

ØYVIND PRYTZ

«Med elektriske
Bogstaver, som
kunde lyse
i Mørke!»



LITTERATUR
i en **DIGITAL** tid

Litteratur i en digital tid

ØYVIND PRYTZ

LITTERATUR I EN DIGITAL TID

sap SCANDINAVIAN
ACADEMIC
PRESS

Litteratur i en digital tid

© Spartacus forlag / Scandinavian Academic Press, 2016

2. opplag

Denne boken er utgitt Open Access og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere, remixe, endre og bygge videre på materialet. Lisensgiveren kan ikke tilbakekalle disse frihetene så lenge lisensvilkårene blir fulgt. Disse innebærer å oppgi riktig kreditering, inkludere en henvisning til lisensen, samt opplyse om hvilke endringer som er foretatt. Dette skal gjøres på en rimelig måte, men ikke på noen måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikke brukes til kommersielle formål. Det er ikke tillatt å søke juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk begrenser andre fra å gjøre noe lisensen tillater.

Utgitt med støtte fra Norges forskningsråd og Norsk kulturråd
Kjøpt inn av Norsk kulturråd

Omslag: Lukas Lehner / Punktum forlagstjenester

Sats: Punktum forlagstjenester

Satt med Garamond Premier Pro 11/13

Trykk: Nørhaven

Printed in Denmark

ISBN 978-82-304-0188-0

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkloven eller med avtaler inngått med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press

C/O Spartacus Forlag AS

P.B. 6673 St. Olavs plass

0129 Oslo

www.spartacus.no

Innhold

Forord	7
Kapittel 1 Innledning	9
Del 1	
Kapittel 2 Å skrive i en digital tid	25
Kapittel 3 Bøker i en digital tid	87
Del 2	
Kapittel 4 Litteratur i sosiale medier	163
Kapittel 5 Skjermlitteratur	239
Noter	287
Litteraturliste	309
Register	331

Forord

«Med elektriske Bogstaver, som kunde lyse i Mørke!» Slik beskriver helten i Knut Hamsuns *Sult* fra 1890 den elektriske salmeboken som en viss J.H. Happolati angivelig skal ha oppfunnet. Han forsøker å lyve sin godtroende samtalepartner «hensynsløst fuld, slaa ham storslagent af Marken og bringe ham til at tie af Forbauselse». Men *Sult*-heltens samtalepartner lar seg ikke vippe av pinnen, tvert imot tar han den storslagne oppfinnelsen som en selvfølge. Han tror hvert et ord, men faller «alligevel ikke i Staver». En lignende mangel på forbauselse, vil jeg hevde, preger også vår egen omgang med de nye digitale medieteknologiene. At elektriske bøker endelig har blitt en realitet, at det til og med finnes bøker som man kan bevege på ved å berøre den lysende skjermen, er ikke nok til å slå oss i bakken av undring. Ambisjonen med denne boken er derfor å hente frem igjen forbauselsen og fascinasjonen i møtet med det nye, og det gjør jeg både ved å undersøke hvordan teknologiene fungerer, og – ikke minst – ved å lese den litteraturen som på ulike måter tematiserer digitaliseringens kulturelle eller samfunnsmessige konsekvenser, eller som er skrevet for å publiseres i de nye digitallitterære formatene. Jeg spør meg altså: Hva vil det si å skrive, og hva er litteratur i en digital tid?

Denne boken springer ut av et forskningsprosjekt igangsatt av Norsk kulturråd. En første rapport fra prosjektet, *Litteratur i digitale omgivelser. En forstudie*, ble publisert i 2013. Enkelte avsnitt fra rapporten er videreført i bearbeidet form i denne boken. Jeg vil takke Kulturrådet for å ha gitt meg utmerkede arbeidsforhold i hele forskningsperioden, og ikke minst vil jeg takke gode kollegaer i FoU-seksjonen som har lest og kommentert utvalgte kapitler. En spesiell takk til tidligere seksjonsleder Ellen Aslaksen for entusiastisk faglig støtte til forskningen. Takk også til professor Terje Hillesund ved Universitetet i Stavanger, som har lest og kommentert deler av manus og kommet med viktige innspill. Takk til fagfelle for konstruktive kommentarer i den siste fasen av arbeidet. Tusen takk til alle forfatterne som har latt seg intervjuet til denne boken. Og tusen takk til min kjære kone Ingrid Svennevig Hagen, som har lest, kommentert og bidratt med viktige diskusjoner om litteraturen og det digitale. Det siste året har jeg opplevd den enorme gleden det gir å se en liten baby gå løs på de nederste bøkene i bokhyllen, om ikke for å lese, så i det minste for å spise. Denne boken er til Ebba, nyfødt leser.

Oslo 24.11.2015

Øyvind Prytz

Kapittel 1

Innledning

rss feedback

frembringer internett
nye former for
litteratur
lol

I det lille diktet «rss feedback» fra samlingen *aaliyah* (2011) spør forfatteren Audun Mortensen hvorvidt internett frembringer nye former for litteratur. Hans korte og ironiske svar er «lol», altså akronymet for «laughing out loud».¹ Til tross for den knappe og nærmest upoetiske formen innfanger «rss feedback» en viktig ambivalens i litteraturen og det litterære landskapet i samtiden. På den ene siden synes Mortensen å avvise forestillingen om at digitaliseringen setter spor etter seg i litteraturen, bare tanken får ham til å le. Er det kanskje slik, kunne man spørre, at litteraturen har en annen status og tilhører annen diskursiv orden enn det mangfoldet av uttrykksformer som florerer på nettet? At *aaliyah* utelukkende er publisert på papir og altså ikke er tilgjengelig som e-bok, bidrar til å understreke poenget: Det er fremdeles boken som er litteraturens privilegerte medium. På den andre siden legger vi merke til hvordan Audun Mortensen

låner det språklige uttrykket sitt fra nettopp internettet og den digitale mediekulturen «rss feedback» i utgangspunktet synes å avvise. Diktets form kan med andre ord sies å underminere det semantiske innholdet, og slik blir den underliggende antagelsen bekreftet: «rss feedback» er selv et eksempel på hvordan digitaliseringen og den digitalteknologiske utviklingen bidrar til å frembringe «nye former for litteratur».

Hva skjer med litteraturen når omgivelsene digitaliseres? Det er dette enkle, men likevel svært sammensatte og komplekse spørsmålet som danner utgangspunkt for denne bokens diskusjoner og analyser. *Litteratur i en digital tid* er en kartlegging og en undersøkelse av digitaliseringen på litteraturens område sett fra forfatternes og lesernes perspektiv, og med en særlig interesse for litteraturens tematiske og formmessige aspekter. Det er de estetiske konsekvensene av digitaliseringen det skal handle om, ikke primært bokbransjens utfordringer eller skjønnlitteraturens posisjon eller funksjon innenfor et større mediekulturelt landskap. Jeg undersøker og analyserer hvordan den digitalteknologiske utviklingen tematiseres i samtidslitteraturen, hvordan både etablerte og fremvoksende litterære uttrykksformer preges av de nye lese- og skriveteknologiene, og hvordan de pågående teknologiske, samfunnsmessige og kulturelle endringsprosesser bidrar til å sette spor etter seg i grunnleggende begreper som «forfatteren», «leseren», «boken» og «den litterære teksten».

Diskusjoner om digitaliseringen av litteraturen har lenge hatt en tendens å bli svært polariserte. På den ene siden argumenteres det for at digitaliseringsprosessen går for langsomt, at litteraturen – og bokbransjen spesielt – henger etter, og at den teknologiske utviklingen verken kan reverseres eller styres. Det har blitt fremstilt nærmest som et imperativ at vi må bidra til at vi får en digital litteratur, og for enkelte har det å lese digitalt blitt et mål i seg selv. På den andre siden ser vi en tendens blant mange aktører på litteraturens område til å distansere seg fra de utfordringene som knytter seg til den digitalteknologiske utviklingen. Mange er bekymret for at digitaliseringen vil kunne sette

viktige kulturelle verdier på spill. Andre synes å mene at litteratur og lesing handler om noe annet enn digitale data, digital kultur og digitale kommunikasjonsteknologier. Dessuten, kunne man tilføye, vil e-boken aldri kunne erstatte papirbokens materielle og sanselige kvaliteter.

Det er et paradoks at både «teknologioptimistenes» og «boknostalgikernes» argumenter leder frem til noen av de samme konklusjonene: Vi befinner oss midt i en digital revolusjon. Boken er død, romanen er død, og selv om romanen fremdeles hadde vært en relevant litterær sjanger i digitaliseringens tidsalder, ville vi ikke lenger vært i stand til å lese den eller forstå dens kvaliteter. Internett surfing har nemlig ført til en svekkelse av evnen til fordypning og konsentrasjon og dermed av evnen til dypere tenkning. Ordvalgene i en rekke boktitler de senere årene aksentuerer den dramatiske situasjonen vi angivelig står overfor. I *Print Is Dead. Books in Our Digital Age* av Jeff Gomez handler det om bokmediets siste fase.² I *The Shallows. How the Internet is Changing the Way We Read, Think and Remember* diskuterer Nicholas Carr hvordan digitale teknologier gjør oss stadig mer overfladiske og grunne i tenkningen.³ Og i tittelen til essaysamlingen *The Edge of the Precipice. Why Read Literature in the Digital Age?* mer enn antydes det at vi allerede står på kanten av stupet.⁴ Boken er død. Vi evner ikke lenger å tenke dype og sammenhengende tanker. Og litteraturen er det vi klammer oss til når vi nærmer oss kulturens sammenbrudd.

Men befinner vi oss virkelig på kanten av et stup? Hvordan fortøner situasjonen seg hvis vi lar analysene ta utgangspunkt i forfatterens virksomhet, i den litteraturen som skrives, snarere enn å rette blikket mot bok-, medie- og teknologibransjenes egne virkelighetsforståelser? *Litteratur i en digital tid* rommer ingen dystre spådommer om papirbokens død, litteraturens forvirring eller kulturens forfall, og heller ingen utopiske spekulasjoner om fremtidens litterære former. Ambisjonen er å tegne et mer balansert eller sammensatt bilde av digitaliseringens påvirkninger på litteraturen – og omvendt av litteraturens utforskning av

det digitale. For hva er realitetene «på bakken»? Interessen for litteratur er stor i Norge. Og med svært mange gode forfattere befinner vi oss på mange måter i en gullalder. Men selv om det finnes viktige unntak, og vi skal bli nærmere kjent med flere av disse i løpet av denne boken, er det relativt få av samtidens norske forfattere som aktivt tematiserer den digitalteknologiske utviklingen i tekstene sine, eller som utforsker digitale alternativer til boken som publiseringsplattform, eller som eksperimenterer med interaktive og multimodale tekster tilpasset nettbrettene funksjonaliteter. Snarer enn å bryte nytt land i det digitallitterære landskapet viderefører og videreutvikler de den litterære tradisjonen og boken som medium. Heller ikke blant leserne har de radikale endringene inntruffet så langt. Over nitti prosent av befolkningen i Norge leser minst én bok hvert år, og selv om e-boken langsomt vinner terreng, er papirboken fremdeles det desidert viktigste mediet for formidling av litterære tekster.

Hva skyldes denne tilsynelatende mangelen på interesse for det digitale? Kanskje befinner vi oss fremdeles i en tidlig fase av utviklingen. Kanskje er det slik at konsekvensene av digitaliseringen vil bli mindre iøynefallende enn vi først kunne tenke oss. Eller kanskje er det slik at litteraturen med vilje plasserer seg på en viss avstand fra den digitalteknologiske utviklingen, nettopp for å kunne studere den på avstand og med et kritisk blikk? Dette betyr ikke at digitaliseringen ikke vil føre til store og grunnleggende forandringer i årene fremover, for de tror jeg nok vil komme. Her vil jeg imidlertid, i tråd med ambivalensen i Audun Mortensens «rss feedback», fremheve de ofte langsomme og sjelden entydige endringsprosessene. Slik håper jeg at denne bokens litterære lesninger, forfatterintervjuer, teknologibeskrivelser og teoretiske refleksjoner kan bidra til å innfange noen viktige tendenser i litteraturen i samtiden. Ennå vet vi ikke hvilke former litteraturen kommer til å få i digitaliseringens tidsalder, hvilke tema som kommer til å bli oppfattet som de mest sentrale, eller hvordan vi kommer til å tenke rundt begrep som «forfatter», «tekst» og «leser». Ikke desto mindre forsøker *Litteratur i en*

digital tid å presentere noen forfattere, lese noen tekster, formulere noen begreper, skissere noen perspektiver og diskutere noen forklaringsmodeller og på den måten frembringe noen verktøy som kan gjøre det mulig å forstå og håndtere situasjonen.

Det er først og fremst *skjønnlitteraturen* og det skjønnlitterære feltet det handler om i denne boken. Jeg bruker «litteratur» synonymt med det litt smalere begrepet «skjønnlitteratur». Også innenfor sakprosaen (læremidler for skolen, akademisk faglitteratur, generell sakprosa og ikke minst journalistikken) ser vi en svært interessant og viktig utvikling i forbindelse med digitaliseringen, og i mange tilfeller er endringene større og mer dyptgripende her enn på skjønnlitteraturens område. Men selv om også denne utviklingen hadde fortjent en egen studie, konsentrerer altså *Litteratur i en digital tid* seg om skjønnlitteraturen. Det er litteraturen som estetisk uttrykksform det handler om, og ikke primært boken som medium eller skriftkulturen som sådan. Hvordan velger jeg så å definere litteratur? Hvilke type tekster velger jeg å betrakte som «litterære»? Denne boken forholder seg til en nokså pragmatisk definisjon av begrepet. På den ene siden forstår jeg litteratur som en type «oppdiktet, skapende, kunstnerisk eller estetisk orientert skrivekunst». Litterære tekster er altså tekster med viktige narrative, poetiske eller dramatiske kvaliteter. På den andre siden forholder jeg meg til en institusjonell forståelse av litteraturen: Litterære tekster er tekster som de litterære institusjonene, det vil si litteraturkritikken, academia, innkjøpsordningen, bokbransjen og andre, velger å behandle som litteratur.

Samtidig velger jeg å skille mellom litteratur som en type ordkunst eller tekstbasert kunstform og andre kunst- og kulturuttrykk som i større eller mindre grad gjør bruk av tekst eller litterære virkemidler. Jeg velger altså å avgrense litteraturen fra andre tilstøtende, estetiske uttrykksformer. Et dataspill kan riktignok inneholde betydningsfulle narrative elementer, men det vil fremdeles være et dataspill – og ikke litteratur. En Twittermelding kan utvilsomt gjøre bruk av poetiske virkemidler, men

dette betyr ikke dermed at jeg leser alle Twitter-meldinger som litterære eksperimenter. En god historie trenger ikke nødvendigvis å ha litterære kvaliteter, og et maleri er fremdeles et maleri selv om lerretet er fylt med ord. Det jeg primært forsøker å forstå i denne boken, er altså ikke hvordan grensene mellom litteraturen og andre tilstøtende uttrykksformer er i ferd med å bli mer porøse som en følge av digitaliseringen, eller hvordan grensene mellom kunstartene blir mer diffuse når de alle formidles via de samme digitale kanalene. Det jeg derimot forsøker å forstå, er hva litteraturen er, og hva den kan være innenfor rammene av det digitale.

Måten jeg definerer litteratur på, er slett ikke uproblematiske. For det første kan det være vanskelig å skille mellom sakprosa og skjønnlitteratur, og skillelinjene er i ferd med å bli stadig mer uklare. I de senere årene har vi sett en rekke eksempler på skjønnlitterære tekster med en tydelig forankring i virkeligheten, samtidig som vi har sett en rekke eksempler på sakprosa med åpenbare skjønnlitterære kvaliteter. Enkelte av tekstene jeg analyserer i denne boken, befinner seg i dette skjæringspunktet. Når det allikevel har vært mulig å forholde seg til disse som skjønnlitteratur, har det sammenheng med nettopp de institusjonelle sjangerbestemmelsene. For det andre – og dette er kanskje det viktigste poenget i denne sammenheng – er både litteraturen, de litterære institusjonene og våre begreper om litteraturen i ferd med å forandre seg som en følge av digitaliseringen. De kulturelle uttrykksformene som i dag befinner seg i litteraturens randsone, kan potensielt komme til å bli betraktet som helt sentrale i fremtiden. Og litterære uttrykksformer som jeg i dag overser på grunn av deres «manglende litterære kvaliteter», kan komme til å bli betraktet som litteratur av stor verdi innenfor et annet estetisk paradigme. Allerede i dag kan vi se hvordan etablerte kvalitetsnormer er i ferd med å bli utfordret av nye digitale uttrykksformer. Når jeg i denne boken allikevel tar utgangspunkt i en relativt avgrenset og «konservativ» definisjon av litteraturen, er det altså med en bevissthet om at det objektet jeg studerer, allerede er i ferd med å bevege seg ut av de oppstilte rammene. Men jeg mener at

de tydelige rammene nettopp kan være med på å anskueliggjøre poenget. Ved å ta utgangspunkt i noen bestemte kjennetegn blir det lettere å vise hvordan den digitale utviklingen bidrar til å sette litteraturen og det litterære landskapet i bevegelse.

Mens *Litteratur i en digital tid* forholder seg til en avgrenset definisjon av begrepet «litteratur», opererer den med en relativt romslig definisjon av begrepet «digitalisering». ⁶ Ordet «digital» (fra latinske *digitus*, opprinnelig finger) kan oversettes med formuleringen «i form av tall eller siffer». Å digitalisere betyr med andre ord «å gjøre om til tall». Begrepet henviser til den mest grunnleggende operasjonen i all digital teknologi, nemlig gjengivelsen av analog informasjon, for eksempel litterære tekster, som digitale data, altså som tall, eller mer presist, som kombinasjoner av sifrene null og ett. Men begrepet «digitalisering» har ikke bare denne avgrensede, mer tekniske betydningen. Slik jeg forstår og anvender begrepet i denne boken, henviser «digitalisering» til en rekke forskjellige fenomener og forhold. Det henviser til helt konkrete digitalteknologiske innretninger som for eksempel datamaskiner, lesebrett, nettbrett og smarttelefoner. Det henviser til den litterære eller estetiske anvendelsen av disse teknologiene. Det henviser til de kulturelle og samfunnsmessige endringsprosessene som den digitalteknologiske utviklingen er en del av og baner veien for. Og endelig henviser det til litteraturens, kunstens og kulturens refleksjoner over disse endringsprosessene. Begrepet «digitalisering» refererer med andre ord til et mangfold av ulike prosesser, og selv om oppmerksomheten i denne boken hele tiden er rettet mot skjønnlitteraturen og den estetiske dimensjonen av digitaliseringen, ønsker jeg ikke å avgrense begrepet: Det er nettopp kompleksiteten i forholdet mellom digitaliseringen og litteraturen jeg forsøker å beskrive.

Digitaliseringen, forstått som en slik mangfoldig prosess, fører til dyptgripende endringer i litteraturens kulturelle, økonomiske og samfunnsmessige omgivelser. ⁷ Digitale teknologier har allerede fått en dominerende rolle i samfunnet og blitt en integrert del av livene våre. Erfaringene våre av den ytre verden, forholdet

til menneskene rundt oss, måten vi tenker på, hvordan kunnskap produseres og sirkuleres, vår egen selvforståelse og hvordan personligheten vår formes – alt dette er aspekter ved samtidens virkelighetserfaringer som i stor grad er preget av de digitale kommunikasjonsteknologiene, av den globale mediekulturen, av de sosiale mediene og av den overveldende strømmen av informasjon som internett og World Wide Web legger til rette for. Dagens forfattere skriver kort sagt innenfor rammene av en digital kultur, og som jeg allerede har vært inne på i forbindelse med Mortensens «rss feedback», er det er vanskelig å unngå impulsene fra det digitale. Selv forfattere som velger å holde fast ved de tradisjonelle skrive- og medieteknologiene, må på et eller annet plan forholde seg til at omgivelsene, altså den virkeligheten de er en del av, digitaliseres. Undersøkelsene i *Litteratur i en digital tid* forholder seg derfor ikke først og fremst til den mer eksperimentelle digitale litteraturen, men interesserer seg i like stor grad for den litteraturen som utfolder seg innenfor de mer tradisjonelle formene og formatene. Det er litteraturens «sentrum» snarere enn dens marginer jeg ønsker å undersøke i denne boken, og det er en grunnleggende tanke at den indirekte påvirkningen på litteraturen fra de digitale teknologiene ofte kan være like betydningsfull og like interessant å undersøke som den mer eksplisitte utforskningen av digitale medier i litterære sammenhenger.

Selv om de kulturelle og samfunnsmessige endringsprosessene knyttet til digitaliseringen danner et viktig bakteppe for denne bokens undersøkelser, forsøker jeg å la analysene ta utgangspunkt i konkrete litterære eksempler, og ikke minst i de konkrete skrive-, lese- og medieteknologiene som bidrar til å forandre det litterære landskapet i Norge og internasjonalt. For digitaliseringen fører ikke bare til forandringer i den erfaringsvirkeligheten som litteraturen beskriver. Helt konkret fører den til at litteraturen blir produsert, distribuert og lest på en annen måte i dag enn tidligere. For det første har datamaskiner og digitale tekstbehandlingsprogrammer for lengst overtatt for papiret, håndskriften og skrivemaskinen som de viktigste skrivedskapene for samtidens

forfattere – igjen med viktige unntak. I tillegg er både forlagenes arbeidsprosesser og selve bokproduksjonen (layout og trykking) i stor grad basert på digitale teknologier, slik at også papirbøker i dag kan sies å ta form som digitale tekster før de trykkes. For det andre: Selv om litteraturens tradisjonelle formidlingskanaler fremdeles står sterkt, spiller digitale boksamlinger og bibliotek, e-bøker, nettbokhandlere og omtaler i sosiale medier en stadig viktigere rolle i distribusjonen og formidlingen av litterære tekster. Dette betyr ikke bare at etablerte næringskjeder innenfor bokbransjen utfordres, men også at tradisjonelle institusjoner som bibliotekene, litteraturkritikken og de fysiske bokhandelene settes under press. For det tredje: På lesingens område er e-bøker, lesebrett, nettbrett og andre digitale publikasjonsplattformer i ferd med å utfordre den tette forbindelsen som lenge har eksistert mellom boken og litteraturen. Selv om papirlesingen holder stand, blir en stadig større del av litteraturen lest digitalt eller innenfor det man kan beskrive som et digitalt miljø. Vi har ofte smarttelefonen eller nettbrettet lett tilgjengelig når vi leser, og dette kan føre til at lesingens form endrer karakter. Men kan det også føre til endringer i vår forståelse av boken og litteraturen? Kommer litteraturen til å få en annen betydning og derfor en annen form? Et grunnleggende spørsmål jeg stiller i denne boken, er altså hvordan endringene i produksjon, distribusjon og lesing av litterære tekster bidrar til å forandre litteraturen og det kulturelle landskapet som litteraturen er en del av, og hvordan disse endringene bidrar til å forandre litteraturens estetiske former.

E-bokens fremvekst er det viktigste og mest iøynefallende uttrykket for digitaliseringen på litteraturens område. Men selv om e-boken står sentralt og spiller en avgjørende rolle i de pågående endringsprosessene, handler *Litteratur i en digital tid* ikke kun om denne. Hvis man vil forstå hvordan digitaliseringen bidrar til å forandre litteraturen og det litterære landskapet i samtiden, kan man ikke begrense seg til å studere de enkelte mediene eller de enkelte litterære uttrykksformene isolert. Tvert imot må man se litteraturen, medieteknologiene og de mer overordnede

digitaliseringsprosessene som en helhet. Jeg skal forsøke å være litt mer konkret: For å forstå e-bokens betydning for utviklingen av litteraturen er det ikke nok å forstå hvordan det nye distribusjons- og leseformatet bidrar til å forandre økonomi, struktur og maktforhold i bokbransjen. Like viktig er det å forstå hvordan e-bokteknologien faktisk fungerer, og hvilke estetiske muligheter eller begrensninger e-bokformatet gir forfatterne. Man må forstå hva det vil si å lese i et digitalt miljø, og hvordan nye lesevaner kan føre til at nye litterære former vokser frem. Og man må forstå hvilken betydning de sosiale mediene spiller eller kan spille i denne situasjonen, og hvordan forfatterrollen på ulike måter settes i bevegelse. For å nevne noe. Innenfor rammene av denne boken er det ikke rom for å gå i dybden på alle disse områdene. Ambisjonen er snarere å strekke opp det brede lerretet. Jeg skal forsøke å tegne et kart over det litterære landskapet i samtiden for på den måten å kunne beskrive en rekke forskjellige – men sentrale – endringstendenser i relasjon til hverandre. Samtidig gir dette meg anledningen til å gå i dybden på de estetiske spørsmålene.

En stor del av forskningen på litteratur og digitalisering har så langt konsentrert seg om e-bokens fremvekst og om bokbransjens utfordringer i forbindelse med digitaliseringen sett fra et økonomisk eller sosiologisk perspektiv. Også medievitenskapen har bidratt med viktige innsikter om digital mediekultur, om bruken av sosiale medier og mer spesifikt om ulike medieteknologiers virkemåte. Både bransjeperspektivet og det medievitenskapelige perspektivet er av stor betydning for å forstå hvordan digitaliseringen setter spor etter seg i litteraturen. Det som har manglet i mye av den tidligere forskningen, er blikket for litteraturens tematiske og formmessige aspekter forstått i en medieteknologisk kontekst. Å bidra til å fylle dette hullet i forskningen er en viktig ambisjon med denne boken. Det handler om å gå ett skritt videre: Ikke bare se på litteraturens økonomiske og medieteknologiske rammer, men å undersøke selv kjernen. I *Digital Modernism. Making It New in New Media* argumenterer Jessica Pressman for hvordan tradisjonelle, humanistiske metoder kan bidra til å

belyse, historisere og kontekstualisere nye medieuttrykk generelt og den digitale litteraturen spesielt.⁸ Selv velger hun å anvende nykritikkens nærlesningsstrategier i møtet den elektroniske litteraturen. Denne boken baserer seg på en lignende tilnærming til litteraturen. Selv om det har vært nødvendig å hente metodologiske og teoretiske innsikter fra blant annet medievitenskapen, henter jeg de viktigste redskapene mine fra litteraturvitenskapens tradisjonelle verktøykasse. Det er litteraturen som danner utgangspunktet for min tilnærming til digitaliseringen, og derfor står også de litterære analysene i sentrum for denne boken.

Mer presist forsøker jeg å la analysene mine følge tre overordnede tematikker som bidrar til å belyse både litteraturen og litteraturens digitale omgivelser. Den første temakretsen knytter seg til spørsmålet om hvordan digitale teknologier på ulike måter setter spor etter seg i litteraturens former. Her skiller jeg mellom to ulike perspektiver. På den ene siden diskuterer jeg hvordan digitale skrive- og medieteknologier direkte eller indirekte preger den estetiske formen til det jeg kaller den «papirbaserte» litteraturen, litteratur som i utgangspunktet er skrevet med tanke på den trykte boken som medium, det vil i realiteten si en stor del av den norske samtidslitteraturen. På den andre siden retter jeg blikket mot de nye litterære formene og sjangrene som er i ferd med å vokse frem med utgangspunkt i ulike digitale publikasjonsplattformer. Som vi skal se, kan dette blant annet dreie seg om interaktive og multimodale bøker tilpasset nettbrettene funksjonaliteter, det kan dreie seg om ulike former for nettbasert litteratur, og det kan dreie seg om litterære eksperimenter i ulike sosiale medier.

Den andre overordnede temakretsen knytter seg til spørsmålet om hvordan og i hvilken grad digitaliseringen avspeiler seg i forfatternes tematiske utforskninger. Her undersøker jeg blant annet på hvilken måte ord, begreper og tenkemåter knyttet til de digitale teknologiene finner veien inn i litteraturen. Jeg spør hvordan samtidslitteraturen forholder seg til den viktige diskusjonen om hvilke konsekvenser den digitalteknologiske utviklingen har

for den enkelte, for kulturen og for samfunnet som helhet. Og jeg antyder hvordan litteraturen kan bidra til en bedre forståelse av de digitale omgivelsene som vi alle er en del av. Som i all annen litterær analyse er det vanskelig å skille mellom den formmessige og den tematiske innflytelsen fra digitaliseringen. I de konkrete analysene vil disse to perspektivene derfor overlappe hverandre.

Den tredje temakretsen som analysene i *Litteratur i en digital tid* forsøker å utfolde, knytter seg til spørsmålet om hvordan de digitale endringsprosessene bidrar til å utfordre eller forandre våre tradisjonelle forestillinger om litteraturen, den litterære teksten, forfatteren og leseren. Som allerede nevnt har vårt begrep om litteraturen lenge vært knyttet til forfatteren på den ene siden og til boken som medium på den andre. Langt på vei kan man hevde at det er bokutgivelsen som gjør den skrivende til «forfatter». Og det er forfatternavnet som garanterer den litterære kvaliteten. Men hva skjer når forbindelsen mellom boken og forfatteren utfordres av alternative digitale publikasjonsplattformer? Kan man være forfatter uten å utgi bøker? Og hvilke tekster vil vi forholde oss til som litterære når boken ikke lenger fungerer som det definerende mediet?

Denne boken har to hoveddeler. I den første delen, «Litteratur i digitale omgivelser», retter jeg blikket først og fremst mot den papirbaserte litteraturen. Ambisjonen med kapittel 2, «Å skrive i en digital tid», er å tegne et oversiktsbilde over det litterære landskapet i samtiden og fremvise ulike posisjoner som dagens forfattere etablerer eller inntar i møtet med den digitalteknologiske utviklingen. Jeg fokuserer på hvordan digitaliseringen tematiseres eller på annen måte reflekteres i litteraturen, og et av de sentrale spørsmålene er hvordan skriveteknologiene, enten de er analoge eller digitale, bidrar til å forme den litteraturen som blir skrevet. Kapitlet baserer seg på så vel forfatterintervjuer som rene litterære analyser, og blant forfatterne vi møter, er Tomas Espedal, Agnes Ravatn, Kjersti Annesdatter Skomsvoll, Isabell El-Melhaoui og Audun Mortensen. I kapittel 3, «Bøker i en digital tid», presenterer jeg ulike teoretiske perspektiver på noen

av de posisjonene, tendensene og fenomenene som presenteres i kapittel 2, men kapitlet gjør også rede for grunnleggende kjennetegn ved digitale tekster generelt og ved e-bøker og lesebrett mer spesielt. Forholdet mellom e-boken, papirboken og den litterære teksten er en sentral tematikk: Hva er de estetiske konsekvensene av e-bokens fremvekst, og hva skjer med papirbokens status når stadig mer tekst leses digitalt?

I den andre hoveddelen, «Litteraturen bortenfor boken», ser jeg nærmere på litterære former som har sitt utspring i ulike digitale medier, og som i større eller mindre grad sirkuleres uavhengig av papirboken. I kapittel 4, «Litteratur i sosiale medier», undersøker jeg sosiale medier som en mulig litterær publikasjonsplattform. Hvilke formmessige muligheter tilbyr de sosiale mediene, og hvilken betydning har valg av medium for litteraturens status og dermed for resepsjonen? Kapitlet analyserer utgivelser fra blant andre Marit Eikemo, Frode Grytten og Pål Norheim, det rommer et intervju med Linnéa Myhre, og det spør hvordan litterære nettsamfunn som for eksempel Wattpad kan komme til å forandre litteraturen og det litterære landskapet i fremtiden. De aller fleste tekstene jeg analyserer i kapittel 4, har – til tross for deres opprinnelse i ulike sosiale medier – blitt publisert i bokform. I kapittel 5, derimot, «Skjermlitteratur», vender jeg blikket mot litterære tekster som utelukkende kan leses eller fremvises på skjerm. Kapitlet kartlegger kort sagt den «heldigitale» eller «digitalt skapte» litteraturen og de ulike formene og sjangrene som er i ferd med å vokse frem i tilknytning til nettbrettene som publikasjonsplattform. Kapitlet trekker linjer bakover til den elektroniske litteraturen, men retter blikket primært mot den multimodale og interaktive «brettlitteraturen». Barnelitteraturen står sentralt, og gjennom en rekke konkrete eksempler, og gjennom analyser av blant annet Åshild Kanstad Johnsens *Kubbe lager skyggeteater*, fremviser kapitlet noen av de estetiske mulighetene som de nye teknologiene tilbyr samtidens forfattere.

Del I

Litteratur i
digitale omgivelser

Kapittel 2

Å skrive i en digital tid

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tilbaketrekningen:

Agnes Ravatns *Fugletribunalet*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Skrivemaskin, penn, notatbøker: Tomas Espedals arbeidsformer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tekstbehandlingsprogrammets flyt: Carl Frode Tillers improvisasjoner

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

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

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

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

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

Litteraturens mulighet: Jan Kjærstads essay

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

```

01001001
01000100 01000101 01010100
    01000111 01010101 01001100 01000101
01000101 01010010
01010011 01001111 01001101
    01101011 01001010 01000101 01001110 01010100
01101011 01001010 11000110 01010010 01001100 01001001 01000111 00101101
    01001000 01000101 01010100 01000101 01001110
01000111 01001010 01000101 01001101 0101010087

```

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

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

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

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

I
DET
GULE
ER
SOM
KJENT
KJÆRLIG-
HETEN
GJEMT⁸⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dikt basert på tagged photos: Audun Mortensens forfatterskap

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

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

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

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

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

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

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

Gmail Calendar Documents Photos Reader Sites Web more ▼

YouTube Images Video Maps News Shopping Groups Books Scholar

Finance Blogs

even more »

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

Gmail Logo

Search Mail¹⁰³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diktet fortsetter som en katalog over mulige væremåter:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 nettbrettene bakkbelyste 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 Happolati 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 Happolatis 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 hypertexter».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 «Lærdoms tragedien» 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 gutenberghana.»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 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 Hapopolatis 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 «formate» 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 «randsone-tekst» 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 verdensjev 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 margbemerkinger 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 margbemerkingene, 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?

Del 2

Litteraturen
bortenfor boken

Kapittel 4

Litteratur i sosiale medier

(01.30)

deaktiverer facebook-profilen min og glemmer at jeg finnes²⁶⁷

Tilbake til Isabell El-Melhaoui: På en fortettet måte sammenfatter hennes korte dikt «(01.30)» fra debutsamlingen *Kan jeg finnes i andre formater* det dynamiske forholdet mellom litteratur, sosiale medier og spørsmålet om identitet og subjektiveringsprosesser i digitaliseringens tidsalder. Deaktiveringen av Facebook-profilen kan leses som en protest mot den kulturen og den væremåten som i de senere årene har vokst frem i tilknytning til de sosiale mediene. Det kan være forventningen om å dele, selvrepresentasjonen eller iscenesettelsen av selvet, nettverksbyggingen, begjæret etter «likes», digitale fellesskap som erstatter fysiske møtesteder, utfordringer knyttet til opphavsrett og personvern, de internasjonale teknologigigantenes tilgang til våre mest private data, den brukertilpassede reklamen som baserer seg på disse dataene, og endelig det tiltagende fokuset på medieringen av virkeligheten, eller med andre ord erfaringen av at virkeligheten ikke er «virkelig» før bildet eller kommentaren er postet på Facebook, Twitter, Instagram eller et annet sosialt medium.

Samtidig fremviser «(01.30)» det sammensatte og kompliserte ved bruken av sosiale medier. Når hun deaktiverer Facebook-profilen, «glemmer» Isabell at hun finnes. Selv om hun altså er skeptisk til den medieteknologiske utviklingen, har hun blitt avhengig av selvbekreftelsen, oppmerksomheten og tilbakemeldingene hun får gjennom de sosiale nettverkene hun er en del av. Det er en gammel tanke at identitetene eller subjektivitetene våre formes i møtet med de andre, og i dagens digitale medievirkelighet spiller sosiale medier en stadig viktigere rolle i tilretteleggingen og medieringen av denne typen møter. Sosiale medier fungerer som et grensesnitt mot omgivelsene, enten det er familie, venner, bekjentskaper eller andre vi kommer i kontakt med gjennom våre digitale profiler. Derfor er det også interessant å spørre hvordan disse mediernes formater, konvensjoner og teknologiske muligheter bidrar til å prege våre selvrepresentasjoner, og hvordan disse selvrepresentasjonene igjen kan sies å virke tilbake på vår egen selvforståelse.²⁶⁸ Formen på El-Melhaouis korte dikt gir oss et interessant bilde på denne prosessen. Det formmessige uttrykket kan nemlig sies å være hentet fra nettopp statusoppdateringen som sjanger, og slik kan man lese diktet som et produkt av eller som et uttrykk for de medieteknologiene som det lyriske jeget i utgangspunktet forsøker å koble seg fra. Isabell El-Melhaouis «(01.30)» er kort sagt en litterær appropriasjon eller remediering av Facebooks «Hva tenker du nå?» Diktet tar form som en statusoppdatering publisert klokken halv to om natten. Kanskje på vei hjem fra fest? Eller fordi hun ikke får sove? Eller etter en lang kveld der hun har klikket seg gjennom Facebook-profilene til venner og kjente? De sosiale mediernes former påvirker ikke bare vår egen selvforståelse, men også det litterære formspråket.

Tre perspektiver på litteratur og sosiale medier

Den teknologiske, økonomiske og sosiale terskelen for å publisere innhold i sosiale medier er svært lav sammenlignet med

tradisjonelle publiseringsplattformer som bøker eller andre trykksaker. Tjenestene er ofte gratis, og siden mange av dem baserer seg på maler, altså forhåndsdefinerte former eller «preskripter», trenger man verken avanserte programmeringskunnskaper eller ferdigheter innenfor grafisk design for å dele et bestemt innhold.²⁶⁹ Som skjønnlitterær forfatter trenger man ikke å gå veien om et forlag eller et tidsskrift for å publisere det man har skrevet. Man kan opprette en blogg eller – enda enklere – man kan publisere tekstene sine på Facebook, Twitter eller i et nettsamfunn for egenpubliserende forfattere. En viktig konsekvens av digitaliseringen generelt og de sosiale mediene spesielt er at betydningen til de tradisjonelle portvokterne – forlagene, kritikken og så videre – svekkes. Alle kan i teorien bli sin egen redaktør og hverandres kritikere. Potensielt åpner dette både for nye forfatterstemmer og for interessante eksperimenteringer med alternative litterære uttrykksformer som kanskje ikke ville sluppet igjennom innenfor de tradisjonelle litterære kanalene.

Også for etablerte forfattere kan sosiale medier føles som en friere publiseringsplattform, og noe av det som karakteriserer litteraturens bruk av disse mediene, er nettopp at de fungerer som en slags skriveverksteder eller litterære laboratorier. Tekster publisert i sosiale medier er ikke definitive på samme måte som tekster publisert på papir. Samtidig er det et tvetydig forhold mellom litteraturen og de sosiale mediene. For selv om en rekke forfattere bruker Facebook og andre sosiale medier som privatpersoner eller for å fremvise forfatterskapet sitt, er det relativt få som utforsker de litterære eller formmessige mulighetene som ligger i de nye publikasjonsplattformene. Trolig henger dette sammen med bokmediets sentrale rolle i det litterære landskapet i Norge. Både det litteraturpolitiske virkemiddelapparatet, distribusjonssystemene og litteraturkritikken er i stor grad knyttet til boken som medium. Som en konsekvens av dette gir ikke litterære tekster publisert i sosiale medier den samme statusen som mer tradisjonelle bokutgivelser. Derfor er det heller ikke overraskende at de fleste eksemplene jeg ser nærmere på i dette

kapitlet, ikke er rent digitale utgivelser, men derimot tekster som etter hvert har funnet veien inn i den etablerte litteraturen.

Spørsmålet om forholdet mellom litteraturen og de sosiale mediene kan angripes på ulike måter. For det første kan man undersøke de sosiale mediene som et mulig format, eller snarere som en serie formater, for digital publisering av skjønnlitterære tekster. Man kan blant annet undersøke hvilke nye litterære former sosiale publiseringsplattformer legger til rette for, og man kan undersøke hvordan de sosiale medienes formspråk på ulike måter påvirker den mer tradisjonelle, papirbaserte litteraturen. For det andre kan man undersøke hvordan litteraturen tematiserer de sosiale, kulturelle, økonomiske eller politiske konsekvensene av sosiale mediers økte betydning i samfunnet. Og for det tredje kan man studere de sosiale mediene som en ny litterær offentlighet, hvor det er rom både for kritikk og andre typer omtale av litteraturen, for formidling og deling av leseerfaringer, og for markedsføring og direkte kontakt mellom forfatter og leser. I dette kapitlet fokuserer jeg primært på de to første perspektivene, altså på hvordan de sosiale mediene reflekteres i litteraturens form og tematikk.²⁷⁰ Jeg konsentrerer meg om tre av de mest brukte tjenestene de senere årene, nemlig Facebook, Twitter og bloggen som publiseringsplattform. Mer presist leser jeg Marit Eikemos *Samtale ventar*, Pål Norheims *Oppdateringer*, Frode Gryttens *Vente på fuglen* og Linnéa Myhres blogg *Alt du vet er feil* og hennes to romaner *Evig søndag* og *Kjære*. I tillegg ser jeg nærmere på litterære nettsamfunn som Diktkammeret og kanadiske Wattpad, som også har en rekke norskspråklige brukere.

En slik avgrensning er allerede i utgangspunktet problematisk. En viktig utfordring ved det å skrive om litteratur og sosiale medier er at både medieteknologiene og den konkrete bruken av disse teknologiene er i stadig forandring. Samtidig som nye sosiale medier lanseres, endres bruksmønstrene i allerede eksisterende tjenester. Ikke minst har utbredelsen av smarttelefoner og nettbrett de senere årene bidratt til å forandre medievanene våre. På den ene siden er vi alltid på nett, vi er alltid tilkoblet de

digitale nettverkene. På den andre siden har bedre mobilkameraer og mindre skjermer ført til at sosiale medier som prioriterer fotografier og kortere tekster, har fått en stadig viktigere rolle, noe som også påvirker litteraturen som skrives for disse mediene. En annen utfordring ved det å skrive om litteratur og sosiale medier er at undersøkelsene nærmest uunngåelig forgreiner seg over i langt mer omfattende diskusjoner av politisk, samfunnsmessig og kulturell karakter. Det handler om personvern. Det handler om teknologigigantenes kulturelle, politiske og økonomiske makt. Det handler om hvilke ideologier som kan sies å være virksomme i de sosiale mediene. Det handler om hvordan de sosiale mediene påvirker erfaringen av oss selv og vår rolle i det sosiale fellesskapet.²⁷¹ Hvis det stemmer, slik Friedrich A. Kittler hevder, at «mediene bestemmer vår situasjon», er det med andre ord behov for grundige analyser av hvordan de sosiale mediene påvirker vår egen selvforståelse. Innenfor rammene av denne boken er det riktignok ikke mulig for meg å gå inn i alle disse spørsmålene. De følgende avsnittene må derfor leses som små åpninger inn i diskusjonen om hvordan sosiale medier, og de kulturelle og samfunnsmessige endringene som følger med de sosiale mediene, setter spor etter seg i litteraturen.

Hva er sosiale medier?

Før jeg går videre med denne diskusjonen, er det nødvendig med noen mer generelle kommentarer knyttet til hvilke premisser de sosiale medieteknologiene legger for den skjønnlitterære skrivingen. Sosiale medier er en betegnelse på ulike internettbaserte tjenester eller plattformer som på en enkel måte lar brukerne publisere og dele eget innhold, og hvor det legges til rette for kommunikasjon eller interaksjon mellom de enkelte deltagerne. I Gisle Hannemyr, Gunnar Liestøl, Marika Lüders og Terje Rasmussens bok *Digitale medier* blir sosiale medier i tråd med dette beskrevet som «nettbaserte tjenester som legger til rette

for brukerskap innhold og interaksjon mellom deltakere, og der innholdet som publiseres er helt eller delvis offentlig tilgjengelig».²⁷² Også Jan Frode Haugseth vektlegger interaksjonen i sin bok *Sosiale medier i samfunnet*, men samtidig velger han å fremheve den selvscenestillingen som sosiale medier legger til rette for. Sosiale medier, skriver Haugseth, er en «digital teknologi som muliggjør offentlig gruppebasert interaksjon eller deltakelse, og som overfører personlige eller sosiale markører sammen med et mediebudskap».²⁷³ Innholdet i sosiale medier kan med andre ord sies å være subjektivt ladet eller filtrert og fungerer slik som en representasjon og et uttrykk for den som publiserer eller deler. Haugseth argumenterer for at sosiale medier er konstruert ved hjelp av det han kaller en «sosial mediearkitektur». Det er altså innrammingen, hvordan de legger til rette for deling og interaksjon, som gjør mediene sosiale. Slik kan også eldre medier remedieres med sosiale egenskaper.²⁷⁴ Man kan for eksempel se hvordan tradisjonelle TV-sendinger i økende grad låner elementer fra sosiale medier ved å ta i bruk Facebook, chat, Twitter-meldinger og lignende i grensesnittet mot leseren.

Mer konkret handler sosiale medier om nettverkstjenester som Facebook og LinkedIn, bildedelingstjenester som Flickr, Instagram, Pinterest og Snapchat, videodelingstjenester som YouTube og Vimeo, kollektive kunnskapsprosjekter som Wikipedia, mikroblogger som Twitter og mer avansert bloggverktøy som Blogger, WordPress og Tumblr. I en litterær kontekst er det dessuten verdt å nevne plattformer for det som gjerne kalles «sosial lesing». Dette kan være tjenester som er knyttet til bestemte e-boklesere, og som gjør det mulig å dele notater, kommentarer og understrekinger med andre lesere, for eksempel Kobos Reading Life og Amazons Public Notes. Men det kan også være nettsamfunn som legger til rette for anbefalinger, diskusjoner og andre former for interaksjon mellom grupper av lesere, for eksempel det norske nettstedet Bokelskere eller amerikanske Goodreads, som også har mange norske brukere.²⁷⁵ Endelig er det i denne sammenhengen verdt å nevne nettsamfunn for amatørforfattere,

forfattere av fanlitteratur og andre egenpubliserende forfattere. Wattpad og det Dagbladet-initierte Diktkammeret er to eksempler som jeg kommer tilbake til mot slutten av kapitlet.

Sosiale medier er fremdeles et relativt nytt fenomen. De første bloggene og bloggtjenestene begynte å ta form på slutten av 1990-tallet, men mange av de mest innflytelsesrike tjenestene ble ikke grunnlagt før i årene mellom 2003 og 2006.²⁷⁶ Facebook ble etablert i 2004, men tjenesten ble ikke offentlig tilgjengelig før i 2006. Samme år ble Twitter grunnlagt. Grunnlaget for de sosiale mediene er et spekter av teknologier som langt på vei har bidratt til å forandre hvordan vi tenker og bruker nettet. Man snakker gjerne om «sosial programvare», det vil si «nettbaserte programmer for interaksjon, innholdsproduksjon og deling».²⁷⁷ Lenge ble begrepet «Web 2.0» brukt i samme åndedrag som «sosiale medier».²⁷⁸ Slik ble det antydnet at dagens World Wide Web allerede er å betrakte som et «andregenerasjons» internett, altså at det skiller seg på en grunnleggende måte fra hvordan World Wide Web fungerte på 1990-tallet. Mens den første generasjonen hjemmesider var statiske og tenkt som «ferdige» produkter, er dagens nettsider dynamiske og i stadig forandring. Og mens den første generasjonen internett i stor grad baserte seg på enveis publisering av innhold, er det nettopp brukerens aktiviteter som genererer innholdet i de sosiale mediene. Det er hva den enkelte brukeren tvitrer eller legger ut på Facebook-veggen, som til syvende og sist bestemmer hva disse tjenestene inneholder.

I boken *Blogging* plasserer Jill Walker Rettberg de sosiale mediene inn i et større mediehistorisk perspektiv når hun knytter de nye medieplattformene og den kulturen som har tatt form i forbindelse med dem, til en mer omfattende utvikling fra det tjuende århundrets massemedier til det tjueførste århundrets «mange-til-mange-medier». «We have moved from a culture dominated by mass media, using one-to-many communication, to one where participatory media, using many-to-many communication, is becoming the norm», argumenterer Rettberg.²⁷⁹ I *Digitale medier* innvendes det imidlertid at denne utviklingen

verken er entydig eller uproblematisk. Mange av de tradisjonelle massemediene har for lengst tatt i bruk sosiale medier eller ulike former for sosial programvare, og i mange tilfeller kan man se at også de sosiale mediene brukes til massekommunikasjon. Derfor er det ikke gitt at kommunikasjonen i sosiale medier alltid foregår mellom symmetriske parter. Det er lett å publisere og dele i sosiale medier, men det er ikke nødvendigvis like lett å bli lagt merke til eller å få mange følgere. Også innenfor de sosiale mediene er det slik at noen avsendere får mer oppmerksomhet og flere følgere enn andre. I begrepet om «sosiale medier» ligger det nærmest en ideologisk forventning om at det brukerskapte innholdet skal bidra til større likhet og mer dialog mellom mennesker, og det er heller ingen tvil om at sosiale medier har bidratt til å løfte frem mange nye stemmer, noe vi skal se eksempler på her. Men teknologien er ikke i seg selv avgjørende for hvor «sosial» eller demokratisk kommunikasjonen er, bemerker forfatterne av *Digitale medier*.²⁸⁰ Ingen sosiale medier er nøytrale eller uavhengige. I mange tilfeller representerer de tvert imot viktige økonomiske interesser, og ofte legger teknologiene klare føringer på kommunikasjonens innhold og form. Det er for eksempel ikke tilfeldigheter som bestemmer hva som kommer opp i nyhetsstrømmene våre på Facebook, men derimot avanserte algoritmer.

Mediekonvergens og deltagerkultur

Uavhengig av hvordan man vurderer de sosiale mediene, kan man konkludere med at de allerede har bidratt til viktige forandringer i samtidens digitale mediekultur, og at disse endringene vil kunne få stor betydning også på litteraturens område. Som Jill Walker Rettberg er inne på, legger sosiale medier grunnlaget for en særegen kommunikasjonsform som går på tvers av etablerte mediekana-ler, som bidrar til å bygge nettverk mellom brukerne, og som gjør den enkelte bruker til medskaper av medienes innhold. Nettopp det å dele eget innhold er et vesentlig aspekt ved det å være aktiv

på et sosialt medium. En viktig konsekvens av dette er at de tradisjonelle skillelinjene mellom produsenter og konsumenter, og mellom det profesjonelle og det brukerskapte medieinnholdet, blir mer porøse. Slik kan de sosiale mediene sies å legge til rette for det Henry Jenkins har beskrevet som «deltagerkulturen». I *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* fra 2006 foreslår Jenkins å beskrive den digitale mediekulturen ved hjelp av de tre begrepene «media convergence», «participatory culture» og «collective intelligence», eller «mediekonvergens», «deltagerkultur» og «kollektiv intelligens» på norsk. Begrepet «mediekonvergens» brukes på litt forskjellige måter av ulike teoretikere, og for noen innebærer det en sammensmelting mellom mediene, slik Kittler er inne på i forbindelse med digitaliseringen. Denne typen konvergens er imidlertid av mindre betydning for Jenkins. For ham handler ikke mediekonvergens først og fremst om hvordan grensene mellom mediene forsvinner når de forskjellige uttrykkene formidles via den samme «leveringsteknologien», det vil si internettet. Konvergens handler snarere om hvordan medienes innhold forflytter seg mellom de ulike plattformene, og hvordan medienes publikum på tilsvarende måte springer fra det ene mediet til det andre. Mediekonvergens handler altså om «the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who will go almost everywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want».²⁸¹ Begrepet beskriver hvordan innholdet i dagens digitale mediekultur sirkuleres på en helt annen måte enn tidligere, og innenfor helt andre sosiale og kulturelle rammer, det kan være fra bok til film og videre til ulike spill, og på tvers av plattformer, kulturer, økonomiske systemer og nasjonale grenser. Og det er ikke bare det kommersielle medieinnholdet som sirkuleres på denne måten, bemerker Jenkins. Også identitetene våre, livene våre, er på mange måter medierte, slik vi allerede har sett eksempler på i forbindelse med Isabell El-Melhaouis og Audun Mortensens forfatterskap: «Our lives, relationships, memories, fantasies, desires also flow across media channels.»²⁸²

Det er særlig to faktorer som har bidratt til konvergensen. På den ene siden har digitale medieteknologier gjort det mulig for det samme innholdet å bevege seg på tvers av ulike mediekanaler og på den måten anta forskjellige former. På den andre siden har nye eierstrukturer i mediebransjen, det vil si tendensen til etableringen av store mediekonglomerater, gjort det mer lønnsomt å distribuere det samme innholdet på flere ulike plattformer. I bunn og grunn er det derfor to motsetningsfylte tendenser som preger samtidens medielandskap, hevder Jenkins:

[O]n the one hand, new media technologies have lowered production and distribution costs, expanded the range of available delivery channels, and enabled consumers to archive, annotate, appropriate, and recirculate media content in powerful new ways. At the same time, there has been an alarming concentration of mainstream commercial media, with a small handful of multinational media conglomerates dominating all sectors of the entertainment industry.²⁸³

På den ene siden har altså den teknologiske utviklingen senket terskelen for å ta del i sirkulasjonen av medieinnhold og slik bidratt til et større mangfold. På den andre siden har endringene i eierstrukturene i mediebransjen ført til at den kommersielle konvergensen har blitt styrket. Dette har igjen bidratt til at et mer begrenset innhold sirkuleres i enda større skala enn tidligere.

For Henry Jenkins representerer mediekonvergensen en grunnleggende kulturell forandring som også fører til at mediekonsumentenes rolle endrer seg. Det handler ikke lenger om «passive media spectatorship», men derimot om «participatory culture».²⁸⁴ I vår sammenheng er dette interessant. Ifølge Jenkins er konvergenskulturen, slik den for eksempel kommer til uttrykk i sosiale medier, preget av aktiv deltagelse fra publikums side. Det handler både om å finne eller produsere ny informasjon eller nye uttrykk og om å lage forbindelser mellom ulike innholdsformer som allerede finnes. Slik begynner en rekke ulike diskurser å

nærme seg hverandre, blant annet høy og lav, kapitalisme og motkultur, kommersialisme og avantgarde, men det fører også – som jeg allerede har vært inne på – til at grensene mellom produsentene og konsumentene blir mer porøse.²⁸⁵ Medienes produsenter og medienes konsumenter innehar ikke lenger to helt distinkte roller, hevder Jenkins. Tvert imot kan man betrakte begge de to partene som «participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands».²⁸⁶ Mens konsumentene tidligere ble sett på som passive mottagere, har de nå blitt aktive deltagere.

I utgangspunktet argumenterer Jenkins for at mediekonvergensen og den «flyten» av medieinnhold som denne representerer, fører til en fragmentering av kulturen. Hver enkelt av oss kan lett konstruere vårt eget verdensbilde med utgangspunkt i de delene av mediestrømmen som tilflyter oss: «Each of us constructs our own personal mythology from bits and fragments of information extracted from the media flow and transformed into resources through which we make sense of our everyday lives.»²⁸⁷ Å holde oversikt over hvordan «systemet» som helhet fungerer, er derimot en større utfordring. De nye digitale verktøyene for sosial interaksjon legger imidlertid til rette for samarbeid på en annen måte enn tidligere, og slik blir det også mulig å skape sammenheng mellom fragmentene: «[W]e can put the pieces together if we pool our resources and combine our skills.»²⁸⁸ Det er dette Jenkins beskriver som «kollektiv intelligens», og dette kollektive samarbeidet er avgjørende for de sosiale mediene. Spørsmålet vi må stille oss, er riktignok hvorvidt eller på hvilken måte dette kommer til uttrykk i litteraturen. Hvordan gjør deltagerkulturen og den kollektive intelligensen seg gjeldende? Er det slik at leserne og leserens tilbakemeldinger, enten direkte eller gjennom analyser av stordata, påvirker den litteraturen som produseres, eller er det fremdeles slik at forfatteren er suveren som verkets skaper? Er en ny forfatterrolle i ferd med å vokse frem, eller representerer de sosiale mediene kun en ny publikasjonsplattform? Er det virkelig slik at alle kan – eller vil

– bli deltagere i det litterære arbeidet, eller er det kanskje behov for å nyansere Jenkins' teorier?

Facebook og den sosiale ensomheten:

Samtale ventar av Marit Eikemo

Selv om referanser til sosiale medier langsomt begynner å bli et vanlig fenomen i den norske samtidslitteraturen, særlig innenfor krim- og ungdomslitteraturen, finner vi relativt få eksempler på mer eksplisitte, tematiske utforskninger. Et interessant unntak er imidlertid Marit Eikemo. I likhet med Victoria Durnaks roman *Torget* utforsker Eikemos *Alt inkludert* – begge fra 2015 – den digitale markedsplassen Finn.no som et slags sosialt medium eller nettverk.²⁸⁹ I *Samtale ventar* fra 2011, derimot, handler det om Facebook og ikke minst kontrasten mellom hovedpersonens reelle psykiske helse på den ene siden og hennes digitale selvrepresentasjoner – altså det bildet hun tegner av seg selv – på den andre. På sett og vis kan Eikemos roman sies å ironisere over Facebook og hvordan vi bruker det sosiale mediet, men fremstillingen er ikke entydig. Tvert imot har Facebook ulike valører og narrative funksjoner i Eikemos roman. Delvis blir det sosiale nettverket beskrevet som et metaforisk bilde på hovedpersonens og samfunnets grunnleggende opplevelse av ensomhet; delvis som en årsak til denne ensomheten; delvis som en erstatning for de «virkelige» fellesskapene som er i ferd med å forvitre; og delvis – tross dets svakheter – som en gjenværende kanal for kommunikasjon i et samfunn hvor evnen til å kommunisere synes å ha brutt sammen. Facebook er et overfladisk medium, men ikke desto mindre fyller det en vesentlig funksjon, synes romanen å hevde. Det sosiale mediet gir stemme til avsenderen og dermed en mulighet for å komme til uttrykk, for å finne en slags selvbekreftelse. Tvetydigheten kommer tydelig frem allerede i begynnelsen av romanen. Romanens hovedperson, Elisabeth Brenner, var lenge en ung og lovende journalist. Men etter å ha

gått på en smell falt hun ut av arbeidslivet og dermed ut av det sosiale fellesskapet. Facebook gir henne muligheten til å følge med, til å føle at hun allikevel er en del av et sosialt nettverk, og ikke minst til å sette i sirkulasjon et mer positivt bilde av seg selv – kanskje med håp om at dette skal virke tilbake på hvordan hun selv opplever tilværelsen? Eikemo skriver:

Sosiale medium kjeda meg grenselaust. Likevel var det om lag den einaste aktiviteten eg hadde igjen. Då eg fall ut av arbeidslivet, fall eg gradvis ut av alle andre sosiale og faglege samanhengar òg. Sosiale medium var min syltynne tråd til det livet eg ein gong levde. Det var min viktigaste kanal for å orientere omgivnadene om at alt var ved det gamle, gjennom daglige, små, kvite statusløgner: Elisabeth Brenner har fått ny jobb! (5 liker!) Elisabeth Brenner reiser til New York! (10 liker!) Elisabeth Brenner er i eit forhold! (20 liker!) Kvar dag la eg ut nye spor som ikkje hadde rot i røynda, men som alle på ulikt vis sa det same: Eg er her, eg òg!²⁹⁰

Selv om sosiale medier kjeder henne grenseløst, gir altså Facebook henne muligheten til å holde seg orientert. Den digitale profilen fungerer som en selvrepresentasjon som hjelper henne til å opprettholde fasaden og illusjon om at hennes eget liv fremdeles henger sammen. «Eg er her, eg òg», insisterer Brenner. Når alt kommer til alt: Kanskje det er dette som er de sosiale mediens grunnleggende funksjon?

Handlingen i *Samtale ventar* utspiller seg i perioden mellom 4. november og 24. desember 2010. Takket være attføringspenger fra NAV har Elisabeth Brenner blitt involvert i et større sosiolingvistisk forskningsprosjekt ved Universitetet i Bergen, og i den anledning har hun blitt sendt til den fiktive vestlandsbyen Einvik for å samle dialektprøver. Einvik er et gammelt industristed, og på grunn av «den store tilflyttinga og den massive dialektblandinga tidlig på 1900-talet» ble byen en språklig smeltegryte.²⁹¹ Ifølge stipendiaten Stephanie, Elisabeths kontaktperson i prosjektet,

er det viktig å «kartlegge dialektane til dei ulike generasjonane mens innflyttarane sine etterføljarar» fremdeles er i live.²⁹² Det er imidlertid ingen by preget av optimisme Elisabeth kommer til. Industrien er nedlagt, og Einvik har blitt en by preget av fraflytting og forfall. Verftet, som lenge var en bærebjelke i lokalsamfunnet, har gått konkurs, og selv om det lenge har vært planer om å bygge ut det gamle industriområdet med boliger, er den eneste aktiviteten et uferdig russenter som den lokale legen Even Storm Hansen står bak.

For Elisabeth Brenner er oppdraget i Einvik ment som «eit mjukt come back i arbeidslivet».²⁹³ Men det blir snart klart både for henne selv og for leserne at hun slett ikke er klar for å begynne å jobbe. Brenner kvier seg for å ta kontakt med potensielle informanter, og hun kvier seg for å gjennomføre de intervjuene hun faktisk avtaler. Elisabeth har falt utenfor fellesskapet og mestrer ikke lenger de sosiale kodene eller de sosiale sammenhengene hun tvinges til å oppsøke.

Eg var ein journalist på attføring, og det var ikkje utan grunn. Eg hadde utvikla sterk motvilje, på grensa til angst, mot å kaste meg rundt og ta kontakt med folk eg ikkje kjenner, eller folk eg kjenner for den saks skyld. Det som eg tidligare gjorde med største sjølvfølgje, var blitt eit stort og nesten uoverkommelig prosjekt. Ringe rundt til folk! Eg blei sveitt av å tenke på det, av å sjå meg sjølv slå det eine ukjente nummeret etter det andre.²⁹⁴

Problemet ligger riktignok ikke bare hos Elisabeth Brenner, det ligger like mye hos de menneskene og i det samfunnet hun har fått i oppdrag å dokumentere. Det er lettere sagt enn gjort å samle dialektprøver. Ambisjonen med intervjuene er å få folk til å snakke mest mulig naturlig – uten at de reflekterer over sin egen språkbruk, men når Elisabeth ber dem om å snakke «slik at språket speglar det livet dei lever, og den dei er», er det ikke lenger mulig å se bort fra innholdet, altså de historiene de forteller.²⁹⁵ Intervjuobjektene insisterer på det personlige, og de forventer at

Elisabeth skal interessere seg for innholdet i det de forteller – selv om hennes oppgave i bunn og grunn bare er å holde mikrofonen og sørge for at samtalen går. Den dysfunksjonelle Elisabeth, som selv ikke mestrer kommunikasjonen med sine medmennesker, blir på denne måten nærmest en katalysator – eller skal vi si et medium – for intervjuobjektene tilbakeholdte tanker og følelser. Dialektprøvene, opptageren og Elisabeth i egen person blir en unnskyldning for å snakke om det man ellers ikke får anledning til å lufte. På denne måten, gjennom Elisabeths mange møter med mennesker fra ulike deler av Einvik-samfunnet, avdekker Eikemo både vaklende sosiale relasjoner, motløshet, ekteskap som er i ferd med å gå i oppløsning – og ikke minst en grunnleggende ensomhet.

Den tidligere industriarbeideren Josefsen forteller om ensomhet og alkoholisme, plattformarbeideren Tore Sandven forteller om en voldtekt han var ansvarlig for da han var femten, den berømte forfatteren Sveinung Sel bretter ut sin avhengighet av nettporno, og syttenåringen Susanne, som tilbringer ettermiddagene ute på gaten fordi forferdelige «ting skjer utan vitne», forteller om venner som har tatt sitt eget liv, eller som har mistet livet på grunn av overdose.²⁹⁶ Intervjuet med Even Storm Hansen og kona hans Elin, som er byens bibliotekar, ender opp med en intens ekteskapelig krangel. Og når Elisabeth på et senere tidspunkt intervjuer Even alene, innrømmer han at det planlagte russenteret har ført ham inn i en situasjon hvor den eneste muligheten han har for å skaffe finansiering, er å selge medikamenter til – nettopp – de rusavhengige. Fremtidsoptimismen har for lengst tatt slutt.

Det sterkeste uttrykket for dette finner vi i Eikemos insistering på bryllups fotografiet som medium. Bryllupsbildet er noe av det første Elisabeth legger merke til når hun kommer på besøk til folk, enten det er lagt bort i en kasse eller det fremdeles henger på veggen, slik tilfellet er hos Bente Steinsvik:

Eg lét blikket flakke rundt i rommet og fekk auge på eit brudebilde over kommoden ved matbordet. Eg reiste meg frå sofaen

og gjekk bort for å sjå nærmare på det. Det var ei svært ung Bente Steinsvik i brudekjole, i armane til ein like ung mann, eller gut, som svinga henne rundt slik at brudesløret liksom flagra rundt dei.²⁹⁷

I motsetning til hva man skulle tro, føler ikke Bente noen nærhet til bildet. «Typisk nittitalsbilde», kommenterer hun. «Vi var så unge, vi visste ikkje betre.»²⁹⁸ Bildet forteller verken hvem de var, eller hvem de er, for som hun forteller: «Eg har aldri vore ei slik dame som blir løfta.»²⁹⁹ Kontrasten mellom selvrepresentasjonen og den «egentlige» identiteten er altså ikke forbeholdt de sosiale mediene. Tvert imot gjelder dette for alle typer selvframstillinger, synes romanen å hevde. Man tilpasser seg de forventningene og konvensjonene som til enhver tid preger det aktuelle mediet.

Det viser seg at alle bryllupsbildene som Elisabeth observerer på sine intervjubesøk, er tatt av fotograf Ottosen. Fotograf Ottosen er en kvinne på rundt seksti som har tatt over fotoforretningen etter sin far, men som til tross for at hun er bryllupsfotograf av yrke, ikke har noen illusjoner på ekteskapets vegne. Snarere tvert imot. For henne «er livet for kort til å nedlate seg sjølv med sex og ekteskap».³⁰⁰ Slik fungerer hun som en parallell til Elisabeth. På samme måte som Elisabeth forsøker å holde en viss distanse til sine intervjuobjekter, mangler fotograf Ottosen det grunnleggende engasjementet for den virkeligheten som bildene hennes representerer. Kanskje er det også derfor de mangler ekthet, fordi hun forholder seg på en utvendig måte til bryllupsfotografiets formmessige konvensjoner. Eller er det fordi hun har gjennomskuet bildenes vesen: Mer enn noe annet handler bryllupsfotografiene om å skape selvrepresentasjoner som er i tråd med hvordan brudeparene ønsker å fremstå, eller snarere som er i tråd forestillingen om hvordan de bør fremstå. Bildene var aldri ment å være «ekte».

«Men kva veit vi vel om andre», spør Elin tidlig i Eikemos roman og peker dermed på en sentral tematikk i romanen.³⁰¹ Hva kan vi vite om andre mennesker? Og hva kan de sosiale mediene

– eller fotografiene – fortelle oss om menneskene vi har rundt oss? På den ene siden fremstiller Eikemo Facebook som et sted hvor det foregår en kontinuerlig produksjon av små, hvite løgner. Snarere enn å bringe mennesker nærmere hverandre bidrar altså det sosiale nettverket til å tildekke sannheten. Dette er Elisabeth Brenner klar over, og derfor føler hun seg brydd av de pinlige selv-fremstillingene som florerer på nettet. Når hun klikker seg inn på Facebook-siden til Synne, som nettopp har skrevet på veggen hennes, fylles hun nærmest av forakt:

Eg såg på bilde av Synne og grøssa. Kor mange gonger hadde ho skifta profilbilde bare den siste veka? Eg hadde aldri likt henne, men det fanst det ikkje noko forum for å uttrykke, ein måtte bare tåle å ha folk klistra til seg. Eg klikka meg inn på profilen hennar og las gjennom alle dei sjølvskrytande statusoppdateringane hennar den siste månaden. Det var ikkje måte på. Merkelig i grunnen, men dei som har minst grunn til å skryte av seg sjølv, gjer det heile tida.³⁰²

Mot slutten av romanen, og mot slutten av hennes nedbrytende odysse blant Einviks ensomme sjeler, ser imidlertid Elisabeth Synne fra et litt annet perspektiv. Selvfremstillingen på Facebook er fremdeles like overfladisk, men nå er Elisabeth i stand til å se eller gjenkjenne den ensomheten som kommer til uttrykk i venninnens statusoppdateringer. Overbærenheten overfor Synne blir en form for overbærenhet med henne selv.

Eg såg på den siste statusen til Synne og fekk plutselig vondt av henne. Stakkars, ho skriv alt ut i lause lufta. No var det kvel-dens val av vin som blei delt med vennekrinsen, utan at nokon responderte, og eg såg henne for meg med ei flaske vin på bordet der ho budde, åleine med datamaskina.³⁰³

Elisabeth bestemmer seg for å skrive et langt og hyggelig svar på en melding Synne sendte henne helt i starten av oppholdet

i Einvik, og gir – i likhet med alle andre – et skjønnmalt bilde av oppholdet i vestlandsbyen: «Eg la mykje meir i det enn det var, og skreiv entusiastisk om både staden og dei faglige utfordringane.»³⁰⁴ Elisabeth er selv formet av logikken i de sosiale medienes kommunikasjonsform, og helt mot slutten av romanen, når situasjonen er som mørkest – det er straks jul, strømmen er slått av i brakkene hvor hun har leid seg hybel, de potensielle intervjuobjektene hennes har vendt henne ryggen, og hun har i realiteten blitt sparket fra prosjektet – er det nettopp Facebook-optimismen Elisabeth klamrer seg til: «Med stive, kvite fingrar klarte eg å taste inn ei helsing i statusfeltet mitt: *Ønskjer alle mine venner ei glitrande julefeiring!*» For hovedpersonen i Eikemos roman handler det om å bli sett. Samtalen med verden rundt henne har blitt satt på vent, og det sosiale mediet er det eneste stedet hvor hun får dekket det grunnleggende behovet sitt for kommunikasjon.

Facebook som litterært laboratorium: Pål Norheims *Oppdateringer*

Facebook er uten sammenligning det mest brukte sosiale mediet i Norge. Ifølge *Norsk mediebarometer* var hele sekstifire prosent av alle norske nettbrukere innom Facebook en gjennomsnittsdag i 2014, mens bare tjuto prosent benyttet andre sosiale medier.³⁰⁵ I likhet med alle andre er også mange forfattere på Facebook. Noen bruker den sosiale nettverkstjenesten kun som privatpersoner, andre har offisielle forfattersider, mens atter andre lar private profiler fungere som «halvoffisielle» forfattersider – enten de er rause med hvem de aksepterer som «venner», eller de lar profilene være åpne og dermed offentlig tilgjengelige. Men selv om en rekke forfattere bruker Facebook, og selv om dette i seg selv kan være viktig nok, blant annet for den mer umiddelbare kontakten dette gir med leserne, har ikke den sosiale nettverkstjenesten etablert seg som noen viktig litterær publikasjonsplattform. Det

skal bemerkes at det kan være vanskelig å oppdage de eksperimenteringene som eventuelt måtte finnes, siden private profiler befinner seg i en slags diffus halvoffentlighet, men så langt er det få forfattere som har gjort seg bemerket ved publisering av litterære tekster på Facebook. Pål Norheim representerer et unntak: Høsten 2014 publiserte han et redigert utvalg av sine beste statusoppdateringer fra perioden mellom april 2012 og april 2014 i bokform. Den velvalgte tittelen var *Oppdateringer*, og dette er den første bokutgivelsen i Norge hvor innholdet konsekvent har blitt formet på og av Facebook som publikasjonsplattform. Har dette noe å si for den litterære formen?

Pål Norheim registrerte seg på Facebook først i 2012, men etablerte seg raskt som en sentral og tilstedeværende stemme i de nettverkene av debattengasjerte personer hvis diskusjoner i de senere årene har hatt en tendens til å bevege seg fra de prinsipielt sett lukkede rommene på Facebook og over i det offentlige ordskiftet.³⁰⁶ I en artikkel i *Vagant* fra 2013 blir det bemerket at Norheim kom sent, men godt til Facebook. Hans rolle i det sosiale mediet blir beskrevet slik:

Han har i ett år holdt hoff i det han selv har kalt et «røykerom hvor man løser verdensproblemer til den tidlige morgen». Her møtes en sammensatt krets av høy og lav, høyre og venstre, literat og dilettant, venn og uvenn, til diskusjon om hva det skal være – Norheim anstrenger seg for å få mennesker med de mest ulike verdensanskuelser i tale, og mange later til å sette pris på takhøyden. Under de digitale røykskyene brytes oppfatninger og kunnskaper som ellers sjelden kommuniserer direkte med hverandre.³⁰⁷

Samtidig understrekes det at Norheim er nokså alene om denne måten å bruke Facebook på. For, hevder artikkelen i *Vagant*, snarere enn å dyrke kvalitet er regelen «at kunnskapsforvaltere og opinionsdannere bygger sin Facebook-persona ved å jenke på de standardene som i utgangspunktet gjorde dem verdt å følge som

skribenter».³⁰⁸ Tekstene til Pål Norheim skiller seg altså ut. Men det var ikke Facebook eller aktiviteten hans i det sosiale mediet som gjorde ham til forfatter. Norheim debuterte allerede i 1998 med romanen *Gottfried von Baaders dagbok*, og han har senere utgitt diktsamlingen *Stemmeagfler* fra 2000 og prosaboken *Z* fra 2005. På 1990-tallet var Norheim dessuten en sentral person i miljøet rundt – nettopp – litteraturtidsskriftet *Vagant*. Dette, at Norheim skriver på Facebook som allerede anerkjent forfatter, har betydning for hvordan statusoppdateringene hans blir lest og forstått. Facebook er i utgangspunktet ikke et medium hvor man forventer å finne litterære tekster. Med sin evinnelige strøm av kattevideoer, nyhetslenker, bursdagshilsener og vinglass på verandaen kan Facebook som institusjonell eller paratekstuell ramme tvert imot sies å motarbeide det man kunne kalle en litterær lese måte. For at man i det hele tatt skal kunne oppfatte litterariteten eller de litterære kvalitetene i statusoppdateringene, kan det derfor være nødvendig at avsenderen allerede har et etablert forfatternavn. Dette er tilfellet med Norheim, og det er karakteristisk at *Oppdateringer*, som til tross for at man like gjerne kunne katalogisere tekstene hans som essayistisk sakprosa, ble kjøpt inn via Norsk kulturråds innkjøpsordning for norsk skjønnlitteratur. Institusjonelt blir altså *Oppdateringer* forstått som en skjønnlitterær utgivelse, og dette henger sammen med hans status som forfatter.

Jeg har tidligere vært inne på hvordan innholdet i de sosiale mediene bestemmes av de enkelte brukernes aktiviteter, deltagelse og delinger. Riktignok er det algoritmer som avgjør hvilke innlegg som til enhver til fremheves i nyhetsstrømmen, men hvis vi ser bort fra dette, er det mine digitale venners statusoppdateringer som helt konkret bestemmer hvilken form Facebooksiden min får, og som dermed legger grunnlaget for hvordan jeg oppfatter Facebook som medium. De dagboklignende og selvscenesettende statusoppdateringene som står i sentrum for Marit Eikemos *Samtale ventar*, er en klassisk sjanger på Facebook. Bruken av sosiale medier er riktignok ikke statisk, og i

nyhetsstrømmen min høsten 2015 er det ikke lenger denne typen statusoppdateringer som dominerer, men derimot bilder, filmer, bursdagspåminnelser, nyhetslenker, egenreklame, ett og annet spill, samt henvisninger til ulike artikler, nyhetssaker eller arrangementer. Dagens statusoppdateringer svarer med andre ord sjelden på spørsmålet: «Hva tenker du på?» Pål Norheims statusoppdateringer skiller seg uansett seg fra den jevne strømmen av innhold på Facebook: Hans velformulerte, velreflekterte og ofte relativt lange kommentarer, observasjoner, reisebeskrivelser og politiske og filosofiske betraktninger, står i kontrast til det mangfoldet av mer hastige – og sjeldent videre gjennomtenkte – statusoppdateringer som ellers preger *feeden*. Slik representerer de et brudd med mange av konvensjonene og tekstsjangrene som ellers preger Facebook. Snarere enn å tilpasse seg de rammene som det sosiale nettverket setter opp for skrivingen, og snarere enn å la seg inspirere av det formspråket som ellers karakteriserer Facebook, kan man – med enkelte unntak – argumentere for at Norheim bruker statusfeltet som publikasjonsplattform nærmest på tvers av medieteknologiens egne premisser.

Norheims tekster kan altså ikke sies å være direkte inspirert av sine mediale omgivelser, men allikevel er det noe annet å publisere på Facebook enn å skrive med tanke på en kommende bokutgivelse. For det første handler det om den umiddelbare responsen. I et intervju med *Morgenbladet* forklarer Norheim: «Det er noe nesten mirakuløst ved å arbeide med en liten tekst, og når man legger den ut, så svarer lesere fra hele landet etter bare noen minutter. Det er klart at en såkalt smal forfatter som meg oppmuntres av responsen, skriveyrket er ensomt.»³⁰⁹ For det andre handler det om flyktigheten ved Facebook som medium: Statusoppdateringene forsvinner raskt nedover i nyhetsstrømmen og blir fort glemt. Det dreier seg om tekster og en tekstsjanger som i utgangspunktet har en svært kort levetid. Det er tekster som fanger inn noe i øyeblikket, noe forbipassende og utforskende. I et intervju med *Morgenbladet* beskriver Norheim statusoppdateringene sine som «korte refleksjoner

i feltet mellom essay og maksime eller aforisme».³¹⁰ Det vil si: Mens en maksime kan defineres som «et fyndord, en tilspisset livserfaring, en moralsk læresetning eller et moralistisk utsagn, ofte formulert med humor og satirisk brodd», er aforismen et «kortfattet, fyndig uttrykk for en tanke».³¹¹ Facebook er en perfekt publiseringsplattform for denne typen tekster, argumenterer Norheim. Nettopp fordi det er et flyktig medium, kan man anvende det «som en slags kladdebok og gjøre utkast til gjenstand for korrigerende kommentarer og innspill».³¹² En av tekstene i *Oppdateringer*, skrevet i januar 2014, utdyper dette poenget:

På Facebook er jeg, som skribent, min egen redaktør. Og jeg elsker det. Terskelen for å publisere er lav, formen er prøvende; det dreier seg ofte om utkast, skisser, prøveballonger. Og man slipper å spørre om lov. Facebook kan på sitt beste være et essayistisk laboratorium i Robert Musils ånd.³¹³

Norheim beskriver altså Facebook som en slags kladdebok, som et sted hvor man kan prøve ut tanker og ideer og utforske nye formmessige uttrykk. Dette er et vesentlig poeng i diskusjonen om hvilken betydning de sosiale mediene har for litteraturen. Det viktigste er ikke nødvendigvis å fungere som publiseringsplattform for allerede ferdigtenkte og ferdigskrevne litterære tekster, men derimot å være et slags skriveverksted eller en type litterært laboratorium. Like viktig som sluttproduktet er den prosessen som litteraturen er en del av, og i denne prosessen spiller dialogen med leserne – med de andre brukerne – en sentrale rolle.

Flere av tekstene i *Oppdateringer* uttrykker ikke desto mindre et ambivalent forhold til Facebook som medium. I november 2012 kommenterer Norheim humoristisk at hvis Sokrates hadde vært på Facebook, «ville det ikke gått lang tid før flertallet hadde blokkert og strøket ham fra vennelisten sin. Klegg! Kverulant! Netttroll!».³¹⁴ Andre steder vektlegger han motsetningen mellom mulighetene for originale formuleringer på den ene siden og på den andre siden den store mengden uvesentligheter som fyller kommentarfeltene:

«Én prosent refleksjon; nittini prosent reaktive, spontane impulser og digital vedovn», kommenterer han i november 2013.³¹⁵ I april 2014 utfolder han disse refleksjonene og vektlegger igjen de ubrukte mulighetene som knytter seg til det sosiale mediet.

Det befriende med et sosialt medium som Facebook er jo at terskelen er så lav at man ikke føler at man må iføre seg slips eller pent antrekk for å skrive her. Dette kunne åpnet for en masse vidd, skarpe iakttagelser, uventede innsikter, strålende innfall og masse glitrende nonsens – det siste er det gudskjelov en del av, det skal sies. Men under det hele er det som om den skravlende klassens jantelov råder: å skille klinten fra hveten – og vise fram klinten.³¹⁶

Til og med forfattere og litterater, argumenterer Norheim, «skriver gjerne demonstrativt dårligere på Facebook – og aller helst om ingenting».³¹⁷ Hva kan dette skyldes? Er det noe ved selve mediet som står i veien for kvaliteten, eller er det snarere noe ved bruken, ved konvensjonene eller ved de sjangrene som har blitt dominerende på Facebook? Kanskje er det slik at det «uforpliktende» ved Facebook og andre sosiale medier både er en styrke og en svakhet? Siden terskelen for å publisere er lav, legger sosiale medier til rette for et åpent og utprøvende uttrykk. Men fordi de sosiale mediene er «uforpliktende», fordi de ennå ikke har opparbeidet seg den samme statusen som papirbaserte utgivelser, og fordi det mangler både støtteordninger og klare institusjonelle rammer for vurdering av digitalt publisert litteratur, er det få forfattere som velger å bruke de ressursene som trengs for å skrive tekster med høy kvalitet på et medium som også Pål Norheim karakteriserer som et «søppelmedium».³¹⁸

Jeg har så langt forholdt meg til Norheims statusoppdateringer som om den digitale og den papirbaserte publiseringen var mer eller mindre sammenfallende eller identiske. Men hva skjer når Norheims statusoppdateringer remedieres fra Facebook til papirbok? Norheim – eller kanskje snarere forlaget – har valgt å

sjangerdefinere *Oppdateringer* som «prosa», og i baksideteksten henvises det først og fremst til den litterære dagboksjangeren som en mulig forståelsesramme for tekstene: «I årets bok vender Pål Norheim tilbake til dagboksjangeren, men nå med seg selv om hovedperson.» Interessant nok blir det digitale forelegget i stor grad underkommunisert, og i baksideteksten blir Facebook nevnt kun i forbifarten: «Tekstens spontane friskhet og utadvendte årvåkenhet skyldes blant annet at de først ble skrevet på et sosialt medium, Facebook.» Man må altså til epitekten, til forfatterintervjuene og anmeldelsene, for å forstå og for å kunne danne seg et bilde av den digitale konteksten som Norheims bok-utgivelse vokste frem innenfor.

Noe av det som karakteriserer Facebook og lignende sosiale medier, er interaksjonen, utvekslingene og de mangefasetterte samtalene som foregår mellom deltagerne i nettverket. Forfatteren er selv inne på dette. Med en referanse til den russiske litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin sammenligner Norheim Facebook med en polyfon roman:

Det er som en polyfon roman som bare går og går, hvor bare stemmene er igjen, stemmer som insisterer, drøfter, krangler, kverulerer, gjentar, flørter, tuller, reklamerer, roper, ler – og noen ganger henviser til en høyere sannhet, en gud, en frelser, et mysterium, eller en ideologi som kan erstatte en gud, en fiende å nedkjempe, fordi et liv uten fiender ikke er til å holde ut.³¹⁹

Det dialogiske elementet er i liten grad videreført i *Oppdateringer*; boken består utelukkende av Norheims egne tekster. I enkelte deler kommer riktignok forfatteren med vage henvisninger til diskusjoner som har foregått på veggen hans, og slik minner han oss om hvor tekstene opprinnelig ble publisert, men ingen av de tallrike kommentarene som føyd seg til postingene på Facebook, er inkludert i boken. I den forstand er altså *Oppdateringer* – som bok og selvstendig litterær publikasjon – løsrevet fra den særegne kommunikasjonssituasjonen tekstene vokste frem innenfor.

Derfor er det heller ikke riktig å beskrive *Oppdateringer* som en polyfon tekst. Den er snarere monologisk. Det er Norheims ofte alvorspregede og høytidelige stemme vi hører. Lest som bok får tekstene derfor en ganske annen betydning enn hvis man hadde lest dem i deres opprinnelige mediale, diskursive og historiske kontekst. Tekstene ligner snarere på den private dagboken i formen. I sin anmeldelse av boken i *Morgenbladet* kommenterer Ivo de Figueiredo:

Digitale medier fremtvinger nye skrivemåter. Norheim er en pioner i utforskningen av en litterær digital prosa, om ikke på radikalt vis: Han holder seg stort sett til etablerte litterære kortprosaformer, men samtidig tilføres disse formene noe nytt gjennom omplantingen til den spontane, interaktive digitale virkeligheten. Så kan man beklage at mye av særpreget forsvinner når tekstene bringes tilbake til bokformen, når trådene klippes bort og statusene står der i størknet blekk. Dermed sitter vi igjen med bekjennelseslitteratur som ligner det forfattere har skrevet til alle tider, gjerne i nattens mulm og mørke.³²⁰

Mens Facebook som publikasjonsplattform kan sies å fungere som et litterært laboratorium for Norheim, et sted hvor forfatteren kan utforske en skrivemåte som er særegen for den digitale medieteknologien, og som potensielt baner veien for en ny måte å tenke både tekst og tekstproduksjon på, bidrar bokutgivelsen til å føre forfatterens essayistiske eksperimenter tilbake på trygg grunn – tilbake til tradisjonens litterære former.

Det korte formatet:

Frøde Grytten's *Vente på fuglen*

Sosiale medier er en teknologi som «overfører personlige eller sosiale markører sammen med et mediebudskap», argumenterer Jan Frøde Haugseth.³²¹ Dette blir tydelig i den lille boken *Working*

On My Novel, hvor den amerikanske kunstneren Cory Arcangel har samlet over hundre Twitter-meldinger som alle inneholder ordene «working on my novel». Løsrevet fra sin opprinnelige kontekst og remediert på papir blir den selviscenesettelsen som preger mye aktivitet i sosiale medier, enda mer iøynefallende. I enkelte av Twitter-meldingene som Arcangel har samlet, utgjør de personlige eller sosiale markørene så å si hele budskapet. Chris Blow skriver for eksempel: «Now that I have a great domain name I can start working on my novel».³²² Eller Shannon Young: «Working on my novel in a Mexican restaurant with the help of the rain outside the window and a free margarita from the bartender.»³²³ Eller Matthew: «I should be studying for finals, but instead I'm working on my novel. Because yolo.»³²⁴ Den mest selvbevisste er allikevel Tonianne Bellomo. Samtidig som hun iscenesetter seg selv som forfatter, ironiserer hun over sin egen digitale selvrepresentasjon: «James Dean shirt on, Arctic Monkeys playing, and working on my novel. According to Goldilocks, I am the picture of a hipster right now. FML».³²⁵

Twitter er imidlertid mer enn et sted for selviscenesettelse. I større grad enn for eksempel Facebook kan mikrobloggtjenesten sies å ha etablert seg som et aktuelt og relevant medium for skjønnlitterære tekster. Dette kan ha sammenheng med at Twitter fremhever innholdsdelingen snarere enn selve nettverket. Selv om også Twitter bidrar til bygging av nettverk, er det et poeng at man har «følgere» og ikke «venner». Dette gjør at tjenesten oppleves som et mer åpent og mindre forpliktende sosialt medium, hvor det er lettere å nå ut til et større publikum uten at man samtidig trenger å dele personlige opplysninger. I denne sammenhengen kan det for øvrig nevnes at Twitter selv har bidratt til å promotere tjenesten som en potensiell skjønnlitterær publiseringsplattform. Siden 2012 har selskapet vært involvert i #TwitterFiction Festival, hvor ambisjonen nettopp er å utforske og utvikle «the art of storytelling on Twitter». På festivalens hjemmeside argumenteres det for at det sosiale mediet er et sted hvor fortellinger hører naturlig hjemme: «The platform

is a powerful tool for more than sharing news and telling the realities of everyday life. It's a place where fiction thrives.»³²⁶ Men hvilken form får så de fortellingene som publiseres på Twitter?

Twitter er stedet for de svært korte tekstene. Meldinger herfra kan ikke inneholde med enn 140 tegn. Det strenge formkravet synes riktignok å virke inspirerende på enkelte forfattere, og i de senere årene har vi sett en rekke eksempler på skjønnlitterær bruk av Twitter som publiseringsplattform. Internasjonalt er Jennifer Egans spionfortelling «Black Box» et av de mest kjente eksperimentene. Fortellingen ble først publisert i form av 606 meldinger – hver melding inneholdt én setning – sendt fra kontoen til *The New Yorker* i perioden mellom 24. mai og 2. juni 2012. I etterkant ble fortellingen publisert både på nettsiden og i papirutgaven av magasinet, og den har også blitt utgitt som e-bok.³²⁷ I et intervju med *The New Yorker* innrømmer Egan at hun i utgangspunktet ikke hadde så mye erfaring med Twitter før hun skrev «Black Box», men at hun allikevel interesserte seg for hvilke muligheter mikrobloggtjenesten kunne gi henne som forfatter.

The idea of tweeting it predated the story, in the sense that although I have not been active on Twitter at all, as either a reader or a tweeter, I have been interested in it for quite a while. I love the thought of trying to use it as a delivery system for fiction, and I'm interested in the way that some nineteenth-century fiction was constructed around its serialization. So, the question was: what kind of story would need to be told in these very short bursts?³²⁸

«Black Box» er lagt til 2030-tallet og forteller historien om Lulu som jobber frivillig som undercover infiltratør et eller annet sted langs middelhavskysten. Fortellerteknikken er interessant. Perspektivet ligger hos hovedpersonen: Lulu forteller i presens om operasjonen hun er involvert i, men hun forteller indirekte – nærmest på autopilot – gjennom læresetninger hun har fått innprentet i forkant av oppdraget. Dette gir en kortfattet, oppstykket

og distanserende stil som på mange måter kan sies å speile det mediet fortellingen er publisert igjennom. Ikke desto mindre kan man diskutere hvorvidt Egans fortelling skal beskrives som et eksempel på det jeg kaller digitalt skapt litteratur. For paradoksalt nok skriver Egan de skjønnlitterære tekstene sine for hånd, og «Black Box» ble i realiteten nedtegnet i en spesiell japansk notatbok hvor det var åtte svarte ruter på hver side. Tittelen, «Black Box», refererer med andre ord ikke bare til innholdet i fortellingen, men like mye til de svarte boksene som preget den opprinnelige skriveteknologien, notatboken.

Måten Twitter presenterer meldingene på, og hvordan arkivet organiseres, legger viktige formmessige premisser for den litteraturen som bruker mikrobloggtjenesten som publiseringsplattform. På mange måter er Twitter et flyktig medium, meldinger som dukker opp i nyhetsstrømmen, flyter raskt videre og forsvinner ned i det digitale arkivet. Kronologien er med andre ord omvendt: Eldre meldinger skyves stadig lengre nedover på nettsiden eller i applikasjonen etter hvert som nye publiseres. Det er riktignok mulig å lese bakover i arkivet, og man kan søke både på nøkkelord og emneknagger, men hvis man ønsker å lese hva som ble skrevet på en bestemt dato fra en bestemt konto, må man scrolle manuelt bakover i strømmen av meldinger. Serielle publiseringer på Twitter, altså lengre fortellinger som deles opp i kortere avsnitt, slik vi blant annet ser det i forbindelse med Jennifer Egans «Black Box», kan derfor være en utfordring for leserne. Det er dessuten en publiseringsmåte som på mange måter bryter med mediets egne premisser. Å lese slike fortellinger på den opprinnelige publiseringsplattformen blir nærmest som å lese en bok baklengs. For å få en opplevelse av den litterære teksten som samsvarer med mediets spesifikke kvaliteter, burde man strengt tatt være til stede på tjenesten samtidig som teksten publiseres. Det er da effekten er sterkest, altså når litteraturen bryter inn i den hverdagslige rytmen til leserne, omtrent på samme måte som ordinære nyhetsoppdateringer, men med en annen virkning – kanskje de russiske formalistens begrep om «underliggjøring»

kunne være relevant i denne sammenhengen, og kanskje er det nettopp muligheten for en slags poetiske inngripen i hverdagen som er det særegne fortrinnet til litteratur publisert i sosiale medier? Å lete seg frem til Twitter-meldinger som ble publisert i går, er derfor allerede i utgangspunktet å lese på tvers av det sosiale mediets egne premisser. Det som ble publisert i går, er ikke lenger aktuelt.

I tråd med dette vil jeg argumentere for at litterære publiseringer på Twitter har en karakter av «happening». Det er «sann-tid» som er Twitters temporale modus, og det er øyeblikket eller det samtidige som prioriteres. I likhet med mye av den litteraturen som publiseres i sosiale medier, blir fortellinger på Twitter gjerne fortalt i presens.³²⁹ Det fortelles med andre ord om noe som skjer her og nå, og på den måten får historiene preg av noe uavsluttet. I sin form beskriver de en åpen prosess, og dermed nærmer de seg lyrikken som sjanger. Noe av det som karakteriserer lyriske tekster, er nettopp at de uttrykker eller beskriver en stemning i nået. Nærheten til lyrikken forsterkes av den fortettede formen. Den begrensede plassen gjør det nødvendig med korte og konsise formuleringer. Også i forbindelse med serielle publiseringer må hver enkelt melding kunne fungere som en avsluttet enhet. Dette blir tydelig i «Black Box», hvor de tre første setningene, det vil si de tre første meldingene, lyder slik: «People rarely look the way you expect them to, even when you've seen the pictures. The first thirty seconds in a person's presence are the most important. If you're having trouble perceiving and projecting, focus on projecting.»³³⁰ Rytmen er stakkato, men den er nettopp et resultat av at beskrivelsen, handlingen eller resonnementet ikke kan strekke seg ut over de enkelte Twitter-meldingenes 140 tegn.

Twitter som leseteknologi har klare begrensninger. Til tross for at «Black Box» ble skrevet på det sosiale mediets formmessige premisser, vil vel de fleste si seg enige i at Egans fortelling fungerer bedre på papir eller som e-bok enn som Twitter-fortelling. Bare kronologisk organisert blir det mulig å se sammenhengen i historien. Som føljetong på Twitter, vil jeg hevde, er

den nærmest uleselig. Mediet i seg selv skaper altfor mye støy til at man får noen egentlig litterær opplevelse. Slik illustrerer Egans fortelling en viktig utfordring ved Twitter som skjønnlitterær publikasjonsplattform: Hvordan kombinere det flyktige og «sanntidsmessige» med det behovet narrative tekster har for utvikling over tid? For å se nærmere på dette må vi vende blikket mot et av de mest kjente eksperimentene med Twitter-litteratur i Norge, nemlig Frode Gryttens mikronoveller.³³¹ Hver dag mellom 14. desember 2011 og 2. juni 2013 publiserte Grytten en ny fortelling fra sin egen Twitter-konto.³³² Til sammen ble det 538 meldinger. Den 23. september 2012 skriver han for eksempel: «Enkemann (82) leitar overalt, men giftingen er borte. Han blir sitjande ved fotoalbumet, stirer på bryllaupsbildet der ho smiler mot han.»³³³ Den 24. november samme år skriver han: «Vellykka hjartetransplantasjon for mann (39). Problema oppstår då det viser seg at det nye hjartet slår hardare for svigerinna enn for kona.»³³⁴ Og noen dager senere: «Gut (16) har forskansa seg i ein hettegenser. Situasjonen har vore fastlåst i to–tre år. Dei får inn mat og drikke, men guten kjem ikkje ut.»³³⁵ Gryttens sorgmuntre fortellinger fikk etter hvert et svært stort publikum, og høsten 2015 står den nå mer eller mindre ubrukte kontoen med over 33 000 følgere.

I motsetning til Jennifer Egans «Black Box» er Gryttens Twitter-noveller avsluttede. Slik sett tar han mediet på alvor, i den forstand at han forholder seg til de rammene som plattformen setter for skrivingen. Det er selve formatet – den svært korte fortellingen – Grytten utforsker og ikke først og fremst Twitter som distribusjonssystem. Som eksemplene ovenfor viser, er novellene fortattede i formen, og de er i hovedsak fortalt i presens. Mange av dem rommer riktignok en opplevelse av tid som har gått, og dermed øyner vi også konturene av en lengre historie – vi aner eller forestiller oss det som har gått foran. For eksempel: «Førti år no. Ståande utanfor det huset du lovde deg sjølv aldri meir å besøke. Fredagskveld. Sommarregn. Junilys. Pusten din. Hjartet ditt.»³³⁶ Eller: «Ei tung, kvelande duft over

nabolaget. Gatene er tomme, alle på ferie. Bare gut (12) sykklar rundt og rundt, mora har lova Syden neste år.»³³⁷ Noe av det som karakteriserer mikronovellene til Grytten, er at de blander det konkrete og det mer generelle. Personene beskrives gjerne med kjønn og alder, men ikke ved navn. Dermed løfter Grytten situasjonene han beskriver, opp til noe mer allment. Han åpner opp tolkningsmuligheter og overlater til leseren å utfylle de tomrommene som oppstår. I et intervju med *Dagsavisen* fra 2012 forteller Grytten at det som appellerer til ham ved Twitter, er at formatet tvinger en til å «fortelje kort, effektivt og fyndig». Det handler, fortsetter han, om å få «140 teikn til å eksplodere og sjå ut som minst 140.000 teikn».³³⁸ I et intervju med *VG* fra 2014 er han inne på noe av det samme. Det er noe demokratisk ved korte fortellinger, hevder Grytten, for «jo lengre du skriver, jo mindre plass er det til leseren. Mens den som leser en kort tekst må ta del i fortellingen og skape den selv. Jeg må egentlig lage et lite riss og så må fortellingen eksplodere oppe i hodet på den som leser».³³⁹ Selv om mange av Gryttens fortellinger beskriver både store og dramatiske begivenheter, gir det korte formatet dem en egen letthet. Den 19. februar 2012 skriver for eksempel Grytten: «Nokon har strødd eit lag melis i gata. / Litt ut på dagen kan ein sjå / fotspora til leikande jenter (3). / Ingen djupe tankar, bare litt lykke.»³⁴⁰ Ingen dype tanker, bare litt lykke: Kanskje man kan forstå dette som en slags poetikk for Gryttens Twitter-eksperiment, for det er nettopp denne lettheten som gir novellene deres nødvendige alvor.

Høsten 2014 publiserte Frode Grytten et utvalg av sine Twitter-fortellinger i boken *Vente på fuglen*. Snarere enn å ordne fortellingene kronologisk i tråd med opprinnelig publikasjonsdato har Grytten valgt å la hovedpersonenes alder være bestemmende for rekkefølgen. Man kan fremdeles lese mikrofortellingene som frittstående tekster, men samtidig etablerer forfatteren en større fortelling som favner det man kanskje kunne beskrive som et mangefasettert livsløp, hvor en rekke forskjellige karakterer til sammen danner en slags biografi. Det starter med

en nyfødt baby: «Ein dag i livet til nyttårsbarn (22 timar): Skrike. Sove. Ete. Sove. NKR. Sove. NTB. Ete. Sove. TV 2. Drite. Bade. Skrike. Sove. Ete. Sove.»³⁴¹ Og det slutter med industribyggen som ligger for døden: «Han starta med to tommer hender. På det meste hadde han 350 hender i arbeid. No ligg han her, fullstendig avhengig av andres hender.»³⁴² Til sammen danner Gryttens mikronoveller en fortelling om hverdagsliv og vanlige menneskers erfaringer, om tilfeldige møter, blomstrende forelskelser, forelskelser som tar slutt, nyvunnet håp, skuffelser og tapte drømmer. *Vente på fuglen* er altså noe mer enn en samling av forfatterens beste Twitter-fortellinger. Remedieringen på papir har bidratt til å gi retning til de enkelte novellene og dermed også en annen dimensjon som de ikke hadde i sin opprinnelige kontekst. Men samtidig er det et annet viktig poeng med bokutgivelsen: Den bidrar til å løfte Twitter-tekstene ut av det digitale arkivet. Bokmediet gjør det mulig å holde fast ved et litterært eksperiment og ved en litterær form som ellers lett kunne forsvunnet ned i den digitale glemselen.

Fra blogg til bok: Linnéa blir forfatter

Jeg skal gjøre et sprang fra det korte formatet til bloggmediets mer sammensatte tekster, og fra etablerte forfattere som eksperimenterer med sosiale medier som skjønnlitterær publiseringsplattform, til en ung skribent som har brukt de sosiale plattformene til å etablere seg som – nettopp – forfatter. Jeg skal se nærmere på hva en blogger, hvordan den kan brukes litterært, hvordan bloggmediet påvirker den papirbaserte litteraturen, og hvilken status bloggen – og sosiale medier mer generelt – har i det litterære landskapet i samtiden. Høsten 2014 publiserte den tidligere bloggeren Linnéa Myhre sin andre skjønnlitterære utgivelse, brevromanen *Kjære*. Dermed bekreftet hun sine ambisjoner som forfatter. I det aller siste innlegget på bloggen *Alt du vet er feil* beskriver Myhre sin første utgivelse, dagbokromanen *Evig søndag* fra 2012, som

en avslutning på – og dermed som en forlengelse av – bloggen: «Takk for all tiden jeg har fått bruke på dere. Og en spesiell takk til alle som har lest avslutningen *Evig søndag*, som jeg har valgt å kalle en roman (go fuck yourself, bokanmeldere).»³⁴³ Men utforskningen av den skjønnlitterære modusen i *Evig søndag* fra 2012 var ikke et engangstilfelle, slik man kanskje kunne tro. Det dreide seg ikke om en blogg i bokform. *Evig søndag* var en roman, og som roman representerte den et viktig og interessant tematisk, stilistisk og institusjonelt skifte: «Sinnabloggeren» Linnéa var blitt «romanforfatteren» Myhre. Eller var hun virkelig det?

Linnéa Myhre begynte å blogge i 2007.³⁴⁴ Med sin mørke humor, sine sarkastiske kommentarer og sin åpenhet om personlige problemer knyttet til depresjon og spiseforstyrrelser ble hun etter hvert en av Norges mest kjente bloggere. På det meste hadde *Alt du vet er feil* mer enn sytti tusen ukentlige lesere, og høsten 2011 laget NRK P3 en egen nettserie, *La Linnéa leve*, hvor nettopp Myhres psykiske sykdom sto i sentrum.³⁴⁵ Samtidig med utgivelsen av *Evig søndag* valgte allikevel Myhre – tross populariteten – å sette punktum for bloggingen.³⁴⁶ Årsaken var ikke at hun ønsket å trekke seg tilbake fra offentligheten. Myhre har fremdeles en aktiv tilstedeværelse i ulike sosiale medier, og høsten 2015 har hun over 60 000 følgere på Twitter og 90 000 følgere på Instagram.³⁴⁷ Årsaken til at hun avsluttet *Alt du vet er feil*, var derimot at hun ikke lenger ønsket å bli assosiert med bloggen som medium. I intervjuet som jeg gjorde med henne til denne boken, formulerer hun det slik: «Det var litt av grunnen til at jeg sluttet også, fordi blogging blir assosiert med rosablogging, og ikke er noe jeg er interessert i å bli assosiert med.»³⁴⁸ Valg av medium – overgangen fra blogg til bok – var altså knyttet til de respektive medienes status. Myhre ønsket ikke at *Evig søndag* skulle bli lest som en blogg i bokform, eller for den saks skyld som en tradisjonell selvbiografi, hun ønsket at den skulle bli lest som en skjønnlitterær tekst:

Jeg husker at det var viktig for meg at *Evig søndag* skulle bli tatt i mot som et godt litterært verk. Ikke bare som en «viktig

historie». Alle kan jo fortelle en historie, men det er måten det blir fortalt på som er spennende. Så lenge man vet hvordan man forteller, kan man skrive om hva som helst.

For å bli lest og dermed få anerkjennelse som forfatter, og ikke bare som blogger eller skribent, følte altså Linnéa Myhre behov for å distansere seg fra det mediet som hadde bidratt til å forme henne, og som hadde gitt henne et langt større publikum enn skjønnlitterære forfattere flest kan drømme om. Men hva skjer når en blogger blir forfatter? Hvordan setter bloggmediet spor etter seg i litteraturens mer tradisjonelle former? Og hvordan kan Linnéa Myhres forfatterskap – bloggen og bøkene – sies å være knyttet til en digital erfaring?

Sett fra en skjønnlitterær forfatters perspektiv er bloggene blant de mest fleksible sosiale publiseringsplattformene. Det kan innvendes at terskelen for å publisere er enda lavere i tjenester som Facebook og Twitter, og nettverksbyggingen og interaksjonen mellom brukerne spiller dessuten en enda mer sentral rolle. Derfor kan det være lettere å nå ut til et stort antall lesere gjennom denne typen medier enn gjennom bloggene. Til gjengjeld legger bloggene til rette for lengre tekster, for et mer nyansert satsbilde (for eksempel ved bruk av innrykk, kursiv og varierende tekststørrelse) og ikke minst for et mer aktivt samspill mellom ulike estetiske uttrykksformer (tekst, bilde, film, lyd). Allikevel har ikke bloggene fått den betydning som skjønnlitterær publikasjonsplattform som mange så for seg for bare noen år tilbake. Nå er det riktignok mange forfattere som blogger. Tom Egeland, for eksempel, bruker bloggen til å publisere journalistiske tekster om litteratur, kultur og norsk bokbransje mer generelt.³⁴⁹ For Unni Lindell synes kontakten med leserne å være den viktigste årsaken til at hun blogger.³⁵⁰ Mens Kristine Tofte bruker bloggen til blant annet å reflektere over egen skriveprosess.³⁵¹ Det skal også sies at mange forfattere – ofte upubliserte – bruker bloggmediet til å dele tekster de har skrevet, nærmest som en åpen skrivebordsskuff, og dette er en viktig dimensjon ved bruken av

sosiale medier i litterære sammenhenger. Men selv om mange forfattere altså har egne blogger, er det et fåtall som bruker bloggen til skjønnlitterære eksperimenteringer på det sosiale mediets egne premisser, det vil si som bruker bloggen som skrive-teknologi og ikke kun distribusjonssystem. Som jeg har vært inne på flere ganger allerede: For sine mer «seriøse» skjønnlitterære utgivelser foretrekker de fleste av samtidens forfattere fremdeles boken som medium.

Dette betyr ikke at bloggmediet ikke har innflytelse på den papirbaserte litteraturen. I de senere årene har en rekke forfattere med bakgrunn som bloggere bokdebutert. Bare delvis har bloggene deres blitt brukt som skjønnlitterær publikasjonsplattform, og bare delvis kan bloggmediet sies å ha inspirert eller preget den litterære formen i de respektive bokutgivelsene. Ikke desto mindre kan man, på samme måte som for Pål Norheim og Facebook, argumentere for at bloggene har hatt en avgjørende funksjon for disse forfatterne som skriveverksted eller litterært laboratorium. For eksempel vokste Inger Johanne Sæterbakk og Guri Idsø Vikens roman *Magnhild. En roman om sex, fyll og offentlig forvaltning* fra 2013 frem i forlengelse av den «fiktive» bloggen *Magnhilds antiblogg*.³⁵² Linn Strømsborg, som blant annet har utgitt romanene *Roskilde* fra 2009 og *Furuset* fra 2013, har helt siden 2006 brukt bloggen *Strekthjerte* som en digitallitterær dagbok.³⁵³ Eirin Gundersen, som debuterte med diktsamlingen *Du er et menneske nå* høsten 2015, ble først oppdaget av redaktøren i Gyldendal gjennom tekster hun publiserte på ulike blogger.³⁵⁴ Endelig kan man nevne Rune Hjemås, som så langt har gitt ut tre dikt- og novellesamlinger, og som har arbeidet innenfor en rekke digitale kontekster helt siden slutten av 1990-tallet. På *Livet er et annet sted* har han samlet og rekonstruert alle de ulike prosjektene. Totalt dreier det seg om åtte forskjellige blogger og nettsider som til sammen danner en fascinerende katalog over bloggmediets og det digitale grensesnittets utvikling siden årtusenskiftet.³⁵⁵

Går vi utenfor landets grenser, finner vi flere eksempler på forfattere som i større grad lar den litterære formen være påvirket

av de digitale skrive- og publiseringsteknologiene. I Danmark er Caspar Eric et eksempel på en forfatter som aktivt bruker bloggen som publikasjonsplattform, og her kan mediet i høy grad sies å prege både tematikken og det stilistiske uttrykket. Høsten 2014 bokdebuterte han med samlingen *7/II*, men han fortsetter å publisere litterære tekster på bloggen *dage i vores liv. 7/II-poesi*.³⁵⁶ I en serie *stream-of-consciousness*-aktige tekster beskriver Caspar Eric et liv og en livsfølelse som er innvevd i den digitale mediekulturen og tett forbundet med de digitale medieteknologiene. I et av diktene *apostroferer* eller påkaller han ikke en gud som i den klassiske lyrikken, men derimot en programvare: «jeg refresher / et downloadprogram / der nægter at samarbejde / som om internettet provokerer med vilje / kære lille downloadprogram / jeg vil bare gerne se samtlige afsnit av *girls* (2014) / så jeg har en undskyldning / for at spise slik og være alene / og simulere [meningsfuld aktivitet] / den næste nat». ³⁵⁷ I et annet av diktene påstår han at ekskjæresten lyver i sine tweets «fordi ingen har det så sjøvt med deres kat / ingen smiler seriøst så meget / som du smiler på dine instagrabilleder / jeg tvivler på om jeg skal betragte det som en performance / jeg skriver et tweet med våde fingre og prøver at mene at det også er poesi». ³⁵⁸ Et karakteristisk formelement i *7/II* er bruken av emneknagger eller *hashtags*. Hashtaggen har nærmest blitt et visuelt symbol for de sosiale mediene, og slik bidrar de til å forankre diktene til Caspar Eric i en digital kontekst. Hashtaggenes funksjon er i utgangspunktet å gruppere meldinger eller et bestemt innhold tematisk, for på den måten å forenkle søk i sosiale medier. Dette kan ha betydning i diktsamlingen til Caspar Eric, men like viktig er den poetiske – og parodiske – leken med hashtaggen som sjanger. Lilian Munk Rösing beskriver det slik i en anmeldelse av diktsamlingen i *Politiken*: «Det poetiske potentiale i hashtags udnyttes smukt og humoristisk, når hvert digt opsummeres i kortformler, der er digte i sig selv: ‘#søndag #pizzaogskoisengen / #justeat #fuck’ eller ‘#nike #bladerunner #heltskudtafsted / #hvorforstårjegpådetherpodieogdanser’». ³⁵⁹

I USA er Megan Boyle et eksempel på en forfatter som ikke bare blogger, men som bruker et bredt spekter av ulike sosiale medier – og dermed ulike estetiske uttrykksformer – i forfatterskapet sitt: Tumblr, Blogspot, Twitter, Instagram, Flickr, Vimeo og YouTube.³⁶⁰ I likhet med Caspar Erics 7/11 henter hennes første bokutgivelse, kortprosasamlingen *selected unpublished blog posts of a mexican panda express employee* fra 2011 både stilmessige og tematiske elementer fra bloggmediet og den digitale mediekulturen mer generelt. Den foreløpige kulminasjonen av Boyles utforskning av de sosiale mediene, av forholdet mellom det private og det offentlige, og ikke minst av forholdet mellom subjektet og den digitale selvrepresentasjonen, er et nokså ekstremt selvbiografisk prosjekt som pågikk fra mars til september 2013, og hvor Boyle «liveblogget» sitt eget liv. Snarere enn å forme en historie i etterkant, for på den måten å kunne skille ut det vesentlige fra det uvesentlige i sin egen biografi, velger altså Boyle å strøme sin egen fortelling i sanntid. Ambisjonen, skriver hun i det aller første innlegget, er at det digitale speilbildet skal virke tilbake på henne selv og hennes eget selvilde. Tidligere, forteller hun, pleide hun å dokumentere alle sine daglige gjøremål. Det hjalp henne å huske det hun opplevde. Nå har hun imidlertid blitt grepet av en følelse av at det hun opplever, ikke er verdt å huske. Har det da noen hensikt å skrive? Boyle forteller: «i used to document my daily activities. i feel like that helped me remember things. i even liked doing that. lately i haven't been feeling like the things i'm doing are worth remembering.»³⁶¹ Nettopp gjennom å liveblogge håper Boyle at hun allikevel vil klare å tilskrive mening til det hun opplever og erfarer, og at hun så å si vil kunne speile seg i sin egen digitale selvrepresentasjon og på den måten føle at hennes eget liv betyr noe: «if i just start writing more again, i can convince myself those things are worth remembering and everything is basically the same as it was however many years ago it was when i felt more satisfied or hopeful or whatever it is i don't feel now.»

Hva er en blogg? Litt avhengig av hvilket perspektiv man velger å anlegge, kan bloggen beskrives som en teknologi, en

programvare, et format eller en plattform for publisering av ulike typer innhold på nettet. I *Blogging* definerer Jill Walker Rettberg bloggen som en personlig hjemmeside hvor innleggene publiseres fortløpende, slik at det sist publiserte innlegget alltid presenteres først. Det er med andre ord ikke innholdet eller tematikken som primært definerer bloggen, men måten innleggene publiseres på, altså selve publiseringsteknologien. Sagt på en annen måte: Bloggen er ikke en spesifikk tekstsjanger, men et medium. Ingen medier er riktignok nøytrale, og selv om bloggene ikke er beholdt et bestemt eller avgrenset innhold, bidrar de på ulike måter til å forme det innholdet de formidler. Multimodalitet, en episodisk fortellerstruktur, interaksjon mellom forfatter og leser, utstrakt bruk av lenker til andre nettsider og et personlig eller essayistisk uttrykk er, som vi snart skal se, noe av det som kjennetegner og særpreger bloggene som publikasjonsplattform.

Det finnes et stort antall forskjellige blogger, og som et resultat av den teknologiske utviklingen kan det noen ganger være vanskelig å skille mellom bloggen som medium og tilstøtende digitale publiseringsteknologier. Overgangen kan være glidende. I *Blogging* skiller Jill Walker Rettberg allikevel mellom tre hovedkategorier.³⁶² For det første dreier det seg om «filterblogger», det vil si blogger som «filtrerer» nettet på en personlig måte, og som konsentrerer seg om lenker og kommentarer til andre nettsider. For det andre dreier det seg om tematiske blogger, altså blogger som publiserer innlegg knyttet til en bestemt tematikk, og som gjerne er skrevet av en redaksjon eller et kollektiv av forfattere. Det kan for eksempel være teknologiblogger, nyhetsblogger, forskningsblogger eller bok- og litteraturblogger. For det tredje dreier det seg om «personlige blogger». Personlige blogger har likheter både med dagboken og selvbiografien, de er preget av et subjektivt uttrykk, og de handler i hovedsak om forfatterens eget liv. En stor del av de skjønnlitterære bloggene vil kunne plasseres innenfor denne kategorien, og i det følgende vil jeg derfor konsentrere meg om den.

Alt du vet er feil er et godt eksempel på det Jill Walker Rettberg kaller personlige blogger. «Dette hendte i dag», er den

typiske formelen. Relativt usminket deler Myhre til dels svært private tanker og følelser, men det er likevel karakteristisk for bloggen at de personlige betraktningene tar utgangspunkt i nokså trivielle, hverdagslige og ikke minst komiske situasjoner. Ved første øyekast kan innleggene fremstå som overfladiske. Det kan for eksempel handle om temperaturen i kjøleskapet i leiligheten i Oslo eller om å tilberede kamskjell med ketsjup hos moren i Molde.³⁶³ Det kan handle om en tur på treningssenteret eller om en tur på Rimi.³⁶⁴ Men det kan også handle om reisebeskrivelser, om referater fra fester eller andre arrangementer hun har deltatt på, eller om svar på spørsmål fra leserne. Mange av innleggene har riktignok en tendens til å følge Myhres assosiative – essayistiske – tankerekker, og slik ender de opp et ganske annet sted enn hvor de startet. Innlegget om kjøleskaptemperaturen innledes for eksempel med en bemerkning om hvor «travelt» hun har hatt det i det siste: «Jeg har hatt så mye å ta hånd om her hjemme. Jeg har blant annet sendt en sms til huseieren vedrørende kjøleskapet vårt/mitt.» Beskrivelsen av det nokså ubetydelige problemet knyttet til kjøleskapet munner imidlertid ut i en nokså desillusjonert betraktning om forholdet hennes til samfunnet, ikke minst «samfunnet» slik det kommer til uttrykk i kommentarfeltene: «Jeg NEKTER å fungere som et normalt menneske når resten av samfunnet går fritt ute i gatene og oppfører seg som de gjør. Jeg har lyst til å kaste noe HARDT på alt og alle, men så vet jeg at vold løser ingenting, og at jeg heller burde skade meg selv fremfor andre.»³⁶⁵ Også det som i utgangspunktet fremstår som et banalt og overfladisk dagboksnotat, kan på denne måten sies å romme en dobbel klangbunn.

På samme måte som i romanene *Evig søndag* og *Kjære* er Myhres problemer med depresjon og spiseforstyrrelser en sentral tematikk i *Alt du vet er feil*. Det er dessverre ikke rom for å gå i dybden på dette her, men *en passant* er det interessant å bemerke hvordan Myhre selv antyder en sammenheng mellom sin egen psykiske helse og den digitale mediekulturen hun er en del av. Det handler om kontrasten mellom hennes egen selvforståelse

og hvordan hun representerer seg selv i den digitale offentligheten, men det handler også om et grunnleggende behov for å bli sett, og om hvordan sosiale medier så vel bygger opp under som representerer et svar på dette behovet. I *Kjære* – i brevet til moren, datert 10. mars 2011 – forteller Linnéa Myhre at hun allerede som barn krevde mye oppmerksomhet, og at oppmerksomhetsbehovet bare har fortsatt å øke etter hvert som hun har blitt eldre: «Hva oppmerksomhetsbehovet gjelder, er det ikke mye som har forandret seg, det har jo egentlig bare blitt verre. Jeg vil fortsatt bare bli sett, hele tiden.»³⁶⁶ Det kan være mange årsaker til Myhres oppmerksomhetsbehov, men i et intervju med *Aftenposten* fra 2014 setter hun det selv i relasjon til nettopp de sosiale mediene. Hun konstaterer at hun selv er en del av «den selvopptatte Facebook-generasjonen», og at dette har påvirket henne som person: «Jeg vokste opp på Internett, og er blitt avhengig av tilbakemeldingene. Jeg kunne aldri ha lagt ned bloggen dersom jeg ikke kunne ha fortsatt via andre kanaler som instagram, twitter, og ikke minst gjennom bøkene. Jeg tror det hadde blitt veldig tomt uten.»³⁶⁷ I mitt eget intervju utdyper Myhre sammenhengen mellom oppmerksomhetsbehovet og tilbakemeldingene fra de sosiale mediene:

Selvfølkelig spiller det ikke noen rolle for meg om jeg får hundre eller to hundre likes, men man kjenner jo på det hele tiden. Det å legge ut noe, og ikke få tilbakemeldinger, kan være tøft. Plutselig føler man seg bare ensom og i veien, og at ingen liker det jeg gjør. Så det kan liksom sammenlignes med popularitet, at jo flere likes, jo bedre er man. Det er jo det man higer etter alle sammen – oppmerksomhet, det å bli sett. Det er ikke alle som er slik, men jeg tror nok at den generasjonen som vokser opp nå, er en veldig oppmerksomhetssyk gjeng.

Linnéa Myhre oppfatter altså seg selv som en del av «generasjon oppmerksomhet», og hun medgir at hun har blitt avhengig av de tilbakemeldingene hun får via de sosiale mediene. Dette, vil jeg

mene, åpner for en lesning av forfatterskapet hennes som også innbefatter et blikk for det man kunne kalle den digitale erfaringen.

I en artikkel i *Prosa* høsten 2014 antyder Merete Røsvik Granlund at Myhre verken er en troverdig forteller eller en troverdig kritiker av den kroppsfixeringen som preger unge jenter, all den tid hun selv er både pen og vellykket. Siden hun med sin egen person – om det nå er frivillig eller ikke – bidrar til å forsterke det kroppsidealet hun samtidig kritiserer, diskvalifiseres hun nærmest fra diskusjonen: «Myhre vart nærmast ein maskot for alle som ser kvinner som offer for urealistiske ideal for utsjånad, men stilte til fotografering i bladet Mann etter å ha blitt kåra til landets mest sexy kvinne», kommenterer Granlund.³⁶⁸ I en kommentar i *Morgenbladet* høsten 2012 fremhever Maren Næss Olsen det samme paradokset, men hun velger å gi det en litt annen fortolkning. For Olsen representerer Myhres forfatterskap og hennes offentlige *persona* tvert imot en viktig ambivalens i «vår tids selvutleverende identitetssøken på nett». Myhre, skriver Næss Olsen, er «den anorektiske jenta som kåres til Norges mest sexy kvinne, den populære bloggeren som helst vil være i fred fra leserne, den uredde skribenten som må beskytte seg ved å la moren fjerne hetsen i kommentarfeltet sitt».³⁶⁹ Det symbiotiske forholdet til de sosiale mediene som preger Myhre, og som i stor grad har bidratt til å skape det Olsen beskriver som Myhres offentlige *persona*, er uten tvil et paradoks. Men paradokset beskriver samtidig en viktig dimensjon ved bruken av sosiale medier som jeg også var inne på i forbindelse med Megan Boyle: Det handler om dynamikken mellom selvforståelse og selvrepresentasjon, og ikke minst – som Jill Walker Rettberg tematiserer i boken *Seeing Ourselves Through Technology* – hvordan de digitale mediene bidrar til å skape og til å sette selvrepresentasjonene våre i sirkulasjon.³⁷⁰ For å forstå hvordan bloggene og andre sosiale medier fungerer, også i en litterær kontekst, må man forstå dette paradokset.

Nærheten til forfatterens eget liv gjør det altså naturlig å lese *Alt du vet er feil* som en ærlig og selvutleverende blogg. Dette betyr imidlertid ikke at den karakteren vi møter i bloggen, Linnéa,

er identisk med virkelighetens Myhre. I *Blogging* bemerker Jill Walker Rettberg at en blogg aldri vil kunne gi et dekkende bilde av den som skriver. Man deler ikke alt, man deler noe. Man foretar et utvalg og lager på den måten en redigert utgave av virkeligheten. I forlengelsen av dette argumenterer Rettberg for at private blogger ikke kun handler om å portrettere forfatterens liv, men like mye om å konstruere «digitale personligheter». Det handler like mye om å tilsløre som å avsløre. Bloggere, skriver Rettberg, bruker skrivingen som et speil «to construct themselves as subjects in a digital society, but also as a veil that will always conceal much of their lives from their readers».³⁷¹ Denne tvetydigheten kommer til uttrykk også i *Alt du vet er feil*. Når jeg intervjuer henne i desember 2014, uttrykker Myhre et bevisst forhold til at selvutleveringen i stor grad også er en form for selvfremskilling eller selvrepresentasjon. Den karakteren, eller skal vi si den «litterære figuren», som etter hvert tok form på bloggen, ofte i kontrast til eller som en reaksjon på de tilbakemeldingene hun fikk på innleggene sine, var forskjellig fra hvordan hun opplevde seg selv, og etter hvert – forteller Myhre – ble det en utfordring å skulle leve opp til sitt eget digitale speilbilde:

Jeg hadde en helt annen karakter i bloggen, som jeg føler har forsvunnet litt etter litt i bøkene. Det tok bare litt lang tid å tørre å være meg selv, for jeg trodde at folk ville at jeg skulle være blogg-Linnéa. Det funket til en viss grad i begynnelsen, helt til jeg plutselig skulle være med på TV, og jeg prøvde å være blogg-Linnéa. Det var en veldig pinlig affære, for det var jo ikke meg.

Selv om *Alt du vet er feil* uten tvil representerer et sterkt personlig selvbiografisk bloggprosjekt, kan det i forlengelsen av dette være nyttig å skille prinsipielt mellom bloggeren Myhre på den ene siden og hennes digitale selvrepresentasjon på den andre. I et av brevene i *Kjære*, skrevet som svar på en e-post hun har fått fra en av leserne av bloggen, kommenterer Myhre: «Du må skille mellom

Internett og virkelighet. Du må forstå at det er forskjell på et menneske og en blogg. Et menneske har som regel både gode og dårlige sider, og vil etter beste evne prøve å verne omverdenen for de dårlige så sant det er mulig.» På bloggen, derimot, kan man «utelukke det vanskelige og kjipe, og kun skrive om det man er fornøyd med». ³⁷² En slik tilnærming til *Alt du vet er feil* åpner for en litt annen lese måte enn kun den selvbiografiske. I etterkant av *Evig søndag* og *Kjære*, som Myhre selv definerer som romaner, er det mulig å lese også bloggen som en litterær tekst – i tråd, kunne man bemerke, med de senere årenes selvbiografiske vending innenfor litteraturen. Like mye som å undersøke innholdet er det derfor interessant å spørre hvordan bloggen fungerer som tekst.

Innlegget «Sees vi i morgen? Nei» fra 12. desember 2011 kan stå som et eksempel både på form og innhold i *Alt du vet er feil*. ³⁷³ Innlegget starter med et sitat, Myhre nevner ikke kilden, men det dreier seg om profeten Jeremia, kapittel 9, vers 21–22: «Døden steg inn gjennom vinduene og trengte inn i våre borger. Den rev småbarn bort fra gaten og unge menn fra torgene. Tal således, sier Herren: Lik av mennesker skal ligge som gjødsel ut over marken, som kornband etter høstfolkene; det er ingen som samler dem opp.» Utgangspunktet for innlegget er en kappe som Myhre tidligere har etterlyst blant sine følgere på Twitter, en kappe som ofte brukes i fremstillinger av mannen med ljåen, og som hun illustrerer med et svart-hvitt stillbilde fra en ikke nærmere spesifisert film. Linnéa forteller at hun ønsker seg nettopp en slik kappe, men at alt hun finner på nettet, er «kapper laget av plastikk og med spisse kanter». Nå har riktignok Linnéa, til sin store glede, fått en ny morgenkåpe av moren som er «NESTEN HELT LIK mannen med ljåen sin». Den har riktignok hvit pels på innsiden av hetten, «men hvis man drar den skikkelig langt ned i ansiktet er det ingen som legger merke til det». Nyheten illustreres med to bilder, ett hvor vi ser både den hvite pelsen og litt av ansiktet til Myhre, og ett hvor både ansiktet og pelsen *nesten* er skjult.

På dette punktet skifter innlegget perspektiv. Med referanse til – og med et skjermbilde av – en tidligere kommentar fra

bloggleseren «Stein» spør Linnéa hvorvidt dette i det hele tatt er interessant: «Men vent litt, før jeg går videre. Allerede nå spør kanskje noen seg om hvor vidt dette er interessant, slik som Stein her gjør i hvert eneste innlegg». Nå handler det ikke lenger om kappen, men snarere om hva som egentlig er interessant. Er blogger interessante? Burde de ha krav på seg om å være interessante? Tvert imot, mener Myhre. Selv har hun ingen ambisjon om å være interessant, og det er heller ingen ting som interesserer henne:

Jeg tror nok definisjonen på interessant er ulik for veldig mange – jeg finner for eksempel ikke dette er interessant overhodet. Nå finner jeg dog svært få ting interessante, jeg følger for eksempel verken med på nyheter eller politikk, og jeg leser ingen bøker med en spesiell tematikk. Jeg kan til nød strekke meg til å si at jeg synes Masterchef er interessant, men der går også grensen.³⁷⁴

På samme måte som for svært mange andre, konstaterer Myhre, synes hun bare sin egen person er interessant, den er i alle fall «det eneste som betyr noe». Bloggeren forteller at hun ofte blir kontaktet av lesere som skriver «side opp og side ned om sine problemer», men selv om hun forstår dem, nekter hun å ta problemene deres inn over seg: «Jeg mener ikke at man ikke skal bry seg, men at man må da greie å kunne begrense seg til ting man interesserer seg for». Myhres diskusjon om «det interessante» er i seg selv interessant. Den anskueliggjør hvordan mange av blogginnleggene til Myhre er formet av den konkrete dialogen med leserne. I den sammenhengen skal det nevnes at de fleste innleggene på *Alt du vet er feil* pleide å få et hundretall kommentarer, og at «Møtes vi i morgen? Nei» til sammen har hundre og tretten tilbakemeldinger høsten 2015. Men diskusjonen om «det interessante» er også opplysende fordi den forteller noe om hvordan Myhre selv oppfatter blogginnleggene sine. De er ikke ment å si noe «interessant», og derfor må de heller ikke leses som om de var «interessante». Man må ikke lese bloggen

som noe annet enn hva den er. Når Myhre forteller hvor «travel» hun har vært, og når hun forteller om temperaturen i kjøleskapet, illustrerer hun med andre ord sin egen påstand om bloggmediets «overfladiskhet». At innleggene på *Alt du vet er feil* allikevel kan være interessante, sett fra et annet perspektiv, er en annen sak.

Etter diskusjonen om «det interessante» kommer nok et skifte i tematikken. Lett selvironisk skriver Myhre: «Men uansett, før jeg avbryter meg selv igjen, vil jeg gjerne fortelle at jeg har interesse av å vise dere diverse ting fra mitt liv.» Slik introduserer hun en serie fotografier av «den nye sofaputen min», «de nye serviettene mine med fuglemotiv», «av Twitter og meg», «av meg på skøyter» og ikke minst «av Norges mest sexy kvinne». Det siste er et svart-hvitt fotografi hvor vi ser ryggen hennes med fingrene som nærmest spriker ut fra skuldrene, og hvor hun holder en hvit maske over bakhodet, nærmest som en slags dødsmaske, med de assosiasjonene dette gir til døden og – ikke minst – mannen med låen. Beskrivelsen av bildet kan leses som en referanse til den nevnte kåringen i bladet *Mann*, hvor Myhre ble stemt frem som «Norges mest sexy kvinne» i 2011, dermed kan man forstå det som en kommentar til hennes tvetydige rolle i offentligheten: på den ene siden deprimert og spiseforstyrret, på den andre siden en personifikasjon av de idealene som i utgangspunktet har bidratt til å gjøre henne syk.

«Sees vi i morgen? Nei» er en mangfoldig og sammensatt tekst. I tillegg til Myhres egen beskrivelse finner vi dialogiske elementer, sitater, referanser til andre sosiale medier, skjermbilder, «selfies», fotografier formodentligvis lånt fra nettet og dessuten et stor antall tilbakemeldinger fra leserne. Slik skiller innlegget seg på viktige områder fra den tradisjonelle papirbaserte litteraturen. Hva er det så som karakteriserer bloggen som medium? Det er særlig tre kjennetegn jeg vil trekke frem i denne sammenhengen. For det første er bloggene multimodale. De er ikke forbeholdt verbaltekst, men legger tvert imot til rette for et aktivt samspill mellom ulike mediale uttrykksformer. Ikke minst har fotografiet blitt et stadig viktigere formelement i mange blogger

de senere årene, og dette kommer tydelig til uttrykk i *Alt du vet er feil*. De fleste innleggene på Myhres blogg inneholder et stort antall fotografier, og det er ofte fotografiene som er det bærende elementet. Snarere enn at fotografiene fungerer som illustrasjoner til teksten, er det verbaltekstens oppgave i mange tilfeller å ramme inn og kommentere fotografiene. Som jeg har vært inne på tidligere, kan den økte oppmerksomheten rundt visuelle uttrykksformer settes i sammenheng med den teknologiske utviklingen. En stadig større del av aktiviteten i de sosiale mediene foregår via nettbrett og smarttelefoner, samtidig har kvaliteten på mobilkameraene og de tilhørende bilderedigeringsprogrammene blitt stadig bedre. Det har rett og slett blitt enklere å ta gode bilder, og det har blitt enklere å dele dem.³⁷⁵ At fotografier er et «raskere» medium enn tekst, har også betydning for dreiningen mot det visuelle. Det kan allikevel diskuteres om dette er et formelement som har satt spor etter seg også i den trykte litteraturen. I de senere årene har vi sett flere interessante eksempler på skjønnlitteratur som gjør bruk av fotografiet som estetisk uttrykksform, og John Erik Rileys *Heimdal, California* er et eksempel på dette. Men langt på vei er dette et unntak snarere enn regelen, for i det store og hele er verbalteksten fremdeles dominerende – også i den litteraturen som har sitt utspring i sosiale medier. Det er talende i så måte at Linnéa Myhres to romaner *Evig søndag* og *Kjære* ikke inneholder et eneste fotografi, kun tekst.

Det andre formelementet som karakteriserer bloggene, er den særegne kommunikasjonsformen. I innledningen til dette kapitlet var jeg inne på hvordan sosiale medier kan beskrives som en form for «mange-til-mange-medier», i motsetning til tradisjonelle massemedier, hvor kommunikasjon går fra én til mange. Snarere enn å springe ut fra en sentral medieinstitusjon foregår kommunikasjonen i de sosiale mediene innenfor det som kalles «distribuerte nettverk». «Blogs», skriver Rettberg, «are organized as a distributed network. There is no central hub: instead blogs link to a number of other blogs.»³⁷⁶ De viktigste form- eller strukturelementene ved bloggene i denne sammenhengen

er lenkene og de åpne kommentarfeltene. Lenkene kan sees i sammenheng med hvordan internett generelt er strukturert, men de kan også relateres konkret til hvordan blogggen først tok form. Ordet «blogg» er i realiteten en forkortelse av ordet «weblog». Dette var opprinnelig en logg over antall besøkende på en bestemt nettside, men mot slutten av nittitallet fikk ordet en litt annen pregning: Nå ble det brukt til å betegne lister med lenker til anbefalte nettsider, altså en slags lenkesamlinger. Etter hvert begynte kommentarene rundt lenkene å vokse, «weblog» ble forkortet til «blog», og i 1999 ble Blogger, den første av de store blogg tjenestene, etablert. Både formmessig og tematisk var lenkene helt fundamentale i de tidlige blogggen, og de bidro dermed til å definere mediets grunnleggende karakteristika. Blogggen refererer til hverandre, de henter inspirasjon fra hverandre, de snakker med hverandre. Slik forstått er mange bloggtekster grunnleggende åpne. Mens en roman, for eksempel, kan leses som et avsluttet hele, eller som et verk som befinner seg mellom to permer, kan det være vanskelig å avgjøre hvor bloggtekstene slutter. Er de lenkede nettsidene også en del av teksten? I artikkelen «Den litterære blog» fra 2012 kommenterer Thomas Hvid Kromann og Martin Glaz Serup at bloggen «er en langt mindre stabil størrelse, langt mindre afgrænset, end det for eksempel er tilfældet med bogen; og med en så omfattende paratekst at man kan blive i tvivl om hvor værket egentlig befinder sig».³⁷⁷ Det er et interessant spørsmål hvordan den verksforståelsen, eller skal vi si mangel på verksforståelse, som preger blogggen, kan tenkes å virke inn på den papirbaserte litteraturen. Kan man se for seg også mer tradisjonsbundne litterære tekster som inkluderer lenker og andre åpninger mot det omliggende tekstuniverset? Som jeg var inne på i forrige kapittel, kan e-boken som publiseringsplattform, med dens lenkemuligheter direkte til Google og Wikipedia, allerede sies å åpne for et slikt formspråk, men foreløpig finner vi få litterære tekster som peker i den retningen.

På blogggen er man sjelden utelukkende forfatter eller utelukkende leser, for som Jill Walker Rettberg kommenterer:

«Blogging is as much about reading other blogs as about writing your own.»³⁷⁸ Også kommentarfeltene spiller en viktig rolle i den kommunikasjonsformen som særpreger bloggmediet. Bloggforfatterens stemme er sjelden alene, men inngår i et dialogisk forhold med leserne, og på en helt annen måte enn i den papirbaserte litteraturen kan lesernes innspill bidra til å forme de historiene som fortelles. Vi har allerede sett hvordan Linnéa Myhres blogginnlegg «Skal vi møtes i morgen? Nei» i stor grad er formet av den pågående dialogen med leserne. Dette er typisk for mange av innleggene hennes. Men som innlegget også viser, er ikke kommentarfeltene i de sosiale mediene uproblematisk. Linnéa Myhre er blant dem som har fått oppleve de negative aspektene ved de åpne kommentarfeltene, og i intervjuet utdyper hun dette:

Det er veldig mange positive sider ved et kommentarfelt, og jeg har fått masse venner på den måten. Det var i alle fall slik da jeg startet å blogge – vi ble et slags samfunn hvor alle var venner. Men i dag har det utviklet seg til et slags lite helvete, hvor folk sitter og hater deg fordi du finnes. Og det er jo selvfølgelig veldig nedbrytende for de som da sitter og tar i mot – selv om de som skriver kommentarene, sikkert ikke tenker så innmari over konsekvensene av det. Det er liksom en del av det å være anonym. Du er usynlig. Du legger bare ut spor og forsvinner. De tenker ikke over det en gang, en kommentar er bare en dråpe i havet for den anonyme, og så har det så mange konsekvenser for de som sitter og leser det. Og det synes jeg er veldig veldig ødeleggende.

På lignende måte beskriver flere av tekstene i *Kjære* den redselen og samtidig det avhengighetsforholdet Myhre føler overfor kommentarfeltene. I brevet til forlagsredaktøren diskuterer hun forholdet mellom kropp og skrift. Myhre forteller at hun da hun debuterte med *Evig søndag*, sultet seg enda tynnere enn hun allerede var i utgangspunktet. Hun var redd for kommentarfeltene og følte behov for å rettferdiggjøre skrivingen:

Jeg var jo livredd for ikke å bli tatt seriøst dersom jeg ikke var tynn nok. For folk kan jo ikke ha spiseforstyrrelser hvis de ikke er tynne som stankelbein, og da kan de ikke skrive bok om at de har det. Det henger jo ikke på greip, ifølge alle disse mennene og kvinnene som lurte der ute i kommentarfeltene. Er jeg ikke tynn nok, kommer jeg til å få høre det. Jeg er livredd for å få høre det. Jeg er livredd for kommentarfelt. Men jeg leser dem selvfølgelig likevel. Det er en sykdom, det også.³⁷⁹

Derfor er det kanskje ikke overraskende at romanforfatteren Myhre i stor grad trekker seg tilbake fra dialogen med leserne. I motsetning til hva man kanskje kunne forvente fra en forfatter som er formet av de sosiale mediene, ønsker ikke Linnéa Myhre svar på brevene sine. Snarere tvert imot, brevene er ikke engang skrevet for å sendes. De er skrevet for å publiseres som bok. Til psykiateren Finn skriver hun: «Ikke svar på dette brevet. Aller best er det om du ikke leser det, det er jo egentlig ikke til deg. Jeg vet ikke hvem det er til. Jeg vil jo egentlig bare snakke med noen. Til noen.»³⁸⁰ Kanskje skiftet av preposisjon i slutten av dette sitatet i bunn og grunn kan sies å peke mot en interessant forskjell mellom bloggeren og forfatteren? Mens bloggenes posisjon er å snakke «med noen», er det fremdeles forfatterens privilegium å snakke «til noen».

Det tredje kjennetegnet jeg vil fremheve ved bloggen som publikasjonsplattform, er den episodiske eller serielle fortellerstrukturen. I de fleste tilfeller kan hvert enkelt blogginnlegg sies å fungere som en avsluttet enhet, det trenger ikke ha noen direkte forbindelse til verken de tidligere eller etterfølgende innleggene. I personlige blogger kan man ikke desto mindre lese de enkelte innleggene som byggesteiner eller narrative elementer i en større fortelling hvor historien bygges opp over tid. Gjennom å følge en blogg etter hvert som nye innlegg publiseres, vil leseren kunne oppleve at han eller hun blir kjent med forfatteren. Lengre narrative linjer trer etter hvert frem. Rettberg skriver:

When blogs tell stories, they generally do so in an episodic form, with each post being a self-contained unit that contributes to an overall narrative. Each post makes sense in itself, but read together – not necessarily in sequence – the posts tell a larger story. That story is usually partial and incomplete and does not form a narrative whole as well-formed stories in mainstream literature and cinema do. Instead, the overall story as gleaned from reading a blog is likely to be pieced together from fragments, perhaps supplemented by bits of stories from other places.³⁸¹

Historiene som fortelles i de personlige bloggene, bygges med andre ord ikke opp på samme måte som velstruktureerte romanfortellinger, hvor alle de forskjellige handlingselementene passer inn i den overordnede narrative strukturen, men derimot av fragmenter og bruddstykker som indirekte lar bloggerens historie skinne igjennom, og hvor leseren selv må sette sammen bitene til en sammenhengende fortelling. Hans K. Rustad er inne på noe av det samme i boken *Digital litteratur*, hvor han argumenterer for at bloggene representerer en slags «uferdig» estetikk:

En blogg er ikke kun en fortelling om noe som har skjedd, eller kunne ha skjedd, men en vedvarende fortelling om hendelser som skjer, eller som kunne ha skjedd, og som stadig blir oppdatert. Vel så mye som fortellingen er tilbakeskuende, er den en nå-fortelling som i kraft av å være en blogg lover at det vil komme mer, at fortellingen ikke er slutt.³⁸²

Det er først og fremst dette formelementet fra bloggmediet som preger Linnéa Myhres romaner. Mens tekstene i *Evig søndag* altså er formet som dagboksnotater, hvor de fleste kapitlene har en dato som overskrift, er *Kjære* utformet som en serie brev. Begge romanene er med andre ord komponert av en serie korte og til en viss grad frittstående tekster, hvor det ikke umiddelbart er mulig å gjenkjenne en klar, overordnet narrativ struktur. De enkelte

fragmentene retter seg tilsynelatende ikke inn mot et felles mål. I intervjuet reflekterer Myhre selv over hvordan bloggmediet har bidratt til å forme henne som forfatter:

Jeg ser jo veldig mange likheter mellom bloggen min og bøkene mine, med tanke på hvordan de er bygget opp. Til forskjell fra «vanlige romaner», hvor alt er sammensatt, og man som regel ikke kan lese kun ett kapittel uten å trenge resten av handlingen. I mine bøker står kapitlene litt mer alene, som det gjorde også i bloggen. Selv om du selvfølgelig får mer ut av å lese hele boka. [...] Da jeg skrev *Evig søndag* skrev jeg bare, fordi jeg visste ikke hva jeg skulle skrive om. Jeg tenkte egentlig ikke over at det var en dagbok jeg drev med før den var ferdig. Med *Kjære* var det imidlertid en idé som kom til meg, ettersom jeg allerede hadde noen brev liggende fra tidligere. Jeg hadde jo skrevet lenge og prøvd å knekke en kode, som jeg ikke fikk til. Det var selvsagt en lettelse, og jeg følte at brikkene falt på plass. Samtidig var det behagelig også, fordi det var så likt den gamle blogg-stilen. Det er mye enklere for meg å skrive ett og ett kapittel, og konsentrere meg fullt og helt om det. Bli ferdig og så begynne på neste. Og så til slutt sette dem sammen i sammenheng. Men jeg vet ikke hvorfor det ble sånn. Jeg har aldri lest en brevroman tidligere, eller en dagbok for den saks skyld. Så det er egentlig bare helt tilfeldig. Men det er sikkert det, at jeg har funnet en stil som jeg er vant til å skrive i.

Jill Walker Rettberg skiller mellom to ulike narrative strukturer i bloggfortellinger. Enkelte bloggfortellinger er det hun kaller målrettede, eller «goal-oriented narratives». Denne typen blogger er ment å følge bloggeren frem mot et bestemt mål, enten det handler om å finne en kjæreste, om å gå ned i vekt eller om å bli frisk fra en alvorlig sykdom.³⁸³ Slike blogger har et tydelig narrativt forløp og peker frem mot en mulig avslutning eller konklusjon. De fleste blogger er imidlertid pågående, «ongoing». De retter seg ikke inn mot et konkret mål, men forteller «historien»

etter hvert som den utvikler seg – ofte uten noen klar forestilling eller ambisjon om å fortelle en historie. Fascinasjonen ved disse fortellingene kan dermed sies å gå på tvers av hva den amerikanske litteraturforskeren Peters Brooks har beskrevet som *the anticipation of retrospection*, det vil si forestillingen om at man alltid leser narrative tekster med en forventning om at slutten skal kaste lys over hendelsene som har gått foran, eller at slutten skal gi mening til fortellingens ofte løsrevne handlingselementer.³⁸⁴ Tvert imot knytter fascinasjonen seg til det å befinne seg i en «åpen» fortelling – i en prosess som ennå ikke er konkludert.

Linnéa Myhres *Alt du vet er feil* var i utgangspunktet strukturert som en «pågående fortelling». Den rettet seg ikke inn mot noe konkret mål. Tvert imot er det mangelen på tydelige mål og ikke minst mangelen på mening i tilværelsen – håpløsheten og meningsløsheten – som preger mange av Myhres blogginnlegg. Men i motsetning til mange blogger hvor forfatteren ganske enkelt slutter å publisere, og hvor fortellingen dermed stopper uten egentlig å konkludere, har *Alt du vet er feil* en klart definert slutt. I intervjuet forteller Myhre at hun lenge hadde ønsket å finne en måte å avslutte bloggen på, og utgivelsen av *Evig søndag* ga henne den rette anledningen. Debutromanen fungerer som en naturlig avslutning på bloggen. Fortellingen får en konklusjon, og i tråd med Peter Brooks' begrep om *the anticipation of retrospection* bidrar avslutningen til å kaste nytt lys over de tidligere innleggene. *Alt du vet er feil* blir en fortelling om en ung jente som gjennom å skrive finner en egen stemme, og som kanskje også kommer til en bedre forståelse av seg selv. Marcel Prousts store roman *På sporet av den tapte tid* blir gjerne oppsummert med de tre ordene «Marcel blir forfatter». Etter utgivelsen av *Evig søndag* og *Kjære* kan *Alt du vet er feil* oppsummeres på lignende måte: «Linnéa blir forfatter.» På slutten av 1990-tallet og begynnelsen av 2000-tallet ga Tomas Espedal ut en romantrilogi som utforsket henholdsvis biografien, dagboken og brevet som sjangre: *Biografi (glemsel)* fra 1999, *Dagbok (epitafier)* fra 2003 og *Brev (et forsøk)* fra 2005. Langt på vei er det de samme sjangrene Linnéa

Myhre utforsker. Kanskje kunne man lese hennes «trilogi» som en slags parallell til Espedal? Mens *Alt du vet er feil* kan leses som en biografi, er det henholdsvis dagboken og brevet hun utforsker i *Evig søndag* og *Kjære*.

Både *Evig søndag* og *Kjære* fikk relativt god mottagelse av kritikerne, men de ble primært beskrevet som «viktige» utgivelser og ikke nødvendigvis som gode «romaner». I sin anmeldelse av *Kjære* i *Dagsavisen* gir Gerd Elin Stava Sandve ros til forfatteren for hennes «livsvisdom», og hun understreker dessuten at Myhre har en god penn: «Linnéa Myhre kan skrive. Morsoomt, uten tvil, men også klart og sterkt om vanskelige følelser. Her er uventede bilder som gir liv til teksten. God flyt. Åpenbart en tydelig fortellerstemme.»³⁸⁵ Samtidig bemerker Sandve at romanens hovedperson, Linnéa, er svært selvsentrert, og hun oppfordrer derfor Myhre til å løfte blikket i sin neste roman: «[N]este gang bør Linnéa Myhre utfordre seg selv ytterligere. Bok tre bør handle om noen andre enn henne selv.»³⁸⁶ Også Pål Gerhard Olsen i *Aftenposten* har klare innvendinger mot *Kjære*, som han mener ikke har de samme kvalitetene som *Evig søndag*. Han kritiserer Myhres brevroman for å mangle struktur og en «gjennomtenkt dramatisk kurve» som kan «gjøre inntrykk på leseren», og i likhet med Sandve i *Dagsavisen* blir han slått av hvor «snever synsvinkelen er».³⁸⁷ Innvendingene mot Myhres roman er interessante, og objektivt sett er de også korrekte. Både det episodiske og det personlige er noe av det som karakteriserer den litteraturen som har sitt utspring i bloggmediet. Samtidig kan den negative vurderingen av disse formmessige aspektene ved Myhres roman diskuteres. For når ble dramatiske kurver og objektivitet i skjønnlitteraturen et kvalitetskriterium? Det er vel ingen som kritiserer Espedal for hans selvbiografiske, selvsentrerte og til dels fragmentariske skrivestil?

NRKs Marta Norheim skriver om *Evig søndag* at den gir «ein overtydande innsiderapport frå ein levemåte og ein type liding det ikkje utan vidare er lett å forstå, men som det likevel kjennest ekstremt relevant og viktig å vite noko om».³⁸⁸ Ikke desto mindre

mener hun, ikke ulike Olsens vurdering av *Kjære*, at teksten ikke fungerer som roman: «Det stil- og refleksjonsnivået ho har lagt teksten på er sikkert nok i massevis for ein blogg, men i ein roman ligg det vel lågt.» Derfor foreslår hun også å lese Myhres debutroman som en «rapport frå eit år i livet til eit menneske som er litt over tjue år i 2012», eller også som en «lang blogg». Dermed etablerer Norheim et slags medie- eller sjangerhierarki hvor romanen fremheves som et mer høyverdig medium enn bloggen, og hvor Myhres roman defineres som bloggtekst – uten at hun forsøker å diskutere hvilken litterær tradisjon man eventuelt kunne forstått boken innenfor. Spørsmålet blir om ikke mottakelsen av *Evig søndag* og *Kjære* tydeligst viser anmeldernes utfordringer i møte med den blogginspirerte skrivestilen som Myhres romaner representerer. For digitale medier bringer med seg et nytt formspråk, nye fortellerstemmer og nye standarder for litteraturen, og for å kunne gi en god vurdering av denne litteraturen må man forstå den på dens egne premisser.

Kanskje det riktignok ikke bare handler om form, men også om den statusen som hefter ved bloggen som medium? I den norske offentligheten har bloggmediet i stor grad blitt forbundet med «rosabloggene», det vil si unge jenter som skriver om klær, mote, kropp og andre tilstøtende tematikker. Til tross for at mange av rosabloggene har svært mange lesere og derfor er svært synlige, blir de ofte beskyldt for å være enkle og fordummende og for å representere et kvinnesyn som de færreste vil identifisere seg med. I en artikkel i *Girlhood Studies* forsøker Karolina Dmitrow-Devold å nyansere dette bildet, og hun viser hvordan bruken av begrepet «rosablogg» har bidratt til en generell stigmatisering av jenter eller unge kvinner som blogger.³⁸⁹ Mye tyder på at begrepet også har bidratt til å påvirke bloggenes status som mulig litterær publikasjonsplattform. Når Linnéa Myhre velger å avslutte *Alt du vet er feil* og i stedet forholde seg til boken som medium, forteller dette noe interessant om både litteraturens og bokmediets status i de sosiale medienes tidsalder. Man blir ikke forfatter ved å blogge. Det er boken som gjør den skrivende til

forfatter og den litterære teksten til litteratur. Det er ved å utgi tekstene sine i bokform at Linnéa Myhre blir forfatter.

Breddelitteraturen: De litterære nettsamfunnene

Den direkte kontakten mellom forfatter og leser som de sosiale mediene legger til rette for, har blitt beskrevet som en ny økonomisk og estetisk mulighet for litteraturen. På den ene siden handler dette om å bygge eller å «pleie» et publikum. Det kan dreie seg om bevisste markedsføringsstrategier knyttet til bestemte forfatterskap eller bokutgivelser, og internasjonalt har dette vært viktig i forbindelse med flere av de kommersielle suksessene vi har sett innenfor den egenpubliserte litteraturen.³⁹⁰ Men det kan også dreie seg om markedsføringsstrategier knyttet til bokutgivelser fra forfattere som takket være sin aktivitet og tilstedeværelse i ulike sosiale medier allerede i utgangspunktet står i kontakt med et stort antall potensielle bokkjøpere. Linnéa Myhre er et godt eksempel på dette siste. *Alt du vet er feil* er på ingen måte skrevet for å skaffe lesere til fremtidige romanutgivelser, men omvendt er det heller ingen tvil om at forfatterens popularitet og hennes mange følgere i ulike sosiale medier har bidratt til å øke salget av hennes to romaner *Evig søndag* og *Kjære*. Bruken av sosiale medier som et ledd i markedsføringen av litteraturen er imidlertid et stort og sammensatt emne som jeg ikke skal gå nærmere inn på her. Jeg skal heller konsentrere meg om de estetiske mulighetene som oppstår i kontakten mellom forfatter og leser.

For på den andre siden kan man argumentere for at de sosiale mediene legger til rette for en annen måte å tenke den skjønnlitterære eller estetiske skrivingen på. Dagens kulturbrukere nøyer seg ikke med å konsumere kultur, konstaterer Henry Jenkins i sin utlegning av deltagerkulturen, tvert imot tar de aktivt del i produksjonen av nye kulturprodukter. Men hva vil dette si helt konkret? På litteraturens område kunne man for eksempel se for

seg en situasjon der leserne på ulike måter ble involvert i selve skriveprosessen: Forfatteren kunne publisere skisser eller tekstutkast på en blogg eller en annen digital publikasjonsplattform og dermed gi leserne mulighet til å følge utviklingen av fortellingen og kommentere teksten underveis. Ett interessant eksempel i denne sammenhengen er George R.R. Martins svært populære, men ennå ikke ferdigskrevne sjubinds romansyklus *A song of Ice and Fire*, bedre kjent som *A Game of Thrones* etter tittelen på den første romanen i serien. På grunn av den relativt lange skriveperioden, den første boken ble publisert i 1996, har det også vært rom for en rekke spekulasjoner blant *fans* i ulike nettbaserte diskusjonsforum om den videre handlingen i romanserien. Martin, som lenge har brukt nettopp denne typen forum til å holde kontakten med leserne sine, har riktignok sluttet å følge med på diskusjonene om innholdet i de kommende romanene. For ham er det nettopp et poeng å ikke la seg påvirke.³⁹¹ Selv om det finnes mange eksempler på arbeidsprosesser hvor forfatteren lar leserne kommentere tekst underveis, kan man altså diskutere hvor stort gjennomslag forestillingen om deltagelse har fått på litteraturens område. De aller fleste av samtidens bokutgivelser er fremdeles et produkt av «den ensomt arbeidende forfatteren», selv om også ensomt arbeidende forfattere henter innspill fra ulike lesere, enten det er forlagsredaktøren, forfatterkollegaer eller venner. Sunniva Relling Berg er inne på noe av det samme i sin masteroppgave om norske forfatters holdninger til digital publisering. Raske tilbakemeldinger og nær kontakt med leserne har blitt fremhevet som en positiv mulighet for forfatterne, bemerker Berg, men «forfattarane i denne undersøkinga ser heller at det kan vere forstyrrende med ein konstant dialog med lesarar. I staden ønskjer dei gode tilbakemeldingar frå redaktørar i forlaget».³⁹² Den kontakten med leserne som de sosiale mediene legger til rette for, blir først og fremst sett på som et nødvendig element i markedsføring av litteraturen – ikke som en interessant estetisk strategi.

Ett viktig unntak i denne sammenhengen er skjønnlitterære publiseringer knyttet til det jeg kaller «litterære nettsamfunn»,

det vil si nettsteder hvor brukerne selv kan legge ut egne tekster, lese det andre har skrevet, og ikke minst kommentere eller selv få kommentarer fra andre lesere. De fleste forfatterne i disse nettsamfunnene er «amatører», det vil si en type pasjonerte hobbyforfattere, mange er relativt unge, og de aller fleste skriver under pseudonym. Et interessant aspekt ved de skjønnlitterære tekstene som publiseres på disse nettstedene, er at de ikke nødvendigvis er som ferdigstilte verk å regne. Tvert imot dreier det seg ofte om utkast eller uavsluttede fortellinger. Slik kan man si at de faktisk realiserer tanken om en type kollektive skriveprosesser og dermed også Jenkins' tanker om deltagelse. Vi har lenge hatt denne typen nettsamfunn i Norge. Et svært tidlig eksempel er Skrivebua, som ble etablert allerede i 1997, og som henvendte seg til ungdom mellom 10 og 20.³⁹³ Nettsamfunnet er lagt på is fra 2013. Et annet eksempel som også retter seg mot ungdom, er det offentlig støttede nettstedet Trafo.³⁹⁴ Mens Skrivebua kun var beregnet for tekst, legger Trafo til rette for publisering og deling av både tekst, bilde, lyd og video. Noe av det som særpreger Trafo, sammenlignet med de fleste andre litterære nettsamfunnene, er at nettstedet har en egen mentorordning hvor etablerte kunstnere bidrar med kommentarer og innspill til de publiserte verkene. Slik blir nettsamfunnet helt konkret et verksted eller laboratorium (for nå å bruke betegnelsen jeg har valgt for mye av den litterære aktiviteten som foregår i sosiale medier) som skal stimulere til kunstnerisk og kreativ aktivitet.

Det største litterære nettsamfunnet i Norge, eller kanskje snarere den største digitale publikasjonsplattformen, er fremdeles Diktkammeret. Diktkammeret ble etablert av *Dagbladet* i 2001, og helt siden starten har poeten og kritikeren Helge Torvund bidratt med tips og kommentarer til brukerne.³⁹⁵ Det har etter hvert blitt publisert et stort antall (lyriske) tekster av varierende lengde på Diktkammerets nettsider, og våren 2015 rommer arkivet mer enn 385 000 hovedinnlegg – de aller fleste av disse er selvstendige skjønnlitterære bidrag – og rundt 645 000 kommentarer og svarinnlegg.³⁹⁶ Søkebegrensninger gjør det vanskelig

å fastslå tallene helt nøyaktig, men for å gi et eksempel ble det på en tilfeldig valgt onsdag – 11. februar 2015 – publisert til sammen 54 tekster. Diktkammeret har kort sagt stimulert til en voldsom litterær aktivitet, og en rekke forfattere som først publiserte tekstene sine her, har senere utgitt bøker på etablerte forlag, blant andre gjelder dette Tina Åmodt, Linda Klakken, Endre Ruset og Brunjulf Jung Tjønn. De fleste tekstene som publiseres på Diktkammeret, forholder seg til et relativt tradisjonelt formspråk, både i den forstand at den papirbaserte litteraturens konvensjoner fortsatt er dominerende, og at tekstene i relativt liten grad er preget av publiseringsplattformens digitale omgivelser. På sett og vis kunne man argumentere for at Diktkammeret viderefører lokalavisenes tradisjon med å publisere dikt og andre tekster fra lokale skribenter, en tradisjon *Dagbladet* har holdt ved like gjennom å publisere utvalgte dikt fra Diktkammeret også i papirutgaven. Det er likevel en viktig forskjell: Nemlig – nettopp – de ofte umiddelbare tilbakemeldingene og kommentarene fra andre deltagere i nettsamfunnet. Å publisere på Diktkammeret er ikke bare en litterær, men også en sosial aktivitet.

Internasjonalt finnes det en rekke litterære nettsamfunn, og en av de viktigste sjangrene innenfor denne delen av det litterære landskapet har lenge vært den såkalte fanlitteraturen, eller *fan fiction* på engelsk, det vil si litteratur skrevet av lesere – nærmere bestemt *fans* – med utgangspunkt i fortellinger eller karakterer hentet fra populærkulturen (for eksempel nevnte *A Song of Ice and Fire*). Bronwen Thomas definerer fanlitteraturen som «prose fiction of any length, style, genre and narrative technique, produced by fans of a wide range of cultural products including TV shows, movies, video games, Japanese manga, and 'classic' literature».³⁹⁷ Det dreier seg med andre ord om litterære omskrivninger eller pastisjer, altså bevisste etterligninger av bestemte verk eller konkrete stilistiske uttrykksformer. Slike litterære lån er ikke noe nytt fenomen. Vi finner strålende eksempler allerede i den klassiske litteraturen. I sitt store epos *Aeneiden* dikter for eksempel den romerske forfatteren Vergil videre på fortellingen

om Aeneas, en av heltene fra Homers *Iliaden*. Dante på sin side henter inspirasjon fra begge de klassiske eposene i *Den guddommelige komedie*, og han plasserer Vergil – altså forfatteren selv – i en av hovedrollene. De litterære strategiene i dagens fanlitteratur har klare likheter med dem vi finner i den klassiske litteraturen. Fantekstene forholder seg til foreleggene på en rekke forskjellige måter. De kan fylle hull i handlingen, videreutvikle sidekarakterer, fortelle den sentrale historien fra et annet perspektiv, fortelle hva som skjedde før eller etter hovedhandlingen, eller de kan skape «alternative univers», altså litterære univers som tar utgangspunkt i karakterene i forelegget, men som bryter med det som gjerne kalles de «kanoniserte» hendelsene i kildeteksten.³⁹⁸ Det som særpreger og karakteriserer fanlitteraturen, er hvordan den forholder seg til og er sammenvevet med samtidens populærkultur. Et av de viktigste foreleggene for fanlitteraturen i samtiden er *Harry Potter*, men det er ikke bare skjønnlitterære tekster som inspirerer denne litteraturen. På FanFiction.Net, lenge det viktigste nettstedet for denne typen litteratur, skilles det for eksempel mellom ni forskjellige kategorier fortellinger basert på hvilket medium eller hvilken sjanger som ligger til grunn for de aktuelle fantekstene: «Anime/Manga», «Books», «Cartoons», «Comics», «Games», «Misc», «Movies», «Plays/Musicals» og «TV Shows».³⁹⁹

Fanlitteraturen kan på mange måter beskrives som en førdigital litterær uttrykksform. I artikkelen «Archontic Literature. A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction» bemerker Abigail Derecho at fanlitteraturen er et produkt av «fankulturen», og at denne kulturen – og det fenomenet som gjerne kalles *fandom* – har røtter tilbake til begynnelsen av det tjuende århundret, med dyrkingen av Jane Austens romaner og Arthur Conan Doyles fortellinger om Sherlock Holmes som sentrale elementer. Den moderne fankulturen etablerte seg riktignok på slutten av 1960-tallet, først og fremst i tilknytning til TV-serien *Star Trek*.⁴⁰⁰ I begynnelsen ble *fanziner* – ordet er sammensatt av *fandom* og *magazine* – brukt til å formidle fanlitteraturen, og

dermed fikk den også et relativt beskjedent nedslagsfelt. Dette har digitaliseringen i høy grad bidratt til å endre. I sin form er fanlitteraturen relativt tradisjonell og ukomplisert, med liten eller ingen vekt på multimodalitet og ulike interaktive elementer. I den forstand er ikke dette «digital litteratur». Men selv om digitaliseringen ikke har hatt noen avgjørende betydning for fanlitteraturens innhold eller form, har den vært av stor betydning for dens utbredelse. Takket være internettbaserte kommunikasjonsteknologier og publikasjonsplattformer har det blitt mulig for ulike litterære subkulturer å komme i kontakt med hverandre på en måte som ikke var mulig tidligere, og dette har ført til en voldsom vekst i fankulturens og fanlitteraturens utbredelse og popularitet.⁴⁰¹ Ikke bare har de litterære nettsamfunnene gitt fanlitteraturen en ny distribusjonskanal, med et langt større nedslagsfelt enn de tradisjonelle fanzinene, men de har også gitt fanlitteraturens forfattere et virtuelt møtested hvor de får anledning til å diskutere sine felles idoler og hverandres tekster. Slik er fanlitteraturen uløselig knyttet til digitaliseringen og et spesifikt produkt av samtidens digitale mediekultur.

De litterære nettsamfunnene, både de mer generelle og de som retter seg inn mot fanlitteraturen, har slik jeg ser det, minst tre viktige funksjoner. For det første tilbyr de en publiseringsplattform og et potensielt publikum til forfatterne, enten de skriver for den digitale «skrivebordsskuffen» eller har mer seriøse ambisjoner. Slik representerer nettsamfunnene et digitalt alternativ til de papirbaserte forlagene og distribusjonskanalene. På samme måte som for sosiale medier generelt er terskelen for å publisere svært lav innenfor nettsamfunnene, og dermed får forfattere som ellers kanskje ikke ville blitt publisert eller blitt lagt merke til innenfor de mer etablerte litterære systemene, anledning til å vise seg frem. I de senere årene har vi sett flere eksempler på fanlitterære romaner som har blitt store kommersielle suksesser etter først å ha blitt publisert i ulike litterære nettsamfunn. E.L. James' *Fifty Shades of Grey* står fremdeles som det mest berømte eksempelet: Trilogien ble opprinnelig kalt «Masters of the Universe»

og tok form nettopp som en fantekst basert på Stephenie Meyers *Twilight*-romaner.

For det andre fungerer de litterære nettsamfunnene som en type digitale arkiv hvor man kan søke etter tekster basert på kriterier som ofte går på tvers av de etablerte litterære institusjonenes kategorisering av litteraturen. På FanFiction.Net starter for eksempel søket med valg av medium, det vil si hvilken estetisk uttrykksform forelegget opprinnelig er publisert innenfor, om det er bok, tegneserie, film og så videre. Men valgmulighetene stopper ikke der. Det er også mulig å bestemme språk, sjanger og lengde, og hvilke karakterer man ønsker å lese om. Man kan bestemme graden av sex og vold, og endelig kan man velge om man vil lese ferdige fortellinger eller fortellinger som fortsatt befinner seg i skriveprosessen, enten det dreier seg om tekstutkast eller uavsluttede føljetonger. Som jeg har vært inne på tidligere, er dette karakteristisk for mye av den litteraturen som tar form i tilknytning til ulike sosiale medier, de utfordrer eller bryter med etablerte forståelseskategorier for litteraturen. Det er også et annet aspekt ved de litterære nettsamfunnenes tekstarkiv som det er interessant å legge merke til. Bronwen Thomas argumenterer for at strukturen i disse arkivene legger til rette for en lesemåte som bryter med den lineariteten som ellers preger mange av fantekstene. For leserne fungerer arkivet nærmest som en omfattende hypertekst, argumenterer Thomas: «[W]hile individual stories rarely if ever eschew linearity, patterns of reading will typically see fans reading across stories and moving freely between them.»⁴⁰² Når man leser fortellinger publisert i litterære nettsamfunn, forholder man seg ikke nødvendigvis til bare én tekst om gangen. Dette gjelder ikke minst for fanlitteraturen. Her fungerer hvert enkelt bidrag som uttrykk for hele det mangefasetterte og ofte svært omfattende litterære universet som teksten baserer seg på. Slik blir den enkelte litterære teksten ikke sett på som noe avrundet og avsluttet, men som en del av et større nettverk av fortellinger.

Et tredje viktig aspekt ved de litterære nettsamfunnene er at de fungerer som diskusjonsforum og møtested mellom forfattere

og lesere. Det er på dette punktet nettsamfunnenes karakter av å være sosiale medier tydeligst kommer til uttrykk. Litt på samme måte som kommentarfeltene fungerer i bloggene, har det utviklet seg en egen kultur knyttet til kommentering av tekster innenfor fanlitteraturen. På et eller annet plan er kommentarer forventet, og det er også vanlig å kommentere andres tekster når man selv publiserer.⁴⁰³ Å gi kommentarer handler om å bli en del av det digitale fellesskapet, men også om å ta del i den «digitale dugnaden» som denne typen nettsamfunn baserer seg på. Hvis du selv hjelper andre, kan du forvente hjelp tilbake. Samtidig er det å kommentere andre tekster i seg selv en måte å bli forfatter på, bemerker Bronwen Thomas.⁴⁰⁴ Innenfor fanlitteraturen og de litterære nettsamfunnene mer generelt glir forfatterens og leserens ulike roller over i hverandre. Thomas skriver: «As authorship and reviewing overlap, authorship is (re)constructed to incorporate the activity of responding to comments and advice, while readers are (re)constructed as active participants in the creative process.»⁴⁰⁵ Snarere enn å være et produkt av et ensomt skrivearbeid, slik vi er vant til å tenke litteraturen, tar mange av tekstene i de litterære nettsamfunnene form nettopp i dialogen mellom forfatter og leser. Fortellingene blir kort sagt et resultat av det Thomas kaller en «participatory process».

Dermed kan de litterære nettsamfunnene og fanlitteraturen spesielt sies å anskueliggjøre noen av de kulturelle endringsprosessene som Henry Jenkins beskriver med begrepene deltagerkultur, mediekonvergens og kollektiv intelligens. For det første handler det om hvordan mange av dagens mediebrukere ikke nøyer seg med å være passive konsumenter, men i stedet selv inn tar rollen som aktive produsenter. Det er som Lev Grossman kommenterer i en artikkel om fanlitteraturens forfattere i magasinet *Time*: «They're fans, but they are not silent, couchbound consumers of media. The culture talks to them, and they talk back to the culture in its own language.»⁴⁰⁶ For det andre viser fanlitteraturen hvordan dagens lesere eller mediepublikum relativt uanstrengt forholder seg til det samme medieinnholdet på

flere ulike plattformer. Fanlitteraturen lar seg ikke bare inspirere av andre litterære tekster, men tar like gjerne utgangspunkt i filmer, TV-serier, tegneserier og så videre. Slik kan man forstå fanlitteraturen som et konkret uttrykk for det fenomenet som Jenkins beskriver som mediekonvergens. Og for det tredje viser fanlitteraturen og de litterære nettsamfunnene hvordan den kreative prosessen ikke trenger å være individuell, men at den tvert imot baserer seg på samarbeid eller det Jenkins kaller «kollektiv intelligens». Slik kan denne litteraturen sies å representere et brudd med det dominerende estetiske paradigmet i samtiden, hvor den romantiske forestillingen om den skapende forfatteren fremdeles står sentralt: De litterære nettsamfunnene anskueliggjør en annen måte å forholde seg til litteraturen på – en annen måte å skrive, lese og tenke litteraturen på.

Fanlitteraturen er en viktig sjanger innenfor de litterære nettsamfunnene, men også andre skjønnlitterære uttrykk gjør seg gjeldende, og etter hvert har det kommet en rekke forskjellige nettsamfunn med ulike profiler. En av de viktigste plattformene de senere årene har vært kanadiske Wattpad. Wattpad ble etablert i 2006 og var opprinnelig tenkt som en leseapplikasjon for e-bøker, men tjenesten utviklet seg snart til et nettsted for deling av egne og kommentering av andres tekster. Mens både teknologien og brukergrensesnittet på Diktkammeret og FanFiction.Net bærer preg av den perioden da nettsidene først ble konstruert, blant annet er de i liten grad tilpasset nye leservaner knyttet til mobile leseteknologier, er Wattpad like mye en leseteknologi og et sosialt medium som en publikasjonsplattform. Det er interessant å se hvordan nettsamfunnet først og fremst beskriver seg selv som en «sosial plattform», men hvor det er litteraturen – fortellingene – som bidrar til å binde mennesker sammen: «Wattpad is a place to discover and share stories: a social platform that connects people through words. It is a community that spans borders, interests, languages. With Wattpad, anyone can read or write on any device: phone, tablet, or computer.»⁴⁰⁷ Ifølge selskapets egne tall har nettsamfunnet høsten 2015 mer enn førti

millioner månedlige brukere. Totalt skal det ha blitt lastet opp mer enn hundre og femti millioner tekster av varierende lengde og på mer enn femti forskjellige språk, deriblant norsk.⁴⁰⁸ Nettsamfunnet finnes også i en norskspråklig versjon, og slik er Wattpad å regne som en aktør også i det norske litterære landskapet. Begrensninger i søkemulighetene gjør det riktignok vanskelig å fastslå nøyaktig hvor mange fortellinger som er skrevet på norsk eller av norske forfattere. Trolig dreier det seg om noen tusen. Statistikken kompliseres ved at svært mange av de norskspråklige tekstene på Wattpad har engelske titler, og dessuten av at mange av de norske forfatterne velger å skrive i sin helhet på engelsk. To eksempler på dette er tenåringene Ida Wallin Hagberg, som skriver under pseudonymet «Lizzie_directioner», og Kari-Ann Stryhn, som skriver under pseudonymet «RockieMePie».⁴⁰⁹ I et intervju med *Moss Avis* forteller Stryhn hvorfor hun skriver på engelsk: «Jeg synes det er lettere å uttrykke meg på engelsk, og så gir det jo et større publikum.»⁴¹⁰ Den globale digitale mediekulturen omfavner også Norge og norsk litteratur, med de konsekvensene dette har for norsk som litterært språk. Vi har allerede sett eksempler på denne utviklingen også innenfor den mer etablerte litteraturen. I 2013 publiserte Tone Almhjell sin debutroman *The Twistrose Key* – først på engelsk, før hun selv oversatte den til norsk som *Vindelhorn*.⁴¹¹

På samme måte som i andre litterære nettsamfunn skriver de fleste forfatterne på Wattpad under pseudonym, men både kallenavnene og profilbildene – og kanskje også temavalgene – gir grunn til å tro at en stor del av tekstene er skrevet av unge (til dels svært unge) kvinner. Med enkelte unntak, for eksempel den kanadiske forfatteren Margaret Atwood, er de aller fleste forfatterne på Wattpad amatører. Mange av dem har riktignok fått svært mange lesere. Ett eksempel er Anna Todd, eller «Imaginator1D», som er kallenavnet hennes på Wattpad. Hennes trebinds romanserier *After*, en fantekst basert på medlemmene i One Direction, fikk mange millioner lesere på kort tid.⁴¹² Høsten 2014 ble en revidert utgave av romanserien utgitt av Gallery

Books, et imprint av forlagsgiganten Simon & Schuster, men i motsetning til E.L. James, som har fjernet den opprinnelige versjonen av *Fifty Shades of Grey* fra nettet, er den digitale versjonen av *After* fremdeles tilgjengelig på Wattpads nettsider. En norsk oversettelse av romanserien er allerede påbegynt.⁴¹³

Bruken av pseudonymer på Wattpad er interessant. På den ene siden bidrar anonymiteten til å senke terskelen for å dele, på den andre siden bidrar tilsøringen av forfatteren og forfatternavnet til å styrke inntrykket av en slags kollektiv tekstproduksjon. I motsetning til hva som er tilfellet innenfor mange andre deler av litteraturen, er ikke forfatteren i seg selv viktig – ofte kan vi heller ikke snakke om forfatteren som opphavsperson, all den tid mange av fortellingene i stor grad bygger videre på andre forfatters fortellinger. Det viktige er selve det litterære universet som tekstene skriver seg inn i og bidrar til å utfolde. Selv om vi også finner lyriske tekster på Wattpad, er den narrative litteraturen dominerende, underholdningslitteraturens konvensjoner står sterkt, og ikke minst er fanlitteraturen – den romantiske fanlitteraturen i særdeleshet – en viktig sjanger. I skrivende stund er det fanlitteratur basert på det irske boybandet One Direction som utmerker seg med sin popularitet og sin utbredelse, mens vampyrfortellinger kommer som en god nummer to. I tillegg finnes det naturligvis en rekke fortellinger som kombinerer disse to universene eller litterære sjangrene.

Rundt nitti prosent av all aktivitet på Wattpad foregår via mobile enheter, og i 2013 ble over halvparten av de publiserte tekstene skrevet på smarttelefoner og ikke ved hjelp av mer konvensjonelle tekstbehandlingsprogrammer.⁴¹⁴ Blant disse var Anna Todds *After*, som i papirversjon fyller omkring to tusen sider. Romanen er i sin helhet skrevet på forfatterens mobiltelefon ved hjelp av Wattpads eget rudimentære skrive- og publiseringsprogram, og grunnen til at Todd valgte telefonen som skriveredskap, var ganske enkelt at hun følte seg mer komfortabel med telefonens enn med datamaskinens tastatur. I et intervju med nettmagasinet *Re/code* forteller hun: «I think as I got used

to it, it seemed easier to use the small keyboard. Most of us are on our phones 90 percent of the time. I'm actually more familiar with the text keyboard than I am with an actual laptop, so it just seemed easier.»⁴¹⁵ Å bruke smarttelefon snarere enn datamaskin som skriveredskap har konsekvenser for tekstens form. Anna Todd bemerker selv hvordan tekstene hennes fikk flere skrive- og tastefeil på grunn av dette, siden det er vanskeligere å redigere tekst på mobilen enn på en datamaskin. Men man kan også tenke seg at skriveteknologien har konsekvenser for fortellingens oppbygning eller komposisjon. Når man skriver på mobilen, det vil si når man bruker det integrerte tekstbehandlingsprogrammet i appen fra Wattpad, er selve tekstvinduet på skjermen svært lite. På en iPhone 5 opptar tastaturet omtrent halvparten skjermen, det resterende skjermbildet gir rom for omtrent ti linjer tekst. Da sier det seg selv at det er vanskelig å holde oversikten over store mengder tekst, og en viktig konsekvens for Wattpad-litteraturen er at kapitlene gjerne er relativt korte. En annen konsekvens er at den narrative diskursen ofte konsentrerer seg om det som skjer her og nå, og i mindre grad fokuserer på den overordnede strukturen. Presensfortellingene dominerer. En tredje konsekvens er endelig at føljetongen som publiseringsformat prioriteres.

Føljetongformatet som preger Wattpad-publikasjonen, kan forstås som en direkte konsekvens av de mulighetene og begrensningene som knytter seg til den konkrete skrive- og publiserings-teknologien: Korte kapitler fortalt i presens egner seg godt for en litteratur som i overveiende grad leses på mobile leseteknologier. Langt på vei kan det korte formatet sies å være tilpasset den digitale tidsalderens lettdistraherte lesere. Føljetongformatet muliggjør korte leseøkter. I et intervju med *New York Times* argumenterer Allen Lau, en av Wattpads grunnleggere, for dette: «Two thousand words is roughly 10 minutes of reading. That makes the story more digestible, something you can do when standing in line.»⁴¹⁶ Samtidig bidrar føljetongpubliseringen til at fokuset flyttes fra den ferdige fortellingen, altså det helhetlige litterære produktet, til selve prosessen. Slutten eller oppklaringen

er ikke nødvendigvis det viktigste, men derimot opplevelsen av å være midt inne i teksten, spenningen knyttet til neste «oppdatering», bevisstheten om at slutten fremdeles er åpen, og følelsen av at handlingen i fortellingen så å si utfolder seg i sanntid. Et viktig poeng i den forbindelse er endelig at føljetongpubliseringen legger til rette for lesernes aktive deltagelse i den pågående samtalen som utfolder seg med utgangspunkt i fortellingen. Som jeg har vært inne på, er Wattpad-litteraturen en grunnleggende sosial sjanger, og føljetongpubliseringen kan langt på vei sies å bygge opp under fortellingenes sosiale aspekter.

Forfatterne skriver ofte fortellingene sine i dialog med leserne. De ber om kommentarer eller forslag til videre handlingsforløp, og for mange blir involveringen av leserne ikke bare en måte å «fange» dem på, men nærmest en del av selve skriveprosessen. Anna Todd forteller om dette i ulike intervjuer. *After* er inndelt i omtrent tre hundre kapitler, og da hun befant seg i skriveprosessen, publiserte Anna Todd et nytt kapittel nesten hver eneste dag. Dermed fikk hun kontinuerlige tilbakemeldinger – nærmest i sanntid – på det hun skrev. Til *Re/code* forteller hun:

Having a live audience when you're writing definitely motivates you to write more and more. It became almost a daily thing, I put up a chapter almost every day. Even if I wasn't writing or posting, I would be telling them I liked their haircut or telling them when I'm eating. They support me; I give them content.⁴¹⁷

Hun er inne på noe av det samme til *New York Times*: «The only way I know how to write is socially and getting immediate feedback on my phone».⁴¹⁸ For Anna Todd handler med andre ord det å være forfatter ikke kun om å skrive. Det handler også om å pleie de sosiale kontaktene, og mens hun arbeidet med *After*, brukte hun gjerne fem timer av dagen til å skrive og neste like mye til annen aktivitet i ulike sosiale medier. Og i motsetning til George R.R. Martin hadde innspillene fra leserne en helt konkret påvirkning på teksten. I intervjuet med *Re/code* forteller Todd:

I have a lot of twists and shocking things in my stories, so I would put a lot of hints in, but when I see in the comments that they were starting to catch on, I would add something to throw them off. It was more, I was the creator and they were really, really involved in it. If they were more mad at a certain character, I would make the other character do something so there would be an equal anger so it wasn't one-sided.⁴¹⁹

Det er interessant å legge merke til at Todd på den offisielle hjemmesiden takker ti av de mest aktive kommentatorene og dermed gir dem en plass i den kreative prosessen.

Anna Todds *After* er på mange måte er særtilfelle, men også i flere av de mindre berømte fortellingene jeg har lest, kan man se at forfatternes kommentarer til leserne fletter seg inn i den narrative teksten. En ung norsk forfatter skriver for eksempel: «Hei! Jeg vil si til dere lesere, unnskyld for at det er lenge siden jeg har oppdatert, jeg hadde planer om å gjøre det men jeg ble syk ...» Samtidig finner vi forfattere som deler brukernavn til andre sosiale medier, slik at grensene mellom de ulike mediene, men også mellom det litterære, det offentlige og det private, etter hvert viskes ut. One Direction-fanfiction det ene øyeblikket. Dagens outfit på Instagram eller YouTube fra pikerommet i det neste. Det kan virke underlig. Men kanskje er det ikke så forskjellig fra hvordan Karl Ove Knausgård bretter ut livet sitt i *Min kamp*-bøkene, eller hvordan Tomas Espedal deler sine private rom i fotoboken *Mitt privatliv*? Det ligger ingen redaksjonelle vurderinger til grunn for utgivelsene på Wattpad og andre tilsvarende nettsamfunn. Dette gjenspeiler seg i kvaliteten. Enkelte ganger kan man lure på om det man leser, faktisk skal forstås som litteratur, eller om det snarere dreier seg om ungdomsfantasier uttrykt med ord, som et slags supplement til Instagram og YouTube. At femtenåringer skriver lange romaner, er likevel et interessant fenomen. Kanskje man kunne kalle tekstene som publiseres på Wattpad, en slags «breddelitteratur», på samme måte som vi snakker om «breddeidrett»? Her handler det om

skrivningen som en hobby, og som et sosialt møtested. Men like mye handler det om at unge skribenter faktisk får trening i å skrive. Så hva skjer når femtenåringene som i dag publiserer One Direction-fanlitteratur på Wattpad, mister interessen for sine ungdomsforelskelser og i stedet begynner å interessere seg for mer «seriøse» emner? Det burde ikke overraske noen om vi i løpet av de nærmeste årene får en bestselgerforfatter – eller kanskje til og med en kvalitetsforfatter – også her i Norge som først publiserte tekstene sine på Wattpad.

Den romantiske eller sosiale forfatteren: Om å tekste bilder av solnedgangen

I en av de kosteligste scenene i Marit Eikemos *Samtale ventar* inviterer Elin, byens bibliotekar, til et temamøte om «skjønnlitteraturens vilkår i vår tids realityhunger og vektlegging av sosiale medium». ⁴²⁰ En av de inviterte til møtet er forfatteren Trym Sekkingstad, en debutant som «som hadde slått seg opp og gjort seg kjent ved å rapportere om, og be om fortløpende tilbakemeldingar på, sin eigen skriveprosess». ⁴²¹ Sekkingstad fremstilles som en «representant for den nye forfattarrolla», og de estetiske og markedsføringsmessige strategiene han iverksetter i skriveprosessen, har klare likheter med noe av det vi har sett i forbindelse med bloggane og de litterære nettsamfunnene. Den nye forfatterrollen som Eikemo skisserer, representerer en tydelig tendens i det digitallitterære landskapet i samtiden. I mange sammenhenger er det helt nødvendig for forfatteren å være aktiv i sosiale medier for i det hele tatt å bli lagt merke til. Det er riktignok tydelig hva Elisabeth Brenner, romanens hovedperson, mener om de nye strømningene:

Temaet interesserte meg midt bak, og eg hadde sett og hørt meir enn nok til den unge debutanten, Trym Sekkingstad, til å vite at han ikkje kunne fortelje meg noko eg ikkje visste frå før.

Bare synet av han, på bildet på nettet, var nok til å irritere meg, og no skulle han hit! Det var skuffande at [Elin] ikkje heva seg over dette, desse tendensane og desse sjølvtilfredse folka som trur dei er så cutting egde.⁴²²

Brenner går allikevel på møtet. Der utdyper Sekkingstad sine tanker om forholdet mellom litteratur og sosiale medier. Eikemo skriver: «Han snakka lenge og sjølv sikkert om at sosiale medium var ein strålande kreativ arena for framtidens skjønnlitteratur. Han meinte det var slutt på at forfattarane sat inne på eit mørkt rom utan internett og skreiv i einsemd.»⁴²³ Disse tankene er ikke ukontroversielle. En litteraturprofessor fra Bergen som er invitert for å kommentere innlegget til Sekkingstad, avviser blankt den unge forfatterens engasjement på de sosiale mediens vegne: «Eit ypperlig medium for *fast thinkers*, meinte han, men det hadde lite med litteraturens krav til konsentrasjon og refleksjon å gjere. Det ville aldri kunne endre seg.»⁴²⁴

Litteraturprofessoren holder altså fast ved en mer tradisjonell forståelse av forfatterrollen og litteraturen som kunstform. Også et slikt syn kan lett begrunnes med referanser til litteraturen i samtiden. Vi husker for eksempel hvordan Tomas Espedal fremhever nettopp konsentrasjonen som en av de viktigste forutsetningene for å kunne skrive godt, eller hvordan Agnes Ravatn forsøker å distansere seg fra bruken av digitale skrive teknologier. Det estetiske idealet som kommer til uttrykk i *Samtale ventar*, ligger i utgangspunktet nærmere det vi finner hos litteraturprofessoren enn det vi finner hos Trym Sekkingstad. Ikke desto mindre bidrar Eikemo på en humoristisk måte til å formulere to ytterpunkter i forståelsen av dagens forfatterrolle: den «sosiale» forfatteren preget av deltagelse, kollektive skriveprosesser, selviscenesettelse og litterære lån, versus den «romantiske» forfatteren, en tilbaketrukket, ensom, skapende og original skikkelse. Begge, har vi sett, er virksomme innenfor litteraturen i samtiden, og de bidrar på hver sine måter til å anskueliggjøre noen av de spenningene som den digitalteknologiske

utviklingen bringer med seg inn i det litterære landskapet i samtiden.

Men er det er nødvendig å etablere en slik motsetning mellom det «romantiske» og det «sosiale»? Er det ikke mulig å være skapende og original og samtidig sosial og selvscenesettende? Den amerikanske forfatteren Steve Roggenbuck kan langt på vei sies å inkarnere – og dermed flette sammen – begge de to posisjonene. Sammen med forfattere som Tao Lin og tidligere nevnte Megan Boyle er Roggenbuck en sentral skikkelse innenfor det som gjerne kalles *Alt Lit*, en gruppe amerikanske forfattere som utforsker og tar i bruk sosiale medier og World Wide Web som inspirasjonskilde, publikasjonsplattform og arena for den litterære virksomheten sin. Vi finner lignende forfattere også i Norge: Både Isabell El-Melhaoui og Audun Mortensen, som for øvrig har oversatt Tao Lins *Shoplifting from American Apparel* til norsk, gir i visse henseender assosiasjoner til denne bevegelsens litterære utforskninger.⁴²⁵ Alt Lit rommer til dels svært forskjellige forfattere med et bredt spekter av tematiske og stilistiske uttrykksformer, men noe av det som knytter dem sammen, er blant annet «ukorrekt» grammatikk, bevisste skrivefeil, konsekvent bruk av små bokstaver, muntlighet, direkte tale og et følelsesladet språk. I artikkelen «If Walt Whitman Vlogged» bemerker Kenneth Goldsmith at det stilistiske uttrykket ofte ligner på statusoppdateringen som sjanger, og han sammenligner med andre digitallitterære uttrykk i samtiden som snarere enn å ta utgangspunkt i de sosiale mediene baserer seg på en litterær «resirkulering» av et allerede eksisterende tekstmateriale: «While other Web-based poetry movements exploit appropriated text – cutting and pasting or scooping vast amounts of preexisting data – Alt Lit tends to use emo-heavy, homespun language, bearing the urgency and candor of a status update; no sentiment is too trite to be repurposed as poetry.»⁴²⁶

Steve Roggenbuck, som Goldsmith fokuserer på i sin artikkel, utfolder sitt forfatterskap innenfor flere ulike medier, inkludert papirboken, liveopplesningen og Twitter, men er mest kjent for

sin utforskning av YouTube-filmen som format og publikasjonsplattform. Siden 2011 har han publisert rundt åtti filmer hvor han fremfører egne tekster. Skjønt «fremfører» er kanskje ikke det riktige ordet, han snarere roper ut sine fragmenterte og – tilsynelatende – improviserte monologer. Opptakene er som regel gjort innendørs, ofte i nokså mørke leiligheter, men noen ganger også ute – på en øde idrettsplass, i skogen eller i et åkerlandskap. Ustødig kameraføring og hyppige klipp gir filmene en rufsete og nærmest antipoetisk stil, men Roggenbucks tekster gir like fullt til beste en klar estetikk. Dette kommer tydelig til uttrykk i den mest kjente filmen til Roggenbuck, «make something beautiful before you are dead» fra 2012, hvor forfatteren gir poetisk kraft til akronymklisjeen *yolo*, eller «you only live once», den moderne populærkulturens *carpe diem*, gjennom å knytte den til en påminnelse om døden, en *memento mori*.

back in my grandfather's day / they didn't have yolo / we have
yolo / we have to harness this gift // yolo tree trunk! / live! /
come on you little shit baby / come on tree trunk / live your lief
/ oh wait / you cant live your lief / because you're dead right? /
because everything dies / because everybody dies / i'm not try-
ing to be sad / your cat's gonna die / your dog only lives once /
guess who you can't hug when you're dead? / everyone // but se-
riously / humans are fucking up / some people die because they
don't have food /some people don't have homes / almost eve-
rybody wakes up and does something they don't like / we can
do better than this / human beings can do better than this⁴²⁷

Vi har alle bare ett liv og skal alle sammen dø, derfor oppfordringen eller påminnelsen: «make something beautiful before you are dead». Nettopp denne typen påminnelser ligger i kjernen av Roggenbucks poesi.

Steve Roggenbucks poetiske prosjekt er uløselig knyttet til hans valg av medium. Forfatteren reflekterer selv over dette i en film fra 2013, «'AN INTERNET BARD AT LAST!!!' ARS

POETICA», hvor han presenterer sine tanker om diktekunsten. Et grunnleggende spørsmål er: Hvorfor skal man «lese» Roggenbucks filmer som litteratur og ikke som videokunst? Hvordan kan man i det hele tatt argumentere for at «litterære» tekster publisert og distribuert via sosiale medier, tekster som ofte er multimodale og som bryter med våre forventninger til litteraturen, allikevel er å betrakte som «litteratur»? Først og fremst handler det om poesiens funksjon. Når Steve Roggenbuck oppfatter og beskriver seg selv som forfatter eller poet, er det fordi han forstår sin egen poetiske virksomhet innenfor en bestemt litterær tradisjon: «I wanna be a poet because of the whole romantic tradition that it involves. I wanna be in the same category as John Keats. I wanna be in the same category as Walt Whitman.»⁴²⁸ Dette er diktere, understreker Roggenbuck, som ikke bare hadde sterke følelser, men som også hadde et sterkt behov for å kommunisere. Og for Keats og Whitman var boken det mest relevante mediet, «because that's how people communicated what was in their heart in the 1800's». Når litteraturen tradisjonelt sett har vært forankret i boken som medium, synes med andre ord Roggenbuck å mene, er det nettopp fordi boken har vært det mest effektive mediet for å dele det man har på hjertet.

Den digitalteknologiske utviklingen har gitt oss andre måter å dele dette innholdet på, og derfor trenger ikke den poetiske virksomheten lenger å begrense seg til boken som medium. Tvert imot, hevder Roggenbuck, de sosiale mediene gjør det mulig på en helt annen måte enn tidligere å være til stede i menneskers liv, eller som han formulerer det: «We have the opportunity to be in people's lives every day. When people wake up and check their phone and they're scrolling through their Twitter ... they can get your poetry right then! You got to reach people with lights of poetry immediately when they wake up.» Det er nettopp dette som er poesiens funksjon, argumenterer Roggenbuck. Det handler om å forandre livet til leserne. Det handler, på samme måte som for de russiske formalistene, om å bryte med vanen. Det handler om «underliggjøring», om å se verden på nytt, og

– ikke minst – om å se at den faktisk kan være vakker. Roggenbuck viser til et ordtak som sier at poesien handler om å peke en finger mot månen, og internett, fortsetter han, «is the most affective finger pointing at the moon that we have ever had». Gjennom YouTube, Twitter og andre sosiale medier kan man nå tusenvis av mennesker på noen sekunder. Poetens funksjon, hevder Roggenbuck, i alle fall i overført betydning, er å sende bilder av solnedgangen: «As a poet, it is your job to text people pictures of the sunset.»

Mot slutten av filmen oppsummerer Roggenbuck sin poetikk, og han fremhever hvilke muligheter sosiale medier gir dikteren. Ville ikke Walt Whitman også vært på YouTube hvis han hadde levd i dag?

Sometimes the stuff I do just approaches straight-up humor. Sometimes the stuff I do approaches just straight-up spirituality or self-help. And yet the label poet is what speaks to me the most. The purpose of the bard is my purpose. That is what I am here to do as a human being. I believe that. And so that's why I'm gonna keep calling myself a poet. Even if I'm only on YouTube and Twitter and Vine. And I even don't write poems on a page anymore. It doesn't even matter, because I am coming at it with that purpose. I am the bard! I am the poet! And to be a poet while the Internet exists ... man! We got an opportunity. You know that Walt Whitman would die for this.

Steve Roggenbuck er på høyden med den digitalteknologiske utviklingen. Han tar i bruk de digitale mediene til å formidle det han har på hjertet, og til å iscenesette seg selv som poet på en svært personlig og utadvendt måte. Slik kan man forstå ham som et karakteristisk uttrykk for den kulturen som har tatt form i tilknytning til de sosiale mediene. Men samtidig forholder han seg til den litterære tradisjonen og til det han oppfatter som poesiens viktigste funksjoner. Det er nettopp dette som gjør ham til poet – og ikke videokunstner eller noe annet. Litteraturen

er ikke knyttet til et bestemt medium, bemerker Roggenbuck. Litteraturen er snarere en funksjon. Derfor trenger det heller ikke være noen motsetning mellom nye teknologier, nye medieplattformer og litteraturens mer veletablerte former, selv om vi i dette kapitlet har sett at det fremdeles er behov for forhandling i forholdet mellom litteraturen og de sosiale mediene.

Kapittel 5

Skjermlitteratur

I utgangspunktet kunne man tenke seg at den heldigitale barne-boken *Bruno* fra produksjonsselskapet ablemagic – med tekst av Marte Rye Bårdsen og illustrasjoner av Ingrid Baadnes – like gjerne kunne blitt publisert på papir.⁴²⁹ Boken består av tjuefire scener eller «oppslag», altså de to motstående sidene i en oppslått bok, som relativt enkelt kunne blitt gjengitt i papirbokens format uten at det overordnede betydningsinnholdet ville blitt grunnleggende forandret. Bokens akvarellignende illustrasjoner er statiske, vi finner kun et lite antall animasjoner, og langt på vei mangler brettboken de interaktive elementene som ellers spiller en viktig rolle i mye av den digitalt skapte barnelitteraturen i samtiden. Også *Bruno* rommer multimodale elementer som det ikke ville vært mulig å formidle i en papirbokutgivelse, blant annet finner vi musikk, og det er mulig å få teksten lest høyt. Jeg vil allikevel argumentere for at verbalteksten er det bærende elementet i fortellingen, og denne ville vært uforandret i en papirbokutgivelse av fortellingen. *Bruno* handler om en liten gutt som besøker bestefaren sin i en «hemmelig hage» i en stor by. Bestefaren er maler, men nå orker han ikke lenger å male. Han trenger inspirasjon, han ønsker seg en helt ny farge. Bruno bestemmer seg for å hjelpe. Han legger ut på vandring for å finne

en farge «som ingen har sett», og dermed skaper han selv den historien som til slutt får bestefaren til å finne frem penslene: «Jeg vil male bilde av reisen din. Tenk at du gjorde det, vennnen min! Dro ut på oppdrag, du modige gutt, kun for å gi denne gamlingen futt.» Historien om Bruno er fortalt på rim, og på den måten forankres utgivelsen i en litterær tradisjon. Det er de lyriske og narrative kvalitetene som ligger i kjernen av *Bruno*, og ikke først og fremst en ambisjon om å fremvise det mangfoldet av teknologiske muligheter som ligger i nettbrettene som publikasjonsplattform.

Men samtidig som *Bruno* bevarer og videreutvikler mange av papirbokens kvaliteter, finner vi også noen åpenbare brudd. På avgjørende punkter er fortellingen om Bruno uløselig knyttet til den digitale leseteknologien boken er designet for, det vil si nettbrett eller smarttelefoner basert på operativsystemene iOS eller Android. Ikke minst blir dette tydelig i forbindelse med sideskiftene. I mange brettbøker er det mulig å «bla» omtrent på samme måte som i papirboken. Den digitale utgivelsen forsøker kort sagt å etterligne papirbokens form og funksjon: Enkle animasjoner illustrerer hvordan «papiret» folder seg og et nytt ark kommer til syne når vi vender siden. Men i *Bruno* er det ikke lenger mulig å bla. Det er ikke engang mulig å «sveipe», slik vi har blitt vant til fra berørings skjermene. For å komme videre fra det ene oppslaget til det neste i *Bruno* må man trykke på en sommerfugl som kommer flyvende inn i begynnelsen av fortellingen, og som beveger seg gjennom boken som et slags underliggende ledemotiv. I de fleste oppslagene har sommerfuglen først og fremst en deskriptiv funksjon, i den forstand at den bidrar til å gjøre illustrasjonene mer dynamiske. Men noen ganger har den også en narrativ og dermed betydningsbærende funksjon, for eksempel når den bidrar til å sette farge på bokens illustrasjoner. Sideskiftene er likevel den viktigste funksjonen: Når man trykker på sommerfuglen, bretter «siden» eller «arket» seg sammen som en slags mekanisk eller robotaktig origamifigur, før sommerfuglen på nytt tar form og flyr inn i den neste scenen, hvor

den setter seg på skulderen til Bruno, på bestefarens malepalett, på en busk eller et annet sted. Først når sommerfuglen har satt seg til ro, kan man gå videre i boken.

Selv om *Bruno* er en heldigital bokutgivelse, er bruken av digitale virkemidler relativt neddempet, og dette er karakteristisk for mye av den digitalt skapte litteraturen som har kommet så langt, ikke minst innenfor barnelitteraturen. Selv om nye digitale medier har gitt litteraturen et voldsomt tilfang av verktøy og estetiske muligheter, er utviklingen av de litterære formene en langsom prosess. For hvordan skal man tenke litteraturen løsrevet fra boken som medium? I forrige kapittel diskuterte jeg hvordan både Frode Gryttens mikrofortellinger på Twitter, Pål Norheims oppdateringer på Facebook og Linnéa Myhres *Alt du vet er feil* kan stå som eksempler på den digitalt skapte litteraturen. Siden tekstene i utgangspunktet er skrevet for å publiseres digitalt, er de også formet av de digitale mediernes muligheter og begrensninger som potensielle litterære publiseringsplattformer. I etterkant av de første publiseringene har riktignok både Grytten og Norheim valgt å gjenutgi tekstene sine i bokform, og Myhre har forlatt bloggmediet til fordel for romansjangeren. Tekstene har altså blitt forankret i en papirbasert tekstsyklus, og når vi leser *Vente på fuglen*, *Oppdateringer* eller *Evig søndag* tenker vi ikke nødvendigvis på dette som digital litteratur. Ikke desto mindre er fremveksten av nye litterære former som bare kan leses på skjerm, en av de mest iøynefallende konsekvensene av den digitalteknologiske utviklingen på litteraturens område, og det er denne litteraturen det skal handle om i dette kapitlet.

Vi befinner oss i en tid preget av en famlende utforskning av de nye mediernes bruksmuligheter på litteraturens område. I de senere årene har vi fått blant annet poesi på Instagram og Snapchat, lydboksingler som kombinerer tekst og musikk, animasjonsfilmer som kombinerer opplesning og film, «lokativ litteratur», det vil si litteratur som er geografisk forankret, og SMS-noveller.⁴³⁰ Enkelte av de litterære formene som vokser frem i denne perioden, vil antageligvis kunne beskrives som

forbigående eksperimenter. Andre vil kunne etablere seg som mer stabile sjangre og publikasjonsformer, og slik vil de også bidra til å utfordre den etablerte forståelsen av det litterære. Det finnes en rekke forskjellige uttrykksformer innenfor den heldigitale litteraturen, eller det jeg velger å kalle skjermlitteraturen, for å understreke hvilke mediale forutsetninger denne litteraturen baserer seg på. Jeg vil riktignok skille mellom to hovedkategorier. For det første dreier dette seg om den elektroniske litteraturen, eller det man kunne beskrive som den digitale avantgarden, en litterær tradisjon som i stor grad har banet vei for den estetiske og teoretiske utforskningen av litteraturen i det digitale. For det andre dreier det seg om «brettlitteraturen», litterære tekster som på ulike måter tar i bruk nettbrettene og smartbrettene ulike funksjonaliteter, og som er spesifikt designet og programmert for nettbrettene og smarttelefonenes operativsystemer. Blant skjermlitteraturens ulike sjangre er det kanskje særlig den brettbokbaserte barnelitteraturen som har utmerket seg i de senere årene. Derfor kommer denne litteraturen til å stå sentralt i dette kapitlet. Det er her vi for tiden finner flest utgivelser, men det er også en annen viktig grunn til å se på den: Siden den retter seg mot barn, er det også denne litteraturen som på sikt vil kunne komme til å få størst innflytelse. Det er når dagens generasjon av unge lesere vokser til, kunne man hevde, at de mer grunnleggende påvirkningene fra den digitale litteraturen for alvor vil gjøre seg gjeldende.

Den elektroniske litteraturen

Når man diskuterer digitale tekster og digitaliseringen av litteraturen mer generelt, er det mange som først og fremst vil tenke på den elektroniske litteraturen. Det er gode grunner til dette, for på mange måter kan den elektroniske litteraturen beskrives som en digital avantgarde.⁴³¹ Den fungerer som et viktig bakteppe både for forståelsen av og for den videre eksperimenteringen med

dagens heldigitale skjermlitteratur. Mangfoldet i den elektroniske litteraturens ulike eksperimenteringer kan på mange måter sies å fungere som et repertoar av former for fremtidens digitale litteratur, inkludert den digitale barnelitteraturen. Samtidig kan det argumenteres for at mange av de formene, tematikkene, teknologiene og estetiske problemene som preger den digitale litteraturen i samtiden, har en forhistorie innenfor nettopp den elektroniske litteraturens tidlige utforskninger av det kunstneriske potensialet i de fremvoksende digitale medieteknologiene. Helt siden den elektroniske litteraturen etablerte seg som en egen estetisk praksis, har den blitt gjort til gjenstand for grundige akademiske undersøkelser, og det mangfoldet av analytiske innsikter og teoretiske perspektiver som etter hvert har blitt utviklet på dette området, er av stor betydning for å forstå forholdet mellom litteratur, kunst, kultur og digital teknologi mer generelt. Også norske forskere har kommet med viktige bidrag på dette feltet, og Espen Aarseths *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* fra 1997 regnes som en klassiker.⁴³²

Siden den elektroniske litteraturen i stor grad sirkuleres utenfor de tradisjonelle litterære distribusjonskanalene, og siden all skjermlitteratur er avhengig av en bestemt programvare for å kunne fremvises, kan det være vanskelig å få tilgang til denne typen estetiske objekter. I mange tilfeller kan dessuten foreldet programvare være et problem, altså programvare som ikke lenger fungerer på vår tids digitale dingser. Innledningsvis kan det derfor være verdt å nevne et knippe nettbaserte og fritt tilgjengelige samlinger av elektronisk litteratur. Først og fremst vil jeg referere til de to antologiene *Electronic Literature Collection 1* og *Electronic Literature Collection 2*, som begge samler sentrale verk fra den elektroniske litteraturens historie.⁴³³ Antologiene er for øvrig utgitt av ELO, eller The Electronic Literature Organization, en organisasjon som arbeider for å fremme «the reading, writing, teaching, and understanding of literature as it develops and persists in a changing digital environment».⁴³⁴ En tredje antologi er planlagt publisert vinteren 2016. En tilsvarende antologi over

sentrale verk innenfor den europeiske elektroniske litteraturen har blitt laget i tilknytning til forskningsprogrammet ELMCIP, eller Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice.⁴³⁵ ELMCIP har dessuten etablert en svært nyttig kunnskapsdatabase, hvor det er registrert både et stort antall digitallitterære objekter og et stort antall forskningsbaserte tekster knyttet til den elektroniske litteraturen spesielt og digital litteratur mer generelt. Endelig vil jeg henvise til det danske nettstedet *Afsnit P*, som var aktivt fra 1999 til 2009, og som fungerte som «et virtuelt utstillingsrum for litteratur og kunst i grænselandet mellem ord og billede».⁴³⁶ Her finner vi også flere norske bidrag til den elektroniske litteraturen.

De første eksperimenteringene med digitalt skapte tekster fant sted allerede på 1960-tallet, og i siste halvdel av 1980-tallet etablerte den elektroniske litteraturen seg som en egen litterær kunstform i grenslandet mellom papirbasert litteratur, digital teknologi, spill og andre estetiske uttrykksformer som film, visuell kunst og musikk. En av de første sjangrene som vokste frem, var «hypertekstlitteraturen» eller «hypertekstfortellingen». Dette er en type litteratur som ikke er organisert lineært eller kronologisk, slik vi er vant til fra bokmediet, men derimot som et nettverk av tekstelementer hvor lenken, altså koblingen til et annet dokument, fungerer som det sammenbindende og strukturerende elementet. Nettverksstrukturen åpner for at man kan følge ulike «veier» gjennom teksten, og verkets betydninger avhenger av hvilken retning eller rekkefølge leseren velger for lesingen. Leserens «interaktive» deltagelse bidrar med andre ord til å ferdigstille verket, og slik kan hypertekstlitteraturen beskrives som et eksempel på det Umberto Eco allerede på 1960-tallet definerte som «åpne verk».⁴³⁷ Tanken om en slik type organisering av den litterære teksten oppsto altså ikke med den digitale publiseringen, for eksempel kan både Julio Cortázers *Paradis* fra 1963 og Italo Calvinos *Usynlige byer* fra 1972 beskrives som eksempler på «analoge» hypertekstfortellinger, i den forstand at leseren i begge disse utgivelsene inviteres til lese teksten på tvers

av den kronologien som den trykte boken fastsetter.⁴³⁸ Digitale skrive- og publiseringsplattformer har imidlertid gjort det mulig på en helt annet måte å realisere de mulighetene som ligger i denne litteraturen. Allerede på 1980-tallet ble det laget egne programvarer som var beregnet for hypertekstlitteraturen, og et av de mest kjente og innflytelsesrike eksemplene fra denne første perioden i den elektroniske litteraturens historie er Michael Joyces *Afternoon. A Story* fra 1987. Fortellingen er skrevet i Storyspace, et program som forfatteren selv hadde vært med på å utvikle, og som for øvrig var et av de mest sentrale verktøyene for den elektroniske litteraturen på slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet. *Afternoon. A Story* har for lengst blitt en kanonisk tekst innenfor den elektroniske litteraturen, og som Matthew Kirschenbaum har bemerket, har så å si alle seriøse kritikere og forskere på dette området «found occasion to write about it at one time or another».⁴³⁹

I takt med den teknologiske utviklingen har det etter hvert oppstått en rekke forskjellige sjangre og formspråk innenfor den elektroniske litteraturen. Mens den tidlige elektroniske litteraturen i stor grad var tekstbasert, har de visuelle elementene blitt stadig viktigere de senere tiårene. Både «multimodalitet», altså sammenstillingen av ulike estetiske uttrykksformer, som tekst, visuelle elementer og musikk, og «interaktivitet», altså leserens aktive deltagelse i realiseringen av teksten, er viktige stikkord i denne sammenhengen. Den elektroniske litteraturen beveger seg med andre ord på tvers av etablerte sjangerinndelinger og på tvers av de ulike kunstartene. I boken *Electronic Literature. New Horizons for the Literary* fra 2008 beskriver derfor N. Katherine Hayles den elektroniske litteraturen som en hybrid, eller mer pre-sist som en forhandlingssone «in which different vocabularies, expertises, and expectations come together to see what might emerge from their intercourse».⁴⁴⁰

Det var Electronic Literature Organization som etablerte begrepet «elektronisk litteratur» på slutten av 1990-tallet, og deres definisjon favner relativt bredt. Det dreier seg kort sagt

om «works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer».⁴⁴¹ Som eksempler på elektronisk litteratur anfører ELO blant annet hypertekst, kinetisk eller bevegelig poesi, digitale kunstinstallasjoner med viktige litterære aspekter, interaktive fortellinger, fortellinger i form av e-poster, tekstmeldinger eller blogger, litteratur generert av programvarens algoritmer, samt ulike typer kollektive skriveprosjekter.⁴⁴² I innledningen til sin bok *Digital litteratur. En innføring* fra 2012 oppsummerer Hans Kristian Rustad de viktigste kjennetegnene på den elektroniske litteraturen slik:

Digital litteratur er litteratur som er produsert av forfattere som utnytter den digitale teknologien i produksjons-, distribusjons- og resepsjonsprosessen. Den må leses på en dataskjerm, og eventuelt samtidig høres via høyttalere. De litterære tekstene framkommer på skjermen ved hjelp av ett eller flere dataprogrammer, og leserne må interagere med tekstene på ulike måter ved hjelp av datamaskinens fasiliteter, så som datamus, tastatur, skjerm og i noen tilfeller mikrofon. De litterære tekstene kan som oftest ikke skrives ut på papir eller materialiseres i andre medier uten at semiotiske og estetiske særegenheter går tapt.⁴⁴³

Videre bemerker Rustad at den elektroniske litteraturen ofte er strukturert som hypertekst, «slik at leseren kan velge ulike lestier gjennom teksten».⁴⁴⁴ Den kombinerer ofte forskjellige modaliteter, det vil si at den blander skrift, musikk, stillbilder og levende bilder. Og endelig bemerker Rustad at den elektroniske litteraturen ofte er tverrestetisk, det vil si at den kombinerer estetiske strategier fra flere forskjellige kunstarter.

Felles for de ulike sjangrene innenfor den elektroniske litteraturen er at den digitale teknologien ikke bare brukes til å produsere det litterære verket, men også til å fremvise eller representere det. I utgangspunktet kan den elektroniske litteraturen bare leses

på skjerm, og i mange tilfeller vil det dessuten, som Rustad er inne på, være nødvendig å ta i bruk datamaskinens høyttalere. I tråd med dette bemerker N. Katherine Hayles at digitaliserte tekster som er skrevet med tanke på boken eller papiret som publikasjonsplattform, normalt ikke er å regne som elektronisk litteratur. «Electronic literature, generally considered to exclude print literature that has been digitized», skriver Hayles, «is by contrast ‘digital born,’ a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer.»⁴⁴⁵ Elektronisk litteratur er med andre ord per definisjon en heldigital elektronisk kunstform. I motsetning til den papirbaserte litteraturen baserer den seg på en digital kode: En eller annen programvare vil alltid være nødvendig for å realisere den.

Den elektroniske litteraturen har vært og er fremdeles en relativt marginal estetisk uttrykksform i Norge. I kunnskapsdatabasen til ELMCIP er det ikke registrert mer enn et trettitall verk som på ulike måter kan sies å høre inn under kategorien norsk eller norskspråklig elektronisk litteratur. I *Digital litteratur* analyserer Hans Kristian Rustad noen av disse, blant annet den digitaliserte utgaven av Tor Åge Bringsværds «Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere», *I mellom tiden* av Anna Bang-Steinsvik og *Hva sier trærne?* av Marte Aas i samarbeid med Marte Huke, Rune Lain Knudsen og Marta Magnus. Tor Åge Bringsværds «Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere» er et interessant og svært tidlig eksempel på hypertextfortelling i norsk litteratur. Teksten ble opprinnelig publisert i Bing & Bringsværds novellesamling *Sesam 71* fra 1971, som strengt tatt ikke er en bokutgivelse, men derimot en konvolutt med uinnbundne papirer, hvor hver enkelte novelle er paginert som frittstående tekster. Slik blir det mulig for leseren selv å velge kronologien, og dette peker frem mot den løsrivingen fra papirbokens konvensjoner som den digitale hypertextlitteraturen senere har bidratt til å forsterke. «Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere» er skrevet som et alfabetisk ordnet

«oppslagsverk» – oppslagene går fra A til Å – hvor alle oppslagsordene peker videre til andre ord. For eksempel: «BINDERS. Synonym for → *fast følge*.»⁴⁴⁶ Eller: «FAST FØLGE. Forhold mellom mann og kvinne som, hvis alt går rett og → *borgerlig* for seg, og så fremt ingen av partene er → *ungkar* eller → *jomfru* fører til → *giftedag*. (Se også → *parringstid*.)»⁴⁴⁷

I innledningen til novellen skriver Bringsværd: «Det er sjelden man leser en oppslagsbok fra A til Å. Heller ikke en oppslagsnovelle bør leses slik. Ta istedet et stikkord etter fritt valg, og gå på kryss og tvers gjennom novellen. Man kan altså starte hvor som helst. Det er leseren selv om bestemmer rekkefølgen.»⁴⁴⁸ Hans Kristian Rustad bemerker i tråd med dette at novellen kan forstås «som et forsøk på å blande sammen to tekstsjangre og lesekonvensjoner ved å ta utgangspunkt i en organiseringsmåte og en lese måte som særlig er utviklet for leksikon, og prøve den ut som en slags novelle».⁴⁴⁹ De estetiske ideene og prinsippene som ligger til grunn for Bringsværds fortelling fra 1971, sammenfaller langt på vei med ideene for den digitale hypertextfortellingen. Slik sett kan man forstå Trygve Lillefosses digitaliserte versjon fra 1996 som en realisering av det potensialet som ligger nedfelt i Bringsværds fortelling allerede i utgangspunktet.⁴⁵⁰ Den digitale utgaven av «Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere» er ikke lenger en oppslagsnovelle. Her er det lenkene som bringer leseren videre i teksten. Rekkefølgen på de enkelte tekstdelene er med andre ord løsrevet fra den alfabetiske kronologien som leseren uunngåelig ble presentert for i den trykte originalen, og når alfabetet som organisatorisk prinsipp forsvinner, forsterkes nettverksstrukturen. Leserens må fortsatt forholde seg til de «predefinerte valgene som er gjort av forfatteren», kommenterer Rustad, «men her er det intet senter som de ulike tekstdelene leses i forhold til. Det betyr at de ulike tekstdelene i *Faen*. ... er likestilte, ingen del har en mer sentral posisjon enn de andre i fortellingen».⁴⁵¹ Det skal sies at lenkestrukturen legger visse føringer på hvilke tekstelementer som potensielt kan følge etter hverandre, men ikke desto mindre åpner

den digitaliserte hypertextutgaven av fortellingen for et stort antall forskjellige realiseringer av teksten – avhengig av hvilke lenker leseren bestemmer seg for å følge i tilknytning til hvert enkelt oppslagsord. Det kan riktignok diskuteres om digitaliseringen bidrar til å åpne Bringsværd's fortelling for nye lese måter, eller om den snarere bidrar til å begrense mulighetene. I den opprinnelige utgaven er nettopp spenningen mellom den alfabetiske organiseringen og en lese måte som går på tvers av kronologien i seg selv et viktig poeng. Man kan til og med velge å lese på tvers av forfatterens anbefalinger, det vil si lese fortellingen fra A til Å. I den digitale utgaven av fortellingen er ikke dette mulig, leseren må forholde seg til de valgene programmereren har foretatt. Et viktig aspekt ved lesingen er dermed overlatt til datamaskinen.

Mens den digitale versjonen av «Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere» utforsker hypertextfortellingens komposisjonsprinsipper, retter Ottar Ormstads «Svevedikt» fra 2006 blikket mot språkets og bokstavenes visuelle og materielle aspekter. Det dreier seg om en form for konkret eller visuell poesi, eller mer presist – siden den digitale publiseringen gir rom for bevegelse – om «kinetisk poesi». Kunstneren og forfatteren Ottar Ormstad begynte utforskningen av den konkrete poesien allerede på slutten av 1960-tallet og var blant annet representert med en tekst i antologien *Gruppe 68. Ny norsk diktning* fra 1968.⁴⁵² Det var allikevel ikke før på 2000-tallet at Ormstad brakte denne utforskningen et steg videre gjennom en serie større og mindre arbeider og bokutgivelser. Blant annet gjelder dette *telefonkatalogdiktet* fra 2006, hvor Ormstad leker seg med det grafiske oppsettet i bokmediet og lager visuelle og klanglige komposisjoner basert på 1000 etternavn fra nettopp telefonkatalogen for Oslo – mens dette fremdeles var en publikasjon det var mulig å forholde seg til.

«Svevediktet», publisert på *Afsnit P*, består av syv deler som hver tar utgangspunkt i én av de syv bokstavene som inngår i ordet «svevediktet». Titlene til de enkelte delene kan dermed sies å være «s», «v», «e», «d», «i», «k» og «t». I åpningsbildet

eller «forsiden» er tittelordets bokstaver løsrevet fra sin opprinnelige orden, de «svever» i stedet over en hvit bakgrunn, og når man beveger pekeren over dem, skifter de farge fra svart til gult. For å komme videre til selve diktet, må man klikke. Alle diktene har en sykklisk komposisjon. Det første som møter leseren, er noen få bokstaver eller ord. Diktet «s» starter for eksempel med ordet «som» skrevet tre ganger, diktet «v» starter med bokstaven «n» tre ganger, mens diktet «i» starter med ordet «lys». I alle diktene dukker det snart opp nye bokstaver og ord på skjermen, slik at det visuelle bildet blir stadig med sammenfatt, før kompleksiteten igjen avtar og diktet vender tilbake til utgangspunktet. Det er klart at et slikt formspråk forutsetter en digital publiseringsteknologi, og det er også klart at dette ikke er videokunst, men derimot en skjønnlitterær tekst. Det forstår vi intuitivt. Det er imidlertid ikke like åpenbart hvordan vi skal forstå eller forholde oss til Ormstads lek med ordene og bokstavenes materielle fremtredelser. Flere ulike lese- og se-måter legger seg over hverandre i møtet med «Svevedikt». Først dveler man ved bokstavene eller ordenes visuelle form, for eksempel når man velger bokstaven «e» og en slags tråd av bokstaven «f» dukker opp på skjermen. Deretter legger man merke til hvordan bokstavene fungerer som bestanddeler i ordene: Man ser hvordan ordene forandrer seg etter hvert som flere bokstaver dukker opp på skjermen, som når «f» blir til «fly» og videre til «flyt». Og endelig opplever man hvordan ordenes semantiske innhold bidrar til å skape en serie mer eller mindre sammenhengende, eller kanskje snarere usammenhengende, assosiasjoner hos leseren. Man er like ved å gripe en betydning eller en tanke, men før man klarer å fastholde den, har ordene og bokstavene allerede endret form. Slik blir også tidserfaringen et viktig aspekt ved Ormstads komposisjon. Karen Wagner er inne på dette i en katalogtekst til diktet. «Svevedikt», hevder hun, «er en meditation, ikke over ét mantra, men på én gang over sproglige mindsteenheder og konstellasjoner. Det mimer perceptionens tid, dens rytme og bevegelse. Ja, kanskje selve tankeprosessen – eller i hvert fald den spredte tanke.»⁴⁵³

Ole-Petter Arnebergs «Life 2.0» fra 2012 representerer en tredje tilnærming til den elektroniske litteraturen, etter hypertextfortellingen og fokuset på det visuelle, nemlig den interaktive. Forfatteren låner viktige elementer fra dataspillet, og leserens aktive involvering i «spillet» er nødvendig for å realisere verket. Det er leseren som i realiteten bestemmer verkets endelige form, i den grad man kan snakke om «endelig form» i denne sammenhengen. Det digitale verket «Life 2.0» baserer seg på en kortprosaetekst med samme navn fra Arnebergs debut-samling *MEPÅNO* fra 2008. Spilleelementene er til stede allerede her. En rekke piltaster – opp, ned og mot høyre – fungerer som en slags kommandoer for tekstens «hovedperson», enten denne hovedpersonen er å forstå som et implisitt narrativt «jeg», eller det snarere er spilleren, altså «du», som er fortellingens subjekt. Begge mulighetene står åpne: Teksten har ingen markører, ingen navn eller pronomen, som forteller hvem det er som spiller, eller hvem det er som blir spilt. Ikke desto mindre kretser Arnebergs kortprosaetekst rundt det man vel må kunne beskrive som en slags basale begjær i en ung manns liv, nemlig sult, tørste, kåtskap og trøtthet. Teksten starter slik: «[↑] (SULTEN) [→] (SULTEN) [→] (SULTEN) [↓] kjøleskap kjøtt spiser (METT) [↑] (kåt) [→] (kåt) [→] (kåt) [↓] pc internett runker (UTLØSNING) [↑] (TØRST) [→] (TØRST) [→] (TØRST) [↓] kjøleskap cola drikker (NOK) [↑] (KÅT)».⁴⁵⁴ Slik fortsetter det. Teksten går nærmest i sirkel og kommer stadig tilbake til de samme elementene. Man opplever det som om hovedpersonen er en karakter i et dataspill, som om han er fanget i sin egen virtuelle spillvirkelighet, eller sagt på en annen måte: som om dataspilletts grensesnitt er det filteret eller den forståelsesmodellen som han betrakter seg selv og verden i lys av. Tittelen «Life 2.0» antyder at vi befinner oss i en slags «andregenerasjonsutgave» av livet, en utgave som er tett forbundet med digitale spillteknologier og en virkelighetsforståelse preget av dataspilletts logikk.

Den digitale versjonen av «Life 2.0» består av en nettside med grafiske representasjoner av et utvalg taster, som om et gammel

tastatur hadde blitt fotokopiert, og en serie kommandoer eller tastatursnarveier som leseren trenger for å «spille» eller realisere teksten. Tastene «A», «D», «W» og «S» gir kommandoene «TILBAKE», «BORT», «OPP» og «NED», mens ulike kombinasjoner av tastene «O», «P», «K», «L» pluss «SHIFT» eller «ALT» gir de samme ordene som vi finner i kortprosa-teksten fra *MEPÁNO*. For eksempel gir «K+SHIFT» ordet «KJØLESKAP», «ALT+P» gir «PIZZA», «ALT+OP» gir «ØL». Når leseren utfører de ulike kommandoene på tastaturet, blir ordene lest høyt, og de kommer også opp på skjermen med svarte bokstaver bak det mørkegrå grensesnittet til spillkommandoene.⁴⁵⁵ Det er altså leseren som «skriver» den litterære teksten, det vil si som velger kombinasjoner blant de til sammen tjue ni ordene som «Life 2.0» bokstavelig talt setter i spill. Dermed aksentueres også leserens rolle som «spiller». Det er leseren som så å si får ansvaret for hovedpersonens handlinger, selv om handlingsrommet i realiteten er svært begrenset: Valgene i «Life 2.0» står stort sett mellom øl eller cola, pizza eller ostesmørbrød, kjøleskap eller internett. I et intervju på nettsiden til Flamme Forlag i forbindelse med lanseringen av den spillbare versjonen av «Life 2.0», skisserer Arneberg og Torbjørn P. Larssen, som har programmert verket, en litt annen forståelse av tittelen enn den jeg skisserte ovenfor. Her argumenterer de for at tittelen snarere må tenkes i relasjon til begrepet «web 2.0», det vil si at det handler om en involvering av brukeren:

Det heter jo LIFE 2.0, og vi kan kanskje trekke en linje til «web 2.0», som ikke egentlig var betegnelsen på en ny teknologi, men heller en tendens til at brukere ble mer involvert i skapelsen/utviklingen av nettsider. Brukerne fikk være med og generere innholdet, og tilsvarende kan man si at brukerne også er med å generere innholdet i LIFE 2.0.⁴⁵⁶

Samtidig bemerker Arneberg og Larsen at de har valgt å tone ned «tradisjonelle gameplayelementer» i «Life 2.0». Det handler

kun om å lage en tekst, «og det er få incentiver for å fortsette, ingen poeng og den slags, og du må selv vurdere hvor fornøyd du er med en spill- eller tekstsessjon». Slik anskueliggjør de en formålsløshet som preger allerede papirutgaven av diktet. Samme hvor lenge man spiller, kommer man ikke videre til det neste brettet, eller den neste plattformen, «Life 3.0», eller hva det nå måtte være.

Lesingen av «Life 2.0» konfronterer oss med et spørsmål som vi bare sjelden trenger å ta stilling til i forbindelse med den papirbaserte litteraturen: Hva er egentlig det litterære objektet, hva er det egentlig vi leser? Er det teksten man produserer når man spiller? Er det selve grensesnittet, det rent visuelle, representasjonen av tastene og kommandoene? Er det interaksjonen mellom verk og leser? Eller er det snarere den tilgrunnliggende programvaren som muliggjør spillet? Det riktige svaret er sannsynligvis alle fire, og dette kan sies å være karakteristisk for mye av den elektroniske litteraturen. I artikkelen «Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading» poengterer Talan Memmott at den digitale poesien (som en underkategori av den elektroniske litteraturen) ikke nødvendigvis avgrenser seg til det man tradisjonelt tenker på som det estetiske objektet, altså den litterære teksten. Tvert imot kan man i mange tilfeller se at det snarere er programvaren som er selve kjernen i verket. Verket er altså det systemet som bidrar til å generere tekst, og ikke nødvendigvis den teksten som genereres. Memmott skriver: «Some hypermedia works positioned under the rubric of digital poetry feature little or no apparent authorial text. Rather, the work functions to provide a facilitating system for the creation of poetry or poetical event.»⁴⁵⁷ Derfor er det ikke alltid nok å forholde seg til «overflaten» av den elektroniske litteraturen, det kan også være nødvendig å innreflektere programvaren og de prosessene som programvaren legger til rette for. Programvaren kan i seg selv være betydningsbærende.⁴⁵⁸

En rekke verk innenfor den elektroniske litteraturen tøyer på ulike måter grensene for hva man er vant å til tenke på som «litteratur». De er ikke bare sjangeroverskridende, men beveger

seg også på tvers av grensene mellom de forskjellige kunstartene. Noen verk nærmer seg dataspillet, mens andre nærmer seg den visuelle digitale kunsten. I noen verk spiller musikken en avgjørende rolle, mens for andre står de filmatiske elementene helt sentralt. Ofte vil det være de institusjonelle rammene, eller for den saks skyld forfatterens egne intensjoner, som avgjør hvorvidt man skal betrakte et verk som «kunst» eller «litteratur», eller som noe helt annet. Mye elektronisk litteratur kan altså sies å bevege seg i kunstens og litteraturens randsoner, og for lesere som et vant til den papir- eller tekstbaserte litteraturens konvensjoner, kan den virke fremmedartet. Men nettopp ved å utforske og utfordre grensene for det litterære, tvinger den elektroniske litteraturen oss til å reflektere over hva litteratur egentlig er, og hva det er mulig å gjøre innenfor rammene av det litterære.⁴⁵⁹

N. Katherine Hayles er inne på dette når hun i *Electronic Literature* hevder at man må forstå den elektroniske litteraturen «as both partaking of literary tradition and introducing crucial transformations that redefine what literature is».⁴⁶⁰ Noe av det som kjennetegner den elektroniske litteraturen, er nettopp på den ene siden dens forankring i den litterære tradisjonen og på den andre siden at den er uløselig knyttet til den digitalteknologiske utviklingen og dermed til hele den digitale eller digitaliserte kulturen. Hayles oppsummerer den elektroniske litteraturens tvetydige posisjon på denne måten:

Readers come to digital work with expectations formed by print, including extensive and deep tacit knowledge of letter forms, print conventions, and literary modes. Of necessity, electronic literature must build on these expectations even as it modifies and transforms them. At the same time because electronic literature is normally created and performed within a context of networked and programmable media, it is also informed by the powerhouses of contemporary culture, particularly computer games, films, animations, digital arts, graphic design, and electronic visual culture.⁴⁶¹

Samtidig som Hayles mener at den elektroniske litteraturen må forstås innenfor en litterær kontekst, argumenterer hun for at den gir rom for noen helt særegne innsikter. Gjennom å aktivisere den digitale teknologien i selve det estetiske uttrykket blir det nemlig mulig for den elektroniske litteraturen – på en helt annen måte enn den papirbaserte – å reflektere over hvordan digitaliseringen setter spor etter seg i kunsten, kulturen og samfunnet, og ikke minst blir det mulig å reflektere over hva det vil si å være menneske i digitaliseringens tidsalder.

Mennesker i vår del av verden er i stadig større grad knyttet til datamaskiner i komplekse fysiske, psykologiske, økonomiske og sosiale relasjoner, bemerker Hayles. Dette påvirker og forandrer oss på en grunnleggende måte. Bruken av digitale teknologier bidrar så å si til å omdanne oss: «[C]itizens in technologically developed societies, and young people in particular, are literally being reengineered through their interactions with computational devices».⁴⁶² I sin bok *How We Became Posthuman* fra 1999 beskriver Hayles denne situasjonen ved hjelp av et begrep om «det posthumane». I den posthumane tilstanden er det ikke lenger noen absolutte skillelinjer mellom det hun beskriver som «bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals».⁴⁶³ Mennesker og maskiner står ikke lenger i et statisk motsetningsforhold. Tvert imot snakker Hayles om en egen dynamikk – det hun kaller *intermediation* – i forholdet mellom menneskelig bevissthet og intelligente maskiner, og mellom «naturlig språk» («human-only languages») og språk som bare kan forstås av maskiner («machine-readable code»)⁴⁶⁴. Innenfor den elektroniske litteraturen, skriver Hayles, kan intermediation forstås både som konkrete beskrivelser av «the dynamics of human-computer interaction» og som en metafor for denne dynamikken.⁴⁶⁵ Et viktig aspekt ved den elektroniske litteraturen er altså at den konkretiserer og anskueliggjør menneskets interaksjon med sine digitale omgivelser. Dette er imidlertid ikke stedet for å utfolde en slik diskusjon. Poenget mitt er snarere å

fremheve at det finnes enkelte tematikker som den elektroniske litteraturen synes særlig godt egnet til å utforske, nettopp fordi digitale teknologier er en del av dens verktøy og dens formspråk. Mediet er en del av meningen.

Nettbrettene som publiseringsplattform

Den elektroniske litteraturen ble etablert som en egen litterær tradisjon lenge før dagens håndholdte eller mobile datamaskiner, nettbrett og smarttelefoner ble utviklet, og den bærbare eller stasjonære datamaskinen, nettverkstilkoblet eller ikke, har lenge vært det viktigste mediet for denne litteraturen. I Electronic Literature Organizations definisjon av den elektroniske litteraturen fremheves i tråd med dette «the stand-alone or networked computer» som et sentralt element. Nå skal det sies at også den elektroniske litteraturen etter hvert har begynt å migrere over til nettbrettene som publiseringsplattform, men ikke desto mindre er det andre sjangre, tradisjoner og uttrykksformer som har blitt dominerende på det nye mediet, først og fremst den interaktive og multimodale barnelitteraturen. Men hva er egentlig et nettbrett? Og hvilke estetiske muligheter åpner nettbrettene for litteraturen?

Et nettbrett kan defineres som en «mobil datamaskin med berøringsskjerm», eller snarere som en slags «multimediamaskin», hvor man i tillegg til å surfe på nettet, oppdatere sosiale medier og sjekke e-post kan skrive, fotografere, redigere bilder, ta opp film, redigere film, se film, høre musikk, spille inn musikk, spille spill, lese tidsskrifter, lese bøker og lytte til opplesninger – bare for å nevne noe.⁴⁶⁶ I tillegg til berøringsskjermen, som kanskje er den mest sentrale teknologien, har nettbrettene blant annet innebygd kamera, høyttaler, mikrofon, bevegelsessensorer, GPS og annen teknologi for geolokalisering, og alt dette bidrar til å gi nettbrettene et svært bredt spekter av bruksmuligheter, også i litterære sammenhenger, avhengig av hvilke applikasjoner

man velger å installere. Da Apple lanserte sin første iPad våren 2010, og da konkurrentene kort tid etter fulgte opp med tilsvarende produkter, fikk med andre ord samtidens forfattere noe så uvanlig som en helt ny publikasjonsplattform til rådighet, og på samme tid en verktøykasse av estetiske og formmessige muligheter som det tidligere ikke hadde vært mulig å tenke seg. Kort sagt åpnet nettbrettene et helt nytt rom for litteraturen hvor «multimodalitet» og «interaktivitet» står som to sentrale begreper.

Nå er verken multimodalitet eller interaktivitet i seg selv nye fenomener på litteraturens område. Kunststartene har alltid fungert i samspill med hverandre, og siden slutten av åttitallet har det, som jeg allerede har vært inne på, blitt eksperimentert med både multimodale og interaktive uttrykksformer innenfor den elektroniske litteraturen. Noe av det som kjennetegner mye av den elektroniske litteraturen, er nettopp at den krever lesernes involvering og aktive deltagelse for i det hele tatt å kunne realiseres. Nettbrettene har imidlertid bidratt til å åpne disse estetiske strategiene for helt andre sjangre og for et langt bredere publikum enn hva som har vært tilfellet tidligere. Fra å være en avantgardestrategi i den elektroniske litteraturen, kan multimodalitet og interaktivitet sies å ha blitt *mainstream* i den digitale barnelitteraturen. Det er imidlertid en langsom prosess å etablere en ny estetisk uttrykksform tilpasset en ny digitallitterær publikasjonsplattform, og som vi skal se, befinner vi oss fremdeles i en tidlig fase i utviklingen av den «nye» litteraturen. For som alltid er spørsmålet: Hva skal man egentlig bruke verktøykassen til å bygge? Hva kan man egentlig bruke nettbrettene til?

I hovedsak kan man skille mellom fire ulike lese- og publiseringsformer tilknyttet nettbrettene. For det første kan man bruke nettbrettene til å fremvise ordinære e-bøker, slik jeg allerede har beskrevet i kapitlet «Bøker i en digital tid». Dette er den desidert mest utbredte bruken av nettbrettene i en litterær kontekst, og strengt tatt er nettbrettene en langt viktigere leseteknologi for e-bøker enn lesebrettene. Det finnes en rekke forskjellige applikasjoner for lesing av e-bøker, noen er generelle EPUB-lesere, mens

andre er tilknyttet bestemte distributører, for eksempel Amazon, Apple eller Kobo. Alle de store norske bokhandelkjedene har etter hvert utviklet egne e-boklesere, men siden de fleste norske e-bøker publiseres i EPUB, og siden de fleste bokhandlene er tilknyttet Bokskya, altså det sentrale infrastruktursystemet for distribusjon av e-bøker i Norge, er det ingen markante stengsler mellom de forskjellige applikasjonene. Selv om man bruker bokleseren fra Ark, får man automatisk tilgang til e-bøker kjøpt hos Norli eller Tanum. Også bibliotekene forholder seg til nettbrettene som den primære leseteknologien, selv om de tekniske løsningene varierer. Noen bibliotek åpner for lån av selve filen, slik at man kan lese e-boken på den leseteknologien man selv måtte ønske, enten det er lesebrett, nettbrett, smarttelefon eller datamaskin, andre satser på «nettbaserte e-boklesere», det vil si en type HTML5-baserte løsninger som jeg kommer nærmere inn på om litt, men de fleste forholder seg til «bibliotekappen» eBokBib, som sett fra et brukerperspektiv oppfører seg på omtrent samme måte som en ordinær e-bokleser.⁴⁶⁷

Selv om nettbrettene altså er en viktig leseteknologi for e-bøker, er det først og fremst de tre andre publiseringsformene som legger til rette for bruk av interaktive elementer, musikk, opplesninger, illustrasjoner, animasjoner og andre formelementer forankret i nettbretteknologien. Det er denne typen skjønnlitterære utgivelser jeg velger å kalle for «brettbøker», både for å skille dem fra de tekstbaserte e-bøkene og for å indikere hvilket medium de baserer seg på og avhenger av for å kunne fremvises. Slike utgivelser blir ofte beskrevet som «berikede bøker», men dette er langt på vei en verdiladet betegnelse, og derfor mener jeg at den ikke er like godt egnet til å beskrive det fenomenet vi her har med å gjøre, som det mer nøytrale «brettbøker».⁴⁶⁸ Nå kan man diskutere hvorvidt «bok» fremdeles er en relevant betegnelse for litterære verk publisert digitalt. Enn så lenge baserer strukturen i svært mange brettbøker seg i stor grad på papirbøkene. Men ikke desto mindre kan man fint se for seg en langt løsere forbindelse i fremtiden. Derfor kan det være nyttig å minne om

at begrepet «bok» selv har sitt utspring i et annet medium enn den håndskrevne eller trykte kodeksen. Ifølge Falk og Torps *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog* stammer ordet «bok» fra treslaget «bøk». ⁴⁶⁹ Opprinnelig betegnet det en tavle av bøketre som man brukte til å risse inn runer på. En «bok» var altså en slags skrivetavle, og med de åpenbare assosiasjonene dette gir til nettbrettene, burde videreføringen av begrepet være uproblematisk også i forbindelse med de digitale «tavlene».

En brettbok kan altså defineres som en digital utgivelse eller et digitalt litterært verk som er basert på og tilpasset nettbrettets format og funksjonaliteter, og som ikke kan fremvises på et lese Brett eller publiseres på papir uten at viktige formmessige eller innholdsmessige elementer går tapt. Én første mulighet for design og publisering av brettbøker er å benytte seg av de forskjellige layout-, redigerings- og publiseringsplattformene som ulike teknologi- og innholdsleverandører tilbyr, for eksempel Apples iBooks Author. iBooks Author er en programvare som ved å ta i bruk forhåndsdefinerte maler legger til rette for at brukerne, selv uten store kunnskaper om programmering eller grafisk design, på egen hånd kan produsere nokså avanserte multimediale bøker, det vil si bøker med for eksempel tekst, illustrasjoner, grafikk, film og musikk. En ulempe med slike publikasjoner er at de baserer seg på proprietære formater, det vil si at bøker laget ved hjelp av iBooks Author kun kan selges i Apples egen nettbokhandel iBookstore og fremvises i deres egen leseapp iBooks. Flere norske forlag selger e-bøker gjennom iBookstore, men muligheten for å lage skjønnlitterære utgivelser ved hjelp av iBooks Author har i liten grad blitt utforsket.

De samme ulempene knyttet til proprietære løsninger, gjelder også for «bokappene». Dette er den andre publiseringsmuligheten for brettbøker, og lenge også den mest utbredte. En fordel med applikasjonsformatet sammenlignet med bøker produsert ved hjelp av for eksempel iBooks Author, er at man i større grad kan gjøre bruk av nettbrettens innebygde ressurser, slik som kamera, berøringsskjerm, lydopptak, bevegelsessensorer og

GPS. Dermed blir det mulig å inkludere både spillfunksjoner og andre interaktive elementer i den litterære teksten. I *Maja og det magiske speilet*, et samarbeidsprosjekt mellom Gyldendal og spillutviklingsselskapet Bifrost, må for eksempel leseren både «pusse støv» av skjermen og rope høyt inn i mikrofonen for å hjelpe helten videre i fortellingen.⁴⁷⁰ Som jeg kommer tilbake til, finnes det få eksempler på denne typen mer avanserte brettbøker i Norge, og dette kan ha sammenheng med at bokapper ofte er dyre å produsere. Alle apper må designes spesielt for nettbrettens respektive operativsystemer, hvorav de to mest sentrale i dag er Apples «iOS» og Googles «Android», og hvis forlagene ønsker å være tilgjengelige på alle aktuelle plattformer, medfører dette en betydelig ekstrakostnad. I likhet med brettbøker produsert ved hjelp av iBooks Author kan bokappene dessuten ikke selges gjennom ordinære nettbokhandlere. Mens applikasjoner for iPhone og iPad selges gjennom Apples App Store, selges applikasjoner for Android gjennom Google Play.

Sett fra forlagenes og bokhandlenes perspektiv er det med andre ord flere ulemper ved appene som publiseringsformat, og på grunn av dette er det mange som nå har begynt å utforske ulike HTML5-baserte publiseringsformer. HTML5 er den nyeste versjonen av det såkalte markeringsspråket for World Wide Web, altså det programmeringsspråket som bestemmer hvordan innholdet på en bestemt nettside skal struktureres og vises.⁴⁷¹ Noe av det som karakteriserer HTML5, er at det håndterer multi-medialt innhold bedre enn tidligere versjoner av programmeringsspråket, og ikke minst at det fungerer på tvers av ulike plattformer, enheter og nettlesere. En bestemt nettside skrevet i HTML5 oppfører seg omtrent på samme måte enten den vises på en datamaskin, et nettbrett eller en smarttelefon, og derfor representerer dette en langt mer fleksibel teknologi enn appene. For leserne innebærer ikke valg av teknologi noen avgjørende forskjell. Leseopplevelsen og de estetiske mulighetene er omtrent de samme innenfor begge formatene. For utgiverne er det imidlertid en stor fordel at man kan lage plattformuavhengige

publikasjoner og dermed også frigjøre seg fra de proprietære løsningene.

I 2014 inngikk de fire forlagene Gyldendal, Cappelen Damm, Aschehoug og Samlaget et samarbeid om et nytt format kalt eBok+. Dette er et åpent format, slik at alle som ønsker, kan få tilgang til formatspesifikasjonen. Formatet er primært tenkt brukt i forbindelse med multimodale brettbøker for barn, og det er i stor grad basert på HTML5. Systemet fungerer på samme måte som Bokskya, det vil si som en felles infrastruktur for multimodale brettbøker. Bøkene – selve innholdsfilene – selges gjennom bokhandelkjedenes nettbutikker, og de leses ved hjelp av en e-bokleser som lastes ned på nettbrettet. Høsten 2015 er det bare Tanum og ebok.no som har kommet ordentlig i gang med systemet. Mens Tanum har laget en egen app for denne typen utgivelser, nemlig *Boksnuser*, har ebok.no valgt å integrere programvaren i sin ordinære e-bokleser. Dette betyr at man med e-bokleseren fra ebok.no kan lese e-bøker (EPUB) og multimodale brettbøker (eBok+) side om side. Dette åpner noen interessante perspektiver på fremtidens litteratur, for med denne teknologien kan man se for seg litterære tekster som beveger seg på tvers av de skillelinjene jeg her har skissert mellom e-bøker og brettbøker, for eksempel romaner som lar leseren lytte til den samme musikken som romankarakterene lytter til, eller som inneholder fotografier og annet visuelt materiale, slik vi har sett det i John Erik Rileys *Heimdal, California* (at slike tenkte romaner som låner innhold fra andre kilder, lett vil kunne støte på rettighetsproblemer, lar vi ligge i denne sammenhengen). Den digitale utgaven av Frode Saugestads selvbiografiske roman *En ung manns bekjennelser om kjærlighet* fra 2013 er et eksempel på en roman som allerede nærmer seg en slik form, i den forstand at boken integrerer både musikk, film og utklipp fra aviser og magasiner.⁴⁷² Den digitale versjonen av Saugestads roman er riktignok publisert i PDF, og for å få tilgang til det digitale ekstramaterialet må man følge lenker som i realiteten tar leseren ut av boken, og videre til YouTube, forlagets hjemmeside eller andre steder på nettet. Hvis Saugestad

i stedet for PDF-formatet hadde tatt i bruk den teknologien som ligger til grunn for eBok+, kunne disse elementene i mange tilfeller blitt gjort til en del av selve verket.

Mens lesebrettene begrenser seg til å representere «digitale kopier» av tekster som i utgangspunktet er skrevet for å publiseres på papir, gjør nettbrettene det mulig å tenke litteraturen bortenfor og uavhengig av papirbokens konvensjoner, og som jeg allerede har vært inne på, tilbyr nettbrettene et mangfold av teknologiske muligheter for eksperimenteringsvillige forfattere. Den viktigste av disse teknologiene, eller det Elise Seip Tønnessen i artikkelen «Fra bildebok til app, eller bare litterær app» beskriver som det «mest karakteristiske trekket ved nettbrettet som teknologisk plattform», er berøringsskjermen. Det er den som mer enn noe annet muliggjør den særegne formen for interaksjon mellom tekst og leser som vi finner i mange brettbøker, altså som «gjør det mulig å samhandle med teksten og slik endre hva som kommer fram på skjermen». Og det er denne teknologiske affordansen, fortsetter hun, «som har skapt en forventning om interaktivitet knyttet til tekster som presenteres på nettbrett». ⁴⁷³ Begrepet «affordans» viser i denne sammenhengen til de egenkapene, kvalitetene eller semantiske ressursene som særpreger en bestemt medieteknologi, og som legger til rette for bestemte handlinger eller former for betydningsdannelse. Det handler kort sagt om hvordan mediets materielle eller teknologiske egenart på ulike måter påvirker det innholdet som formidles. I dette konkrete tilfellet handler det om hvordan brettbøker formes med utgangspunkt i nettbrettens berøringsskjerm, og hvordan teknologien legger til rette for bestemte måter å skape betydninger på.

Også en annen barnelitteraturforsker, Ture Schwebs, fremhever berøringsskjermen som den viktigste teknologiske dimensjonen ved nettbrettene i en litterær kontekst, og også han trekker frem interaktivitet som det sentrale formtrekket ved den digitale barnelitteraturen. I artikkelen «Affordances of an App», hvor han analyserer den multimodale brettboken «The Fantastic

Flying Books of Mr. Morris Lessmore», konstaterer Schwebs at nettbrettene mest fremtredende affordans er «the broad range of interactive elements, functions that are not found in conventional media». ⁴⁷⁴ Interaktivitet er en tvetydig term, bemerker Schwebs, men for ham betegner den ulike former for samspill mellom en bestemt programvare på den ene siden og leseren eller brukeren av en digital bok på den andre. ⁴⁷⁵ Det viktigste er at programmet responderer på en måte som gir leseren opplevelsen av å være i dialog med teksten, og som dessuten skaper en følelse av at man har anledning til å påvirke eller kontrollere handlingen og dermed de betydninger som det litterære verket produserer. I tradisjonelle medier, bemerker Schwebs, er det forfatteren, illustratøren eller redaktøren som styrer progresjonen. I brettboklitteraturen legges det i større grad til rette for at leseren selv kan ta del i realiseringen av verket, og nettopp berøringsskjermen muliggjør denne formen for interaktivitet:

The touchscreen allows the reader to trigger animations, manipulate objects and give life to people and animals. This part of the interactivity is a two-step process: identifying where in the picture the hot spots are hidden; and discovering what they hide, and how the objects behave. These activities play on the elements of surprise and suspense associated with veiling and unveiling. In this way digital technology exploits the general fascination of the classic hide-and-seek game: searching is as much fun as finding. ⁴⁷⁶

Avdekkingen og aktiviseringen av brettbøkene interaktive elementer gir glede nærmest i seg selv, argumenterer Schwebs. Samtidig kan det bemerkes at fleste interaktive fortellinger utspiller seg innenfor noen klart definerte rammer. Det finnes kort sagt ingen interaktive elementer som ikke forfatteren eller produsenten har designet eller skrevet inn i brettboken. Selv om leserens aktive deltagelse kan være nødvendig for å realisere det betydningspotensialet som ligger i det digitale verket, kan det

ofte være begrenset hvor mye han heller hun faktisk kan påvirke betydningsinnholdet.

Brettbøker. Internasjonale eksempler

I den relativt korte perioden som har gått siden Apple lanserte sin første iPad, har det vokst frem et mangfold av brettbøker som utfolder seg både innenfor og på tvers av ulike sjangre. Mange brettbøker, og ikke minst mange brettbøker som retter seg mot barn, tar form i skjæringspunktet mellom spill, aktivitetsbok, animasjonsfilm, digitale læremidler og det skjønnlitterære eller fortellende. Grensene mellom modalitetene kan være diffuse. I noen brettbøker er spillfunksjonene like viktige som de litterære elementene. I andre brettbøker baserer narrasjonen seg like mye på animasjonsfilmens modaliteter som på verbaltekst. Et eksempel på dette siste er barnebokappen *Monster's Socks* som fikk hederlig omtale (*special mention*) under tildelingen av BolognaRagazzi Digital Award under den store barnebokmessen i Bologna i 2013.⁴⁷⁷ Rent institusjonelt kan vi altså fastslå at *Monster's Socks* blir behandlet som en «bok», men i det visuelle baserer applikasjonen seg i stor grad på tradisjonell *stop-motion*-animasjon, og slik sett kunne *Monster's Socks* like gjerne blitt behandlet som en slags interaktiv animasjonsfilm. Det samme gjelder for øvrig den tidligere nevnte «The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore», som i realiteten tar form som en interaktiv brettbokadaptasjon av en animasjonsfilm, og hvor elementene av animasjon fremdeles spiller en viktig rolle i fortellingen.⁴⁷⁸ Her kunne man nærmest si at det er tematikken, hovedpersonens nære forhold til bokmediet, som bidrar til å definere appen som nettopp en bok.

Så langt er det produsert få eller ingen større skjønnlitterære brettbøker for voksne i Norge. Det har kommet enkelte sakprosa-bøker og oppslagsverk, men vi venter fremdeles på den første store digitalt skapte multimodale og interaktive brettbokfortellingen

rettet mot et allment publikum. Som jeg allerede har vært inne på, kan slike utgivelser være relativt ressurskrevende, og foreløpig har vi ikke sett den helt store interessen blant forfatterne for denne typen digitallitterære formeksperimenter. Innenfor barnelitteraturen er situasjonen en litt annen. På dette området har det kommet en hel rekke utgivelser, selv om de aller fleste baserer seg på allerede publiserte papirbøker. Denne litteraturen skal jeg riktignok komme tilbake til i neste delkapittel. I det følgende skal jeg peke på noen internasjonale eksempler, ikke med ambisjon om presentere uttømmende analyser, men for å vise noen av de formmessige mulighetene som brettbokpubliseringen bringer med seg inn i litteraturen. Jeg skal fokusere på det jeg anser som de mest «litterære» eksemplene, snarere enn å rette blikket mot de brettbøkene som i størst grad nærmer seg spill og andre mediale uttrykksformer.

I Danmark har flere forfattere utforsket det nye formatet, også innenfor skjønnlitteraturen for voksne. Blant annet har Merete Pryds Helle skrevet den lyriske fortellingen *Stjernetime*, Liv Mørk (et pseudonym for Morten Søndergaard og Merete Pryds Helle) har skrevet kriminalfortellingen *Begravelsen*, og Sven Åge Madsens har skrevet den fantastiske fortellingen – men også her med krimelementer – *Kvinden ved siden af*.⁴⁷⁹ Felles for disse utgivelsene er at formen er forholdsvis enkel, og at bruken av digitale virkemidler er holdt på et beskjedent nivå. For eksempel rommer ingen av de tre brettbøkene animasjoner, musikk eller muligheten til å få teksten lest høyt. Det er teksten og illustrasjonene som er de bærende elementene. Sven Åge Madsens *Kvinden ved siden af*, illustrert av Anna Jacobina Jacobsen, handler om to kvinner som etter en operasjon opplever at «sjelene» deres har tatt plass i hverandres kropper. Sjelen til 41 år gamle Anita Bjørnsted har kort sagt tatt plass i kroppen til 23 år gamle Marianne Starlig – og omvendt. Det narrative perspektivet ligger i utgangspunktet hos Mariannes søster Anna Sofie, men historien fortelles gjennom en rekke forskjellige teksttyper, inkludert avisartikler, sykehusrapporter, søknader om forskningsmidler, e-poster og

vedlegg til e-poster. Noe av det interessante med *Kvinden ved siden af* er at fortellingen, paradoksalt nok, snarere enn å utforske mulige digitale fortellerteknikker synes å prioritere en form for remediering av analoge medier. Flere av tekstdelene presenteres på papirark, det vil si som illustrasjoner av papirark, som enten ligger på bordet eller er hengt opp på en korttavle. Og når fortellingen skal formidle e-poster, er det gjennom stiliserte tegninger av innboksens grensesnitt og av e-poster skrevet ut på papir. Slik synes *Kvinden ved siden af* å bekrefte Bolter og Grusins tanke om at nye medier alltid bringer med seg – remedierer – visse aspekter ved de gamle. Det er som om utforskningen av det nye mediet i dette tilfellet har behov for å starte med noe som allerede er kjent, og at første steg på veien er å formidle de analoge mediene i et digitalt format.

At brettbøker ikke trenger å være svært avanserte, viser også den jamaicanske forfatteren Ishion Hutchinsons lyriske brettbok *The Garden*, med illustrasjoner av Joel Golombeck.⁴⁸⁰ Åpningsbildet er en tegning av en gatelykt og ordene «The streetlights shed pearls that night» skrevet med små, hvite bokstaver over et mørkere felt. I det man forsøker å bla videre til neste side, oppdager man imidlertid at boken ikke er strukturert ved hjelp av «sider» eller «oppslag». Tvert imot viser det seg at man må skyve hele bildet for å komme videre i teksten. Man «blar» kort sagt ved å følge den mørke veien som snirkler seg gjennom illustrasjonen, og hvis man zoomer ut, oppdager man at hele appen i realiteten – ganske enkelt – består av ett stort bilde med tekst og illustrasjoner.

I motsatt ende av skalaen finnes til dels svært komplekse og avanserte brettbøker publisert i form av apper, for eksempel den multimodale og interaktive utgaven av Sherlock Holmes-fortellingen *The Red-Headed League* eller brettbokadaptasjonen av John Buchans klassiske spionfortelling *The Thirty-Nine Steps*.⁴⁸¹ *Sherlock. Interactive Adventure*, som appen basert på *The Red-Headed League* heter, rommer en rekke forskjellige innholdselementer. Viktigst er naturligvis selve fortellingen,

både som tekst og lest høyt, men ikke mindre viktig er de til sammen 29 svært detaljerte og tidsriktige scenene eller tablåene som illustrerer fortellingen. Flere av tablåene rommer animasjoner, og flere av er interaktive: Ikke bare er det mulig for leseren å se seg rundt i rommet gjennom å endre «kameravinkelen», men det er også mulig å zoome inn på enkelte detaljer. Hensikten med dette er å samle ulike objekter som enten er knyttet til fortellingen, eller som bidrar til å gi historisk troverdighet til gjengivelsen av omgivelsene, det kan for eksempel være en mynt, et fotografi, en fiolin eller et kamera. Etter hvert som leseren avdekker objektene, samles de i en egen del av brettboken, hvor de presenteres gjennom leksikalske beskrivelser, eller hvor betydningen innenfor Conan Doyles forfatterskap blir forklart. I tillegg til musikk og illustrerende lyd bidrar også to andre ekstrelementer til å «berike» opplevelsen: Det ene er en liste med personbeskrivelser knyttet til de ulike karakterene vi møter i fortellingen, og det andre er et kart over London som viser hvor Holmes og Watson – og dermed leseren – til enhver tid befinner seg.

The Thirty-Nine Steps inneholder mange av de samme elementene som *Sherlock*, blant annet svært detaljerte illustrasjoner, muligheten til å zoome, muligheten til å bevege seg rundt i rommene, objekter som må samles, kart over London og en type «kartotek kort» med de viktigste karakterene. Forskjellen er at den interaktive dimensjonen er enda sterkere aksentuert her enn i *The Red-Headed League*. I realiteten handler det like mye om å «spille» *The Thirty-Nine Steps* som om å lese den. Det er karakteristisk at man må registrere seg som spiller med et eget brukernavn for i det hele tatt å få lov til komme inn i det narrative universet. Jeg skal innrømme at jeg aldri har klart å «spille» ferdig *The Thirty-Nine Steps*. Dette skyldes ikke at brettboken ikke er fascinerende, kanskje snarere tvert imot. Nettopp de detaljerte illustrasjonene, de mange oppgavene som må løses, og de mange objektene som må utforskes, sprangene ut og inn av den narrative diskursen, gjør at konsentrasjonen og innlevelsen i fortellingen forstyrres. På den måten svekkes også den narrative fremdriften,

eller med andre ord det som burde være spionfortellingens fremste kjennetegn.

Ulike former for spill eller interaktiv utforskning av brettbokens grensesnitt er ikke den eneste måten å involvere leserne på i litteraturen. Det kan brettromanen *The Silent History* fra 2012 stå som et eksempel på. Handlingen utspiller seg i årene mellom 2011 og 2043 og forteller om et merkelig «syndrom» som er i ferd med bre seg ut over hele USA, og etter hvert til resten av verden, hvor et stadig økende antall barn blir født uten evnen til å forstå språk eller evnen til selv å kunne snakke. Historien blir fortalt gjennom to forskjellige sett med narrative diskurser. For det første finner vi til sammen 120 «vitnesbyrd» fra seks forskjellige tidsperioder fordelt på seks forskjellige «plattformer» i appen. For det andre finner vi et stort antall «feltrapporter» som utelukkende kan leses når man rent fysisk befinner seg på akkurat det stedet der handlingen i fortellingen utspiller seg – det dreier seg med andre ord om en form for «stedsspesifikk litteratur», hvor appen tar i bruk telefonens eller nettbrettets geolokaliseringsfunksjon for å bestemme hvor leseren befinner seg. Høsten 2015 finnes over 250 slike «feltrapporter» på ulike steder i verden, de fleste i USA, Europa og Australia, men også én i Antarktis. Det sier seg selv at ingen lesere noensinne vil kunne lese samtlige fortellinger tilknyttet romanuniverset. *The Silent History* er skrevet av et kollektiv av forfattere. Selve appen og de 120 vitnesbyrdene er skapt av Eli Horowitz, Kevin Moffett, Matthew Derby og Russell Quinn, mens de stedsspesifikke fortellingene er skrevet av lesere verden over. I tradisjon fra den elektroniske litteraturen, og på mange måter karakteristisk for kreative prosesser i digitaliseringens tidsalder, slik blant annet Henry Jenkins har beskrevet det, er altså *The Silent History* et produkt av en kollektiv skriveprosess. Her er med andre ord lesernes deltagelse i litteraturen langt mer grunnleggende enn i for eksempel *Sherlock Interactive*. I den mer konvensjonelle interaktive litteraturen utfolder interaksjonen seg innenfor noen klart fastlagte grenser. I *The Silent History* inviteres derimot leseren til å ta del i selve utformingen av det litterære

universet, altså til å bli en reell medskaper av dets betydninger.

Selv om multimodalitet og interaktivitet ofte fremheves som de sentrale estetiske strategiene i brettboklitteraturen, finnes det forfattere som utforsker også den tekstbaserte brettlitteraturen. Iain Pears' *Arcadia* fra 2015 er et eksempel på dette.⁴⁸² Sammenlignet med mange interaktive og multimodale apper er brukergrensesnittet i *Arcadia* svært enkelt: Vi finner ingen illustrasjoner, ingen musikk, ingen opplesninger. Det er teksten som er det sentrale. Pears' roman består av en serie fortellinger, eller snarere plotlinjer, som på ulike måter fletter seg inn i hverandre, og hvor leseren selv bestemmer i hvilken rekkefølge han eller hun ønsker å lese de enkelte tekstdelene. Slik ligner romanen på den klassiske hypertextfortellingen. Brettboken åpner med et kart som gir assosiasjoner til et omfattende T-banekart, inkludert fargevalgene knyttet til de ulike linjene og dessuten med tre endestasjoner, nemlig Wildon, Oxford og Mull. Kartet illustrerer hvordan de ulike plotlinjene bukker seg rundt hverandre, fletter seg sammen og noen ganger beveger seg i forskjellige retninger, mens «stasjonene» som dukker opp med ujevne mellomrom på de ulike T-banelinjene, markerer romanens kapitler. Når man har lest et kapittel, markeres dette på kartet, og dermed blir man minnet på hvilke deler av romanen man faktisk har lest. Dette er et viktig poeng: Når Pears velger brettboken som format, forteller han i en artikkel i *The Guardian*, er det først og fremst for å gjøre leseopplevelsen lettere, altså for at det skal bli mulig for leseren å håndtere den relativt komplekse romanteksten. Ambisjonen med *Arcadia* var ikke å utforske den digitale avantgarden, forteller Pears. Det var ikke den digitale teknologien i seg selv som interesserte ham. Når han valgte å utforske brettboken som publikasjonsplattform, var det tvert imot fordi det litterære materialet hans krevde en annen form for strukturering enn hva som ville være mulig i papirboken: «[I]t was vital to keep a strict discipline, making the technology the servant of the story rather than its master; the worst outcome would have been a sort of techno *livre d'artiste* that generated visual shock-and-awe

to the point that the actual story became almost irrelevant.»⁴⁸³ Det var altså avgjørende for Pears at teknologien skulle være et redskap i fortellingen og ikke et mål i seg selv. Dette tror jeg er en viktig påminnelse. Det er først når de digitale teknologiene blir et redskap og ikke en staffasje, at de interessante digitallitterære tekstene kan begynne å ta form.

Til slutt er det også en annen form for brettbøker som det kan være interessant å nevne i denne sammenhengen. Her dreier det seg riktignok ikke om digitalt skapte tekster, men om innholdsrike, multimodale og tekstkritiske utgaver av litteraturhistoriens klassikere. Det dreier seg om brettbøker som ikke bare rommer digitaliserte utgaver av selve den litterære teksten, men også opplesninger, faksimiler av originalmanuskripter, forklarende og kildekritiske kommentarer, ordforklaringer, analyser, artikler, referanser til aktuell litteratur, bilder, kart, videoer. I Frankrike har Bibliothèque nationale de France publisert Voltaires *Candide. Ou l'optimisme* på denne måten.⁴⁸⁴ I England har Faber and Faber, i samarbeid med Touch Press, kommet med berikede utgaver av blant annet T.S. Eliots *The Waste Land* og ikke minst av Shakespeares sonetter. *Shakespeare's Sonnets* inneholder teksten til alle de 154 sonettene, en faksimile av Quarto-utgaven fra 1609, opplesninger av en rekke kjente skuespillere, både som videoer og som lydspor til teksten, kommentarer, noter fra The Arden Shakespeare, samt en rekke korte essay og forelesninger fra forskere og forfattere. Dette er altså ikke enkle e-bøker, men multimodale publikasjoner som til fulle drar nytte av nettbrettenees affordanser, og som legger til rette for en helt ny måte å nærme seg den klassiske litteraturen på.

Brettbøker for barn

Den papirbaserte barnelitteraturen er allerede i utgangspunktet multimodal og interaktiv. Den kombinerer som regel tekst og illustrasjoner, og i mange tilfeller forutsetter den en voksenperson

som kan lese teksten høyt, og som sammen med barnet kan interagere med illustrasjonene – peke, spørre, forklare og så videre. Barnelitteraturen har med andre ord en form som allerede i utgangspunktet kan sies å ligge nært opp mot brettboken som publiseringsplattform. Derfor er det ikke overraskende at nettopp denne sjangeren er dominerende innenfor brettboklitteraturen, også internasjonalt. Det finnes etter hvert en hel del slike utgivelser i Norge, riktignok med varierende grad av kompleksitet. Høsten 2015 tilbyr Tanums nettbokhandel nærmere 140 titler i standardformatet eBok+. Mange av disse finnes også som egne apper, for eksempel *Garmanns sommer* av Stian Hole, *Jakob & Neikob* av Kari Stai og *Frøet* av Charlotte Bråten og Rune Markhus.⁴⁸⁵ Andre titler er publisert i spesielle leseapper som fungerer som en slags «bokhylle» for flere utgivelser, for eksempel Samlagets *Leseland*, Aschehougs *Barnebokhylla* eller *Karsten & Petra* fra Cappelen Damm, hvor alle de digitaliserte utgavene av Tor Åge Bringsværds populære barnebøker er samlet.

En svært stor andel av den digitale barnelitteraturen i Norge baserer seg på allerede publiserte papirbøker. Snarere enn digitalt skapt litteratur dreier det seg altså om digitaliserte papirbøker hvor forankringen i bokmediet fremdeles er tydelig til stede. Ofte kan man se at det grafiske brukergrensesnittet imiterer papirboken som objekt. I *Karsten & Petra*, men også andre steder, organiseres for eksempel bøkene i en slags virtuell bokhylle, hvor de enkelte titlene representeres som «avbildninger» av papirbøkene, inkludert en form for skyggelegging som imiterer hvordan bøkene er innbundet, og som skaper et inntrykk av at vi egentlig har med fysiske bøker å gjøre. Her kan man snakke om en form for *skeuomorfisme* eller retroimitasjon, altså det fenomenet at et nytt designprodukt inneholder formelementer fra eldre produkter innenfor samme kategori. Hensikten med formgrepet er å skape et inntrykk av at objektet er eldre enn det er, eller – og det er dette som er det viktigste poenget i forbindelse med brettbøkene – å skape en gjenkjennelseeffekt. Referansene til papirbøkene gjør at den digitale boken virker mindre fremmed, og dermed kan

man også tenke seg at det blir lettere for foreldre å la barna bruke nettbrettene som leseteknologi – den digitale boken er tross alt ikke så forskjellig fra papirboken.

På hvilken måte tar barnelitteraturen i bruk nettbretteknologiens estetiske muligheter? I artikkelen «Fra bildebok til app, eller bare litterær app» skiller Elise Seip Tønnessen mellom fire kategorier digitale bildebøker for barn, og selv om det ikke alltid er like lett å trekke klare grenser mellom de forskjellige kategoriene, er inndelingen nyttig for å danne seg en oversikt over hvilke sjangre og uttrykksformer som er i ferd med å etablere seg innenfor denne delen av det digitallitterære landskapet i samtiden. Den første kategorien er «visuelle lydbøker». Dette er utgivelser hvor den eneste digitale «ekstrafunksjonen» er muligheten til å få teksten lest høyt av en forteller, og hvor tekst, illustrasjoner og gjerne også sideoppsettet er uforandret fra papirboken. Størstedelen av de norske brettbøkene for barn plasserer seg innenfor denne kategorien, men det finnes grensetilfeller. I bøkene om sjøormen Ruffen av Tor Åge Bringsværd og Thore Hansen skapes det for eksempel en opplevelse av bevegelse ved at det panoreres eller zoomes inn på bestemt utsnitt av illustrasjonene.⁴⁸⁶ Men illustrasjonene er fremdeles statiske, og vi finner ingen interaktive elementer, og derfor hører disse utgivelsene naturlig til i underkategorien «visuelle lydbøker».

Den andre kategorien brettbøker i Tønnessens inndeling er «bildebøker med tilleggseffekter». Her dreier det seg om digitaliserte bildebøker hvor man i tillegg til tekst, illustrasjoner og fortellerstemme kan finne enkle animasjoner, musikk og ulike former for illustrerende lyd, samt – i enkelte tilfeller – små interaktive elementer. Tønnessen nevner både *Garmans sommer* og *Jakob & Neikob* som eksempler på denne typen brettbøker. Jeg vil trekke frem *Frøet*, med tekst av Charlotte Bråten og illustrasjoner av Rune Markhus, også dette en digitalisert papirbok uten bruk av interaktive elementer, men hvor den nennsomme og avstemte bruken av digitale virkemidler på en fin måte bidrar til å forsterke det betydningspotensialet som finnes allerede i papirutgaven.

Hovedpersonen i *Frøet*, Sandra, har skilte foreldre, og det er denne situasjonen boken tematiserer. En dag finner Sandra et frø, tilsynelatende et helt vanlig frø, men når hun planter det, vokser det ut og blir – av alle ting – til en hest. Miff, som hesten heter, blir hennes nye venn, og gjennom å ta henne med på reise frem og tilbake mellom morens leilighet i byen og farens enebolig på landet, det vil si gjennom å «mediere» mellom de to hjemmene, hjelper han Sandra til å forsone seg med tilværelsen som skilsmissebarn med delt bosted.

Hva er det som i dette tilfellet karakteriserer den digitale remedieringen? I brettbokutgaven av *Frøet* er Bråtens tekst og illustrasjonene til Markhus fremdeles de sentrale, betydningsbærende elementene. Men i tillegg har boken fått et utfyllende lydspor (musikk, hestevrinsk, glass som klikker, og så videre) og et knippe enkle animasjoner. Animasjonene bidrar til å skape et mer dynamisk visuelt uttrykk, for eksempel når utelysene i ett av oppslagene slår seg på med en viss forsinkelse, men de har også en narrativ funksjon, i den forstand at de bidrar til å fremheve bestemte aspekter ved bokens handling og tematikk. I ett av oppslagene, hvor det fortelles om hvordan Sandra planter frøet i en av morens blomsterpotter, viser for eksempel små klumper av jord på gulvet hvordan hun beveger seg gjennom leiligheten – fra stuen, via kjøkkenet og inn på soverommet. Et annet av oppslagene starter med svart skjerm og tekstlinjen «Selv om Sandra er veldig redd». Dermed skapes det et kort og fortettet spenningsmoment, før teksten forsetter med «tør hun slå på lyset» – og samtidig som Sandra slår på lyset, kommer også «lyset» tilbake i brettboken. Endelig: I bokens åpningsscene, som viser et panoramabilde over utkanten av en by, svever det en rekke små «støvpartikler» over skjermen. Det er denne støvskyen som bringer med seg frøet som igangsetter handlingen, og mot slutten av boken – idet Sandra er klar for å sende frøet videre med vinden – kommer det samme grafiske elementet tilbake. Slik blir det sirkulære ved fortellingen understreket: Miff er på vei til et annet barn som trenger trøst. Fortellingen kan starte på nytt. Disse eksemplene

viser at de digitale virkemidlene i brettbokutgaven av *Frøet* ikke er å betrakte som «tilleggseffekter», men at de tvert imot kan sies å være integrert i og springe ut fra fortellingens egne behov.

Den tredje kategorien digital barnelitteratur er «interaktive bildebøker». Dette er brettbøker hvor «brukerens aktive medvirkning» er nødvendig «for at meningspotensialet skal komme til sin rett».⁴⁸⁷ Aktiviseringen av de interaktive elementene er med andre ord nødvendig for å bringe handlingen videre eller for å realisere de ulike nivåene av betydning i teksten. Det kan diskuteres hvor man skal trekke grensene mellom det Tønnessen kaller «bildebøker med tilleggseffekter», og det hun kaller «interaktive bildebøker». Kanskje hadde det vært like fruktbart å definere *Jakob & Neikob* som en interaktiv bildebok og forbeholdt «bildebøker med tilleggseffekter» til brettbøker hvor de interaktive elementene er fraværende. Selv om leserens aktive medvirkning strengt tatt ikke er nødvendig for å realisere fortellingen om Jakob og Neikob, det vil si fortellingen slik den kommer til uttrykk i papirbokutgaven, kreves det samhandling fra leserens side for å virkeliggjøre det ekstra laget av betydninger som den digitale remedieringen bringer inn i tekstuniverset (her dreier det seg ikke minst om å aktivisere ulike lydeffekter). Slik forstått vil jeg mene at også *Jakob & Neikob* er å regne som en interaktiv bildebok.

Tønnessens eksempel er adaptasjonen av Tove Janssons *Hvordan gikk det?* fra 1952, om Mummitrollet som er på vei hjem til moren med et spann med melk, men som først må hjelpe Mymlen med å finne Lille My.⁴⁸⁸ I førsteutgaven av *Hur gick det senn? Boken om Mymlan, Mumintrollet och lilla My* var det laget små hull i boksiden, slik at man i hvert av oppslagene fikk et glimt av det neste.⁴⁸⁹ Det interaktive elementet var med andre ord til stede allerede her. I brettbokversjonen av Janssons fortelling blir dette videreført på ulike måter. Blant annet kan man aktivisere små animasjoner ved å trykke på skjermen: Man kan få Mummitrollet til å vandre bortover stien, fisker til å sprette, lyn til å slå ned i trærne og luker til å åpne seg – for å nevne noe. Men brettboken

har også andre interaktive elementer. Ved å vende nettbrettet på siden, altså ved å aktivisere det innebygde gyroskopet, kan man få steiner til å rulle. Ved å dra fingeren over støvsugerslangen til He-mulen, kommer innholdet til syne –blant annet Mummitrollet selv. Og i ett av oppslagene finner vi et tegneprogram hvor leseren inviteres til å tegne et bilde Filifjonken som deretter integreres som en del av det digitale oppslaget.

Interaktive elementer i brettbøkene kan bidra til å engasjere leseren. Tønnessen beskriver det som en invitasjon til «medskapning», hvor den interaktive leken «inviterer leseren inn som deltaker i handlingen med mulighet til å gå inn i en fortellerrolle som fyller ut teksten». ⁴⁹⁰ Det handler altså om deltagelse og ikke minst en forestilling om at aktiviseringen av leseren bidrar til en rikere og mer engasjerende leseopplevelse. Hvis man selv får anledning til å produsere tekstens betydninger, synes tanken å være, vil også verket oppleves som mer relevant. Bruken av interaktive elementer i skjønnlitteraturen, enten den retter seg mot barn eller voksne, er imidlertid ikke uproblematisk. Det kan lett oppstå en motsetning mellom selve den litterære teksten på den ene siden og ønsket om å utfolde det ekstra laget av betydninger som interaksjonen legger til rette for, på den andre. Snarere enn å invitere til «medskapning» kan de interaktive elementene komme til å forstyrre leserens konsentrasjon om fortellingen. Langt på vei vil jeg argumentere for at dette er tilfellet med *Hva skjedde da?* Brettbokens mange interaktive elementer bidrar ikke først og fremst til å forsterke innlevelsens i fortellingen, tvert imot blir man gang på gang revet ut av fiksjonen. Mer enn noe annet rettes oppmerksomheten mot mediet selv, det vil si mot en fremvisning av de virkemidlene som nettbretteknologien tilbyr. Det er først, vil jeg hevde, når de interaktive elementene springer ut av det litterære verkets egne behov, at det potensialet som ligger i interaktiviteten som digitallitterært virkemiddel, blir utløst.

Den fjerde og siste kategorien digitale barnebøker er det Tønnessen kaller «digital først», eller det man også kunne beskrive som den «heldigitale» barnelitteraturen. Dette er brettbøker

som ikke baserer seg på tidligere publiserte papirbøker, men som er skapt digitalt, og som på ulike måter utforsker nettbrettene affordanser, altså det potensialet for betydningsdannelse som ligger i selve medieteknologien. Det er her vi finner den barnelitteraturen som potensielt beveger seg bortenfor boken som medium, og som utfordrer de rammene som boken setter for litteraturens form og struktur. Så langt er det kun produsert en håndfull heldigitale barnebøker i Norge. I innledningen til dette kapitlet viste jeg hvordan *Bruno* av Marte Rye Bårdsen og Ingrid Baadnes hører hjemme i denne kategorien, mens Tønnessens analyseeksempel er *Maja og det magiske speilet*.⁴⁹¹ I det følgende skal jeg se nærmere på ytterligere noen eksempler. Det dreier seg om *Nesen. Den dagen Nesen mistet hodet*, også denne fra produksjonsselskapet ablemagic. Det dreier seg om *Jakten på Teddy* fra spillutvikleren Plus Point i samarbeid med forfatteren Endre Lund Eriksen. Og ikke minst dreier seg om *Kubbe lager skyggeteater* av Åshild Kanstad Johnsen.

Nesen forholder seg til et format eller konsept som etter hvert har blitt nokså utbredt innenfor den digitale barnelitteraturen, ikke minst internasjonalt, hvor spill og ulike interaktive elementer får en viktig rolle i fortellingen. Historien handler om en nese som «våkner opp helt alene» i sengen, og som oppdager at ansiktet den tilhører, har forsvunnet. Plotet følger Nesen på leting etter «de andre i ansiktet» – etter munnen, øynene og ørene, og ikke minst etter den lille gutten som eier ansiktet. Fortellingen er multimodal: Den rommer både tekst, teksten lest høyt, musikk, illustrasjoner og animasjoner, men ikke minst spiller de interaktive elementene en sentral rolle. Leseren inviteres med andre ord til å ta aktivt del i letingen etter de andre sanseorganene, og denne deltagelsen utspiller seg på fire forskjellige plan. For det første kan man argumentere for at den narrative teksten rommer interaktive elementer, i den forstand at den stiller retoriske spørsmål både til seg selv og direkte til leseren, for eksempel i dette sitatet som viser overgangen fra den ene formen til den andre: «Men hva var DET? Et sniff av noe? Stå opp din oppstopper, sier Nesen til seg

selv. Kan du hjelpe nesen ned på gulvet?» Dette leder oss over til det andre interaktive elementet, nemlig de forskjellige oppgavene som leseren inviteres til å utføre, blant annet hjelpe Nesen ut av sengen, hjelpe munnen til å spise opp et vaffelhjerte og hjelpe til å finne øynene som har gjemt seg på toppen av klesskapet. I tillegg til disse konkrete oppgavene er det for det tredje mulig for leseren, nærmest på tvers av den narrative diskursen, å interagere med mange av de objektene som befinner seg inne på soverommet til den lille gutten: Man kan slå av og på lamper, man kan flytte på leker, man kan få Nesen til å rynke på nesen, man kan spille på en tromme, og man kan åpne og lukke skap og skuffer slik at en liten «kosedinosaur» kommer til syne. Det fjerde og siste interaktive elementet i *Nesen* ligger utenfor selve fortellingen: På menysiden får man tilgang til tre enkle aktiviteter – et puslespill, et spill hvor man skal finne kosedinosauren, og et spill hvor man kan lage forskjellige ansikter ved å plassere øyne, ører, munn, nese og bart. Slik, kunne man kanskje hevde, forsøker brettboken å forsterke og bekrefte spillopplevelsen. Det er som om fortellingen ikke var nok i seg selv, som om spillfunksjonen må til for å lokke leseren inn i teksten.

Nesen baserer seg altså på en tanke om at aktiviseringen av leseren vil føre til større engasjement og innlevelse i fortellingen. Det samme kan kanskje sies om *Jakten på Teddy*, en interaktiv fortelling fra spillutvikleren Plus Point i samarbeid med forfatteren Endre Lund Eriksen. Her er riktignok de interaktive elementene enda mer fremtredende og grensene mellom det spillbare og det litterære enda mer diffuse. Fortellingen handler om Theo som våkner opp en natt og oppdager at kosebamsen Teddy har forsvunnet. Gjennom å gå inn i speilet som henger på soveromsveggen, og som lyser på en mistenkelig måte, kommer den lille gutten inn i en magisk verden hvor lekene hans har blitt virkelige. Her finner Theo et kart som han håper vil hjelpe ham å finne Teddy. *Jakten på Teddy* baserer seg på den såkalte *chose your own adventure*-sjangeren, etter en bokserie som tok form i USA på slutten av 1970-tallet.⁴⁹² Det dreier seg om en slags rudimentære

hypertekstfortellinger hvor leseren selv kan velge blant ulike veier gjennom teksten. Dette gjelder også for *Jakten på Teddy*. Kartet som Theo finner, har to veier, og Theo – det vil i realiteten si leseren – må velge om han vil gå mot dinosauren eller mot roboten. På hver av postene må leseren løse forskjellige interaktive oppgaver, for eksempel å finne tennene til dinosauren, sette dem på plass i munnen og til slutt pusse dem, og for å komme videre i fortellingen er det nødvendig å løse oppgavene. Det kan være vanskelig å vite om man skal lese eller forstå *Jakten på Teddy* som litteratur eller som et spill. Spillfunksjonen er på mange måter viktigere enn det man med en nokså vag term kunne kalle den litterære opplevelsen, men samtidig kan man argumentere for at forfatternavnet – Endre Lund Eriksen – bidrar til å forankre brettboken i en litterær kontekst. Slik blir *Jakten på Teddy* et godt bilde på de hybridsjangrene som nettbrettene legger til rette for, og som muligens skaper større bry for forskeren som forsøker å skrive om fenomenet, enn for barnet som leser spillet – eller muligens spiller boken.

Bakbelysningens estetikk: Åshild Kanstad Johnsens *Kubbe lager skyggeteater*

Mens *Nesen* og *Jakten på Teddy* utforsker de interaktive mulighetene som knytter seg til nettbrettene som publikasjonsplattform, kan Åshild Kanstad Johnsens *Kubbe lager skyggeteater* leses som en metalitterær utforskning av iPaden som medium, eller det man kunne kalle en «bakbelysningens estetikk». Den første boken om Kubbe, *Kubbe lager museum*, kom i 2010.⁴⁹³ Boken ble en stor suksess, og den har etter hvert blitt oversatt til en rekke språk. I 2011 fulgte Johnsen opp med *Kubbe lager spetakkel*, og samme år laget hun spillapplikasjonen *Kubbe rydder opp*.⁴⁹⁴ To år senere, i 2013, kom endelig myldreboken *Kubbes album om alt* og ikke minst brettboken *Kubbe lager skyggeteater*. Den lille, sympatiske trefiguren til Åshild Kanstad Johnsen har etter hvert

funnet veien til eller snarere blitt remediert innenfor en rekke forskjellige digitale og analoge plattformer. Blant annet har et japansk animasjonsstudio laget en animasjonsserie basert på *Kubbe lager museum*, og i samarbeid med studioet har Johnsen utviklet en serie tilleggsprodukter, en slags litterær *merchandise*, blant annet klistremerker, tekanner, kopper, vesker, tape, refleksbrikker og serveringsbrett med motiver fra Kubbe-universet.⁴⁹⁵ I Japan er Kubbe dessuten aktiv i ulike sosiale medier – på Facebook, på Twitter og som blogger.⁴⁹⁶ Dette er i seg selv interessante uttrykk for digitaliseringen, og flere aspekt ved Kubbe som fenomen kunne blitt diskutert nærmere, men her skal jeg konsentrere meg om brettboken.

Kubbe lager skyggeteater var den første heldigitale skjønnlitterære brettboken av et visst omfang som ble produsert i Norge, og nettopp fordi den står på terskelen til en ny estetisk uttrykksform, er den interessant. Det er lørdag formiddag, og Kubbe er på piknik med Bestemor. Idet skyene letter, oppdager han plutselig en mørk flekk på bakken. Den er skremmende lik ham selv, og først blir han redd, men når Bestemor forklarer ham at det dreier seg om hans egen skygge, overtar fascinasjonen. Bak et teppe som henger til tørk, oppdager Kubbe noen harer som kaster skygge, og han får straks assosiasjoner til teateret. Bestemor forteller at det faktisk finnes noe som heter «skyggeteater», og gjennom en innlagt fortelling som stilistisk skiller seg fra resten av boken, det dreier seg i realiteten som en slags rudimentær animasjonsfilm, gir Bestemor en kort innføring i skyggeteaterets historie. Kubbe blir inspirert, han får lyst til selv å lage teater, og med hjelp av gode venner inviterer han alle dyrene i skogen til en oppsetning av «Rødhetten og ulven».

Jeg kommer tilbake til oppsetningen, men først litt om hvordan Kubbe – figuren og bøkene – tok form. Da den lille trefiguren som etter hvert skulle bli Kubbe, først begynte å ta form i skribleriene til Åshild Kanstad Johnsen, hadde hun ingen planer om at det skulle bli bok. Tvert imot vokste både Kubbe og den første boken, *Kubbe lager museum*, frem nærmest organisk,

forteller forfatteren når jeg intervjuer henne høsten 2013.⁴⁹⁷ På en togtur mellom Oslo og Bergen hadde Johnsen blitt inspirert av landskapet utenfor til å tegne skog og trær, og enkelte av trærne i skisseblokken hennes fikk etter hvert menneskelige trekk. Snart oppdaget hun at det lå en kime til en historie i tegningene. Johnsen er utdannet illustratør, og i utgangspunktet har hun ingen «litterær» bakgrunn. Men nettopp det at hun nærmet seg barnelitteraturen utenifra, gjorde at hun ble oppmerksom på de konvensjonene som knytter seg til bildeboken som sjanger og medium. Det handler blant annet om hvor mange oppslag en bok skal ha, og om at fortellingen må være konsentrert og ha en tydelig dramaturgisk struktur. For å kunne bli bok måtte Kubbe kort sagt tilpasses barneboken som format, og i nært samarbeid med forlagsredaktøren måtte Johnsen lære seg de «håndverksmessige» aspektene knyttet til bildebøker for barn.

Hva så med *Kubbe lager skyggeteater*? Ideen om å lage en digital utgivelse basert på Kubbe kom fra forlaget. I denne sammenhengen kom altså formatet først: Her handlet det ikke om å tilpasse et allerede foreliggende materiale til et bestemt medium, slik tilfellet var med *Kubbe lager museum*, men derimot om å la mediet være bestemmende for den historien som skulle fortelles. I visse henseender, forteller Johnsen, er selve det grunnleggende skrive- og tegnearbeidet sammenfallende i både papirbaserte og digitale utgivelser. I begge tilfellene er arbeidsredskapene hennes de samme: Først tegner hun for hånd, deretter skanner hun inn tegningene og bearbeider dem digitalt ved hjelp av Photoshop. Åshild bruker også et digital tegnebrett, men hun foretrekker frihåndstegningen, fordi denne gir et litt mer rufsete preg – det er viktig for henne at streken ikke blir for glatt. Men selv om visse deler av arbeidet med *Kubbe lager skyggeteater* slik lignet på det hun kjente fra før, var prosessen som førte frem til brettboken, allikevel forskjellig fra det hun hadde opplevd med papirbøkene. Johnsen er vant til å arbeide alene eller i samarbeid med forlagsredaktøren. Brettboken var i mye større grad et samarbeidsprosjekt, og tidlig i prosessen ble det opprettet en arbeidsgruppe

med to redaktører, to programmerere og en art director som bisto Johnsen i utviklingen av appen. En viktig del av prosessen handlet på den ene siden om at programmererne måtte bli kjent med Kubbe og forstå hva Johnsen ønsket å formidle med boken, og på den andre siden om at programmererne måtte forklare Johnsen hva som var mulig å gjøre rent teknisk. En av de viktigste diskusjonene handlet i tråd med dette om hvor mange interaktive elementer det var mulig å inkludere i appen, teknisk og økonomisk, men ikke minst hva som var ønskelig sett fra et estetisk perspektiv.

Siden *Kubbe lager skyggeteater* ikke baserer seg på noen tidligere publisert papirbok, kunne Åshild Kanstad Johnsen utforme fortellingen uavhengig av papirbokens konvensjoner og formkrav. Og når hun først hadde løsrevet seg fra boken som medium, var mulighetene i utgangspunktet ubegrensede. Men hva skulle hun bruke mulighetene til? Hvordan skulle hun avgrense seg? Johnsen forteller at hun i arbeidet med boken hele tiden forsøkte å tenke fortellingen med utgangspunkt i Paden som medium, og hun forsøkte – i alle fall til en viss grad – å tenke komposisjonen uavhengig av bokmediets konvensjoner. I ettertid ser hun allikevel at papirbokens konvensjoner nok har påvirket utformingen også av *Kubbe lager skyggeteater*. I utgangspunktet baserer brettboken seg på papirbokens sidestruktur. Fortellingen er bygd opp av til sammen 22 oppslag eller tablåer, men det skal nevnes at flere av tablåene er dynamiske, for eksempel i åpningen, hvor det panoreres gjennom skogen, eller i oppslaget der Kubbe forsøker å løpe vekk fra sin egen skygge, eller i scenen hvor Bestemor forteller om skyggeteaterets historie. I denne siste spiller som nevnt animasjonen en viktig rolle, men ellers er bruken av animasjon holdt på et relativt lavt nivå: Det kan være et blad som faller, et ansiktsuttrykk som forandrer seg, eller et dyr som beveger på seg. Vi finner heller ikke mange interaktive elementer, og hvis man ikke leter aktivt, kan det være lett å overse dem: Ved å trykke på skjermen kan man få en elg til å raute, man kan lage lyd i noen instrumenter, eller man kan få en fugl til å hoppe. Når

alt kommer til alt, er bruken av digitale virkemidler i Johnsens brettbok forholdsvis beskjedne, og på sett og vis kan man se på dette som en styrke. Det er selve historien, med tekst og illustrasjoner, som er det bærende elementet. Snarere enn at de digitale virkemidlene blir et mål i seg selv, bidrar de til å bygge opp under den sentrale fortellingen. Til gjengjeld er Åshild Kanstad Johnsens illustrasjoner innholdsrike og fulle av detaljer. De inviterer i seg selv til en videre utforskning på tvers av den historien som fortelles, og slik bevarer også *Kubbe lager skyggeteater* det preget av myldre bok – og dermed av interaktivitet – som karakteriserer mange av utgivelsene til Åshild Kanstad Johnsen.

Noe av det mest interessante med *Kubbe lager skyggeteater* er hvordan fortellingen så å si retter oppmerksomheten mot sitt eget medium. Åshild Kanstad Johnsen forteller at de første ideene hennes i arbeidet med brettboken kretset rundt teateret, men som et direkte resultat av fokuset på iPaden som medium dukket skyggeteateret opp som en mulighet. For i likhet med nettbrettene baserer også skyggeteateret seg på en form for «bakbelysning», og det er nettopp denne belysningen og de skyggene den skaper, som fascinerer Kubbe. Interessen for bakbelysningen gjenspeiler seg på flere plan. Ved å fortelle (den riktignok fiktive) historien om skyggeteaterets opprinnelse kan Johnsen sies å plassere nettbrettene innenfor en teknologihistorisk kontekst. Klikkelyden som markerer overgangen mellom de enkelte oppslagene, introduserer dessuten en tredje teknologi som baserer seg på det samme prinsippet, nemlig lysbildeformviseren. Den viktigste tematiske utforskningen av bakbelysningen finner vi riktignok i forbindelse med oppsetningen av «Rødhette og ulven». Det er nemlig ikke selve fortellingen som interesserer Kubbe, og som han gjerne vil formidle. Tvert imot antar han at de fleste uansett kjenner historien, og at han derfor kan skynde seg gjennom hendelsene: «–Ja, dere kan vel alle historien om Rødhette og ulven, ikke sant? Rødhette er på vei til bestemor da hun møter ulven. – Bla, bla, bla ...» Viktigere enn å fortelle historien om Rødhette og ulven er det for Kubbe – og for Johnsen selv – å vise

frem skyggeteateret som medium. Dette blir ikke minst tydelig idet teppet går opp og Kubbe med ett innser at han har glemt å sørge for lys til å skape skygge. Det er nettopp ved å fremvise en situasjon hvor medieteknologien ikke fungerer, kunne man hevde, at det blir mulig for Johnsen å rette oppmerksomheten mot den teknikken som ligger til grunn for fortellingen, og mot de elementene som må til for at den faktisk skal virke. Og når bakkelysningen først er slått på, er det bare å starte spillet. Da kan en ny estetisk uttrykksform vokse frem.

En ny estetisk uttrykksform

I andre halvdel av 1800-tallet begynte enkelte av de tidlige fotopionerene å eksperimentere med bevegelige bilder. I 1878, for eksempel, monterte Eadweard Muybridge sine etter hvert så berømte fotografier av galopperende hester inn i en «zoetrope», et optisk instrument som hadde blitt oppfunnet i 1834, og hvor en serie med bilder som viste ulike faser av en bevegelse, ble festet på innsiden av en sylinder som så ble snurret rundt. Det hadde vært kjent siden antikken at menneskeøyet alltid holder fast ved synsinntrykkene et kort øyeblikk, og at stillbilder som blir vist i hurtig rekkefølge, derfor skaper en illusjon av bevegelse.⁴⁹⁸ Det var imidlertid utviklingen av fotografiet, kombinert med den pågående utforskningen av ulike optiske instrumenter, blant annet zoetropen, og ikke minst utviklingen av ulike projeksjonsteknologier, som til slutt gjorde det mulig for brødrene Lumière å invitere til sin første kinovisning i Paris i desember 1895. En ny medieteknologi hadde tatt form. Men selv om filmmediet viser levende bilder, er det fremdeles fotografiet som ligger til grunn. Filmen er i bunn og grunn en ny og særegen form for remediering av et eldre medium, fotografiet. Ikke desto mindre kaller vi det noe annet: Idet vi begynner å projisere seksten – senere tjuefire – fotografier i sekundet på et lerret, blir «fotografiet» til «film».

Kan man tenke seg en lignende utvikling på litteraturens område? Spørsmålet er hvor langt det litterære verket kan fjerne seg fra verbalteksten, og hvor mange multimodale og interaktive elementer det kan inneholde, før det blir noe annet enn litteratur. Ikke dårligere eller mindre verdt, bare annerledes, i den forstand at vi ikke lenger kan vurdere disse uttrykkene ut fra premissene for den verbalspråklige eller papirbaserte litteraturen, eller for den saks skyld med utgangspunkt i de litterære institusjonene. Kanskje vi heller må betrakte disse uttrykkene som noe eget, som en egen kunstform, med egne institusjoner og egne vurderingskriterier. Kanskje er det jeg har beskrevet som skjerm litteraturen, ikke bare en litteratur som utfolder seg bortenfor boken, men en litteratur som også utfolder seg bortenfor «litteraturen». Kanskje. Men foreløpig er det ikke slik. Foreløpig befinner vi oss på et tidlig tidspunkt i utviklingen, og det meste av brettboklitteraturen er trygt forankret både formmessig og tematisk i papirlitteraturen. Så kanskje det heller er omvendt, at det fascinerende ved skjerm litteraturen nettopp er at den bidrar til å utvide det litterære landskapet, at den lar litteraturen gjøre ting som den ikke kunne gjøre tidligere. Når alt kommer det til alt, er det dette litteratur og digitalisering handler om: Å finne nye teknikker, nye metoder for å beskrive verden på en måte som ikke var mulig med de eldre litterære formene.

Noter

- 1 Mortensen 2011, s. 58.
- 2 Gomez 2008.
- 3 Carr 2010.
- 4 Socken (red.) 2013.
- 5 Lothe, Refsum og Solberg 1997, s. 142.
- 6 Se Hannemyr et al. 2015 for en mer generell innføring til de digitale mediene.
- 7 Se Gere 2008 for en god introduksjon til digitaliseringens kulturhistorie.
- 8 Pressman 2014, s. 23.
- 9 El-Melhaoui 2014, upaginert.
- 10 Hagen 2013, s. 445.
- 11 Prøysen 1969, s. 31.
- 12 I arbeidet med denne boken har jeg forsøkt å søke på ulike «digitale nøkkelord» i nyere norsk skjønnlitteratur gjennom Nasjonalbibliotekets digitale boksamling. I den «digitale lesesalen» får man tilgang også til de helt nye utgivelsene, og dette gjør det mulig å kartlegge de litt bredere tendensene. Foreløpig er søkemulighetene nokså begrensede, og derfor er det heller ikke mulig å presentere noen presise resultater fra disse søkene. Likevel er det en tendens at typiske digitale termer, for eksempel «Facebook» og «datamaskin», først begynner å gjøre seg gjeldende de siste par årene, og primært innenfor krim- og ungdomslitteraturen.

- 13 Malvik 2014.
- 14 Mortensen 2013b.
- 15 Ravatn 2013, s. 9.
- 16 Tennes 2013, s. 59.
- 17 Ravatn 2013, s. 40.
- 18 Ravatn 2014a, s. 7.
- 19 Ravatn 2014a, s. 78.
- 20 Ravatn 2014a, s. 10.
- 21 Ravatn 2014b, s. 25.
- 22 Samtalen med Tomas Espedal foregikk spaserende i Bergens gater torsdag 4. oktober 2012. Et referat fra samtalen ble skrevet ned i etterkant og godkjent av Espedal i e-post av 7. oktober 2012.
- 23 Skrevet med parentes og i kursiv.
- 24 Espedal 2010, s. 113.
- 25 Espedal 2010, s. 138–139.
- 26 Hagen 2013, s. 442.
- 27 Forfatteren snakker om arbeidsrommets betydning blant annet i et intervju med NRKs *Bokprogrammet* fra november 2013, se <http://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/MKTF01001513/05-11-2013> (hentet 28.01.2015).
- 28 Samtalen med Tiller foregikk over telefon 26. september 2012. Referatet ble godkjent av Tiller i e-post dagen etter.
- 29 Kjærstad 2007, s. 510.
- 30 Kjærstad 2007, s. 510.
- 31 Kjærstad 2007, s. 744.
- 32 Kjærstad 2007, s. 72.
- 33 Kjærstad 2007, s. 72.
- 34 Kjærstad 2007, s. 73.
- 35 Kjærstad 2007, s. 64.
- 36 Kjærstad 2007, s. 65.
- 37 Kjærstad 2007, s. 517.
- 38 Kjærstad 2007, s. 517.
- 39 Kjærstad 2007, s. 521.
- 40 Kjærstad 2007, s. 522.

- 41 Kjørstad 2007, s. 522.
- 42 Kjørstad 2007, s. 523.
- 43 I den forbindelse, se blant annet Page 2012 og Rettberg 2014a og 2014b.
- 44 Kjørstad 2007, s. 737.
- 45 Kjørstad 2007, s. 737.
- 46 Kjørstad 2007, s. 518.
- 47 Deleuze og Guattari 1994, Calvino 1992a, s. 113
- 48 Kjørstad 2007, s. 65.
- 49 Kjørstad 2007, s. 66.
- 50 For en mer omfattende analyse av *Tale-Spin*, se Wardrip-Fruin 2013.
- 51 Kjørstad 2007, s. 77.
- 52 Kjørstad 2007, s. 527.
- 53 Kjørstad 2007, s. 71.
- 54 Kjørstad 2007, s. 76.
- 55 Kjørstad 2007, s. 75.
- 56 Kjørstad 2007, s. 533.
- 57 Kjørstad 2007, s. 533.
- 58 Kjørstad 2007, s. 741.
- 59 Kjørstad 2007, s. 742.
- 60 Kjørstad 2007, s. 535.
- 61 Kjørstad 2007, s. 535.
- 62 Kjørstad 2007, s. 736.
- 63 Kjørstad 2007, s. 736.
- 64 Riley 2011, s. 67.
- 65 Riley 2011, s. 68.
- 66 Riley 2011, s. 68.
- 67 Riley 2011, s. 70.
- 68 Riley 2011, s. 68.
- 69 Riley 2011, s. 68.
- 70 Riley 2011, s. 821.
- 71 Riley 2011, s. 183.
- 72 Riley 2011, s. 319.
- 73 Riley 2011, s. 15.

- 74 Riley 2011, s. 319.
- 75 Riley 2011, s. 820.
- 76 Riley 2011, s. 770.
- 77 Se for eksempel Bakhtin 1991.
- 78 Riley 2011, s. 13.
- 79 Riley 2011, s. 4.
- 80 Kjærstad 2007, s. 741.
- 81 Riley 2011, s. 765.
- 82 Haagensen 2011.
- 83 Riley 2011, s. 776.
- 84 Riley 2011, s. 777 (klammeparenteser i original).
- 85 Skomsvold 2013, s. 74.
- 86 Skomsvold 2013, s. 55.
- 87 Skomsvold 2013, s. 63.
- 88 Se Hannemyr et al. 2015, s. 57–60. Se også Dale og Lewis 2013, s. 32–72.
- 89 Setningen er kodet med store bokstaver, unntatt de to k-ene. Bindestreken er representert i koden.
- 90 Skomsvold 2013, s. 62.
- 91 Skomsvold 2013, s. 38.
- 92 Lothe, Refsum og Solberg 1997, s. 254.
- 93 For begrepet om «maskinell lesing», eller *machine reading*, se Hayles 2012, blant annet s. 29–30 og s. 69–70. En algoritme er «en fullstendig og nøyaktig beskrivelse av fremgangsmåten for løsning av en beregningsoppgave eller annen oppgave», se <https://snl.no/algoritme> (hentet 10.11.2015).
- 94 Moretti 2000, s. 57.
- 95 Skomsvold 2013, s. 11.
- 96 Skomsvold 2013, s. 28.
- 97 Skomsvold 2013, s. 75.
- 98 Se www.audunmortensen.com/projects/merriam-webster-post-pavilion/ (hentet 22.01.2015). For øvrige arbeider, se www.audunmortensen.com.
- 99 Når jeg på denne måten blander litterær analyse med forfatterens egne kommentarer, står jeg i fare for å havne i det som

- nykritikerne Wimsatt og Breardsley kaller «the intentional fallacy». I dette tilfellet, der min ambisjon nettopp er å fremvise hvordan samtidens forfattere forholder seg til digitaliseringen, mener jeg allikevel metoden er fruktbar, selv om den kritiske distansen på denne måten kan sies å svekkes.
- 100 Mortensen 2009, s. 10, 49 og 178. Mortensen 2011, s. 23, 37, 42, 46 og 90.
- 101 For en utdyping av forholdet mellom Mortensen, *aaliyah* og Bas Jan Ader, se Wernø 2011.
- 102 Mortensen 2011, s. 27.
- 103 Mortensen 2009, s. 49.
- 104 Mortensen 2011, s. 86 og s. 92.
- 105 Mortensen 2011, s. 23.
- 106 Malvik 2009, s. 8. Malvik refererer til Faldbakkens essay «En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat» i boken *Snort stories* fra 2005.
- 107 El-Melhaoui 2011.
- 108 Goldsmith 2011, s. 1.
- 109 Goldsmith 2011, s. 3.
- 110 Mortensen 2014, baksidetekst.
- 111 Lothe, Refsum og Solberg 1997, s. 196.
- 112 Mortensen 2014, s. 83.
- 113 Mortensen 2014, s. 83.
- 114 Se blant annet Morozov 2011 og 2013, Eggers 2013.
- 115 El-Melhaoui 2014, upaginert.
- 116 El-Melhaoui 2014, upaginert.
- 117 El-Melhaoui 2014, upaginert.
- 118 Langeland 2014. Se Rettberg 2014b for spørsmålet om hvordan digitale teknologier bidrar til å forme det bildet vi skaper av oss selv.
- 119 Palfrey og Gasser 2008, s. 2.
- 120 El-Melhaoui 2014, upaginert («‘the free encyclopedia anyone can edit’»).
- 121 El-Melhaoui 2014, upaginert («sakte film»)
- 122 Det presiseres på kolofonsiden: «Boka utkommer i fem

- forskjellige formater, med identisk innhold.»
- 123 Hamsun 1890, s. 37.
- 124 Apples første iPad ble lansert som nettopp «a magical and revolutionary device». Se pressemelding fra 27.01.2010: www.apple.com/pr/library/2010/01/27Apple-Launches-iPad.html (hentet 24.08.2015).
- 125 Hamsun 1890, s. 37.
- 126 Hamsun 1890, s. 37.
- 127 Hamsun 1890, s. 37 og s. 39.
- 128 Eliassen 2004, s. 50.
- 129 Darnton 1979 og 1982.
- 130 Darnton 2009. Se også Cope og Phillips (red.) 2006 og Striphas 2009.
- 131 Bjerring-Hansen og Jelsbak 2010, s. 7–8. For andre bokhistoriske oversiktsstudier se blant annet Finkelstein og McCleery (red.) 2002, Cavallo og Chartier (red.) 2003, Rem (red.) 2003, Finkelstein og McCleery (red.) 2005, Howard 2009, Lyons 2010 og Phillips 2014.
- 132 Bjerring-Hansen og Jelsbak 2010, s. 9.
- 133 Bjerring-Hansen og Jelsbak 2010, s. 9.
- 134 McKenzie 1999, s. 17.
- 135 McKenzie 1999, s. 18.
- 136 Tradisjonelt forstår man bibliografi som utferdigelse av boklister innenfor bestemte emner. Det som kjennetegner den anglosaksiske bibliografien er, ifølge Bjerring-Hansen og Jelsbak, at den «nærstuderer bøgerne, eksemplarer efter eksemplarer, ikke for deres indhold vel at mærke, men for de betydninger, der ligger i dem som materielle genstande, og som bærer vidensbyrd om deres historiske produktionsprocesser» (Bjerring-Hansen og Jelsbak 2010, s. 14).
- 137 Darnton 1982, s. 68.
- 138 Bjerring-Hansen og Jelsbak 2010, s. 20.
- 139 Woodmansee 1994 og Rose 1993.
- 140 Foucault 2003.

- 141 Nyre 2004, s. 24 (kursiv i original).
- 142 Ong 2002, s. 77.
- 143 Ong 2002, s. 8.
- 144 Rasmussen 1996, s. 20.
- 145 McLuhan 1997, s. 19.
- 146 McLuhan 1997, s. 9.
- 147 Carr 2010. Se også Carr 2008.
- 148 Carr 2010, s. 6.
- 149 Carr 2010, s. 6–7.
- 150 Hillesund 2002, s. 18. (Det skal for ordens skyld nevnes at Hillesund i det siterte avsnittet formulerer seg kritisk til visse aspekter ved medieteorien.)
- 151 Rasmussen 1996, s. 20.
- 152 McLuhan 1997, s. 10.
- 153 Hillesund 2002, s. 25.
- 154 For estetisk forskning som plasserer seg i denne tradisjonen, se blant annet Iversen og Jacobsen (red.) 2003, Maurseth og Østerud (red.) 2004, Iversen (red.) 2006, og Foss og Jacobsen (red.) 2009.
- 155 Eliassen 2004, s. 51.
- 156 Eliassen 2004, s. 55.
- 157 Den engelske betegnelsen er nettopp «discourse network».
- 158 Kittler 1990, s. 369.
- 159 Malvik 2009, s. 7. Se også Eliassen 2004, s. 54.
- 160 Eliassen 2004, s. 57.
- 161 Kittler 2009, s. 18. Sitatet er hentet fra åpningskapitlet til *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*.
- 162 Kittler 2009, s. 17.
- 163 Eliassen 2009, s. 58.
- 164 Kittler 2009, s. 36.
- 165 Kittler 2009, s. 78.
- 166 Winthrop-Young og Wutz 1999, s. xxii.
- 167 Kittler 2009, s. 77.
- 168 Kittler 2009, s. 69.
- 169 Kittler 2009, s. 70.

- 170 Kittler 2009, s. 77.
 171 Kittler 2009, s. 77–78.
 172 Eliassen 2004, s. 63.
 173 Kittler 2009, s. 80.
 174 Kittler 2009, s. 81.
 175 Kittler 2009, s. 88.
 176 Kittler 2009, s. 90.
 177 Se Valéry 1989, s. 63.
 178 Sitert fra Kittler 1999, s. 200. Se også Carr 2010, s. 17–19.
 179 Kittler 2009, s. 61.
 180 Kittler 2009, s. 64–65.
 181 Kittler 2009, s. 66.
 182 Kittler 2009, s. 61.
 183 Bolter og Grusin 2000, s. 45.
 184 Bolter og Grusin 2000, s. 14–15.
 185 Bolter og Grusin 2000, s. 60.
 186 Bolter og Grusin 2000, s. 65.
 187 Bolter og Grusin 2000, s. 45.
 188 Bolter og Grusin 2000, s. 46.
 189 Bolter og Grusin 2000, s. 47.
 190 Bolter og Grusin 2000, s. 47.
 191 Se også Hillesund og Bélisle 2014.
 192 Se Hillesund 2002, s. 31.
 193 Hillesund 2002, s. 20.
 194 Se blant annet Eisenstein 1980 og 1993, McLuhan 2011 og Ong 2002.
 195 Se blant annet Thompson 2005 og 2010 for studier av digitaliseringen innenfor forlagsbransjen. Se Colbjørnsen 2015 for en studie av den norske bokbransjens strategier i møtet med den digitale utfordringen.
 196 Jamfør Hillesund 2005, avsnitt 5.2.
 197 Jamfør Hillesund 2005, avsnitt 5.2. Jeg skal ikke gå inn på detaljene i Hillesunds argumentasjon, men blant annet peker han på hvordan det grunnleggende markeringsspråket XML baserer seg på den trykte litteraturens grafiske oppsett.

- Et markeringsspråk er et slags metaspråk som blant annet lagrer informasjon om hvordan en tekst skal presenteres på skjermen.
- 198 Hillesund 2005, avsnitt 6.2.
- 199 Enkelte forlag tilbyr imidlertid en «send-til-Kindle»-funksjon, hvor e-boken formateres på en måte som er kompatibel med Kindle. Formatet som Amazon bruker, kalles AZW. Dette er en egen versjon av filformatet MOBI. Det omtales ofte som «mobi», eller også metonymisk som «kindle». MOBI baserer seg i utgangspunktet på Open eBook standard fra IDPF, eller med andre ord forgjengeren til EPUB.
- 200 Se <http://en.wikipedia.org/wiki/Dynabook> (hentet 03.02.2015).
- 201 Se www.gutenberg.org.
- 202 For en tidlig studie av de nye digitale leseteknologiene og digitaliseringen av litteraturen mer generelt kan det refereres til tre rapporter som ble skrevet ved Høgskolen i Stavanger tidlig på 2000-tallet, på oppdrag fra Norsk kulturråd: Lekvam 2001, Asbjørnsen 2002 og Hillesund 2002.
- 203 Chang et al. 2015.
- 204 Carrière og Eco 2011, s. 4.
- 205 Piper 2012, s. x.
- 206 Lothe, Refsum og Solberg 1997, s. 189.
- 207 Genette 1997, s. 2.
- 208 Manovich 2013, s. 2.
- 209 Manovich 2013, s. 15.
- 210 McCracken 2013, s. 109.
- 211 Se også Birke og Christ 2013.
- 212 Galey 2012, s. 234–239.
- 213 Galey 2012, s. 225.
- 214 Se blant annet <http://blog.apastyle.org/apastyle/2011/06/how-do-you-cite-an-e-book.html> (hentet 15.11.2015).
- 215 Pedersen et al. 2015, s. 23.
- 216 Barthes 1991, s. 79.
- 217 Barthes 1994, s. 51.

- 218 Barthes 1991, s. 70.
- 219 Barthes 1991, s. 70.
- 220 Barthes 1991, s. 75.
- 221 Barthes 1984.
- 222 Chartier 2004, s. 147.
- 223 Chartier 2014, s. 70.
- 224 Se Prytz 2013, s. 76–79.
- 225 Se Alber og Miller 2012.
- 226 Hallinan og Striphas 2014, s. 3. Se også Striphas 2015.
- 227 Hallinan og Striphas 2014, s. 15.
- 228 Galey 2012, s. 240.
- 229 Bing 1984, s. 7.
- 230 Bringsværd 1968.
- 231 Se <http://en.wikipedia.org/wiki/Dynabook> (hentet 30.04.2015).
- 232 Bing 1984, s. 17.
- 233 Bing 1984, s. 17.
- 234 Bing 1984, s. 18.
- 235 Bing 1984, s. 18.
- 236 Price 2012.
- 237 Carrière og Eco 2011, s. 7.
- 238 Ludovico 2013, s. 15.
- 239 For nærmere analyser av e-bokutlånet fra bibliotekene kan det refereres til Colbjørnsen 2014 og Kavli et al. (Rambøll) 2015.
- 240 Ifølge Forleggerforeningens egen statistikk ble det solgt 23 460 859 bøker innenfor alle bokkategorier i 2014. Av disse var 359 291 e-bøker. Se *Bransjestatistikk 2014*.
- 241 Smedsrud 2016.
- 242 Wischenbart et al. 2015, s. 36.
- 243 Wischenbart et al. 2015, s. 36.
- 244 Tall fra medienorge: <http://medienorge.uib.no/statistikk/medium/ikt/389> og <http://medienorge.uib.no/statistikk/medium/ikt/388> (hentet 17.11.2015). Se også Vaage 2015, s. 82.
- 245 Vaage 2015, s. 30.

- 246 *Leserundersøkelsen 2014*, s. 161.
- 247 Jamfør www.forfatterforeningen.no/om-dnf (hentet 11.03.2015). I Forfatterforeningen vedtekter er formuleringene litt rundere. I paragraf 5 heter det: «En forfatter som bor i Norge eller er norsk statsborger bosatt i utlandet og har skrevet og offentliggjort verker, hvorav minst ett av litterær verdi, kan bli medlem av Den norske Forfatterforening.»
- 248 Den franske rapporten *L'auteur au temps du numérique* definerer på lignende måte forfatteren med utgangspunkt i papirbokutgivelsen, se Méadel og Sonnac et al. 2012, s. 4.
- 249 Chartier 2004, s. 141.
- 250 Berg 2014, s. 85.
- 251 Berg 2014, s. 86.
- 252 Berg 2014, s. 79.
- 253 Berg 2014, s. 80.
- 254 Barnes 2012, s. 25–26.
- 255 Sitert fra Berg 2014, s. 80.
- 256 Darnton 2009, s. 68.
- 257 Singh 2012. Intervjuet fant sted under Hay Festival Cartagena i Colombia i januar 2012. Hele intervjuet finnes som lydfil på festivalens hjemmesider: www.hayfestival.com/p-4246-jonathan-franzen-in-conversation-with-juan-gabriel-vasquez.aspx (hentet 10.07.2015).
- 258 Karlsvik 2013.
- 259 Lunde 2014a, s. 38.
- 260 Storholmen 2014, s. 149–155.
- 261 For en større analyse av *Soldatmarkedet*, se Lindholm 2007.
- 262 www.monicaasprong.com/texter1b.html og www.afsnitp.dk/galleri/soldatmarkedet (hentet 07.10.2014).
- 263 Mortensen 2009.
- 264 Mortensen 2013a, upaginert.
- 265 Mortensen 2013a, baksidetekst.
- 266 Etter endringer i innkjøpsordningene kjøpes det nå inn 773 eksemplarer av hver tittel, hvorav 70 e-bøker. Om innkjøpsordningen, se www.kulturradet.no/innkjopsordningene

- (hentet 20.11.2015). For studier av innkjøpsordningen, se blant annet Freihow 2001 og Vestheim 2001.
- 267 El-Melhaoui 2014, upaginert.
- 268 For en utdypende studie av denne tematikken, se Rettberg 2014a.
- 269 Fagerjord (2007) bruker termen «preskript» om «det som er skrevet for en begnner».
- 270 For en diskusjon om sosiale medier som litterær offentlighet, se Prytz 2013, s. 63–66 og s. 76–79.
- 271 For mer utførlige diskusjoner om relevante tematikker, se blant annet Fuchs 2014b, Fuchs 2015, Fuchs og Sandoval (red.) 2014, Morozov 2011, Morozov 2013.
- 272 Hannemyr et al. 2015, s. 99. Se for øvrig Page 2012, Lomborg 2014, Fuchs 2014a.
- 273 Haugseth 2013, s. 48.
- 274 Haugseth 2013, s. 48.
- 275 Se www.bokelskere.no og www.goodreads.com.
- 276 Blogger ble lansert i 1999. MySpace, WordPress, LinkedIn og Skype ble lansert i 2003. Flickr og Facebook ble lansert i 2004. YouTube ble lansert i 2005, Twitter i 2006, Tumblr i 2007, Instagram og Pinterest i 2010, og Snapchat ble lansert i 2011.
- 277 Hannemyr et al. 2015, s. 101.
- 278 O'Reilly 2005.
- 279 Rettberg 2014a, s. 36.
- 280 Hannemyr et al. 2015, s. 103.
- 281 Jenkins 2006, s. 2.
- 282 Jenkins 2006, s. 17.
- 283 Jenkins 2006, s. 18.
- 284 Jenkins 2006, s. 3.
- 285 Se blant annet Malvik 2009 for en diskusjon om disse aspektene ved Jenkins' begrep.
- 286 Jenkins 2006, s. 3.
- 287 Jenkins 2006, s. 3–4.
- 288 Jenkins 2006, s. 4.
- 289 Durnak 2015 og Eikemo 2015.

- 290 Eikemo 2012, s. 9.
- 291 Eikemo 2012, s. 15.
- 292 Eikemo 2012, s. 15.
- 293 Eikemo 2012, s. 16.
- 294 Eikemo 2012, s. 23.
- 295 Eikemo 2012, s. 315.
- 296 Eikemo 2012, s. 361.
- 297 Eikemo 2012, s. 171–172.
- 298 Eikemo 2012, s. 172.
- 299 Eikemo 2012, s. 172.
- 300 Eikemo 2012, s. 281.
- 301 Eikemo 2012, s. 41.
- 302 Eikemo 2012, s. 75.
- 303 Eikemo 2012, s. 344.
- 304 Eikemo 2012, s. 344.
- 305 Vaage 2015, s. 58.
- 306 Lunde 2014b.
- 307 Ellefsen et al. 2013.
- 308 Ellefsen et al. 2013.
- 309 Lunde 2014b, s. 32.
- 310 Lunde 2014b, s. 32.
- 311 Lothe, Refsum og Solberg 1997, s. 149 og s. 9.
- 312 Lunde 2014b, s. 31.
- 313 Norheim 2014, s. 97.
- 314 Norheim 2014, s. 19.
- 315 Norheim 2014, s. 60.
- 316 Norheim 2014, s. 113.
- 317 Norheim 2014, s. 113.
- 318 Lunde 2014b, s. 31.
- 319 Norheim 2014, s. 28.
- 320 Figueiredo 2014, s. 49.
- 321 Haugseth 2013, s. 48.
- 322 Arcangel 2014, upaginert. Opprinnelig publisert på
<https://twitter.com/unthinkingly/status/232984923017981953>
 (hentet 22.05.2015).

- 323 Arcangel 2014, upaginert. Opprinnelig publisert på <https://twitter.com/ShannonYoungHK/status/212802442293821441> (hentet 22.05.2015).
- 324 Arcangel 2014, upaginert. Opprinnelig publisert på <https://twitter.com/PureEvans/status/41305059874165553> (hentet 22.05.2015).
- 325 Arcangel 2014, upaginert. Opprinnelig publisert på https://twitter.com/_tonibell/status/236578509848469506 (hentet 22.05.2015).
- 326 <http://twitterfictionfestival.com/about/> (hentet 20.05.2015).
- 327 Se www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/black-box-2 (hentet 22.05.2015).
- 328 Treisman 2012.
- 329 For mer om historiefortelling i sosiale medier, se blant annet Page 2012 og Page 2013.
- 330 Egan 2012, s. 85.
- 331 For mer om mikrofortellinger, se blant annet Nelles 2012.
- 332 Se <https://twitter.com/FrodeGrytten>.
- 333 Grytten 2014, s. 205. Opprinnelig publisert 23.09.2012 på <https://twitter.com/frodegrytten/status/249961023912697856> (hentet 25.09.2015).
- 334 Grytten 2014, s. 97. Opprinnelig publisert 24.11.2012 på <https://twitter.com/frodegrytten/status/272352714887929856> (hentet 25.09.2015).
- 335 Grytten 2014, s. 37. Opprinnelig publisert 30.11.2012 på <https://twitter.com/frodegrytten/status/274462816071716864> (hentet 25.09.2015).
- 336 Grytten 2014, s. 103. Opprinnelig publisert 29.06.2012 på <https://twitter.com/FrodeGrytten/status/21878662258450433> (hentet 24.09.2015).
- 337 Grytten 2014, s. 23. Opprinnelig publisert 04.07.2012 på <https://twitter.com/frodegrytten/status/220599851094781952> (hentet 25.09.2015).
- 338 Sandve 2012, s. 23.
- 339 Wærhaug 2014, s. 42.

- 340 Grytten 2014, s. 9.
- 341 Grytten 2014, s. 7.
- 342 Grytten 2014, s. 208.
- 343 Myhre 2012c.
- 344 *Alt du vet er feil*, se www.linniiie.com. Bloggen var opprinnelig plassert på <http://linniie.blogspot.no>. Innlegg publisert før februar 2008 er slettet fra denne plasseringen, mens arkivet på www.linniiie.com går tilbake til oktober 2008.
- 345 Se <http://p3.no/linnea-leve-episode-1/> (hentet 29.05.2015).
- 346 Det skal sies at hun beholdt domenet, slik at innholdet fremdeles skal være tilgjengelig på nettet, for som hun selv formulerer det i et av de siste innleggene på bloggen: «Det er flere av dere som er redde for at jeg skal slette hele bloggen så snart romanen dukker opp i hyllene, men det har jeg vel strengt tatt ingen grunn til å gjøre. Jeg har brukt årevis på å skrive all denne driten, så bloggen vil selvfølgelig bli stående her urørt.» Se Myhre 2012b.
- 347 Se <https://twitter.com/linniie> og <https://instagram.com/linniie/> (hentet 18.11.2015).
- 348 Intervjuet med Linnéa Myhre foregikk på Café Laundromat i Oslo mandag 24. november 2014. Jeg transkriberte opptaket, og Myhre fikk anledning til å kommentere dokumentet. Hennes reviderte versjon ble mottatt på e-post 8. desember 2014.
- 349 <http://tomegeland.blogg.no/> (hentet 25.09.2015).
- 350 <http://unnilindell.no/> (hentet 25.09.2015).
- 351 Se for eksempel <https://haustljøs.wordpress.com/2014/08/30/forfattarsyssel-a-lage-problem-for-seg-sjolv/> (hentet 25.09.2015). For mer om Tofte og Lindell som bloggere, se Prytz 2013, s. 63–66.
- 352 Sæterbakk og Viken 2013, og www.antibloggeren.com (hentet 02.06.2015).
- 353 Se www.strekhjerte.com (hentet 02.06.2015).
- 354 Se Espevik 2015. Gundersen har, så vidt jeg kan forstå, hatt flere blogger, blant annet *Tenk metaforisk; Det er ikke usann-*

*synlig / Slik trær står alene og alle kråker ligner; og Overkom-
melig / Eirin Gundersen. Tekstfragmenter.* Alle bloggene er
nå nedlagt. Det er riktignok mulig å få et innblikk i bloggene
gjennom *Internet Archives* «Wayback Machine».

- 355 Se www.liveteretannetsted.com/arkeologi/ (hentet
25.09.2015). I dag skriver Hjemås på www.runehjemas.no.
- 356 Se Eric 2014 og <http://dageivoresliv.tumblr.com/> (hentet
02.06.2015).
- 357 Eric 2014, s. 32.
- 358 Eric 2014, s. 23.
- 359 Rösing 2014, se også Bukdahl 2014.
- 360 Se <http://meganboyle.org/> (hentet 25.09.2015).
- 361 Se [http://beethoventhemovie.tumblr.com/
post/45574799799/starting-today-march-17-2013-i-will-be](http://beethoventhemovie.tumblr.com/post/45574799799/starting-today-march-17-2013-i-will-be)
(skrivemåten er beholdt fra originalen, hentet 25.09.2015). Det
er kun dette første innlegget som nå er tilgjengelig, etter at
livebloggen hennes har blitt tatt ned fra nettet. Det er bebudet
bokutgivelse fra prosjektet på Tyrant Books vinteren 2016.
- 362 Rettberg 2014a, s. 17–30.
- 363 Myhre 2011a og Myhre 2011b.
- 364 Myhre 2010 og Myhre 2011c.
- 365 Myhre 2011a.
- 366 Myhre 2014, s. 8.
- 367 Knapstad 2014, s. 32.
- 368 Granlund 2014.
- 369 Olsen 2012.
- 370 Rettberg 2014b.
- 371 Rettberg 2014a, s. 20.
- 372 Myhre 2014, s. 135.
- 373 Myhre 2011d.
- 374 Tastefeil i første setning i original.
- 375 Jamfør blant annet Rettberg 2014a, s. 15.
- 376 Rettberg 2014a, s. 69.
- 377 Kromann og Serup 2012, s. 88.
- 378 Rettberg 2014a, s. 1.

- 379 Myhre 2014, s. 86.
- 380 Myhre 2014, s. 61.
- 381 Rettberg 2014a, s. 119.
- 382 Rustad 2012a, s. 91.
- 383 Et av de mest kjente eksemplene på denne typen blogger i Norge er bloggen til Regine Stokke, som døde av kreft i desember 2010. Da hadde hun blogget siden november 2008. Se <http://sinober.blogg.no/> (hentet 30.09.2015).
- 384 Brooks 1992.
- 385 Sandve 2014.
- 386 Sandve 2014.
- 387 Olsen 2014.
- 388 Norheim 2012.
- 389 Dmitrow-Devold 2013.
- 390 For mer om den egenpubliserte litteraturen, se Prytz 2013, s. 69–71.
- 391 Se Ryan 2010.
- 392 Berg 2014, s. 54.
- 393 www.skrivebua.no (hentet 13.02.2015).
- 394 www.trafo.no (hentet 13.02.2015). Trafo finansieres av Norsk kulturråd og drives av Fakultet for kunsthøgskolen ved Universitetet i Agder. Vinteren 2015 har drøyt 13 000 medlemmer publisert drøyt 30 000 ulike verk.
- 395 Fra mai 2015 har *Dagbladet* trukket seg ut av Diktkammeret, og nettsamfunnet fungerer nå som et selvstendig nettsted. I skrivende stund befinner Diktkammeret seg i en mellomfase, muligens på vei mot en ny institusjonell tilknytning, se www.diktkammeret.no/flyttmelding?board_id=1 (hentet 07.10.2015).
- 396 Børja 2014.
- 397 Thomas 2011, s. 205.
- 398 Se Hellekson og Busse 2006.
- 399 Kuriosa: I kategorien «Games» finner vi nærmere hundre tekster basert på dataspillet Tetris! Se www.fanfiction.net/game/Tetris/ (hentet 13.02.2015).

- 400 Se Derecho 2006, s. 62.
 401 Se Thomas 2011, s. 205.
 402 Thomas 2011, s. 208.
 403 Se Thomas 2011.
 404 Thomas 2011, s. 210.
 405 Thomas 2011, s. 211.
 406 Grossman 2011.
 407 www.wattpad.com/about (hentet 08.10.2015).
 408 www.wattpad.com/press (hentet 08.20.2015).
 409 Johnsen 2014 og Urstad 2014.
 410 Urstad 2014.
 411 Almhjell 2013.
 412 Se www.wattpad.com/after (hentet 08.10.2015). Wattpad reklamerer med at romanene har hatt mer enn én milliard lesinger, men da skal det sies at selskapet teller hvert enkelt kapittel som en «lesing», og med rundt hundre kapitler i hver av de tre bøkene kan man regne seg frem til et omtrentlig gjennomsnitt på drøyt tre millioner lesere for hvert bind, noe som fremdeles er et svært høy tall.
 413 Todd 2015.
 414 <http://2013.wattpad.com/> (hentet 08.06.2015).
 415 Gannes 2014.
 416 Streitfeld 2014.
 417 Gannes 2014.
 418 Alter 2014.
 419 Gannes 2014.
 420 Eikemo 2012, s. 196.
 421 Eikemo 2012, s. 196.
 422 Eikemo 2012, s. 196–197.
 423 Eikemo 2012, s. 206.
 424 Eikemo 2012, s. 206.
 425 Lin 2009 og 2011.
 426 Goldsmith 2014.
 427 Roggenbuck 2012.
 428 Roggenbuck 2013. Transkriberingen er min egen.

- 429 Bårdsen 2015.
- 430 Se blant annet www.ferdig-snakka.no, <http://gasspedalanimert.no/>, <http://textopia.org/> og www.smspress.no.
- 431 Jamfør Rustad 2011.
- 432 Aarseth 1997.
- 433 Hayles et al. (red.) 2006 og Borràs et al. (red.) 2011.
- 434 Se <http://eliterature.org/about/> (hentet 10.06.2015).
- 435 Engberg, Memmott og Prater (red.) 2012.
- 436 Se <http://afsnitp.dk/>.
- 437 Eco 1995.
- 438 Cortázar 1999 og Calvino 1992b.
- 439 Kirschenbaum 2008, s. 164. Kirschenbaum refererer selv til en rekke av disse studiene, blant annet Aarseth 1997, Bolter 2001, Landow 2006, Rettberg 1999.
- 440 Hayles 2008, s. 4.
- 441 Se <http://eliterature.org/what-is-e-lit/> (hentet 10.06.2015).
- 442 Se blant annet Ciccoricco 2012 for nettverksbaserte digitale fortellinger, Hayles og Montfort 2012 for interaktive fortellinger, Ensslin 2012 for litteratur og dataspill, og Rettberg 2011c for kollektive skriveprosesser.
- 443 Rustad 2012a, s. 11–12.
- 444 Rustad 2012a, s. 12.
- 445 Hayles 2008, s. 3
- 446 Bing & Bringsværd 1971, «Faen. ...», s. 2.
- 447 Bing & Bringsværd 1971, «Faen. ...», s. 3.
- 448 Bing & Bringsværd 1971, «Faen. ...», s. 2.
- 449 Rustad 2012a, s. 30.
- 450 Bringsværd 1996.
- 451 Rustad 2012a, s. 31.
- 452 Johannesen, Solstad og Vold 1968, s. 72–73.
- 453 Wagner 2006.
- 454 Arneberg 2008, s. 28.
- 455 Arneberg 2012. Da jeg skulle spille «Life 2.0» i november 2015, var det visse utfordringer ved nettsiden. Den fungerte kun med nettleseren Safari, og heller ikke her fungerte opples-

- ningen av ordene.
- 456 Flamme Forlag 2012.
- 457 Memmott 2006, s. 297.
- 458 Se også Wardrip-Fruin 2013 og Gervais 2013 for diskusjoner rundt denne tematikken.
- 459 Hayles 2008, s. 5.
- 460 Hayles 2008, s. 3.
- 461 Hayles 2008, s. 4.
- 462 Hayles 2008, s. 47.
- 463 Hayles 1999, s. 3.
- 464 Hayles 2008, s. 21.
- 465 Hayles 2008, s. 61.
- 466 Jamfør <https://snl.no/nettbrett> (hentet 03.02.2015).
- 467 For en nærmere undersøkelse av e-bokutlån i bibliotekene, se Kavli et al. (Rambøll) 2015.
- 468 På engelsk brukes både *enriched* og *enhanced books*.
- 469 Falk og Torp 1991, s. 66.
- 470 *Maja og det magiske speilet*, 2012. Se for øvrig Prytz 2013, s. 15.
- 471 Se for eksempel McLaughlin 2011 for en introduksjon til HTML5.
- 472 Saugestad 2013.
- 473 Tønnessen 2014, s. 131.
- 474 Schwebs 2014, i delkapitlet «Aesthetic Affordances of Apps».
- 475 Schwebs 2014, i delkapitlet «Aesthetic Affordances of Apps».
- 476 Schwebs 2014, i delkapitlet «Picturebook apps for children – a diverse universe».
- 477 Hughes og Stone 2012.
- 478 Moonboot studios 2011.
- 479 Helle 2012, Mørk 2011 og Madsen 2012.
- 480 Hutchinson 2013.
- 481 HAAB Entertainment 2014.
- 482 Pears 2015a.
- 483 Pears 2015b.

- 484 Voltaire 2012.
- 485 Hole 2011, Stai 2011, Bråten og Markhus 2014.
- 486 Bringsværd og Hansen 2012.
- 487 Tønnessen 2014, s. 139.
- 488 Jansson 2012.
- 489 Tønnessen 2014, s. 139.
- 490 Tønnessen 2014, s. 141.
- 491 Se også Prytz 2013, s. 15.
- 492 Se https://en.wikipedia.org/wiki/Choose_Your_Own_Adventure (hentet 23.11.2015).
- 493 Johnsen 2010.
- 494 Johnsen 2011a og Johnsen 2011b.
- 495 Se <http://anime.kubbe.jp> og www.tmsshop.jp/fs/tmsshop/c/1250636 (hentet 30.10.2015).
- 496 Se www.facebook.com/KUBBE.jp, https://twitter.com/KUBBE_blog og <http://kubbe-blog.tumblr.com/> (hentet 09.01.2015).
- 497 Jeg intervjuet Åshild Kanstad Johnsen via Skype 16. september 2013. En oppsummering av samtalen, samt noen oppfølgingsspørsmål, ble sendt på e-post 18. september. Jeg fikk svar spørsmålene og noen korrigeringer fra Johnsen samme dag.
- 498 Se https://snl.no/film%2Ffilmens_forl%C3%B8p (hentet 22.11.2015).

Litteraturliste

Alle nettadresser er kontrollert 24.11.2015.

- Alber, Travis og Aaron Miller (2012). «Above the Silos: Social Reading in the Age of Mechanical Barriers», i H. McGuire og B. O’Leary (red.). *Book. A Futurist’s Manifesto. Essays from the bleeding edge of publishing*, Boston (MA): O’Reilly Media
- Alexander, Bryan (2011). *The New Digital Storytelling. Creating Narratives with New Media*, Santa Barbara: Praeger
- Almhjell, Tone (2013). *The Twistrose Key*, London: Little, Brown
- Young Readers
- (2013). *Vindelhorn*, oversatt av Tone og Line Almhjell, Oslo: Gyldendal
- Alter, Alexandra (2014). «Fantasizing on the Famous», i *The New York Times*, nettutgave, 21.10.2014, www.nytimes.com/2014/10/22/business/media/harry-styles-of-one-direction-stars-in-anna-todds-novel.html
- Andreassen, Trond (2012). *Bok-Norge. En litteratursosiologisk oversikt*, 3. utgave, Oslo: Universitetsforlaget
- Arcangel, Cory (2014). *Working On My Novel*, London: Penguin Books
- Arneberg, Ole-Petter (2008). *MEPÅNO*, Oslo: Flamme Forlag
- (2012). «Life 2.0», nettside, programmering ved Torbjørn P. Larsen, www.flammeforlag.no/life2.0/

- Asbjørnsen, Dag (2002). *Ebøker, rettigheter og marked*, Stavanger: Høgskolen i Stavanger, <http://www1.uis.no/prosjekt/ebok/boeker/tidvise48.pdf>
- Bakhtin, Mikhail M. (1991). «Epos og roman. Om romanstudiets metodologi», i A. Kittang et al. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 125–148
- (2006). «From the Prehistory of Novelistic Discourse», i M.M. Bakhtin. *The Dialogic Imagination. Four Essays*, til engelsk ved C. Emerson og M. Holquist, Austin: University of Texas Press, s. 41–68
- Bakke, John W. og Tom Julsrud (red.) (1996). *Den elektroniske nomade. Med Marshall McLuhan som guide langs den digitale landevei*, Oslo: Spartacus
- Bang-Steinsvik, Anne (2002). «I mellom tiden», nettside, www.imellomtiden.no
- Barnes, Julian (2012). *A Life with Books*, London: Jonathan Cape
- Barthes, Roland (1984). «De l'œuvre au texte», i *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil
- (1991). «Tekstteori», i A. Kittang et al. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 70–85
- (1994). *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, utvalg, oversettelse og innledning ved K. Stene-Johansen, Oslo: Pax
- Benjamin, Walter (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, oversettelse og utvalg ved T. Karlsten, Oslo: Gyldendal
- Berg, Sunniva Relling (2014). *Motstand mot og vilje til digital publisering. Kunstnariske og profesjonelle holdninger hos forfattere gransket som sosiokulturell habitus*, masteroppgave, Bergen: Universitetet i Bergen
- Berry, David M. (red.) (2012). *Understanding Digital Humanities*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Bing, Jon (1984). *Boken er død! Leve boken! og andre essay om informasjonspolitikk*, Oslo: Universitetsforlaget
- Bing, Jon og Tor Åge Bringsværd (1971). *Sesam 71*, Oslo: Gyldendal
- Birke, Dorothee og Birte Christ (2013). «Paratext and Digitized

- Narrative: Mapping the Field», i *Narrative*, vol. 21, nr. 1, januar 2013, s. 65–87
- Bjerring-Hansen, Jens og Torben Jelsbak (2010). «Introduktion», i J. Bjerring-Hansen og T. Jelsbak (red.): *Boghistorie*, Aarhus: Aarhus universitetsforlag, s. 7–40
- Bjerring-Hansen, Jens og Torben Jelsbak (red.) (2010). *Boghistorie*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Bjørkelo, Kristian A. (red.) (2013). *Gi meg en scene! Norsk blogghistorie – ti år med terror, traumer og dagens outfit*, Oslo: Humanist forlag
- Bolter, Jay David (2001). *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum
- Bolter, Jay David og Richard Grusin (2000). *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA): The MIT Press
- Borràs, Laura et al. (red.) (2011). *Electronic Literature Collection. Volume Two*, nettside, Cambridge (MA): Electronic Literature Organization, <http://collection.eliterature.org/2/>
- Bransjestatistikk 2014*, Den norske Forleggerforening og Forleggerforeningens servicekontor, www.forleggerforeningen.no/filemanager/download_file/file/785173.pdf
- Bransjestatistikk_2014.pdf*
- Bringsværd, Tor Åge (1968). *Probok*, Oslo: Gyldendal
- (1996). «Faen. Nå har de senket takhøyden igjen. Må huske å kjøpe nye knebeskyttere», digitalisert av Trygve Lillefosse, <http://web2.gyldendal.no/toraage/faen>
- Bringsværd, Tor Åge og Thore Hansen (2012). *Ruffen*, seks brettbøker, app for iOS, versjon 1.1, oppdatert 11.03.2014, Oslo: Gyldendal
- Brooks, Peter (1992). *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge (MA): Harvard University Press
- Bråten, Charlotte og Rune Markhus (2014). *Frøet*, brettbok, app for iOS, versjon 1.1, oppdatert 03.06.2015, Oslo: Gyldendal
- Bukdahl, Lars (2014). «Poetens sorte kasse er bærbar», i *Weekendavisen*, 22.08.2014
- Burdick, Anne et al. (2010). *Digital humanities*, Cambridge (MA) og London: The MIT Press

- Børja, Maria (2014). «Boka startet på Dagbladet.no», i *Dagbladet*, 15.12.2014, www.dagbladet.no/2012/02/18/kultur/litteratur/bok/diktkammeret/skolekammeret/20298314/
- Bårdsen, Marte Rye (2015). *Bruno*, illustrert av Ingrid Baadnes, app for iOS, versjon 2.0, oppdatert 07.10.2015, ablemagic
- Calvino, Italo (1992a). *Amerikanske forelesninger. Seks påminnelser for neste årtusen*, oversatt av Roy Eriksen, Oslo: Cappelen
- (1992b). *Usynlig byer*, oversatt av J. Aardal, Oslo: Aschehoug
- (1997) *The Literature Machine. Essays*, oversatt til engelsk av P. Creagh, London: Vintage
- (2000). *Hvis en reisende en vinternatt*, oversatt av J. Aardal, Oslo: Aschehoug
- Carr, Nicholas (2008). «Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains», i *The Atlantic*, July/August 2008, www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/
- (2010). *The Shallows. How the Internet is Changing the Way We Read, Think and Remember*, London: Atlantic Books
- Carrière, Jean-Claude og Umberto Eco (2011). *This Is Not The End of the Book. A Conversation Curated by Jean-Philippe de Tonnac*, oversatt til engelsk av P. McLean, London: Harvill Secker
- Cassirer, Ernst (1999). *De symbolske formers filosofi*, oversatt av A. Jørgensen og P.F. Bundgård, København: Gyldendal
- Cavallo, Guglielmo og Roger Chartier (red.) (2003). *A History of Reading in the West*, oversatt til engelsk av L.G. Cochrane, Amherst: University of Massachusetts Press
- Chang, Anne-Marie et al. (2015). «Evening use of light-emitting eReaders negatively affects sleep, circadian timing, and next-morning alertness», i *PNAS*, 27. januar 2015, s. 1232–1237, www.pnas.org/content/112/4/1232
- Chartier, Roger (2004). «Languages, Books, and Reading from the Printed Word to the Digital Text», oversatt til engelsk av T.L. Fagan, i *Critical Inquiry*, 31, Autumn 2004, s. 133–152
- (2014). *The Author's Hand and the Printer's Mind*, oversatt til engelsk av L.G. Cochrane, Cambridge: Polity

- Ciccoricco, David (2012). «Digital Fiction. Networked Narratives», i J. Bray, A. Gibbons og B. McHal. *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London og New York: Routledge, s. 469–482
- Colbjørnsen, Terje (2014). «Rapport om prøveprosjekt med e-bøker i innkjøpsordningen», Oslo: Norsk kulturråd, www.kulturradet.no/documents/10157/6308f25c-77dd-45a4-8835-d94b66f10ce2
- (2015). *Continuity In change. Case Studies Of Digitalization and Innovation In the Norwegian Book Industry 2008–2012*, ph.d.-avhandling, Oslo: Humanistisk fakultet, Universitetet i Oslo
- Cope, Bill og Angus Phillis (red.) (2006). *The Future of the Book in the Digital Age*, Oxford: Chandos Publishing
- Cortázar, Julio (1999). *Paradis*, oversatt av C. Rugstad, Oslo: Solum
- Dale, Nell og John Lewis (2013). *Computer Science Illuminated*. Fifth Edition, Burlington: Jones & Barlett Learning
- Darnton, Robert (1979). *The Business of Enlightenment. A Publishing History of the Encyclopédie 1775–1800*, Cambridge: Harvard University Press
- (1982). «What Is the History of Books?», i *Daedalus*, vol. III, nr. 3, s. 65–83
- (1989). «Toward a History Of Reading», i *The Wilson Quarterly*, vol. 13, nr. 4, s. 86–102
- (2009). *The Case for Books. Past, Present and Future*, New York: PublicAffairs
- Deleuze, Gilles og Felix Guattari (1994). *Kafka. For en mindre litteratur*, oversatt av Knut Stene-Johansen, Oslo: Pax
- Derecho, Abigail (2006). «Archontic Literature. A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction», i K. Hellekson og K. Busse (red.) (2006). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, s. 61–78
- Dmitrow-Devold, Karolina (2013). «‘Superficial! Body Obsessed! Commercial!’ Norwegian Press Representations of Girl Bloggers», i *Girlhood Studies*, vol. 6, nr. 2, s. 65–82
- Durnak, Victoria (2015). *Torget*, Oslo: Flamme Forlag

- Eco, Umberto (1995). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani
- Egan, Jennifer (2012). «Black Box», i *The New Yorker*, June 4 & 11, 2012, s. 84–97
- (2012). «Black Box», i *The New Yorker*, nettutgave, 04.06.2012, www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/black-box-2
- (2012). «Black Box», EPUB, London: Constable & Robinson
- Eggers, Dave (2013). *The Circle*, New York: Alfred A. Knopf
- Eikemo, Marit (2012). *Samtale ventar*, Oslo: Samlaget
- (2015). *Alt inkludert*, Oslo: Samlaget
- Eisenstein, Elizabeth (1980). *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press
- (1993). *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press
- Eliassen, Knut Ove (2004). «Estetikkens teknologiske substrat. Friedrich Kittlers mediale materialisme», i *Norsk medietidsskrift*, nr. 1, s. 50–72
- (2009). «Etterord. Mediefilosofi fra våre dager til antikken. Friedrich A. Kittlers kulturteknologiske studier», i F.A. Kittler: *Mediefilosofi*, oversettelse og utvalg ved K.O. Eliassen, Oslo: Cappelen, s. 190–226
- Eliot, T.S. (2011). *The Waste Land*, app for iOS, versjon 1.1.2, oppdatert 26.09.2014, Faber and Faber og Touchpress
- Ellefsen, Bernhard et al. (2013). «Skriften på veggen», i *Vagant*, nettutgave, 17.06.2013, www.vagant.no/skriften-pa-veggen
- El-Melhaoui, Isabell (2011). *Intervju* [intervju med Audun Mortensen], i *Smug*, 09.12.2011, <http://smug.no/post.aspx?ID=9914>
- (2014). *Kan jeg finnes i andre formater*, Oslo: Flamme Forlag
- Engberg, Maria, Talan Memmott og David Prater (red.) (2012). *Anthology of European Electronic Literatur*, ELMCIP, <http://anthology.elmcip.net/>
- Ensslin, Astrid (2012). «Computer Gaming», i J. Bray, A. Gibbons og B. McHale: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London og New York: Routledge, s. 497–511

- Eric, Caspar (2014). *7/11*, København: Gyldendal
- Espedal, Tomas (2010). *Imot kunsten*, Oslo: Gyldendal
- (2011). *Imot naturen*, Oslo: Gyldendal
- (2013). *Bergeners*, Oslo: Gyldendal
- (2014). *Mitt privatliv*, Oslo: Gyldendal
- Espevik, Thomas (2015). «Her er høstens 24 debutanter», på *NRK.no*, 29.08.2015, www.nrk.no/kultur/bok/her-er-hostens-24-debutanter-1.12514933
- Fagerjord, Anders (2007). «Å skape fra en mal: Preskripter i personlige medier», i M. Lüders, L. Proitz og T. Rasmussen (red.). *Personlige medier. Livet mellom skjermene*, Oslo: Gyldendal Akademisk, s. 164–185
- Faldbakken, Matias (2005). *Snort stories*, Oslo: Cappelen
- Falk, Hjalmar og Alf Torp (1991). *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*, Oslo: Bjørn Ringstrøms Antikvariat
- Figueiredo, Ivo de (2014): «Den digitale nomade», i *Morgenbladet*, nr. 33, 22.–28.08.2014, s. 49–50
- Finkelstein, David og Alistair McCleery (2005). *An Introduction to Book History*, New York: Routledge
- Finkelstein, David og McCleery, Alistair (red.) (2002). *The Book History Reader*, New York: Routledge
- Flamme Forlag (2012). «Life 2.0», www.flammeforlag.no/blogg/life-2-0, 15.11.2012
- Foss, Gunnar og Yngve Sandhei Jacobsen (red.) (2009). *Carriages and Computers. Aesthetic Technologies in Literature from the 18th to the 21st Century*, Trondheim: Tapir Academic Press
- Foucault, Michel (2003). «Hva er en forfatter?», oversatt av F. Molven og A. Kittang, i Kittang et al. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget
- Freihow, Halfdan W. (2001). *Den edle hensikt – helliger den midlene? En utredning om statens innkjøpsordning for litteratur*, Oslo: Norsk kulturråd
- Fuchs, Christian (2014a). *Digital Labour and Karl Marx*, New York: Routledge.
- (2014b). *Social Media. A Critical Introduction*, London: Sage.

- (2015). *Culture and Economy in the Age of Social Media*, New York: Routledge.
- Fuchs, Christian og Marisol Sandoval (red.) (2014). *Critique, Social Media and the Information Society*, New York: Routledge
- Galey, Alan (2012). «The Enkindling Reciter. E-Books in the Bibliographical Imagination», i *Book History*, vol. 15, s. 210–247
- Gannes, Liz (2014). «Q&A With Anna Todd, the Breakout Fanfic Star Who Writes Everything on Her Phone», i *Re/code*, 22.10.2014, <http://recode.net/2014/10/22/qa-with-anna-todd-the-breakout-fanfic-star-who-writes-everything-on-her-phone/>
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, oversatt til engelsk av C. Newman og C. Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska Press
- Gere, Charlie (2008). *Digital Culture*, London: Reaktion Books
- Gervais, Bertrand (2013). «Is there a Text on This Screen? Reading in an Era of Hypertextuality», i R. Siemens og S. Schreibman (red.) (2013). *A Companion to Digital Literary Studies*, Malden (MA): Wiley-Blackwell, s. 183–202.
- Goldsmith, Kenneth (2011). *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press
- (2014). «If Walt Whitman Vlogged», i *The New Yorker*, 07.05.2014, www.newyorker.com/books/page-turner/if-walt-whitman-vlogged
- Gomez, Jeff (2008). *Print is Dead. Books in our Digital Age*, London: Macmillan
- Granlund, Merete Røsvik (2014). «Statusoppdatering», i *Prosa*, www.prosa.no/essay/statusoppgradering/
- Grossman, Lev (2011): «The Boy Who Lived Forever», i *Time*, 07.07. 2011, www.time.com/time/arts/article/0,8599,2081784,00.html
- Grytten, Frode (2014). *Vente på fuglen*, Oslo: Kagge forlag
- HAAB Entertainment (2014). *SHERLOCK: Interactive Adventure (The Red-Headed League by Arthur Conan Doyle)*, app for iOS, versjon 1.6, oppdatert 09.07.2015.

- Hagen, Alf van der (2013). *Dag Solstad. Uskrevne memoarer*, Oslo: Oktober
- Hallinan, Blake og Ted Striphas (2014). «Recommended for you: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture», i *New Media & Society*, 23.06 2014, <http://nms.sagepub.com/content/early/2015/02/02/1461444814538646>
- Hamsun, Knut (1890). *Sult*, København: P.G. Philipsens Forlag (digital utgave fra Bokhylla: <http://www.nb.no/nbsok/nb/6f68331bd75276b17c954dd0304d8b86?index=1#0>)
- (2013). *Sult*, e-bok i EPUB, Oslo: Gyldendal
- Hannemyr, Gisle et al. (2015). *Digitale medier. Teknologi, anvendelser, samfunn*, Oslo: Universitetsforlaget
- Hansen, Lone Koefoed og Søren Pold (2007). «Det æstetiske interface», i L.K. Hansen og S. Pold (red.). *Interface – digital kunst & kultur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, s. 7–16
- Haugseth, Jan Frode (2013). *Sosiale medier i samfunnet*, Oslo: Universitetsforlaget
- Hayles, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago: The University of Chicago Press
- (2008). *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, Notre Dame (Indiana): University of Notre Dame Press
- (2012). *How We Think*, Chicago: The University of Chicago Press
- Hayles, N. Katherine et al. (red.) (2006). *Electronic Literature Collection. Volume One*, College Park (MD): Electronic Literature Organization, <http://collection.eliterature.org/1/>
- Hayles, N. Katherine og Nick Montfort (2012). «Interactive Fiction», i J. Bray, A. Gibbons og B. McHale: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London og New York: Routledge, s. 452–466
- Helle, Merete Pryds (2012). *Stjernetime*, illustrert av Anne Marie Ploug, app for iOS, versjon 1.0, oppdatert 23.06.2012, Haandholdt
- Hellekson, Karen og Busse, Kristina: «Introduction: Work in Progress», i K. Hellekson og K. Busse (red.) (2006). *Fan Fiction*

- and *Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company, s. 5–32
- (red.) (2006). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson: McFarland & Company
- Hillesund, Terje (2002). *Digital lesning*, Stavanger: Høgskolen i Stavanger
- (2005). «Digital Text Cycles: From Medieval Manuscripts to Modern Markup», i *Journal of Digital Information*, vol. 6, nr. 1, <http://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/62/65>
- Hillesund, Terje og Claire Bélisle (2014). «What Digital Remediation Does to Critical Editions and Reading Practices», i D. Apollon, C. Bélisle og P. Régner. *Digital Critical Editions*, Urbana, Chicago og Springfield: University of Illinois Press
- Hole, Stian (2011). *Garmanns sommer*, app for iOS, versjon 1.0, oppdatert 17.08.2011, Oslo: Cappelen Damm
- Howard, Nicole (2009). *The Book. The Life Story of a Technology*, Baltimore: The John Hopkins University Press
- Hughes, Martin og Jordan Stone (2012). *Monster's Socks*, app for iOS, versjon 1.07, oppdatert 11.02.2015
- Hutchinson, Ishion (2013). *The Garden*, illustrasjoner av Joel Golombek, app for iOS, versjon 1.0, oppdatert 12.11.2015, Rocket Chair Media
- Haagensen, Olaf (2011). «*Feel-good* på bunnen» [intervju med John Erik Riley], i *Morgenbladet*, 25.02.2011, s. 26–27
- Iversen, Gunnar (red.) (2006). *Estetiske teknologier, volum 3*, Oslo: Scandinavian Academic Press
- Iversen, Gunnar og Yngve Sandhei Jacobsen (red.) (2003). *Estetiske teknologier 1700–2000*, Oslo: Scandinavian Academic Press
- Jansson, Tove (2012). *Mummi. Hvordan gikk det?*, app for iOS, versjon 1.0.4, oppdatert 18.09.2012, Aschehoug
- Jenkins, Henry (1992). *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge
- (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press

- Johannesen, Georg, Dag Solstad og Jan Erik Vold (1968). *Gruppe 68. Ny norsk diktning*, Oslo: Cappelen
- Johnsen, Elisabeth (2014). «Forfatter som klikker», i *Romerikes Blad*, 21.08.2014, www.rb.no/lokal-kultur/forfatter-som-klikker/s/1-95-7540896
- Johnsen, Åshild Kanstad (2010). *Kubbe lager museum*, Oslo: Gyldendal
- (2011a). *Kubbe lager spektakkel*, Oslo: Gyldendal
- (2011b). *Kubbe rydder opp*, app for iOS, versjon 1.3.2, oppdatert 10.09.2015, Oslo: Gyldendal
- (2013). *Kubbe lager skyggeteater*, app for iOS, versjon 1.2, oppdatert 24.09.2015, Oslo: Gyldendal
- (2013). *Kubbes album om alt*, Oslo: Gyldendal
- Karlsvik, Mette (2013). *Øy/Ey*, Moss: H//O//F
- Kavli, Håkon et al. (Rambøll) (2015). *Utredning om e-bøker og utlån i bibliotek*, rapport, www.regjeringen.no/no/dokumenter/rapport-utredning-om-e-boker-og-utlan-i-bibliotek/id2415420/
- Kirschenbaum, Matthew G. (2008). *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge: The MIT Press
- Kittler, Friedrich (1990). *Discourse Networks. 1800/1900*, oversatt til engelsk av M. Metteer i samarbeid med C. Cullens, Stanford: Stanford University Press
- (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*, oversatt til engelsk av G. Winthrop-Young og M. Wutz, Stanford: Stanford University Press
- (2009). *Mediefilosofi*, oversettelse og utvalg ved K.O. Eliassen, Oslo: Cappelen
- Kjærstad, Jan (2007). *Kjærstads matrise. Samlede essays. Med bonusspor*, Oslo: Aschehoug
- Knapstad, Miriam Lund (2014). «Ut av mørket», i *Aftenposten*, 25.10.2014, s. 31–32
- Kromann, Thomas Hvid og Martin Glaz Serup (2012). «Den litterære blog», i *Standart*, 3/4, 2012, s. 87–91
- Landow, George (2006). *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore: Johns Hopkins University Press

- Langeland, Morten (2014). «Generasjon OsLoL», i *Klassekampen*, 08.03.2014, Bokmagasinet, s. 10
- Larsen, Peter Stein (2012). «Nordisk lyrikk mellom bog og internet», i *Kritik*, 45 (2013), s. 46–57.
- Lekvam, Knut (2001). *Ebokteknologi*, Stavanger: Høgskolen i Stavanger, <http://www1.uis.no/prosjekt/ebok/boeker/tidvise42.pdf>
- Lenemark, Christian (red.) (2012). *Litteraturens nätverk. Berättande på internet*, Lund: Studentlitteratur
- Leserundersøkelsen 2014. Lesing, kjøp & handelskanaler* (2014). Oslo: Den norske Forleggerforening og Bokhandlerforeningen, www.forleggerforeningen.no/filemanager/download_file/file/719890.pdf
- Lin, Tao (2009). *Shoplifting from American Apparel*, New York: Melville House Publishing
- (2011). *Ut og stjele fra American Apparel*, oversatt av Audun Mortensen, Oslo: Cappelen Damm
- Lindholm, Audun (2007). «Om Monica Aasprongs *Soldatmarkedet*», på *Afsnit P*, www.afsnit.dk/anneks/2/omsoldatmarkedet.html
- Lomborg, Stine (2014). *Social Media, Social Genres: Making Sense of the Ordinary*, New York: Routledge
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1997). *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Ludovico, Alessandro (2013). *Post-Digital Print. The Mutation of Publishing Since 1894*, Onomatopée 77, Eindhoven: Onomatopée
- Lunde, Anders Firing (2014a). «Løgnaktig leksikon», i *Morgenbladet*, 09.05.2014, s. 38
- (2014b). «Facebook-filosofen», i *Morgenbladet*, 15.08.2014, s. 30–31
- Lyons, Martyn (2010). *A History of Reading and Writing In The Western World*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Løyland, Knut et al. (2009). *Evaluerer av bokavtalen*, Bø: Rapport fra Telemarksforskning, <http://teora.hit.no/dspace/bitstream/2282/835/1/1600.pdf>
- Madsen, Svend Åge (2012). *Kvinden ved siden af*, illustrert av Anna Jacobina Jacobsen, app for iOS, versjon 1.0, oppdatert 20.06.2012, Haandholdt

- Maja og det magiske speilet* (2012), app iOS, versjon 1.3.1, oppdatert 05.12.2013, Oslo: Bifrost Entertainment og Gyldendal
- Malvik, Anders Skare (2009). «Grensesnittets estetikk. En begrepsanalytisk tilnærming til samtidsestetikken og dens medieparadigme», i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr. 3–4, s. 5–19
- (2014). *Grensesnittets estetikk. Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur*, doktoravhandling, Trondheim: NTNU, Det humanistiske fakultet
- Manguel, Alberto (1999). *En historie om lesning*, oversatt av A.O. Sandved, Oslo: Aschehoug
- Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*, Cambridge (MA): The MIT Press
- (2013): *Software Takes Command*, New York: Bloomsbury
- Maurseth, Anne Beate og Erik Østerud (red.) (2004). *Estetiske teknologier, volum 2*, Oslo: Scandinavian Academic Press
- McCracken, Ellen (2013). «Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature: Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads», i *Narrative*, vol. 21, nr. 1, januar 2013, s. 105–124
- McGuire, Hugh og Brian O'Leary (red.) (2012). *Book: A Futurist's Manifesto. A Collection of Essays from the Bleeding Edge of Publishing*, Boston: O'Reilly Media
- McKenzie, D.F. (1999). *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge: Cambridge University Press
- McLaughlin, Brett (2011). *What is HTML5? A New Way to Look at the Web*, Boston: O'Reilly
- McLuhan, Marshall (1997). *Mennesket og media*, oversatt av O. Angell, Oslo: Pax
- (2011). *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: University of Toronto Press
- Méadel, Cécile og Nathalie Sonnac et al. (2012). *L'auteur au temps du numérique*, Paris: Éditions des archives contemporaines, <http://labs.hadopi.fr/sites/default/files/ressource/4967/files/auteurtempsnumeriqueld.pdf>

- Memmott, Talan (2006). «Beyond Taxonomy. Digital Poetics and the Problem of Reading», i Adalaide og Swiss (red.). *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge (MA): The MIT Press
- Miller, Vincent (2011). *Understanding Digital Culture*, Los Angeles: Sage
- Moonboot studios (2011). *The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*, app for iOS, versjon 1.4.5, oppdatert 13.08.2015
- Moretti, Franco (2000). «Conjectures on World Literature», i *New Left Review*, nr. 1, januar –februar 2000, s. 54–68
- (2007). *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London: Verso
- Morozov, Evgeny (2011). *The Net Delusion. How not to Liberate the World*, London: Penguin Books
- (2013). *To Save Everything, Click Here. The Folly of Technological Solutionism*, New York: PublicAffairs
- Morris, Adalaide og Thomas Swiss (red.) (2006). *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge (MA): The MIT Press
- Mortensen, Audun (2009). *alle forteller meg hvor bra jeg er i tilfelle jeg blir det*, Oslo: Flamme Forlag
- (2010). *Roman*, Oslo: Flamme Forlag
- (2011). *Aaliyah*, Oslo: Flamme Forlag
- (2012). *Collected Jokes of Slavoj Žižek*, Oslo: Flamme Forlag
- (2013a). *27 519 tegn med mellomrom*, Oslo: Flamme Forlag
- (2013b). «Ond sirkel», i *Klassekampen*, 23.11.2013, Bokmagasinet, s. 18
- (2014). *Dyr jeg har møtt*, Oslo: Flamme Forlag
- (2015). *Samleren*, Oslo: Flamme Forlag
- Mortensen, Audun (red.) (2014). *Žižek's Jokes (Did You Hear the One About Hegel and Negation?)*, Cambridge (MA): The MIT Press
- Myhre, Linnéa (2010). «Jeg vet ikke», blogginnlegg på *Alt du vet er feil*, 29.11.2010, www.linniiie.com/?p=442
- (2011a). «Travelt», blogginnlegg på *Alt du vet er feil*, 27.09.2011, www.linniiie.com/?p=533

- (2011b). «Alene hjemme», blogginnlegg på *Alt du vet er feil*, 30.09.2011, www.linniiie.com/?p=534
- (2011c). «Koster å være kar», blogginnlegg på *Alt du vet er feil*, 10.10.2011, www.linniiie.com/?p=547
- (2011d). «Sees vi i morgen? Nei», blogginnlegg på *Alt du vet er feil*, 12.12.2011 www.linniiie.com/?p=559
- (2012a). *Evig søndag*, Oslo: Tiden Norsk Forlag
- (2012b). «Linnéa», blogginnlegg på *Alt du vet er feil*, 30.07.2012, www.linniiie.com/?p=1602
- (2012c). «Det siste blogginnlegget», blogginnlegg på *Alt du vet er feil*, 23.10.2012, www.linniiie.com/?p=1653
- (2014). *Kjere*, Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Mørk, Liv (2011). *Begravelsen*, illustrert av Anna Jacobina Jacobsen, app for iOS, versjon 1.1 oppdatert 12.11.2011, JP / Politikens forlagshus
- Nelles, William (2012). «Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?», i *Narrative*, vol. 20, nr. 1, s. 87–104
- Norheim, Marta (2012). «Sterk tilstandsrapport», *NRK*, 16.08.2012, www.nrk.no/kultur/bok/evig-sondag-1.8283725
- Norheim, Pål (2014). *Oppdateringer*, Oslo: Kolon
- Nyre, Lars (2004). «Mediumteori», i *Norsk medietidsskrift*, nr. 1, s. 24–49
- Ong, Walter (2002). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London og New York: Routledge
- Olsen, Maren Næss (2012). «I tykt og tynt», i *Morgenbladet*, 24.08.2012, s. 6
- Olsen, Pål Gerhard (2014). «Linnéa Myhre har lite å melde denne gangen», i *Aftenposten*, 09.11.2014, www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Linna-Myhre-har-lite-a-melde-denne-gangen-7776715.html
- O'Reilly, Tim (2005). «What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software», <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-2.0.html>, 30.09.2005
- Ormsstad, Ottar (2006a). *telefonkatalogdiktet*, Oslo: Samlaget
- (2006b). «Svevedikt», nettside, på *Afsnit P*, www.afsnitp.dk/

- galleri/ormstad
- (2012). «From Concrete to Digital Poetry: Driving Down the Road of Continuity? A Personal Report from Norway», i *Dichtung Digital*, nr. 42, 20.12.2012, www.dichtung-digital.de/en/journal/archiv/?postID=599
- Page, Ruth E. (2012). *Stories and Social Media. Identities and Interaction*, London og New York: Routledge
- (2013). «Seriality and Storytelling in Social Media», i *Storyworlds*, vol. 5, s. 31–54
- Page, Ruth E. og Thomas, Bronwen (2011). *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*, Lincoln og London: University of Nebraska Press
- Palfrey, John, og Urs Gasser (2008). *Born Digital. Understanding the First Generation of Digital Natives*, New York: Basic Books
- Pears, Iain (2015a). *Arcadia*, app for iOS, versjon 1.0.1, oppdatert 20.08.2015, Touchpress
- (2015b). «Why you need an app to understand my novel», i *The Guardian*, 20.08.2015, www.theguardian.com/books/2015/aug/20/novel-use-for-app-ian-pears-arcadia
- Pedersen, Bernt Erik et al. (2015). «To dusin bøker for lange sommerdager», i *Dagsavisen*, 17.06.2015, s. 22–23
- Phillips, Angus (2014). *Turning the Page. The Evolution of the Book*, London: Routledge
- Piper, Andrew (2012). *Book Was There. Reading in Electronic Times*, Chicago: The University of Chicago Press
- Pressman, Jessica (2014). *Digital Modernism. Making it New In New Media*, New York: Oxford University Press
- Price, Leah (2012). «Dead Again», i *New York Times*, 10.08.2012, www.nytimes.com/2012/08/12/books/review/the-death-of-the-book-through-the-ages.html
- Prytz, Øyvind (2013). *Litteratur i digitale omgivelser. En forstudie*, Oslo: Norsk kulturråd, www.kulturradet.no/documents/10157/4a8f2801-5d57-4eco-8b0e-a2bb4204fd45
- Prøysen, Alf (1969). «Så seile vi på Mjøsa» og andre viser. *Noter med gitarbesifring*, Oslo: Tiden Norsk Forlag

- Rasmussen, Terje (1996). «McLuhans mange budskap. En oversikt», i J.W. Bakke og T. Julsrud (red.) (1996). *Den elektroniske nomade. Med Marshall McLuhan som guide langs den digitale landevei*, Oslo: Spartacus, s. 19–45
- Ravatt, Agnes (2013). *Fugletribunalet*, Oslo: Samlaget
- (2014a). *Operasjon sjølvdisiplin*. Oslo: Samlaget
- (2014b). «Å falle for lå. Forsvar for handskrifta», i *Vinduet*, nr. 1, s. 22–26
- Rem, Tore (red.) (2003). *Bokhistorie*, Oslo: Gyldendal
- Rettberg, Jill Walker (1999). «Piecing together and tearing apart: Finding the story in *afternoon*», i Tochtermann et al. (red.): *Hypertext <99. Returning to Our Diverse Roots*, New York: ACM Press, s. 111–117
- (2012). «Electronic Literature Seen from a Distance. The Beginnings of a Field», i *Dichtung Digital*, nr. 41, <http://www.dichtung-digital.de/en/journal/archiv/?postID=278>
- (2014a). *Blogging* (Second Edition), Cambridge: Polity Press
- (2014b). *Seeing Ourselves Through Technology. How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves*, New York: Palgrave Macmillan
- Rettberg, Scott (2009). «Ord som kan lyse opp et mørkt rom», oversatt av H.J. Ohldieck, i *Vagant*, 1, 2009, s. 72–79
- (2010a). «Gammel vin i nye skinnsekker», oversatt av P. Asdal, i *Vagant*, nr. 1, s. 18–19
- (2010b). «Jason Nelsons hemmelige teknologi», oversatt av P. Asdal, i *Vagant*, nr. 2, s. 18–19
- (2010c). «Flukten fra språkfengselet», i *Vagant*, nr. 4
- (2011a). «Bokstaver i bevegelse», oversatt av K. Sletteland, i *Vagant*, nr. 1, s. 12–13
- (2011b). «Lesningens visjoner: Om å lese i et multimedialt miljø», oversatt av K. Sletteland, i *Vagant*, nr. 2, s. 16–17
- (2011c). «Å lese med fingrene», oversatt av B. Ellefsen, i *Vagant*, nr. 3, s. 22–23
- (2011d). «E-lit. som Litt.-Vit.», oversatt av R. Lome, i *Vagant*, nr. 4, s. 20–23

- (2011e). «All Together Now: Hypertext, Collective Narratives, and Online Collective Knowledge Communities», i R.E. Page og B. Thomas (2011). *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*, Lincoln og London: University of Nebraska Press, s. 187–204
- (2012). «Developing an Identity for the Field of Electronic Literature. Reflections on the Electronic Literature Organization Archives», i *Dichtung Digital*, nr. 41, www.dichtung-digital.org/2012/41/reittberg.htm
- Riley, John Erik (1995). *Ikoner i et vindu, eller Sagatid*, Oslo: Gyldendal
- (2011). *Heimdal, California*, Oslo: Tiden Norsk Forlag
- Roggenbuck, Steve (2012). «make something beautiful before you are dead», video på YouTube, publisert 13.04.2012, www.youtube.com/watch?v=obR6uOsDn-Q. Transkribert tekst: <http://lieftranscripts.tumblr.com/post/25851123857/make-something-beautiful-before-you-are-dead>
- (2013). «AN INTERNET BARD AT LAST!!! ARS POETICA», video på YouTube, publisert 14.07.2013, www.youtube.com/watch?v=YchvRnKwCbC&index=2&list=PLLViv6H38Z_MKyZ_i-ZP7AQuVqskqFVCV
- (2015). *LIVE MY LIEF*, Boost house
- Rose, Mark (1993). *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge: Harvard University Press
- Rustad, Hans Kristian (2011). «Litterære eksperimenteringer i digitale medier. Norsk elektronisk litteratur gjennom en avantgardeoptikk», i P. Bäckström og B. Børset (red.): *Norsk avantgarde*, Oslo: Novus Forlag, s. 443–454
- (2012a). *Digital litteratur. En innføring*, Oslo: Cappelen Damm Akademisk
- (2012b). «A Short History of Electronic Literature and Communities in the Nordic Countries», i *Dichtung Digital*, nr. 41, www.dichtung-digital.org/2012/41/rustad/rustad.htm
- Ryan, Marie-Laure (2006). *Avatars of Story*, Minneapolis: University of Minnesota Press

- Ryan, Maureen (2010). «George R.R. Martin talks 'Game of Thrones' as the HBO show's 'Daenerys' departs», i *Chicago Tribune*, nettutgave, 29.04.2010: http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2010/04/game-of-thrones-george-r-r-martin.html
- Rösing, Lilian Munk (2014). «Digtsamling om #generationhashtag er morsom og klog», i *Politiken*, 14.08.2014, http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE2366221/digtsamling-om-generationhashtag-er-morsom-og-klog/
- Salter, Anastasia (2015). «Convergent Devices, Dissonant Genres: Tracking the 'Future' of Electronic Literature on the iPad», i *Electronic Book Review*, 01.01.2015, <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/convergent>
- Sandve, Gerd Elin Stava (2012). «En gratis novelle om dagen» [intervju med Frode Grytten], i *Dagsavisen*, 20.01.2012, s. 22–23
- (2014). «Kjære meg, meg selv og jeg», i *Dagsavisen*, 25.10.2014, s. 56–57
- Saugestad, Frode (2013). *En ung manns bekjennelser om kjerlighet*, PDF, Oslo: Kolon
- Schwebs, Ture (2014). «Affordances of an App. A reading of The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore», i *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, vol. 5, www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/24169
- Shakespeare, William (2012). *Shakespeares's Sonnets*, app iOS, versjon 1.0.4, oppdatert 20.10.2014, The Arden Shakespeare, Faber and Faber, Illuminations og Touchpress
- Sherlock: Interactive Adventure* (2014). App for iOS, versjon 1.5, oppdatert 18.12.2014, Haab Entertainment
- Siemens, Ray og Susan Schreibman (red.) (2013). *A Companion to Digital Literary Studies*, Malden (MA): Wiley-Blackwell
- Simanowski, Roberto (2011). *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*, Minneapolis: University of Minnesota Press,
- Singh, Anita (2012). «Jonathan Franzen: e-books are damaging society», i *The Telegraph*, 29.01.2012, www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/9047981/Jonathan-Franzen-e-books-are-

- damaging-society.html
- Socken, Paul (red.) (2013). *The Edge of the Precipice. Why Read Literature in the Digital Age?*, Montreal: McGill-Queen's University Press
- Skomsvold, Kjersti Annesdatter (2013). *Litt trist matematikk*, Oslo: Oktober
- (2013). *Litt trist matematikk*, e-bok i EPUB, Oslo: Oktober
- Smedsrud, Morten S. (2016). «Papiret vant julesalget», i *Klassekampen*, 08.01.2016, s. 25–26
- Stai, Kari (2011). *Jakob & Neikob*, app for iOS, versjon 2.4, oppdatert 13.10.2014, Oslo: Samlaget
- Stichnothe, Hadassah (2014). «Engineering stories? A narratological approach to children's book apps», i *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, vol. 5, www.childlitaesthetics.net/index.php/blft/article/view/23602
- Storholmen, Ingrid (2014). *Her lå Tirpitz*, Oslo: Aschehoug
- Streitfeld, David (2014). «Web Fiction, Serialized and Social», i *New York Times*, 23.03.2014, www.nytimes.com/2014/03/24/technology/web-fiction-serialized-and-social.html
- Striphas, Ted (2009). *The Late Age of Print. Everyday Book Culture From Consumerism to Control*, New York: Columbia University Press
- (2015). «Algorithmic Culture», i *European Journal of Cultural Studies*, vol. 18, nr. 4–5, s. 395–412, <http://ecs.sagepub.com/content/18/4-5/395.full.pdf+html>
- Surén, Odd W.: «Postindustrielle depresjoner», i *Bergens Tidende*, 22.09.2011, Folk & Kultur, s. 4
- Sæterbakk, Inger Johanne og Guri Idsø Viken (2013): *Magnbild. En roman om sex, fyll og offentlig forvaltning*, Oslo: Aschehoug
- Tennes, Nordis (2013). «Uten dekning [intervju med Helle Helle]», i *Morgenbladet*, 22.03.2013, s. 58–59
- The Thirty-Nine Steps* (2013). App for iOS, versjon 1.1, oppdatert 02.05.2013, Faber and Faber
- Thomas, Bronwen (2011). «'Update Soon!' Harry Potter Fanfiction and Narrative as a Participatory Process», i R. Page og B. Thomas

- (2011). *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age*, Lincoln og London: University of Nebraska Press, s. 205–219
- Thompson, John B. (2005). *Books in the Digital Age. The Transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States*, Cambridge: Polity Press
- (2010). *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge: Polity Press
- Tiller, Carl Frode (2001). *Skråninga*, Oslo: Aschehoug
- (2007). *Innsirkling*, Oslo: Aschehoug
- (2010). *Innsirkling 2*, Oslo: Aschehoug
- (2014). *Innsirkling 3*, Oslo: Aschehoug
- Todd, Anna (2015). *After. Blendet*, oversatt av H. Vormeland og K. Andreassen, Oslo: Gyldendal
- Treisman, Deborah (2012). «This Week in Fiction: Jennifer Egan [intervju med Jennifer Egan]», i *The New Yorker*, 25.05.2012, www.newyorker.com/books/page-turner/this-week-in-fiction-jennifer-egan
- Tønnessen, Elise Seip (2014). «Fra bildebok til app, eller bare litterær app», i E.S. Tønnessen (red.) (2014). *Jakten på fortellinger. Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier*, Oslo: Universitetsforlaget
- Tønnessen, Elise Seip (red.) (2014). *Jakten på fortellinger. Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier*, Oslo: Universitetsforlaget
- Urstad, Trine (2014). «Flere tusen leser boken hennes på nett», i *Moss Avis*, 01.05.2015, www.moss-avis.no/nyheter/nyheter/flere-tusen-leser-boken-hennes-pa-nett/s/2-2.2643-1.8407498
- Vaidhyanathan, Siva (2011). *The Googlization of Everything (And Why We Should Worry)*, Berkeley: University of California Press
- Valéry, Paul (1989). *The Art of Poetry*, oversatt til engelsk av D. Folliot, Princeton: Princeton University Press
- Vestheim, Geir (2001). *Ni liv. Om legitimitet og overlevingssevne i innkjøpsordningane for ny norsk skjønnlitteratur*, Oslo: Norsk kulturråd
- Voltaire (2012). *Candide. Ou l'optimisme*, app for iOS, versjon 3.0, oppdatert 16.10.2013, Bibliothèque nationale de France, nettversjon: <https://candide.bnf.fr/>

- Vaage, Odd Frank (2015). *Norsk mediebarometer 2014*, Oslo og Kongsvinger: Statistisk sentralbyrå, www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/_attachment/223839
- Wagner, Karen (2006). «Meditationer over et o», på *Afsnit P*, www.afsnit.dk/galleri/ormstad/katalogtekst.html
- Wardrip-Fruin, Noah (2013). «Reading Digital Literature: Surface, Data, Interaction, and Expressive Processing», i R. Siemens og S. Schreibman (red.) (2013). *A Companion to Digital Literary Studies*, Malden (MA): Wiley-Blackwell, s. 163–182
- Wernø, Johanne Nordby (2011). «En kunstfabrikk i drift?», i *Klassekampen*, 21.05.2015, Bokmagasinet, s. 10 (republisert på Wernø blog: <http://jnw.nu/texts/reviews/%E2%80%93audun-mortensen-%C2%ABaaliyah%C2%BB/>)
- Winthrop-Young, Geoffrey og Michael Wutz (1999). «Translator's introduction. Friedrich Kittler and Media Discourse Analysis», i F. Kittler (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*, oversatt til engelsk av G. Winthrop-Young og M. Wutz, Stanford: Stanford University Press
- Wischenbart, Rüdiger et al. (2015). *Global eBook 2015. A report on market trends and developments*, Wien: Rüdiger Wischenbart Content and Consulting
- Woodmansee, Martha (1994). *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York: Columbia University Press
- Wærhaug, Sølvi (2014). «Twitterprosjekt er blitt bok [intervju med Frode Grytten]», i *VG*, 10.08.2014, s. 42–43
- Aarseth, Espen (1997). *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Aas, Marte et al. (2006). «Hva sier trærne?», nettsted, <http://ulyd.bek.no/marte/>
- Aasprong, Monica (2006). *Soldatmarkedet*, Oslo: Damm
- (2007). «Soldatmarkedet», www.afsnit.dk/galleri/soldatmarkedet/
- (2013). *Sirkelsalme (til Betlehem til Jerusalem)*, Oslo: Cappelen Damm

Register

- Ader, Bas Jan 68, 291
Alighieri, Dante 221
Almhjell, Tone 226
Åmodt, Tina 220
Arcangel, Cory 188
Arneberg, Ole-Petter 252, 305
Atwood, Margaret 226
- Baadnes, Ingrid 239, 276
Bakhtin, Mikhail M. 55, 186
Bang-Steinsvik, Anna 247
Bårdsen, Marte Rye 239, 276
Barnes, Julian 150
Barthes, Roland 135–136
Berg, Sunniva Relling 149–
150, 218
Bing, Jon 142–145, 247
Bjerring-Hansen, Jens 91, 292
Bolter, Jay David 105–110,
266, 305
Boyle, Megan 199, 203, 233
Bråten, Charlotte 271–273
- Bringsværd, Tor Åge 143,
247–249, 271–272
Brooks, Peter 214
- Calvino, Italo 46, 244
Carrière, Jean-Claude 122,
144
Carr, Nicholas 11, 96–97
Cassirer, Ernst 121
Chartier, Roger 137–139, 148,
292
Cortázar, Julio 244
- Darnton, Robert 91, 93, 151
Degas, Edgar 104
Derby, Matthew 268
Derecho, Abigail 221
Dmitrow-Devold, Karolina
216
Doyle, Arthur Conan 221,
267
Durnak, Victoria 174

- Eco, Umberto 122, 244
 Egan, Jennifer 189–192
 Egeland, Tom 196
 Eikemo, Marit 21, 166, 174–175, 177–180, 182, 231–232
 Eliassen, Knut Ove 89, 99–100
 Eliot, T.S. 270
 El-Melhaoui, Isabell 20, 25–28, 40–41, 79–86, 99, 163–164, 171, 233
 Enger, Cecilie 149
 Eric, Caspar 198–199
 Eriksen, Endre Lund 276–278
 Espedal, Tomas 20, 33–41, 49, 71, 117, 148, 214–215, 230, 232, 288
 Faldbakken, Matias 71, 291
 Ferrante, Elena 130
 Figueiredo, Ivo de 187
 Foucault, Michel 94
 Franzen, Jonathan 151–152, 257
 Galey, Alan 131–132, 142
 Gasser, Urs 83–84
 Genette, Gérard 56, 124–125, 127
 Glaz Serup, Martin 209
 Goldsmith, Kenneth 74–75, 233
 Golombeck, Joel 266
 Granlund, Merete Røsvik 203
 Grossman, Lev 224
 Grusin, Richard 105–110, 266
 Grytten, Frode 21, 116, 166, 187, 192–194, 241
 Gundersen, Eirin 197, 301–302
 Hagberg, Ida Wallin 226
 Hallinan, Blake 141
 Hamsun, Knut 87–90, 105, 108, 125, 138
 Hannemyr, Gisle 167, 287
 Hansen, Thore 272
 Haugseth, Jan Frode 168, 187
 Hayles, N. Katherine 245, 247, 254–255, 290, 305
 Helle, Helle 30
 Helle, Merete Pryds 265
 Hillesund, Terje 7, 98, 111–114, 293–295
 Hjemås, Rune 197, 302
 Hole, Stian 271
 Homer 221
 Horowitz, Eli 268
 Hutchinson, Ishion 266
 James, E.L. 222, 227
 Jansson, Tove 274
 Jelsbak, Torben 91, 292
 Jenkins, Henry 171–174, 217, 219, 224–225, 268, 298
 Johnsen, Åshild Kanstad 21, 110, 276, 278–283, 307
 Joyce, Michael 245
 Karlsvik, Mette 152

- Kay, Alan 119, 143
 Kittler, Friedrich A. 88–89,
 99–105, 107, 144, 148, 167,
 171
 Kjørstad, Jan 40–49, 57, 59
 Klakken, Linda 220
 Knausgård, Karl Ove 230
 Kromann, Thomas Hvid 209

 Larssen, Thorbjørn P. 252
 Lau, Allen 228
 Liestøl, Gunnar 167
 Lindell, Unni 196, 301
 Lin, Tao 233
 Lüders, Marika 167
 Ludovico, Alessandro 144

 Madsen, Sven Åge 265
 Mallarmé, Stéphane 104
 Malvik, Anders Skare 28–29,
 71, 291, 298
 Manovich, Lev 125–126
 Markhus, Rune 271–273
 Martin, George R.R. 218, 229
 McCracken, Ellen 127, 129
 McKenzie, D.F. 92–93
 McLuhan, Marshall 44,
 94–98, 106
 Memmott, Talan 253
 Meyer, Stephenie 223
 Moffett, Kevin 268
 Moretti, Franco 65
 Mortensen, Audun 9, 12, 16,
 20, 29, 67–79, 154–158, 171,
 233, 291

 Muybridge, Eadweard 283
 Myhre, Linnéa 21, 166,
 194–196, 201–208, 210–217,
 241, 301

 Nietzsche, Friedrich 104
 Norheim, Marta 215–216
 Norheim, Pål 21, 166, 180–
 187, 197, 241
 Nyre, Lars 94

 Olsen, Maren Næss 203
 Olsen, Pål Gerhard 215–216
 Ong, Walter J. 95
 Ormstad, Ottar 249–250

 Palfrey, John 83–84
 Pears, Iain 269–270
 Piper, Andrew 123
 Proust, Marcel 214

 Quinn, Russell 268

 Rasmussen, Terje 96, 98, 167
 Ravatn, Agnes 20, 28–33,
 36–37, 40–41, 49, 97, 232
 Rettberg, Jill Walker
 169–170, 200, 203–204,
 208–209, 211, 213, 289, 291,
 298, 305
 Riley, John Erik 47, 50–51, 53,
 55–59, 129, 134, 208, 261
 Roggenbuck, Steve 233–237
 Rose, Mark 94
 Rösing, Lilian Munk 198

- Ruset, Endre 220
 Rustad, Hans K. 212,
 246–248
- Sæterbakk, Inger Johanne
 197
- Sandve, Gerd Elin Stava 215
- Saugestad, Frode 261
- Schwebs, Ture 262–263
- Shakespeare, William 270
- Skibsrud, Johanna 131
- Skomsvold, Kjersti Annesdat-
 ter 59–67, 104, 133
- Smith, Pil Cappelen 153
- Solstad, Dag 26, 36
- Søndergaard, Morten 265
- Stai, Kari 271
- Storholmen, Ingrid 153
- Striphas, Ted 141
- Strømsborg, Linn 197
- Stryhn, Kari-Ann 226
- Sværen, Jørn H. 152
- Thomas, Bronwen 220,
 223–224
- Tiller, Carl Frode 38–40, 288
- Tjønn, Brunjulf Jung 220
- Todd, Anna 226–230
- Tofte, Kristine 150, 196, 301
- Tønnessen, Elise Seip 262,
 272, 274–276
- Torvund, Helge 219
- van der Hagen, Alf 26
- Vergil 220–221
- Viken, Guri Idsø 197
- Voltaire 270
- Wagner, Karen 250
- Whitman, Walt 82–83, 233,
 235–236
- Williams, Raymond 98
- Woodmansee, Martha 94
- Aarseth, Espen 243, 305
- Aasprong, Monica 153, 154