sile ut de passasjene som ikke er gode nok. «Jeg orker ikke skrive dårlige setninger flere ganger», kommenterer han. Når Espedal til slutt har ferdigstilt manuset, knytter han det sammen med et bånd og tar toget til Oslo for selv å levere det til redaktøren. Espedal beskriver dette som et personlig ritual og ikke som en symbolsk protest mot de digitale kommunikasjonsteknologiene. Men ikke desto mindre illustrerer det på en interessant måte hvordan forlagsbransjens arbeidsprosesser for lengst har blitt digitale. Sist gang Espedal gjennomførte sitt lille ritual, kommenterte redaktøren: «Men Tomas, dette hører ikke hjemme her. Det hører hjemme på et museum.»

I flere av Espedals romaner står utforskningen av selve skriveprosessen sentralt. Hvor kommer litteraturen fra? Hvordan tar boken form? Kan det være et arbeid å skrive? Dette er ikke minst en viktig tematikk i romanen *Imot kunsten* fra 2009. I likhet med «tvillingromanen» *Imot naturen* fra 2011 har *Imot kunsten* undertittelen (*notatbøkene*).²³ Allerede i tittelen retter med andre ord forfatteren oppmerksomheten mot skriveredskapene og de prosessene som fører frem til ferdig bok. Undertittelen (*notatbøkene*) kan tolkes som en sjangerbeskrivelse, og den

italienske forfatteren Giacomo Leopardis *Zibaldone di pensieri*, eller «notatbok av tanker», fra årene 1817 til 1832 er en opplagt referanse i den sammenheng. Men undertittelen refererer også helt konkret til de notatbøkene Espedal selv benytter seg av i skrivearbeidet. I en passasje fra *Imot kunsten*, som samtidig illustrerer noen av de særegne poetiske kvalitetene ved Espedals tekster, beskriver forfatteren sin egen arbeidsplass slik:

Jeg våkner av sollyset; det treffer blomstene på skrivebordet, de lyser opp, hvite krysantemumer. En kaffekopp, et askebeger, pennen og papirarkene, de ligger i en bunke på bordet. Hvite. Notatbøkene, sorte. Sorte permer av et tykkere papir, håndsydd i ryggen. Håndskrevne linjer, side etter side, bok etter bok, tolv bøker til sammen; notatbøkene, skissene til en roman. En skrivebordslampe. Grått metall, et gulaktig lys. Skrivemaskinen, sorte taster, hvite bokstaver. En stabel med bøker, et fotografi. Tre epler, de ligger på skrivebordet og råtner.²⁴

Et annet sted i boken utfolder Espedal beskrivelsen av skrivemaskinen. Han forteller at han fikk sin første skrivemaskin av moren, og at det umiddelbart oppsto en slags symbiose mellom ham selv og maskinen:

Der var et umiddelbart samsvar, eller en samklang, mellom maskinen og meg. Som om jeg hadde funnet mitt verktøy, eller instrument, kanskje var det som når barnet setter seg foran pianoet og trykker seg frem til sine første melodier, ja, som når den innvendige musikken, den som ennå ikke har fått sitt uttrykk, finner sitt instrument; jeg fikk, straks jeg satte meg ned foran skrivemaskinen, en sterk fornemmelse av at jeg gjorde noe riktig; jeg hadde funnet min maskin.²⁵

Kjærligheten til skrivemaskinen har fulgt Espedal gjennom hele forfatterkarrieren, og det nære forholdet til skriveredskapet er typisk for «skrivemaskinforfattere», forteller han. Kanskje det

skyldes redselen for at skrivemaskinen skal slutte å virke. Redselen for at det ikke lenger vil være mulig å reparere den. For å være på den sikre siden har Espedal valgt å skaffe seg tre ekstra skrivemaskiner, alle identiske med den han fikk da han var atten. Han burde med andre ord være sikret for resten av karrieren. Annerledes enn for Dag Solstad, for det var nettopp denne utfordringen, altså skrivemaskiner som ikke lenger kan repareres, som fikk Solstad til skaffe seg datamaskin. Den gamle skrivemaskinen som han kjøpte på syttitallet, og som han har brukt til å skrive de fleste av sine romaner, måtte pensjoneres. I *Dag Solstad. Uskrevne memoarer* beskriver han hvordan han til slutt måtte gi tapt for den teknologiske utviklingen: «Da jeg skulle skrive åpningstalen til Festspillene i Bergen, forsøkte jeg seks skrivemaskiner. Alle var det noe feil med. Da skjønnte jeg at dette ikke gikk lenger. Jeg slet også med å få til et skikkelig manuskript på den siste romanen, det hadde jeg fortrenget.»²⁶

Når Tomas Espedal velger å holde fast ved håndskriften og skrivemaskinen i sitt virke som skjønnlitterær forfatter, handler det ikke kun om et nostalgisk forhold til skriveredskapene. Like mye handler det om en grunnleggende forståelse av at skriveteknologiene på ulike måter setter spor etter seg i det litterære uttrykket. For eksempel er det mulig å se den fragmentariske stilen i Espedals romaner i sammenheng med både notatbøkene og skrivemaskinen: Notatbøkene fylles av springende tanker, mens skrivemaskinskrivingen fyller papirark som lett kan sorteres i en annen rekkefølge. Det er i forlengelsen av en slik erkjennelse at Espedal velger å holde fast ved de analoge skriveteknologiene. På samme måte som for Ravatn handler det om å unngå innflytelsen fra de digitale teknologiene på den litterære tekstens form. Men hva er det ved datamaskinen som bryter med eller motvirker det estetiske idealet til Espedal, og som påvirker skrivearbeidet negativt? Det er særlig tre momenter som gjør seg gjeldende. For det første dreier det seg om språklig kvalitet. Det er for lett å skrive, og det er for lett å skrive *langt*, med datamaskinen, argumenterer Espedal: «Jeg har skrevet én roman på datamaskin, *Hotell Norge*. Den ble tykk. Og den er

også min dårligste.» Den digitale tekstbehandlings hurtighet står med andre ord i kontrast til den langsomme bearbeidingen av språket som håndskriften og skrivemaskinen legger til rette for, og som Espedal mener er en forutsetning for litterær kvalitet.

Det andre negative momentet knytter seg til datamaskinens plass i rommet. Espedal unngår datamaskinen fordi han ikke vil tvinges til å stirre inn i en skjerm når han skriver. I flere av Espedals romaner spiller rommene – hotellrom, soverom, stue, arbeidsrom – en viktig tematisk rolle, tenk for eksempel på de mange fotografiene av forskjellige rom i *Mitt privatliv*. Men også for Espedal som forfatter er selve skrive- eller arbeidsrommet av stor betydning. Forfatteren forteller at han må kunne heve blikket når han skriver. Han må kunne se ut av vinduet. Han må kunne se seg rundt i rommet og beskrive de objektene han har rundt seg – slik vi også ser det i beskrivelsen av skrivebordet i *Imot kunsten*.²⁷ Problemet er at datamaskinen og dataskjermen vanskeliggjør dette blikket. Skjermen blir nettopp en skjerm, en barriere, mellom ham selv og omgivelsene.

Espedals tredje innvending mot datamaskinen er at den stjeler forfatterens oppmerksomhet. Skrivearbeidet krever konsentrasjon, hevder Espedal og stiller seg dermed på linje med Agnes Ravatn. For å skrive må han ha tålmodighet til å sitte ved skrivebordet, selv om ikke et eneste ord kommer ned på papiret. Dette er ikke bortkastet tid, for man må orke å stå fast. Man må orke å vente, orke å stange hodet mot teksten til det løsner. I en slik kontekst rommer datamaskinen og de digitale medieteknologiene altfor mange forstyrrelser. Hvis det stopper opp i skrivingen, er veien kort til å sjekke e-post, eller Facebook, eller kanskje spille et spill. Mens det man må gjøre, er å vente. Konsentrere seg.

Kunne Tomas Espedal selv tenke seg å utforske de mulighetene som digitaliseringen åpner for litteraturen? Han forteller at han godt kan la seg fascinere av den såkalte elektroniske litteraturen, men denne står allikevel fjernt fra det han selv holder på med. Heller ikke e-bøkene interesserer han seg for. Han vil knapt nok ha noe med dem å gjøre, selv om han forstår at forlaget gjerne vil utgi

romanene hans digitalt. Men Espedals kunstneriske prosjekt er et annet: «Jeg skriver ikke tekst», kommenterer han, «jeg skriver bøker.» E-boken er designet for konsum, mener Espedal. Den evner ikke å videreføre papirbokens særegne kvaliteter, og det er særlig tre kvaliteter ved papirboken som er viktige for Espedal. Den ene er selve materialiteten: innbindingen, papirkvaliteten, boken som objekt. Den andre kvaliteten er knyttet til leseopplevelsen: Espedal bruker ofte lang tid på en bok, gjerne et år, og han leser ofte på tvers av kronologien. Denne måten å lese på er som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, vanskelig å gjennomføre rent teknisk i forbindelse med e-bøkene. Den tredje kvaliteten er knyttet til det estetiske uttrykket. I Espedals egne bøker er det grafiske oppsettet, altså hvordan de enkelte sidene er satt, ofte av svært stor betydning. Dette er noe han har blitt enda mer bevisst på i de senere bøkene sine, forteller han, kanskje nettopp som en kontrast til den digitale utviklingen. Ikke minst, forteller Espedal, er dette viktig i det bokprosjektet som han arbeider med når vi snakker sammen høsten 2012, og som året etter kommer ut som *Bergen*. Her, forteller Espedal, er han svært nøye på hvordan de ulike tekstelementene, men også enkeltord, er plassert i forhold til hverandre på siden. Espedal forsøker nærmest å tegne et mønster i boken med det grafiske oppsettet. I en e-bok med dynamisk tekst forsvinner disse kvalitetene. De er altså uløselig knyttet til papirboken som estetisk objekt. Men nettopp fordi papirboken har disse kvalitetene, er også Espedal overbevist om at den vil overleve som litterær publikasjonsplattform. Papirboken har noen kvaliteter som e-boken ikke kan erstatte.

Tekstbehandlingsprogrammets flyt: Carl Frode Tillers improvisasjoner

For Tomas Espedal fungerer altså datamaskinen som et hinder for den langsomme bearbeidelsen av språket, den stenger blikket for verden utenfor teksten, og den ødelegger konsentrasjonen. Men kan man også tenke seg at datamaskinen kan virke forløsende på

skrivearbeidet? I likhet med Tomas Espedal forteller Carl Frode Tiller at han er lite oppdatert på den teknologiske utviklingen.²⁸ Han skriver på datamaskin, men bruker en versjon av Word som «ikke er oppdatert på lenge». Ikke desto mindre spiller datamaskinen og datamaskinens tekstbehandlingsprogram en viktig rolle i forfatterskapet hans. Tillers prosa er preget både av repetisjoner og av en særegen rytme. Denne stilen har vokst frem som et produkt av en rekke impulser og inspirasjonskilder, bemerker forfatteren, men datamaskinen og datamaskinens tekstbehandlingsprogram har vært viktige i denne sammenhengen, fordi de har gjort det mulig å realisere den. Den konkrete arbeidsmåten til Tiller er nemlig tett knyttet til det digitale skriveredskapet. Tiller forteller at han skriver omtrent en side om dagen. Han skriver med andre ord nokså langsomt. Mens han skriver, korrigerer han hele tiden sin egen tekst: Han klipper, flytter, omformulerer. Og han leser igjennom teksten for å se om rytmen er god. Setninger han ikke synes passer i det aktuelle avsnittet, men som han likevel vil bevare, klipper han ut og plasserer til slutt i dokumentet. Dette ville vært vanskelig på en skrivemaskin.

Tiller begynte å skrive på datamaskin omtrent samtidig som han begynte å skrive på heltid, og dette førte til at det stilistiske uttrykket forandret seg. I sin ungdom jobbet Tiller som frilansjournalist for det som den gang het *Namdal Arbeiderblad*. Da skrev han på skrivemaskin, og Tiller husker hvordan han pleide å tenke nøye gjennom alle setningene før han tastet dem ned på papiret. Men dermed ble også språket mer kontrollert. Tiller forteller hvordan overgangen til datamaskinen ga ham en opplevelse av større frihet som forfatter. Nå kunne han skrive fritt, uten å tenke på de praktiske problemene knyttet til retting og korrigering av teksten. Det er tross alt enklere å klippe og lime digitalt enn på skrivemaskin. Samtidig kunne han tenke *mens* han skrev, og ikke *før* han tastet ned setningene. Dette er viktig, forteller Tiller, fordi han ikke skriver romanene sine ut fra en klar plan, men snarere lar handlingen og karakterene vokse frem av selve språkarbeidet. Det er lettere å skrive improviserende på datamaskinen, konstaterer

han. Dette viser hvordan den stilen som Tiller etter hvert har utviklet, kan sies å ha sammenheng med den skriveteknologien han benytter seg av. I dag skriver Tiller nesten utelukkende på datamaskin. Det hender han skriver for hånd når han ikke har datamaskinen tilgjengelig, men da blir det mest enkeltsetninger og løsevegne replikker. Samtidig tror Tiller at han heller ville skrevet for hånd enn med skrivemaskin hvis han måtte velge. Han tror ikke at språket hans ville fått den samme rytmen og flyten hvis han hadde brukt skrivemaskin. Med en annen skriveteknologi enn datamaskinen, mener altså Tiller, ville stilen blitt en annen.

Selv om Tiller innrømmer at han ikke kjenner til hvilke muligheter som finnes innenfor den digitale publiseringen, ville han ikke nødvendigvis hatt noe imot å prøve seg på et digitalt prosjekt. Tiller, som også har bakgrunn som musiker, ser for seg at det kunne være interessant å forsøke å kombinere tekst og musikk, men samtidig er han usikker på hva som er mulig rent teknologisk. Det er altså ikke mangel på interesse, men snarere mangel på kunnskap det dreier seg om. Tillers poeng er enkelt, men viktig: Det krever ressurser å sette seg inn i de nye teknologiene, og for en forfatter som først og fremst legger vekt på det språklige arbeidet, vil dette ofte ikke være førsteprioritet. Samtidig understreker Tiller at det ikke har noen hensikt å ta i bruk teknologier kun for teknologienes egen skyld. Han sammenligner med musikken og viser til hvordan det er lett å gå seg vill i teknologiene hvis man skaffer seg en fin datamaskin med et fint musikkredigeringsprogram. Teknologien kan lett bli staffasje, for i realiteten kan man lage like god musikk med en enkel kassegitar. Avansert teknologi betyr ikke nødvendigvis god kunst: Hvis man har noe man vil uttrykke, får man det uansett til med den teknologien man har tilgjengelig.

Litteraturens mulighet: Jan Kjærstads essay

Både El-Melhaoui, Ravatn, Espedal og Tiller viser hvordan skriveteknologiene på ulike måter setter spor etter seg i den litterære

teksten. Bortsett fra El-Melhaoui er det riktignok ingen av disse forfatterne som eksplisitt tematiserer digitaliseringen, eller som utforsker de estetiske eller formmessige mulighetene som de nye digitale publiseringsplattformene åpner for. Både Ravatn og Espedal uttrykker endatil skepsis og tilbakeholdenhet overfor de digitale teknologiene og skriveverktøyene. En slik skepsis kan sies å karakterisere mange av samtidens forfattere. I innledningen til essayet «Litteraturens mulighet. Romanen og nettet» – riktignok fra 1997 – konstaterer Jan Kjørstad at i «likhet med humanister ellers har mange forfattere en angst for teknologi».²⁹ Denne redselen er et paradoks, argumenterer Kjørstad, «siden nyvinningene innen de elektroniske mediene representerer en av de største inspirasjonskildene for en person som arbeider med språk og fortellekunst i dag».³⁰ Men hvordan kan «de elektroniske mediene» være til inspirasjon for litteraturen og for samtidens forfattere? Alle de fire essaysamlingene til Kjørstad – *Menneskets matrise* fra 1989, *Menneskets felt* fra 1997, *Menneskets nett* fra 2004 og *Menneskets vidde* fra 2013 – inneholder tekster som reflekterer over spørsmål knyttet til hvordan bruken av digitale medieteknologier på ulike måter kan sies å prege arbeidet med språk, tematikk og litterær komposisjon, og som drøfter hvordan de estetiske utforskningene kan forstås i sammenheng med de mer grunnleggende kulturelle og samfunnsmessige endringsprosessene som følger av digitaliseringen.

Det er liten tvil om at den digitalteknologiske utviklingen og bruken av digitale skrive- og medieteknologier påvirker litteraturen. I innledningen til «Internettets dramaturgiske knep» fra 2004 skriver Kjørstad:

Vi lever i et nettverkssamfunn. Det er ikke særlig dristig å påstå at vår omfattende bruk av computeren vil føre til forandringer i de kulturelle uttrykksformene. Når jeg følgelig er nysgjerrig på Internett, er det fordi jeg vet det vil påvirke skjønnlitteraturen, det *har* allerede påvirket den, selv om det er for tidlig

å slå kategorisk fast hvordan. Det eneste sikre – og det er noe litteraturhistorien har lært oss – er at fenomener forbundet med nye medier finner sin vei inn i skrevne fiksjoner, både som innhold og form.³¹

Slik jeg leser dem, er det særlig tre tematikker i Kjærstads essay om litteratur og digitalisering som det kan være opplysende å drøfte. For det første diskuterer forfatteren hvordan litteraturens tematiske utforskninger kan åpne for en bredere forståelse av hvordan digitaliseringen bidrar til å påvirke samfunnsutviklingen. For det andre diskuterer han hvordan digitale skrive- og medieteknologier på ulike måter kan inspirere forfatterne i arbeidet med det litterære formspråket, enten ved å sette allerede etablerte former i bevegelse eller ved å legge grunnlaget for nye estetiske uttrykksformer. Og for det tredje reflekterer han over forfatterens rolle og litteraturens funksjon i digitaliseringens tidsalder. Det skal sies at både litteraturen og – ikke minst – de digitale teknologiene har endret seg mye i løpet av de tretti årene Kjærstad har reflektert over disse tematikkene. I enkelte av essayene kan derfor begrepsbruken, de teknologiske referansene og de litterære eksemplene virke utdaterte. Men fordi Kjærstad retter blikket mot de mer prinsipielle spørsmålene knyttet til forholdet mellom litteraturen og det digitale, altså mot den mer grunnleggende innflytelsen fra den digitalteknologiske utviklingen på samfunnsstrukturene og de kulturelle formene, er mange av analysene hans fremdeles relevante.

Kjærstad begynte tidlig å interessere seg for spørsmålet om hvordan digitale teknologier påvirker litteraturen, og hvordan litteraturen på sin side kan hjelpe oss til å forstå digitaliseringen. Allerede i 1984 skrev han et essay med tittelen «EDB og romanen». Her argumenterer han for at samfunnsengasjerte romanforfattere i samtiden må bestrebe seg på å forstå de digitale teknologienes virkemåte for gjennom dette å kunne bidra til undersøkelsen av de kulturelle og samfunnsmessige følgene av digitaliseringen:

På samme måte som Balzac gjorde økonomien til et litterært tema fordi han så at det moderne pengesystemet virket inn på folks liv, på samme måte som en del norske forfattere tok på seg den tunge researchen det medførte å skrive om fabrikkene fra innsiden – på samme måte må forfattere i dag være villige til å sette seg inn i EDB fordi dette utgjør hverdagen for store grupper i Norge og verden; kontorer automatiseres, datamaskiner benyttes i sentraladministrasjonen, roboter i industrien, EDB i skolens undervisning.³²

Særlig interesserer Kjærstad seg for overgangen til det som har blitt kalt informasjonssamfunnet, og for spørsmålet om hvordan «behovet for å håndtere informasjon» kan sies å avspeile «en bestemt form for organisering av samfunnet, av produksjon og distribusjon».³³ De digitale teknologiene virker ikke kun på overflaten, hevder Kjærstad. De fører også til endringer i de mer grunnleggende samfunnsstrukturene. Å diskutere informasjonspolitikk er derfor å diskutere «samfunnets utforming».³⁴

I en introduksjon som Kjærstad skrev til «EDB og romanen» i forbindelse med utgivelsen av *Menneskets matrise* i 1989, bemerker forfatteren at 1980-tallet i ettetid kan betraktes som «historien om WORD PERFECT's innflytelse i norsk litteratur».³⁵ Slik legger han for dagen en tydelig forståelse av at skriveteknologiene i seg selv har betydning for den litteraturen som skrives. Samtidig bemerker han at de utfordringene som samtidens forfattere står overfor, ikke først og fremst ligger i «tekstbehandlingens finesser», men derimot i «datamaskinens innebygde logikk, i det maskinspråket som langsomt gjennom-syrer samfunnet, dette med å stykke opp enhver komplisert prosess til distinkte ledd som kan besvares med et entydig ja eller nei».³⁶ I tråd med dette kan man hevde at digitale skrive- og medieteknologier påvirker litteraturen på to plan.

På den ene siden handler det om hvordan digitaliseringen har gitt samtidens forfattere en helt ny «verktøykasse», som igjen legger grunnlaget for et mangfold av nye estetiske uttrykksformer.

På den andre siden handler det om den mer grunnleggende strukturelle innflytelsen fra den digitalteknologiske utviklingen på samfunnet, kulturen og de enkelte individene. Det handler om hvilke ideologier eller tankeformer som knytter seg til digitaliseringen, og om hvordan disse setter spor etter seg i litteraturen – enten formmessig eller tematisk. Det er nemlig en sentral tanke hos Kjærstad at nye teknologier ikke bare fører til forandringer i litteraturen og de kulturelle formene, men at de også påvirker hvordan vi tenker. I «Litteraturens mulighet» skriver han:

Man trenger ikke være marxist for å spå at den digitale teknologien, selv om den ennå befinner seg på steinalderstadiet, vil komme til å skape nye idémessige overbygninger. Og når tenkemåten skifter, forandres også språket og skrivemåten. Eller for å parafrasere Marshall McLuhan, som er kommet til heder og verdighet igjen: Når man endrer mediet, endrer man kulturen – og når kulturen forandres, forandres også mennesket.³⁷

I tråd med dette er det et poeng for Kjærstad at «den digitale teknologiens utfordring for en skjønnlitterær forfatter» først og fremst ligger «på det idé- og formmessige planet, altså på et mer grunnleggende plan».³⁸ Når en forfatter velger å utforske digitaliseringen tematisk, må ambisjonen kort sagt være å forstå «hvilke menneskesyn og hvilken verdensanskuelse» som ligger «innkapslet» i de digitale teknologiene, eller med andre ord hvilke mentalitetshistoriske endringer som følger av utviklingen.

Selv om Kjærstad opprettholder det brede samfunnsmessige perspektivet fra «EDB og romanen» også i flere av de senere essayene, forskyves oppmerksomheten hans over mot spørsmål knyttet til identitet og de ansatsene han ser i samtidslitteraturen til «en ny måte å karakterisere mennesket på».³⁹ Ikke minst er dette tilfellet i «Litteraturens mulighet». Spørsmålet er hva som skjer «med synet på menneskets identitet ut fra en filosofisk forståelsesmodell basert på informasjonsteknologien».⁴⁰ Det er fremveksten og utbredelsen av internett og World Wide Web

utover på 1990-tallet som bidrar til denne perspektivendringen. Nettet gir oss ikke bare en ny modell for å forstå hva det vil si å være menneske, det vil si mennesket forstått som «et nettverk», men det legger helt konkret til rette for en annen måte å *være* menneske på. Internett, hevder Kjærstad, kan sies å fungere som en virtuell virkelighet hvor det hele tiden er mulig å skape nye identiteter og personligheter. «Jeg aner konturene av en ny mennesketype», skriver han. «Det dreier seg om en ny tenkemåte. Du kan være deg selv, eller en annen. Du kan så å si forfatte, finne opp ditt eget liv, din egen personlighet.»⁴¹ Spørsmålet Kjærstad stiller, er hva det vil si å være et menneske i en slik kontekst: «Hva *er* egentlig identitet?»⁴² Slik retter han oppmerksomheten mot en tematikk som har fått stadig større aktualitet i de senere årene, ikke minst takket være de sosiale mediens fremvekst og den viktige posisjonen de har fått innenfor samtidens digitale mediekultur. Som jeg kommer tilbake til i kapittel 4, er noen av de mest sentrale tematikkene som de sosiale mediene bidrar til å reise, nettopp knyttet til spørsmål om identitet, identitetsdannelse og digital selviscenesettelse.⁴³

I «Skjønnlitteraturens korrigerende mulighet» fra 1999 utforsker Jan Kjærstad tanken om at det er en forbindelse mellom «de herskende teknologier» i bestemte historiske perioder og disse periodenes «hovedmetaforer». Hovedmetaforer beskriver han som «metaforer som samler i seg noe vesentlig ved en hel kulturepoke».⁴⁴ De gir oss «ny innsikt om mennesket og om verden», og samtidig fungerer de som et slags filter som bestemmer «hva vi ser når vi famler etter nye erkjennelser».⁴⁵ Metaforene kan med andre ord beskrives som en slags prizmer som bidrar til å forme vår forståelse av den virkeligheten vi er en del av. Mens byen var modernismens sentrale metafor, er det internetteknologien som gir oss den viktigste modellen for å forstå oss selv i digitaliseringens tidsalder. Det er *nettet* og *nettverket* som er de sentrale metaforene i vår tid, argumenterer Kjærstad: «Hvis det var mulig å dedusere ut én grunnform av informasjonsteknologien, en form som kunne tenkes å påvirke

vårt mentale liv, måtte det være 'nettverket', bemerker han i «Litteraturens mulighet».⁴⁶ Kjørstads refleksjoner over nettverket som metafor gir assosiasjoner til de franske filosofene Gilles Deleuze og Felix Guattaris begrep om «rhizomet», slik det blant annet kommer til uttrykk i *Kafka. For en mindre litteratur*, men ikke minst til den italienske forfatteren Italo Calvinos refleksjoner over begrepet «mangfold» i *Amerikanske forelesninger*, hvor han blant annet beskriver den moderne romanen som et «nettverk av forbindelser mellom hendelser, personer og alt som finnes i verden».⁴⁷ I Kjørstads tapning har nettverket som metafor minst tre dimensjoner. For det første refererer det til en av de helt sentrale teknologiene i samtiden, altså internett, med de virkningene denne har for den kulturelle og samfunnsmessige utviklingen som helhet. For det andre foreslår Kjørstad, som jeg allerede har vært inne på, at nettet kan fungere som en metafor for viktige sider ved det å være menneske i vår tid, en metaforikk som han utforsker videre i essayet «Menneskets nett» fra 2004. For det tredje tenker Kjørstad, på samme måte som Calvino, nettverket som et kompositorisk eller formmessig prinsipp: Det handler om å finne en litterær form som nettopp i *sin form* kan bidra til å innfange den virkeligheten som litteraturen er en del av.

I «EDB og romanen» kommenterer Kjørstad at stadig flere «yngre forfattere opplever et gap mellom dagens romanform og formene som omgir oss og preger oss».⁴⁸ Hvis romanen fremdeles skal fungere som et middel til erkjennelse og være i stand til å «sette problemer under debatt», må den derfor være villig til å utforske andre litterære uttrykksformer «som bedre enn de nåværende speiler formene som påvirker oss».⁴⁹ Den formmessige påvirkningen fra de digitale teknologiene kan være både direkte og indirekte, hevder Kjørstad. Når det gjelder den direkte påvirkningen, peker han blant annet på muligheten for ulike typer digitalt skapte tekster. Han diskuterer både den «interaktive romanen» og noen av de første eksperimentene med og forestillingene om romanskrivende datamaskiner. Allerede på

1970-tallet ble det laget skrevet programvare som var i stand til å sette sammen mer eller mindre sammenhengende fortellinger, og den mest kjente av disse er James Meehans *Tale-Spin* fra 1976, som Kjærstad også refererer til.⁵⁰

Det er imidlertid ikke den mer eksperimentelle utforskningen av de digitale teknologiene i en litterær kontekst som først og fremst vekker Kjærstads interesse, men derimot digitaliseringens innflytelse på litteraturens mer tradisjonelle former. «Jeg tror påvirkningen fra EDB kommer via den indirekte og mangfoldige veien snarere enn gjennom bøker skrevet ved hjelp av programmer og interaktive spill-romaner», bemerker han mot slutten av «EDB og romanen».⁵¹ Men hvordan arter så denne indirekte innflytelsen på litteraturen seg? Kan det for eksempel være slik at vi «forandrer måten å snakke på, skrive på, rett og slett ved å leve og puste i en virkelighet så gjennomsyret av digital teknologi som vår», spør Kjærstad og bemerker at både språket, det stilistiske uttrykket og den litterære formen vil kunne preges av digitaliseringen.⁵² På det språklige planet peker han på hvordan en rekke ord, termer og begreper fra datateknologien allerede har blitt tatt opp i og blitt en del av dagligspråket. Samtidig argumenterer han for at den «reduksjonistiske tankegangen og entydighetskravet» i datamaskinens programmeringsspråk «vil berøre forfattere på grunn av den markante motstanden det danner til det man tradisjonelt forbinder med dikterspråk; flertydighet og ambivalens, tolkningsåpenhet».⁵³ På det stilistiske planet retter Kjærstad oppmerksomheten mot det informasjonsmangfoldet som i stadig større grad er i ferd med å prege samfunnet, og han ser for seg muligheten for «en romanform der romanen antok en karakter av en informasjonsmaskin, en tekst som behandlet data, fungerte som en informasjonshaglskur mot leseren».⁵⁴ John Erik Rileys roman *Heimdal, California* fra 2011, som jeg kommer tilbake til om litt, kan langt på vei leses som et uttrykk for en slik romanestetikk. Endelig: På det formmessige planet peker Kjærstad på hvordan den digitale teknologien kan gi «impulser til nye komposisjonsprinsipper og oppbygning av plot, til nye

eksperimenter med personkarakteristikk, med tiden, rommet og kausale sammenhenger».⁵⁵

Spørsmålet forblir likevel hvilken fremtid romanen som litterær sjanger har i konkurranse med de andre mediene og i konkurranse med de nye digitale uttrykksformene som er i ferd med å vokse frem. Selv velger Kjærstad å holde fast ved litteraturens mer eller mindre tradisjonelle former. Han overlater til andre å «utvikle de nye tekstmediene» og lar seg heller «inspirere av disse til å fornye romanen, slik vi finner den i bokform».⁵⁶ Ikke minst handler det om å trekke «erfaringene fra nettet og hypertekstene, med sine nye opplevels- og erkjennelsesmuligheter, inn i romanen».⁵⁷ Selv om det er gått nærmere tjue år siden Kjærstad formulerte disse betraktningene, og selv om bokmediet i dag møter en helt annen konkurranse fra andre medier enn hva som var tilfellet på slutten 1990-tallet, rommer hans forsvar av romanen som form fremdeles noen viktige tanker og observasjoner knyttet til litteraturens rolle og forfatterens funksjon i digitaliseringens tidsalder. World Wide Web representerer som vi alle vet, en kilde til informasjon uten sidestykke i menneskehetens historie. Den enorme informasjonsmengden er samtidig en av våre store utfordringer. For hvordan skal man forholde seg til den? Hvordan skal man vite hva som er relevant, og hva som kun er å regne som «støy»?

På internett blir all informasjon i prinsippet like viktig, poengterer Kjærstad i «Skjønnlitteraturens korrigerende mulighet». «Trivia og essensielle opplysninger står side ved side. Av og til kan man føle seg som i et fengsel av uvesentligheter. Det kan synes umulig å skille mellom sannhet og løgn, mellom viktige nyheter og spekulative rykter.»⁵⁸ Det er her forfatteren kommer inn i bildet. Forfatterens funksjon er å skape sammenheng i informasjonskaoset, velge ut det som er viktig og betydningsfullt, skape orden: «Gjennom et alternativt nett av fortellinger kan jeg som skjønnlitterær forfatter skrive frem et motstykke til denne verdenen. Det gjøres ved at jeg våger å stille opp et hierarki. På grunn av bokens begrensede plass sier jeg direkte eller indirekte

at noe må prioriteres høyere enn andre ting.»⁵⁹ Romanens styrke er kort sagt at den velger ut og skaper et fortolket bilde av verden, bemerker Kjærstad:

Bokens styrke er å være et sted, et medium, hvor man kan *tolke* og sette informasjon i sammenheng, så det blir kunnskap, i beste fall erkjennelse. Man leser ikke en bok for å se hva slags informasjon forfatteren har funnet, men for å se hvordan forfatteren håndterer den informasjonen han eller hun har valgt å bruke. Man leser ikke for å finne fakta, men for å finne mening. Eller et bud på mening, et bud på sammenheng – simpelthen en tolkning av tilværelsen. Forfatterens oppgave er å skape et personlig bilde av verden som kan underholde, interessere og stimulere.⁶⁰

Det er ingenting, konkluderer Kjærstad, som kan «danke ut det nettverket av assosiasjoner som skapes, de 'lenker' som så å si kobles opp i leserens skalle, av ordene i en godt skrevet roman».⁶¹ At samtidens forfattere har et ansvar for å forsøke å forstå og komme til begrep med de digitale teknologiene, betyr altså ikke at de ikke bør kunne beskrive dem fra et kritisk perspektiv. Tvert imot hevder Kjærstad at det nettopp er når «teknologiens betenkelige sider blir åpenbare», at forfatteren må våge å kritisere, men forfatterens kritikk må være av estetisk karakter.⁶² Den eneste måten en forfatter kan protestere på, argumenterer Kjærstad, er nemlig «ved å skrive en annen historie, så å si en mot-historie».⁶³ Litteraturens funksjon er å skape et korrektiv eller en motsats til digitaliseringens innflytelse, og slik er det mulig å lese et kritisk potensial også inn i Ravatns *Fugletribunalet* eller Tomas Espedals romaner eller andre litterære tekster som så å si vender digitaliseringen ryggen: De forteller en annen historie, og de forteller den ved hjelp av et språk som er preget av en annen logikk enn den som preger den teknologiske diskursen. Litteraturen og det digitale følger ikke nødvendigvis samme utviklingslogikk, og det er nettopp ved å skape distanse at disse romanene åpner for innsikt.

Mediemangfold og informasjonsoverdose: John Erik Rileys *Heimdal, California*

Mens distanse kan være viktig for enkelte forfattere, utforsker John Erik Rileys *Heimdal, California* fra 2011 en annen strategi i møtet med det digitale. Snarere enn å fortelle en alternativ historie, styrter romanen hodestups ut i den informasjonsstrømmen som karakteriserer samtidens digitale mediekultur. Det starter med en skandale. Dagen etter at romanens hovedperson, mat-skribenten, kjendiskokken og medieyndlingen Balder Mehamn, om kvelden 30. oktober 2008 bryter sammen på direktesendt TV, stenger han seg inne i leiligheten sin på St. Hanshaugen i Oslo og går bananas. Han river i stykker sine egne bøker, kaster krystallglass og vinflasker i veggen, og – ikke minst – han knuser det han kan finne av forbrukerelektronikk og moderne kommunikasjonsteknologi. For å kvitte seg med restene tenner han bål i badekaret: «[J]eg reiser meg opp igjen, går inn i stua og røsker ut ledningen på iPoden, kaster den i badekaret. Farewell, Saigon. Good bye, everything. Den ene gjenstanden etter den andre forsvinner ned i flammene. Plasten knitrer og smelter og ryker. En gammel palm treo, en psp, en iPhone. En fasttelefon med tilhørende ledning. En faks.»⁶⁴ Til slutt er MacBooken, som med Apples elegante design nærmest blir et symbol for den digitale tidsånden, den eneste teknologiske innretningen, det eneste kommunikasjonsverktøyet som står igjen: «Også den må brenne, tenker jeg, også den må dø. Et øyeblikk ser jeg for meg ansiktet til Steve Jobs, det selvtilfredse gliset hans når han lanserer et nytt glinsende produkt.»⁶⁵ Men idet Balder griper tak i datamaskinen, klar til å kaste den på bålet, skjer det noe. Han begynner å skjelve, MacBooken faller i gulvet, den spretter bortover parketten og kolliderer med bordet hvor ruterer står. Så åpner den seg og begynner å lyse: «Skjermen lyser opp. / Diodene på ruterer blinker og danser. / Jeg stanser opp. / Det er som om maskinene taler til meg, *Tiltaler* meg. Forsøker å oppnå kontakt, inviterer til samtale. Og dette enkle synet – av de levende, lysende

maskinene – gjør at jeg plutselig slutter å gå bananas.»⁶⁶ Balder resignerer, trøttheten kommer sigende, og han legger seg ned på gulvet for å sove.

Når Balder Mehamn kommer til seg selv, innser han at hukommelsen har sviktet. Minnene har blitt usammenhengende, og jo «nyere minnene er, dess mer usammenhengende blir de».⁶⁷ Han har ikke nødvendigvis glemt hvem han er, eller hvor han kommer fra, men han har problemer med å se eller forstå sammenhengen i sin egen historie. Hvordan endte han opp som kjendiskokken Balder Mehamn, og hvorfor møtte han til slutt veggen? Kanskje selve sammenbruddet kan gi oss en indikasjon på hva som har skjedd. For selv om Balder knuser det meste han kommer over, retter det aggressive utbruddet hans seg først og fremst mot ulike digitale «dingser», ulike digitale medie- og kommunikasjonsteknologier. Derfor kan det også virke som om problemene hans på en eller annen måte er knyttet til disse. Men på samme tid er det nettopp den lysende skjermen på MacBooken og de blinkede diodene på ruterer (internettilkoblingen, han er fremdeles en del av nettverket) som gjør at Balder besinner seg og faller til ro. Den hevnlysten matskribenten i utgangspunktet føler overfor maskinene, «løser seg opp i noe som nesten minner om empati», forteller Riley.⁶⁸ Jeg trenger dem, tenker Balder, «like mye som de trenger meg, de stakkars, redde maskinene».⁶⁹ Teknologiene er ikke bare en mulig årsak til problemene, de representerer også en vei ut.

For å komme til bunns i sin egen hukommelsessvikt bestemmer Balder Mehamn seg for å skrive. Han tar altså imot invitasjonen fra den lysende skjermen. Det er et klassisk motiv i litteraturen: Behovet for å skrive blir samtidig en «unnskyldning» for å fortelle historien, og i dette arbeidet spiller digitale teknologier en vesentlig rolle. Mens MacBookens tekstbehandlingsprogram gir Balder de nødvendige skriveredskapene, gir internettilkoblingen ham et materiale å jobbe med. Nettet fungerer nærmest som et arkiv for hans egen historie og identitet. Det er som han skriver: «Google er min hukommelse, Google min lege

og psykolog.»⁷⁰ Balder «googler» seg selv for å forstå hvordan han har blitt fremstilt i offentligheten, men også for å forstå hvordan han har fremstilt seg selv. For Balder representerer på mange måter en medieskapt personlighet, og her tror jeg vi befinner oss ved kjernen i problemet. I en e-post skriver Cordelia, ekskjæresten til Balder: «I think you can find your way back, become what you once were, what you wanted to be, before the media persona took over and you lost control of your own narrative and the story started to write itself.»⁷¹ Fortellingen om Balder Mehamn har kommet ut av kontroll, den mediale selvrepresentasjonen henger ikke lenger sammen med hvem han engang var, det er derfor han skriver. Han taster funnene sine – «de bittesmå sporene etter hva jeg må ha tenkt og følt» – inn i et dokument og ordner dem i noe han «tror kan likne på en kronologi».⁷² Gjennom å ordne fragmentene til en sammenhengende historie gir han mening og retning til det som har gått foran. Slik fungerer skrivearbeidet både som et minnearbeid og som et identitetsarbeid. Nettopp gjennom skrivingen trer konturene i Balders identitet frem.

Jeg har vært inne på hvordan skriveredskapene på ulike måter kan sies å sette spor etter seg i den litterære teksten. Dette gjelder også for *Heimdal, California*. Romanfortellingen, og dermed Balders identitet, kan på mange måter sies å være formatert ved hjelp av datamaskinen som skriveteknologi. Vi finner et konkret eksempel på dette allerede i begynnelsen av boken, i et innledende kapittel hvor selve filnavnet har blitt en del av tittelen, «PROLOG.DOC», og hvor dokumentets redigeringsdata er nedtegnet nederst på siden: «{opprettet: 02.11.08}» og «{endret: 17.05.09}».⁷³ Et annet sted i fortellingen kan vi se hvordan selve det grafiske brukergrensesnittet virker inn på skriveprosessen. Fargene på skjermen gir Balder håp om at han snart vil komme til seg selv: «Snart blir jeg ferdig med denne depresjonen, innbiller jeg meg. Snart blir jeg frisk. Skjermen er blå og hvit, som er håpets farger; fargene til Blåkors og FN; og av høyfjellet når sola skinner, de korte ukene før påskesnøen smelter.»⁷⁴ Skriveteknologiene har blitt en del av Balders selvforståelse.

Heimdal, California fyller nesten ni hundre sider og beveger seg innenfor et bredt spekter av ulike emner. Allikevel kan man si at det særlig er tre tematikker som gjør seg gjeldende: for det første mat, matkultur, miljøvern og miljøaktivisme, for det andre erfaringer knyttet til flerkulturell identitet og tilhørighet, og for det tredje samtidens mediekulturelle virkelighet. Et kort handlingsresymé vil aldri kunne yte romanen rettferdighet, men det kan allikevel være nyttig å skissere noen hovedlinjer i fortellingen: Balder Mehamn kommer opprinnelig fra USA, hvor han vokste opp i en familie av militante miljøaktivister tilknyttet den hemmelige og svært lukkede organisasjonen «Gaia Militia». På grunn av denne tilknytningen har han gjennom hele livet levd under dekke av falske identiteter. Også «Balder Mehamn», mannen som etter hvert blir kjendis og matskribent i Norge, baserer seg på en slik falsk identitet. Hele hans person kan i realiteten beskrives som en iscenesettelse, han eksisterer ikke som noe annet enn medieperson, og på sett og vis er det mediepersonen Balder som til slutt bryter sammen. På den måten sier Riley noe vesentlig om hvordan subjekter produseres i vår tid. Identiteten, slik den beskrives i *Heimdal, California*, er ikke noe som ligger fast. Den er konstruert, gjenstand for stadige forandringer, og den er i stor grad formet av de mediale og kulturelle omgivelsene.

Balder vokser opp i en tospråklig kultur. Begge foreldrene har norske aner, familien snakker norsk hjemme, og store deler av ungdommen tilbringer Balder i den fiktive «norskamerikanske» byen Heimdal, i nettopp delstaten California. På et tidspunkt blir riktignok Balders familie, tilsynelatende uten grunn, ekskludert fra Gaia Militia. Dermed havner de på den ene siden i fare for represalier fra sine tidligere medsammensvorne, på den andre siden øker risikoen for å bli innhentet av myndighetene, eller mer presist av «Saga», en hemmelig organisasjon som har blitt opprettet for å bekjempe Gaia Militia. På grunn av dette bestemmer Balder seg for å rømme. Han kommer til Norge på slutten av 1990-tallet, det vil si – slik han selv formulerer det – til et Norge «som var pre-nettsamfunn og -web 2.0, pre-IT-og-bolig-boble,

pre-elleve-september-og-cocooning-og-retro-strikking».⁷⁵ Norge har gjennomgått grunnleggende kulturelle og samfunnsmessige forandringer på 2000-tallet, synes romanen å hevde, og Balders fortelling kan på mange måter sies å speile disse forandringene. Det er først når han kommer til Norge at Balder – på godt og vondt – etablerer seg som matskribent og mediepersonlighet. Her møter han også Cordelia Emerson, som blir kjæresten hans, men som har forlatt ham den skjebnesvangre kvelden i oktober 2008 da han bryter sammen på direktesendt TV. Spørsmålet om hvorvidt Balder og Cordelia vil klare å finne tilbake til hverandre, blir etter hvert en av de sentrale narrative drivkreftene i romanfortellingen, og Cordelias egen fortelling fyller en viktig del av romanens tekstmasse.

Heimdal, California består av til sammen tretten deler som alle inneholder et stort antall relativt korte delkapitler. I tillegg til de tretten hovedkapitlene kommer prologen, en epilog («Epilog.doc») og – ikke minst – 231 sluttnoter som strekker seg over mer enn hundre sider, og som er samlet i et eget kapittel med tittelen «Om det øvrige (utvekster/avfall/jordsmonn)». Balder Mehamns «selvbiografi» utgjør den sentrale tekstmassen i *Heimdal, California*, men romanen rommer også andre fortellerstemmer. I sluttnotene finner vi for eksempel en serie lett forvirrede postkort fra Balders ungdomsvenn Crazy Dave. Den viktigste «sidefortellingen» er allikevel knyttet til ekskjæresten Cordelia. I seks av romanens tretten hovedkapitler er Cordelia i realiteten den sentrale fortelleren, mens Cordelia og Balder deler denne rollen i romanens siste kapittel – de føres med andre ord sammen i selve romanens form, kunne man hevde. Kapitlene til Cordelia er interessante ikke bare for deres innhold, men – i vår kontekst – like mye for deres valg av medium. De to første kapitlene fra Cordelia består av e-poster, eller som Balder presiserer i en note: «Utvalgte mailer sendt til meg både lenge før og i tiden da jeg var forskanset i leiligheten. Lest av meg først etterpå, idet jeg var i ferd med å rømme landet.»⁷⁶ I det tredje kapitlet deler hun bilder på billeddelingstjenesten Flickr, i det fjerde kapitlet

laster hun opp fotografier til en skylagringstjeneste som hun også gir Balder tilgang til, og i femte og sjette kapittel utforsker hun endelig bloggen som medium. Det kan argumenteres for at det litterære uttrykket i disse delene av *Heimdal, California* kun i begrenset grad er preget av de mediene de foregir å være skrevet innenfor. Ikke desto mindre er Rileys referanser til blant annet Flickr og bloggmediet interessante eksempler på hvordan romanen som sjanger har en egen evne til å ta opp i seg elementer fra de fremvoksende digitale medieuttrykkene. Det er nettopp denne tøyeligheten som karakteriserer romanen, bemerker Bakhtin, og også dette er en viktig del av den digitale utviklingen på litteraturens område: Det handler ikke bare om hvordan nye litterære uttrykksformer vokser frem, men like mye om hvordan allerede etablerte former tar opp i seg og på den måten blir forandret av formspråket i det Bakhtin ville beskrevet som de «parodierte» uttrykkene, altså de nye mediene.⁷⁷

I utgangspunktet kan man skille mellom ulike narrative nivåer i *Heimdal, California*. Jeg nevnte at Rileys roman starter med en prolog. Dette er riktignok ikke helt presist, for allerede i forkant av prologen finner vi en e-post hvor det hevdes at materialet som følger, er hentet fra en minnepinne som har blitt funnet i ørkenen utenfor Heimdal, og som har blitt videresendt til Saga: «FYi please find attchd. to your present attn. this (apparently unfinished? it would seem?) document recovered from memory stick in abandoned building in western desert plains east of heimdal we at present are led to believe.»⁷⁸ Det kan altså virke som om Balder helt mot slutten av fortellingen har mistet dokumentet hvor han har forsøkt å rekonstruere kronologien og sammenhengen i sitt eget liv – og at han dermed igjen har mistet kontrollen over sin egen fortelling (hvis det ikke tvert imot er han selv om har plantet dokumentet). Rent fortellerteknisk kunne man altså argumentere for at det er Saga som er romantekstens egentlige avsender, men heller ikke det ville vært en korrekt analyse. Det finnes nemlig narrative rammer også utenfor e-posten fra Saga. I forkant av denne finner vi nemlig to epigrafer,

en dedikasjon og et fotografi av et veiskilt med teksten «Betal avgift». Og ikke nok med det: Allerede på kolofonsiden, det vil si etter de konvensjonelle opplysningene om forlag, utgivelsessted, omslagsdesign, skrifttype og ISBN-nummer, følger en rekke små fragmenter som peker frem mot senere hendelser i romanen:

¶ Heimdal (California) ¶ Roman ¶ (I noen sammenhenger også titulert som *The Garbage Patch*, *NeXTStation 2.0* eller *Wowee Zowee!* (eller noen ganger bare med ett ord: *Heimdal*)
 ¶ (A dramedy in 13 episodes + bonus features) ¶ No languages were harmed during the writing of this story. ¶ Support your local grocers and farmers. ¶ Et hjem for oss, et hjem for deg.
 ¶ Greetings from Heimdal. Norway under the sun! ¶ GMT-differansen gjenspeiler ikke tidsjusteringer for sommertid. ¶ It goes on and on and on and on.⁷⁹

Slik fortsetter det en hel side. Dette er interessant rent forteller-teknisk, i den forstand at Riley etablerer en forteller som beveger seg ut over rammene for selve romanteksten og inn i hva den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette har kalt «parateksten», altså de tekstelementene som befinner seg på terskelen mellom selve litteraturen og leserens historiske virkelighet. Det er også interessant fordi Rileys lek med kolofonsidens konvensjoner bidrar til å forankre romanen i papirboken som medium. Til tross for sin fortrolige omgang med digitale teknologier, til tross for sine mange kulturelle «lenker» eller referanser, og til tross for den utstrakte bruken av fotografier, altså den utstrakte bruken av multimodale elementer, finnes ikke *Heimdal*, *California* digitalt. Den finnes kun på papir, og som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, kan det være gode grunner til dette. Den leken med bokmediets konvensjoner som vi finner i Rileys roman, ville vært vanskelig å reproducere innenfor det dynamiske e-bokformatets tross alt noe begrensede teknologiske spillerom. Konvensjonelle e-boklesere ville rett og slett ikke forstått at Rileys roman begynner allerede på kolofonsiden.

Formmessig er *Heimdal, California* en svært mangfoldig og sammensatt roman. Den utfolder seg innenfor et stort antall forskjellige tekstsjangre, blant annet finner vi avisintervjuer, utdrag fra bøker, foredrag og politiske skrifter, transkriberte radioprogrammer og TV-sendinger, reelle og fiktive artikler fra Wikipedia, nettsøk, nettpprat, oppskrifter og ordlister. Romanen inneholder et stort antall fotografier, den er skrevet på både norsk og engelsk, og den beveger seg nærmest friksjonsfritt mellom litterær lek og politisk alvor, mellom postmoderne teori og melodramatisk patos. Med et uendelig antall referanser til skjønnlitteratur, kunst, film, musikk, sangtekster, populærkultur, høykultur, lavkultur, samtidens digitale mediekultur, litteraturteori, filosofi og politikk, samt til norsk og amerikansk nyere historie og samfunnsliv, åpner romanen for en rekke forskjellige lese måter. Det kan være en utfordring å sortere i den enorme informasjonsmengden: Hvilke referanser eller opplysninger er relevante for forståelsen av romanen som helhet, og hvilke kan man i realiteten katalogisere som informasjon uten noen egentlig tematisk eller narrativ funksjon? Helt konkret kan man si at Riley i litterær form fremviser den informasjonsoverdosens som Kjærstad fremhever som et viktig kjennetegn ved digitaliseringens tidsalder, hvor trivia og «essensielle opplysninger står side ved side», og hvor man «av og til kan man føle seg som i et fengsel av uvesentligheter».⁸⁰ Hvordan håndterer så Rileys roman denne situasjonen?

Det er lett å miste oversikten når man leser *Heimdal, California*. Det er krevende å håndtere all informasjonen og alle de ulike nivåene i fortellingen, og det er krevende, rent fysisk, å håndtere boken som materielt objekt. Den innbundne førsteutgaven av Rileys roman veier mer enn ett kilo, og når man dessuten må hoppe frem og tilbake mellom brødtekst og noteapparat for å få tilgang til «the extended version» av romanen, er det lett å miste tråden – eller for den saks skyld å miste boken i gulvet. Slik anskueliggjør Rileys roman helt konkret den litterære lesingens fysiske og sanselige kvaliteter. Men kanskje dette er et poeng i seg selv ved *Heimdal, California*. Et av Balder Mehamns motto eller slagord som kokk

og matskribent er «Alt sammen samtidig». Balder har en ambisjon om å forandre verden i mer miljøvennlig retning gjennom den maten vi spiser. Snarere enn å argumentere for samfunnsendringer gjennom påbud eller formaninger om en mer nøysom livsstil fremhever Balder det man kunne kalle grønt forbruk. Og i den sammenhengen er det et poeng å spise variert. I en av sluttnotene skriver Balder: «Slagordet 'Alt sammen samtidig' ble brukt på en del av matemballasjen i ØKODELIA™-serien. I utgangspunktet var det ment å appellere til kjøperens nytelsesbehov. Men det var også en oppfordring om å variere kosten, bruke flest tenkelige råvarer.»⁸¹

På samme måte som Balder Mehamn oppfordrer til å bruke flest mulig tenkelige råvarer i maten, bruker Riley flest mulig tenkelige stilistiske uttrykksformer, eller skal vi si «litterære råvarer», i sin omfangsrike roman. Slik kan «Alt sammen samtidig» sies å være et grunnleggende prinsipp for den estetikken som preger *Heimdal, California*. I et intervju med *Morgenbladet* forteller Jon Erik Riley om hvordan romanen tok form: «Da jeg begynte på *Heimdal, California* så jeg for meg en bok på 100–150 sider, men etter hvert som jeg skrev bestemte jeg meg bare for å kjøre på og bruke det som passet. Det er jo på mange måter en roman om overflod, og at verden er så full av så mye forskjellig, og da virket det også naturlig å bruke mange forskjellige virkemidler for å beskrive det jeg så.»⁸² I en annen av sluttnotene, det dreier seg om en tekst han skrev like etter at han kom til Norge, forteller Balder om hvordan det oppleves å gå over de såkalte Longør'ne, eller Long Isles National Park, en gruppe på til sammen ni øyer som ligger ved kysten utenfor Heimdal. Etter en relativt morsom start føles turen «plutselig uoverkommelig» når man kommer til den tredje øya. Ikke bare er den utfordrende å gå rent fysisk, men den er også ganske kjedelig. Man kjeder seg, forteller Balder, «slik man gjerne gjør 1/3 inn i en roman».⁸³ Men utfordringen med å krysse de ni øyene er ikke bare kjedsomheten. Verre er det at man etter hvert mister oversikten over omgivelsene. Både selve landskapet og turen gjennom det oppleves nærmest som helt villkårlig: «Alt man ser fremstår som uvirkelig [...], man mister oversikten over omgivelsene [...], har

vanskelig å skille bestanddelene fra hverandre [...], fatte hvor man står i kjeden av øyer, hvor mye som er igjen, hvordan hele systemet henger sammen [...] Det kan nesten virke vilkårlig konstruert».⁸⁴

Omtrent på samme måte kan det føles å være midt inne i lesingen av *Heimdal, California*, eller for den saks skyld å være midt i den strømmen av informasjon som daglig skyller over oss fra de åpne slusene til World Wide Web. Referansen til romanlesingen tydeliggjør for oss at Rileys beskrivelse av turen over Longør'ne kan leses som en leserinstruks, eller som en kommentar til hans egen roman. Men litteraturen er forskjellig fra internettets informasjonsstrøm: «Bokens styrke er å være et sted, et medium, hvor man kan *tolke* og sette informasjon i sammenheng, der det blir kunnskap, i beste fall erkjennelse», skriver Kjærstad. Slik er det også med turen over Longør'ne – og kanskje også med Rileys roman. For mot slutten av den lange og strabasiøse gåturen, idet man nærmer seg det høyeste punktet på den niende øya, kommer endelig hele «kjeden av øyer, nettverket av broer og steinstier» til syne. Plutselig ser man helheten, og den ekstasen man da føler, forteller Balder, «henger nøye sammen med erfaringene man har gjort underveis», altså erfaringen av å ha mistet oversikten, erfaringen av det vilkårlige. Dette er også håpet med en sammensatt og mangfoldig roman som *Heimdal, California*. På den ene siden kaster John Erik Riley leseren ut i en overveldende informasjonsstrøm som på mange måter kan sies å mime det formløse informasjonskaoset vi utsettes for i våre digitale nyhetsstrømmer. På den andre siden fremviser romanen, gjennom Balder Mehamns rekonstruksjon av sin egen historie, hvordan litteraturen nettopp kan bidra til å sortere, til en utvelgelse, og dermed til å skape en viss orden i den virkeligheten vi erfarer.

Til den digitale teknologiens kjerne: Kjersti Annesdatter Skomsvolds *Litt trist matematikk*

I Kjersti Annesdatter Skomsvolds episklyriske diktsamling *Litt trist matematikk* fra 2013 forteller seks menn – og dermed

seks forskjellige «lyriske jeg» – om seg selv og sitt forhold til hovedpersonen Lilith: Lazarus, Adam, Herodes, Gud, Abel og Jesus. Adam og Jesus er tidligere kjærester. Lazarus, Herodes og Gud er venner eller bekjente. Abel er broren hennes. Lilith selv er forfatter, men til tross for at skrivingen hennes er en sentral tematikk i diktsamlingen, kommer hun selv ikke til orde. Det er gjennom de mannlige fortellernes blikk og språk at bildet av Lilith tar form. Handlingen i *Litt trist matematikk* utspiller seg i en samtidig kontekst, men persongalleriet – navnene – er hentet fra kristne og jødiske mytologiske fortellinger. Ifølge disse fortellingene var Lilith den første kvinnen til Adam, og i likhet med Adam ble hun skapt av leire – og altså ikke fra et ribbein, slik tilfellet var med Eva. Lilith var med andre ord Adams «like-kvinne». Når Adam allikevel forsøker å få henne til å underkaste seg hans dominans, blir hun så provosert at hun forlater ham. Senere blir Lilith mor til en rekke demoner, og i mange representasjoner av henne fremstilles hun derfor som noe demonisk og truende. I Kjersti Annesdatter Skomsvolds diktsamling er det riktignok det andre aspektet ved den mytologiske figuren som aksentueres, nemlig hennes selvstendighet og frigjorthet: Lilith er forfatteren som ingen av mennene, og heller ikke deres lyriske beskrivelser, helt makter å innfange. Det er som Lilith formulerer det i en diskusjon med Jesus: «Du. Bestemmer. Ikke. Over. Meg.»⁸⁵

Litt trist matematikk utforsker en rekke tematikker knyttet til identitet, kjønn, mellommenneskelige relasjoner, ensomhet, død, sykdom, estetisk skriving, matematisk tenkning og religiøs tro. Ambisjonen i denne sammenhengen er imidlertid ikke en uttømmende analyse av Skomsvolds tredje bokutgivelse etter de kritikerroste romanene *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* fra 2009 og *Monstermenneske* fra 2012. I stedet skal jeg konsentrere meg om én bestemt strofe som tar oss til kjernen av de spørsmålene vi diskuterer i denne boken. *Litt trist matematikk* består av seks deler eller kapitler, og i det femte kapitlet er det Abel som forteller. Abel kan naturligvis leses som en bibelsk

referanse til Kains lillebror, men navnet gir også assosiasjoner til den norske matematikeren Nils Henrik Abel. Teksten underbygger dette. «Jeg var god som gull i matematikk, jeg var bedre enn læreren! Han var et null», forteller Skomsvolds Abel.⁸⁶ Den matematiske referansen er interessant, for mot slutten av kapitlet finner vi en strofe som ved første øyekast virker både uforståelige og uten egentlig innhold. Teksten, hvis man kan kalle det en tekst, består utelukkende av siffertegnene 0 og 1. Hvis man stopper opp og undersøker strofen nærmere, ser man imidlertid at sifrene er organisert i grupper på åtte, og at disse gruppene igjen er fordelt på åtte verselinjer. Det grafiske oppsettet ligner med andre ord på det vi kjenner fra annen lyrisk diktning, og slik aner vi at det allikevel kan skjule seg en mening bak strofens kryptiske og nærmest ugjennomtregelige ytre:

01001001

01000100 01000101 01010100

01000111 01010101 01001100 01000101

01000101 01010010

01010011 01001111 01001101

01101011 01001010 01000101 01001110 01010100

01101011 01001010 11000110 01010010 01001100 01001001 01000111 00101101

01001000 01000101 01010100 01000101 01001110

01000111 01001010 01000101 01001101 01010100⁸⁷

Litt trist matematikk rommer bruddstykker av tekst på både engelsk og fransk, blant annet finner vi flere referanser til forfatteren Céline og til Jacques Roubauds diktsamling *Quelque chose noire*, men dette er fragmenter som de fleste av Skomsvolds lesere relativt lett vil kunne forstå. I motsetning til dem er den enigmatisk strofen i del fem av *Litt trist matematikk* skrevet ved hjelp av et språk som kun de færreste behersker, og som det er svært tidkrevende å dechiffrere uten bruk av digitale hjelpemidler.

Strofen er nemlig formet ved hjelp av en kode forankret i Unicode-tegnsettet UTF-8 eller 8-bit Unicode Transformation Format, det vil si en kode for digitale eller sifferbaserte representasjoner av informasjon.⁸⁸ Innenfor dette systemet representeres alle alfabetiske tegn ved hjelp av åtte siffer, det vil si ved kombinasjoner av sifrene 0 og 1, eller det man med den tekniske terminologien kaller «bits». Sammensetninger av åtte bits, slik sifrene organiseres i Skomsvolds dikt, benevnes bitgruppe eller «byte», og én byte tilsvarer i denne sammenhengen ett bestemt alfabetisk språk tegn. Begrepet «bit» er for øvrig en forkortelse for «binary digit», og det dreier seg om den grunnleggende målenheten for informasjon. Koden vi snakker om her, er «binær». Dette betyr at en bit kan ha to forskjellige verdier eller betydninger, og at disse betydningene er gjensidig utelukkende. Det dreier seg om binære motsetninger av typen sant eller usant, pluss eller minus, på eller av. I tråd med dette kan en bit være enten «positiv» eller «negativ», og det er disse verdiene som representeres ved hjelp av sifrene 0 og 1. Hva er så hensikten med å kode språk tegnene på denne måten? I realiteten er det denne typen digitale representasjoner som muliggjør overgangen mellom språk og teknologi, eller nærmere bestemt mellom maskinvare, programvare og menneskespråk. I datateknologiens maskinvare representeres nemlig de binære informasjonselementene av elektriske spenninger med enten høy eller lav intensitet. All informasjon som skal lagres eller behandles digitalt, enten det dreier seg om tekst, lyd eller bilde, må omformes – bokstavelig talt *digitaliseres* – ved hjelp av slike binære koder. Den sifferbaserte representasjonen er slik en forutsetning for hele den digitalteknologiske utviklingen, og når Kjersti Annesdatter Skomsvold aktiviserer det sifferbaserte «kodespråket» i *Litt trist matematikk*, bringer hun oss derfor til selve kjernen i den digitale teknologien, og her – i kjernen – finner vi både språk og ulike språk tegn.

Den lange rekken med siffer i femte kapitlet av *Litt trist matematikk* er altså en språklig kode, og når man først har funnet nøkelen til koden, er det relativt enkelt å oversette de til sammen

288 «bitene» eller 36 «bytene» til alfabetiske tegn – ikke minst hvis man benytter seg av nettbaserte «digitale dekodere». Bak sifrene skjuler det seg følgende formulering:

I
DET
GULE
ER
SOM
KJENT
KJÆRLIG-
HETEN
GJEMT⁸⁹

I «det gule» er altså kjærligheten gjemt, argumenterer Abel. Hvordan skal man forstå denne påstanden? Flere steder i *Litt trist matematikk* knytter Skomsvold fargen gul til litteraturen og skriveingen. I begynnelsen av kapittel fem forteller for eksempel Abel: «Teaterforestillingen er gul, / mange små gule lapper overfalt, / de regner over publikum. / Den røde tiden, / alt det røde hun skriver, / er i ferd med å gå over i en gul tid, / tiden som er akkurat nå. / Men den røde tiden sitter fremdeles fast / mellom beina hennes.» Litt senere knytter han det gule til litteraturen gjennom en metonymi: Han beskriver hvordan Lilith fjerner et bananskall fra graven til Samuel Beckett. Snart slår det henne riktignok at skallet kanskje var lagt der med vilje. Hun lurer på om bananskallet kanskje var ment som en hyllest, og «om det er en banan i en av bøkene hans / som har gått henne hus forbi». Neste dag oppsøker hun graven på nytt og «legger bananskallet tilbake».⁹⁰ Endelig, i det tredje kapitlet i *Litt trist matematikk*, hvor det er Herodes som fører ordet, knytter Skomsvold den skjønnlitterære skriveingen til solen: «Bare regn, mørke skyer, / tomt batteri. / Hun kan ikke skrive / uten batteri, / uten sol / kommer ingen ord.»⁹¹ Solen er altså en forutsetning for at Lilith i det hele tatt skal kunne skrive. Ordene hennes er uløselig knyttet

til det gule. Slik kan man tenke seg at det nettopp er i litteraturen, i språket, i skrivningen at kjærligheten ligger gjemt. Kanskje det er der, og ikke hos mennene som omgir henne, at Lilith søker kjærligheten?

La oss anta at en slik fortolkning har gyldighet. Da gjenstår fremdeles spørsmålet: Hvorfor gjemmer Skomsvold denne innsikten bak en tilsynelatende uforståelig serie av siffer? Slik jeg leser diktsamlingen, har bruken av binær kode i *Litt trist matematikk* både formmessige og tematiske funksjoner. På sett og vis kunne man lese den digitale representasjonen som et bilde på den lyriske anvendelsen av språket. Det dreier seg om et «kode-språk», altså et språk som skjuler bestemte betydninger, omtrent på samme måte som «det gule» skjuler «kjærligheten», eller som lyrikkens retoriske figurer skjuler bestemte erfaringer eller innsikter. Bak språkets overflate, eller bak ordenes bokstavelige betydninger skjuler det seg kort sagt et annet og mer sammensatt betydningsinnhold, og det er dette betydningsinnholdet som kommer til syne og tar form i lesernes aktive dialog med teksten. I forbindelse med dette kunne man peke på at den sifferbaserte strofen i Skomsvolds diktsamling på en interessant måte anskueliggjør to ulike måter å forholde seg til språket på, to ulike lesemåter. På den ene siden handler det om «dekoding», altså arbeidet med å avdekke den konkrete informasjonen som det språklige utsagnet formidler. På den andre siden handler det om «fortolkning», det vil si «å arbeide med et utsagn med sikte på å forstå dets mening».⁹² Det handler altså om å forstå tekstens «dypere» betydningsinnhold, eller med andre ord de betydninger som ikke nødvendigvis lar seg innfange av binære motsetninger av typen «sant» versus «usant».

Den digitalteknologiske utviklingen har i visse henseender bidratt til å forsterke dynamikken mellom disse to lesemåtene eller forståelsesformene. For på samme måte som vi trenger et data-program for å dekode Skomsvolds sifferbaserte strofe, forutsetter all skjermbasert lesing i realiteten ulike former for maskinell assistanse, det vil si ulike former for algoritmebasert «lesing».⁹³

Som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, ville for eksempel e-boken vært uforståelig for oss uten en programvare som kunne lese den grunnleggende digitale koden og oversette den til mer konvensjonelt organisert tekst. En interessant konsekvens av digitaliseringen er altså at en stadig større del av lesingen, også den skjønnlitterære lesingen, overtas av datamaskiner, eller mer presist av ulike typer programvare. Dette har konsekvenser for vår omgang med litteraturen. Som et motsvar til nykritikkens begrep om *close reading* har for eksempel litteraturforskeren Franco Moretti lansert det han kaller *distant reading* som litteraturvitenskapelig metode. Kort sagt handler det om å ta i bruk digitale verktøy for å «lese» og analysere store tekstkorpuser. Problemet med nærlesningen, argumenterer Moretti, er at den baserer seg på en svært liten kanon av tekster. For å kunne danne seg et mer presist bilde av de mer overordnede linjene i litteraturhistorien, eller for å kunne studere hvordan bestemte motiver eller tematikker opptrer eller forsvinner, er det nødvendig med et større grunnlagsmateriale: «Distant reading: where distance, let me repeat it, is a *condition of knowledge*: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems.»⁹⁴ For å kunne håndtere den typen tekstkorpuser som Moretti opererer med – det kan dreie seg om hundrevis eller tusenvis av boktitler – er det nødvendig å ta i bruk datamaskiner for å lese. Mengden er rett og slett for stor til at en enkelt leser kan klare å forholde seg til den. Men da gjelder det samtidig å være klar over hvilke føringer programvaren legger på lesingen: Hva kan den maskinelle lesingen hjelpe oss til å forstå, og hva er dens blinde flekker?

Tilbake til *Litt trist matematikk*. Jeg har nevnt hvordan Skomsvolds bruk av den binære koden tar oss med til den digitale teknologiens kjerne. Slik bidrar hun til å rette oppmerksomheten mot de grunnleggende betingelsene for det å skrive i en digital tid. All digital tekst kan nemlig føres tilbake den formen for binære motsetninger som *Litt trist matematikk* presenterer. Det grunnleggende mediet i digitaliseringens tidsalder er nettopp

sifrene 0 og 1. Hva betyr dette for litteraturen? Spørsmålet er stort, og det er muligens utenfor Skomsvolds anliggende. Ikke desto mindre vil jeg argumentere for at bruken av den digitale koden i *Litt trist matematikk* også har en tematisk dimensjon. De seks delene eller kapitlene i Skomsvolds diktsamling har følgende navn: «Døden er usann», «Håpet er usant», «Nåden er usann», «Nåden er sann», «Håpet er sant» og «Døden er sann». Samlingen, og dermed Skomsvolds poetiske refleksjoner, kan med andre ord sies å være komponert rundt en serie binære motsetninger. Hvis døden er «usann», kan den ikke samtidig være «sann». Hvis håpet er «usant», kan det ikke samtidig være «sant». Hvis nåden er «usann», kan den ikke samtidig være «sann».

Flere steder i *Litt trist matematikk* kan man se at en type matematisk eller logisk tenkning gjør seg gjeldende. I den første delen hevder Lazarus for eksempel at en «påstand blir ikke godtatt før den er bevist. / Det er ikke nok å argumentere med at ingen / har vært i stand til å pønse ut et moteksempel. / Hun må vise at moteksempler ikke finnes».⁹⁵ Litt senere, i kapittel to, er Adam inne på noe av det samme: «Dersom hun ønsker å vise at en påstand er sann, / kan hun anta at påstanden er usann, / og deretter vise at dette fører til en umulighet, / en selvmotsigelse. / Kjenner jeg henne rett, / vil hun prøve å gjøre det motsatt.»⁹⁶ Men Lilith forholder seg annerledes til denne logikken. Hun lar seg ikke innfange av den typen algoritmer eller «fornuft satt i system» som Jesus fremhever i bokens siste del: «Alt hun trenger er en kjede av logiske slutninger fra noe hun vet, / til det hun ønsker å vise. Hvert enkelt trinn i kjeden skal være så enkelt / at enhver kan overbevise seg om at det er riktig.»⁹⁷ Mens formen på Skomsvolds sifferbaserte strofe kan sies å bygge opp under en logikk som er i tråd med den Jesus forfekter, synes innholdet – forestillingen om at «kjærligheten» som kjent ligger gjemt i «det gule» – å representere et brudd. De erfaringene eller den innsikten som diktet formidler, kan ikke bestemmes ved hjelp av gjensidig utelukkende motsetninger. Slik er det en spenning i

Skomsvolds bruk av den digitale koden, mellom på den ene siden en logisk eller matematisk tenkemåte som kan sies å være karakteristisk for de digitale teknologiene, og på den andre siden den poetiske måten å forholde seg til språket og verden på. Kanskje er det nettopp dette spenningsfeltet litteraturen i dag må forsøke å forstå og forvalte.

Dikt basert på tagged photos: Audun Mortensens forfatterskap

Det er få norske forfattere som på samme måte som Audun Mortensen henter inspirasjon fra og tematiserer samtidens digitale mediekultur, som kritiserer den digitalteknologiske utviklingen, og som utforsker de teknologiske, økonomiske og sosiale betingelsene for produksjon, distribusjon og lesing av litteratur i digitaliseringens tidsalder. Audun Mortensen debuterte i 2009 med diktsamlingen *alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det*, og han har senere publisert ytterligere to diktbøker, *aaliyah* fra 2011 og *27 519 tegn med mellomrom* fra 2013. I 2010 kom romanen *Roman*, og i 2012 samlet han vitsene til den slovenske filosofen Slavoj Žižek i boken *The Collected Jokes of Slavoj Žižek*. Boken har senere blitt publisert på nytt av MiT Press under titelen *Žižek's Jokes*. I 2014 kom prosasamlingen *Dyr jeg har møtt*, og høsten 2015 ga han ut romanen *Samleren*. I tillegg til bøkene står Mortensen bak en rekke mindre verk. Det dreier seg både om performancer, trykksaker i små opplag og arbeider av mer konseptuell karakter. I lydinstallasjonen «merriam-webster post pavilion» fra 2010 bruker han for eksempel orduttaletjenesten på Merriam-Websters nettsider til å «lese opp» tekster fra det amerikanske indiebandet Animal Collectives album *Merriweather Post Pavilion*.⁹⁸ Selv om Mortensens aktiviteter bortenfor bokmediet også er interessante, kommer jeg i det følgende til å konsentrere meg om de tre diktsamlingene, romanen *Roman* og dessuten prosasamlingen *Dyr jeg har møtt*. Det er her vi finner

hovedtyngden av Mortensens «digitale refleksjoner». Jeg har e-postintervjuet Mortensen ved to anledninger, i januar 2013 og januar 2015, og forfatterens egne kommentarer bidrar til å utfylle og utdype min egen analyse av tekstene hans.⁹⁹

Alle de tre diktsamlingene til Audun Mortensen, men kanskje særlig *alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* og *aaliyah*, kan på ulike måter sies å tematisere eller kommentere den digitalteknologiske utviklingen og samtidens digitale mediekultur. Med en lang rekke referanser til digitale formater, digitale medieobjekter, digitale nedlastninger, e-poster, sosiale medier, blogger, Twitter, Facebook, YouTube, eBay og Wikipedia, og med titler som «noen ganger føler jeg meg som et album som har lekket, men som ingen vil laste ned», «ingen-leserpoesi.doc [Compatibility mode]», «ufullstendig liste over ting jeg sa/googlet forrige uke, muligens 'freudiansk'», «dikt basert på tagged photos», «jeg vet at noen i porsgrunn leser bloggen min», «mortensen_diktmaal_tilprint.pdf», «new media party» og «1 kommentar av anonym», skriver Audun Mortensen seg ikke bare inn i en digital diskurs, men fremviser også det man kunne kalle en digital livsfølelse.¹⁰⁰ For eksempel ser vi dette tydelig i diktet «farewell to faraway friends» fra *aaliyah*, hvor virkelighetserfaringen i stor grad kan sies å være preget av ulike digitale medieteknologier. Tittelen er hentet fra den nederlandske performancekunstneren Bas Jan Aders fotografi med samme navn, og på samme måte som Aders fotografi kan sies å være preget av en viss melankoli eller en følelse av at noe er i ferd med å gå tapt, formidler Mortensens dikt nærmest en slags nostalgi knyttet til det vi kunne kalle den digitale glemselen.¹⁰¹

Vi har vært
 på alle kaffebarene
 i denne byen
 med fem stjerner
 på yelp.com

men seriøst
 en skjerm
 på kjøkkenbordet
 og siste nedlastede .avi
 er alt vi trenger
 for å kjenne hvordan
 denne byen
 får oss til å glemme
 hvor vi bodde
 for to byer siden¹⁰²

Diktets «vi» erfarer ikke «denne byen» ved å flanere, eller vandre hvileløst rundt mens de lar seg merke av storbyens intense inntrykk, slik modernistene (Baudelaire, *Sult*-helten) hadde for vane. Byen er allerede erfart gjennom de brukerbaserte anbefalingene på nettstedet Yelp og gjennom filmer som kunne vært lastet ned hvor som helst i verden («.avi» er et format som ofte brukes til fildeling av filmer på nettet). Virkeligheten er allerede mediert. Særtrekkene ved stedet «hvor vi bodde for to byer siden», synes diktets vi å hevde, er visket ut av internets stedløse homogeniseringseffekt.

I den erfaringsvirkeligheten som Mortensen beskriver, er det ikke lenger noe skarpt skille mellom *online* og *offline*, mellom internettets virtuelle virkelighet og den virkelige verden, mellom teknologi og natur. Like mye som å beskrive den umiddelbare eller uformidlede opplevelsen av den ytre verden tar diktene til Mortensen form av en utforskning av møtepunktene eller grensesnittene mellom subjektet på den ene siden og de digitale teknologiene og medieobjektene på den andre. Spørsmålet er hvordan disse grensesnittene bidrar til å forme vår erfaring med og forståelse av den verden vi er en del av. I «ingenleserpoesi. doc [Compatibility mode]» fra *alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* bruker for eksempel Mortensen tekstelementer fra Googles e-posttjeneste Gmail som sitt poetiske materiale. De første linjene i diktet ser slik ut:

Gmail Calendar Documents Photos Reader Sites Web more ▼

YouTube Images Video Maps News Shopping Groups Books Scholar

Finance Blogs

even more »

audunmortensen@gmail.com | Settings | Older version | Help | Sign out

Gmail Logo

Search Mail¹⁰³

Ved å løsrive e-postens «paratekst» fra den opprinnelige konteksten, altså ved å fremheve de tekstelementene som bidrar til innrammingen av de elektroniske brevene, retter Mortensen oppmerksomheten mot våre digitale omgivelser og de mange digitale grensesnittene vi forholder oss til i det daglige. Han gjør oss med andre ord oppmerksom på den infrastrukturen som sikrer vår digitale kommunikasjon. De elektroniske brevene våre står sjelden alene, de er slik sett ikke nøytrale. Tvert imot anskueliggjør «ingenleserpoesi.com [Compatibility mode]» hvilke elementer som inngår i formidlingen eller medieringen av dem. Nettopp ved å løsrive e-posttjenestens tekstelementer fra sin opprinnelige sammenheng og remediere dem i en litterær kontekst tvinger Mortensen oss til å spørre hvilken betydning de har. Blant annet ser vi at e-posttjenesten fra Google rammes inn av et mangfold av lenkemuligheter. Når vi har lest det sist innkomne brevet, kan vi gå videre til YouTube, eller til bildene våre, eller til «shopping». Vi kan utforske bøker, akademiske artikler, blogger eller få siste nytt fra finansverdenen. Vi oppfordres til å klikke videre, stadig videre, formodentlig til nettsider som rommer reklame, og slik skapes det trafikk som til syvende og sist – kan vi anta – genererer inntekter til Google.

Flere av Mortensens tekster reflekterer over bruken av sosiale medier. En serie på til sammen ni dikt i *aaliyah*, alle med tittelen «I kommentar av anonym», henter formatet sitt fra bloggenes kommentarfelt. For eksempel «fin blogg du har / ses på spinning etterpå», eller «superfint bilde av deg / faen så langt hår du har fått nå / er sinnsykt misunnelig / sees på spinning etterpå».¹⁰⁴

I «dikt basert på tagged photos» fra den samme samlingen reflekterer Mortensen over selvframstillingen i de sosiale mediene, men også over de realitetene som selvrepresentasjonen kan sies å tildekke:

det virker som du bor på sørlandet
 jeg ser hundre bilder av kona di i bikini ved en slags strand
 eller kanskje det er dette som er skjærgård
 du organiserer bbq og volleyball
 hva slags cocktail holder du
 hvem heier du på
 hvem er ungene dine
 hvor kommer pengene dine fra
 ingen av bildene hinter om
 hvor pengene kommer fra.¹⁰⁵

Mortensens dikt begrenser seg imidlertid ikke til å tematisere de sosiale mediene. De kan samtidig sies å reflektere over de kunstneriske produksjonsbetingelsene i digitaliseringens tidsalder. Tittelen gir oss en klar indikasjon på hvor teksten har sin opprinnelse. Den er basert på «tagged photos», altså bilder man vanligvis forbinder med Facebook og lignende bildedelings-tjenester. Slik kan man argumentere for at Audun Mortensen henter inspirasjon eller snarere materiale til diktene sine fra nettopp den skjermen som Tomas Espedal forsøker å unngå. Den virkeligheten som Mortensen beskriver, er ikke den som befinner seg utenfor vinduet i skrivestuen, men derimot den som kommer til syne innenfor de digitale «vinduerne». Det er som Anders Skare Malvik skriver om «Googleprofessoren», Matias Faldbakkens begrep om den digitale forfatteren: «Googleprofessoren er online, tilkoblet internett, hans skrivemaskin er nettverkscomputeren. Hans estetiske praksis står i en konkret forbindelse til de myriader av diskurser som utfolder seg på internett [...] Sansedataene er allerede nedskrevet, kunstnerens jobb er å søke dem frem.»¹⁰⁶

Hvilke ambisjoner har Mortensen med sin utforskning av det digitale? Når jeg i 2013 spør ham hvilke kvaliteter det er ved litteraturen som gjør den relevant i dagens digitale medievirksomhet, svarer han:

Ingen, med mindre den evner å oppdatere kvalitetskriteriene, speile nye teknologiske produksjons- og mulighetsbetingelser, redefinere mediumsspesifikke standarder og privilegier, utprøve potensialet i nye distribusjons- og presentasjonsformer, inkorporere virknings- og handlingsorienterte motiver, designe og kuratere framfor å male og dikte opp, opptre administrativt og diskursivt framfor ekspressivt og fortettet.

Mortensen argumenterer for en nytenkning av litteraturens funksjon. Hvis litteraturen fortsatt skal være relevant, må den ta inn over seg hva det betyr, og hvilke konsekvenser det har, at de teknologiske og mediale omgivelsene har forandret seg.

I intervjuet fra 2015 er Mortensen inne på noe av det samme når han beskriver de tre diktbøkene sine som «en slags poetisk undersøkelse av historisk nye vilkår for kommunikasjon, minne, tidsfornemmelse, selvrepresentasjon, tilgjengeliggjøring og tekstproduksjon». Hva det vil si å skrive i en digital tid, hva den digitalteknologiske utviklingen gjør med oss som mennesker, og hva den gjør med litteraturen, er altså sentrale tema for Mortensens litterære utforskninger. Jeg ber ham utdype tematikken og spør om hvordan han selv mener at forfatterskapet speiler, reflekterer over eller på annen måte preges av digitaliseringen. Hvordan eller i hvilken grad preges tekstene hans av at han arbeider innenfor rammene av en global, digital mediekultur? Mortensen skriver til svar:

Metaforisk sagt: Diktbøkene var håndballer med klister som jeg kastet gjennom digitale og fysiske irrganger til en mottaker som presumptivt inngikk i samme spill, dvs. en virkelighet som ikke er enten digital eller fysisk, likesom i et nullsumspill, men stadig vekk begge deler, og gjerne på en og samme tid.

Istedenfor å dyrke klassiske litterære dyder som langsomhet, tyngde, alvor, renhet og autonomi, ville jeg tvert imot opptrappe og utbygge det poetiske registeret ved å la diktene prøve å overgå samtidens spektakulære hastighet, letthet, heterogenitet, multimedialitet og gjennomkommersialiserte ethos, og nærmest utkrystallisere litteraturens egenskaper i et konsekvent og usentimentalt samspill, iblant i spektakulær kollisjon, med teknikker og virkemidler fra litteraturens nye angivelige erkefiende: internett.

Poesiens grenseløse form- og innholdspotensial virket velgnet til det formålet. Diktene organiserer, filtrerer, rekonfigurerer og beskjerer mer eller mindre idiosynkratisk og diskursiv informasjon etter ulike prinsipper og metoder.

Mens digitaliteten preger diktverkene både tematisk og metodisk, er prosabøkene *Roman* (2010) og *The Collected Jokes of Slavoj Žižek* (2012) primært en konsekvens av digital metoddikk; digitale tekstvilkår og teknikker. *Roman* ble programmert snarere enn skrevet, og *The Collected Jokes of Slavoj Žižek* er en slags litterær supercut; en montasje av tekstbrokker der et bestemt element er isolert fra kildematerialet og akkumulert etter et uttømmingsprinsipp. *Dyr jeg har møtt* (2014) står litt på utsiden av alt dette, og katalogiserer en slags poetikk gjennom en mer episk, opplysningsfilosofisk «late style»-estetikk.

Det konseptuelle elementet står sentralt i Mortensens forfatterskap, og en rekke av diktene i *27 519 tegn med mellomrom* tar i realiteten form av instruksjoner til små performanser. For eksempel diktet «emoticon (site-specific)»: «legg en pakke kleenex / i lyrikkhylla hos din / lokale bokhandel». Eller «utilsiktet selvportrett #2»: «opprett en twitterkonto / tweet alt du synes / er for skamfullt / å google». Eller «daglig leder i åpent kontorlandskap»: «post alle spørsmål / du blir stilt / i løpet av en uke / på yahoo answers / vent på svar». Men også *Roman* kan beskrives som et stykke konseptuell litteratur. Som Mortensen selv er inne på i sitatet ovenfor, er tekstproduksjonen

her overlatt til en datamaskin. Utgangspunktet er Vladimir Nabokovs roman *Lolita*. Gjennom en egen «romangenerator» – en programvare som også er «publisert» på Flamme Forlag – har Mortensen riktignok vendt Nabokov på hodet: Tekstmassen til *Roman* er tekstmassen til *Lolita* i omvendt kronologi. Det dreier seg med andre ord ikke om noen lett tilgjengelig tekst. I et intervju fra 2011 innrømmer forfatteren at han selv ikke har lest sin egen roman: «Jeg har verken lest *Lolita* eller *Roman*, men jeg ønsket primært å utnytte romanformen til å finne ut hvordan man kan oppnå maksimal avkastning via minimum investering. Dette relaterer også til et slags ideal om å minimere kompleksiteten i en tekst og samtidig maksimere kompleksiteten til spørsmålene frembrakt av teksten.»¹⁰⁷ I Mortensens forfatterskap er altså de bakenforliggende ideene, de teoretiske spørsmålene som teksten reiser, og selve de kunstneriske produksjonsprosessene ofte en like viktig del av kunstverket som det estetiske sluttproduktet.

I likhet med *Roman* kan en rekke tekster i Mortensens forfatterskap sies å være preget av en type litterære «samplinger» hvor forfatteren låner eller remedierer innhold fra allerede eksisterende medieobjekter. I diktet «tilsammans» fra *alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* har Mortensen transkribert dialogen fra «O'boy-scenen» i Lukas Moodysons film *Fucking Åmål* og altså ikke – slik tittelen antyder – fra den samme regissørens film *Tilsammans*. I diktet «achmed the dead terrorist», også fra debutsamlingen, har Mortensen transkribert et intervju med en forelsket Tom Cruise fra *The Oprah Winfrey Show*. Tittelen, derimot, er hentet fra den amerikanske buktaleren og komikeren Jeff Dunham. Og i diktet «sentences on conceptual art (after ronan keating)» fra *aaliyah* har Mortensen organisert teksten til sangen «When You Say Nothing at All» – skrevet av Paul Overstreet og Don Schlitz, men fremført blant annet av Ronan Keating – som seksten teser om konseptuell kunst. I alle disse eksemplene kan Mortensen sies å utforske det amerikaneren Kenneth Goldsmith har beskrevet som «uncreative writing».

Det dreier seg om en estetisk strategi hvor en form for gjenbruk eller «resirkulering» av allerede eksisterende tekstelementer står sentralt. Utgangspunktet er en erkjennelse av at mengden tilgjengelig tekst i dagens samfunn blir stadig større, ikke minst takket være World Wide Web. Problemet er altså ikke mangelen på tekst, men snarere hvordan man skal forholde seg til den enorme mengden tekst som allerede er skrevet: «[F]aced with an unprecedented amount of available text, the problem is not needing to write more of it; instead, we must learn to negotiate the vast quantity that exists», skriver Goldsmith.¹⁰⁸ Uncreative writing handler med andre ord ikke om å skape ny tekst, om å beskrive verden på nytt, men derimot om reaktualisere allerede eksisterende tekst ved å flytte den fra én kontekst til en annen: «[T]he act of writing is literally moving language from one place to another, boldly proclaiming that *context is the next content*.»¹⁰⁹ Snarere enn den sanselige virkeligheten, er det virkelighetens verbalspråklige medieringer som er den ikke-kreative skrivingen objekt.

Når jeg i 2013 spør Mortensen om han kan beskrive de prosessene som ligger bak utgivelsene hans, forteller han – ikke ulikt hvordan Goldsmith beskriver «uncreative writing» – at skrivingen foregår ved «utvelging, kopiering, transkribering, konvertering og oversetting fra analoge og digitale kilder. Redigering i Microsoft Word». Skriveteknologiene han benytter seg av, er «MacBook og iPhone», samt generisk «informasjons- og kommunikasjonsteknologi». I januar 2015 forteller han – interessant nok – at han bruker penn og papir oftere enn tidligere, og at forholdet til skriveteknologiene er relativt pragmatisk. Ikke desto mindre medgir han at det er en tydelig sammenheng mellom teknikk og kunstnerisk idé. Valg av verktøy er knyttet til hvilke ideer han ønsker å realisere.

Selv om jeg i dag muligens bruker penn og papir litt oftere enn for to–tre år siden, anser jeg valg av verktøy for å være et nokså pragmatisk – «løsningsorientert» – valg, mer eller mindre

betinget av verkets idétilfang, ambisjon eller noe slikt. Først interesserer jeg meg for noen ideer og antagelser, deretter verktøy og prosess. Idétilfang, verktøy og teknikk står riktignok i et slags gjensidig avhengighetsforhold for min del, pga. en generell interesse for nettopp elementære betingelser og midler for produksjon og forhandling innenfor det litterære feltet.

I denne prosessen er de digitale teknologiene helt nødvendige arbeidsredskaper. Datamaskinen og smarttelefonen på den ene siden, internettet forstått som søkemotor og digital database på den andre, kan nærmest sies å være en forutsetning både for produksjonen og for lesingen av disse tekstene. For eksempel, det må jeg innrømme, hadde det ikke vært mulig for meg å identifisere de ulike referansene i «achmed the dead terrorist» eller «sentences on conceptual art (after ronan keating)» uten muligheten til å søke på nettet.

I *Dyr jeg har møtt* fra 2014 beveger Audun Mortensen seg tilsynelatende bort fra den digitale diskursen og bort fra den digitale konteksten. Boken er en samling små filosofiske fortellinger, eller for å bruke forfatterens egen formulering: «En samling små historier: eksempler og moteksempler til belysning av nyere norsk tenkemåte.»¹¹⁰ Alle fortellingene har dyr som hovedpersoner, og dermed kan de beskrives som en slags fabler i tradisjonen etter Æsop. Snarere enn å utforske litteraturens «digitale formspråk», slik vi ser det i diktsamlingene, forholder Mortensen seg med andre ord til en litterær form som har røtter helt tilbake til antikken. Og snarere enn å ville utfordre etablerte konvensjoner for den poetiske diktningen bekrefter han klassikernes betydning. Alle de sekstifire fortellingene i *Dyr jeg har møtt* tar utgangspunkt i et bestemt begrep eller ord, og på den måten får Mortensen anledning til å utforske en rekke forskjellige tematikker – alt fra «alderdom» til «viten», via «lykke» og «moral». Mange av tekstene kretser rundt forskjellige estetiske emner, og slik kan man beskrive boken som en poetikk, det vil si en lære om «diktningens vesen, fremtredelsesformer og virkemidler».¹¹¹

Kun et fåtall av fortellingene i *Dyr jeg har møtt* refererer eksplisitt til den digitalteknologiske utviklingen. Tvert imot synes forfatteren å ha distansert seg fra en tematikk som på mange måter kjennetegnet hans tidligere utgivelser. «Tukanen og teknologi» er riktignok ett unntak. Tidligere, forteller Mortensen, har tukanen forsvart masseproduksjon og moderne teknologi. For selv om teknologien «kanskje har tatt bort noe av sjarmen ved livet, så har apparatene i uvurderlig grad økt majoritetens bekvemmelighet».¹¹² I den senere tid har tukanen allikevel utviklet visse betenkeligheter knyttet til den teknologiske utviklingen. De «demokratiserende virkningene» av teknologiene er nemlig ikke noe tukanen lenger kan ta som en selvfølge. Vi er derimot i ferd med å få et avhengighetsforhold til dem: De bidrar til å underminere vår «selvtilstrekkelighet og autonomi» og dessuten til å forsterke (for ikke å si forårsake) de tiltagende miljøproblemene, tenker tukanen. Mortensen skriver:

Den moderne teknologien underminerer både tukanens selvtilstrekkelighet og autonomi. Den utvider den kollektive kontrollen over miljøet på bekostning av individuell kontroll, og som tukanen tross alt har fryktet, begynner selv denne kollektive kontrollen å vise seg å være illusorisk, siden tukanens innblanding truer med å fremprovosere uventede reaksjoner fra naturen, deriblant klimaforandringer, uttynning av ozonlaget og utpining av naturressurser. Heller ikke kan tukanen argumentere med at avansert teknologi utvider valgmuligheten. Uansett hvilken makt den har til å skape nye valgmuligheter i teorien, har industriteknologien i praksis utviklet seg etter prinsippet om radikalt monopol.¹¹³

De senere årene har vi sett tendenser til en stadig sterkere kritikk av visse aspekter ved den digitalteknologiske utviklingen. Kritikken handler blant annet om personvern og muligheten for omfattende digitale overvåkningsprogrammer, men den handler også om de sterke kommersielle – og ofte monopolskapende

– interessene som knytter seg til de nye teknologiene.¹¹⁴ Det er kanskje i en slik kontekst man best kan forstå «Tukanen og teknologi».

Betyr så dette at Mortensen med årene har fått et mer kritisk blikk på digitaliseringen? I intervjuet fra januar 2015 spør jeg om refleksjonene hans over disse spørsmålene har forandret seg siden intervjuet fra 2013. Mortensen svarer slik:

Den digitale mediekulturen forutsetter bestemte forbruksvarer (apparater og programmer) som jeg har hatt lite bruk for de siste årene, og på samme tid har det virket som om «de» har fått stadig mer bruk for meg.

De digitale rommenes (latente) kommersialisme og kontroll har medvirket til at jeg ikke oppholder meg der mer enn nødvendig.

I mange tilfeller er jeg uenig i betingelsene som den digitale kommunikasjonen, slik vi kjenner den i dag, stiller til f.eks. samvær og samhandling. Kort sagt er mitt eget forhold til digitaliseringen (slik den kommer til uttrykk i og med normaliseringen av digitale forbruksvarer, tjenester og verktøy) i dag påvirket av fire implikasjoner eller risikoer (skjønt disse faktorene har liten eller ingen innvirkning på mitt litterære virke):

1) Risikoen for maktmonopol, overvåkning og forbrukerteknologiens monopolisering av all aktivitet, som nesten automatisk mistenkeliggjør ikke-teknologiske løsninger som upålitelige eller udugelige.

2) Risikoen for at forventningen om «det nye» forsterkes, og at forestillingen om «det nye» blir ensbetydende med forbedring. Når noen sier at noe er nytt, må man altså godta at det teller i seg selv som argument.

3) Risikoen for at ubegrenset valgfrihet blir valgtvang; en byrde som gjør det vanskeligere å iverksette den forandringen som man aller helst ønsker eller trenger.

4) Risikoen for en slags formløshetens tyranni, med overdrevent uforpliktende, forgjengelige og fragmenterte

samværsformer i og med at form- og stedløs kommunikasjon privilegeres; en potensiell samhandling med mange i et digitalt nå, trumfer konkret samhandling i romlig nærhet med noen få.

Å utforske digitaliseringen fra et litterært perspektiv, kunne man hevde i forlengelse av dette, innebærer altså ikke nødvendigvis en ubetinget tilslutning til den teknologiske utviklingen, og heller ikke en uforbeholden avvisning. Audun Mortensens forfatter-skap handler ikke om å være «for» eller «mot» digitaliseringen. Det handler snarere om å forstå samtiden, om å forstå den verden vi er en del av, og om å synliggjøre hvilke betingelser de digitale teknologiene setter for den litterære praksisen. For å kunne gjøre dette må man våge å gripe tak i digitaliseringens eget språk og dens egne teknikker, og det er dette Audun Mortensen gjør i sine dikt og prosatekster.

Digitale metaforer, digitale identiteter: Isabell El-Melhaouis *Kan jeg finnes i andre formater*

Før jeg runder av dette kapitlet om å skrive i en digitalt tid, er det behov for noen flere kommentarer knyttet til Isabell El-Melhaouis debutsamling *Kan jeg finnes i andre formater* fra 2014. Det er særlig to aspekter ved samlingen som det er interessant å se nærmere på, nemlig hvordan El-Melhaoui etablerer et metaforisk bildespråk med utgangspunkt i samtidens digitale mediekultur, dette var jeg inne på allerede i innledningen, og hvordan disse metaforene igjen knytter seg opp til en av samlingens sentrale tematikker, spørsmålet om identitet og identitetsdannelser. Hvilke sammenhenger er det mellom Isabells – altså det lyriske jegets – selvforståelse, de medieteknologiene hun omgir seg med, og hennes ulike selvrepresentasjoner?

Mange av tekstene i El-Melhaouis diktsamling tar utgangspunkt i nokså hverdagslige situasjoner. Det kan være små

observasjoner, beskrivelser av omgivelsene eller minner knyttet til familie og venner. Flere av diktene er knyttet til bestemte geografiske steder i Oslo, for eksempel «31-bussen», som refererer til bussruten som går tvers gjennom byen fra Grorud til Snarøya, men hvor teksten starter i Frognerbadet: «vi sniker oss inn på frognerbadet / jeg stryker et punkt fra lista / ting å gjøre i sommer / kveldsbade / være salte i huden / få løpekick i skogen / stanse i midten av en lysning.»¹¹⁵ Andre tekster er nærmest filmatiske i måten de fremviser Isabells omgivelser på, som om det lyriske jegets blikk på verden allerede var filtrert gjennom et filmkamera. Vi ser det for eksempel i «mobildisplay», som starter slik: «her våkner jeg / noen gamle cd-er ligger på en hylle / en rosa bok av sophie calle / senga er uten ramme / her er pulten fra ikea / matpakka jeg aldri spiste opp / jeg strekker armen etter vekkerklokka.» Endelig finner vi tekster som innfanger en sanseopplevelse eller en følelse, men som samtidig kan sies å reflektere over selvrepresentasjonens form. I diktet «uten tittel (chewing gum on canvas)» skriver El-Melhaoui for eksempel: «det regner og jeg sitter inne en hel dag / tegner et bilde som skal forestille meg i fjor / hvilken farge er ‘blunker ustanselig’ / hvordan må jeg bevege hånda mi / for å få fram / går den samme runden / tre ganger daglig.»¹¹⁶ Et grunnleggende motiv i diktsamlingen kan nettopp sies å være Isabells bestrebelser på å finne et bilde, et uttrykk, en form eller et tegn som kan innfange eller uttrykke hvem hun er, eller som kanskje mer presist gjør det mulig for henne å fastholde en subjektivitet, en identitet.

Den globale, digitale mediekulturen er et viktig og på mange måter selvskrevet element i den erfaringsvirkeligheten som El-Melhaoui beskriver, og en rekke av tekstene i *Kan jeg finnes i andre formater* rommer referanser til både populærkultur, popmusikk, dataspill, film og TV. Ikke minst spiller sosiale medier en sentral rolle. Dette preger også den litterære formen. En serie på til sammen tolv tekster som alle har ulike klokkeslett som tittel, gir assosiasjoner til Twitter-meldinger eller statusoppdateringer på Facebook. For eksempel «(10.07)»: «jeg vil være en

karakter i et orientalsk supermario-spill.» Eller «(07.30)»: «står halvnaken på badet og gjør meg til (bodyshaker) / foran speilet.» Tilsvarende finner vi en serie på ni tekster som alle er titulert med bildenummer, og som dermed kan sies å referere til bilde-delingsjenester som Instagram, Pinterest eller Snapchat. Diktene tar form som en slags ekfraser, det vil si poetiske beskrivelser av andre kunstverk. Men like gjerne som å beskrive det tenkte fotografiet innfanger El-Melhaoui selve den situasjonen som fotograferes. Verden blir med andre ord betraktet og beskrevet som om den allerede var mediert, som om den allerede var delt i et sosialt medium. Diktet «bilde # 2» kan stå som et eksempel:

låner toalett på ulike steder i byen
oslo s
klingenberg kino
tasty thai
tar bilde av meg i speilet på skolen
bruker det som profilbilde
får flere likes
men ingen spørsmål om hvorfor
jeg går så ofte på do¹⁷

Som Morten Langeland er inne på i sin anmeldelse av diktsamlingen i *Klassekampen*, bruker Isabell de ulike mediekanalene til å orientere seg i verden, men samtidig hun bruker dem som modeller i sin egen subjektiveringsprosess, det vil si at hun bruker dem til å konstruere en egen identitet eller snarere en representasjon av selvet.¹¹⁸ Vi skal se nærmere på hvordan dette foregår.

I diktet «scrolling internet explorer» blir det å bla, «scrolle» eller «rulle» nedover nettsiden et bilde på det lyriske jegets «scanning», utforskning eller utprøving av ulike identiteter. Diktet tar form som en liste over personer, begreper, egenskaper eller ting som Isabell identifiserer seg med, eller som hun stopper opp ved når hun surfer på nettet. Utgangspunktet for diktet er riktignok spørsmålet om hvilke formater som egner seg best til

å uttrykke Isabells tanker. Er hun en PDF-fil, altså et dokument som ikke kan forandres? Eller er hun en tekstbehandlingsfil, altså et dokument som ennå ikke er skrevet? Eller er hun snarere en bildefil, og hvilken fargekode er det i så fall som kler henne best? Er det rødt eller hvitt? For mens #032c er koden for en bestemt rødfarge i Pantones fargesystem, er #FFFF koden for hvitt innenfor HTML-programmering. På samme måte som i «inbox (o)», etablerer med andre ord Isabell El-Melhaoui metaforiske bilder med utgangspunkt i de digitale skriveteknologiene.

hva passer best av .pdf, .doc og .jpeg
 hvordan visualisere tankene mine
 #032c eller #FFFF
 hvilke farger i pantone-skalaen kler jeg
 er lady gaga et format
 hva slags materiale
 plastikk cellofan papp støv

Diktet fortsetter som en katalog over mulige væremåter:

jeg er musikk
 kanskje en one-hit-wonder
 et refreng i en tung hip-hop-låt
 jeg er tupac når han rapper

Hun er «idol-Isabell». Hun er «vær-Isabell» som lover «aldri mer vinter». Hun er opptakten til en «sonate skrevet av Beethoven». Hun er en «setningsanalyse». Hun er en «facebook-status / som inneholder disse ordene: / trent gått tur vært med barna i sola / vasket huset lest en bok drukket et glass / rødt hyttetur ferietur london / igjen disket opp med en treretters / spist ute i godt lag». Hun er «tegn på suksess», men også «tegn på skam». Hun er «rosa luxemburg», «rosa parks» og «en lykkelig unge».

I både form og innhold kan «scrolling internet explorer» gi assosiasjoner til Walt Whitman og hans berømte «I Hear

America Singing». Noe av det som karakteriserer Whitmans dikt, er på den ene siden de anaforiske repetisjonene, på den andre siden hvordan det lyriske jeget identifiserer seg med og besynger alle de ulike lagene i det amerikanske samfunnet. Isabell El-Melhaouis «scrolling internet explorer» har noe av den samme karakteren, for som hun skriver: «jeg vil finnes i alt.» Etter hvert skriver hun seg også inn i naturens kretsløp: «jeg har vært et flere hundre år gammelt tre / og jeg tror at når kroppen min dør / blir jeg til jord og blomster / og blomsterstøvet / som legger seg på alle bilvinduer / jeg er den dagen i mai / når blomstene stikker opp fra asfalten.» Men allikevel, mot slutten av diktet, etter å ha utforsket et mangfold av ulike identiteter og væremåter, trekker Isabell seg tilbake fra sin ekspansive identifisering med omgivelsene. På nytt henter hun et bilde fra den digitale kommunikasjonsteknologien for å beskrive seg selv: «men som oftest trekker jeg meg tilbake / og er bare én ulest mail.» Innboksen er riktignok ikke helt tom, men nesten. Hva betyr dette? Er det en grunnleggende ensomhet Isabell her beskriver? Er det den manglende responsen fra omgivelsene som definerer henne, eller handler det snarere om at hun ennå er «ulest», at ingen ennå har sett henne?

Isabell El-Melhaoui ble født i 1993. Hun tilhører en generasjon unge forfattere som ble født omtrent samtidig med at World Wide Web fikk sin utbredelse, og som ble tenåringer i samme periode som Web 2.0 erstattet Web 1.0 og de sosiale mediene fikk sitt endelige gjennombrudd. Hun kan med andre ord beskrives som en «digitalt innfødt». I boken *Born Digital. Understanding the First Generation of Digital Natives* argumenterer John Palfrey og Urs Gasser for at denne første generasjonen digitalt innfødte er grunnleggende forskjellige fra tidligere generasjoner. Livene deres er i stor grad mediert av digitale teknologier.

These kids are different. They study, work, write, and interact with each other in ways that are very different from the ways that you did growing up. They read blogs rather than newspapers.

They often meet each other online before they meet in person [...] They get their music online – often for free, illegally – rather than buying it in record stores. They're more likely to send an instant message (IM) than to pick up the telephone to arrange a date later in the afternoon [...] And they're connected to one another by a common culture. Major aspects of their lives – social interactions, friendships, civic activities – are mediated by digital technologies. And they've never known any other way of life.¹¹⁹

På mange områder stemmer Palfrey og Gassers beskrivelse av de digitalt innfødte med det bildet som Isabell El-Melhaoui tegner av sin generasjon i *Kan jeg finnes i andre formater*. Ikke desto mindre er det interessant å legge merke til at det digitale bare er en av mange «plattformer» som El-Melhaouis lyriske jeg forholder seg til. Like mye som hun utforsker ulike identiteter gjennom selvrepresentasjoner i sosiale medier, handler det for Isabell om å finne en plass i byen, i familien, blant venner og i skjæringspunktet mellom de ulike kulturene hun er en del av – «jeg er halvt fra algerie / jeg er kvart fra marokko / jeg er norsk», forteller hun et sted.¹²⁰ Det handler kort sagt om å finne et format som passer, og de digitale mediene er altså bare en av mange mulig plattformer som Isabells liv utspiller seg innenfor. Slik bidrar El-Melhaouis diktsamling til å nyansere det bildet som har blitt tegnet av de digitalt innfødte. Den generasjonen som Isabell tilhører, og som aldri har opplevd en verden som ikke er digital, er kanskje ikke så forskjellig fra de foregående som man kunne være fristet til å tro. For selv om Isabell og vennene sjekker Facebook, poster bilder på Instagram, strømmer musikkvideoer på YouTube og surfer på nettet, og selv om de på denne måten vever seg inn i den globale nettverkskulturen, tilbringer de fremdeles – som tidligere generasjoner – fredagskvelden «på en tom basketballbane / med et skateboard vi bruker på omgang / innimellom tar vi pause / og fantaserer om å klatre opp på byens høyeste tak».¹²¹ Når alt kommer til alt, er ikke «analoge» erfaringer mindre viktig enn de «digitale». Heller ikke for digitalt innfødte.

Som vi har sett, uttrykker mange av El-Melhaouis dikt en grunnleggende åpenhet overfor omgivelsene. I diktet «the free encyclopedia anyone edit» beskriver Isabell seg selv med referanse til Wikipedia, eller «den frie encyklopedi som *du* kan forbedre», som det heter i den norske versjonen av nettleksikonet. Diktet, som er det lengste i *Kan jeg finnes i andre formater*, tar form av en slags selvbiografi, hvor Isabell forsøker å sirkle inn sin egen person, sitt eget format, ved hjelp av serie korte beskrivelser eller påstander om seg selv. Diktet starter med å konstatere at hun ennå er ung – hun er med andre ord ikke ferdig «formatert» – og dette blir gjentatt flere ganger i løpet av diktet:

jeg er ennå ung
 jeg er nitten år
 jeg kom til verden på aker sykehus
 jeg gråt ikke da jeg ble født

Vi får vite at Isabell «har spilt i korps», «har vært ute i dårlig vær», «har vært skolelys», «har holdt på hemmeligheter», «har lurt på hvem jeg er», «har lyst til å reise til japan eller cuba», «har flakket med blikket», «har overhørt mange samtaler på bussen eller på kafeer», «har solgt aviser på søndager», «har sett en mann ligge og dø på asfalten i torggata» og så videre. Vi får vite at hun «kunne lese og skrive i barnehagen», at hun «liker gutter», at hun «er redd for å få kjeft», at hun «tåler kulde», at hun «er redd for å være til bry eller ta plass», at hun «liker paradokser», at hun «liker å få mail», og at hun «liker høsten aller best». Samtidig preges diktet av et ønske om å passe inn, og snarere enn å omfavne de endeløse mulighetene hun selv skisserer, faller hun til slutt ned på en relativt konvensjonell væremåte: «jeg vil stifte familie, bo i rekkehus og ha en golden retriever / jeg vil også passe inn i et format».

Digitaliseringen påvirker ikke bare skrivemåtene eller de litterære tematikkene. Den setter også spor etter seg i selvforståelsen, selvrepresentasjonene og i de bildene vi bruker for å

beskrive oss selv. Isabell beskriver seg selv ved hjelp av et begrep om formatet. Men hva vil det si å finnes i andre formater? Spørsmålet kan i utgangspunktet forstås helt konkret: Førsteutgaven av El-Melhaouis debutsamling ble nemlig utgitt i hele fem forskjellige fysiske formater, det vil si fem forskjellige bokstørrelser, alle med identisk innhold.¹²² Men samtidig som ordet «format» kan referere til form og størrelse på tradisjonelle medier som bøker og aviser, kan det også referere til en bestemt organisering av digitale data. E-boken kan for eksempel beskrives som et bestemt filformat. Dermed kan man definere formatet som et medium eller en måte å formidle et bestemt innhold på. Når Isabell El-Melhaoui spør hva det vil si å finnes i andre formater, forstår hun med andre ord identiteten som et (analogt, digitalt eller sosialt) medium like mye som en fast kjerne. Identiteten blir slik et uttrykk for eller en konkretisering av det mangfoldet av mulige væremåter El-Melhaouis dikt skisserer. Det er medieringen, de formatene hun velger å forholde seg til, som bestemmer hvem hun er. Dermed, kunne man tilføye, kan identiteten programmeres, den kan oppdateres, den kan reformateres, den kan finnes i flere versjoner. Slik sier El-Melhaoui noe viktig om forholdet til de medieteknologiene vi omgir oss med. Mediene bidrar ikke kun til å formidle hvem vi er, de bidrar også til å forme eller snarere formatere oss. Vi er i bunn og grunn våre selvrepresentasjoner. Derfor er det også viktig å forstå hva det vil si å ta i bruk den digitale teknologien på litteraturens område, og dette er en tematikk jeg skal utforske videre i neste kapitittel.