

Kapittel 3

Bøker i en digital tid

Om han havde hørt om den elektriske
Salmebog, som Happolati havde opfundet?
Hvad, elek

Med elektriske Bogstaver, som kunde lyse
i Mørke! Et aldeles storartet Foretagende,
Millioner Kroner i Bevægelse, Støberier og
Trykkerier i Arbejde, Skarer af fast lønnede
Mekanikere sysselsat, jeg havde hørt sige syv
hundrede Mand.

Knut Hamsun: *Sult* (1890)¹²³

Med e-bokens fremvekst og de senere årenes utvikling av nye digitale leseteknologier som datamaskiner, lesebrett, nettbrett og smarttelefoner fremstår ikke lenger Hamsuns «elektriske Salmebog» som en vill fantasi. Vi har for lengst blitt vant til elektriske bokstaver som lyser i mørket. Dagens lesere har opplevd «magien» i nettbrettens bakbelyste berøringsskjermer, og for disse fremstår J.A. Happolatis storslagne oppfinnelse, slik *Sult*-helten beskriver den for sin godtroende samtalepartner på en benk i Slottsparken, som en allerede antikvert (og aldri realisert) bokteknologi.¹²⁴ Det handler ikke lenger om «Støberier og Trykkerier i Arbejde» eller «Skarer af fast lønnede

Mekanikere» i forbindelse med dagens digitale leseinnretninger. Det handler om digitale data, nettverksforbindelser, maskinvare, programvare, operativsystemer, applikasjoner, elektronisk blekk, LCD-skjermer, LED-lys, e-bøker, EPUB, brettbøker, dynamisk innhold, interaktivitet og multimodale tekster. Likevel, vil jeg hevde, har vi fremdeles noe å lære av Hamsuns debutroman. Når *Sult*-helten legger ut om Hapolati og den elektriske salmeboken, er det for å lyve sidemannen «hensynsløst fuld, slaa ham storslagent af Marken og bringe ham til at tie af Forbauselse».¹²⁵ Men mannen lar seg ikke vippe av pinnen. Tvert imot tar han nyheten om Hapolatis imponerende oppfinnelse som en selvfølge:

«Ja, er det ikke som jeg siger!» sagde Manden stille. Mer sagde han ikke; han troed hvert Ord, jeg fortalte, og faldt alligevel ikke i Staver. Dette skuffed mig en Smule, jeg havde ventet at se ham forvildet af mine Paafund.¹²⁶

I sin skuffelse dikter *Sult*-helten opp «endnu et Par desperate Løgne», men ingenting av det han forteller, bringer sidemannen ut av fatning, og snart vokser det frem en «indre Forbitrelse» i ham mot dette «Menneske, som intet kunde bringe i Knibe og intet gøre mistænksom».¹²⁷ Jeg kan forstå ham. Konteksten i dag er en helt annen, men man kan allikevel hevde at den samme mangelen på forbauselse som preger *Sult*-heltens sidemann, også gjør seg gjeldende i vår tids omgang med de nye digitale skrive- og lese-teknologiene. Vi tar dem som en selvfølge. Vi aksepterer dem som en naturlig og nærmest uavvendelig konsekvens av den teknologiske utviklingen. Enkelte hevder til og med at utviklingen har kommet for kort. Vi burde for lengst vært heldigitale lesere. Men burde vi ikke heller falle i staver i undring over de nye teknologiene? Burde vi ikke bli slått i bakken av forbauselse og spørre: Men er det virkelig mulig? Kan man virkelig lese bøker på en lysende skjerm?

«Mediene bestemmer vår situasjon», hevder den tyske mediefilosofen Friedrich A. Kittler i forordet til *Grammophon Film Typewriter* fra 1986. I motsetning til hva man kanskje kunne tro,

fungerer ikke mediene som nøytrale lagrings-, distribusjons- eller formidlingskanaler. De ulike skrive- og medieteknologiene våre, enten det er penn og papir, blyant og notatblokk, skrivemaskin, datamaskin, internett, papirbok, e-bok, brettbok eller for den saks skyld «elektrisk salmebok», legger på hver sine måter viktige premisser for hvordan vi tenker, hvordan vi uttrykker oss, hvordan vi forstår oss selv, og hvordan kunnskapen vår organiseres. Mediene kan med andre ord sies å være produktive. De setter ikke bare spor etter seg i det innholdet de formidler, men de preger også hvordan innholdet blir forstått. Derfor er det en grunnleggende tanke hos Kittler at litteraturens former og sjangre bare kan forstås i sammenheng med – for å låne Knut Ove Eliassens formulering – «de fysiske teknologier som frembringer skriften», og i sammenheng med de diskursive nettverkene som disse teknologiene er en del av.¹²⁸ For å forstå hvordan litteraturen og det litterære landskapet i samtiden preges av den digitalteknologiske utviklingen, er det med andre ord nødvendig å forstå virkemåten til de nye leseinnretningene som er i ferd med å utfordre papirbokens hegemoni som litterær publiseringsplattform, det vil si e-boken og brettboken, og det er nødvendig å innreflektere de økonomiske, teknologiske, sosiale og estetiske diskusjonene som omslutter litteraturen. Selv om det ikke er mulig å gå i dybden på alle de relevante aspektene ved denne diskusjonen, er ambisjonen med dette kapitlet å anlegge et perspektiv på litteraturen og det digitale som er inspirert av Kittlers sentrale innsikt.

De som kjenner Hamsuns romaner og deres utgivelseshistorikk, har antageligvis lagt merke til at sitatene ovenfor er hentet fra førsteutgaven av *Sult*, utgitt på P.G. Philipsens forlag i København i 1890. Allerede i andre og tredje utgave av romanen fra henholdsvis 1899 og 1907 foretok Hamsun viktige innholdsmessige og språklige endringer i teksten, mens fjerdeutgaven fra 1934 var den siste forfatteren selv redigerte, og denne har derfor blitt brukt i de fleste av de senere utgivelsene. På grunn av dette har det lenge vært vanskelig å få tilgang til *Sult* i originalversjon. Nå er det er riktignok mulig å konsultere førsteutgaven på enkelte

forskningsbibliotek, og ved hundreårsjubileet i 1990 publiserte Gyldendal en faksimile av den opprinnelige teksten. Men fremdeles er det slik at de aller fleste som leser Hamsuns debutroman, i realiteten forholder seg til en utgave som fant sin form mer enn førti år etter at boken først ble publisert. Digitaliseringen har bidratt til å endre denne situasjonen. Når det er mulig for meg å sitere fra førsteutgaven, er det ikke fordi jeg har tatt på meg hvite hansker og oppsøkt Nasjonalbibliotekets spesiallesesal, men derimot fordi en digitalisert versjon av boken ligger fritt tilgjengelig på Bokhylla, den digitale boksamlingen til nettopp Nasjonalbiblioteket. I 2013 ble dessuten den originale *Sult*-teksten utgitt som e-bok, et litt mer leservennlig format enn Bokhyllas avfotograferte boksider. For å lese et av den litterære modernismens hovedverk i originalversjon er altså ikke den trykte boken lenger det opplagte mediet. Tvert imot må man lese digitalt. Hamsuns *Sult* har selv blitt en slags «elektrisk Salmebog».

Men hva innebærer det å flytte en litterær tekst – for eksempel *Sult* – fra ett medium til et annet? Hvordan preger de nye publiseringsformatene den litterære formen? Dette er noen av de spørsmålene jeg skal diskutere i dette kapitlet. Det skal handle om forholdet mellom tekst og medium, og om forholdet mellom papirboken og e-boken. Som i forrige kapittel retter jeg primært blikket mot den papir- eller tekstbaserte litteraturen, altså den litteraturen som tradisjonelt har hatt papirboken som sitt privilegerte medium. Jeg skal for det første presentere noen teoretiske perspektiver som kan bidra til å styrke forståelsen av litteraturen i det digitale. For det andre skal jeg undersøke hva det er som karakteriserer digitale tekster, jeg skal se på hvordan tekstpresentasjonen endrer seg i overgangen fra papir til skjerm, og jeg skal beskrive virkemåten til e-boken og lesebrettene som publiserings- og leseteknologier. For det tredje skal jeg rette blikket mot papirboken og papirbokens status i en digital tid. Hva skjer med papirboken som medium i konkurransen med de nye digitale leseteknologiene? Er papirboken på vei ut, eller får den snarere en ny rolle og betydning i digitaliseringens tidsalder?

Å studere bøker

For å forstå hvordan papirboken og den papirbaserte litteraturen preges av den digitalteknologiske utviklingen, kan det være nyttig å bringe med seg enkelte perspektiver fra den bokhistoriske forskningen. Bokhistorie etablerte seg på slutten av 1970-tallet som et eget akademisk forskningsfelt knyttet til boken som objekt. Robert Darntons banebrytende studie *The Business of Enlightenment* fra 1979 og ikke minst artikkelen «What is the History of Books?» fra 1982 regnes som grunnleggende innenfor feltet.¹²⁹ Naturligvis hadde det blitt forsket på bøker også tidligere, men Darnton tilskrives æren for å ha definert feltet og for å ha samlet ulike forskningstradisjoner under en felles betegnelse. Senere har den bokhistoriske forskningen beveget seg i ulike retninger, og den dekker i dag mange forskjellige forskningsbaserte tilnærmeringer til boken. Mye av den bokhistoriske forskningen retter blikket bakover. Ikke desto mindre har mange av dens innsikter, perspektiver og metodiske prinsipper vist seg å ha overføringsverdi til dagens situasjon, og til en viss grad kan man hevde at de siste årenes estetiske og akademiske interesse for boken som medium og objekt har blitt forsterket av den digitale utfordringen. Flere sentrale bokhistorikere har da også rettet oppmerksomheten mot bokens status i digitaliseringens tidsalder, blant dem Robert Darnton.¹³⁰

Bokhistorie er altså en samlebetegnelse for et tverrfaglig forskningsfelt som studerer «bogen og den menneskelige skriftkultur i bredeste forstand, fra oldtidens skriftruller til vore dages digitale hypertekster».¹³¹ Det dreier seg ikke om noen ren litteraturteori, for mens den tradisjonelle litteraturvitenskapen nærmer seg teksten som en mer eller mindre abstrakt størrelse, fokuserer den bokhistoriske forskningen på boken som fysisk objekt – uavhengig av hvilken sjanger den tilhører. I større grad enn tradisjonell litteraturvitenskap legger den bokhistoriske forskningen dessuten vekt på tekstproduksjonens historiske og sosiale vilkår. Ifølge Bjerring-Hansen og Jelsbak kan bokhistorie

handle om alt fra «forlagshistorie og kvantitative studier af bogmarkedet til sociologiske undersøgelser af læseradfærd og studier av samspillet mellem forfattere, forleggere og litterære institutioner».¹³² Det kan handle om hvordan bøker blir produsert, distribuert eller håndtert av bibliotekene, men det kan også handle om forholdet mellom boken som fysisk gjenstand og teksten som en mer abstrakt litterær uttrykksform, det vil si om «hvordan fænomener som format, typografisk formgivning og layout indvirker på betydningen af en tekst i forskellige kontekster».¹³³

Dette siste er et viktig poeng for blant andre D.F. McKenzie. I den sentrale teksten «The Book as an Expressive Form» fra 1986 presiserer han at det som primært interesserer ham, er «whether or not the material form of books, the non-verbal elements of the typographic notations within them, the very disposition of space itself, have an expressive function in conveying meaning».¹³⁴ Et slikt perspektiv får ikke minst relevans når litterære tekster som i utgangspunktet er skrevet for å leses på papir, digitaliseres og dermed løsrives fra det opprinnelige mediet og den opprinnelige layouten. Hvis det er slik som McKenzie hevder, at «form affects sense», er det klart at forflytningen fra bok til skjerm, fra ett medium til et annet, vil prege forståelsen av det vi leser.¹³⁵ Hvilke betydninger er det som forsvinner? Hvilke betydninger tilkommer? Og betyr dette at digitale utgaver av utgivelser opprinnelig skrevet for papir i realiteten representerer en slags ufullstendige kopier? McKenzie er ikke blant dem som mener at den opprinnelige utgaven av en tekst er den eneste korrekte. Tvert imot viser han hvordan ulike formater og utgaver av bestemte litterære verk bidrar til å sette sitt preg på resepsjonshistorien, og hvordan de ulike betydningene som tilkommer gjennom de ulike utgavene, så å si blir en del av det litterære verket. Det finnes kort sagt ingen «ahistoriske» tekstutgaver. Enhver tekst forandrer seg i takt med dens ulike utgivelser, og slik forstått representerer digitaliseringen kun en ny etappe i denne historien.

Bokhistorien henter impulser fra en rekke ulike akademiske disipliner, men den anglosaksiske bibliografien, historiefaget og litteraturvitenskapen er særlig viktige.¹³⁶ Grovt sagt kan man si at dette åpner for tre ulike tilnæringsmåter til boken som forskningsobjekt. For det første kan man studere boken i dens konkrete materialitet, altså man kan rette oppmerksomheten mot bokens fysiske eller estetiske kvaliteter. D.F. McKenzie kan sies å representere en slik tradisjon. For det andre kan man forstå boken som et uttrykk for visse historiske eller sosiale tendenser. I et slikt perspektiv er det ikke primært boken i seg selv som er interessant, men derimot boken som inngang til en dypere forståelse av det samfunnet og den kulturen den er en del av. Robert Darntons forskning plasserer seg innenfor denne tradisjonen. I «What Is the History of Books?» skisserer han en modell for bokens kommunikasjonskretslop som har blitt stående som et sentralt analyseredskap innenfor den bokhistoriske forskningen. Modellen omfatter ikke bare forfatteren, forlagene og flere forskjellige lesere, men også trykkere, papirprodusenter, blekkleverandører, bokbindere, distributører, transportører (inkludert smuglere) og ulike kategorier bokhandlere.¹³⁷ Karakteristisk for Darntons metode er at han forankrer modellen i konkrete historiske personer. I «What Is the History of Books?» retter han for eksempel blikket mot virksomheten til en ellers ukjent bokhandler i Montpellier i årene rundt 1770. På den måten, altså ved å følge bokenes bevegelser, blir det mulig for ham å undersøke helt konkret hvordan opplysningstidens ideer ble spredt. Selv om Darntons modell for bokens kommunikasjonskretslop i utgangspunktet knytter seg til 1700-tallets Frankrike, ville en tilsvarende modell fungere som et godt og nødvendig utgangspunkt for en studie av hvordan digitaliseringen forandrer bokmarkedet og hele den kulturen som på ulike måten er knyttet til sirkulasjonen av litterære tekster, altså hele det diskursive nettverket som både papirboken og e-boken kan sies å være en del av. Hvordan preges for eksempel denne kulturen av at en stadig større andel av

litteraturen sirkuleres i ulike digitale kretsløp? Og hva har det å si at også dataprogrammerere og maskinvareleverandører må inkluderes i en oppdatert versjon av modellen, på lik linje med papirprodusenter og bokbindere?

En tredje måte å nærme seg boken på innenfor den bokhistoriske forskningen er å fokusere på et begrep om tekst og på forholdet mellom sentrale begreper som forfatter, tekst og leser. I en slik sammenheng er det en grunnleggende tanke at tekstproduksjonen alltid er forankret i bestemte sosiale og historiske kontekster.¹³⁸ Eksempelvis kartlegger to sentrale studier, Martha Woodmansees artikkel «Genius and the Copyright» fra 1984 og Mark Roses bok *Authors and Owners. The Invention of Copyright* fra 1993, hvordan fremveksten av det moderne forfatterbegrepet var knyttet til romantikkens geniestetikk på den ene siden og den tidlige copyrightlovgivningen på den andre.¹³⁹ Michel Foucaults essay «Hva er en forfatter?» kan også nevnes i denne sammenhengen, selv om den franske diskursanalytikerens artikkel er skrevet innenfor en annen kontekst.¹⁴⁰ Felles for de tre studiene er at de viser hvordan forfatterbegrepet er historisk betinget, og dermed bidrar de til å rette oppmerksomheten mot de endringer som også dagens forestillinger om forfatteren står overfor. Er en ny forfatterrolle i ferd med å ta form?

Medieteori

Når den bokhistoriske forskningen retter oppmerksomheten mot boken som objekt snarere enn å analysere teksten som en «ahistorisk» størrelse, er det boken som medium som studeres. Dermed kan den, på enkelte områder, sies å være beslektet med «medieteorien». Medieteorien er en medievitenskapelig forskningstradisjon som blant annet bygger videre på viktige innsikter fra den kanadiske medieforskeren Marshall McLuhans to bøker *The Gutenberg Galaxy* fra 1962 og *Understanding Media: The Extensions of Man* fra 1964, og som med Lars Nyres

formulering kan sies å være preget av «ei systematisk interesse for å forstå den betydninga *mediet sjølv* har i kommunikasjonen».¹⁴¹ Det er en grunnleggende tanke i medieteorien at medieteknologiene – om det nå dreier seg om den muntlige talen, skriftspråket, boken, fjernsynet, datamaskinen eller nettbrettene, for å nevne noen eksempler – aldri er nøytrale. Mediene er ikke passive formidlere av et bestemt innhold, men setter tvert imot avgjørende spor etter seg i det innholdet de formidler, og enda viktigere: De legger føringer på hvordan vi tenker, og hva som faktisk lar seg tenke. Slik legger medieteknologiene så å si premissene for tenkningen, kommunikasjonens og erfaringens former. I boken *Writing and Orality. The Technologizing of the Word* fra 1982 argumenterer for eksempel Walter J. Ong for at overgangen fra en muntlig til en skriftbasert kultur bidro til at selve den menneskelige bevisstheten ble forandret: «Without writing, the literate mind would not and could not think as it does, not only when engaged in writing but normally even when it is composing its thought in oral form. More than any other single invention, writing has transformed human consciousness.»¹⁴² Blant annet argumenterer Ong for at skriftkulturen har bidratt til å øke presisjonsnivået i tenkningen vår og ikke minst de analytiske ferdighetene: «[A]bstractly sequential, classificatory, explanatory examination of phenomena or of stated truths is impossible without writing and reading», poengterer den amerikanske forskeren.¹⁴³

«The medium is the message», konstaterer Marshall McLuhan i innledningen til *Understanding Media*. Det er altså mediet selv som er mediets budskap. Ideen bak den berømte sentensen er at medienes teknologiske strukturer – deres grammatikk, så å si – utøver større innflytelse på mottagerne enn det konkrete innholdet de formidler. For å ta et eksempel fra vår egen tid: De såkalte rosabloggene blir ofte kritisert for å være overfladiske i sitt fokus på sminke og mote, og for å formidle et utdatert kvinnesyn. Hvis man følger McLuhans argumentasjon, kan man imidlertid hevde at innholdet i disse bloggene har mindre betydning

og påvirkningskraft enn bloggmediets egen beskaftenhet, altså den «logikken» som preger bloggene: grensesnittet, den visuelle utformingen, hvordan stoffet presenteres, lenkestrukturen. At brukerne faktisk tar i bruk bloggmediets særegne kommunikasjonsform, er med andre ord viktigere enn hva som helt konkret kommuniseres. Terje Rasmussen bemerker at «Marshall McLuhans forfatterskap dreier seg hele tiden om dette ene; uansett hvilke eksplisitte budskap mediet formidler, kommer det kraftigste kulturpåtrykket fra måten og formen budskapet formidles i».¹⁴⁴ McLuhan selv formulerer det slik i *Understanding Media*:

Vår konvensjonelle reaksjon på alle media, at det er bruken av dem som teller, er den følelsesløse innstillingen fra en teknologisk idiot. For «innholdet» i et medium er som det saftige kjøttstykket som innbruddstyven har med seg for å avlede vakthundens oppmerksomhet. Virkningen av et medium blir gjort kraftig og intenst utelukkende ved at det får et annet medium som «innhold».¹⁴⁵

Det er altså ikke det «overfladiske» innholdet som er mediets viktigste «budskap», men derimot mediet selv og dets referanser til andre medium. For innholdet i hvilket som helst medium er alltid «et annet medium», argumenterer McLuhan: «Det skrevne ord inneholder det talte ord, på samme måte som det trykte ord inneholder det skrevne ord og telegrafi inneholder det trykte ord.»¹⁴⁶ Litt senere skal vi se hvordan dette kan sies å gjelde også for den digitale boken: Innholdet i e-boken kan langt på vei sies å være papirboken som medium, men spørsmålet er hvilket «innhold» e-boken på denne måten bidrar til å formidle.

Inspirert av blant andre Marshall McLuhan har Nicholas Carr i boken *The Shallows. How the Internet is Changing the Way We Read, Think and Remember* undersøkt hvordan internettets struktur og virkemåte setter spor etter seg i forståelsens og lesingens former. Blant annet refererer Carr til studier som viser at nettsurfingen fører til forandringer i hjernens nervekretsløp, det

vil si i tenkningens mest basale strukturer.¹⁴⁷ Carrs refleksjoner tar utgangspunkt i en fornemmelse som han deler med svært mange i vår tid, og som vi allerede har sett artikulert hos Agnes Ravatn, nemlig at konsentrasjonsevnen er i ferd med å svekkes, og at den evnen til fordypelse og kontemplasjon som vi tradisjonelt har forbundet med den skjønnlitterære lesingen, er i ferd med å forsvinne. Dette, argumenterer Carr, har sin årsak i at nettet har blitt det dominerende mediet i vår tid, eller som han formulerer det: «The Net has become my all-purpose medium, the conduit for most of the information that flows through my eyes and ears and into my mind.»¹⁴⁸ På mange måter er internett en fantastisk ressurs, medgir Carr. Men det har sin pris:

As McLuhan suggested, media aren't just channels of information. They supply the stuff of thought, but they also shape the process of thought. And what the Net seems to be doing is chipping away my capacity for concentration and contemplation. Whether I'm online or not, my mind now expects to take in information the way the net distributes it: in a swiftly moving stream of particles. Once I was a scuba diver in the sea of words. Now I zip along the surface like a guy on a Jet Ski.¹⁴⁹

Carr etablerer altså en motsetning mellom den «dype» lesingen og de «dype» forståelsesformene tilknyttet boken på den ene siden og den «overfladiske» lesingen og de «overfladiske» forståelsesformene tilknyttet internettet på den andre. På grunn av internettbruken og de forandringene i hjernen som denne forårsaker, har vi begynt å tenke, forstå, lese og skrive på en annen måte enn tidligere, bemerker han. Ikke nødvendigvis dårligere, men annerledes.

Men internettbruken har ikke betydning bare for hvordan vi tenker. Hvis det er slik at mediene setter spor etter seg i det innholdet de formidler, vil dette ha konsekvenser for kulturen og samfunnet som helhet. Siden alle sosiale prosesser krever kommunikasjon, og siden all kommunikasjon krever et medium, vil

medieteknologiene til syvende og sist prege «alle relasjoner og interaksjoner, all innflytelse og kontroll, alle utvekslinger og all utøvelse av makt».¹⁵⁰ Medienes beskaftenhet bidrar altså til å forme kulturen. «Kultur er produkt av de dominerende medienes ringvirkninger», påpeker Terje Rasmussen i en introduksjon til Marshall McLuhans forfatterskap.¹⁵¹ Når medielandskapet endrer seg og et nytt medium inntar posisjonen som det dominerende, slik vi opplever det i forbindelse med de fremvoksende digitale medieteknologiene, vil dette derfor føre til endringer i hvordan samfunnet organiseres. «‘Budskapet’ i et medium eller en teknologi», kommenterer McLuhan, «er selve forandringen av de grader, hastigheter eller mønstre som det innfører i samfunnslivet.»¹⁵²

På grunn av denne troen på medieteknologiernes samfunnsomdannende kraft snakker man gjerne om en form for «teknologisk determinisme» i forbindelse med medieteorien. Dette har den blitt kritisert for. Terje Hillesund viser for eksempel til Raymond Williams observasjon av at «mange teknologiske innovasjoner, som filmen og fjernsynet, ikke bare var årsaker til sosial endring, men at de selv var effekter, resultater av styrt og målrettet forskning basert på forutsette sosiale behov og praksiser».¹⁵³ Det er altså ikke gitt, kunne man innvende mot medieteorien, at teknologiske innovasjoner alltid ligger til grunn for samfunnsmessige endringer, eller at teknologien tar form så å si naturlig eller organisk uten at man kan påvirke dem. Forholdet mellom teknologi og samfunn er dynamisk, og i mange tilfeller kan det like gjerne være de sosiale og økonomiske forholdene som legger til rette for at bestemte teknologier vinner frem. Problemstillingen er av stor relevans for diskusjonen om forholdet mellom litteraturen og det digitale. For hva er det som driver digitaliseringen på litteraturens område? I forrige kapittel var jeg inne på hvordan relativt få norske forfattere utforsker den digitalteknologiske utviklingen formmessig eller tematisk, og som jeg kommer tilbake til senere i dette kapitlet, har mange forfattere et mer eller mindre likegyldig forhold til e-boken som medium. Teknologien er ikke overbevisende nok i seg selv. Men

er det da slik at det er e-bokteknologien som fører til endringer i bokbransjen, eller er det snarere slik at e-bokteknologiens fremvekst er et resultat av bestemte aktørers økonomiske interesser? Representerer e-boken et teknologisk fremskritt sett fra også litteraturens og forfatternes perspektiv, eller er det andre deler av bokbransjen som i større grad drar nytte av den teknologiske utviklingen? Jeg skal ikke utdype denne diskusjonen her. Poenget er snarere å rette oppmerksomheten mot den dynamikken som eksisterer i forholdet mellom litteraturen og de digitale skrive-, lese- og distribusjonsteknologiene. Det er ikke gitt at de alltid forholder seg til den samme, entydige utviklingslogikken.

Litterære «oppskrivingssystemer»

Siden midten av åttitallet har forskningen til den allerede nevnte tyske mediefilosofen og litteraturviteren Friedrich A. Kittler fått en sentral posisjon innenfor medieteorien.¹⁵⁴ Arbeidet til Kittler retter seg mot å forstå de mediehistoriske betingelsene for de estetiske uttrykksformene på den ene siden og erfaringsformene våre på den andre. Det er en grunnleggende tanke i forfatterskapet hans at mediene ikke bare lagrer, distribuerer og representerer informasjon, men at de også fungerer som mulighetsbetingelser for hva vi kan tenke, og hvordan vi tenker. «De tekniske mediene har siden de første representasjonsteknologier levert byggesteinene til de refleksive og kognitive modeller som konstituerer den menneskelige bevissthet», oppsummerer Knut Ove Eliassen i artikkelen «Estetikens teknologiske substrat. Friedrich A. Kittlers mediale materialisme».¹⁵⁵ Vi har allerede sett hvordan dette kan komme til uttrykk i Isabell El-Melhaouis beskrivelse av identiteten som en tom innboks. Det er mediene hun omgir seg med, som gir El-Melhaoui de bildene, figurene eller modellene hun bruker til å forstå og beskrive seg selv.

Kittler opererer med et relativt romslig teknologibegrep: Medieteknologien begrenser seg ikke til de skriveredskaper

eller lagringsmedier som forfattere til ulike tider har benyttet seg av, men favner også de institusjoner og diskurser som disse teknologiene er en del av. For å trekke en parallell til dagens situasjon kunne man argumentere for at e-bokteknologien ikke bare innbefatter filformater og nye leseinnretninger, men at den også omfatter de ulike diskursene som forfattere, lesere, bokhandlere, forlag og ikke minst de store, internasjonale teknologiselskapene skriver de nye mediene inn i. Mens forlagene for eksempel kan ha interesse av å bevare papirboken og derfor velger å fremheve papirbokens kvaliteter, har teknologiprodusentene interesse av å fremstille e-bokteknologien som «fremtidens løsning». Medieteknologiene er ikke nøytrale, de inngår hele tiden i ulike diskursive nettverk. «Mens mediene på den ene side alltid inngår som en del av de samfunnsmessige praksiser knyttet til makt og disiplin», kommenterer Knut Ove Eliassen, «er de på den andre siden knyttet til andre diskurser som elementer i de større diskursive nettverk som leverer sirkulasjonsformene for den samfunnsmessige viten».¹⁵⁶ Det er en slik forståelse av medieteknologiene som ligger til grunn for Kittlers begrep om det han kaller «Aufschreibesysteme» – «oppskrivningssystem» eller «diskursnettverk» på norsk.¹⁵⁷ Begrepet ble preget i *Aufschreibesysteme 1800/1900* fra 1985 og betegner «the network of technologies and institutions that allow a given culture to select, store, and process relevant data».¹⁵⁸ Et oppskrivningssystem er altså den infrastrukturen eller den systematiske sammenhengen av institusjoner og teknologier for produksjon, distribusjon, lagring og bearbeiding av informasjon som «trekker opp grensene for hva som lar seg produsere av og tenke om våre kulturelle objekter».¹⁵⁹

Ifølge Kittler har vi hatt to dominerende oppskrivningssystemer siden begynnelsen av 1800-tallet. Selv bruker han de relativt nøytrale kategoriene «1800» og «1900» for å beskrive dem, men litt forenklet kan man si at de korresponderer med skillet mellom «romantikk» og «modernisme». Hva er det så som kjennetegner disse oppskrivningssystemene? Hvordan bidrar de til å prege de litterære uttrykksformene i sine respektive

perioder? Det «romantiske» oppskrivningssystemet tar form på begynnelsen av 1800-tallet og forskyver det Kittler kaller «de lærdes republikk». De lærdes republikk vokste frem i kjølvannet av boktrykkerkunstens oppfinnelse og var preget av et ideal om «boklig lærdom». Den tradisjonsbaserte kunnskapen, hovedsakelig forankret i Bibelen og antikkens klassiske tekster, sto sentralt. Dermed var det lite rom for individuelle fortolkninger av tekstene. Siden skriften kunne sies å representere en orden som var nedlagt i tingene selv, og siden autoritetene sikret ordenes betydninger, var ikke «den individuelle tilegnelsen av innholdssiden» noen nødvendighet.¹⁶⁰ Snarere enn å forstå skriftens bakenforliggende betydninger ble det lagt vekt på å tilegne seg tradisjonen bokstavelig – utenatlæringen sto sentralt. Dermed ble mennesket som «åndsvesen» mer eller mindre holdt utenfor kunnskapsproduksjonen: «De lærdes republikk snyter mennesket for mennesket», konstaterer Kittler.¹⁶¹ Kort sagt var «de lærdes republikk» et oppskrivningssystem «uten produsenter og konsumenter, hvor ordene ikke gjorde annet enn å sirkulere i kretsløp».¹⁶²

Det er først i romantikkens diskursnettverk at begreper som «forfatter», «ånd», «individualitet» og «originalitet» tar form, altså det som i dag fremdeles er sentrale litterære kategorier. Samtidig vokser det frem et nytt kunnskapsideal og et nytt syn på språket: Språket blir ikke lenger sett på som et uttrykk for en objektiv orden, men derimot som en barriere mellom «den enkelte og dennes individualitet eller sjel».¹⁶³ Kittlers analyse av romantikkens oppskrivningssystem tar utgangspunkt i «Lærdomstragedien» i begynnelsen av Goethes *Faust*. Hovedpersonen er i ferd med å oversette et utdrag fra Bibelen, og han forsøker å finne frem til et ord som ikke først og fremst dekker den bokstavelige betydningen, men som derimot innfanger den dypere meningen. Fausts oversettelse, kommenterer Kittler, er «blottet for skrupler av filologisk eller teologisk art».¹⁶⁴ Faust frigjør seg fra tradisjonen og autoritetene. Han skriver fritt, og han lytter kun til sin egen sjel. Dermed innleder han det Kittler

kaller «diktning» i egentlig forstand, altså den sentrale litterære uttrykksformen i det «romantiske» oppskrivningssystemet. Mer enn noe annet handler diktning om en type «åndelig tilstedeværelse», og i *Grammophon Film Typewriter* konstaterer han: «Dette var diktningens nye suksessoppskrift: Å forvandle en sjels stemme eller håndskrift til gutenbergiana.»¹⁶⁵

Fremveksten av det nye oppskrivningssystemet skyldtes ikke først og fremst teknologiske nyvinninger i snever forstand, men derimot nye ideer innenfor pedagogikken, altså det man kan kalle en ny type leseteknologi. Etter hvert som de offentlige skolene vokste frem og erstattet den undervisningen som hadde funnet sted i kirken, ble det gamle idealet om utenatlæring erstattet med de første abc-ene, altså de første lærebøkene i lesing: Det ble viktigere å forstå enn å repetere autoritetene. Parallelt med dette, argumenterer Kittler, vokste hermeneutikkens fortolkningsmodeller frem som en standardisert lese måte tilpasset samtidens litterære uttrykksformer. Det var nemlig ikke nok at litteraturen endret karakter. Like viktig var det at leserne forsto det de leste, og at forståelsen var i tråd med intensjonene. I denne situasjonen ble skriften etablert som et mer eller mindre gjennomiktig medium: Mediet ble gjort usynlig slik at litteraturen kunne fungere som et umiddelbart uttrykk for ånden. Ifølge Kittler ble man derfor lært opp til å lese med en særegen flyt som kunne speile «the smooth and continuous flow of personality».¹⁶⁶ Det var nå den moderne «stillelesingen» tok form, altså den konsentrerte flyten som fremdeles kan sies å være et ideal, men som bryter med den mer springende formen for lesing som er i ferd med å etablere seg i de digitale mediene: «Skrivingen forløp uten besvær og lesingen ble gjort lydløs, slik at skriften skulle forveksles med natur», hevder Kittler.¹⁶⁷

I «1800» hadde skriften så å si monopol som lagringsmedium: Det var det eneste mediet, bortsett fra partituret, som kunne lagre tidsbaserte uttrykksformer. For å lagre akustiske eller optiske sansedata, det vil si lyd eller bilde, måtte disse uttrykkene fastholdes i et «system av tjueni bokstaver».¹⁶⁸ De måtte tilpasses

skriftspråkets symboliseringer. «Alle datastrømmer måtte, om de virkelig var datastrømmer, passere gjennom signifikantens nåløye», bemerker Kittler.¹⁶⁹ Typisk for den romantiske diktningen og dens korresponderende lesemåte var at den kompenserte for skriftmediets mangler ved å «hallusinere» de sansningene som skriftmediet ikke kunne lagre. Kittler siterer dikteren Novalis: «Når man leser på den rette måten, utfolder det seg fra ordene i vårt indre en virkelig, synlig verden.»¹⁷⁰ Litt senere utfyller han: «Ved år 1800 ble boken på samme tid både film og grammofoonplate – ikke i den medietekniske realiteten, men i leserens sjels imaginære. Til dette bidro en allmenn skoleplikt og nye alfabetiseringsteknikker. Som surrogat for datastrømmer som ikke lot seg lagre, oppnådde bøkene makt og berømmelse.»¹⁷¹

I «1900» forandrer denne situasjonen seg: Oppfinnelsen av grammofoonen og filmen mot slutten av 1800-tallet bidro til at skriftmediet mistet sin privilegerte status som lagringsmedium. Nå ble det mulig å fastholde både lyd og bevegelige bilder uten at den menneskelige bevisstheten måtte ta del i prosessen: «I de analoge mediene», skriver Kittler, «lar virkeligheten seg registrere direkte uten en formidlende menneskelig instans.»¹⁷² De nye mekaniske medieteknologiene førte til at skriftmediet og dermed litteraturen fikk en annen funksjon. I det romantiske oppskrivningssystemet besto «lesingens lidenskap» i å «hallusinere frem en betydning mellom bokstavene og linjene: den romantiske poetikkens synlige og hørbare verden».¹⁷³ I «1900», derimot, lar «erindringer og drømmer» seg reproducere mekanisk ved hjelp av grammofoonen og filmen, og dermed blir evnen til å hallusinere overflødig.¹⁷⁴ En konsekvens av dette er at skrivingen vender seg mot seg selv og sin egen materialitet. Det som hadde vært «diktning», blir nå – rundt 1880 – til «litteratur».¹⁷⁵ Oppfinnelsen av skrivemaskinen i samme periode blir en viktig faktor i denne prosessen. Mens håndskriften hadde bidratt til å bygge opp under forestillingen om et sammenfall mellom «skrift og sjel», mellom «papir og kropp», reduserer skrivemaskinen skrivingen til en «seleksjon fra tastaturets begrensede og ordnede

forråd av tegn».¹⁷⁶ Litteraturen handler ikke lenger om «ånd», men ganske enkelt om svarte tegn mot en hvit bakgrunn. Det er som den franske forfatteren Stéphane Mallarmé en gang skal ha uttalt til maleren Edgar Degas: Man lager ikke poesi med ideer, men med ord.¹⁷⁷ For Kittler er det viktig poeng i forbindelse med dette at de nye medieteknologiene ikke bare «fritar» litteraturen fra enkelte av dens tidligere oppgaver, de bidrar også til å forandre forfatternes estetiske uttryksmuligheter og hvordan de tenker. Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche skaffet seg en skrivemaskin allerede i 1882. Synet hadde begynt å svikte, men skrivemaskinen gjorde det mulig for ham å fortsette arbeidet. Etter dette, bemerker Kittler, ble stilen hans stadig mer kortfattet og aforistisk. Nietzsche la selv merke til dette, altså hvordan både språket og tenkemåten ble preget av det nye skriveredskapet. I et brev til en venn kommenterte han: «Our writing tools are also working on our thoughts.»¹⁷⁸

Kittler fikk tidlig interesse for den digitalteknologiske utviklingen. Han skisserte riktignok ikke selv noe eget oppskrivningssystem for digitaliseringens tidsalder, han ville kanskje kalt det «2000», men hans mediehistoriske perspektiver er allikevel preget av en klar bevissthet om å stå på randen av noe nytt: «Dagens situasjon er langt mer uklar», konstaterer han i innledningen til *Grammophon Film Typewriter* med henvisning til tidligere tiders oppskrivningssystemer.¹⁷⁹ Blant annet kommenterer Kittler hvordan digitaliseringen på en helt grunnleggende måte fører til at forskjellen mellom de ulike mediene forsvinner. «Når film og musikk, telefon og tekst kommer til huset via fiberoptiske kabler», skriver den tyske mediefilosofen, «forenes de forskjellige mediene fjernsyn, radio, telefon og brevpost, standardisert ut fra overføringshastighet og bit-format.»¹⁸⁰ Det er altså digitaliseringens minste bestanddeler, slik jeg beskrev dem i forbindelse med Kjersti Annesdatter Skomsvold, Kittler her legger vekten på. I den digitale teknologiens kjerne består alle medieuttrykk, enten det dreier seg om lyd, tekst eller bilde, av en serie kombinasjoner av sifrene 0 og 1. Ulikhetene bevares kun tilsynelatende, argumenterer Kittler:

I den allmenne digitaliseringen av informasjoner og kanaler forsvinner forskjellene mellom de enkelte mediene. Kun som overflateeffekt, slik den når frem til forbrukerne under det vakre navnet «interface», finnes det lyd og bilde, stemme og tekst. Både sansene og meningen fremstår som blendverk. Den glamour som mediene hadde utstyrt dem med, overlever for en mellomperiode som de strategiske programmenes avfallsprodukt. I datamaskinene derimot, er alt tall: billed-, lyd- og ordløs kvalitet. Og om nettverkstilkoplingen reduserer hittidig atskilte datastrømmer til en standardisert tallfølge, kan det ene mediet gå over i det andre.¹⁸¹

I digitaliseringens tidsalder er ikke lenger alfabetet litteraturens grunnleggende medium, men derimot den digitale informasjonens bits. Digitaliseringen fører til at all informasjon reduseres til tall, påpeker Kittler. Dermed holdes mennesket utenfor informasjonsstrømmen: Dataene sirkuleres som «uleselige tallrekker mellom datamaskiner i nettverk».¹⁸² Dette har konsekvenser for vår omgang med litteraturen, og dermed – potensielt – for litteraturen selv. I den digitale lesingen finnes ikke lenger det umiddelbare møtet med den litterære teksten. For at vi i det hele tatt skal kunne lese de «uleselige» tallrekkene, trenger vi programvare. Jeg kommer snart tilbake til spørsmålet om hvordan dette påvirker litteraturen, men først må vi ta en ekskurs om den digitale remedierings ulike former.

Remediering

Å flytte eller overføre en litterær tekst fra ett medium til et annet, for eksempel å gjenutgi originalutgaven av Hamsuns *Sult* som e-bok, kan beskrives som en form for «remediering», et begrep hentet fra de amerikanske medieforskerne Jay David Bolter og Richard Grusins klassiske studie *Remediation. Understanding New Media* fra 1999. Utgangspunktet for diskusjonen

er spørsmålet om hva det er som kjennetegner digitale medier sammenlignet med de analoge. Mens bokens viktigste funksjon er å fremvise tekst eller bilder, og mens lerretets viktigste funksjon er å fremvise maleriet eller andre visuelle representasjoner, argumenterer Bolter og Grusin for at digitale medier mangler et slikt spesifikt eller privilegert innhold. Det er med andre ord ikke slik at digitale medier frembringer en helt ny kategori sanselege objekter. Tvert imot er det viktigste kjennetegnet deres at de fanger opp i seg og representerer andre medier, ikke ulikt hvordan vi allerede har sett det i forbindelse med McLuhan. Digitale mediers særpreg er kort sagt at de «resirkulerer» innholdsmessige og formmessige elementer fra tradisjonelle medier som maleriet, boken, LP-platen, filmen eller avisen, og det er denne representasjonen av et medium i et annet Bolter og Grusin kaller «remediering»: «[W]e call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media».¹⁸³

Remedieringen, slik Bolter og Grusin beskriver den, er strengt tatt ikke et nytt fenomen. Ulike kunstarter har til alle tider lånt formelementer, motiver og tematikk fra hverandre. Ekfrasen, altså den litterære beskrivelsen av et annet kunstverk, er et klassisk eksempel på denne formen for kunstnerisk appropriasjon. Det er heller ikke nytt at gamle og nye medier står i et dynamisk forhold til hverandre. Når nye medier på ulike tidspunkt i historien har blitt introdusert, har de alltid vært nødt til å posisjonere seg overfor dem som allerede finnes, argumenterer Bolter og Grusin. Slik sett opptrer de digitale mediene på akkurat samme måte som tidligere tiders «nye medier». De fremstilles, eller fremstiller seg selv, som «refashioned and improved versions of other media», og det er slik de rettferdiggjør sin eksistens.¹⁸⁴ Bolter og Grusin skriver:

Each new medium is justified because it fills a lack or repairs a fault in its predecessors, because it fulfills the unkept promise of an older medium. (Typically, of course, users did not realize

that the older medium had failed in its promise until the new one appeared.)¹⁸⁵

I mange diskusjoner knyttet til e-boken og e-bokens fremvekst, og ikke minst i markedsføringen av de nye leseteknologiene, blir e-boken fremstilt som en på mange måter forbedret versjon av papirboken. Selv om Bolter og Grusin kom med sin studie lenge før Amazon lanserte sitt første lesebrett, synes de samme mekanismene å gjøre seg gjeldende også i dette tilfellet. Det har blitt etablert en forestilling om at det digitale i seg selv representerer en berikelse, og e-boken plasserer seg trygt innenfor en slik forestilling. Dette er viktig å ha *in mente* når vi skal se nærmere på det potensialet som ligger i litteraturens digitale medier. Hva er det ved den digitale eller digitaliserte litteraturen som er reelt nytt, og hva handler kun om en digital «refashioning»?

For å forstå hvordan digitale medier fungerer, må man altså se dem i sammenheng med de allerede eksisterende analoge medieuttrykkene. I likhet med Kittler argumenterer Bolter og Grusin for at de enkelte mediene ikke kan analyseres i isolasjon, men at man må forstå dem i lys av deres konkrete brukssammenhenger. Man må forstå dem som elementer i større mediale, teknologiske, sosiale, økonomiske og diskursive nettverk, og som en del av ulike sosiale praksiser. Det er disse som bidrar til å konstituere mediene som nettopp medieteknologier:

We offer this simple definition: a medium is what remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media.¹⁸⁶

Digitale medier er med andre ord ikke alene om å remediere andre medier. Det som særpreger de «nye mediene», derimot, er

de konkrete strategiene de iverksetter for å bearbeide og fornye tidligere medieformer. I *Remediation* skiller Bolter og Grusin mellom fire forskjellige nivåer i denne remedieringen, og selv om det her er snakk om digitale medier mer generelt, gir inndelingen oss noen interessante innfallsvinkler til å beskrive hvordan den digitale remedieringen av litteraturen foregår helt konkret, altså hvordan de digitale mediene forholder seg til og reforhandler boken som medium på den ene siden, litteraturen som estetisk uttrykksform på en andre.

For det første, hevder de amerikanske medieforskerne, handler digital remediering om å tilgjengeliggjøre «gammelt» innhold på en ny måte, «as if the content of the older media could simply be poured into the new one».¹⁸⁷ Bokhylla, Nasjonalbibliotekets store digitaliseringsprosjekt for bøker, hvor alle norske boktitler utgitt før år 2000 etter planen skal gjøres fritt tilgjengelig på nettet, kan sies å falle inn under denne kategorien. I denne formen for remediering forsøker den digitale teknologien langt på vei å holde seg i bakgrunnen, hevder Bolter og Grusin, slik at leseren eller betrakteren glemmer eller overser at hva det digitale mediet i realiteten fremviser, er et annet medium. I forbindelse med Bokhylla dreier det seg om avfotograferinger av bøker. Selv om teknologien og innrammingen er digital, og selv om leseopplevelsen er en annen enn når man holder papirboken i hånden, får man altså opplevelsen av å forholde seg til et analogt medieobjekt. Når jeg leser førsteutgaven av Hamsuns *Sult* via Bokhylla, er det nettopp førsteutgaven jeg forholder meg til og ikke et digitalt medieobjekt. Jeg går riktignok glipp av de taktile og olfaktoriske aspektene ved boklesingen, men jeg får et tydelig inntrykk av hvordan boken er bundet, hvordan teksten er satt, og hvordan papiret har gulnet. I tillegg kommer de digitale «forbedringene», som at det har blitt mulig å søke etter enkeltord i teksten, og – ikke minst – at den faktisk er tilgjengelig.

I den andre formen for remediering handler det ifølge Bolter og Grusin om en type digital berikelse av de eldre mediene: «In these cases, the electronic version is offered as an improvement,

although the new is still justified in terms of the old and seeks to remain faithful to the older medium's character.»¹⁸⁸ Konvensjonelle e-bøker kan stå som et eksempel. Som jeg har vært inne på, fremheves det ofte at e-bøkene representerer en «forbedret» leseopplevelse sammenlignet med papirboken: De er lette, de har stor lagringskapasitet, de gir lett tilgang til et stort antall titler via bibliotek eller bokhandler, og de har innebygde ordbøker, for å nevne noe. Samtidig forsøker grensesnittet i mange e-boklesere å ligne mest mulig på papirboken, for eksempel ved måten det er mulig å «bla» i teksten på, eller ved måten de nedlastede boktitlene organiseres på i en slags virtuelle «bokhyller». Mediet bestreber seg med andre ord å være «gjennomsiktig»: E-boken fremstilles ikke som grunnleggende forskjellig fra papirboken, men derimot som en forbedret versjon av det gamle mediet.

Den tredje formen for remediering innebærer en mer «aggressiv» bearbeidelse av det gamle mediet, men uten at den nye medieformen fullstendig løsriver seg fra den gamle. Her handler det snarere om å plassere deler eller «fragmenter» av det gamle mediet inn i nye sammenhenger. «In this kind of remediation», skriver Bolter og Grusin, «the older media are presented in a space whose discontinuities, like those of collage and photo-montage, are clearly visible.»¹⁸⁹ Et eksempel på denne formen for digital remediering innenfor litteraturen er det jeg kaller brettbøker, altså multimodale bokpublikasjoner tilpasset nettbrettene funksjonaliteter. Elementer som musikk, animasjoner og muligheten til å få teksten lest høyt gjør at disse utgivelsene ikke kunne blitt publisert som papirbøker uten at viktige betydninger ville gått tapt. Her er altså ikke det nye mediet lenger «usynlig». Tvert imot legger det seg over det gamle, slik at begge formspråkene kan sies å være til stede på samme tid. En stor del av utgivelsene innenfor denne kategorien baserer seg imidlertid på tidligere utgitte papirbøker, og både designet og den narrative strukturen refererer til og bygger videre på disse bøkene. Med andre ord dreier det seg fremdeles om «bøker». Snarere enn å representere et brudd med tidligere bokutgivelser kan man derfor

si at de markerer en viktig etappe på vei mot en mer selvstendig medial uttrykksform.

Det er først med den fjerde formen for remediering at det gamle mediet absorberes på en slik måte at det nærmest er umulig å skille mellom det gamle og det nye. Også disse nye formene vil riktignok bære med seg spor fra de eldre mediene, argumenterer Bolter og Grusin:

Finally, the new medium can remediate by trying to absorb the older medium entirely, so that the discontinuities between the two are minimized. The very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced; the new medium remains dependent on the older one in acknowledged or unacknowledged ways.¹⁹⁰

Både den elektroniske litteraturen og den heldigitale brettboklitteraturen, for eksempel Åshild Kanstad Johnsens *Kubbe lager skyggeteater*, som er laget direkte for nettbrettet som publikasjonsplattform, kan sies å falle inn under denne kategorien. Jeg kommer tilbake til begge disse sjangrene i kapitlet om «skjermlitteratur». Der skal vi se at selv om det estetiske uttrykket i disse sjangrene er i ferd med å løsrive seg fra boken som medium, vil det fremdeles være en dialektikk mellom de papirbaserte og de digitale formene. Snarere enn en brå og plutselig forandring av litteraturen og det litterære landskapet i samtiden kan Bolter og Grusins begrep om remedieringen sies å tale for en langsommere og gradvis endringsprosess. Også den heldigitale litteraturen må på et eller annet plan forholde seg til den bokbaserte tradisjonen den springer ut fra.

Papirbaserte og digitale tekstsykluser

All tekst er uløselig knyttet til ett eller flere medium: Teksten trenger både et lagringsmedium, det vil si et sted hvor den kan «oppbevares» når den ikke leses, og et representasjonsmedium,

et medium som kan fremvise eller presentere teksten for leseren. Både den tradisjonelle boken og de nye digitale leseteknologiene, lesebrettene og nettbrettene, fungerer som kombinerte lagrings- og representasjonsmedier. Likevel er det noen viktige prinsipielle forskjeller mellom dem, og disse forskjellene har betydning for hvordan vi forholder oss til litteraturen. I forskningsrapporten *Digital lesing* fra 2002 og artikkelen «Digital Text Cycles: From Medieval Manuscripts to Modern Markup» fra 2006 opererer Terje Hillesund med et nyttig analytisk skille mellom det han kaller den papirbaserte og den digitale tekstsyklusen. Med begrepet «tekstsyklus» refererer Hillesund til de ulike fasene eller etappene en tekst gjennomgår fra den blir skrevet til den blir lest. Syklusen kan oppsummeres slik: Teksten skrives, produseres, lagres, distribueres, fremvises og blir til slutt lest. Med begrepet «tekst» refererer Hillesund på den ene siden til den konkrete tekstmassen, det vil si til skrifttegnenes materielle utforming og sammenstilling på baksiden eller skjermen. På den andre siden påpeker han at teksten også har en mer abstrakt side: Begrepet kan forstås som den mentale «veven av ord» som ligger til grunn for den konkrete eller materielle fremtredelsen.¹⁹¹ Med referanse til den sveitsiske lingvisten Saussures berømte begrepspar kunne man skille mellom signifikanten, språkets visuelle eller auditive materialiseringer, og signifikatet, språktegnenes betydningsinnhold. Dette prinsipielle skillet blir ikke minst viktig i forbindelse med e-boken, hvor den samme teksten eller «ordsammenstillingen» kan fremvises på en rekke forskjellige måter. Mens e-bokens signifikat forblir identisk i dens ulike representasjoner, vil den visuelle fremstillingen av signifikanten kunne variere, alt etter hvilke innstillinger man velger å bruke.

Avhengig av hvilke skrive-, lagrings- og representasjonsteknologier som blir benyttet i tekstproduksjonen og -distribusjonen, kan man snakke om ulike modeller for tekstsyklusen. Den enkleste av disse modellene er knyttet til håndskrevne tekster. Historisk har skrifttegnene blitt nedtegnet med en rekke forskjellige redskaper og på en rekke forskjellige materialer. Man

har skrevet med rør, hammer og meisel, kniv, ulike typer penner og blyanter, og man har brukt en rekke forskjellige fargestoffer. Tekstene har blitt lagret blant annet på stein, leire, tre, papyrus, pergament og papir.¹⁹² Felles for de håndskrevne tekstene er at forfatterens nedtegnelser på papiret sammenfaller med den ferdige teksten. Håndskrevne tekster blir lagret og fremvist samtidig som de blir skrevet. Det er denne mediale nærheten som gir håndskriftens sjangre deres særegne intimitet. Et håndskrevet brev, for eksempel, er et ferdig «produkt» så snart brevskriveren har overført tankene sine til papiret, altså når brevskriveren har lagret på papiret det hun eller han hadde *in mente*. Som Hillesund påpeker, er en av de viktigste egenskapene til skriftlige tekster nettopp at budskapet eller innholdet lagres utenfor kroppen, og at kommunikasjonen derfor kan foregå over store avstander i tid og rom.¹⁹³ Når brevet er ferdigskrevet, blir det distribuert – for eksempel sendt i posten – og lest ved hjelp av det samme mediet, altså papirarket, som brevskriveren brukte for å nedtegne og på den måten lagre tankene sine. I håndskriftbaserte tekstsykluser fungerer papiret kort sagt både som lagringsmedium og som representasjon- eller fremvisningsmedium for teksten.

Gutenbergs oppfinnelse av den moderne trykkekunsten på midten av 1400-tallet førte til dyptgripende endringer i europeisk kultur- og samfunnsliv.¹⁹⁴ Hvis man konsentrerer seg om de prinsipielle aspektene ved tekstsyklopen, er imidlertid forskjellene mellom håndskrevne og trykte tekster relativt små. Den viktigste endringen er at produksjonen av teksten deles i to distinkte operasjoner. Forfatterens håndskrevne (eller for den saks skyld maskinskrevne) tekst er ikke lenger identisk med det ferdige produktet. Det er boktrykkeren som nå tar jobben med å ferdigstille teksten. Teksten settes, den trykkes, og den bindes sammen til en bok. På samme måte som med håndskrevne tekster fungerer papirbøkene som kombinerte lagrings- og representasjonsmedier. Riktignok har digitaliseringen av bokbransjen ført til store endringer i hvordan bøker produseres, men dette har ikke endret hvordan boken som medium fungerer sett

i relasjon til tekstsyklusen.¹⁹⁵ Kort oppsummert kan man si at den papirbaserte tekstsyklusen rommer følgende faser: skrivning (enten for hånd eller på skrivemaskin), produksjon (trykking og innbinding), lagring (den lukkede boken), representasjon (den åpne boken) og lesing.

De senere tiårenes digitaliseringsprosesser knyttet til produksjon, distribusjon og lesingen av tekst har bidratt til å komplisere tekstsyklusen. Noe av det som karakteriserer og særpreger den digitale tekstsyklusen, er at den etablerer et skille mellom lagring og representasjon. I den papirbaserte tekstsyklusen fungerer boken som kombinert lagrings- og representasjonsmedium. I den digitale tekstsyklusen, derimot, blir teksten lagret og fremvist på forskjellige steder og på ulike måter. Den lagres som bits i en harddisk eller på en fjerntliggende server, og den vises eller representeres på en skjerm ved hjelp av bestemte programvarer. Dette kompliserer beskrivelsen av den digitale litteraturen. Man kan ikke snakke om denne typen tekster uten å innreflektere hvilket medium de er designet for. Når man snakker om e-boken, for eksempel, er det nødvendig å se både på filformatet og på selve den leseinnretningen (det vil si en kombinasjon av maskinvare og programvare) som man bruker for å realisere teksten. Og når man snakker om brettbøkene, må man presisere hvilke operativsystemer de er designet for, og – i noen tilfeller – hvilken versjon av operativsystemet eller programvaren utgivelsen er tilpasset. I utgangspunktet, bemerker Hillesund, fremstår det å skrive på skrivemaskin og det å skrive på datamaskin som nokså sammenfallende operasjoner. Men rent prinsipielt (i denne sammenhengen) har det å skrive på skrivemaskin mer til felles med håndskriften enn det å skrive på datamaskin. Med skrive-maskinen produseres, lagres og fremvises nemlig teksten samtidig med at den skrives, altså på samme måte som med håndskriften. Annerledes når man bruker datamaskinens tekstbehandlingsprogram. Riktignok kommer teksten til syne på skjermen samtidig med at den skrives, men den prosesseres og lagres i datamaskinens harddisk. Lagring og representasjon av teksten

foregår altså i to distinkte operasjoner.¹⁹⁶ Skjermen på et lesebrett, et nettbrett eller en datamaskin er ikke et lagringsmedium på samme måte som sidene i en papirbok. Tvert imot: Når man blar videre på lesebrettet eller på en dataskjerm, fordufter den visuelle representasjonen av det aktuelle tekstutsnittet, og dataene tar igjen form som kombinasjoner av sifrene null og ett.

En stor del av dagens skjønnlitterære tekster kan sies å befinne seg innenfor både en papirbasert og en digital tekstsyklus. Svært mange tekster blir skrevet på datamaskiner og ved hjelp av ulike tekstbehandlingsprogrammer. De redigeres digitalt, de sendes som digitale filer over nettet, og de klargjøres for trykk i ulike digitale publiseringsprogrammer. Men de blir fortsatt trykket på papir. De blir distribuert, lagret og lest som bøker. Først i de senere årene har et større antall tekster begynt å figurere i heldigitale tekstsykluser, ikke minst innenfor den akademiske publiseringen, men også på skjønnlitteraturens område har det etter hvert blitt etablert heldigitale tekstsykluser. Det kan være e-bøker, men det kan også være litteratur som publiseres i litterære nettsamfunn som Wattpad eller Diktkammeret. Snarere enn å distribueres, lagres og leses på papir blir disse tekstene distribuert via internett, de blir lagret på ulike lagringsenheter, og de blir lest på nettbrett, lesebrett eller datamaskin. På grunn av fremveksten av digitale tekstsykluser kunne man tenke seg at det ganske raskt ville oppstå en rekke nye litterære former tilpasset de nye mediene. Hillesund har imidlertid et poeng når han hevder at dagens tekstbehandlingsprogrammer i realiteten er designet med tanke på produksjon av trykte tekster.¹⁹⁷ Det ligger altså en konserverende treghet i selve de digitale teknologiene. På samme måte som trykkekunstens bokdesign tok opp i seg grafiske elementer fra middelalderens «kodekser», er de digitale tekstbehandlingsprogrammene fremdeles preget av de mange konvensjonene som knytter seg til boken og til trykte tekster generelt. Hillesund skriver om hvordan trykkekunsten i sin tidlige fase lånte grafiske elementer fra den håndskrevne boken, men også om hvordan den trykte boken etter hvert utviklet sine egne konvensjoner:

From medieval manuscripts and handwritten books, print inherited fonts, fixed pages, margins, columns and paragraphs. During the first century after Gutenberg, printers invented several new ways of visualizing and structuring verbal information: tables, indices, section breaks, page numbers, running heads, footnotes and regular provision of titles and subtitles.¹⁹⁸

Det er ikke unaturlig å tenke seg at vi etter hvert vil kunne få en tilsvarende utvikling innenfor den digitale tekstsyklusen, hvor tekstproduksjonen etter hvert frigjør seg mer og mer fra de papirbaserte modellene og fra den tradisjonelle boksiden som format for i stedet å implementere en struktur og en oppbygning som springer ut av de digitale medieteknologienes spesielle egenskaper. Man kan for eksempel se for seg kortere tekstavsnitt, lenkestruktur, andre verktøy for navigering i teksten, andre typer kapitteinndelinger og større integrasjon mellom tekst, lyd og bilde. Jeg vil riktignok hevde at det er for tidlig å fastslå på dette tidspunktet hvilke nye konvensjoner som etter hvert vil etablere seg – sett fra tekstproduksjonens perspektiv befinner vi oss fremdeles i en tidlig fase av digitaliseringen.

I utgangspunktet kan det være nyttig å skille mellom to ulike typer digitale publikasjoner på det litterære feltet. På den ene siden finner vi digitale utgivelser som også kan leses på papir, og som i mange tilfeller er skrevet med tanke på boken som medium – ofte lenge før digitale bøker i det hele tatt ble en mulighet. Den ordinære e-boken er det typiske eksempelet på denne typen tekster. Her dreier det seg om tekst som er overført eller remediert fra et analogt til et digitalt medium. Mange av dagens litterære utgivelser blir publisert parallelt både som bok og som e-bok, og som regel vil begge publikasjonsformene være basert på det samme digitale dokumentet. Slik sett kan man hevde at teksten allerede i utgangspunktet er digital, at det dreier seg om digitalt skapte tekster. Men som jeg kommer tilbake til litt senere i dette kapitlet, er det fremdeles papirboken som danner modell for denne typen digitale bokutgivelser, og derfor velger

jeg å definere også denne typen e-bøker som en form for «digitalisert» litteratur. I tillegg til å leses i bokform, altså det formatet disse tekstene i utgangspunktet er skrevet for, kan disse utgivelsene leses både på lesebrett, nettbrett, smarttelefoner og på bærbare eller stasjonære datamaskiner. Selve innholdet vil være det samme – uansett hvilket medium man forholder seg til.

På den andre siden finner vi litterære tekster som er skrevet direkte for et digitalt medium, og som har behov for en skjerm og en bestemt programvare for å kunne realiseres og fremvises. Vi snakker derfor om «digitalt skapte» tekster, heldigitale tekster, eller *digital first* på engelsk. Mange av disse tekstene rommer både multimodale og interaktive elementer, og de kan derfor ikke uten videre overføres til papir uten at viktige innholds- eller betydningslementer forsvinner eller blir forandret. De såkalte bokappene er et eksempel på denne typen litteratur. Det finnes riktignok mange ulike former for publisering av denne typen tekster, og i praksis er det ofte vanskelig å operere med et skarpt skille mellom den digitaliserte og den digitalt skapte litteraturen. Et eksempel på dette er Frode Gryttens *Vente på fuglen* fra 2014, som jeg også kommer tilbake til i neste kapittel. Boken er utgitt både på papir og som e-bok, og det dreier seg om en samling av svært korte noveller som først ble publisert på Twitter. I utgangspunktet er dette altså digitalt skapte tekster, i den forstand at selve den litterære formen er preget av den opprinnelige publikasjonsplattformens – altså Twitters – muligheter og begrensninger. Publiseringen som bok har imidlertid bidratt til å gi Gryttens noveller en annen form, og også en annen status som litteratur. På den måten er *Vente på fuglen* uløselig knyttet til boken som medium, og i forlengelsen av dette vil det være naturlig å betrakte e-bokversjonen av *Vente på fuglen* som en type digitalisert litteratur. Det har kanskje ikke noen stor betydning om man plasserer Gryttens utgivelse i den ene eller den andre kategorien, men analytisk er det allikevel nyttig med et slikt skille, ikke minst fordi en stor del av den digitale litteraturen i samtiden fremdeles er skrevet med tanke på boken som medium og må

forstås i en slik kontekst. Selv om en roman publiseres som e-bok, dreier seg altså ikke nødvendigvis om en ny form for litteratur.

E-bøker og lesebrett

Hvordan dette nå enn måtte være, er det på tide å se nærmere på e-boken som publikasjonsplattform og medium for skjønnlitterære tekster, og det er nødvendig med en mer presis definisjon av begrepet. E-boken, slik jeg forstår termen, er en digital publisering av et visst omfang som bare kan leses på skjerm, men som også kunne blitt publisert på papir uten at dette ville medført avgjørende endringer i tekstens overordnede betydninger. Det dreier seg kort sagt om den digitale ekvivalenten til glattsatsboken, altså bøker hvor teksten er det sentrale elementet. Det viktigste kjennetegnet til e-boken er den dynamiske layouten. E-bøker er designet slik at teksten tilpasser seg størrelsen på skjermen til den leseinnretningen man til enhver tid måtte velge å bruke, og i tillegg har leseren selv mulighet til å endre blant annet font, bokstavstørrelse, marger og linjeavstand. Innstillingsmulighetene avhenger i sin tur av hvilken programvare, det vil si hvilken «leseapplikasjon» eller «e-bokleser», man velger å bruke. Den dynamiske layouten gir stor fleksibilitet for leseren, men samtidig innebærer denne teknologien at forfatteren eller utgiveren mister kontrollen over det grafiske designet og de betydninger som eventuelt måtte ligge i den materielle utformingen av boken. Særlig i forbindelse med lyrikken kan dette være utfordrende, men vi har også sett hvordan en romanforfatter som Tomas Espedal legger stor vekt på den visuelle utformingen av teksten. Nettopp den dynamiske layouten er en av de viktigste årsakene til at Espedal er skeptisk til utgivelsen av sine egne romaner som e-bøker.

Når jeg velger å fremheve den dynamiske layouten, eller *re-flowable text* på engelsk, som det sentrale kjennetegnet ved e-boken, innebærer dette en tydelig avgrensning av begrepet. Også

digitale utgivelser publisert i PDF (Portable Document Format) og andre lignende formater hvor sidevisningen er statisk, kunne i utgangspunktet blitt beskrevet som e-bøker. For eksempel gjelder dette bøkene i Bokhylla. Disse baserer seg på avfotograferinger av boksider og ikke på dynamisk tekst, og slik dreier det seg etter denne definisjonen om digitaliserte bøker, men ikke om e-bøker. Leseopplevelsen blir en annen, og en viktig årsak til at jeg velger å holde fast ved analytiske skillet mellom e-bøker og andre digitale utgivelser, er rett og slett at det dreier seg om ulike publikasjonsformer, ulike måter å presentere teksten på, med de implikasjoner dette har for hvordan vi som lesere forholder oss til innholdet.

E-bøker kan publiseres i ulike formater, det vil si at innholdet kan kodes på forskjellige måter – man kunne kanskje snakke om ulike «oppskrifter» for lagring og fremvisning av tekst. De aller fleste norske e-bokutgivelsene blir imidlertid publisert i det som kalles EPUB, eller «Electronic Publication». Dette er en åpen e-bokstandard som eies av International Digital Publishing Forum, og som tillater at e-boken relativt enkelt kan flyttes mellom ulike e-boklesere. Tidligere var det vanlig med teknisk kopisperre (DRM eller Digital Rights Management) på e-bøkene, det vil si at man trengte en egen ID for å få tilgang til bøkene, og at bøkene bare kunne leses på leseinnretninger som støttet det aktuelle systemet for kopisperre. I senere tid har mange norske forlag imidlertid gått over til såkalt sosial DRM. Dette innebærer e-boken «vannmerkes» med opplysninger om kjøperen, slik at denne blir stående som ansvarlig hvis den digitale filen skulle komme på avveie via nettbaserte fildelingstjenester. Til gjengjeld får man tilgang til boken på alle leseinnretninger som støtter det aktuelle formatet. Enkelte av de store internasjonale e-bokdistributører har, i stedet for å forholde seg til e-bokstandarden EPUB, valgt å bruke «proprietære» formater, det vil si formater som bare kan leses ved hjelp av deres egen leseteknologi. De skaper med andre ord en type lukkede økosystemer rundt bøkene og boklesingen. Blant selskapene som har valgt denne strategien, er den amerikanske nettgiganten Amazon, og dette er årsaken til

at man ikke uten videre – det vil si uten å reformatere – kan lese norske e-bøker på deres Kindle lesebrett.¹⁹⁹ De grunnleggende egenskapene til Amazons e-bokformat er riktignok de samme som for EPUB, og siden jeg i det følgende først og fremst undersøker e-bokens mer generelle funksjonsmåte, velger jeg å forholde meg til EPUB som den sentrale referansen.

Som jeg allerede har vært inne på, trenger man en egen teknologi for å fremvise og lese digitale tekster. Man trenger en skjerm, en maskinvare og en programvare. E-bøker kan i utgangspunktet leses på tre forskjellige leseinnretninger. For det første kan man lese e-bøker på dedikerte lesebrett. For det andre kan man lese dem på nettbrett og smarttelefoner ved hjelp av egne boklesere eller leseapplikasjoner, altså bestemte program for fremvisning og lesing av e-bøker. Fremvisningen av teksten vil være omtrent den samme på nettbrettene og smarttelefonene, og i det følgende betrakter jeg dem derfor under ett. Den tredje muligheten for lesing av e-bøker er stasjonære eller bærbare datamaskiner. Bare sjelden vil dette være det mest funksjonelle alternativet, og i praksis er det derfor lesebrettene, nettbrettene og smarttelefonene som er de mest aktuelle leseteknologiene for konvensjonelle e-bøker. Her skal jeg konsentrere meg om lesebrettene, siden dette er en medieteknologi som er spesielt designet for fremvisning av e-bøker. En grundigere beskrivelse av nettbrettene som leseteknologi og publikasjonsplattform kommer i kapittel 5.

De første ideene om bærbare, digitale leseinnretninger begynte å ta form allerede på slutten av 1960-tallet. Et av de mest kjente eksemplene er Alan Kays «Dynabook», eller det han i tittelen til et notat fra 1972 beskriver som «A Personal Computer for Children of All Ages».²⁰⁰ I samme periode begynte arbeidet med å digitalisere litteraturen, og det første store digitaliseringsprosjektet, Project Gutenberg, ble etablert i 1971.²⁰¹ De første konkrete eksemplene på håndholdte leseinnretninger materialiserte seg imidlertid ikke før på 1990-tallet. En av de første dedikerte leseinnretningene som ble lansert, var Sonys «BookMan» fra 1992, som en parallell til deres mer berømte «WalkMan». Senere

på 1990-tallet kom det en rekke forskjellige mobile enheter som kunne brukes til å lese digitale bøker, både dedikerte boklesere, såkalte PDA-er eller «personlige digitale assistenter», første-generasjons smarttelefoner og førstegenerasjons nettbrett. I takt med denne utviklingen fikk vi rundt årtusenskiftet en første bølge av interesse for e-bøker, og både Aschehoug og Cappelen satset en kort periode på dette.²⁰² Mye tyder imidlertid på at verken teknologien eller markedet var klare for den skjønnlitterære digitale lesingen. Det var utviklingen av «elektronisk blekk» eller «elektronisk papir» som bidro til å reaktualisere e-boken som format, og igjen var Sony først ute. Deres første «moderne» lesebrett basert på e-blekkteknologi ble lansert i 2004, men det virkelige gjennombruddet kom et par år senere, da Amazon i november 2007 lanserte sitt første Kindle lesebrett.

De senere årene har det blitt utviklet en rekke forskjellige lesebrett fra forskjellige produsenter, med ulik programvare, ulike funksjonaliteter og knyttet til ulike e-bokforhandlere. Det har også kommet lesebrett som baserer seg på operativsystemet Android, altså et operativsystem som i utgangspunktet er designet for nettbrett, og som derfor gjør det mulig – på samme måte som på nettbrettene – å forholde seg til flere forskjellige e-boksystemer på samme brett, for eksempel både Kindle, Kobo og den Bokska-tilknyttede leseappen Bokleser. Felles for lesebrettene er at de baserer seg på elektronisk papir, det vil si en skjermtknologi som er utviklet for å ligne på vanlig papir, og som dermed kan sies å videreføre noen av de kvalitetene som knytter seg spesifikt til papirboken. Mens nettbrett- og datamaskinskjermer er bakbelyste, det vil si at de sender ut lys, må det elektroniske papiret belyses utenfra. I nyere lesebrettmodeller er riktignok belysningen i mange tilfeller integrert i selve lesebrettet, men skjermtknologien er fremdeles den samme.

Det er flere fordeler med en leseinnretning som er optimalisert for lesing av lengre tekster sammenlignet med de mer generelle nettbrettene. Det kan være et poeng at man unngår gjenskinnet i glasset om man leser utendørs. Mange opplever at lesebrettene

er mer skånsomme for øynene enn nettbrettene, og det finnes dessuten forskning som antyder at den bakkbelyste skjermteknologien på nettbrettene kan virke forstyrrende på nattesøvn.²⁰³ Dette unngår man med det elektroniske papiret på lesebrettene. Videre er lesebrettene lettere enn nettbrettene, og for den mer konsentrerte lesingen kan det kanskje være en fordel at man slipper det mangfoldet av potensielle forstyrrelser som knytter seg til nettbrettene – enten det dreier seg om e-poster, tekstmeldinger, spill, oppdateringer i sosiale medier eller muligheten til å surfe på nettet. Det skal nevnes at også mange lesebrett har innebygde nettlesere, men foreløpig er kvaliteten såpass lav at de i realiteten ikke har noen funksjon.

Siden de fleste av dagens e-bøker baserer seg på tekster som i utgangspunktet er skrevet for å publiseres på papir, kan det diskuteres hvorvidt e-boken har rukket å etablere seg som et selvstendig publiseringsformat for skjønnlitteraturen. Med den tyske filosofen Ernst Cassirers begrep kunne man argumentere for at det fremdeles er papirboken som er litteraturens «symbolske form», det vil si den formen eller mentale modellen som ligger til grunn for forfatternes skrivevirksomhet: Det er papirboken man ser for seg som det ferdige produktet. Det er gode grunner til dette. Mens papirbokens estetiske konvensjoner baserer seg på tradisjoner som strekker seg tilbake til oppfinnelsen av trykkekunsten rundt midten av det femtende århundret, og videre bakover til middelalderens håndskrevne manuskripter, er e-boken fremdeles et svært ungt medium for publisering av skjønnlitterære tekster. Riktignok ble det utgitt e-bøker allerede på 1990-tallet, men det var altså ikke før lanseringen av Amazons Kindle i november 2007 og Apples iPad i januar 2010 at e-boken etablerte seg som et relevant publiseringsformat for en større gruppe lesere – ikke bare *the early adopters*. Først nå var e-bokteknologien kommet på et nivå hvor den kunne bli en reell konkurrent til papirboken. Dette betyr imidlertid ikke at e-boken er ferdig utviklet. Vi befinner oss fremdeles i den fasen hvor forfattere, forleggere, grafiske designere, teknologiutviklere,

programmerere og e-bokdistributører på ulike måter – og med ulike ambisjoner og intensjoner – bidrar til å gi det nye formatet form. Nye estetiske muligheter utforskes, og nye typografiske konvensjoner blir etablert.

I *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, en samtalebok mellom Umberto Eco og Jean-Claude Carrière utgitt på engelsk med tittelen *This Is Not the End of the Book*, argumenterer Eco for at papirboken på mange måter er en fullkommen teknologi. Boken og bokdesignet har riktignok gjennomgått store forandringer siden Gutenberg trykket sin første bibel i 1455, men bokens – kodeksens – grunnleggende egenskaper er fremdeles de samme. «Alterations to the book-as-object have modified neither its function nor its grammar for more than 500 years. The book is like the spoon, scissors, the hammer, the wheel. Once invented, it cannot be improved», argumenterer Eco.²⁰⁴

Annerledes med e-boken. Det ligger nærmest i dens natur at e-boken krever stadige oppdateringer og teknologiske forbedringer, og dette er viktig å ha in mente når vi diskuterer hva det er som karakteriserer e-boken som publikasjonsplattform for skjønnlitterære tekster. Det er ikke gitt at fremtidens tekstbaserte digitale publikasjoner kommer til å ha de samme egenskapene eller det samme designet som dagens e-bøker. Tvert imot må man regne med at både leseteknologiene og formatets grunnleggende spesifikasjoner kommer til å gjennomgå store forandringer i årene som kommer. Dagens e-bøker, vil jeg hevde, befinner seg fremdeles i sin første estetiske og teknologiske utviklingsfase. Kanskje vi kan beskrive dem som en slags digitale *inkunabler*, på lik linje med de bøkene som ble produsert i løpet av de første tiårene av trykkekunstens historie, frem til begynnelsen av 1600-tallet.

E-bokens paratekst

Innenfor mange av det tjuende århundrets mest sentrale litteraturvitenskapelige teoridannelser, for eksempel den amerikanske

nykritikken og den franske strukturalismen, blir den skjønnlitterære teksten lest nærmest som en abstrakt størrelse. Litteraturen blir forstått mer eller mindre uavhengig av det mediet som formidler den, og sett fra et slikt perspektiv er det av mindre betydning om vi leser en skjønnlitterær tekst digitalt eller på papir. Teksten, forstått som den bakenforliggende veven av ord, løsrevet fra sitt materielle uttrykk, vil uansett være identisk i de to formatene. Men er det virkelig mulig å løsrive litteraturen, og ikke minst opplevelsen av den skjønnlitterære teksten, fra det mediet som formidler den? I innledningen til boken *Book Was There. Reading in Electronic Times* fra 2012 argumenterer den kanadiske litteraturforskeren Andrew Piper for at leseteknologiene, enten det nå dreier seg om papirboken, e-boken eller andre leseteknologier, alltid vil prege forståelsen av det vi leser – og dermed hvordan vi tenker.

Things are not unconditional. We may do what we please with books or screens (use them as doorsteps, drop them in sinks), but they still shape our access to what we read and how we construct out mental universe through them. Whether it is the soft graininess of the page or the resistant slickness of the screen, the kinetic activities of swiping instead of turning, the postural differences of sitting back versus sitting up, tilting our heads down or forward, grasping with our hands or resting our hands on, the shape of folded sheets versus the roamable, zoomable, or clickable surfaces of the electronic screen – all of these features (and many more) contribute to a different reading, and thus thinking.²⁰⁵

Det er noe annet å lese en roman på papir enn på skjerm. Det er noe annet å blafre mellom sidene i en bok og kjenne papirets tekstur med fingertuppene enn å stryke lett over nettbrettets glatte berøringsskjerm. Det er noe annet å lete etter en roman i bokhylla og å la øynene gli over de mangefargede bokryggene mens minner fra tidligere leseopplevelser kommer strømmende,

enn å laste ned den samme romanen fra en nettbokhandel, hvor du ikke blir minnet om hva du leste for to, ti eller tjue år siden, men derimot blir overstrømmet av tips om romaner «vi tror du vil like basert på dine tidligere kjøp». Selv om den litterære teksten forblir identisk i den papirbaserte og den digitale versjonen, er presentasjonen eller innrammingen en annen, og dette bidrar til å gi leseopplevelsen en annen karakter.

Leseopplevelsen starter sjelden med selve den litterære teksten. Når vi leser papirbøker, starter den snarere med omslagsdesignet, baksideteksten, tittelsiden, kolofonsiden, forfatterportrettet, forfatteromtalen. Vi kjenner på vekten. Vi noterer oss hvordan boken ligger i hånden. Vi vurderer papirkvaliteten, betrakter satsbildet, registrerer hvilken font som er brukt. Vi spør oss hva slags bok dette er. Hvilke signaler sender den ut? Kan vi allerede nå fastslå at vi liker den? Er det «kvalitetslitteratur», eller er det snarere en «kioskroman»? De forskjellige tekstelementene, designelementene og materielle elementene som til sammen danner et grensesnitt mellom tekst og leser, kan med en relativt romslig forståelse av begrepet beskrives som litteraturens «paratekst». Termen er hentet fra Gérard Genettes detaljrike studie *Seuils* fra 1987 og er i utgangspunktet ment å definere de tekstelementene i en bokutgivelse som «direkte vedrører en litterær tekst, men som ikke, eller bare delvis, er en del av den».²⁰⁶ Det kan for eksempel være tittel, forord, etterord, forlagsopplysninger, baksidetekst eller sitater fra anmeldelser av tidligere utgivelser. Denne typen paratekst, som befinner seg innenfor permene av den trykte boken, kaller Genette «peritekst». Men parateksten kan også omfatte intervjuer med forfatteren, bokpresentasjoner og reklamemateriell fra forlaget, samt brev og annen type tekst som bidrar til å styrke forståelsen av teksten, og som på ulike måter kan sies å være forankret hos forfatteren. Denne typen paratekst, som befinner seg utenfor boken, kaller Genette «epitekst».

Hva er paratekstens funksjon? «Seuils», den franske tittelen på Genettes studie, kan oversettes med «terskler», og i tråd med dette kan man forstå parateksten som et slags terskelfenomen.

Det dreier seg om en «udefinert sone» i grenselandet mellom bokens eller litteraturens innside og utside.²⁰⁷ Parateksten danner, argumenterer Genette, en forbindelseslinje mellom den «uforanderlige teksten» på den ene siden og leserens historiske og sosiokulturelle virkelighet på den andre. Slik bidrar den til å etablere det «rommet» der lesingen foregår, og til å lette kommunikasjonen med leserne, men også til å forme lesernes møte med teksten og til å skape en forståelsesramme som er i tråd med forfatterens intensjoner.

Seuils ble utgitt lenge før e-boken ble et aktuelt publiseringsformat. Av naturlige årsaker skriver derfor Genette om paratekst kun i forbindelse med papirbaserte utgivelser. Ikke desto mindre kan begrepet fungere som en interessant inngang til å forstå også hvordan e-bøker fungerer, og hvordan skjønnlitterære tekster – og opplevelsen av dem – preges av den digitale publiseringen. For som nevnt er det ikke selve innholdet i den litterære teksten som forandres når papirboken remedieres som e-bok, men derimot innrammingen, altså grensnittet mellom tekst og leser. Ta Hamsun, for eksempel: Sett bort fra et nyskrevet etterord, som i seg selv – det skal sies – representerer en ny paratekstuell innramming av romanen, er tekstmassen i e-bokutgaven av *Sult* fra 2013 identisk med tekstmassen i romanens førsteutgave fra 1890. Det er nettopp dette som er poenget med denne typen utgivelser. Og allikevel er det noe annet å lese romanen på skjerm enn på papir. Dette handler ikke kun om at romanens publikasjonshistorie nå har blitt en del av parateksten, slik at vi i dag leser originalversjonen av Hamsuns debutroman med en bevissthet om at dette er en versjon forfatteren selv forandret i ettertid. Like mye handler det som at selve leseteknologien, det vi kunne beskrive som grensennittet mellom tekst og leser, er en annen.

Hvorfor er det viktig å rette blikket mot dette aspektet ved e-boken? I boken *Software Takes Command* fra 2013 argumenterer Lev Manovich for at *software*, programvare, har fått en helt sentral rolle i dagens digitale samfunn, og at den dermed har fått avgjørende betydning også for kulturen og kulturens former.

Programvare har så å si blitt vårt grensesnitt mot verden, altså det mediet eller den «skjermen» som formidler mellom oss selv og omgivelsene: «Software», skriver Manovich, «has become our interface to the world, to others, to our memory and our imagination – a universal language through which the world speaks, and a universal engine on which the world runs.»²⁰⁸ Ulike typer programvare bidrar ikke bare til å forme vår egen selvforståelse, men også forståelsen av den verden vi er en del av, og på bakgrunn av dette argumenterer Manovich for det han kaller *software studies* eller «programvarestudier». For å forstå samtidens kulturelle uttrykksformer, hevder Manovich, må vi forstå hvordan programvaren har bidratt til å forme dem:

I think of software as a layer that permeates all areas of contemporary societies. Therefore, if we want to understand contemporary techniques of control, communication, representation, simulation, analysis, decision-making, memory, vision, writing, and interaction, our analysis cannot be complete until we consider this software layer. Which means that all disciplines which deal with contemporary society and culture – architecture, design, art criticism, sociology, political science, art history, media studies science and technology studies, and all others – need to account for the role of software and its effects in whatever subjects they investigate.²⁰⁹

Software studies handler om å forstå hvilke sosiale, kulturelle, historiske og økonomiske faktorer som bidrar til å forme programvaren, men også omvendt: hvilken betydning programvaren har for kulturen. Hvordan preger kort sagt programvaren de kunstneriske produksjonsbetingelsene og de konkrete kulturelle uttrykksformene i vår tid? Når vi nå skal forsøke å danne oss et bilde av e-boken og hvilke konsekvenser den digitale publiseringen har for litteraturen, kan det være nyttig å ha disse tankene in mente. Ved å ta utgangspunkt i grensesnittet, tekstens innramming eller det jeg her har valgt å beskrive som litteraturens

paratekst, kan vi komme nærmere en forståelse av hvordan e-boken som format påvirker litteraturen som form.

Når vi leser skjønnlitterære tekster digitalt, er det ikke bokdesignet som definerer det første møtet mellom tekst og leser, men derimot teknologidesignet og brukergrensesnittet til de ulike bokleserleseapplikasjonene. Det er altså ikke forfatteren, forlaget eller den grafiske designeren som legger premissene for vårt første møte med en ny digital utgivelse, men derimot salgsavdelingene i bokhandlerkjedene og – kanskje først og fremst – formgiverne, programmererne og teknologiutviklerne i store selskaper som Apple, Amazon, Kobo og så videre. Det er med andre ord ikke Gyldendal som først og fremst bestemmer de mediale omgivelsene når jeg leser originalversjonen av *Sult* som e-bok på en iPad, men derimot Apple. Hvilken betydning dette har for leseopplevelsen eller forståelsen av teksten, er et viktig og interessant spørsmål: Hva skjer når vi leser om Happolatis elektriske salmebok på en leseinnretning som *Sult*-helten ikke en gang hadde kunnet forestille seg – selv i sine villeste fantasier? Eller for å låne Ellen McCrackens formulering i artikkelen «Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads» fra 2013: «How does the reader's perception that he or she is reading a text on a cool, ultra-modern device that may carry the large cultural capital of the Apple logo affect the perception and meaning of the text?»²¹⁰ All den tid både maskinvare, programvare og skjerm er nødvendig for i det hele tatt å få tilgang til den skjønnlitterære teksten, er e-bøker og andre digitale utgivelser på en enda mer grunnleggende måte enn papirbaserte utgivelser knyttet til selve mediet. Når programvaren slutter å virke, er ikke lenger teksten tilgjengelig. Mens parateksten for Genette primært handler om den verbalspråklige innrammingen av teksten, kan det som en følge av dette være gode grunner til å betrakte også de tekniske og materielle aspektene ved leseinnretningene som en del av e-bokens paratekst.

Mens den papirbaserte leseopplevelsen starter med en innsirkling av boken som objekt, starter den digitale lesingen med å vekke lesebrettet, smarttelefonen eller nettbrettet fra dvalen. Likevel reiser også disse teknologiene noen av de samme spørsmålene som papirboken: Hvordan ligger «brettet» i hånden? Er det tungt eller lett? Er skjermen behagelig for øynene? Blir jeg minnet om at teknologien allerede er «gammel», eller fryder jeg meg fordi jeg har gått til anskaffelse av en splitter ny «dings»? På lesebrettet kommer jeg først til en menyside hvor de mest aktuelle titlene – bøker jeg har lest eller åpnet i det siste – også har den mest fremtredende plasseringen. Herfra kan jeg trykke meg direkte inn i den boken jeg til enhver tid holder på å lese, men jeg kan også gå videre til «biblioteket», altså listen med bøker jeg allerede har lastet inn på lesebrettet, eller til den integrerte bokhandelen, hvor jeg får mer eller mindre velfunderte anbefalinger av bøker jeg burde lese, eller jeg kan utforske lesebrettets øvrige funksjoner – det kan være spill, rudimentære nettlesere eller statistikk over min egen aktivitet som leser. Grensesnittet i nettbrettene e-boklesere ligner på lesebrettene, men her må jeg først velge bort alle de andre mulighetene som nettbrettene tilbyr. Jeg må prioritere litteraturen og finne frem til den leseapplikasjonen jeg ønsker å bruke. Det kan være en e-bokleser tilknyttet bibliotekenes e-bokutlån, for eksempel eBokBib. Det kan være en e-bokleser tilknyttet en bestemt bokhandel, for eksempel Ark eller Amazons Kindle. Eller det kan være en mer generell leseapplikasjon, for eksempel Bokleser, som er tilknyttet Bokskya, og som dermed gir tilgang til de fleste e-bøker kjøpt fra norske e-bokforhandlere.

Selv leser jeg e-bøker på lesebrettet Kobo Glo fra 2012, men jeg har også en Kindle Touch fra 2011 og det Android-baserte lesebrettet Icarus Illumina fra 2014. I tillegg har jeg en tredje-generasjons iPad fra 2012, hvor jeg leser e-bøker ved hjelp av en rekke forskjellige e-boklesere. De viktigste er eBokBib og Bokleser, men jeg bruker også e-boklesere fra flere av de store norske bokhandlerkjedene, samt fra Kobo, Amazon og Apple. I denne

sammenhengen er dette i seg selv et poeng: Det er disse leseteknologiene som har bidratt til å forme min forståelse av e-boken som publiseringsplattform. Når jeg forteller hvilke boklesere jeg forholder meg til, er det altså ikke for å vise frem *gadgetene* mine, men derimot for å understreke leseteknologienes betydning for leseopplevelsen. Andre leseinnretninger kunne gitt meg andre erfaringer. Samtidig handler det her om å påpeke det historisk betingede ved mine erfaringer som «digital leser». Som nevnt befinner e-bokteknologien seg fremdeles på et relativt tidlig stadium i utviklingen, og nye teknologier, nye grafiske brukergrensesnitt og nye litterære former vil snart (neste år, om fem år, eller kanskje om tjue år) kunne komme til å forandre betingelsene ikke bare for e-bøkene som publikasjonsplattform, men også for den digitale lesingen mer generelt.

Ellen McCrackens artikkel, som jeg nevnte for litt siden, diskuterer hvordan parateksten endrer karakter når den papirbaserte litteraturen remedieres som e-bøker.²¹¹ Hennes første observasjon er at e-bøkene generelt har mindre paratekst enn papirbøkene, eller kanskje mer presist at parateksten får en mindre fremtredende posisjon. Både forside, tittelside, kolofonside, forfatteromtale og baksidetekst er paratekst som ofte er utelatt, eller som er plassert helt til slutt i dokumentet. Dette er en av grunnene til at det er vanskelig å se for seg John Erik Rileys roman *Heimdal, California* utgitt som e-bok. I forrige kapittel bemerket jeg hvordan fortellingen om Balder Mehamn kan sies å starte allerede på kolofonsiden. Men dette er altså en del av parateksten som ofte blir nedprioritert i forbindelse med e-bokutgivelser. Tiden, forlaget som har utgitt Rileys roman, er for eksempel blant dem som har en tendens til å plassere kolofonsiden til slutt i sine digitale publikasjoner. I en e-bokversjon av *Heimdal, California* ville man med andre ord lett kunne gå glipp av den leken med bokmediets konvensjoner som romanen i utgangspunktet legger opp til. En annen del av parateksten til *Heimdal, California* som det ville vært vanskelig å videreføre i en tenkt e-bokutgave av romanen, knytter seg til selve bokdesignet. I førsteutgaven av

romanen er «bokomslaget», altså den harde innbindingen bak «smussomslaget», illustrert med tre postkort. Blant annet finner vi et kort fra Balder til foreldrene hvor romanens hovedperson bekrefter at han har mistet dokumentet med rekonstruksjonen av sin egen historie: «Still traveling after fire, we are fine. FYI: Lost my mem. stick / files somewhere in the desert.» Dette er opplysninger som ikke kommer frem andre steder i romanteksten, men som en leser av en e-bokutgivelse ville gått glipp av. For i mange tilfeller blir forsideillustrasjonens eller omslagsdesignets betydning som bokens fremste visuelle kommunikasjonsmiddel nedtonet i forbindelse med e-bøkene. I mange av de tidlige norske e-bokutgivelsene ble for eksempel de individuelle forsidenes byttet ut med generiske forsider som ikke inneholdt andre opplysninger enn forfatternavn, forlag og bokens tittel. I andre tilfeller blir forsidebildet fra den trykte boken satt direkte inn i EPUB-filen, uten at det er blitt tilpasset det digitale formatet, på en slik måte at den digitale representasjonen blir sammentrykt eller fordreid.

I disse eksemplene er det kodingen av e-boken som er problemet, altså hvordan EPUB-filen er skrevet, og hvilken informasjon den inneholder. Men nedtoningen av parateksten kan også være knyttet til leseinnretningens programvare. Amazons Kindle fungerer for eksempel på en slik måte at nye e-bøker ikke blir åpnet på forsiden eller tittelsiden, men derimot på første side med brødtekst. Dermed står man i fare for å gå glipp av informasjon som ellers kan være av stor betydning for hvordan man forstår boken som helhet. Den italienske forfatteren Elena Ferrantes *L'amica geniale, Mi briljante venninne* på norsk, kan stå som anekdotisk eksempel. I den engelske oversettelsen av romanen hopper Kindles programvare over den innledende rollelisten, og selv om det fremdeles er mulig å finne den hvis man blar seg bakover i teksten, vil mange lesere på grunn av dette gå glipp av en paratekst som ikke bare er svært nyttig for å holde orden på romanens omfattende persongalleri, men som også skaper interessante assosiasjoner til dramaet som litterær form, med de implikasjoner dette har for den overordnede forståelsen av fortellingen.

I artikkelen «The Enkindling Reciter. E-Books in the Bibliographical Imagination» viser Alan Galey hvordan en liten unøyaktighet i programmeringen av den digitale utgaven av den kanadiske forfatteren Johanna Skibsruds roman *The Sentimentalists* førte til at en rekke epigrafer ble plassert feil.²¹² Lenge var e-boken den eneste tilgjengelige utgaven av Skibsruds roman, og dette bidro til å komplisere situasjonen. *The Sentimentalists* ble opprinnelig publisert på det lille forlaget Gaspereau, som legger stor vekt på kvalitet og design i sine bokutgivelser. Når romanen i 2010 vant en av Canadas viktigste litterære priser, ble førsteopplaget på 800 eksemplarer raskt utsolgt, og siden Gaspereau produserer bøker etter «håndverksprinsipper», ble det umulig å dekke etterspørselen på papir. Derfor en utgave i EPUB. Programmeringsfeilen som førte til at epigrafene kom feil, var ikke mer påtagelig enn at man lett kunne overse konsekvensene hvis man ikke sammenlignet den digitale utgaven med papirutgaven. Tvert imot argumenterer Galey for at de feilplasserte epigrafene fullt ut gir mening i teksten, men med den forskjellen at de åpner for en lesning av romanen som går på tvers av de tolkningsmulighetene som papirutgaven åpner for. Selv om feilen i utgangspunktet var liten, var altså konsekvensene store. På bakgrunn av sin analyse av Skibsruds roman argumenterer Galey for at tekstkritiske lesinger av e-bokutgivelser ikke kan begrense seg til teksten overflate. Når den kanadiske forskeren kan fastslå at EPUB-utgaven av *The Sentimentalists* var feilprogrammert, er det nettopp fordi han har undersøkt «kildekoden», det vil si den bakenforliggende tekstfilen, eller sagt på en annen måte: det laget av lesbar tekst som inneholder beskrivelsen av hvordan teksten skal fremvises eller representeres på skjermen, men som også «snakker» med datateknologiens maskinvare. Det er dette laget digitale bok- og litteraturforskere må lære seg å forstå, mener Galey. Man må trene blikket til å se de betydningene som ligger nedfelt «in the fine details not just of paper and letterpress typography, but of file formats and source code».²¹³

Tilbake til overflaten: E-bokversjonen av *The Sentimentalists* anskueliggjør også en annen interessant utfordring knyttet til

digitale utgivelser i EPUB, nemlig typografiens betydningsinnhold. Førsteutgaven av *The Sentimentalists* ble satt i «Joanna», en skrifttype designet av Eric Gill i 1931 og altså et homonym for forfatteren. Romanen slutter med en note som forteller om bakgrunnen for designet, og Alan Galey viser i sin analyse hvordan denne noten bidrar til å støtte opp under den overordnede tematikken. I e-bokversjonen, hvor man ikke har muligheten til å velge Joanna som skrifttype, forsvinner dette betydningslaget, og referansen til skrifttypen blir mer eller mindre meningsløs. Vi ser altså at selv om e-boken som publikasjonsplattform gir leserne stor valgfrihet, er ikke valgmulighetene flere enn at teknologien på enkelte områder begrenser det uttrykksmangfoldet som knytter seg til papirboken som medium. De typografiske uttrykksmulighetene reduseres, og tilbake står den rene teksten.

En av de viktigste paratekstuelle elementene i papirbaserte bokutgivelser er pagineringen. Sidetallenes funksjon er primært å gjøre det lettere å orientere seg i teksten, men samtidig muliggjør de presise referanser. For e-bokutgivelser har pagineringen, og dermed den nøyaktige henvisningen, lenge vært et problem. Siden teksten er dynamisk, vil antall «sider» i en e-bok variere i takt med innstillingene. Hvis man gjør bokstavene, linjeavstanden eller margene større, får boken også flere «sider». Dette er for eksempel tilfellet med bøkene i bibliotekappen eBokBib. I Kobos leseapplikasjon kompliseres situasjonen ved at pagineringen i mange tilfeller knytter seg til de enkelte kapitlene snarere enn til boken som helhet, mens lesebrettene fra samme leverandør til en viss grad kompenserer for forvirringen ved å presentere søylediagram som viser hvor lange de enkelte kapitlene er i forhold til hverandre. Kindle, lesebrettene og leseapplikasjonene fra Amazon, har på sin side har lenge operert med *Loc* – eller *location* – i stedet for sidenummer. Her refererer hvert «sted» i teksten ikke til en bestemt side, men derimot til en bestemt informasjonsmengde tilsvarende 128 bytes. Her dreier det seg altså om et orienteringsverktøy som er fullstendig løsrevet fra boksiden, og som slik sett tar leseteknologien på alvor, men som allikevel

virker mer forvirrende enn oppklarende for lesere som er vant til papirboken som format. Systemet gjør det mulig å gjenfinne sitater i teksten, men det er ikke pålitelig nok til at det anbefales innenfor akademiske referansesystemer.²¹⁴

Det kan altså være krevende å finne et orienteringsverktøy som tilsvarer pagineringen, og som samtidig springer ut av de digitale medienes egenart. I de senere årene har det derfor blitt vanlig å legge inn informasjon i EPUB-filen om korresponderende sidenumre i papirbokutgaven. Man går altså tilbake til det fysiske formatet for å kunne gi en presis referanse. Men heller ikke dette er uproblematisk siden det sjelden eller aldri blir opplyst hvilken utgave sidenumrene faktisk viser til, og siden pagineringen erfaringsmessig ikke alltid stemmer. I EPUB-versjonen av Kjersti Annesdatter Skomsvolds *Litt trist matematikk* er for eksempel referansene til sidenumrene i papirutgaven forskjøvet slik at e-boken alltid ligger to sider bak papirboken. Siden det kun har kommet én utgave av denne boken, førsteutgaven, refererer e-boken nødvendigvis til den.

Enkelte e-boklesere bruker «prosentvisning» snarere enn sideangivelse som standard orienteringsverktøy i teksten. Prosentvisningen forteller hvor mye man har lest av en bok, men ikke hvor lang teksten faktisk er. Innenfor en slik logikk går alle bøker nødvendigvis til hundre prosent – uansett om de fyller femti eller fem hundre sider på papir. Å være på «side to hundre» i en roman oppleves riktignok som noe annet enn å være på «syttifem prosent». Jeg vil argumentere for at prosentvisningen langt på vei bidrar til å underbygge en forestilling om den litterære lesingen som en slags prestasjonsøvelse, hvor det handler om å nå hundre prosent – gjerne så raskt som mulig. I Kobos programvare, som jeg i stor grad forholder meg til, forsterkes dette av at lesingen kontinuerlig premieres med et stort antall – relativt meningsløse, det skal bemerkes – *awards*. Her er det som om lesingen ikke lenger er et mål i seg selv, men snarere et middel for å oppnå noe annet, og en mulig konsekvens av denne organiseringen av lesingen er at den letteste litteraturen prioriteres. Også andre aspekter

ved e-bokteknologien bidrar til å forsterke en slik tendens. Selv med relativt raske nettbrett er det mye mer tidkrevende å bla i en e-bokutgivelse enn i en papirbok. I enkelte litterære tekster kan det riktignok være nødvendig å gå tilbake og repetere noen setninger her og der for å få med seg alle detaljene. I andre tekster kan en springende lese måte være like fruktbar som en kronologisk gjennomgang av teksten. For den mer kompliserte eller sammensatte litteraturen kan derfor papirboken i mange tilfeller synes å være en mer velegnet lese teknologi enn e-boken. Dagens e-bokteknologi er rett og slett ikke tilpasset de lese måtene som en slik litteratur inviterer til. Tvert imot kan man argumentere for at det er en teknologi som mer enn noe annet legger til rette for den handlingsdrevne og lineært fortalte litteraturen.

Fordi prosentvisningen er et mindre presist orienteringsverktøy enn sideangivelsen, og fordi det kan være tidkrevende å bla på et lesebrett eller et nettbrett, kan det å lese litterære tekster publisert som e-bøker noen ganger gi en følelse av å mangle kontroll. Når man ikke holder den fysiske boken i hånden, når man ikke kan bla frem og tilbake for å se hvor langt man har kommet, eller hvor mange sider som gjenstår av kapitlet, er det lett å miste oversikten over teksten. At e-bøkene i liten grad viderefører den trykte litteraturens typografiske nyanserikdom, det vil si kursiv, fet skrift, innrykk, mellomrom i teksten, variasjoner i bokstavstørrelsen og så videre, altså elementer som i seg selv ofte er betydningsbærende, gjør at viktige peilepunkter forsvinner. Når jeg for eksempel leser John Erik Rileys informasjonstette roman *Heimdal, California*, unngår jeg å oppleves av å være fortapt i teksten nettopp fordi jeg beholder en viss oversikt rent visuelt. Nå trenger imidlertid ikke en slik mangel på oversikt å være en ulempe. Tvert imot kan den bidra til å fremheve bestemte kvaliteter ved enkelte litterære tekster. I en artikkel i *Dagsavisen* anbefaler for eksempel Bernt Erik Pedersen å lese den chilenske forfatteren Robert Bolaños roman *2666* som nettopp e-bok, ikke bare fordi den innbundne utgaven på 943 sider er «fullstendig uhåndterlig», men også fordi e-boken gir en særegen følelse av å

være fortapt i teksten: «Du er dypt inne i en leseopplevelse uten å vite hvor du er i boka, uten å kunne se begynnelsen og slutten, og på ett eller annet vis passer dette til lesingen av Bolaño.»²¹⁵

I den grad det stemmer at tradisjonell paratekst får en mindre fremtredende posisjon i e-bokpubliseringen, og i den grad leseteknologiene (lesebrettene og nettbrettene) bidrar til å underbygge følelsen av å være «fortapt» i teksten, kunne man argumentere for at e-boken legger til rette for et mer umiddelbart eller uformidlet møte mellom tekst og leser enn papirboken. Færre paratekstuelle elementer bidrar til å styre leseren mot en bestemt forståelse av den litterære teksten. Dermed kunne man hevde – om ikke annet som et tankeeksperiment – at e-bokpubliseringen bidrar til å realisere, helt konkret, Roland Barthes' poststrukturelle tekstforståelse. I flere artikler fra begynnelsen av 1970-tallet etablerer Roland Barthes et interessant analytisk skille mellom «verk» og «tekst», hvor forestillingen om verket langt på vei kan sies å sammenfalle med dagligtalens forståelse av boken som objekt. I «Tekstteori» fra 1973 beskriver han verket som nettopp «et avgrenset, tellelig objekt, som kan oppta en bestemt plass i rommet (for eksempel i bokhyllen)».²¹⁶ Barthes' begrep om verket er riktignok ikke bare knyttet til boken, men også til en forestilling om forfatteren som litteraturens opphavsmann. Derfor knytter det seg en spesiell lese måte til verket. I «Forfatterens død» fra 1968 formulerer Barthes forholdet mellom verk og forfatter på denne måten: «Forfatteren er formodet å skulle *nære* boken, hvilket vil si at han eksisterer før den, tenker, lider og lever for den; han står i den samme antecedensrelasjon til sitt verk som en far har til sitt barn.»²¹⁷ Det er altså forfatterens biografi og intensjoner som setter grensene for hva den litterære teksten forstått som «verk» kan romme av betydninger, hevder Barthes.

Hva så med «tekst»? I innledningen til «Tekstteori» bemerker den franske litteraturteoretikeren at en tekst «etter vanlig oppfatning» er den «synlige overflaten på et litterært verk, veven av de ord som er satt inn i verket og tilpasset slik at meningen blir stabil og maksimalt entydig».²¹⁸ Det er imidlertid ikke dette

tekstbegrepet Barthes ønsker å fremheve. Tvert imot argumenterer han for en åpen og mangetydig tekstforståelse. Snarere enn å betrakte teksten som en garantist mot glemselen og en beskyttelse av «den skrevne tingen» fremhever han den litterære lesingen som en «betydningsproduserende praksis».²¹⁹ Tekst, slik Barthes forstår begrepet, er den leken med betydninger som oppstår i leserens møte med ordene, eller snarere «selve scenen for en produksjon der tekstprodusenten og leseren møtes».²²⁰ De betydningene som teksten produserer, lar seg ikke avgrense av forfatterens intensjoner, og de lar seg heller ikke begrense seg til det enkelte verket. Tvert imot knytter de seg kontinuerlig opp mot andre tekster i «intertekstuelle forbindelser». Det er nettverket som er tekstens metafor, kommenterer Barthes i «Fra verk til tekst» fra 1971.²²¹

Når en skjønnlitterær tekst digitaliseres og publiseres som e-bok, kan man i tråd med det Barthes beskriver som den vanlige forståelsen av tekstbegrepet, si at «den synlige overflaten» løsrives fra verket. Teksten blir ikke lenger lagret i boken, men derimot som digital informasjon, til syvende og sist som binære koder, som kan fremvises eller aktualiseres på en rekke forskjellige måter. Litteraturen, kunne man hevde, eksisterer ikke lenger som verk, vi kan ikke sette en EPUB-fil i bokhylla. Tvert imot er det først i møtet med leseren, når leseren ber programvaren om å fremvise teksten, at den digitalt lagrede informasjonen aktualiseres som nettopp tekst. Når leseren blar videre til neste side, opphører teksten – bokstavelig talt – å eksistere. Slik bidrar e-boken helt konkret til å underbygge opplevelsen av lesingen som en betydningsproduserende praksis. Ikke bare lesingen, men selve den litterære teksten tar form som en prosess. Den materialiserer seg, og den forsvinner. Opplevelsen av teksten som noe som passerer, forsterkes av at parateksten nedtones, og at de visuelle ulikhetene mellom forskjellige skjønnlitterære tekster blir mindre i det digitale formatet. Det er ikke bare den materielle innrammingen som er lik. Når man har funnet en innstilling av font, bokstavstørrelse og linjeavstand som man er fornøyd med, bruker man gjerne

denne på alle e-bøkene man leser. Det individuelle særpreget til den enkelte bokutgivelsen står dermed i fare for å forsvinne. All tekst får en tendens til å ligne på hverandre, og grensene mellom de forskjellige utgivelsene blir diffuse.

Den franske bokhistorikeren Roger Chartier er blant dem som har reflektert over hva som skjer når teksten digitaliseres og på den måten løsrives fra sitt opprinnelige medium. I artikkelen «Language, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text» argumenterer Chartier for at det tradisjonelt har vært en forbindelse mellom bestemte medieformater (for eksempel boken, brevet, avisen eller tidsskriftet), bestemte tekstsjangre (for eksempel romanen, den akademiske artikkelen eller kronikken) og bestemte former for lesing (det vil si ulike måter å etablere mening på i teksten). Opp gjennom trykkekunstens historie, hevder Chartier, har det utviklet seg en rekke forskjellige konvensjoner knyttet til hvilke tekster vi kan forvente å finne i hvilke medieformater eller publikasjonsformer, og disse konvensjonene bidrar til å forme forståelsen av det vi leser. Det er med andre ord ikke bare tekstens innhold som bestemmer fortolkningen, mener Chartier, men også selve den materielle presentasjonen, det konkrete medieobjektets spesifikke egenskaper: «[T]he process through which a reader attributes meaning to a text depend, consciously or not, not only on the semantic content of the text but also on the material forms through which the text was published, distributed, and received.»²²² Vi har for eksempel andre forventninger til en tekst publisert i en bok med innbundne permer enn til en tekst publisert i en avis. Dermed mobiliserer vi også en annen strategi i møtet med teksten: Vi er vant til å lese avistekster litt mer overfladisk enn skjønnlitterære tekster. På grunn av de forventningene som knytter seg til de ulike formatene, har det betydningsmessige konsekvenser om vi flytter en skjønnlitterær tekst fra ett medium til et annet. Man kan for eksempel tenke seg at romanlesingen på kort eller lang sikt vil kunne påvirkes av de vaner vi etablerer når vi bruker nettbrettene til å surfe, sjekke e-post, spille eller se på film, altså at de generelle forventningene

som etablerer seg til nettbrettene som medium, smitter over på de forventningene vi har til litteraturen. Derfor har det betydning om vi flytter Hamsuns *Sult* fra papir til skjerm. Skjermen gir oss andre forventninger til det vi skal lese, den bidrar til at vi mobiliserer andre lesestrategier.

En viktig konsekvens av digitaliseringen, hevder Chartier, er at de tradisjonelle forbindelsene mellom sjanger, format og leseform blir brutt. Dette skyldes at de fysiske eller materielle forskjellene mellom de ulike sjangrene eller diskursformene blir mindre når alle typer tekst formidles ved hjelp av det samme mediet, altså når vi leser både avistekster, oppdateringer i sosiale medier og skjønnlitteratur via den samme skjermen. Når de klassifiseringstegnene som knytter seg til de fysiske formatene forsvinner, blir det altså vanskeligere å vite hvilke forventninger – og dermed hvilke lesestrategier – vi skal mobilisere i møtet med teksten. Ulike lesemåter står dermed i fare for å sammenblandes, med de positive eller negative konsekvenser dette har for forståelsen. I boken *The Author's Hand and the Printer's Mind* formulerer Chartier problemstillingen på denne måten:

One support – in this case, the computer screen – confronts the reader with various types of texts that, in the world of manuscript culture and, for even greater reason, in print culture, had been distributed among distinct objects. Now all texts, whatever they may be, can be produced or received on the same support and in a form usually chosen by the reader himself. This creates a textual continuity that no longer differentiates genres on the basis of their material inscription. By that token, the perception of works as works becomes more difficult.²²³

Noe av det som karakteriserer den digitale publiseringen, er altså at mediet ikke lenger bidrar til å definere eller bestemme leserens møte med teksten. Etablerte konvensjoner settes i spill, og dette bidrar til å skape usikkerhet hos leseren. Vi har sett hvordan dette gjør seg gjeldende i forbindelse med e-boken. Når de visuelle og

materielle ulikhetene mellom tekstene forsvinner, blir det vanskeligere å skille for eksempel «kvalitetslitteratur» fra «kiosk-litteratur». Som tekst i e-bokformat har begge kategoriene samme, identiske fremtredelse.

Ikke desto mindre kan Chartiers posisjon diskuteres. For stemmer det at de digitale mediene bidrar til å gjøre forskjellene mellom de ulike tekstsjangrene mer diffuse? Er det ikke tvert imot grunn til å tro at det etter hvert vil utvikle seg nye konvensjoner knyttet til den digitale publiseringen, og at disse konvensjonene vil bidra til å «formetere» forventningene våre til de tekstene vi er i ferd med å lese? Vi ser det allerede i forbindelse med e-bokens paratekst. For samtidig som tradisjonelle former for paratekst får en mindre fremtredende posisjon i forbindelse med den digitale publiseringen, tar nye kategorier «randsonetekst» form. Blant disse randsonetekstene er det grunn til å tro at det etter hvert vil vokse frem tekstkategorier som kan overta noen av de funksjonene som vi i dag forbinder med papirbokens paratekst, og som på ulike måter vil styre forventningene våre til den teksten vi er i ferd med å lese.

Nye former for paratekst er altså i ferd med å vokse frem. De fleste e-boklesere har for eksempel innebygde ordbøker, og mange har lenkemuligheter til Wikipedia og Google. Slik får selv de mest tradisjonelle skjønnlitterære tekster et preg av hypertextfortelling: De knytter seg opp til andre tekster (en hel verdensvev av tekster) gjennom helt konkrete intertekstuelle forbindelser. En annen kategori paratekst som har vokst frem i forbindelse med e-bøkene, genereres i realiteten av leserne. Som jeg har vært inne på tidligere, gir enkelte e-boklesere tilgang til relativt detaljert statistikk over egen lesing. På lesebrettet mitt fra Kobo kan jeg for eksempel få oversikt over hvor mange bøker jeg har lest, hvor mange timer jeg har lest totalt, hvor mange timer jeg har brukt på en bestemt bok, hvor lenge hver leseøkt har vart, hvor mange sider jeg har bladd, hvor mange minutter jeg har brukt på hver side, og hvor lang tid jeg har igjen før jeg er ferdig med boken. De fleste boklesere legger dessuten til rette for at man kan jobbe

aktivt med den teksten man leser. Man kan søke etter ord og setninger, man kan legge til bokmerker, eller man kan notere og understreke. Dette er for så vidt ikke noe nytt med den digitale publiseringen. «Marginalia» eller margbemerkninger er tvert imot en tekstsjanger med tradisjoner helt tilbake til middelalderens håndskrevne manuskripter, men forskjellen er at man i dag har muligheten til å dele margbemerkningene, notatene, understrekingene med andre lesere gjennom ulike sosiale medier, i det som gjerne kalles «sosial lesing».²²⁴ Den «ensomme» lesingen kan på en helt annen måte enn tidligere utfolde seg innenfor et fellesskap av lesere.²²⁵

Det mest iøynefallende av de nye paratekstuelle elementene er sannsynligvis innslagene av reklame i mange kommersielle e-boklesere. Dette kan være rene reklamebannere. Amazon, for eksempel, selger sine Kindle lesebrett med en viss rabatt til dem som aksepterer å få «Special Offers», det vil si sponsede skjerm-sparere: Når lesebrettet settes i dvale, dekkes skjermen av reklame. Men den e-boktilknyttede reklamen kan også ta form av leseutdrag fra aktuelle bokutgivelser, og den kan ta form av både generelle og mer «personlige» anbefalinger, eller som det heter i e-bokleseren fra Ark: «Vi tror du vil like denne boken, basert på dine tidligere kjøp.» De konkrete lesetipsene fra Ark avslører imidlertid at algoritmene som ligger til grunn for utvelgelsen, ikke er veldig sofistikerte. Det er mye som tyder på at de først og fremst baserer seg på hvem det er som er villig til å betale for reklameplassen. I motsetningen til Arks generiske «anbefalinger» er Amazons boktips kjent for å være relativt treffsikre. Med utgangspunkt i den store mengden informasjon som det amerikanske selskapet kontinuerlig samler inn både om sin omfattende kundemasse og om bøkene de selger, altså det som gjerne kalles *big data*, og ikke minst ved hjelp av svært avanserte algoritmer, blir det mulig å komme med anbefalinger som mange opplever som relevante og treffsikre. Noe av det som kjennetegner denne typen algoritmebaserte anbefalinger, er imidlertid at de har en tendens til å fremheve titler som på en eller annen måte ligner det

man allerede har lest. Snarere enn å utfordre leseren til å utforske det som er nytt, anbefales man altså mer av det man allerede kjenner, mer av det samme. Men hvilke parametre er det som ligger til grunn for anbefalingene? Hvilke titler utelates? Hvilke faktorer er det som bestemmer hvilke titler som blir fremhevet?

Amazons anbefalinger er naturligvis verken nøytrale eller naturgitte. De er basert på algoritmer, og nettopp spørsmålet om hvordan denne typen algoritmebaserte prosesser bidrar til å forme kulturen, har blitt en viktig tematikk i de senere årenes forskning på samtidens digitale mediekultur. Man snakker gjerne om at det er i ferd med å utvikle seg en «algoritmisk kultur». I artikkelen «Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture» fra 2014 definerer Blake Hallinan og Ted Striphas dette som «the use of computational processes to sort, classify, and hierarchize people, places, objects, and ideas, and also the habits of thought, conduct, and expression that arise in relationship to those processes».²²⁶ Et interessant aspekt ved de algoritmebaserte anbefalingene er at det ikke først og fremst er litteraturkritikere, bibliotekarer eller litteraturformidlere som bestemmer hva som er verdt å lese. Det er tvert imot dataingeniører som legger de tekniske premissene for utvelgelsen. Hva er konsekvensene av dette, eller som Hallinan og Striphas formulerer det: «What happens when engineers – or their algorithms – become important arbiters of culture, much like art, film, and literary critics?»²²⁷ E-bokens paratekst, kan man altså hevde, rommer ikke lenger kun tekst som på ulike måter kan føres tilbake til forlaget eller til forfatterens intensjoner, og den begrenser seg heller ikke til det mangfoldet av kritikker eller omtaler som omslutter bokutgivelsen. Den inkluderer også den teknologien og de algoritmene som på ulike måter, bevisst eller ubevisst, bidrar til å forme den litterære samtalen.

Det blir ofte argumentert for at e-bokens store fortrinn er dens tilgjengelighet: Så lenge man er koblet til internett, kan man låne eller kjøpe nye titler omtrent når og hvor som helst – selv om det på grunn av rettighetsbestemmelser paradoksalt nok kan

være en utfordring å kjøpe e-bøker på tvers av landegrensene i Europa. Men stemmer det at tilgjengelighet er e-bokens fremste kjennetegn? For i motsetning til papirboken, som man ganske enkelt trekker ut fra bokhyllen og åpner på hvilken som helst side når man skal lese den, kan det argumenteres for at den digitale lesingen ikke er umiddelbar på samme måte. E-boken er bare tilgjengelig hvis man har den nødvendige teknologien: maskinvare, operativsystem og programvare, det vil si en e-bokleser som kan oversette e-bokfilens kode og presentere teksten i lesbar form. Noe av det som kjennetegner den digitale lesingen, er nettopp at det alltid plasserer seg en rekke lag med forskjellige teknologier mellom teksten og leseren. Det er som Alan Galey formulerer det: «[D]igital objects do not speak for themselves; someone always speaks for them».²²⁸ Dette betyr at den digitale lesingen ikke er nøytral, den er knapt nok privat. Teknologileverandørene (for eksempel Amazon eller Kobo) har muligheten til å registrere hva vi leser, når vi leser, hva vi søker etter, hvilke bøker vi kjøper, og de bruker disse dataene til blant annet å sende oss målrettet reklame, eller – slik Netflix allerede er et eksempel på – til å designe nye kulturprodukter. Kanskje er dette en grunn til at mange fremdeles foretrekker boken som medium for sine skjønnlitterære lesinger? Man ønsker ikke å bli sett over skuldrene når man leser.

Boken er død, leve boken

«Boken er død! Leve boken», proklamerer forfatteren, juristen og informatikeren Jon Bing i tittelen til et berømt essay fra 1984. Dermed fremhever han bokmediets motsetningsfylte status og situasjon i digitaliseringens tidsalder. Utgangspunktet for essayet er det fremdeles svært aktuelle spørsmålet om hva som kommer til skje med boken «etterhvert som datamaskinbaserte systemer overtar».²²⁹ Kommer papirboken til å overleve den teknologiske utviklingen? Nei, postulerer Bing – som selv skrev sine

skjønnlitterære tekster for hånd. I fremtiden kommer papirboken til å bli erstattet av noe han kaller «terminalboken». Allerede i 1968 hadde Tor Åge Bringsværd, Bings mangeårige skrivemakker, publisert den fascinerende fortellingen «Kodémus (eller: Datamaskinen som tenkte hva faen)», om en svært selvbevisst datamaskin som på mange måter bærer bud om dagens, eller kanskje snarere morgendagens, bærbare digitale innretninger.²³⁰ Men i motsetning til Kodémus er ikke terminalboken først og fremst et produkt av fantasien, Bings fabuleringer tar utgangspunkt i allerede eksisterende teknologier. Jeg har tidligere nevnt hvordan Alan Kay allerede i 1972 ga en konseptuell beskrivelse av det han kalte Dynabook, en slags bærbar datamaskin som ofte blir sett på som en forløper til dagens lese- og nettbrett.²³¹ Og på begynnelsen av 1980-tallet, da Bing skrev «Boken er død! Leve boken», hadde de personlige datamaskinene etter hvert begynt å få en viss utbredelse – også i Norge. Bing skriver:

Fremtidens terminal vil se ut som en bok. Åpner man den, har den en skjerm på høyre side. En skjerm som viser farger og med en oppløselighet som et farvefotografi. På motsatt side er det plass for tastatur – og man velger tastatur etter behov: et norsk, et gresk, et matematisk.²³²

Det er fascinerende å lese beskrivelsen av det som i dag mest av alt gir assosiasjoner til et slags primitivt nettbrett. En fiberoptisk kabel sørger for at terminalboken kan forbindes «med all verdens informasjonstjenester», og i omslaget til terminalboken ser Bing for seg at det vil kunne oppbevares «små, svarte kvadrater» (eller det vi med dagens terminologi ville kalt minnebrikker eller minnekort). Disse kan romme hele bokhyller av bøker, og slik blir det «vanlig å gå med leksikon og samlede verker til favorittforfattere i permen».²³³

For de fleste av bokmediets bruksområder kommer terminalboken til å være enklere å bruke enn papirboken, spår Bing i 1984, og som en følge av dette vil *kodeksen* etter hvert bli redusert

til en kuriositet: «Papirbøker vil kanskje ikke dele skjebne med leirtavler og helleristninger, men de må finne seg en beskjeden plass i kuriositetenes og minnenes bokhylle.»²³⁴ Likevel er ikke Bing bekymret for at vi skal slutte å lese, og det er et viktig poeng: For det er aktiviteten – lesingen – og ikke selve mediet som vi må bestrebe oss på å bevare, hevder Bing. Boken er død, postulerer han, men boken kommer til å leve videre i andre formater. Det viktigste i fremtiden er ikke hvilket medium som formidler teksten, men derimot at «bruken av tekster vil øke».²³⁵

Påstander om papirbokens snarlige død har nærmest blitt en fast *topos* i mange av de senere årenes diskusjoner om forholdet mellom boken, litteraturen og den digitalteknologiske utviklingen. Jon Bing er ikke den første – og heller ikke den siste – som har varslet at papirboken kommer til å forsvinne. Tvert imot har papirbokens død blitt varslet med jevne mellomrom helt siden første halvdel av 1800-tallet, da den voldsomme veksten i avisenes opplagstall for første gang ga bokmediet reell konkurranse.²³⁶ Senere, mot slutten av århundret, bidro utviklingen av mekaniske reproduksjonsteknologier som fonografen, fotografiet og filmen til et ytterligere press mot bokmediet, med de konsekvenser dette, ifølge mediefilosofen Kittler, fikk for litteraturen. Endelig fikk boken, i løpet av det tjuende århundret, konkurranse fra både radio- og fjernsynsteknologien – og det allerede før de digitale medieteknologiene hadde begynt å vokse frem. Som Jean-Claude Carrière påpeker i *This Is Not the End of the Book*, er det riktignok ingen av bokens tidlige konkurrenter som erstatter den i dens mest essensielle funksjoner: «Cinema, radio and even television have taken nothing from the book – nothing that it couldn't afford to lose.»²³⁷ Historisk har gamle og nye medier alltid evnet å tilpasse seg hverandre. Når nye medier har blitt introdusert, har bokens rolle og funksjon blitt omdefinert, men den har alltid funnet sin plass innenfor en stadig mer sammensatt medievirkelighet. I boken *Post-Digital Print* bemerker Alessandro Ludovico at introduksjonen og fremveksten av nye medieteknologier alltid har ført til spekulasjoner om papirmediets fremtid:

Looking back in history, we can see that the death of paper has been duly announced at various specific moments in time – in fact, whenever some «new» medium was busy establishing its popularity, while deeply questioning the previous «old» media in order to justify its own existence.²³⁸

Hvis man betrakter diskusjonen om papirbokens fremtid innenfor en slik kontekst, er det lite som er nytt ved samtidens forestillinger om det papirløse samfunnet og de nye leseteknologienes fortrinn. Snarere enn å spekulere i papirbokens død eller diskutere hva som kommer etter boken, mener jeg derfor at det er mer interessant å forsøke å forstå hvilken funksjon papirboken fremdeles har i det litterære landskapet i samtiden, og hvorfor den fremdeles fremstår som et relevant medium både for leserne og for dagens forfattere.

Det skal ikke desto mindre bemerkes at Jon Bing langt på vei har fått rett i sine antagelser om den digitale lesingens fremvekst. Det er ikke til å komme bort fra at vi leser stadig mer tekst på skjerm, og innenfor en rekke tekstsjangre er papirboken allerede i ferd med å bli erstattet av terminalbokens moderne etterkommer. Men til tross for at omfanget av den digitale lesingen øker, til tross for at stadig mer tekst sirkuleres i heldigitale tekstsykluser, og til tross for at dagens digitale leseteknologier endelig har kommet på et nivå hvor de kan konkurrere i anvendelighet med papirboken, har *kodeksen* vist seg å være et overraskende vitalt og seiglivet medium for skjønnlitteraturen – også i digitaliseringsens tidsalder. Vi venter fremdeles på det store gjennombruddet for e-boken i Norge. Riktignok har det vært en betydelig vekst i den digitale skjønnlitterære lesingen de siste fem årene, og ikke minst har utlån av e-bøker fra folkebibliotekene blitt en populær tjeneste.²³⁹ Allikevel er det kommersielle markedet for e-bøker svært lite sammenlignet med markedet for papirbøker. Det kan være vanskelig å finne nøyaktig statistikk, men omsetningen av e-bøker i det norske allmennmarkedet var på rundt én prosent i 2014, og i rene tall utgjorde e-bøkene omtrent halvannen prosent

av alle eksemplarene som ble solgt.²⁴⁰ Trenden med svak vekst i salget av e-bøker fortsatte også i 2015.²⁴¹ I USA, hvor e-boken har fått størst gjennomslag så langt, kan det se ut til at markedsandelen for e-bøker er i ferd med å stabilisere seg på mellom tjuefem og tretti prosent.²⁴² Papirboken holder med andre ord stand. Det er riktignok store forskjeller mellom de ulike bokkategoriene, og e-boken står særlig sterkt innenfor den selvpubliserte litteraturen, og mer spesifikt innenfor sjanger- eller underholdningslitteraturen.²⁴³ Dette er ikke overraskende: Som jeg var inne på tidligere, kan det argumenteres for at nettopp disse sjangrene, hvor fortellingene ofte er handlingsdrevne og lineære i sin komposisjon, egner seg spesielt godt for e-boken som format.

En svært stor andel av befolkningen i Norge har etter hvert skaffet seg teknologi som gjør det mulig å lese e-bøker. Ved utgangen av 2014 hadde over 70 prosent tilgang til nettbrett, mens over 80 prosent hadde tilgang til smarttelefon.²⁴⁴ Til tross for dette viser flere undersøkelser at norske lesere er svært trofaste overfor papirboken. *Norsk mediebarometer 2014* viser for eksempel at hele 25 prosent av den norske befolkningen leste bok – på papir – en gjennomsnittsdag i 2014, noe som er det høyeste tallet siden 1991.²⁴⁵ For andre papirmedier – aviser, ukeblad, tidsskrifter og tegneserier – har det vært en markant og dramatisk nedgang i samme periode. Også *Leserundersøkelsen 2014* gir et interessant innblikk i hvordan norske lesere forholder seg til e-boken som medium. Her kommer det frem at hele 93 prosent av befolkningen leste minst én bok i 2013. Bare tolv prosent av de spurte forteller at minst én av bøkene de leste, var digital. Når deltagerne i undersøkelsen blir spurt om forventningene knyttet til egne lesevaner de kommende tre årene, svarer 53 prosent at de sannsynligvis bare kommer til å lese på papir, 41 prosent ser for seg at de kommer til å lese både papirbøker og e-bøker, mens kun to prosent ser for seg at de utelukkende kommer til å lese digitalt. Blant de relativt få som allerede har stiftet bekjentskap med e-boken som medium, er situasjonen en litt annen: Her ser en stor andel, hele 85 prosent, for seg at de i fremtiden kommer til

å veksle mellom e-bøker og papirbøker, ni prosent ser for seg at de utelukkende kommer til å lese bøker på papir, mens fem prosent ser for seg at e-boken kommer til å være det eneste bokmediet de vil forholde seg til i årene fremover.²⁴⁶ Undersøkelsene forteller noe interessant om forholdet vårt til boken som medium: For dem som har allerede har lest bøker digitalt, fremstår e-boken som et godt supplement til papirboken. Men ikke godt nok til at de umiddelbart vil forkaste papirboken. Det er ingenting som tyder på at papirboken er i ferd med å bli irrelevant. Selv om e-boken og andre digitale publikasjonsformater utvilsomt kommer til å spille en stadig viktigere rolle i det litterære landskapet i årene fremover, vil papirboken fremdeles stå som den viktigste skjønnlitterære publikasjonsplattformen. Det er grunn til å tro at papirboken kommer til å definere både lesingen og den skjønnlitterære skrivingens form. Hvorfor?

Boken har lenge hatt en særegen status i vår del av verden som kulturbærer, kunnskapskilde og dannelsesobjekt, og ikke minst kommer bokens spesielle status til uttrykk innenfor skjønnlitteraturens område. Langt på vei kan det argumenteres for at ikke bare de tradisjonelle forestillingene om den skjønnlitterære teksten, men også vårt begrep om forfatteren er forankret i boken som objekt. Det er bokutgivelsen – helst på et anerkjent forlag – som gjør den skrivende til «forfatter», og det er forfatterens status som nettopp «forfatter» som gjør at boken får verdi og blir lest som «skjønnlitteratur». Helt konkret kan vi se hvordan dette kommer til uttrykk i kravet fra Den norske Forfatterforening om at man må ha utgitt «to skjønnlitterære bøker for voksne», det vil si bøker med «litterær verdi», for å kunne søke om medlemskap.²⁴⁷ Institusjonelt – eller skal man si tradisjonelt – må man altså utgi bøker for å bli «forfatter», det er ikke nok å publisere tekster digitalt.²⁴⁸ Og selv om dette kommer til å endre seg i takt med at også digitale medier vinner anerkjennelse som litterære publikasjonsplattformer, forteller eksempelet oss noe interessant om bokens kulturelle status på litteraturens område.

Det dynamiske forholdet mellom boken, forfatteren og den skjønnlitterære teksten har nemlig en lang historie. Den moderne forestillingen om boken som medium for skjønnlitterære publikasjoner begynte å ta form allerede på begynnelsen av 1300-tallet. Ifølge Roger Chartier var det i denne perioden at «il libro unitario» vokste frem som eget format, det vil si boken som medium for et helhetlig og frittstående litterært verk. Dette skjedde samtidig med at en mer moderne forståelse av forfatteren – en mer selvbevisst forfatteridentitet – begynte å ta form. Chartier presenterer med andre ord en noe annen fremstilling av litteraturhistorien enn Kittler, og ifølge franskmannen etablerte det seg allerede på dette tidspunktet, altså på 1300-tallet, en særegen forbindelse mellom forfatteren, det litterære verket og boken som objekt:

It was around figures such as Petrarch or Boccaccio, Christine de Pisan or René of Anjou that, for «modern» writers, the unitary book was born, that is, a book in which the connections between the material object, the work (in the sense of a specific work or a series of works), and the author was finally established.²⁴⁹

Denne situasjonen vedvarer fremdeles. Boken er ikke kun et medium. Den er intimt forbundet med litteraturen som kunstnerisk uttrykksform. Det handler om etablerte lesevaner, men også om et litterært formspråk og en litterær tradisjon som har vokst frem med utgangspunkt i de mulighetene som ligger i papirboken som medium. Derfor er det vanskelig å snakke om «plattformnøytralitet» i forbindelse med litteraturen. Det er som Tomas Espedal formulerer det: «Jeg skriver ikke tekster. Jeg skriver bøker.» Fremveksten av digitale medier kan komme til å forandre på dette, og en mulig konsekvens av digitaliseringen er nettopp at den tette forbindelsen mellom forfatter, bok og skjønnlitterær tekst vil kunne bli svekket. Dette bidrar til å reise noen interessante spørsmål: Hva skjer hvis boken i et fremtidig litterært

landskap ikke lenger blir forstått som den sentrale skjønnlitterære publikasjonsplattformen? Hvordan vil det påvirke vårt bilde av forfatteren og dermed av den litterære teksten? Hvordan skal vi avgrense det litterære feltet hvis vi ikke har et bestemt medium og et bestemt begrep om forfatteren å forholde oss til? Hvilke tekster vil vi da forstå som litterære?

Enn så lenge er det papirboken de fleste av samtidens norske forfattere primært forholder seg til. Mange synes å møte den digitale utviklingen med en viss skepsis eller likegyldighet. I sin masteroppgave fra høsten 2014, *Motstand mot og vilje til digital publisering. Kunstnariske og profesjonelle haldningar hos forfattarar granska som sosiokulturell habitus*, har Sunniva Relling Berg dybdeintervjuet til sammen atten forfattere om deres forhold til e-bøker og digital publisering mer generelt. Svært få av forfatterne Berg intervjuer, tar aktivt del i utgivelsen av sine egne bøker i digitalt format, og selv om de legger stor vekt på boken som det ferdige produktet av skriveprosessen, viser de liten interesse for e-bokversjonen av sine egne utgivelser. Flere av forfatterne visste ikke engang at bøkene deres var publisert digitalt. E-boken blir altså ikke betraktet som et selvstendig publiseringsformat, det vanlige er tvert imot å betrakte den som et supplement til papirboken, bemerker Berg.²⁵⁰ Riktignok påpeker mange av forfatterne i undersøkelsen at e-bøker kan ha en viktig funksjon når det gjelder å tilgjengeliggjøre litteraturen, men de mener allikevel at «eit digitalt litterært verk» ikke vil kunne «erstatte papirboka».²⁵¹

Hvorfor fortsetter e-boken å fascinere? Flere av forfatterne som Berg har intervjuet, peker på at de har vokst opp med bøker, og at bøkene har vært deres inngang til litteraturen. Cecilie Enger forteller for eksempel at «det å halde boka i handa, kjenne vekta av ho, er hennar måte å ha vakse opp med og blitt glad i litteratur på».²⁵² Det handler altså om vane, og etter hvert vil det kanskje etablere seg lignende vaner knyttet til e-bøkene, men det handler også om gleden ved å ha bøkene rundt seg – det å kunne «ta ut ei bok frå bokhylla og kople av frå alle skjermar rundt ein». Denne egenskapen kan ikke digitale utgivelser erstatte.²⁵³ I essayet «A

Life with Books» er den britiske forfatteren Julian Barnes inne på noe av det samme når han forteller at det som først og fremst fascinerer ham ved boken som medium, er de enkelte utgavens og eksemplarenes unike materialitet, i motsetning til e-bøkens karakter av å være generiske informasjonsformidlere:

Every book feels and looks different in your hands; every Kindle download feels and looks exactly the same (though perhaps the e-reader will one day contain a «smell» function, which you will click to make your electronic Dickens novel suddenly reek of damp paper, fox-marks and nicotine). [...] I have no Luddite prejudice against technology; it's just that books look as if they contain knowledge, while e-readers look as if they contain information.²⁵⁴

Papirboken forstått som et fysisk arkiv er synlig på en helt annen måte enn e-boken eller det digitale arkivet. Dermed fungerer den som en påminnelse om tidligere leseopplevelser, tidligere erfaringer, tidligere tilegnede kunnskaper. I digitaliseringens tidsalder blir kunnskapen i større og større grad «eksteriorisert», altså den lagres utenfor den menneskelige bevisstheten. Man trenger ikke selv å sitte på kunnskapen når smarttelefonen uansett kan brukes som mobilt leksikon. For ikke å gå i glemselen, eller snarere forsvinne inn i det mylderet av informasjon som preger World Wide Web, kan det være nødvendig på en eller annen måte å synliggjøre kunnskapen. Boken blir én måte å fastholde dette «forgjengelige» på.

Når man diskuterer digital teknologi og nye medier, er det lett å glemme at også boken representerer en avansert, slitesterk og svært brukervennlig teknologi. Den både lagrer og fremviser tekst, den er lett å frakte, den er holdbar. I intervjuet med Berg er Kristine Tofte inne på nettopp dette når hun beskriver hva hun opplever som de særegne kvalitetene ved den fysiske boken:

Den klarer seg utan straum, og tåler både litt vatn, kakesmular og feittete barnehender. Den kan falle i golvet og ligge ute på

altanen om natta. Den er behagelig å lese i, og har dette særlege fysiske grensesnittet, der ein kan finne oldefar sine kaffiflekkar og lure på kvifor tante sette eseløyrrer på akkurat den sida.²⁵⁵

I essayet «E-Books and Old Books» er bokhistorikeren Robert Darnton inne på noen av det samme:

Consider the book. It has extraordinary staying power. Ever since the invention of the codex sometime close to the birth of Christ, it has proven to be a marvelous machine – great for packaging information, convenient to thumb through, comfortable to curl up with, superb for storage, and remarkably resistant to damage. It does not need to be upgraded or downloaded, accessed or booted, plugged into circuits or extracted from webs. Its design makes it a delight to the eye. Its shape makes it a pleasure to hold in the hand. And its handiness has made it the basic tool of learning for thousands of years, even when it had to be unrolled to be read (in the form of the volume or scroll rather than the codex, composed of leaves connected to a binding) long before Alexander the Great founded the library of Alexandria in 332 BC.²⁵⁶

Lignende tanker finner vi også hos den amerikanske forfatteren Jonathan Franzen, kjent for romaner som *The Corrections* og *Freedom*. I et intervju fra januar 2012 understreker Franzen det enkle og geniale ved boken som teknologi, i motsetning til e-boken og de nye digitale leseteknologiene: «The technology I like is the American paperback edition of *Freedom*. I can spill water on it and it would still work! So it's pretty good technology. And what's more, it will work great 10 years from now. So no wonder the capitalists hate it. It's a bad business model.»²⁵⁷ En annen viktig grunn til at Franzen foretrekker papirboken foran e-boken, er at papiret oppleves som mer stabilt. Når en bok er trykket, kan den ikke forandres. En e-bok, derimot, kan oppdateres, forandres eller til og med slettes, og uten den rette

programvaren får man ikke engang tilgang til den teksten man ønsker å lese. Franzen kommenterer: «Someone worked really hard to make the language just right, just the way they wanted it. They were so sure of it that they printed it in ink, on paper. A screen always feels like we could delete that, change that, move it around. So for a literature-crazed person like me, it's just not permanent enough.» Boken fungerer kort sagt som en motvekt mot de skiftningene som ellers preger samfunnet, argumenterer Franzen: «I think, for serious readers, a sense of permanence has always been part of the experience. Everything else in your life is fluid, but here is this text that doesn't change.»

Mens den mer eksperimentelle estetiske utforskningen av e-boken som publikasjonsplattform i realiteten er fraværende i Norge, det vil si utforskningen av e-boken som noe mer og noe annet enn en digital kopi av papirboken, har vi i de senere årene sett en stabil eller til og med økende interesse for papirboken og de betydninger som knytter seg til papirboken som medium. Kanskje man kan forstå dette som en motvekt mot digitaliseringen og som et svar på utfordringen fra de digitale publikasjonsplattformene? Papirkvalitet og bokdesign har blitt en måte å skille seg ut på i et marked som oversvømmes av utgivelser, og det kan synes som om bokens estetiske kvaliteter for mange har blitt et metonymisk uttrykk for selve den litterære tekstens kvalitet. Det er særlig de små forlagene som utmerker seg på denne måten. Vi ser det blant annet i de håndlagde utgivelsene fra Jørn H. Sværens forlagsprosjekter H Press og England forlag. Vi ser det i mange av utgivelsene fra det litt mer etablerte Flamme Forlag. Og vi ser det hos det lille forlaget H//O//F, for eksempel i Mette Karlsviks *Øy/Ey*, hvor arkene er sydd og limt, men hvor omslaget mangler – boken distribueres derimot i en gjennomsiktig pose.²⁵⁸ Endelig kommer fascinasjonen for boken som objekt med all mulig tydelighet til uttrykk i *Cappelens Forslags Konversasjonsleksikon* fra 2014, et subjektivt og kontrafaktisk leksikon med bidrag fra over sytti norske skribenter og forfattere. Boken, som kom i stand ved hjelp av «folkefinansiering», er håndinnbundet, og

omslaget på førsteutgaven er laget av kalveskinn. I et intervju med *Morgenbladet* forklarer Pil Cappelen Smith, en av medeierne i den lille og uavhengige bokhandelen Cappelens Forslag i Oslo, hvordan konversasjonsleksikonet kan leses som et innlegg i debatten om papirbøker versus e-bøker: «Det beste innlegget jeg kan komme med i debatten om papirbokens fremtid, er en bok som fremmer den taktile og estetiske tilfredsstillelsen formatet kan ha. Omslaget på førsteutgaven er i kalveskinn. Hver hud har individuelle forskjeller i farge og spenning, så ingen av bøkene vil være helt like. Jeg mener, e-bøker? Spar meg.»²⁵⁹

Det er ikke bare innenfor omslagsdesignet at vi kan se en vedvarende interesse for boken som medium. I de senere årene har det kommet flere skjønnlitterære utgivelser som på ulike måter knytter innholdsmessige betydninger til den fysiske utformingen av boken. Ett eksempel er Ingrid Storholmens *Her lå Tirpitz* fra 2014, hvor forfatteren gir stemme til en gruppe besetningsmedlemmer om bord på det tyske slagskipet Tirpitz, som ble senket av britiske bombefly ved Håkøya i Troms i november 1944. Idet skipet er i ferd med å synke, begynner også teksten å «krenge». Den blir mer og mer skråstilt.²⁶⁰ Først tror man at det dreier seg om en feil i trykken, eller at man har blitt svimmel av å lese. Men snart oppdager man at det er en tanke bak skjevheten. I realiteten er det papirboken som speiler det som skjer i teksten. Det sier seg selv at dette er et betydningslag som forsvinner når romanen blir publisert som e-bok.

Et annet eksempel i denne kategorien er Monica Aasprongs *Sirkelsalme (til Betlehem til Jerusalem)* fra 2013. I tidligere arbeider har Aasprong utforsket en rekke ulike formater og publiseringsplattformer, ikke minst i forbindelse med hennes multimodale diktsyklus *Soldatmarked*.²⁶¹ Det forfatteren selv beskriver som et «tekstarbeid i ulike deler», har blitt publisert både som bok, i tidsskrift, som installasjoner, som opplesninger og som digitalt verk.²⁶² I *Sirkelsalme* konsentrerer Aasprong seg imidlertid om bokmediet. Teksten er komponert av et stort antall verselinjer som alle starter med ordene «jeg så ...», altså

med en tydelig referanse til Sigbjørn Obstfelders kanoniske dikt «Jeg ser» fra 1893 og hans bruk av anaforen som retorisk figur. Verselinjene er organisert i strofer som alle består av to verselinjer forbundet med parrim, for eksempel «jeg så en natt som sto i en port / jeg så en natt som stakk seg bort». Boken er delt inn i fjorten avsnitt, hvor alle setningene – alle observasjonene til det lyriske jeget – knytter seg til et bestemt objekt eller fenomen. Det interessant her er at alle de fjorten avsnittene innledes med identiske forside. Disse er trykt i litt tykkere kartong og rommer alle de nødvendige bibliografiske opplysningene. Pagineringen mangler i *Sirkelsalme*, og boken er dessuten ringbundet. Dermed kan alle de fjorten forsidene forstås som starten på diktsamlingen. Eller sagt på en annen måte: Forestillingen om en start og en slutt undermineres, «salmen» går i sirkel. Det antydes allerede i tittelen at Aasprongs diktsamling har en sirkulær komposisjon, og dette bidrar bokmediet til å understreke på en måte bare det fysiske formatet tillater.

Til slutt i dette kapitlet skal jeg vende tilbake til Audun Mortensen. Flere av Mortensens utgivelser, og ikke minst de tre diktsamlingene hans, har nemlig en grafisk utforming som er sterkt knyttet til boken som objekt. Dette kan synes som et paradoks. For selv om Mortensen tematiserer viktige aspekter ved den digitalteknologiske utviklingen, og selv om han låner viktige formelementer fra samtidens digitale mediekultur, er det vanskelig å tenke *alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det, aaliyah* og *27 519 tegn med mellomrom* publisert som ordinære e-bøker. *Samleren* fra 2015 er da også den eneste av Mortensens utgivelser som så langt er publisert digitalt. Allerede den særegne pagineringen i førsteutgaven av debutsamlingen *alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det* gir et godt eksempel på hvordan Mortensen leker seg med bokmediets konvensjoner. Pagineringen imiterer nemlig hvordan internettets søkemotorer på slutten av 2000-tallet nummererte treffsidene. Slik finner vi for eksempel diktet «ingenleserpoesi.doc [Compatibility mode]», som jeg var inne på i forrige kapittel, ikke på side «49», men derimot på side

«<<Previous 45 46 47 48 49 50 51 52 53 Next>>».²⁶³ Det ville vært umulig å videreføre en slik form for paginering i en ordinær e-bokutgivelse.

Også Mortensens konseptbaserte diktsamling *27 519 tegn med mellomrom* fra 2013 kan leses som en lek med bokmediets konvensjoner. Både tittelblad, kolofonside og *epigraf* eller motto er løsrevet fra deres tradisjonelle plassering i begynnelsen av boken. Derimot finner vi disse elementene i andre halvdel av den upaginerte boken – spredt mellom bokens øvrige innhold. Trykkeri-opplysningene er endog «kamouflert» i form av et dikt med tittelen «fabrikkportrett #2»: «trykt / og bundet hos livonia print sia, latvia».²⁶⁴ Det interessante med «fabrikkportrett #2», og også flere av de andre tekstene i *27 519 tegn med mellomrom*, er at de utnytter speilingen mellom de to arkene i den åpne boken. I «fabrikkportrett» er ordene «utgi cd med lyden av sin egen produksjon» fordelt over to kolonner, slik at vi på venstre side (nær margen) finner ordene «utgi / med / av / egen». På høyre side (også her nær margen) finner vi ordene «cd / lyden / sin / produksjon». Det skapes med andre ord en stereoeffekt, som det ville vært umulig å gjenskape i en e-bok med dynamisk tekstflyt. Digitalt remedierte ville teksten kort sagt blitt meningsløs.

I *Dyr jeg har møtt* kan man argumentere for at det håndbokaktige formatet spiller en vesentlig rolle. Bokdesignet innbyr til en lese måte hvor man lar boken ligge fremme, hvor man plukker den opp med jevne mellomrom, og hvor man blar og leser på tvers av kronologien. Den alfabetiske organiseringen kan sies å underbygge opplevelsen av «oppslagsverk». Men siden e-boken privilegerer den lineære lesingen, er dette et format som synes lite egnet for Mortensens samling av moderne fabler.

I intervjuet fra 2013 spør jeg Mortensen om hvilket forhold han har til den papirbaserte publiseringen sett i forhold til den digitale. Forfatteren forteller at papirboken har vært «et premiss for alle utgivelsene». Men det er ikke nødvendigvis det estetiske som har vært det viktigste. Like mye handler det om en pragmatisk beslutning «for å øke sannsynligheten for at verkene vil

kunne virke innen allmenngyldige distribusjons-, resepsjons- og finansieringskretsløp». E-boken, konstaterer Mortensen, konnoterer foreløpig primært «myten om den skjermbaserte, interaktive leseropplevelsen». Mortensen peker altså på de institusjonelle rammene (hvordan få utgivelsene til å sirkulere) som vesentlige for valg av medium. Dette kommer han tilbake til når jeg i intervjuet fra 2015 trekker frem noen av de samme spørsmålene knyttet til papirboken versus e-boken som publiseringsformat. Kunne Mortensen tenke seg at bøker som *27 519 tegn med mellomrom* eller *Dyr jeg har møtt* ble publisert som e-bøker? Og er e-boken like interessant som papirboken, sett fra et litterært, estetisk eller kunstnerisk perspektiv – og uavhengig av de økonomiske forholdene? Mortensen svarer:

Den alminnelige interessen for papirboken som medium er bl.a. en logisk konsekvens av at papirbokens hegemoni er blitt truet for første gang på et halvt årtusen; først når et nytt medium åpenbarer seg får man de beste forutsetningene til å oppdage – ergo granske, anerkjenne eller tilbakevise – det foregående mediets karakteristiske (teknologiske) egenskaper.

Hvorfor og hvordan vi ev. forholder oss til disse gjenopplagede egenskapene til vårt tidligere enerådende, «naturlige», «ikke-teknologiske» medium, finnes det selvfølgelig en rekke ulike eksempler på, innenfor de fleste felt. En tendens blant skjønnlitterære aktører har vært å ubetinget, og gjerne ubegrunnet, favorisere det fysiske produktet per se – f.eks. radikalkonservative forfattere som ønsker å innynne seg som håndverkere.

Foreløpig har bøkene mine blitt skrevet og utgitt med papirbokformatet som premiss. Hvis forlaget ønsker å gjenutgi bøkene som e-bøker på et senere tidspunkt, har jeg ingen prinsipielle innvendinger mot det. Hvis premisset derimot hadde vært simultan dobbelutgivelse (både papir og digitalt) eller digital versjon (før papir), ville jeg naturligvis konseptualisert bøkene annerledes.

Hvordan vurdere e-boken, eller hvilket som helst kunstnerisk verk utelukkende «fra et litterært, estetisk eller kunstnerisk perspektiv»? Premisset for utgivelsene mine er nettopp tanken om at verket (dvs. papirboken), til en viss grad, uomtvistelig genereres og forutsettes av et historisk og kulturelt betinget institusjonelt kretsløp av mer eller mindre meningsproduserende samspill. Et slikt rammeverk for tilskrivning av og forhandling om betydning og verdi er foreløpig fraværende for e-boken. Så svaret må bli: Ja, e-boken er like uinteressant som papirboken sett fra et utelukkende «litterært, estetisk eller kunstnerisk perspektiv».

Mortensen avviser altså tanken om å vurdere et litterært verk utelukkende fra et «litterært, estetisk eller kunstnerisk perspektiv». Det er umulig å ikke ta de institusjonelle rammene med i betraktningen, og valg av medium er uløselig knyttet til den litterære produksjonens historiske og kulturelle betingelser. Denne tanken gjenfinner vi i baksideteksten til *27 517 tegn med mellomrom*, hvor Mortensen gir en detaljert beskrivelse av bokens fysiske beskaffenhet, men hvor han også kobler bokutgivelsen opp mot det som i et halvt århundre har vært et av de viktigste litteraturpolitiske virkemidlene i Norge, nemlig «innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur», organisert av Norsk kulturråd:

denne boka er 190 mm høy, 133 mm bred, 13 mm tykk, 222 g tung, trykket på munken premium cream 100 g, innbundet med eskaboard og geltex 214-ls, inneholder 124 sider, 4807 ord, 23 339 tegn uten mellomrom, 27 519 tegn med mellomrom, utgitt i et førsteopplag på 1800 eksemplarer, sjangerdefinert som lyrikk av innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for voksne, godkjent av vurderingsutvalget for lyrikk som består av tre medlemmer som leser bøkene etter hvert som de mottar dem, garantert et minstesalg på 1000 eksemplarer slik at førsteopplaget kan bli større og forlaget kan gi ut litteratur som det ellers ikke hadde vært så lett å publisere med tanke på salget på

det kommersielle markedet alene, honorert med et kontraktsforskudd på kr 62 936, hvorav kr 51 446 er kompensasjon for 1000 eksemplarer innkjøpt av norsk kulturråd og kr 11 490 er forskudd på salg av 1/3 av restopplaget (22,5 % royalty, fratrullet 130 frieksemplarer)²⁶⁵

Innkjøpsordningen, slik Mortensen beskriver den, bidrar å bestemme både sjanger («sjangerdefinert som lyrikk av innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for voksne») og format: Det er *bøker* som kjøpes inn og distribueres til norske folkebibliotek. Og selv om e-bøker etter hvert har blitt en del av innkjøpsordningen, er det fremdeles boken som format som ligger til grunn for ordningen.²⁶⁶ Som Mortensen er inne på, bidrar innkjøpsordningen til å sikre økonomien i svært mange norske skjønnlitterære utgivelser, og dermed sørger den for at en rekke titler «som det ellers ikke hadde vært så lett å publisere med tanke på salget på det kommersielle markedet alene», allikevel blir utgitt.

At innkjøpsordningen har stor betydning for litteraturen i Norge, burde være hevet over tvil. Men har den også betydning for formatet på den litteraturen som utgis? Er det slik, som jeg har antydnet, at papirboken er det foretrukne mediet for samtidens norske forfattere på grunn av dens spesielle kvaliteter, altså at litteraturen uansett søker seg mot boken som medium, eller kan det være slik at forkjærligheten for boken i realiteten er forankret i det litteraturpolitiske virkemiddelapparatet, at innkjøpsordningen altså bidrar til å forsterke eller sedimentere de etablerte litterære formene? Er det derfor, og på grunn av at e-boken og den digitale litteraturen mangler det Mortensen beskriver som et «rammeverk for tilskrivning av og forhandling om betydning og verdi», at relativt få forfattere så langt har valgt å utforske de digitale mediene i en litterær kontekst? Det er vanskelig å gi entydige svar på disse spørsmålene, og jeg skal ikke begi meg nærmere inn på diskusjonen her. Ikke desto mindre aktualiseres problematikken når vi i neste kapittel går over til å diskutere den litteraturen

som utfolder seg bortenfor boken, og dermed bortenfor det tradisjonelle virkemiddelapparatet og de tradisjonelle institusjonelle rammene for litteraturen. Hva har dette å si for den litteraturen som skapes i de digitale mediene?