



Høgskolen i Hedmark

[Avdeling for...]

BRAGE

Institusjonelt arkiv for Høgskolen i Hedmark

<http://brage.bibsys.no/hhe/>

Dette er forfatterens versjon av en artikkel publisert i
Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning

Artikkelen er fagfellevurdert, men kan mangle forlagets layout,
sidedetall og siste korrekturrettelser.

Referanse for den publiserte versjonen:

Rustad, H. K. (2008). Svar fra doktoranden: Tekstspill i hypertekst: Koherensopplevelse og sjangergjenkjennelse i lesing av multimodale hyperfiksjoner. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*. 108(3), 285-295.

Svar fra doktoranden

av Hans Rustad

Min avhandling har hatt som et overordnet mål å undersøke premissene for å lese litterære tekster som utnytter digital teknologi på en slik måte at de må leses på skjerm ved hjelp av teknologiske hjelpemidler som datamus. Den typen litteratur jeg har undersøkt, har altså tette bånd til nyere teknologi og til dataskjermen, og den er hypertekstuell og multimodal. Dermed står den tekststrukturelt sett i kontrast til denne reproduerte og remedierte disputasen som her foreligger på papir ved hjelp av trykketeknologi, som er lineær, skriftdominert og så nær som mulig monomodal. Avhandlingsarbeidet har funnet sin plass i skjæringspunktet mellom en humanistisk vitenskap om digitale medier og litteraturvitenskap. Berøringspunktet mellom de to vitenskapene er også markert gjennom opponenterenes fagprofil og ekspertise, og disputasen ble en tilfredsstillende ordveksling der både mediespesifikke og litterært anliggende aspekter ble behørig belyst. Kanskje kan vi si at disputasen ble litt ekstra spennende og utviklende, nettopp fordi den representerte et møte mellom ulike vitenskaper og, kan man kanskje skyte inn, ulike lese kulturer.

På grunn av opponenterenes ulike faglige spesialitet, og grunnet deres tidligere svært ulike erfaring med litterære hypertekster, Lisbeth Klastrup som spesialist og Henning Wærp som generalist innenfor nordisk litteraturvitenskap, kritiseres avhandlingen fra to svært ulike hold. Klastrup tar for seg de mer overordnede teoretiske og begrepsorienterte spørsmål, mens Wærp går nærmere inn på min lesing av de to litterære tekstene. Deres innvendinger er relevante, og mange av dem kan bifalles. Klastrups problematisering av min bruk av sjangerbegrepet «hyperfiksjon» er på sin plass. Det samme er hennes innspill om at min utvikling av et analyseapparat mangler et interaksjonsaspekt som tar hensyn til leserens «kroppslige» tilstedeværelse i de litterære hypertekstene. Videre kan jeg godt forstå Wærps kritikk av avhandlingens tidlige kapitler som gir et inntrykk av at avhandlingen favner bredere og er mer åpen i sin tilnærming til lesingen av litterære hypertekster enn det den faktisk er. Og jeg anerkjenner også fullt ut at *I am a singer* og især *I mellom tiden* kan leses på andre måter, slik Wærp foreslår. Andre innvendinger må derimot imøtegås.

En tekstteknologi og en tekstkultur

La meg begynne med valg av terminologi. Hvorfor har jeg valgt å betegne denne typen litteratur som hyperfiksjon? En fellesbetegnelse på skjønnlitterære og mer sakprega

tekster som utnytter den digitale teknologien på en slik måte at tekstene må leses på skjerm for ikke å miste bestemte kvaliteter, er *elektronisk litteratur*. Store deler av dette tekstkorpuset utnytter også det som omtales som hypertextteknologi, altså muligheten til å koble sammen tekster etter andre prinsipper enn det lineære. Disse tekstene kan betegnes som *litterære hypertexter*, og de av tekstene som kan karakteriseres som fiksjonstekster, kan sies å tilhøre undersjangeren *hyperfiksjon*. Megan Heywards *I am a singer* (1997) og Anne Bang-Steinsviks *I mellom tiden* (2002), som er de to tekstene jeg i særlig grad har analysert i avhandlingen, kan karakteriseres som litterære hypertexter og som hyperfiksjon. Andre tekster som er brukt for å eksemplifisere, er også i det alt vesentlige litterære hypertexter. Ett unntak er Beaven og Wrights *Online Caroline* (2000) som, slik Klastrup med sitt spørsmål antyder, heller bør knyttes til sjangrer som online- eller interaktivt drama. En tekst som John Cayleys *What we will* (2003) derimot, mener jeg godt kan karakteriseres som hyperfiksjon. Her er noder og pekere tydelig definert. Leseren kan klikke på pekere som er representert som romertall på en urskive med bilde av Londons skyline i bakgrunnen. Avhengig av leserens valg vises ulike handlinger og situasjoner knyttet til hovedpersonen Richard på skjermen. Vi kan altså skape vår egen lesesti gjennom teksten og slik konstruere en rekkefølge som de ulike handlingene skal leses i. Den passer således godt inn i en definisjon av hyperfiksjon som en betegnelse på fiksjonstekster som utnytter hypertextteknologi, der tekstenes ulike deler er representert i noder som er organisert etter andre prinsipper enn det lineære (Rustad 2008: 37).

Et fruktbart oppfølgingsspørsmål til mitt svar, og som Klastrup stiller, er da hva med sjangerkategoriseringer som ivaretar teknologiske aspekter ved denne litteraturen. Klastrup skriver: «Her tænker jeg på, at hvis teknologisk affordanse er så væsentlig en del af hva der gør HF til HF og du også selv understreger det 'tekstteknologiske' perspektiv, bør man så ikke også forholde seg til dem som genreværker da fra et teknologisk perspektiv?». En slik kategorisering som Klastrup foreslår, finner vi for eksempel i databasen til den internasjonale organisasjonen for elektronisk litteratur (ELO),¹ der tekster blant annet er organisert etter sjanger/lengde (poetry, fiction, drama, non-fiction) og sjanger/teknologi (hypertext, reader collaboration, other interaction, recorded reading etc.). For meg har det vært et poeng å balansere det teknologiske aspektet i møtet med det litterære, slik at vi ikke gir slipp på etablerte litterære og estetiske institusjonaliserte betegnelser. Disse betegnelse anser jeg som viktig nettopp fordi vi ikke bare snakker om teknologi, men også om litterære og estetiske tekster. Det er denne balansen mellom det teknologiske og det kulturelle som gjør at disse tekstene representerer både en kunst- og kulturrevolusjon og en medieteknologisk revolusjon. I

tilknytning til resepsjonsperspektivet er det viktig å huske på at det er denne balansen som i all vesentlighet danner det rammeverk som elektronisk litteratur framkommer gjennom. Det kulturelle og det teknologiske blir sammen premissleverandører for lesingen og den estetiske responsen i møtet med elektronisk litteratur.

Samtidig må jeg si at en formell kategorisering av elektronisk litteratur ut fra *lengde* overser de tekstteknologiske særegenhetene ved denne litteraturen. Hvor lang en hypertekst er, vil jo i enda større grad enn ved tradisjonell litteratur avhenge av leserens valg, og hvor lang tid det måtte ta å lese en hyperfiksjon er uvesentlig, slik jeg ser det. En måling av lesing i tid oppfordrer så å si til å haste framover, uten overhodet å dvele ved litterære og estetiske kvaliteter, og det er nærmest å oppfordre leseren til å unngå *hypertekstuelle repetisjoner*. Hypertekstuelle repetisjoner karakteriseres som sentrale for opplevelsen av og meningsproduksjonen i litterære hypertekster. Denne typen repetisjoner kan arbeide for å framheve et meningspotensial, eller repetisjonene kan gjennom stadige rekontekstualiseringer motarbeide og oppløse ethvert forsøk på å etablere stabile fortolkningsmuligheter.

Leser, bruker, «wreader» eller «interactor»?

Klastrup trekker med rette fram bruken av begrepet «leser» i arbeidet med litterære hypertekster og dens resepsjon. Det foreligger som hun nevner, og som jeg selv er inne på i avhandlingen, ulike begreper i forsøket på å betegne den aktive mottakeren i hypertekst. Noen av disse begrepene er «bruker» («user»), «interactor» og «wreader». Klastrup etterspør en tydeligere argumentasjon for hvorfor jeg fastholder bruken av leser-begrepet. Hennes innvending er blant annet at det kan være at jeg «ved at fastholde 'læserbegrebet', denotativt er med til at fastholde dels begrepet om læseren som en passiv person, der iagttager men ikke deltager, dels dermed også implicit ideen om 'tekst' som den verbale tekst». En slik innsigelse har en tydelig parallell til de som frykter at lesebegrpets lange tradisjon og tette forbindelse til verbaltekst medfører en kolonialisering av et fagfelt, der signifikante aspekter ved medierte uttrykk og tekster risikerer å bli oversett og undertrykt (Aarseth 1997; Mangen 2006).

Det er, slik jeg ser det, liten risiko for at vi projiserer over på litterære hypertekster en oppfatning av leseren som en fysisk og fysiologisk passiv person, dog naturlig nok ikke som en mentalt passiv leser. Her er det på sin plass å nevne at en leser aldri er fysisk og fysiologisk passiv, ei heller i lesingen av trykt litteratur. Litteraturvitenskapen har i liten grad anerkjent leserens kroppslige aktivitet og respons som av relevans. En klart uttalt

motstand mot en fysiologisk orientert litteraturvitenskap finner vi for eksempel i artikkelen «The affective Fallacy» (1949) av Wimsatt og Beardsley, der de argumenterer for hvorfor leseren som en figur bør ekskluderes fra litteraturteorien. Jeg tror ikke løsningen for elektronisk litteratur er å ekskludere leseren. Heller kan forskningen på elektronisk litteratur anerkjenne leseren som fysisk og fysiologisk aktiv, hvilket i neste omgang kan overføres og være fruktbart for leseren som figur i mer generell forstand.

Hvilket begrep det er hensiktsmessig å bruke, «leser», «bruker», «interactor» eller «wreader», avhenger av hva slags prosjekt man har, hva man ønsker å utforske. Jeg har vært opptatt av å forstå betingelsene for å lese litterære hypertekster, der jeg har fokusert på begreper som er godt forankret i en humanistisk teksttradisjon. Begrepet «leser» springer ut av en lang humanistisk tradisjon, begrepene «bruker» og «interactor» og «wreader» er ikke like tydelig befestet i denne tradisjonen. Rett nok er det en klar konsensus om at leseakten i hypertekst («leseakten» lyder penere enn «brukeakten») innebærer to prosesser, konfigurasjon og interpretasjon, der *konfigurasjonen* ikke er like godt innlemmet i leser-begrepet som interpretasjonen. Konfigurasjon innebærer her at det er leseren (eller brukeren) som må konfigurere, i betydningen velge ut og sette sammen, de tekstelementene som skal utgjøre den teksten som i neste omgang skal fortolkes. Det er da snakk om en tilleggsaktivitet til det vi hos Wolfgang Iser via Roman Jakobson kan kalle for en «syntagmatisering». Jeg mener likevel at for å utvikle en nyansert forståelse av nye teksttyper og betingelsene for å lese disse, er det nødvendig at vi benytter oss av velfungerende og velteoretiserte begreper utviklet innenfor fagfelt og anvendt på tekster som det er naturlig å sammenligne med. Min avhandling er skrevet innenfor en hermeneutisk tradisjon, og leserbegrepet har da fungert adekvat og dekkende. Heller enn å erstatte leserbegrepet med et annet, har jeg lagt andre og nye prosesser til et eksisterende begrep slik at dette gis ny eller utvidet mening. For øvrig vil jeg legge til at jeg oppfatter leserbegrepet som adekvat i tilnærmingen til litterære hypertekster fordi disse tekstene alltid åpner opp for en diskusjon om ulike lesninger og fortolkninger. De tilbyr leseren noe mer enn konfigurasjon og åpner opp for andre diskusjoner enn hvordan den enkelte leser klikker, hvilke valg ulike lesere gjør etc. Det vitner om leserbegrepets relevans og dets fruktbare bidrag til forståelsen av resepsjonen av denne typen litteratur.

De tre grunnene jeg har nevnt over, gjør at jeg også er skeptisk til å knytte for tette bånd til en spillfenomenologisk opplevelsesestetikk, slik Klastrup foreslår, der hypertekstleseren er orientert mot å utforske rom og «uttømme» dem, mer enn å være narrativt eller poetisk orientert. Litterære hypertekster har kvaliteter som er beslektet

med spill, men må samtidig ikke løsriveres fra sitt litterære ståsted. De hører til under samlekategorien «elektronisk litteratur», og internasjonalt argumenteres det sterkt for forståelsen av disse tekstene som litteratur (se f.eks. Hayles 2008).

Teknologien betyr noe!

Begge opponentene etterspør et større fokus på tekniske vanskeligheter som kan oppstå i lesingen, og hvilken betydning disse kan ha for fortolkningen. Wærps underholdende og fenomenologisk beskrivende innledning om sitt første møte med litterære hypertekster bevitner teknologiens betydning for leseopplevelsen, og især den usikkerhet som genereres idet man kan spørre om i hvilken grad «mangel på lyd, hakkete lyd, flimrende bilde, trege overganger, manglende blafunksjon osv.» er intenderte eller ikke. Likeledes spør Klastrup: «Kan man overhovedet skille teknologi og opplevelse ad, når man taler om hyperfiktions-læsningen?»

Jeg er helt enig i begge opponentenes antydninger om teknologiens betydning for opplevelsen av å lese en estetisk tekst på nettet eller på cd-rom. Vi kan sågar si at teknologien alltid spiller inn, enten vi leser tekst på skjerm eller papir. Men kanskje kan vi si at mens litteraturvitere, tekstvitere og lesevitere ikke har vært særlig orientert mot de teknologiske aspektene ved en trykt bok, muligens fordi disse aspektene er blitt tatt for gitt, blir teknologien mye mer iøynefallende i lesingen av litterære hypertekster, blant annet på grunn av disse tekstenes kreative utnyttelse av den digitale teknologiens muligheter og begrensninger.

I avhandlingens innledningskapittel skisserer jeg hvordan lesingen inngår i en rekke ulike kontekstuelle rammebetingelser. Her er teknologien én faktor. Teknologien som én faktor blir i kapittel 3, «Tekstspill og lese måter: om lesing av hyperfiksjoner og leserens handlingsrom», knyttet til et system av affordanser, da med utgangspunkt i James Gibsons (1986) fenomenologiske affordansebegrep og Gunther Kress' (2003) sosialsemiotiske tilnærming til affordansebegrepet. Spørsmålet er så i hvilken grad jeg har manifestert tydelig nok lesemodellens teknologiske handlingsrom i tekstspillstrukturene og lese måtene, samt om de teknologiske sidene ved lesingen av *I am a singer* og *I mellom tiden* tilstrekkelig belyses i analysene. Her nikker jeg aksepterende til Klastrups og Wærps kritikk og deres savn av et sterkere fokus på det teknologiske. Wærp har nok i hvert fall delvis rett når han innledningsvis i sin opposisjon konkluderer med at «doktoranden foretar bare en tekstimmanent lesning; det er skjermbildet alene han stirrer på.» Jeg skriver «delvis rett» fordi det jeg i avhandlingen

har kalt teknologiske affordanser favner mye bredere enn kun den motstanden som oppstår i lesingen, det være seg dårlig koding av verket fra forfatterens side eller lokale problem knyttet til leserens programvare og datamaskin. Teknologiske affordanser favner her om alle de muligheter og begrensninger som den digitale teknologien tilbyr, også de muligheter og begrensninger som ennå ikke er oppdaget.

Samtidig kan én innvending mot kritikken som er av mer formell art, være at min avhandling er mer orientert mot det tekststrukturelle (og tekstimmanente) enn mot det kontekstuelle. Avhandlingens problemstilling bekrefter denne avgrensningen: «hvordan påvirker tekststrukturelle faktorer knyttet til det hypertextuelle og det multimodale sentrale resepsjonelle faktorer som sjangergjennkjennelse og koherensopplevelse i lesing av hyperfiksjoner?» (Rustad 2008: 15f). Jeg har ivaretatt dette perspektivet gjennom Wolfgang Iser's tekstteori og tekstspillteori, mens jeg har valgt å definere mer kontekstuelle leseteorier og sosiokulturelle teorier som utenfor avhandlingens område.

Jeg vil som nevnt hevde at det teknologiske aspektet ved lesingen ikke er fraværende i mine analyser. I grunnen kan vi kanskje si at et slikt aspekt alltid er til stede, men når vi tar teknologien for gitt, forsvinner den fullstendig for våre øyne. For å vise hvordan det teknologiske er ivaretatt i avhandlingen, skal jeg knytte an til en diskusjon omkring min påstand om at *I mellom tiden* åpner opp for en «ny erkjennelse av det poetiske». Her vil jeg nettopp hevde at min påstand er begrunnet i en oppfatning om at fortolkningsrommet, samt vår forståelse av en sjanger, må utvides i møtet med ny teknologi. Wærp er spørrende til min lesning av *I mellom tiden*, og han stiller seg uforstående til min påstand om at *I mellom tiden* skulle gi en ny erkjennelse av det poetiske, slik jeg påstår i avhandlingens kapittel 9. Han skriver blant annet: «*I mellom tiden* må, hvis det er dikt, sies å være mainstream sentrallyrikk – i betydningen dikt med en eksistensiell grunntone.» Tittelen på kapittel 9, som altså anerkjenner *I mellom tiden* som en ny erkjennelse av det poetiske, bærer i seg en dobbelthet og kan forstås på to måter. Den henspiller på en sjangerfornyning, og den viser til en bestemt måte å lese på, en bestemt leseholdning. Lesemåten først: Jeg har kalt lese måten for en *utforskende lese måte*, og jeg mener at *I mellom tiden* inviterer til en slik lese måte. Det er Wolfgang Iser som beskriver en utforskende lese måte («mode of gaining experience») som én av fire lese måter i *The fictive and the imaginary* (Iser 1993). Ifølge Iser innebærer denne lese måten at leseren mer eller mindre blir tvunget til å legge fra seg forventninger og tidligere erfaringer, det vil si at leseren erfarer at forventninger, disposisjoner og erfaringer ikke er av betydning i lesingen av en tekst som utvikler seg uforutsigbart og plutselig. «Instead of letting our own code govern the aleatory rule, we let the code be

played by what it can no longer govern» (ibid.: 277). I dette uforutsigbare og tilfeldige ligger tilfredsstillelsen i å oppdage noe nytt. Lesemåten betegnes som utforskende fordi målet med lesingen er å lære noe nytt, å komme til en ny erkjennelse. I avhandlingen knytter jeg en aleatorisk tekstspillstruktur til *I mellom tiden*, og jeg mener at denne tekstspillstrukturen inviterer til en utforskende lese måte. *I mellom tiden* inviterer med andre ord leseren til å erfare noe nytt heller enn å få bekreftet tidligere erfaringer. Så er det interessant at man kan diskutere om eller i hvilken grad *I mellom tiden* legger opp til en utforskende lese måte. Jeg mener at den legger opp til en lesning der leseren hele tiden må stille seg åpen for det nye. *I mellom tidens* nettverksstruktur, der teksten ikke gir entydige signaler om hvordan den skal leses og hvordan dens enkelte deler kan ordnes i sekvenser, gjør at leseren må ha en slik åpen holdning. Det store fortolkningspotensialet i *I mellom tiden* påberoper seg også en utforskende lese måte fordi leseren må være åpen for stadige endringer av den interpretative kursen.

Den andre betydningen som tittelen på kapittel 9 har, er som nevnt en sjangerfornying. Gjennom tittelen hevder jeg at *I mellom tiden* åpner opp for en ny erkjennelse av det poetiske (det er antakelig denne betydningen av tittelen Wærp stiller seg mest uforstående til). Med en slik påstand mener jeg at *I mellom tiden* demonstrerer hvordan det poetiske framkommer gjennom utnyttelse av nyere teknologiske affordanser. Det vil si at det teknologiske er av betydning. For å anerkjenne nye poetiske muligheter gjennom datateknologien, samt erkjenne det nye i det poetiske uttrykket i *I mellom tiden*, må man altså også ta hensyn til det teknologiske. *I mellom tiden* inneholder for eksempel animasjoner der ord, bilder og musikk går i sløyfe og repeteres hyppig. Disse gjentakelsene er en sammenkobling av elementer som ligner hverandre, og som medfører en betydningsmessig sammenkobling. Dette er en erfaring av det poetiske forstått som det Roman Jakobson (2000) kaller likhet projisert på et nærhetsprinsipp. Det Jakobson kaller den poetiske funksjon finner vi selvsagt realisert i alle slags medier, uavhengig av teknologi, men poenget mitt er at den digitale teknologien ivaretar nærhetsprinsippet på en annen måte enn hva som er tilfellet i papirtekster. Repetisjonene framkommer i lesingen i et fast mønster på grunn av utnyttelsen av nyere teknologi. I lesingen av et trykt dikt vil de faste gjentakelsene av lydfigurer ikke være teknologisk betinget, men betinget den som leser.

Videre vil jeg også si at *I mellom tiden* representerer en sjangerfornying gjennom utnyttelse av hypertextteknologi. Hypertextualiteten åpner opp for å organisere tekstelementene på andre måter enn det lineære, og den åpner opp for en annen kombinasjon av semiotiske ressurser enn hva vi vanligvis erfarer i mainstream-poesien.

Et tredje moment er tekstens invitasjon til leseren om å delta i produksjonen av tekst. *I mellom tiden* inneholder et skjermbilde («Fortell din venn en hemmelighet») der leserne kan skrive en kort tekst som så blir tilgjengelig på siden for senere lesere. Også dette vil jeg karakterisere som en egenskap som er med på å gi leseren en ny erfaring i lesingen av poetiske tekster.

Så langt har jeg trukket fram formmessige aspekter ved *I mellom tiden*. I avhandlingen opererer jeg med en forståelse av sjanger ut fra dimensjonene form, innhold og funksjon. Jeg skal ikke gå nærmere inn på innhold og funksjon her (innholdsdimensjonen kommer jeg tilbake til om litt), men jeg vil påstå at de formmessige aspektene ved *I mellom tiden* gjør noe med meningspotensialet, og de gjør meningspotensialet til noe annet enn det det ville vært uten disse formmessige aspektene. En slik påstand er å anerkjenne teknologiens betydning for lesingen og den estetiske erfaringen, og det er å anerkjenne det multimodale samspillet i teksten. *I mellom tiden* innlemmer flere semiotiske ressurser fordi det forsøker å si, vise fram, utforske, ikke bare kan uttrykkes med ord. Med det ønsker jeg å dreie diskusjonen i retning av spørsmålet om hvordan vi kan fortolke *I mellom tiden*, som er en annen interessant diskusjon Wærp legger opp til i sin opposisjon.

Fortolkningsrommet i møtet med ulike semiotiske system

Før jeg går inn på Wærps kritikk av min lesning av *I mellom tiden*, er det særlig to aspekter det er verdt å løfte fram. Diskusjonen om ulike fortolkninger viser at refleksjoner og metarefleksjoner om litterære hypertekster *kan* finne sted, til tross for at lesingen av disse tekstene ofte ender med at ulike lesere faktisk leser helt forskjellige tekster, og til tross for at diskusjoner om litterære hypertekster ofte handler om teknologi. Diskusjonene under disputasen bekrefter, slik jeg ser det, at disse tekstene er av litterær verdi, og at de er noe mer enn kun et uttrykk for en teknologisk kompetanse. Videre løfter diskusjonen fram spørsmålet om hvordan vi skal forstå det *multimodale samspillet*. Sistnevnte aspekt er spesielt interessant fordi første- og andreopponent, samt doktoranden selv, som litteraturvitere har sin «opprinnelige» kompetanse knyttet til *skrevne* tekster. Jeg antar at vi, i likhet med de fleste andre som leser denne nedskrevne disputas, er mest vant til – og har vår primære kompetanse knyttet til – å lese og fortolke skrift. Når vi så skal lese litterære hypertekster som er multimodale, må vi minne oss selv om at vi må utvide vår forståelse av lesing til å gjelde mer enn lesing av skrift, og vi må åpne fortolkningsrommet for ulike semiotiske system, samt samspillet mellom dem, slik at ikke skriften dominerer eller alene danner grunnlaget for

fortolkningen.

Jeg har tolket *I mellom tiden* som en poetisk tekst med eksistensiell grunntone. Her utforskes temaer som kjærlighet, vennskap, liv, død og angst gjennom skriftlige dikt, bilder, levende bilder, tale, musikk og annen type lyd. Noen av disse modalitetene kan sies å behandle tematikken mer eksplisitt, mens andre skaper en bestemt stemning i verket. Noen modaliteter bekrefter eller forsterker en bestemt lesning og tematikk, andre åpner opp for alternative forståelsesmåter. Det er sistnevnte som er tilfellet i *I mellom tiden*, hvilket gjør at tekstspillstrukturen *alea* dominerer. I mine analyser argumenterer jeg for at den umiddelbare harmonien som kan leses ut av noen av bildene, diktene og filmene, samt den søvndyssende lullaby-musikken fra en spilledåse i seksjonen «Venner», torpederes idet vi leser de ulike semiotiske ressursene sammen. Wærp deler ikke min forståelse av dette multimodale samspillet og føler ikke den uroen og det ubehaget i sin lesning som jeg forsøker å beskrive idet jeg hevder at *I mellom tiden* er preget av en håpløs lengsel tilbake til fortiden.

At skillet mellom fødsel og død viskes ut i «Alene», som doktoranden sier, har jeg vanskelig for å se. Lyden til tekstene og bildene fortolker doktoranden som fosterlyd, det kan så være, men for meg var første assosiasjon boblende vann. Den livmorlengsel han ser i tekstene, virker for meg noe presset. Og konklusjonen er overraskende, at følelsesinnholdet i noden representerer «håpløshet og kaos». Jeg synes desillusjonslesningen til doktoranden her blir altfor sterk.

Jeg kan være med på at min lesning i for liten grad er åpen og spørrende. Tekstspillet *alea* vil nettopp legge opp til en åpen og spørrende lesning. Men jeg vil likevel forsvare og begrunne min lesning som en gangbar måte å forstå *I mellom tiden*, der det multimodale samspillet blir tatt på alvor. Og la meg da ta tak i seksjonen «Alene», som Wærp nevner i sitatet over, for å begrunne den lengselen som Wærp ikke gjenkjenner i sin lesning.

En lengsel kan, slik jeg ser det, sies å ligge som en grunntone i de ulike seksjonene i *I mellom tiden*, men den blir mer eksplisitt uttalt i «Alene». Her framkommer det et subjekt, som blir materialisert i bilder av en naken kropp uten hode, armer og føtter. Bildene, lyden og de skriftlige tekstene representerer her den ytterste forlatthet, et slags absolutt nullpunkt. Nullpunktet er representert ved en repeterende introvert lyd, som representerer det uforløste, eller det som aldri forløses. Som andre steder i *I mellom tiden* understrekes det også her ett eller flere subjekt som ikke faller til ro. Lyden,

bevegelige bilder og den skriftlige teksten går i sløyfe og repeteres i det uendelige. Subjektets/-enes lengsel stanser ikke, uroen opphører ikke, og det/de setter seg ikke ned og lytter og nyter returen eller forsøket på retur til det fortidige.

Den konstante uroen i «Alene» forsterker en håpløshet knyttet til subjektets eller subjektene prosjekt. Lengselen tilbake til det minnene representerer, er en umulighet fordi stemmene som framkommer i bildene, filmene og skriften i «Venner», «Elskere», «Familie» og «Alene» er forskjøvete stemmer. De representerer naturlig nok ikke romantikkens iscenesettelse, og de er således ikke et ekko av noe jordisk. Stemmene i «Elskere», «Familie» og «Alene» er forskjøvet og *formidlet*. Denne formidlingen er reflektert og framhevet i det åpenbare spillet på samplingestetikken. Her finner vi bilder fra ulike kontekster og ulike tradisjoner, både private bilder og kjente offentlige bilder, så som Robert Doisneaus *La bass de l'hotel de ville*, og vi finner musikk fra den norske gruppa Nood, samt samlet tale fra tv eller radio.² Samplingestetikken og remedieringen understreker hvordan stemmene er splittet, spredt utover og forplantet seg i andre kroppar. Dermed har ikke stemmene som representerer lengselen noen egentlig inderlighet, og tilsvarende kan de neppe være identiske med en autentisk stemme som subjektet i «Alene» håper å gjenoppleve.

Om vi går til seksjonen «Familie», finner vi et skriftlig dikt som kan leses som et uttrykk for noe samlende og trygt, slik Wærp hevder. Samtidig må vi ta i betraktning at diktet inngår i et multimodalt samspill med bilder, film, tale og musikk. Men la oss ta diktet eller den skriftlige teksten³ først:

Ser deg absolutt vi alltid jakkene på knaggen skoene i gangen – vårt sted *I mellom tiden* se snakke spise sove spise sove
snakke sove se sove sove sove sove

Teksten som framkommer på skjermen samtidig med bilder og musikk, kan synes å beskrive en harmoni. Det viser først fram familien som et samlende «vi», men harmonien og tryggheten i dette samlende brytes opp i de siste versene. I starten skildrer diktet trivielle handlinger, men diktet ebber ut i en urovekkende skildring av en tilstand av stillhet, evighet og kanskje død. Her er denne tilstanden karakterisert som «vårt sted *I mellom tiden*». Diktet utsier selv «vi / alltid» og «sove / sove / sove». Her beskriver diktet en evighet som flere av de andre nodene også virker å representere: en evighet som mangler utvikling og handling, altså et sted hvor tid ikke er. Verset «vårt sted *I mellom tiden*» kunne her vist til den enhetlige familien, der man opplever ro og harmoni. Men diktets avslutning er ikke entydig. Her skildres ikke liv og samhold, men mangel på

liv og utvikling. Diktet levner ikke nødvendigvis håp til individene, men fanger dem i dette «vi'et». Det urovekkende blir forsterket av diktets bruk av repetisjoner og allitterasjoner. Diktet skildrer dermed en dyster utvikling, i motsetning til bildene som synes å vise fram en utvikling i positiv retning. Den nostalgiske lykkefølelsen som kunne preget emnet «Familie», og de enkelte bildene og filmene som framstår som om de representerer en virkelighet, blir torpedert av et fangende «vi», og en mangel på lykke, håp og liv. Diktet utdyper dermed den urovekkende stemningen som har preget det multimodale samspillet i «Familie» og i *I mellom tiden* for øvrig. Mangel på harmoni og positive konnotasjoner forsterkes gjennom det multimodale samspillet i hyperteksten. Nodene inneholder introvert musikk, samt tale som løfter fram en konflikt. Bildene og filmene er heller ikke entydige og kan understøtte en dyster lesning. De ulike semiotiske ressursene går i ustanselige sløyfer, og denne kontinuerlige repetisjonen framhever mangelen på kontinuitet og fornyelse, og den forsterker en opplevelse av en alltid virksom livmorlengsel. Dette repetitive er for øvrig også reflektert i hypertekstens nettverksstruktur. Ingen av nodene representerer en avslutning på lengselen, men er knyttet til andre noder og andre minner. Strukturen reflekterer det uendelige og det ustanselige, og vi som lesere blir tvunget inn i den samme sirkulære bevegelsen som subjektet/-ene. Slik må også hypertekststrukturen innlemmes i fortolkningspotensialet på lik linje med tekstens ulike semiotiske ressurser.

Det multimodale samspillet blir med andre ord avgjørende for å gripe den poetiske hypertekstens fortolkningspotensial. Fortolkeren forhindres fra utelukkende å være opptatt av hva de enkelte modalitetene alene utsier, men tvinges inn i samspillet, samt å ta hensyn til teknologien som premissleverandør for verkets meningspotensial. Og de ulike modalitetenes samspill, samt utnyttelsen av modalitetenes affordanser, er med på å gjøre *I mellom tiden* nyskapende og sjangerutviklende, jamfør diskusjonen om en ny erkjennelse av det poetiske.

«A dead end» eller en kunst- og kulturrevolusjon?

Jeg startet mitt tilsvarende med å ta opp spørsmålet om sjanger. En passende avslutning kan da være å delvis ta opp igjen denne tråden, men da i relasjon til Klastrups og Wærps spørsmål om litterære hyperteksters framtid og deres begrensninger. Klastrup påpeker hvordan litterære hypertekster synes å være tilpasset en bestemt innholdstematikk som gjenspeiler søken etter mening, sammenheng og identitet. Samtidig spør hun om dette «snarere ved at være en blivende genre, er et uttrykk for en række beslægtede og tidstypiske værker, der eksperimenterede med en bestemt form for struktur». Likeledes

forholder Wærp seg spørrende: «Og er multimodale hyperfiksjoner fremtidens tekster? Er de ikke heller fortidens tekster, et eksperiment i perioden 1990 til 2008, en sjanger uten kommersielt potensial sirkulert i helt små kretser?». Jeg sammenholder disse to aspektene her, nettopp fordi en sjangers begrensning også vil være dens død.

Slik jeg forstår sjanger, tenker jeg at sjanger alltid er i endring og alltid er på vei mot en avklaring. Noen sjangrer er veldig stabile og statiske, og viser stor motstandsdyktighet mot eksperimenteringer, kreative impulser, nye teknologiske hjelpemidler etc., mens andre sjangrer stadig blir utfordret gjennom ny og kreativ bruk som altså gjør sjangernormer mer flytende og bevegelige. I sistnevnte tilfelle kan man tenke seg at sjangernormer utfordres i en retning der de tilpasses nye medier. Denne medietilpasningen innebærer at tekster implisitt uttrykker at «slik kan sjangeren også være». Mer dramatisk kan sjangernormer bli satt under så stort press at det fører til en utslettelse av bestemte sjangrer.

Jeg anser hyperfiksjon for å være en sjanger, rett nok en vid sjanger, som sorteres under det vi omtaler som elektronisk litteratur. Hyperfiksjon som sjangerbegrep favner således om et bredt spekter av ulike typer litterære hypertekster med ulike litterære sjangertrekk. En slik oppfatning av litterære hypertekster kan knyttes til Electronic Literature Organization (ELO) og i Norden til Elektronisk litteratur i Norden (Elinor).⁴ Også innenfor det vi kan kalle for klassisk hypertekstteori forsvares litterære hypertekster som en sjanger. Jay D. Bolter skriver for eksempel i boka *Writing Space* at «hypertext fiction has become the most convincing (and to some disturbing) expression of the idea of hypertext» (Bolter 2001: 121). Han plasserer denne litterære sjangeren under det som omtales som interaktiv fiksjon: «[W]e can already distinguish several overlapping genres and forms of interactive fiction, including hypertext novels or short fiction» (ibid.).

Samtidig må vi erkjenne at dette er en sjanger som er i rask endring, der utviklingen av litterære hypertekster blant annet kan være motivert ut fra en teknologisk kompetanse, hvilket kan sies å være en *tidstypisk* interesse. Men å ensidig knytte produksjonen av litterære hypertekster til en teknologisk kompetanse og interesse, vil være en nedvurdering av disse verkene og deres forfattere/produsenter. Den tidstypiske interessen må knyttes til et ønske om å utforske muligheter og begrensninger ved en sjanger, og ved materialitet, vel så mye som en utforsking av hvordan estetiske og kulturelle uttrykk kan produseres, distribueres og presenteres ved hjelp av digital teknologi. Det vil si at en slik utforsking er ubetinget teknologien og kan knyttes til ulike

medier, ulik materialitet og til ulike sjangrer.

Vi ser ganske kraftige forsøk på å utvide, endre eller på annen måte eksperimentere med mer etablerte sjangrer, med sjangrer med en lang historikk, som har vist seg å være ganske stabile (i hvert fall innenfor et relativt kort historisk perspektiv). Om vi vender oss til romanen, ser vi hvordan denne er utsatt for tidstypiske utprøvinger. Ett eksempel er Mark Danielewskis roman *House of Leaves* (2000), der bare romanens forside vitner om et forsøk på å gjøre store ting med romansjangeren. Her er de første kanskje 100 sider skrevet i en konvensjonalisert form som formmessig ikke avviker fra romanens sjangernormer.

Men så brytes syntaksen opp, avsnitt og setninger begynner å flyte omkring på sidene som om de forsøker å bryte ut av papirets klare materielle grenser. Her ligner ikke lenger romanen på en roman. I samtidslyrikken finner vi tilsvarende forsøk. Her synes det å være en tidstypisk interesse for å utvide lyrikksjangeren gjennom anvendelse av ulike semiotiske ressurser. Gunnar Wærness' diktsamling *Bli verden* (2007) synes å blande sammen flere sjangrer, deriblant lyrikk og tegneserie, samt flere tegnsystemer. *Bli verden* inneholder skrift, bilder og andre tegntyper/-symboler. Og hele tiden insisterer den på å være en diktsamling. Her ligger det tidstypiske i den multimodale og tverrestetiske diktsamlingen. Mange andre samtidstekster tilhørende andre sjangrer enn litterære hypertekster kunne illustrert de mange eksplisitte forsøk på å forskyve sjangergrenser, så som konseptdiktningen og den visuelle poesien til Monica Aasprong, Johannes Heldén og Cia Rinne. Jeg mener at situasjonen er den samme for elektronisk litteratur og litterære hypertekster, bare at her er teknologien en vesentlig premissleverandør for en slik kontinuerlig sjangeravklaring.

I spørsmålet om litterære hyperteksters framtid spør Klastrup om sjangeren setter teknologiske – og dermed også strukturelle – begrensninger som avslører en iboende stagnasjon knyttet til hvilke temaer den er egnet til å utforske. Dette er et viktig og interessant spørsmål å diskutere, og som alene kan utgjøre et emne for en artikkel. Klastrup har helt rett i at de to tekstene jeg analyserer, *I am a singer* og *I mellom tiden*, legger i likhet med andre kanoniserte hypertekster opp til bestemte strukturelle og innholdsmessige temaer. De er orientert mot erindringsarbeid, minnenes flyktighet og søk etter fysisk og mental fortid. Disse temaene finner vi også behandlet i kjente verk som Michael Joyces *Afternoon* (1989), Shelley Jacksons *Patchwork Girl* (1995), Caitlin Fishers *These waves of girls* (2001), Megan Heywards *Of day of night* (2002) og *Traces* (2006), M.D. Coverleys *Califia* (2006) samt nyere prosjekt som *Dreaming methods*.⁵

Likevel er ikke minnenes flyktighet et gjennomgående tema i litterære hypertekster. Kjente verk som Bill Blys *We descend* (1997), M.D. Coverleys *Fibonacci's Daughter* (2000), Talan Memmotts *From lexia to perplexia* (2000), Frank Klötgens *Spätwinterhitze* (2000), Kate Pullingers *The breathing wall* (2004) og *Inanimate Alice* (2005–), samt norske verk som Torbjørn Skårilds *Rush* (2006) og Beathe C. Rønnings *Langweekend* (2005), er eksempler på litterære hypertekster som behandler andre temaer. Heller enn å forstå det slik at sjangeren har en innebygd tematisk begrensning, vil jeg si at sjangeren har teknologiske og strukturelle *fordeler* som gjør den anvendelig i utforskingen av bestemte temaer.

Så lenge vi har digital teknologi, vil vi også ha forfattere og kunstnere som utnytter denne teknologien til estetiske og litterære formål. Om ikke det var tilfellet, og den digitale teknologien utelukkende hadde blitt utnyttet til informasjonsproduksjon, -lagring og -distribusjon, samt triviell kommunikasjon, ville det vært forstemmende. Dét ville i så fall ha slått tilbake på teknologien selv og vist dens eventuelle begrensede potensial. Nyere teknologi har et stort estetisk og litterært potensial, og det er gjennom utnyttelsen av dette potensialet vi erfarer den kunst- og kulturrevolusjon som allerede har funnet sted med elektronisk litteratur.

Referanser

Bang-Steinsvik, Anne 2002. *I mellom tiden* (<http://imellomtiden.no/>).

Beaven og Wright 2000. *Online Caroline* <http://www.onlinecaroline.com/>

Bolter, Jay D. 2001. *Writing space. Computers, hypertext, and the remediation of print*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Cayley, John 2003. *What we will* (<http://www.z360.com/what/>).

Heyward, Megan 1997. *I am a singer* (cd-rom).

Gibson, James 1986. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Hayles, N. Katherine 2008. *Electronic literature. New horizons for the literary*. Indiana: University of Notre Dame.

Iser, W. 1993. *The fictive and the imaginary. Charting literary anthropology*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Jakobson, R. 2000. Linguistics and poetics. I Lodge, D. (red.). *Modern criticism and theory. A reader* (s. 31–56). London: Longman.

Kress, G. 2003. *Literacy in the new media age*. London: Routledge.

Mangen, Anne 2006. *New narrative pleasures? A cognitive-phenomenological study of the experience of reading digital narrative fictions*. Doktoravhandling, NTNU.

Rustad, Hans Kristian 2008. *Tekstspill i hypertekst. Koherensopplevelse og sjangergjenkjennelse i lesing av multimodale hyperfiksjoner*. Doktoravhandling, Universitetet i Agder.

Aarseth, Espen 1997. *Cybertext. Perspectives on ergodic literature*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

1 www.eliterature.org.

2 Wærp mener at de intertekstuelle referansene til Nood i høyden er fotnotestoff, og han begrunner dette ut fra en oppfatning om at allusjonen ikke er virksom. Her er jeg uenig med Wærp. Melodien som spilles i «Familie», hentet fra Noods «Bumblebee», må betraktes som en intertekstuell referanse på lik linje med alle andre former for intertekstualitet vi finner i litteraturen. Argumentet om at referansen ikke er virksom og derfor må diskvalifiseres som relevant for analysen, stusser jeg også over. Intertekstuelle referanser må forstås som semiotiske og estetiske potensial i enhver tekst, og så er det opp til leseren i hvilken grad disse referansene blir realisert, erfart og utnyttet.

3 Teksten minner om et dikt, selv om det ikke har diktets format. Wærp reiser en interessant problemstilling omkring min forståelse og mitt oppsett av denne teksten som dikt. Jeg er helt enig med ham i at det alltid vil være problematisk å låse en tekst som framkommer på skjermen uten en klar begynnelse og slutt, til en bestemt sekvens. For eksempel vil det være vanskelig å avgjøre hvilke ord og verselinje diktet begynner med. Dermed blir mitt forsøk på å feste den animerte teksten til papiret en konstruksjon som får store konsekvenser for tekstens semiotiske og estetiske kvaliteter.

4 www.elinor.nu.

5 <http://www.dreamingmethods.com/?idno=1>.