



TFL 2017:3-4
DIGITAL
ITAL

INNEHÅLL 2017:3-4

Redaktör och ansvarig utgivare Christian Lenemark

Redaktionssekreterare Lisa Schmidt

Redaktion Matilda Amundsen Bergström (kassör) och Signe Leth Gammelgaard

Redaktionsråd Claes Ahlund (Åbo), Carin Franzén (Linköping), Åsa Arping (Göteborg), Paula Henrikson (Uppsala), Eva Hættner Aurelius (Lund), Roland Lysell (Stockholm), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Daniel Möller (Lund), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Torsten Pettersson (Uppsala), Rikard Schönström (Lund), Boel Westin (Stockholm), Anders Öhman (Umeå)

Adress Tidskrift för litteraturvetenskap
Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion
Göteborgs universitet
Box 200
405 30 Göteborg

e-post tfl@lir.gu.se

Digitala utgåvor av TfL <http://ojs.ub.gu.se>

2017 får tidskriften stöd av Vetenskapsrådet och Sven och Dagmar Saléns Stiftelse.

Tidskriften ges ut av Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

Grafisk form Richard Lindmark

Omslaget på lagringsmediet Ulla Wiggen, "Förstärkare" 1964. Foto av av Åsa Lundén/Moderna Museet.

ISSN 1104-0556

4 Från redaktionen

7 ENKÄT: Digitalt

Sammanställd av Christian Lenemark

27 DIGITAL ESTETIKK HOS MAX BENSE OG INGER CHRISTENSEN
Ragnild Lome

41 KILLER PLOTTING. Typologisk intriganalys utifrån
fjärrläsningar av samtida svenska kriminalromaner
Karl Berglund

69 LITTERATURKRITIK I MARGINALERNA. *Upsala Nya Tidnings*
e-boksprojekt och kritikens digitalisering
Lina Samuelsson

89 "BÖCKERNA ÄR MASKINER". Digital epistemologi,
materialitet och agens från 1960-tal till 2010-tal
Jonas Ingvarsson

123 ENEMIES OF BOOKS. En berättelse 2014–2017
Olle Essvik

141 RECENSIONER

175 MEDVERKANDE

FRÅN REDAKTIONEN

Vid millennieskiftet utkom två nummer av TfL som skärskådade frågan om medieutvecklingens betydelse för litteraturen. Temat för dessa nummer var närmare bestämt ”Litteraturen och den nya teknologin” och fokuserade särskilt på litteratur som medial praktik. Mycket av det som vi i dag tar för givet – bloggar och sociala medier – var då fortfarande okänt territorium för de flesta. Internets verkliga genomslag kom först senare. År 2009 reste den dåvarande Umeåbaserade TfL-redaktionen mediefrågan på nytt genom ett temanummer om fiktion på just internet. Bland annat riktades blicken mot fan-kulturer och fan-gemenskaper som uppstått kring litteraturen på nätet och så kallad *fan fiction*. Nu har det gått ytterligare en tid. De mediearkeologiska och mediehistoriska perspektiv på litteraturen som TfL i det begynnande 2000-talet var med om att introducera har börjat sätta avtryck också i den svenska litteraturforskningen. Digital humaniora (DH) har blivit ett begrepp som allt mer kommit i ropet även inom det litteraturvetenskapliga fältet. Mot denna bakgrund är det motiverat att återigen ställa frågan om litteraturens, men även litteraturvetenskapens, relation till det digitala och till digitaliseringen. Därav detta nummers tema: ”Digitalt”.

Ambitionen är att med detta temanummer närma sig det digitala utifrån olika perspektiv och infallsvinklar. Dess innehåll sträcker sig i tid från 1950- och 60-talen och de tankar om digital poesi som då formulerades av bland andra den tyske fysikern och filosofen Max Bense fram till nutidens digitala experimenterande med litteraturkritiken som genre och praktik. Vidare rymmer numret en konkretisering av vad det kan innebära att använda sig av den inom DH-fältet vanligt förekommande metoden fjärrläsning genom en analys av intrigen av 113 samtida svenska kriminalromaner, en analys som mynnar ut i en reflektion om förhållandet mellan en kvantitativt och en kvalitativt grundad litteraturvetenskap. Därutöver aktualiseras begreppet digital epistemologi, vilket innebär ett betraktande av det digitala som en lins, som ett kritiskt perspektiv, och inte uteslutande som en beteckning för olika analyspraktiker eller metoder.

Sist men inte minst innehåller numret en enkät om digitaliseringens inverkan på litteraturvetenskaplig forskning och undervisning och på litteraturens produktions-, distributions- och konsumtionsvillkor, samt en essä signerad konstnären, bokbindaren och förläggaren Olle Essvik där han i text och bild (och genom länkar) presenterar hur han arbetar med frågor om det digitala i sin konstnärliga verksamhet.

Temat ”Digitalt” avspeglar sig emellertid inte bara i numrets innehåll utan också på en materiell nivå: i valet av medial form eller gränssnitt. Inte minst är detta något som du som är prenumerant fått erfara genom att du så snart du öppnat kuvertet som numret distribuerades i tvingats interagera med det digitalas materialitet rent handgripligen. Det kanske tog en stund att klura ut vad det var för kreditkortsformad plastbit du hade i din hand. Till det yttre påminner den kanske om ett visitkort eller det telefonkort du använde i din ungdom och som nu, sedan mobiltelefonernas triumferande intåg på telemarknaden, är en teknologi förpassad till glömska. Men när du vridit och vänt på den lite grann, kanske du upptäckte att det du höll i din hand i själva verket var ett USB-minne, en digital lagringsteknologi som även den lever på övertid – åtminstone om man tar i beaktande att nyare datorer, eller i alla fall en del av dem, helt saknar USB-portar. Allt skall i dag som bekant sparas bland molnen!

Att använda sig av USB-minnet som lagringsmedium och gränssnitt för ett litteraturvetenskapligt tidskriftsnummer om det digitala kan antingen tyckas (kon)genialt eller av vissa på sin höjd ses som lite putslustigt. Men det pekar också på att det digitala, i lika hög grad som det analoga (för att använda en något krystad, men vanligt förekommande dikotomi), är beroende av en materiell infrastruktur. När USB-minnet introducerades på marknaden under sent 1990-tal kom det fullständigt att revolutionera datahanteringen och lagringskapaciteten i förhållande till den tidigare disketten, vilken ur litterär synvinkel var mycket betydelsefull för den tidiga digitala hypertextromanen. Till exempel publicerades Michael Joyces *afternoon, a story*, som brukar betraktas som den första hypertextromanen, på diskett

av Eastgate Systems 1990. Men även om Eastgate under 2010-talet övergått till att distribuera sina författares verk via USB-minne istället, så har USB-stickan aldrig fått något större genomslag som distributionskanal för den digitalt födda litteraturen. I detta avseende har nätet fullständigt tagit över.

För många är tidskriften som format intimt förknippad med en tryckt pappersprodukt – eller, för att avgränsa sig till en vetenskaplig kontext, den var länge förknippad med framförallt tryckt skrift på papper. Idag står den vetenskapliga tidskriften emellertid inför ett publiceringsmässigt skifte i medialt hänseende. Samtidigt som det finns ett allt ökande krav på *open access*-publicering finns det ett allt kännbarare krav från dem som finansierar den vetenskapliga tidskriftsutgivningen att de tidskrifter de stödjer inom en snar framtid ska överge det tryckta formatet och helt övergå till det digitala. Argumentet som anförs är att detta skulle öka tillgängligheten och därmed också främja innovation och nytänkande inom såväl forskning som undervisning.

Men även om det är enkelt att instämma i att detta är rätt väg att gå i framtiden inte minst av ekonomiska skäl (det kostar onekligen mycket pengar att trycka en tidskrift!), tenderar man i detta sammanhang likväl att glömma bort formatet och gränssnittets betydelse för kunskapsproduktionen. Blickar man ut över de ”öppna” publiceringskanaler som dagens akademiker förväntas publicera sig i visar det sig också snart att alla inte är så öppna som de i förstone kan verka. Ofta är kunskapen låst. Istället för bland molnen befinner den sig bortom oöverstigliga betalväggar som enbart de större (forsknings)biblioteken har råd att bestiga.

Denna situation inbegriper en problematik som USB-minnet kan sägas synliggöra i all sin anspråkslöshet. I enlighet med den remedieringslogik som Jay David Bolter och Richard Grusin avtäckar i *Remediation. Understanding New Media* (1999) kan USB-minnet i ett tidskriftssammanhang, på likande sätt som *afternoon, a story* i början av 1990-talet gjorde när det gäller den traditionella codex-boken, sägas rikta fokus mot tidskriftens mediala format i sig och i förlängningen väcka frågor om vad formatet och gränssnittet gör med det vi kallar vetenskap.

Christian Lenemark

ENKÄT: Digitalt

Sammanställd av Christian Lenemark

Under hösten 2017 skickade TFL-redaktionen ut en enkät till ett fyrtiotal forskare, lärare, kritiker och kulturutredare verksamma i Sverige och bland annat Norge som på olika sätt intresserat sig för frågor om litteraturens förhållande till det digitala. Responsen var av olika skäl (tidsbrist var det mest anförda argumentet) mindre än väntat. Totalt fick vi in åtta svar. Utifrån en genussynvinkel är den manliga dominansen slående, vilket emellertid inte kan sägas bero på att kvinnliga forskare, lärare och kritiker inte intresserat sig för dessa frågor. Men oaktat att svarsfrekvensen på enkäten inte var lika hög som vi på förhand trott och hoppats på – samt den i sammanhanget olyckliga genusasymmetrin – var de svar som vi trots allt fick in desto mer initierade.

De frågor vi ställde var medvetet formulerade så att de skulle kunna möjliggöra en rad olika ingångar för de tillfrågade att reflektera över digitaliseringens betydelser för litteraturen i stort, men även för den litteraturvetenskapliga forsknings- och undervisningspraktiken:

1. Vad har digitaliseringen haft för betydelser när det gäller produktionen, konsumtionen och distributionen av litteratur?
2. Vad har den digitala utvecklingen bidragit med när det gäller den litteraturvetenskapliga forskningspraktikens och undervisningens innehåll och former – och vad kan den bidra med i framtiden?

MEDVERKANDE

James Barrett, Karl Berglund, Jonas Ingvarsson, Mats Malm, Jesper Olsson, Julia Pennlert, Øyvind Prytz, Alexander Svedberg

JAMES BARRETT. FIL. DR I ENGELSKA MED INRIKTNING MOT DIGITAL KULTUR OCH AKTIVISM

1. Digital tools, devices and programming have contributed to the mutating family of Literature. This is shown in publications like the Electronic Literature Collection (<http://collection.eliterature.org/>). Literature is being added to with websites coded in HTML, Flash and Java, or as apps and augmented reality technologies. The significance of the digital is also noteworthy just in terms of subject matter. The representation of a self in a published work of printed literature today often takes into account such factors as mobility through digital media, online and virtual environments and digital footprints, the primacy of data, personal technology and digital literacy. For example, the impact of 'social media' on an individual is part of what it is to be human in many cultures today.

Being able to write on a screen is a shift in itself. Writing is now multimodal using digital tools and environments. Words on a virtual page are transported from the screen into the mouths of virtual characters in video games, or to become the code of a webpage, and as stories told by so-called 'audio books' (where no 'book' is present) through millions of headphones and tiny telephones during the morning commute. A story of cultural import can now be simply told across media, with literature established as a screen-based and digitally mobile phenomenon as well as a printed one.

Digital works such as the Assassin's Creed series (2007–2017), should be considered as literature and as games; depending on what elements you focus on. The environments depicted in these vast narrative worlds, and the choices that are available to the player, mean that they can be explored as well as played. As part of this exploration there are characters and settings, as well as references to historical events, and the inclusions of songs and images from broader cultural sources. The crossover points for such experiences of narrative have been long coming; using telecommunications, interaction design, performance art and theatre principles, computer programming breakthroughs and the curiosity of the human spirit to continue telling stories.

Finally, it is now possible to produce a book alone, from writing to layout and sending the proofs to the printer, all with a digital laptop the size of a medium sized book. Furthermore, programming and the

building of complex multimodal stories can now be done sitting at the kitchen table. But many universities and schools are only beginning to integrate the subjects connected to such digital writing and literature. Teaching and formalizing how the production of literature in the digital age happens is the next great challenge.

2. The impact of the digital on literary research can be divided into two areas, the pragmatic and the theoretical. Techniques, tools and methods for conducting research make up the pragmatic. The pragmatic includes the quantitative techniques used in processing large data sets, such as the work conducted under the banner of Distant Reading, where categories are identified and processed according to sample size, concordance, recurrence and relation. An example could be processing 50,000 novels from the 1980s for verbs related to female characters and what it shows about the literary culture of the time (including publishing of course). Another example of the pragmatic application of the digital could be the use of digitized archives and their search capabilities in working with corpora, or compiling an authoritative version of a canonical text.

What will literature become in a time when everything is negotiated via a screen, when all we experience is tagged, depicted, represented and geo-positioned? How do I imagine when everything around me is imaged? Perhaps an idea comes from Kristen Roupenian, author of the short story *Cat Person* (described as a 'viral sensation' and the first line of which is "I spent a number of years meeting strangers on Craigslist for risky meet-ups"), reportedly signing a seven-figure book contract with Scout Press for two books. Roupenian's work is described as set to "explore the complex – and often dark and funny – connections between gender, sex, and power, across genres." Whatever Roupenian publishes it will be accompanied by discussions and arguments online. Those genres that her work does move across will be negotiated via digital media and no doubt the characters in her stories will be using digital devices and content to manifest the connections that are so often "dark and funny" at the same time (as is the Internet itself).

Finally, the use of digital tools to visualize and spatialize stories is continuing to develop. With many school-age children today simply choosing not to read books and avoiding text in their daily media

consumption, ways have to be found to introduce them to literature as the creator of self-identity and connector of individuals to the commonalities of human experience and understanding.

**KARL BERGLUND. FIL. DR I LITTERATURVETENSKAP VID
UPPSALA UNIVERSITET**

1. En enorm betydelse, så klart. Bokhistorikern Frederick Kilgour framhäver i *The Evolution of the Book* (1998) digitaliseringen som en av sju avgörande tekniska skiften i bokens flertusenåriga historia (det vill säga i paritet med landvinningar som papyrusrullen, kodexen och boktryckarkonsten), och det tror jag inte är någon överdrift. All litteratur produceras och redigeras idag digitalt i åtminstone något led, vilket får följderna som är omöjliga att överblicka. Vilket inflytande har t.ex. ordbehandlingsprogrammen haft på hur litteratur skrivs? Eller sociala medier? Frågor som dessa är svåra att svara på, men klart är att den digitala utvecklingen i grunden har förändrat hur text produceras och hur vi förhåller oss till det skrivna ordet.

Även hur litteratur distribueras och konsumeras har kraftigt förändrats på senare år – internetbokhandeln, e-böcker, strömmade ljudböcker, e-bibliotek, digitalt fritt tillgängliga litterära klassiker och så vidare – och här befinner vi oss antagligen fortfarande i början av en längre utveckling. Att vi när som helst och var som helst har omedelbar tillgång till snart sagt all världens litteratur påverkar vår relation till densamma. Visst blir litteraturen enkel att nå, men möjligen ökar distansen på ett annat plan då det digitala biblioteket inte erbjuder samma närhet till verken som tryckta boksamlingars avgränsade enheter av litteratur.

2. En hel del, även här. I stort sett alla litteraturforskare är idag ”digitala humanister” i en mer generell mening. Vem använder sig inte av Google, Google Books, DiVA, e-tidskrifter, Retriever, Litteraturbanken och annat digitalt åtkomligt material?

Forskningen i arkiv och bibliotek blir i allt högre omfattning digital, vilket förenklar och snabbar på forskningsprocessen (även om det så klart också finns en risk för omvända effekter: ny teknik kräver nya kompetenser; själva omfattningen av snabbt åtkomligt digitalt

material riskerar att leda forskaren vilse). Våra publikationskanaler kommer förmodligen på sikt att bli i stort sett helt digitala. Och än större förändringar är att vänta när också våra forskningsmetoder framgent kommer att influeras av storskalig *text mining* och andra datorstödda analysverktyg.

Om digitaliseringen hittills mest har påverkat hur litteraturforskare söker material och publicerar sig, så kommer den i framtiden att influera de flesta delar av forskningsprocessen: materialinsamling, forskningsöversikt, metod, resultat, analys, presentation, publicering. Det är på samma gång min förhoppning och min gissning att den mer traditionella kvalitativa litteraturforskningen i framtiden i hög omfattning kommer att ta hjälp av kvantitativa datoranalyser för att stärka sina teser. Men för att kunna göra det krävs att forskaren åtminstone på en grundläggande nivå förstår hur sådana analyser går till.

Litteraturvetare måste bli bättre på – eller kanske snarare mer positivt inställda till – att räkna, annars riskerar vi att i framtiden överlämna centrala led i forskningsprocessen åt datavetare och programmerare och därmed förlora den förmåga till kritisk granskning som är humanistens adelsmärke. Digitaliseringen möjliggör andra slags forskningsfrågor och resultat – den kan ge oss empiriskt väl belagda svar på frågor vi tidigare endast kunnat spekulera kring. Detta medför i sin tur ett förhållningssätt till forskning som utmanar föreställningen om vad en litteraturvetare är och hur hen arbetar.

**JONAS INGVARSSON. DOCENT OCH LEKTOR MED INRIKTNING
MOT MEDIER OCH REDAKTIONELL PRAKTIK VID GÖTEBORGS
UNIVERSITET**

1. Frågan är väldigt vid och skulle kunna besvaras i bokformat. Men här några punkter.

Produktion: Ytterst få böcker idag produceras utan digitala hjälpmedel i alla led av processen. Författare skriver på datorer och förlagen producerar med hjälp av digitala verktyg. I en annan ände av skalan ser vi hur andra författare liksom demonstrativt framhärdar i att skriva på skrivmaskin och också gör ett nummer av det. Denna position hade ju varit helt meningslös om den inte förhållit sig till en digital diskurs. Ett liknande förhållningssätt finner vi i böcker av till

exempel Lotta Lotass och danska Mette Hegnhøi. Lotass laborerar demonstrativt med den litterära materialiteten, med företeelser som osorterade texter i en låda, eller en 50 m lång telexremsa med en enda mening. Mette Hegnhøis ungdomsroman *Ella er mit navn. Vil du købe det?* (2014) är också den förpackad i en ask, innehållandes cirka 140 maskinskrivna sidor och ”poetsnön”, det runda spillet från en klassisk håslagsapparat. I bägge fallen handlar det kanske inte om ett motstånd mot ”det digitala” utan mer om ett utforskande av litteraturens materialitet. Det är heller inte nödvändigtvis några nya grepp, historiskt sett. Men detta utforskande får en annan resonansbotten i en digital tid än det skulle haft för, säg, femtio år sedan. Boken är inte längre det kulturbärande mediet. Bokens – och litteraturens – materialitet har blivit den digitala kulturens innehåll.

Konsumtion: E-böcker har blivit en kommersiell guldgruva och läsandet på platta ökar hela tiden. Men märkligt nog tycks den muntliga kulturen vara vinnaren just nu, med ljudboksindustrins explosionsartade framväxt: Storytel köper Nordsteds och allt fler går omkring med en bok i öronen. Detta samtidigt som podden håller på att konkurrera ut den populärvetenskapliga tidskriften som kunskapsförmedlare. Relationen mellan digital kultur och konsumtion av litteratur och det som vi kallar ”text” är synnerligen komplex.

Distribution: E-böcker och poddar har ju ett enormt överläge i distributionsledet i den digitala ekologin. Samtidigt visar boklådor på nätet som Adlibris, Bokus och Amazon att boken fortfarande står stark. I grenen ”nya medier sätter sökljuset på äldre medier” är förstås handeln med antikvariska böcker ett väldigt intressant fenomen. Man kan föreställa sig att den traditionella boklådan är på väg att försvinna, men att antikvariaten har en fortsatt stark position – jämför vinylskivans status i en tid där CD:n håller på att bli obsolet.

2. Verktyg och metoder inom Big Data, så som *topic modelling* och *distant reading*, har ju revolutionerat delar av den litteraturanalytiska praktiken. Detta har genererat en hel del häpnadsväckande resultat och i takt med att uppmärkningen och taggningen av litterära data fortskrider kommer än mer intressanta sammanställningar säkerligen att se dagens ljus. Personligen har jag dock lite svårt för den tendens man kan skönja hos vissa av forskarna inom detta fält, en slags yrvaiken positivism och glädje över att ”äntligen kan humanisterna göra

riktiga laborationer, precis som naturvetarna”, för att parafrasera Matthew Jockers vid hans besök på Göteborgs universitet 2014.

Med detta sagt är det helt uppenbart att dessa verktyg utgör ett uppfriskande komplement till traditionell humanioraforskning. Ett annat användningsområde för de digitala verktygen är visualiseringen av data (vare sig de är hämtade från stora databaser eller en enskild närläsning). I framtiden tror jag att vi kommer se nya och pedagogiskt framgångsrika sätt att redovisa humanistisk forskning och vi kommer också arbeta med digitala verktyg i själva undervisningssituationen. Ett spännande exempel är TouchPress app *The WasteLand*, som vrider och vänder på T.S. Eliots poem, och som under en period för några år sedan häpnadsväckande nog var den mest sålda appen för iPad överhuvudtaget. Andra experiment som kan nämnas är den Facebook-version av Romeo och Julia som några av Alan Lius studenter i Santa Barbara gjorde för några år sedan.

Den forskning inom den digitala litteraturvetenskapen som ligger mig själv närmast handlar dock mer om kunskapsteoretiska perspektiv på digitaliseringen. Det jag kallar ”digital epistemologi” syftar på en digital humaniora som i princip skulle kunna bedrivas utan datorer (men det är sannerligen inget självändamål). De frågor som ställs handlar om hur de kulturella uttrycken förändras i en digital tid, men också om att se digitaliseringen inte bara som en samling tekniker, nätverk och data, utan också som en tankeform. Detta får en räckvidd konsekvenser på flera kunskapsteoretiska nivåer:

- att vi i diskussionen om e-böcker vs fysiska böcker i biblioteksbeståndet måste inse att det ena inte ersätter det andra, textens materialitet får konsekvenser för kunskapsinhämtningen.

- att vi i större utsträckning borde undersöka och appropriera *spelets* kunskapsteoretiska förutsättningar såväl i forskning som i undervisning (jfr McKenzie Wark, *Gamer Theory*, 2007).

- att relatera litterära uttryck till digital kultur vare sig de handlar om digitala företeelser eller ej.

- att vi blir medvetna om att vissa teoribildningar, som till exempel mediarkeologin, kan ses som en direkt spegling av den digitala kulturen.

- att den digitala kulturen, betraktad som en tankeform (eller rättare flera) gör det möjligt att relatera digitala uttryck till tidigmoderna tankeformer som emblemet och kuriosakabinettet, och också med

framgång gör det möjligt att återvända till retoriska grundbegrepp som nu kan förstås i ett nytt sammanhang. Moderniteten är en parentes.

– att undersöka vilka kunskapsteoretiska konsekvenser olika former av akademisk produktion för med sig. I diskussionen om hur vi inom humaniora lämpligast ska kommunicera våra rön har vi i allt för stor utsträckning fokuserat på bibliometrisk impact och i alltför liten utsträckning diskuterat de kunskapsteoretiska effekterna av monografier, sammanläggningsavhandlingar, den konstnärliga forskningen, de digitala plattformarna och så kallad *gamification*.

**MATS MALM. PROFESSOR I LITTERATURVETENSKAP VID
GÖTEBORGS UNIVERSITET SAMT FÖRESTÅNDARE FÖR
LITTERATURBANKEN**

1. Digitaliseringens betydelse har varit enorm för alla led i produktionen och distributionen av litteratur. Motsvarande har den förstås varit fundamental för konsumtionen, särskilt får man nog säga genom att konsumtionen av traditionella böcker stärkts kraftfullt av de digitala produktions- och distributionsvägarna: böckerna har helt enkelt blivit billigare och mer lättillgängliga. I Sverige har påverkan inte varit så stor som i många andra länder när det gäller att konsumera faktiska e-böcker.

2. Den digitala utvecklingen har hittills påverkat forskning och undervisning mest så till vida att den har gjort texter lättare åtkomliga: skönlitteratur, facklitteratur, databaser med mera. Det i sig är utmärkt men handlar i hög grad om effektivisering av gamla arbetsformer. Den tydligaste mer genomgripande förändringen syns kanske i den bokhistoriska forskningen: att den har utvecklats så kraftfullt hänger samman med att böckernas fysiska egenskaper har förtydligats påtagligt genom eteriska digitala bilder. Den stora potentialen har vi framför oss: när texter och metadata har digitaliserats i en sådan omfattning att de kan användas för helt nya former av exploatering, kan nya frågeställningar formuleras, nya metoder utvecklas och nya utbyten mellan discipliner förverkligas.

Att den framtida utvecklingen kommer att vara verkligen intressant

och dynamisk är helt klart, även om det inte går att säga om just hur den kommer att arta sig. Men förutom att litteraturforskare får en rad nya möjligheter att närma sig skönlitteraturen, kommer skönlitteraturen när den väl är digitaliserad att bli ett värdefullt källmaterial för snart sagt alla humanistiska och samhällsvetenskapliga discipliner. Ambitionerna kan förstås inte stanna där: alla böcker behöver digitaliseras och kring sådana material och metoder lär många disciplinergänser utmanas. Det blir intressant att se hur det litteraturvetenskapliga ämnet påverkas när skönlitteraturen på allvar öppnas för forskningsinriktningar som sociologi, etnologi och ekonomisk historia.

Givetvis finns risker och faror i forskningsprocessen kring digitala material och metoder, men det finns gott om varningsord och kritisk reflektion av det slag som behövs i en så snabb utveckling. Hela denna inriktning stimulerar också den teoretiska reflektionen kring vetenskaplig kunskapsproduktion på ett mer generellt plan.

För undervisningens del kan digitaliseringen erbjuda mycket mer än möjligheten att slippa anpassa pensum efter vilka böcker som finns i bokhandeln vid ett visst tillfälle. Digitala material och metoder kommer att erbjuda nya, mer experimentella och konstruktiva, möjligheter för studenters självständiga arbeten.

Det stora problemet hittills för den svenska forskningen är att praktiskt taget inga offentliga medel har gått till systematisk digitalisering av böcker i detta land, trots paroller om att vi skall vara världsledande i att utnyttja digitaliseringens möjligheter. Jämför det med Norge, som har digitaliserat alla böcker tryckta på norska, totalt en halv miljon. Andra jämförbara länder har inte kommit så långt som Norge, men det är tydligt att Sverige har placerat sig i jumboligan och riskerar att missa den verkligen intressanta utvecklingen. Samtidigt är den svenska utgivningen genom tiderna så begränsad att det skulle kunna gå snabbt att etablera ett mycket representativt och användbart material.

För sådan digitalisering är utmaningen inte främst teknisk, även om bokrobotar, OCR-programvara och databaser självfallet kommer att utvecklas vidare. De ekonomiska kraven blir i motsvarande grad mindre när processerna blir billigare, men den ekonomiska utmaningen har hittills visat sig vara svårhanterlig. De juridiska utmaningarna kan visa sig bli det största hindret, om större delen av 1900-talet och hela 2000-talet fortsätter att vara låst material för forskningen.

**JESPER OLSSON. BITRÄDANDE PROFESSOR I SPRÅK OCH KULTUR
MED INRIKTNING MOT LITTERATURVETENSKAP OCH MEDIE-
HISTORIA VID LINKÖPINGS UNIVERSITET**

Bägge frågorna inbjuder till boklånga svar, men här finns bara tid och rum till en komprimerad respons.

1. Om frågans ”digitalisering” hänvisar till digital teknologi och medieinfrastruktur i stort, har den tveklöst omformat alla tre leden i den litterära händelsen på oöverskådliga sätt. På bordet bredvid mig ligger tre nya böcker som försöker följa några spår och effekter: Julia Pennlerts avhandling *Poesi pågår. En studie av poeter.se 2003–2016* (2018), Dennis Tenens nyutkomna *Plain Text. The Poetics of Computation* (2017) och en antologi som heter *The Digital Critic. Literary Culture Online* (2017). Bara titlarna på dessa volymer hade framstått som relativt obegripliga för tjugo år sedan. Datorer och mjukvara har från 1960-talet och framåt gripit in i och påverkat villkoren för litterärt skapande och lämnat ofta djupa och skiftande avtryck i former och fantasi, som Matthew Kirschenbaum visat i sin underhållande undersökning av ordbehandlings litteraturhistoria: *Track Changes. A Literary History of Word Processing* (2016). Självfallet har denna process intensifierats och diversifierats under de senaste decennierna. Minst intressant: genom produktionen av e-böcker som sömlöst remedierar tryckta dito med vissa tillägg (sökfunktion, länkar etcetera) – eller, på senare tid, och mer intressant, vidgar codexens register via mer tankeväckande grepp. Än mer intressant: genom uppkomsten av en räckta digitalt specifika genrer och former – från 1980-talets hypertextromaner till 1990-talets Flash-poesi till Googlebaserade verk till sms-berättelser, till de intermediala och multimodala kombinationer och hybrider som kan beskådas och läsas i samlingar som Electronic Literature Collection. Och minst lika, kanske mest intressant: genom en ”mediearkeologisk” orienterad poetik utagerad i poesi och roman-konst på papper, där tryckta medier – från böcker till teleprinterrem-sor – blir ett sätt att historisera och kritiskt undersöka den digitala infrastrukturen (här kan allt från poetiska listor av Ulf Karl Olov Nilsson till listklättrande thrillers som Marisha Pessls *Nattfilm* från 2013, fylld av skärmdumpar av mail och hemsidor, nämnas).

Men sådana iakttagelser snuddar bara vid den ”betydelse” som

en djupborrande blick skulle urskilja – en blick som skulle zooma in effekter i själva tänkandet kring litteratur, vad Jonas Ingvarsson diskuterar i termer av en ”digital epistemologi”. Detsamma gäller om man flyttar fokus till distributionen. Kanske är det till och med här som de mest omfattande omvandlingarna skett, och då tänker jag inte främst på den smidiga distributionen av digital eller digitaliserad litteratur via nätbaserade gemenskaper av olika slag (som poeter.se) eller via ambitiösa arkiv som *ubuweb*, utan i lika hög grad på nätbokhandeln i dess olika former och på de svällande samlingarna av (illegalt) digitaliserade och reproducerade tryckta böcker.

Eller är det kanske ändå läsandet som förändrats mest? Både det institutionellt armerade och historiskt grundade läsande som kallas ”kritik” och som idag finner en rad andra former – bokbloggar, och liknande – och det läsande vi alla utövar i soffan, på bussen, i badet och så vidare, och vars förändrade villkor (små och stora skärmar, med mera) alstrat alarmism – ingen kan eller orkar eller har tid att läsa Tolstoj längre; närläsningens meditativa moduleringar av tankar och känslor har upphört – såväl som mer positiva eller till och med utopiska perspektiv på sådana saker som en förhöjd sensibilitet inför skiftet mellan medier, temporaliteter, kontexter. Jag har svårt att tro fullt ut på något av detta. Men att genomgripande förändringar sker är givet, och den tryckta boken kommer att försvinna, inte helt men i stort sett, inom en överskådlig framtid.

2. Svaret här kan, från mitt håll, tyvärr bara bli lika svepande och tentativt. Digital humaniora har visat på hur främst forskningen kan omvandlas av digital teknologi i vid mening: Gamla kvantitativa metoder blir nya, eller kan utföras på mer övertygande och sofistikerade sätt genom tillgången på alltmer omfattande digitaliserade textkorpora och ny mjukvara. Kollektiva arbetsformer och andra miljöer som DH-labbet skapas. Mer experimentella arbetsformer och metoder kan utvecklas (som Johanna Drucker och många andra visat). Nya presentationsformer – inte minst grafer, kartor och träd, som någon ungefär sammanfattade saken – har gett nya bilder och gestaltningar av epoker och genrer, om inte alltid av enskilda diktare och texter.

Sannolikt kommer detta att få mer genomgripande effekter än vad som än så länge blivit synligt och det kommer att påverka forskarrollen och utbildningen av forskare. Men samtidigt finns en räckta

goda skäl att också kritiskt begrunda en alltid hotande teknofili och fetischism och partiell blindhet för begränsningarna hos dessa ”nya redskap”. Personligen tror jag återigen att en materialistiskt grundad, historiserande och mediarkeologisk analys kan vara produktiv och klok. Liksom en nyanserad blick på vilka effekter dessa nya redskap och metoder har på föreställningen om kunskap.

Samtidigt är jag nyfiken på hur digital teknologi kan införlivas på ett mer experimentellt och undersökande sätt i undervisningen (och givetvis har mycket hänt här som jag inte har en aning om). Här borde tanken på labbet och laborationen, till exempel, kunna bli vitaliserande för den rymd för gemensam läsning och diskussion som seminariet, till exempel, erbjuder. Vad kan frigöras om mjukvara för berättande eller sociala medier sammankopplas med etablerade läspraktiker och analysmetoder, etcetera? Det handlar förstås inte om att sätta det ena framför det andra, utan om att testa nya kombinationer som kan främmandegöra och ge energi åt den redan befintliga praktiken.

JULIA PENNLERT. FIL. DR I LITTERATURVETENSKAP OCH UNIVERSITETSADJUNKT I BIBLIOTEKS- OCH INFORMATIONSVETENSKAP MED FOKUS PÅ LÄSANDE OCH LÄSFRÄMJANDE VERKSAMHET VID BIBLIOTEKSHÖGSKOLAN I BORÅS

1. Digitaliseringen har haft stor betydelse när det gäller produktion, konsumtion och distribution av litteratur. Genom den digitala tekniken och genom digitala mötesplatser finns nu en parallell digital litterär kultur som både står fri från – och har likheter med – andra former av litterära gemenskaper och/eller litteratursamhället i mer breda termer. Det jag tycker är intressant med frågor som rör litteratur och den digitala tekniken är just den här parallella rörelsen av både nya litterära uttryck och format, nya typer av författare och läsare, och hur ett medialt återbruk blir tydlig i digitala miljöer där litterära möten sker genom att samtal och tolkningar av litteratur publiceras och diskuteras. I relation till den digitala tekniken ser vi också hur litteraturen kan studeras och undersökas på nya sätt. På till exempel sajter som *poeter.se* publiceras det dagligen 300 dikter och 500 textkommentarer vilket visar hur poesin som genre är populär online men också hur omfattande den digitala egenpubliceringen av dikter faktiskt är.

2. Jag tycker mig se ett visst nyvaket intresse inom litteraturforskningen gällande hur just den digitala tekniken påverkar/bidrar till den litteraturvetenskapliga forskningspraktiken och undervisningen om litteratur. Min förhoppning är att den digitala tekniken gör att vi som litteraturvetare på ett tydligare sätt reflekterar över och diskuterar metodologiska frågor rörande de mediespecifika egenskaper som präglar ett material som publiceras på internet samt att vi i större utsträckning intresserar oss för kritiska perspektiv på den digitala teknikens möjligheter och begränsningar för litteraturen, läsaren och författaren.

Jag skulle gärna se att vi även som forskare blir mer självreflekterande gällande de frågeställningar och synsätt som vi bär med oss (som någon form av disciplinär förförståelse) och hur detta kan utmanas men också korsbefruktas av de metoder och gränssnitt som den digitala tekniken möjliggör. För att återknyta till en poesisajt som *poeter.se* väcker det omfattande publicerade materialet frågor kring hur litteraturvetenskapliga frågeställningar rörande text, läsare och författare kan undersökas med hjälp av en kombination av distansläsningsmetoder och litteratursociologiska perspektiv.

Gällande utbildningsfrågor så tror jag att vi även måste utbilda våra studenter i en medial förståelse kring hur olika medier (både digitala sociala nätverkssajter och den tryckta boken) på olika sätt präglar vad och hur vi tolkar texter och hur mediespecifika egenskaper, och kanske också mediologiken, påverkar hur och vad vi läser. Att läsa en text och förstå dess sammanhang är kunskaper som kommer vara av stor betydelse och som i allra högsta grad även i framtiden kommer att präglas av de mediala kanaler där texten publiceras och diskuteras.

ØYVIND PRYTZ. UTREDARE PÅ KULTURRÅDET I NORGE OCH FÖRFATTARE TILL BOKEN *LITTERATUR I EN DIGITAL TID* (2016)

1. Et første svar kunne være: Så langt har digitaliseringen hatt relativt liten betydning for produksjon, distribusjon og konsum av litteratur i Norge. Påstanden må riktignok nyanseres, og under de mer overfladiske endringstendensene knyttet til den digitalteknologiske utviklingen, kan man ane konturene av mer grunnleggende (og langsommere) forandringer.

Interessen for å utforske de estetiske eller formmessige mulighetene som digitale skrive- og publiseringssteknologier åpner for, har foreløpig vært relativt beskjeden blant norske forfattere. De fleste (men ikke alle, det finnes viktige unntak) har riktignok datamaskinen som sin viktigste skriveteknologi, og forlagenes arbeidsprosesser har naturligvis endret seg radikalt som en følge av digitaliseringen, men det er svært få forfattere som dyrker de heldigitale skrive- og publiseringsformatene, og som på den måten bidrar til å utvikle den interaktive eller multimodale litteraturen: Den elektroniske litteraturen er fremdeles en marginal sjanger i Norge.

Derimot har det blitt produsert en god del barnebøker for smarttelefoner og nettbrett, det jeg kaller ”brettbøker”. I hovedsak dreier det seg om adaptasjoner av allerede publiserte papirbøker. Mange av dem er forholdsvis enkle, og opplesningen av teksten er ofte det eneste digitale virkemidlet som tas i bruk. Det finnes også mer avanserte remedieringer som rommer både animasjoner, musikk, illustrerende lydeffekter og enkle interaktive elementer, men så langt har det bare blitt laget en håndfull *heldigitale* barnebøker, altså brettbøker som ikke baserer seg på tidligere publiserte papirbøker, og som dermed kan forholde seg fritt til papirbokens konvensjoner. Åshild Kanstad Johnsen *Kubbe lager skyggeteater* fra 2013 er fremdeles den viktigste utgivelsen innenfor denne kategorien. I tillegg til å være estetisk interessant, kan den – på et litt annet plan – sies å tematisere ”bakbelysningen” som teknologi, den retter altså oppmerksomheten mot nettbrettene som publiseringsplattform.

Mye kan tyde på at ulike former for selvpublisering i sosiale medier har hatt større betydning for litteraturen i Norge enn den elektroniske eller heldigitale litteraturen. En rekke forfattere som først publiserte tekstene sine på blogger, Facebook og Twitter, eller i ulike litterære nettsamfunn, som for eksempel det norske Diktkammeret, har i de senere årene blitt plukket opp av tradisjonelle forlag. Sosiale medier synes slik å ha en viktig funksjon som et slags skriveverksted eller ”litterære laboratorium”, hvor det er mulig – særlig for uetablerte forfattere – å prøve ut tekster og tanker for et større publikum. Mer etablerte forfattere bruker i mindre grad sosiale medier som litterær publikasjonsplattform, men også her finnes det unntak. Frode Grytten står bak et av de mest interessante eksperimentene: I perioden fra desember 2011 til juni 2013 publiserte han – hver eneste dag – én

ny mikronovelle på Twitter. Til sammen ble det mer enn fem hundre fortattede fortellinger. Et utvalg av fortellingen har senere blitt samlet i boken *Vente på fuglen* (2014).

En tendens i sosiale medier de senere årene (ikke minst knyttet til økt bruk av og mer avanserte smarttelefoner) er kortere tekster og flere bilder. I tråd med dette har det vært en økende interesse i Norge for Instagram som publiseringsplattform, særlig for lyriske tekster. Et eksempel er kontoen ”renpoesi” som i januar 2018 hadde mer enn 90 000 følgere, og som dessuten har resultert i flere diktantologier publisert på papir. Diktene som publiseres på ”renpoesi”, og på Instagram generelt, er ofte ekspressive og personlige, og i mange tilfeller dreier det seg om avfotograferinger fra papirbøker, altså ikke tekster skrevet direkte for Instagram som publiseringsplattform. Etablerte forfattere og ”amatører” (i ordets rette forstand) publiseres ofte side om side, og en konsekvens av dette er at skillet mellom ”profesjonelle” og ”ikke-profesjonelle” forfattere blir mindre markant. Selv om Instagram-poesien er ikke alltid nyskapende, bidrar det sosiale mediet til at litteraturen når ut til nye og større lesergrupper, og slik – ved at litteraturen dukker opp på uvante steder – får den også en litt annen funksjon enn når den publiseres på papir.

Til tross for at utforskningen av den digitalt skapte og den digitalt formidlete litteratur i Norge er relativt beskjeden, har digitaliseringen med andre ord igangsatt endringsprosesser som vil kunne ha stor betydning på lengre sikt. Dette handler blant om litteraturens funksjon som kunstform, om litteraturens rolle i kulturen, og om forståelsen vår av grunnleggende begreper som ”forfatter”, ”litteratur” og ”bok”. Enn så lenge skriver riktignok de fleste av samtidens forfattere *bøker*. Det er boken – det vil si papirboken – man ser for seg som det endelige resultatet av skriveprosessen, med de konsekvenser dette har for hvordan den litterære teksten komponeres og struktureres.

Men samtidens forfattere skriver også innenfor rammene av en digital kultur, og på et eller annet plan setter digitaliseringen spor etter seg også i den ”papirbaserte” litteraturen. Audun Mortensen er et eksempel på en forfatter som har bidratt til interessante formmessige og tematiske utforskninger av digitaliseringens konsekvenser for litteratur, kultur og samfunn, men som primært forholder seg til boken som format.

Når det gjelder konsum av litteratur i Norge, har det vært små

endringer de senere årene. Ifølge tall fra Bokhandlerforeningen leste rundt 90 prosent av befolkningen minst én bok i 2016. Ifølge en annen statistikk, *Norsk mediebarometer* fra Statistisk sentralbyrå, leste rundt 25 prosent av den voksne befolkningen papirbok på en vanlig hverdag samme år. Dette tallet har vært stabilt helt siden begynnelsen av 1990-tallet. Kun to prosent av befolkningen leste e-bok. Tallene forteller oss to ting: For det første at interessen for bøker og litteratur holder seg høy i Norge – til tross for konkurransen fra andre (muligens lettere tilgjengelige) medieuttrykk. Og for det andre at papirboken fremdeles er det foretrukne mediet for skjønnlitterære lesinger.

Det kan være flere årsaker til papirbokens sterke stilling: Delvis kan man argumentere for at papirboken har et rikere spektrum av grafiske uttrykksmuligheter, og at den på enkelte områder er en mer anvendelig leseteknologi enn e-boken (enten man leser denne på lesebrett, nettbrett eller smarttelefon). Delvis kan man peke på at e-boken ikke har hatt fritak fra merverdiavgift på samme måte som papirboken, noe som gjør at e-boken relativt sett har vært dyrere (men dette er trolig i ferd med å bli endret). Delvis kan det skyldes at utlånet av e-bøker fra bibliotekene baserer seg på den såkalte eksemplarmodellen, slik at det til enhver tid bare kan lånes ut et begrenset antall eksemplarer av hver bok. Delvis er det mange som setter pris på at papirboken gir dem en pause fra den skjermen de ellers forholder seg til i store deler av døgnet. Og endelig kan man peke på den sterke og langvarige forbindelsen som finnes mellom litteraturen som uttrykksform og papirboken som medium: Papiret er på mange måter litteraturens medium.

2. Siden jeg de siste fem årene har jobbet utenfor universitetene, har jeg ikke full oversikt over hvordan undervisningen i litteraturvitenskap har blitt preget av den digitale utviklingen. Mitt inntrykk er at grunnpensumet er relativt uforandret (noe som heller ikke er overraskende i forbindelse med den historiske litteraturen). De senere årene har det riktignok blitt holdt fordypningskurs (kurs hvor pensum og undervisningsformer varierer) som har betonert et medieteknologisk perspektiv på litteraturen. For å aktualisere litteraturvitenskapen, og ikke minst for å forstå de endringsprosesser som knytter seg til digitaliseringen, er dette viktig: Vi trenger litteraturvitere med teknologiforståelse.

Når det gjelder forskningen, har digitaliseringen hatt betydning

både for metodeutviklingen og for de tematiske interessene. Ved Universitetet i Bergen er det et viktig miljø for forskning på digital kultur generelt og elektronisk litteratur spesielt. Ved NTNU i Trondheim har vært gjennomført flere interessante forskningsprosjekter med et mediearkeologisk perspektiv på litteraturen, men fokuset her har primært vært på den tidligmoderne litteraturen. Enkelte miljøer, spesielt i Oslo, men også ved andre universiteter, har begynt å ta i bruk metoder fra digital humaniora.

Nasjonalbiblioteket, som er i ferd med å digitalisere store deler av samlingen sin, er en pådriver i dette arbeidet. Så langt har nærmere fem hundre tusen bøker blitt digitalisert, og en stor del av bøkene publisert før år 2000 er åpent tilgjengelige for norske nettbrukere. Nyere utgivelser kan studeres digitalt i Nasjonalbibliotekets lokaler. Dette åpner en rekke interessante muligheter for stordataanalyser av litteraturen, og det er allerede igangsatt forskningsprosjekter som jobber med dette.

ALEXANDER SVEDBERG. Redaktör, kritiker och antikvetare. Författare till boken *Framtidens kritik. Två essäer* (2018) tillsammans med Axel Andersson

1. I Vernor Vinges roman *Rainbow's End* (2006) vaknar poeten Robert upp till en verklighet fylld av digitala överlagringar. På jakt efter "riktiga böcker" söker han sig till biblioteket, där han till sin förskräckelse upptäcker hur böcker och tidskrifter sugas in i en mekaniserad slang. Slangen är fylld med mikrokameror som dokumenterar varenda trycksak. *Data rescue*. Vinges framtid saknar handdatorer och klumpiga skärmar, istället utrustas människor med linser. Genom linserna blir omgivningens digitala överlagringar synliga, däribland digitala böcker.

Vi befinner oss långt från teknologin i *Rainbow's End*. Däremot närmar vi oss vad jag kallar för de blödande nätverkens epok, en period av experiment knutna till nya relationella gränssnitt som medierar förhållandet mellan det digitala och det konkreta. *Augmented Reality* (AR; "förstärkt" eller "utvidgad" verklighet) är en teknologi som placerar digitala objekt och varelser ovanpå den konkreta verkligheten. Mjukvaran utvecklades först i relation till webbkameror,

mobiltelefoner och glasögon, men 2016 patenterade Samsung, Google och Sony teknologi som för oss närmare AR-linser. Under 2016 och 2017 började även förlags- och tidningsbranschen anpassa sig efter en sådan utveckling.

Vad betyder detta för litteratur och litteraturanalys som sådan? Litteraturens behandling av teknologi stannade tidigare vid mekaniseringen som metafor; ett nytt varande översatt till ren text. Under moderniteten har textens renodling aldrig "hotats" i samma omfattning som måleriets, vars abstraktion delvis tvingades fram av kameran och filmen. En teknologi som medierar förhållandet mellan digitalt och konkret ställer däremot helt nya frågor om *hur* vi kommer läsa i framtiden. Traditionella motsättningar som bild-text, skrift-tal och konkret-digitalt vävs samman genom gränsöverskridande teknologier.

Förlagsvärldens led har under de senaste åren anpassats efter att så effektivt som möjligt få ut böckernas innehåll i ett flertal format, däribland mjukband, e-böcker och ljudböcker. Kanske kommer den digitala överlagringens "förstärkning" vara en del av framtidens produktionsled? I Japan, USA och Kina har kulturproducenter och företag redan börjat köpa upp och samarbeta med teknikfirmor och spelutvecklare. Ett exempel är bokgruppen Hachettes uppköp av spelutvecklaren Neon Play. AR-utvecklaren Meta gick under januari 2018 ut med nyheten om ett samarbete med teknikjätten Dell. Meta har sedan tidigare gjort sig kända för sina försök att utveckla digitala, taktila överlagringar, det vill säga digitala föremål som går att hantera som pseudo-objekt. Kanske är inte steget mot digitala, taktila böcker långt borta? Eller kommer kanske digitala överlagringar som ljudslingar, animationer och hyperlänkar vara en del av den traditionella bokens framtid?

2. Hur kommer detta påverka den litterära miljön? Teknologin används i nuläget främst för marknadsföring och pedagogiska experiment. Jag tror dock att den också kommer användas för att skapa sammanhang inom vilken litteraturen figurerar, till exempel en ny kritisk reception. Mot slutet av 2017 gick forskaren Amy Webb ut och talade om mobiltelefonens förestående död, till förmån för linser, projektionsteknologi och andra proteser. Detta kommer troligtvis påverka samhället i ännu större omfattning än vad den skärm- och handbundna digitaliseringen har gjort. Det vi måste fråga oss är vad detta kommer innebära för

den akademiskt grundade traditionen och hur vi kan påverka detta i rätt riktning. Jag tror inte att någon kommer påstå att traditionell litteraturanalys blir obsolet, men väl att akademisk humaniora i ännu högre grad måste börja tänka på att ta sig an gränsöverskridande teknologier på andra sätt än översättningar till text.

Det litteraturvetenskapliga fältets traditionella metoder har utvecklats för att med kriminalteknisk noggrannhet djupdyka i ordet. Men om ordet används för att studera ordet, räcker det då att enbart använda språket för att studera hybridlitteratur? Vad händer med kritiker och forskare när utbudet kompliceras och ljud, bild, rörelse – och text, vävs samman? Kodkritik och avatarkritik existerar redan, vilket bland annat har lyfts fram av forskaren David Jhave Johnston i boken *Aesthetic Animism. Digital Poetry's Ontological Implications* (2016). Tidigare talades det om "hyperromanen", men många av dagens experiment drar 1990-talets diskussion om digitaliseringens inverkan på litteraturen till sin spets. Arkivet ELMCIP har upprättats för att samla dessa gränsöverskridande experiment och nästa steg för litteraturvetenskapen blir att ställa kritiska frågor i relation till sådana format. Troligen inkluderar detta fler samarbeten med teknikinriktade forskningsfält.

DIGITAL ESTETIKK HOS MAX BENSE OG INGER CHRISTENSEN

Ragnild Lome

Den nye tekniske realiteten har satt dype spor i kulturen, mente den tyske fysikeren og filosofen Max Bense i sitt firebindsverk *Aesthetica I-IV*, som han utga på 1950 og 1960-tallet. Poesien er ikke lenger analog, hevdet han, altså imiterende. Poesien har begynt å bli digital. Den digitale foregangspoet *par excellence*, Gertrude Stein, nevnes flere ganger i artiklene og bøkene Bense skriver på denne tiden – i Steins tilfelle dreier det seg nemlig ”utvilsomt om en type litteratur som svarer til vår sivilisasjons tekniske realitet”.¹ Også samtidige forfattere som Francis Ponge, østeriske forfattere som Friederike Mayröcker og poesigruppen Ouilipo tjener som eksempel på den nye tids poesi, ifølge Bense.

Bense forsøkte med sitt begrep digital poesi å formulere hvordan kunsten endret seg som følge av de nye teknologiske betingelsene: Fra at kunsten tidligere hadde en imiterende funksjon, begynner den i større og større grad å modellerere virkeligheten i etterkrigsårene, hevdet han. I denne artikkelen skal jeg redegjøre for Benses skille mellom digital og analog poesi, og deretter knytte disse tankene til Inger Christensens roman *Azorno* (1967). Christensens roman arbeider eksplisitt både med språket og fiksjonens betydning for hva som oppleves som virkelighet, et tema som i sekundærlitteraturen om romanen har blitt knyttet til en romantisk idé om forholdet mellom bilde og språk. Denne artikkelen forsøker å knytte romanen tydeligere til den medieteknologiske situasjonen i tiden den er skrevet, og til spesifikke refleksjoner om en digital, modellert virkelighetsforståelse, slik kybernetikere som Bense skildrer den. Destabiliseringen av fortellerposisjonen og den langsomme, spiral-formede framgangen i handlingen, skapt av hyppige gjentakende scener med små variasjoner, iscenesetter en modellert verden i Christensens roman. Eksperi-

menteringen med fiksjon og litterære former i *Azorno* settes dermed i et medieteknologisk lys i denne artikkelen, og romanen kobles til den pågående utforskningen av grensene for- og konsekvensene av et dobbelt, modellert blikk på virkeligheten, i både vitenskapelige og kunstneriske kretser på 1960-tallet.

INNFLYTELSEN FRA MAX BENSE

Akkurat hva slags tenker Max Bense var, er ikke lett å bli klok på. Teknologihistorikeren og teoretikeren Claus Pias har betegnet han som en transhumanist og en iherdig rasjonalist, som allerede på 1970-tallet ble ansett for være gammeldags og reaksjonær.² Ifølge Bense lå det en utopisk sprengkraft i informasjonsalderen – han så for seg et gjennomrasjonelt samfunn i fremtiden, hvis struktur menneskene ville bli i stand til å avlese, måle og lage prognoser på bakgrunn av.³ Bakgrunnen for denne utopiske kraften er kybernetikken. Kybernetikken er læren om styringssystemer og reguleringssystemer, og har sitt navn fra det greske ordet κυβερνητικός, styringsmann.

Et godt eksempel på nysgjerrigheten som preget Benses virke, er et radiostykke han skrev på 1960-tallet, *Der Monolog der Terry Jo* (1969). Bense kom tilfeldigvis over en avisnotis om en jente som hadde mistet bevisstheten etter en ulykke, men likevel fortsatte å prate – en ubevisst rabling – hele veien til sykehuset. Historien fascinerte den tyske professoren, og fikk ham til å skrive et radiostykke. Selve radiostykket starter med at en kvinnestemme uttaler en rekke vilkårlige ord, som Bense hadde generert på en datamaskin. Stykket avslutter med at Terry Jo kommer til bevissthet igjen og snakker i fullendte, menneskeskapte setninger. En stiplet linje fra maskin til menneske ble dermed tegnet opp, fra mekanisk ubevissthet til menneskelig bevissthet.⁴

På tross av visjonære drag, er Bense som tenker og filosof vanskelig å kategorisere, noe som nok skyldes de mange miljøene og fagområdene han var aktiv i. Bense ferdiggjorde sin doktoravhandling om kvantemekanikkens sannsynlighetsbegrep på 1930-tallet, og hadde i årene som fulgte en løs tilknytning til universitetsverden, en skjebne han delte med mange som jobbet videre med Einsteins relativitetsteori i det tyske riket i årene før og under krigen. Etter krigen ble han knyttet til Technische Universität Stuttgart, og her innledet han samarbeider med programmerere, kunstnere og filosofer, som alle jobbet med kyberne-

tiske ideer på forskjellige vis. Bense ble dermed en foregangsmann for helhetsvitenskapen kybernetikk på det europeiske kontinentet i årene den blomstret. I tidsskriftet han startet, *augenblick*, oversattes Gertrude Stein, og poeter som Anselm Hollo og Walter Höllerer bidro, og sammen med Theo Lutz på Technische Hochschule Stuttgart skapte Bense den første maskinen som produserte poesi, programmert på en mainframe ZUSE Z 22.⁵

En ny måte å anskue verden oppstår med informasjonsalderen, mente Bense: Etterkrigstiden var preget av et *teknisk blikk*. Det tekniske blikket er et dobbeltblikk. Med den nye teknologiens briller kan menneskene se den materielle virkeligheten, samtidig som de ser en immateriell struktur folde seg ut, hevdet han. Bense tilbakefører dette tekniske blikket til Galileo, som var den første som tok i bruk denne særlige måten å se på: Han beviste at jorden beveget seg rundt solen og ikke omvendt, ved å anvende en immateriell modell som bevis, nemlig geometrien. Et lignende dobbeltblikk ble også identifisert av den franske filosofen Gilbert Simondon på 1960-tallet; Simondon hevdet at vår tid er preget av en *teknisk mentalitet*, hvor det materielle og immaterielle trer fram samtidig.⁶

Både Bense og Simondons begreper sender assosiasjoner til den yrende datateknologien og de mekaniske reguleringssystemene brukt i industrien i denne perioden. Sentralt for kybernetikerne var imidlertid ikke bare menneskeskapte systemer, men den generelle appellen til kybernetikken; kybernetikere var ikke først og fremst interessert i maskiner, men menneskekroppen, hjernen, naturens økosystem og samfunnet, som de anså regulert på et rasjonelt og lesbart vis, slik menneskene regulerer og kontrollerer maskinene de skaper. I populærvitenskapen, så vel som i forskningslitteraturen utgjorde hjernen og sosiale system de mest brukte eksemplene på hva som utgjorde komplekse systemer, og Simondon skiller knapt nok mellom naturlige strukturer og mekaniske strukturer når han skildrer den nye tekniske mentaliteten. Når Theo Lutz og Rolf Lohberg skulle introdusere populærvitenskapelig til kybernetikken på 1960-tallet i Tyskland, omtalte de det som en ”fjerde dimensjon”, som påvirker hvordan vi ser både på teknologien og naturen.⁷ I *Keiner weiß was Kybernetik ist* (1969) forklarer de denne fjerde dimensjonen som nøkkelen til å forstå hvordan alt fra komplekse maskiner, mennesker og samfunn fungerer. Den fjerde dimensjonen, sier de, er ”uvirkelighetens dimensjon”, en modell

som gjør både fortid og fremtid tilstede samtidig.⁸ Et eksempel på denne fjerde dimensjonen er organiseringen av trafikklýsene i Toronto – den kanadiske byen hadde allerede i 1963 tatt i bruk en datamodell for å regulere lysene. Trafikklýsene og reguleringen av det, tilfører et nytt, digitalt lag til byens materielle arkitektur.

ANALOG OG DIGITAL POESI

Kybernetikken ble et særlig sted å anskue verden fra for Bense og mange av hans kollegaer i Europa. Den tyske teknologihistorikeren Erich Hörl har derfor foreslått å se på kybernetikken i etterkrigstidens Europa som en introduksjon av et nytt erkjennelsesmessig *Standort* (etter et begrep fra filosofen Hans Blumenberg), i sin bok *Transformationen des Humanen. Kulturgeschichte der Kybernetik* (2008), altså et nytt epistemologisk ståsted å beskue verden fra.⁹ Den ble et utgangspunkt for å forestille seg verden på en annen måte – og denne endrede måten å se på, angikk i høyeste grad estetikken.¹⁰ Belest som han var både når det gjaldt moderne og samtidig poesi, utviklet han en idé om en digital estetikk, som var universell og i stand til å avlese de grunnleggende mønstrene i språket, bevisstheten og samfunnet.

Som bakgrunn for skillet mellom analog og digital poesi støtter Bense seg på matematikeren Benoit Mandelbrots skille mellom analoge og digitale tekster i artikkelen "Informational Theory of the Statistical Structure of Language" fra 1953.¹¹ Ifølge Mandelbrot, som i sin tur støtter seg på lingvisten Ferdinand de Saussure, er analogt språk et imiterende språk, mens et digitalt språk er karakterisert ved å være symbolsk.¹² Ut fra Mandelbrots skille mellom det imiterende og det symbolske, fortsetter Bense sine tankerekker: Analog poesi baserer seg på en avbildningstanke, mens en digital poesi ikke er interessert i å referere til en virkelighet, men snarere i å avsløre den indre strukturen, ja, selve bygningsmåten til verden. "'Fremstillingen' mister den 'projektive' funksjonen og får i stedet en 'strukturell'", skriver Bense.¹³ Ekspresjonistiske og surrealistiske tekster er eksempler på imitativ – altså analog – poesi. Hegel og Nietzsche, derimot, er digitale tenkere, fordi de søker modellene bak virkeligheten, snarere enn å vise virkeligheten slik den fremstår. Digitale tekster skapes ut fra avgjørelser, mens analoge tekster oppstår ut fra et blikk på virkeligheten.¹⁴ En digital estetikk er dermed en estetikk som er opptatt av funksjonene i skriften

og språket, som ikke søker å avbilde eller referere til noe vi kan erfare, og i stedet forsøker å gjenskape et mønster til grunn for erfaringen. Skriften i digital poesi er således ikke representasjoner for gjenstander eller hendelser ute i verden, men byggesteiner til en grunnleggende, ofte usynlig modell som ligger til grunn for den erfarte verden.¹⁵

Bense går i sine estetiske overveielser ut fra at ethvert kunstverk er et kommunikasjonsfenomen.¹⁶ En meddelelse (*Nachricht*) er definert av usannsynligheten for at informasjon skal opptre i akkurat den konstallasjonen. Bense fremmer ut fra dette utgangspunktet noe som ligner en radikal tese, som man i dag kanskje først og fremst tenker på som postmoderne – ja, nærmest en parodi på en konstruktivistisk verdensforståelse: "Virkeligheten, mener vi, er ikke mulig å konstatere, kun mulig å tolke. Den utgjør ikke enkeltheter, men en sammenheng, en Nexus, ingen singularitet, men en kontekst, ingen fakta."¹⁷ Bense anser med andre ord virkeligheten som bestående av tegn, som må tolkes, på samme måte som den fysikalske virkeligheten består av atomer. Dette betyr ikke at den enkelte står fritt til å skape sin egen virkelighet. Bense legger vekt på at det ikke er tekstene selv som skaper den litterære virkeligheten, men "den språklige egenverden".¹⁸ Det vi kaller virkelighet skapes i et "sekundært medium, tilhørende det kommunikative, ikke energetiske Physis".¹⁹

For Bense innebærer dette perspektivet at kunsten må inneha en ny funksjon i samfunnet, og han foreslår at vi kaller den nye kunsten "statistisk estetikk". En statistisk estetikk – med fokus på relasjoner – muliggjør moderne "gjenstandsløs" kunst. Selv uten å ha en gjenstand, kan kunstverket være et kunstverk, fordi selve relasjonene kunstverket består av inneholder estetisk informasjon.²⁰ Dette vil på ingen måte si at kunsten forstås som fullstendig abstrakt for Bense. For Bense er denne statistiske estetikken i stor grad preget av en radikal materiell bevissthet.

MODELLER AV VERDEN – INGER CHRISTENSENS AZORNO

Max Bense gir i sine skrifter flere eksempler på det han anser som digital kunst, og som oftest mener han språkmaterialistiske strømninger i sin egen samtid. Som allerede nevnt, var Bense og kretsen rundt han i Stuttgart særlig fascinert av den eksilerte amerikanske forfatteren Gertrude Stein, men også Oulipoiske eksperimenter ble

hyppig nevnt. Andre forskere har senere innlemmet Wiener-kretsen, blant dem Oswald Wiener, Konrad Bayer og Elfriede Gerstl, som eksempler på kybernetiske diktermiljøer.²¹ I Skandinavia har Jesper Olsson og Jonas Ingvarsson lenket kybernetiske grunntanker med avantgardistiske språkmaterialistiske eksperimenter hos blant andre Åke Hodell og Øyvind Fahlström.²²

En kobling som ikke er like åpenbar, er kybernetikkens relasjon til modelleringstanken og virkelighetsoppfattelsen i de mange romaneksperimentene i Skandinavia på 1960-tallet. Da Inger Christensens *Azorno* kom ut i 1967 ble den lest som et språkfilosofisk eksperiment.²³ Også i senere forskning har romanen blitt tolket som uttrykk for en (universell) lek med litterære former og språk, for eksempel i Jette Lundbo Levys lesning av prosaeksperimentene til Inger Christensen i ”Forførelse og frigørelse. Fiktion og prosaformer i Inger Christensens forfatterskap”.²⁴ I det følgende vil jeg argumentere for at det som ofte har vært formulert som en lek med språklige og litterære former i Inger Christensens forfatterskap, bærer på en mer konkret refleksjon over endrede materielle betingelser for kommunikasjon i informasjonsalderen, som gjør det mulig, ja, uunngåelig, å modellere verden.²⁵ Christensens roman kan sies å ta utgangspunkt i en slik dobbelt, modellert forståelse av virkeligheten, og utforske konsekvensene og implikasjonene av den.

Den første setningen i Christensens *Azorno* lyder: ”Jeg har ladet mig fortælle at jeg er den kvinde han møder allerede på side otte”.²⁶ Åpningen antyder at virkeligheten og det trykte ord står i et nært forhold til hverandre – kvinnen er tydeligvis selv en person som skriver en historie, samtidig som hun er en romanperson i en annens historie. Det første spørsmålet leseren stiller, blir naturlig nok hvem denne fortelleren er, hvordan hun kan vite at hun møter noen på side 8, allerede på side 1? Leserens forvirring blir ikke mindre av at første del av romanen lar det stå åpent hvorvidt det er snakk om én forteller, eller en serie med kvinner som forteller (leseren presenteres for navn som Randi, Xenia, Katarina, Louise, som vi senere forstår også er romanpersoner i en roman av en annen romanperson, Sampel). Etter omtrent halve boken krystalliseres fortelleren i én person, konen til forfatteren Sampel, Bet Sampel, som nærmest blir brakt til live av fortelleren.²⁷ Det kommer frem at Bet sitter og gjenskriver en roman Sampel en gang skrev, om alle hans kvinnelige elskere. Til slutt i romanen skjer det

enda en endring, det er nærmest som om fortelleren har endret seg til å være Sampel, som skrev den opprinnelige romanen, og Bet er Batseba, som han skriver en roman om. Kvinnene later til å være utbyttelige – det eneste faste punktet er Sampel (som jo heller ikke er helt fast, siden han både er Azorno og Sampel på en gang). Romanpersonene siver ut og inn av hverandres hud, veksler med å fortelle og å styre historien om hverandre. De fikseres ikke, men flyttes rundt i den intrikate kommunikasjonsstrukturen romanen utgjør.²⁸

Den ukjente kvinnen på side 8 er omdreiningspunktet i fortellingen. Tittelen *Azorno* er en referanse til personen Azorno, som kanskje, kanskje ikke eksisterer.²⁹ Denne Azorno gir i starten av romanen beskjed til fortelleren om at hun er kvinnen som blir møtt av hovedpersonen på side 8 i Sampels roman. Fortelleren er imidlertid ikke alene om å tro at hun er kvinnen på side 8; Randi tror det er henne, og Xenia dagdrømmer, ifølge Randi, om at det er Xenia Azorno møter på side 8. På grunn av denne usikkerheten om hvem Sampel møter, ender fortelleren (som på dette tidspunktet kanskje er Louise) med å kjøre seg vill gjennom Tyskland for å realitetsorientere Xenia og fortelle sannheten om hvem kvinnen på side 8 er.³⁰ Det går så langt at Bet Sampel inviterer alle kvinnene som Sampel skriver om i sin roman, til sitt sommerhus for å konfrontere dem med sin versjon av virkeligheten.

Den destabiliserte fortellerposisjonen henger nøye sammen med den intrikate infrastrukturen for kommunikasjon i romanen. All kommunikasjon mellom romanpersonene i boken foregår skriftlig, i form av brev, eller i form av å lese og tolke den opprinnelige romanen Sampel har skrevet. Fortelleren sender dessuten omtrent 100 brev hver dag – et uoversiktlig antall brev. Brevformen åpner for en uvisshet om hvem som skriver – i motsetning til ansikt-til-ansikt-kommunikasjon kan avsenderen av et brev ikke verifiseres. Fortelleren er for eksempel på et tidspunkt redd for at det skal avsløres at hun ikke har skrevet deler av brevet hun har underskrevet.³¹ Hvorvidt Sampel faktisk har hatt alle disse kvinnelige elskere, er ikke i fokus i romanen – boken Bet skriver er en reaksjon på *beskrivelsene* av utroskapen, ikke utroskapen i seg selv. Christensen, kan man i den forstand si, reduserer fortellingen til *outputen* av Sampels historie. Hun skriver frem en modell av en modell av virkeligheten, og lar romanpersonene sine agere innenfor modellen.

FRI LEK MED FORMER?

Romanen til Christensen er en roman om en roman og således allerede en modell av en allerede nedskrevet modell av virkeligheten, snarere enn å være en roman om virkeligheten. Refleksjoner rundt romanform, tegnets forhold til virkeligheten og kvinners sjalusi blandes etter hvert sammen. Sjalousien antar et fordreid forhold mellom tegn og virkelighet, hvor alle tegn potensielt sett er bevis på mistanken den sjalu nærer. Tegnene overtar for virkeligheten, og fantasien – historiene – spinner videre nærmest av seg selv.

Suspenderingen av en virkelighet til fordel for refleksjoner rundt det å fortelle kan på den ene siden tyde på at Christensen med *Azorno* vil undersøke romanen og skriften som medium, og dermed flytte leserens fokus til romanformen og det skriftlige tegns makt til å påvirke forståelsen av virkeligheten. Slik sett passer *Azorno* godt inn i bildet av den eksperimenterende 60-tallsromanen i Skandinavia.³² Denne leken med form har av blant andre Pia Fuglsang Bach blitt tolket som en ren språklig formlek, hvor jeget alltid inngår i et sosialt samspill med andre mennesker. Hun leser *Azorno* i sammenheng med det hun kaller ”skrifttematikken i slutningen av 1960erne – og hele det menneskesyn, denne bevægelse opererer med”.³³ Med det mener hun Hans Jørgen Nielsens *attityderelativisme*, i Bachs ord, ”en forestilling om, at der ikke findes noget ’hinsides’ sproget”, og at ”mennesket vælger sin rolle fra situation til situation uden en bagvedliggende og sammenhængende ide”.³⁴

Lignende tolkninger har vært gjort av andre forskere. Christine Candon skriver for eksempel i en anmeldelse av en nyutgivelse på engelsk av romanen at Bet Sempel bare kan flykte inn i nye fortellinger hvis hun mister kontroll over sin egen fortelling.³⁵ Denne relativistiske lesningen av romanen støttes opp av at romanpersonene flere steder anklages for at de dagdrømmer, og at de snart må våkne opp.³⁶ Sitatet av den polske forfatteren og poeten Witold Gombrowicz, som står trykt på første side i romanen, antyder også en tolkning i denne retningen, hvor det konstateres at mennesket både er ”1. skabt af formen, /2. skaberen af formen, /dens utrættelige iværksætter”.

Det faktum at verden modelleres og er konstruert av språk, betyr imidlertid ikke at den er subjektiv eller kan endres etter hovedpersonenes forgoftbefinnende, noe også Gombrowicz sitat antyder. I

Azorno gjøres kommunikasjonsinfrastrukturen – enten det er brev eller andres romaner – til en betingelse for erfaringen av virkeligheten. Disse materielle skriftlige infrastrukturene, som brevsjangeren og postvesenet, spiller helt sentrale roller for romanpersonene og romanhandlingen, og danner både utgangspunktet og skaper intrigen i romanen: Bet skriver en roman fordi mannen har skrevet en roman tidligere, og samtlige personer leseren får høre om i romanen, inngår i Sampels roman i utgangspunktet. De mange brevene som sendes frem og tilbake mellom romanpersonene er også med på å drive handlingen fremover. Nedskrevne versjoner av virkeligheten blir et livsvilkår, som regulerer alt fra handlingsrom, erfaring, kjønn og identitet i romanen.

Den skriftlige infrastrukturen lar ikke hovedpersonen stabilisere noen identitet eller fortellerposisjon. Dette har psykologiske og sosiale konsekvenser for fortelleren. Fortelleren er konstant redd for at språket og historien skal fortsette uten henne, som om det i de nedskrevne ordene finnes en makt hun ikke kan kontrollere. Det er som om det finnes et system i brevene og romanene, som eksisterer uavhengig av fortellerens evne til å gjengi hva som skjer. ”Man kunne få den tanke, at sproget således uanfægtet fortsatte sit eget liv, selv i de mest bearbejdede udtryk, og selv om der ustandselig blev gjort forsøg på at forhindre det i overgreb mod friheden til at opleve.”³⁷ Mangelen på kontroll av sin egen, andres og romanens historie, og ikke minst mangel på avgrenset identitet, later til å henge sammen med en levende forståelse av språket og mediene det realiseres i: ”På den måde havde jeg hurtigt mistet kontakten med min historie, og hvad der fra min side var begyndt som den rene skære løgn, kunne nemt være gledet ud i noget der lå sandheden betænkeligt nær.”³⁸ Fortelleren drømmer derfor om et språk som ikke blander seg, som ikke legger føringer for livet og handlingene hennes.³⁹

I romanen finnes også repetisjoner av scener, ofte gjenfortalt nærmest identisk – med den eneste forskjellen at et navn er erstattet med et annet navn. Dette tvinger leseren i første hånd til å bla tilbake under lesningen. Har jeg ikke akkurat fått gjenfortalt denne scenen? Forvirringen rammer imidlertid ikke først og fremst leseren, men romanpersonen. Fortelleren er på et hotellrom i Roma eller Napoli, hun kan ikke huske, og beskriver det som om hun har andre kvinner under huden, ”lugten af de varme menneskemasser gemt i min krops hud”.⁴⁰ Det finnes to romaner og hundrevis av brev, og sammen utgjør

de en intrikat infrastruktur bestående av skriftlige tegn, som begrenser fortelleren, og gir fortelleren angst for hva som gjelder og ikke.⁴¹

Snarere enn å dvele ved usikkerheten til immaterielle litterære og språklige former, italesetter slike scener de sosiale og psykologiske implikasjonene av den mediale infrastrukturen. *Azorno* både imiterer en modell til grunn for virkeligheten (Sampels roman), skaper en modell for virkeligheten og undersøker konsekvensen disse modellene har for romanpersonene. Denne virkeligheten er både materiell (brevene, infrastrukturen) og immateriell (språklig, fortellermessig) på én gang.

DET TEKNISKE BLIKKETS BREDE APPELL

Den digitale strukturen, skal vi tro Bense, er aldri mindre virkelig enn virkeligheten, men snarere en berikelse av den, muligjort av de medieteknologiske betingelsene på 1960-tallet: datamaskinen og informasjonsteknologien. Max Benses forestilte seg en ny type poesi i informasjonsalderen, som utviklet seg i takt med den nye medieteknologiske situasjonen på 1960-tallet. En tradisjonell, analog kunst avbildet en felles virkelighet, mens en digital kunst avbilder en ofte usynlig struktur. Med begrepet digital poesi, italesatte han en litteratur som jobbet med en spaltning mellom den erfarte og den modellerte verden.

Christensen tar disse tankene et steg lenger. *Azorno* er ikke bare en refleksjon over språket som sådan, men identifiserer konsekvenser av de særlige livsvilkårene informasjonsalderen oppstiller. Hvordan forholder individene seg til den økende viktigheten av den skriftlige infrastrukturen, og hvordan stabiliserer de deres identitet innenfor den? Hva slags virkelighetsfølelse og handlingsmakt i våre egne liv, skaper denne nye dobbelte versjonen av virkeligheten, som vi ikke kan velge vekk? Med Christensens særlige følsomhet overfor betingelsene som endrer menneskets erfaringsmuligheter, setter hun ord på noen av informasjonsalderens gryende utfordringer. Og skriver seg samtidig inn i historien til det brede nedslagsfeltet til cybernetikken i Europa i etterkrigstiden.

NOTER

1. "[Z]weifellos um eine Art Literatur, die der technischen Realität unserer Zivilisation entspricht". Max Bense, *Die Realität der Literatur*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1971, s. 68. Tyske sitater er oversatt av skribenten, hvis ikke annet er oppgitt.
2. Claus Pias, "Hollerith 'Feathered Crystal'. Art, Science, and Computing in the Era of Cybernetics", i *Grey Room*, 2007:29. Inntrykket av Bense som gammeldags og reaksjonær kommer til uttrykk i en paneldiskusjon med en ung Joseph Beuys fra 1970. I diskusjonen inntar Bense rollen som den konservative, mens Beuys uttrykker åsiktene til fremtidens ungdom. Se <https://www.youtube.com/watch?v=SPoAaBTPy8> (Lastet ned: 23. juli, 2017).
3. Max Bense, *Programmierung des Schönen. Aesthetica IV*, Baden-Baden, Krefeld: Agis-Verlag, 1960, s. 13.
4. "Rundfunk", *Der Spiegel*, 1969:32. Se <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45740947.html>, (Lastet ned: 2. mars, 2017). Werner Klippert mener imidlertid at radiohørespillet gjorde det tydelig for alle og enhver at mennesket nettopp ikke ligner maskinen. "Datamaskinteksten som skulle simulere den sammenhengende talen til jenta Terry Jo, som ble funnet bevisstløs drivende på en flod, kunne på ingen måte identifiseres som menneskelig språk." ("Der Computertext, der die wirre Sprechfolge des Mädchens Terry Jo, das bewusstlos auf einem Floß treibend aufgefunden worden war, simulieren sollte, war in keinem Augenblick als menschliches Sprechen zu identifizieren.") Werner Klippert, "Hörspiel ex machine", i Georg Perec, *Die Maschine*, Stuttgart: Gollenstein Verlag, 2001, s. 115.
5. Frivillige har omprogrammert generatoren, slik at den fungerer i html, og kan testes under adressen: https://auer.netzliteratur.net/0_lutz/lutz_original.html. (Lastet ned: 24. mai, 2017.)
6. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Editions Aubier, 1958.
7. For eksempel i Theo Lutz og Ralf Lohberg, *Keiner weiß, was Kybernetik ist. Eine verständliche Einführung in eine moderne Wissenschaft*, Stuttgart: Kosmos Franckh, 1970, s. 117.
8. "[D]ie Dimension der Unwirklichkeit". Lutz og Lohberg, *Keiner weiß was Kybernetik ist*, s. 117.
9. Erich Hörl, *Transformationen des Humanen. Kulturgeschichte der Kybernetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
10. Bense og hans kollegaer i Europa hadde ifølge Claus Pias en mye mer abstrakt tilgang til teknologien enn matematikerne og ingeniørene som jobbet i Xerox og IBM-labbene i USA. Se Pias, "Hollerith 'Feathered Crystal'", s. 122. Muligvis var det den løse tilknytningen til ingeniørene, kombinert med en raskt voksende teknologiutvikling, som gjorde at cybernetikken i Europa var mye sterkere knyttet til kunsten, filosofien og samfunnsstenkningen, enn på den andre siden av Atlanteren.
11. Bense, *Die Programmierung der Schönen*, s. 100. Benoit Mandelbrot, "An Information Theory of the Statistical Structure of Language", i *Proceedings of the Symposium on Applications of Communications Theory*, London: Butterworth, 1953.
12. Mandelbrot, "An Information Theory of the Statistical Structure of Language", s. 490.
13. "Die 'Darstellung' verliert die 'projektive' Funktion und gewinnt die 'strukturelle'". Bense, *Die Programmierung der Schönen*, s. 37.

14. Bense, *Die Programmierung der Schönen*, s. 89.
15. Bense, *Die Programmierung der Schönen*, s. 38.
16. Bense, *Die Programmierung der Schönen*, s. 13.
17. "Wirklichkeit, das wollen wir sagen, ist also nicht feststellbar, sondern nur interpretierbar; sie fixiert keine Einzelheit, sondern einen Zusammenhang, einen Nexus, keine Singularität, einen Kontext, keinen Fakt." Bense, *Die Realität der Literatur*, s. 7.
18. "die sprachliche Eigenwelt". Bense, *Die Realität der Literatur*, s. 8f.
19. "Es handelt sich um das Medium einer zweiten, eben der kommunikativen, nicht energetischen Physis (...)." Bense, *Die Realität der Literatur*, s. 9.
20. Bense, *Die Realität der Literatur*, s. 15f.
21. Dagmar Winkler, *Die neo-kybernetische Literatur*, Amsterdam: Rodopi, 1996.
22. For eksempel: Jonas Ingvarsson, "What's Wrong with Billy Spafon", og Jesper Olsson, "Rondo and Gorilla", i Tania Ørum og Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant Garde in the Nordic Countries. Volume III*, Amsterdam: Bruill Rodopi, 2016.
23. Se for eksempel Søren Schou i *Information*, 27. oktober 1967.
24. Jette Lundbo Levy, "Forførelse og frigørelse. Fiktion og prosaformer i Inger Christensens forfatterskab", i *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, 2002:18.
25. Jeg konsenterer meg om prosaen i det følgende. Når det gjelder poesien, se for eksempel Tue Andersen Nexø, "Biological Avant-Garde", i Tania Ørum og Jesper Olsson (red.), *A Cultural History of the Avant Garde in the Nordic Countries. Volume III*, Amsterdam: Bruill Rodopi, 2016, hvor Andersen Nexø argumenterer for at strukturen i Inger Christensens *det* (1969) kan karakteriseres, ikke bare som en arkitektur, men som en tredimensjonal matrix (s. 73). Matematikkens rolle for Inger Christensens poesi er undersøkt av blant andre Philipp-Sebastian Schmidt i "'Jeg tænker, altså er jeg en del af labyrinten'. Zum Zusammenhang von System und Sprache in Inger Christensens *brev i april*", i *European Journal of Scandinavian Studies*, vol. 45, 2015:1.
26. Inger Christensen, *Azorno*, Gyldendal, København, 1967, s. 7.
27. "Da billedet således var fulendt, pustede jeg liv i det med et cigaretrør (...)." Christensen, *Azorno*, s. 29.
28. Navnet Bet Sempel, som fortelleren heter, minner mistenkelig om "bit sample", altså betegnelsen på variasjonen av kvalitet i digital overføring av lyd. Sempel omtales også flere ganger i romanen som en komponist. Sempel kommer fra det engelske ordet "sample", som betyr å matche, eller bekrefter noe annet, og stammer fra det franske ordet *essample*, beslektet med ordet "eksempel", en liten delmengde, hvorfra man kan konkludere om helheten.
29. *Azorno* presenteres i starten som en bekjent av Sempel, og senere som hovedpersonen i hans roman. Christensen, *Azorno*, s. 69.
30. Christensen, *Azorno*, s. 17.
31. Christensen, *Azorno*, s. 24.
32. I dagbladsanmeldelsene spørres det om hvorvidt *Azorno* er en roman eller ikke. Se for eksempel Knud Holst i *Jysk Aktuelt*, 9. november 1967 og Jens Kruuse i *Jyllands-Posten*, 31. oktober 1967.
33. Se Pia Fuglsang Bach, "En moderne klassiker. Inger Christensens *Azorno*", *Kultur og Samfund*, Roskilde: Akademisk forlag, vol 1. 1989, s. 4.
34. Bach, "En moderne klassiker", s. 5.
35. Christine Condon, "Inger Christensen: *Azorno*", i *Literary Review*, vol. 53, 2009:1, s. 214–216.
36. Christensen, *Azorno*, s. 12.
37. Christensen, *Azorno*, s. 101f.
38. Christensen, *Azorno*, s. 37.
39. Christensen, *Azorno*, s. 48f.
40. Christensen, *Azorno*, s. 88.
41. "Hvor meget har jeg fortalt dem alle sammen? Jeg lader mine fingre glide gennem det lunkne vand og tænker på, hvor meget jeg har fortalt hver enkelt, hvor meget jeg har fortalt nogle og ikke de andre, hvor meget jeg har fortalt én og ikke de andre, hvor meget hver enkelt så har fortalt de andre og ikke mig, hvor meget de alle har fortalt hinanden og ikke mig." Christensen, *Azorno*, s. 85.

SUMMARY

DIGITAL AESTHETICS IN MAX BENSE AND INGER CHRISTENSEN

This article examines the concept of digital poetry by the German philosopher and cybernetician Max Bense, and operationalizes it in a reading of the Danish novel *Azorno* (1967) by Inger Christensen. It suggests that Bense's concept of digital poetry catches a part of the philosophical zeitgeist of the era. It expresses an idea of a doubled sense of reality – a technical reality – propelled by the mediatechnological condition of the early Information Age. This double sense of reality is traceable in *Azorno*, and the novel is thus read as a work of literature that both is a product of and a reflection upon the changing mediatechnological conditions in the postwar years.

Keywords: The cultural history of cybernetics, digital poetry, 1960s, Inger Christensen, Max Bense.

KILLER PLOTTING

Typologisk intriganalys utifrån fjärrläsningar av 113 samtida svenska kriminalromaner

Karl Berglund

I ”Kriminalromanens typologi” (1971) skiljer strukturalisten Tzvetan Todorov på två huvudtyper av kriminalberättelser. Den första utgår från läsarens *nyfikenhet* att få reda på vad som har hänt. Vanligtvis innebär det att ta reda på vem som har begått ett eller flera mord, samt hur och varför det/de har begåtts. I sin mest renodlade form finns den nyfikenhetsbaserade kriminalberättelsen i pusseldeckaren. Den andra utgår från *spänning* genom att rikta läsarintresset mot vad som kommer att ske snarare än vad som skett. Urformen för detta slags kriminalberättelse är thrillern.¹

Det rör sig alltså om två närmast inverterade berättartekniker: i pusseldeckaren får läsaren reda på vad som har hänt men söker förklaringarna till det inträffade (verkan → orsak); i thrillern får läsaren reda på alla förutsättningar, men inte vilka följderna kommer att bli (orsak → verkan). Todorov påpekar vidare och mycket riktigt att dessa två huvudtyper inte sällan blandas i olika mellanformer, men därefter slutar hans analys och han gör inga försök att mer ingående klassificera dem.²

Fastän att Todorovs typologi har blivit en självklar utgångspunkt i forskningen om kriminallitteratur har det gjorts få försök att bygga vidare på den vid studier av samtida deckare.³ Vad som dominerar inom fältet är analyser av kriminalfiktionens samhällsskildringar, och i sådana studier tenderar fokus att i liten grad ligga på formmässiga aspekter (förmodligen därför att man är mer intresserad av att tolka genrens innehåll som uttryck för en tidsanda än som uttryck för genrekonventioner som varierar). För det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur – som är vad som står i fokus i föreliggande artikel

– är denna prägel på forskningen särskilt framträdande. De flesta studier är inriktade mot vad genren har att säga om det svenska samhället, inte sällan specifikt den successiva nedmonteringen av den svenska välfärdsstaten. Denna snedvridning har skapat ett forskningsglapp: en ansevärd del tematiska studier har utförts, men få analyser av form eller berättarteknik.⁴

Med Todorovs typologi dominerar mellanformerna helt i det tidiga 2000-talets svenska deckargenre. Vanligt är att kriminalromaner börjar med en mordutredning enligt nyfikenhetsmodellen, för att senare skifta karaktär och övergå till att i slutet fokusera på spänningsmomenten. Inte sällan interfolieras dessutom avsnitt berättade ur mördarens eller offrens perspektiv med den övergripande berättelsen om mordutredningen, vilket skapar framåtriktade spänningsmoment inom den större och primärt nyfikenhetsdrivna intrigen också innan mördarens avslöjande.⁵ Utöver sådana grundläggande iakttagelser ger forskningen dock få svar på hur vår tids populäraste romaner är strukturerade.

Ett forskningsfält som på senare år har intresserat sig för narrativa strukturer, bland annat i samtida populärfiktion, är den särskilt i USA snabbt framväxande gren av digitala humaniora som ägnar sig åt att med hjälp av datorstödda *text mining*-metoder utforska mönster i större digitalt tillgängliga litterära textkorpusar. Mycket kortfattat kan sägas att detta slags studier ser narrativ som en sekvens från 0 (romanens början) till 1 (romanens slut), och att det med utgångspunkt i ordfrekvensberäkningar i stora material går att påvisa narrativa mönster som tidigare har varit svåråtkomliga för litteraturforskningen.⁶

Syftet med föreliggande artikel är att med avstamp i ett *text mining*-perspektiv och genom att använda en kombination av datorstödda och manuella kvantitativa metoder kartlägga när mördaren nämns i förhållande till när hen avslöjas i ett större urval (113) samtida svenska kriminalromaner, för att därigenom synliggöra vilka slags narrativ som är återkommande i genren. Förhoppningen är att undersökningen i förlängningen ska ge en empiriskt förankrad uppdatering och förfining av Todorovs typologi. Det ska dock noteras att analysen endast rör hur mördare integreras och avslöjas i intrigerna. Detta är en central del av kriminalromaner, men det finns många andra aspekter av dessa som jag valt att inte ta i beaktande – ett exempel är när i intrigen offren hittas, ett annat är utvecklingen av huvudpersonens privatliv som inte sällan spänner över hela romanserier. Den typologi

jag konstruerar ska förstås som en formalistiskt färgad grunduppdelning av toppskiktet av det tidiga 2000-talets svenska deckare och inte som en fullständig analys.⁷

Därtill är syftet att visa hur kvantitativa och datorstödda metoder kan användas vid litteraturforskning på svenskspråkiga material mer generellt. Avslutningsvis diskuteras därför fördelar och nackdelar med studiens kombination av traditionella och datorstödda metoder, som jag här har valt att kalla *killer plotting*.

TEORETISK SITUERING INOM FÄLTET DIGITALA HUMANIORA

Digitala humaniora är ett spretigt forskningsfält. På många sätt har det, som Matthew Jockers påpekar, kommit att bli ett slags paraplyterm för all humaniora som på något sätt har med ”det digitala” att göra.⁸ Övergripande går det att skönja två huvudsakliga forskningsområden inom fältet, där det ena främst intresserar sig för analyser av olika sorters digitala kulturyttringar, medan det andra främst använder datorstödda metoder för att analysera digitalt åtkomligt fulltextmaterial.⁹ Föreliggande undersökning hör till den senare delen av fältet: det ”digitala” ligger således i angreppssättet, då materialet inte är vad som brukar kallas *born digital*, utan traditionella romaner som företrädesvis läses som tryckta böcker (även om jag så klart har haft tillgång till materialet i digital form vid analyserna).¹⁰

Inom litteraturvetenskaplig *text mining* har Franco Morettis provokativa term *distant reading* blivit stilbildande (en term som ska förstås i relation till den i hans ögon dominerande traditionen av litteraturvetenskaplig närläsning). Moretti menar att avståndet till litterära texter i sig förändrar forskarens blick och därmed de frågor som kan ställas: ”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.”¹¹ Detta medvetna distanstagande till det undersökta materialet är också utgångspunkten här. Genom möjligheten att med relativt enkla datorstödda metoder kunna fjärläsa och därmed beakta *alla ord* i ett större urval romaner kan nya mönster framträda.

Stora delar av den amerikanska *text mining*-forskningen har varit polemisk i sitt förhållande till traditionell litteraturforskning. De största skillnaderna menar man ligger i *hur* litteratur studeras (kvanti-

tativt istället för kvalitativt); *vilket slags* litteratur som studeras (all slags litteratur istället för främst kanoniserad litteratur); samt vilka *epistemologiska utgångspunkter* som ligger till grund för analyserna (rationella, ”objektiva” analyser av hårda data istället för subjektiva tolkningar).¹²

Jag nämner emellertid att de här motsättningarna är något överdrivna. I ett vidare perspektiv finns det gott om exempel på äldre litteraturforskning som är kvantitativ och som har uppehållit sig vid litteraturen i litteratursamhällets utmarker.¹³ Inte heller ter sig litteraturvetenskapen så kunskapsteoretiskt homogen som bland annat Jockers gör gällande – särskilt inte om man ser bortom de senaste decenniernas teoriboom. Min utgångspunkt är att *text mining* snarare ska ses som ett metodiskt komplement, som kan användas för att empiriskt underbygga mer hävdvunnet humanistiskt tolkningsarbete, och som med de rätta verktygen kan göras snabbt, effektivt och med hög pregnans. Liknande perspektiv företräds av bland annat Andrew Piper, Adam Hammond och Hoyt Long och Richard Jean So.¹⁴

Inom *text mining* finns det stundtals en ambition att arbeta med så stora material som möjligt, ungefär enligt principen ”the bigger data, the better”. På ett statistiskt plan är det givetvis korrekt, men med avståndet till materialet minskar också forskarens möjligheter att ha kännedom om det. Jag vill istället argumentera för förtjänsterna med det slags mellanposition som den här undersökningen är ett exempel på: ett halvstort och noga kontrollerat urval, som analyseras med hjälp av både manuella och datorstödda metoder. Genom ett sådant angreppssätt går det att upprätthålla en stor förtrogethet med materialet – vad som inom fältet ibland kallas för *domänexpertis* – samtidigt som det går att dra fördel av den storskalighet och exakthet som maskinella analyser erbjuder. Till vissa delar påminner utgångspunkten om vad Peter Leonard och Tim Tangherlini kallar *mesoscope*, en analytisk nivå som kombinerar ett mikro- och ett makroperspektiv och därmed befinner sig mitt emellan.¹⁵

METOD

I det följande använder jag mig av en kvantitativ kombinationsmetod i två led. I en tidigare studie – *Död och dagishämtningar* (2017) – har jag genomfört en manuell kvantitativ innehållsanalys av 116 kriminal-

romaner i toppskiktet av den svenska deckargenren under det tidiga 2000-talet. Jag noterade då en mängd tematiska detaljer, bland annat vilka mördarna är i samtliga romaner, samt när mördaren avslöjas.¹⁶

Denna information har i föreliggande undersökning kompletterats med datorstödda ordfrekvensberäkningar av samtliga gånger respektive mördare nämns i respektive roman.¹⁷ Dessa tre typer av data – vilka mördarna är, när de avslöjas, samt alla gånger de nämns – ligger i sin tur till grund för den typologiska analysen. Avslöjandet visar när i intrigen det huvudsakliga skiftet från nyfikenhet till spänning sker i kriminalromanerna: innan avslöjandet undrar läsaren främst vem mördaren är, efter avslöjandet främst hur mördaren ska tas fast innan någon mer dödas. Tillsammans med data om när mördarna nämns innan (och efter) avslöjandet framträder intrigens huvuddrag – ledtrådar, möten med mördaren, avslöjande, upplösning. Vad det rör sig om är alltså ett slags kvantitativ formalism, där en större mängd *sujetter* – för att använda de ryska formalisternas begrepp – jämförs med varandra för att påvisa återkommande mönster i den samtida svenska deckargenren.¹⁸ Det ska dock noteras att jag i analysen inte tar hänsyn till *fabulan* (tidshopp, återblickar, etcetera), utan endast till den ordning som händelserna presenteras i intrigen/sujetten.

Vidare har ordfrekvensberäkningen endast innefattat den vanligaste formen av mördarens namn samt genitivböjningar av detta namn. Oftast benämns mördarna med förnamn, men ibland med efternamn och ibland med både för- och efternamn. Principen har när det gäller namnproblematiken uteslutande varit att utgå från det undersökta materialet.¹⁹ Metoden fångar i stort sett alla gånger mördaren explicit omnämns i intrigen. Dessutom är den fri från brus då blanksteg eller skiljetecken är det enda som accepteras i direkt anslutning till söktermerna.²⁰

Vad metoden inte fångar in är de avsnitt där mördaren omnämns endast med pronomen. Att komma åt också sådana förekomster vore klart intressant, men det skulle kräva mer avancerade datorlingvistiska analyser – inte minst eftersom ett vanligt berättartekniskt grepp i kriminalromaner är att beskriva korta scener ur mördarens perspektiv utan att avslöja vem det är som fokaliseras, det vill säga enbart genom pronomen. Sådana metoder vore väl värda att utforska framgent, men det ska påpekas att de avsnitt där mördaren är dold fyller något andra berättartekniska funktioner i kriminalberättelser: i avsnitt med

”dold mördare” vet läsaren – åtminstone i normalfallet – att det är mördaren som fokaliseras, men inte vem mördaren är; i avsnitt där mördaren namnges vet varken läsaren eller romanens utredare att det är mördaren som talar. De förra fungerar ofta som spänningsalstrande moment, de senare huvudsakligen som utlagda ledtrådar i mordgåtan, innan själva avslöjandet. Vad som analyseras i denna artikel är som sagt uteslutande det senare.

MATERIAL

Materialet består av kriminalromaner skrivna av de mest framgångsrika svenska deckarförfattarna kring 2000-talets första decennium, en kommersiellt sett mycket stark period för den svenska deckargenren. Urvalet baseras på den skiktning av svenska deckarförfattare som presenteras i *Deckarboomen under lupp* (2012), där fem kriterier används för att mäta litterär framgång. Där identifieras 24 författare eller författarpär som särskilt framgångsrika i den svenska deckargenren under perioden 1998–2010, och det är kriminalromaner av dessa författare som ligger till grund för analysen.²¹ Gruppen består av:

Karin Alvtogen	Thomas Kanger	Håkan Nesser
Arne Dahl	Lars Kepler	Leif G.W. Persson
Åke Edwardson	Jens Lapidus	Anders Roslund & Börge Hellström
Kjell Eriksson	Stieg Larsson	Viveca Sten
Jan Guillou	Åsa Larsson	Johan Theorin
Anna Jansson	Camilla Läckberg	Aino Trosell
Mari Jungstedt	Henning Mankell	Helene Tursten
Mons Kallentoft	Liza Marklund	Karin Wahlberg

Av dessa författare har de första fem kriminalromanerna (eller så många som finns) av respektive författare utgivna från och med 1998 valts ut till en korpus som består av totalt 116 kriminalromaner.²² Eftersom jag studerar några av de mest populära böckerna från det tidiga 2000-talet finns nästan hela materialet tillgängligt som digitala fulltexter i form av kommersiellt utgivna e-böcker. Av urvalets 116 romaner finns 113 tillgängliga i digital form, en andel om 97 procent.²³ Sammantaget baseras analysen således på 113 kriminalromaner i e-

boksutgåvor, skrivna av 24 framgångsrika författare eller författarpär och utgivna perioden 1998–2015. Ur e-böckerna har råtexten extrahärats och på denna har ordfrekvensberäkningar genomförts.

KILLER PLOTTING – SEX TYPER AV INTRIGER

Finns då några återkommande berättartekniska mönster i urvalets kriminalromaner? Ja, är det korta svaret – relativt tydliga mönster framträder när ordfrekvenser av mördarens namn i intrigen kombineras med tidpunkten för när mördaren avslöjas. En klar majoritet av romanerna i urvalet har efter analys förts till en av sex återkommande typer av intriger. Dessa har sedan namngivits av mig utifrån hur de är uppbyggda och fungerar i genren. Av de sex intrigerna visade sig två typer vara mest populära medan fyra använts något mer sällan, men samtliga är spridda över hela korpusen och mellan olika författarskap – den minst populära typen av intrig används av en tredjedel av urvalets författare. Endast 15 romaner i urvalet (cirka 13 procent) passar inte in i någon av de sex intrigtyperna (se tabell 1).

I det följande går jag igenom dessa sex typer av intriger och resonerar om hur de fungerar i genren. Som stöd för analysen återoppar jag två romandiagram för varje typ. Utfallet för resterande romaner i samma kategori är alltså snarlikt, om än givetvis inte identiskt. Diagrammen visar genom utslag i blått på y-axeln den frekvens som mördaren nämns med i olika delar av intrigen (och även i gult i de fall en andra mördare finns). Narrativet visualiseras av x-axeln som en sekvens av romantid från romanens första ord (o) till dess sista (1). Varje roman har delats upp i 100 lika stora delar, och det är omnämmandeintensiteten av mördarens namn i varje sådan del av intrigen som visualiseras i diagrammen.²⁴ De röda och svarta linjerna som korsar diagrammen visar var mördaren avslöjas för läsaren (röd linje) respektive huvudpersonen (svart linje). I de fall där detta sker samtidigt är linjen rödsvartrandig (se t.ex. diagram 1).

Tabell 1. Återkommande typer av deckarintriger i urvalet

Typ av intrig	n romaner	Romaner av n författare	Mördaren avslöjas för läsaren (% av romantid, snitt)
1. Den närvarande mördaren	22 (19 %)	14 (58 %)	91 %
2. Den till synes obetydliga mördaren	25 (22 %)	15 (63 %)	92 %
3. Den misstänkta mördaren	12 (11 %)	10 (42 %)	92 %
4. Mördaren från ingenstans	11 (10 %)	8 (33 %)	88 %
5. Twist med två mördare	14 (12 %)	12 (50 %)	66 % (nr 2: 91 %)
6. Den icke-dolda mördaren	14 (12 %)	11 (46 %)	46 %
Annat/ej tillämbart	15 (13 %)	9 (38 %)	–
Totalt	113 (100 %)	24 (100 %)	81 %

Intrig 1: den närvarande mördaren

I ”den närvarande mördaren” (22 förekomster i urvalet, 19 procent) är mördaren från början eller tidigt i romanen ständigt närvarande i intrigen, men utan att läsaren eller huvudpersonerna vet om att personen ifråga är mördaren. I romanens slutskede avslöjas detta (i genomsnitt efter 91 procent av romantiden), vilket förbyter nyfikenheten till spänning och leder till en thrillerartad upplösning. Stieg Larssons *Män som hatar kvinnor* (2005) (diagram 1) är ett bra exempel på en roman med den här typen av intrig. Mördarna Martin och Gottfried Vanger finns hela tiden med i berättelsen från det att Mikael Blomkvist och Lisbeth Salander påbörjar mordutredningen. (Gottfried dock i mindre grad eftersom han är död i berättelsens nutid; alla hans mord har begåtts i romanens dåtid.) När huvudpersonerna och därmed samtidigt läsaren inser att far och son Vanger har begått alla morderna följer romanens thriller- och actionmoment, där Martin står i intrigens centrum först när han torterar Blomkvist, därefter när han flyr från Salander och slutligen omkommer i den biljakt som följer (vilket förklarar ökningen på den gula kurvan i diagram 1).

Att ha en påtagligt närvarande mördare är ett klassiskt sätt att bygga upp en kriminalroman. Det är en typ av intrig som är tänkt att överraska läsaren genom att placera mördaren så långt fram i

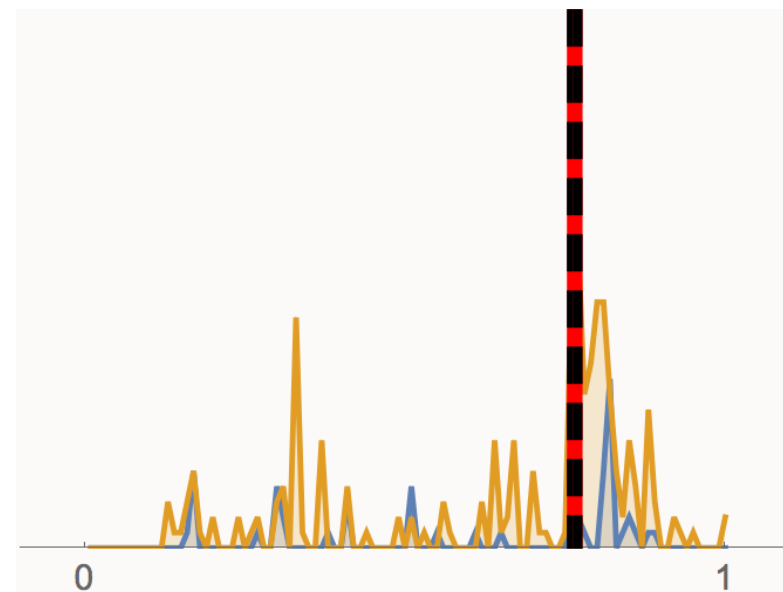


Diagram 1: Stieg Larsson, *Män som hatar kvinnor* (2005), Stockholm: Norstedts, 2013 [e-bok]; sökord: Gottfried Vanger (blå linje) och Martin Vanger (gul linje).

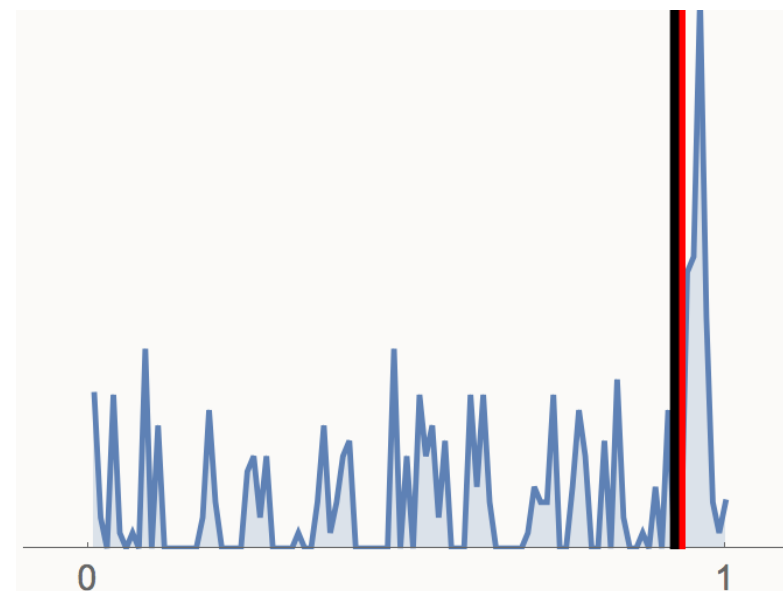


Diagram 2: Camilla Läckberg, *Olycksfågeln* (2006), Stockholm: Forum, 2014 [e-bok]; sökord: Lars Kruse och Hanna Kruse.

Diagram 1-2. Den närvarande mördaren

berättelsen att misstankarna just därför ska hamna på annat håll; här finns stora likheter med hur *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing* (1999) definierar ”least likely suspect”, den i deckargenren återkommande konventionen att låta den romangestalt som framstår som mest oskyldig vara mördaren.²⁵ Greppet är särskilt vanligt i pusseldeckare, då de inte sällan arbetar med en begränsad mängd misstänkta – till exempel genom att det begås ett mord på en avskild ö eller ett stillastående tåg – vilket gör det möjligt för läsaren att lista ut vem mördaren är.

Att detta slags intrig återfinns i Larssons bästsäljare beror säkerligen på författarens medvetna genreblandning, med blinkningar och lån från bland annat äldre pusseldeckare.²⁶ Men att intrigtypen är en av de vanligaste i urvalet vittnar också om att influenserna från pusseldeckartraditionen är starkare än vad som ofta lyfts fram i forskningen om svensk kriminallitteratur. Camilla Läckbergs *Olycksfågeln* (2006) (diagram 2), exempelvis, fungerar på många sätt i linje med idealen i denna tradition. I romanen introduceras mördaren Hanna Kruse redan i öppningsscenen, när hon arbetar sin första dag på Tanumshede polisstation och omgäende får börja utreda ett mord tillsammans med Patrik Hedström, en av huvudpersonerna. Flera mord följer, och i romanens slutskede visar det sig alltså att det är Hanna Kruse som tillsammans med sin bror har begått de dåd hon själv är med och utreder.

Intrig 2: Den till synes obetydliga mördaren

”Den till synes obetydliga mördaren” (25 förekomster i urvalet, 22 procent) har en tydlig relation till föregående intrigtyp, men den utgår från ett slags omvänd psykologi gentemot den tilltänkta läsaren. Istället för att placera mördaren i förgrunden förekommer hen som bi-figur i enstaka scener. För läsaren är det lätt att missa att personen har något med mordutredningen att göra, vilket naturligtvis är poängen. I till exempel Mari Jungstedts *I denna stilla natt* (2004) (diagram 4), är mördaren Leif Almlöv en vän till kommissarie Anders Knutas, som dyker upp vid några tillfällen i berättelsen utan att ha till synes någon relevans för mordintrigen. När Knutas i slutet av romanen tillbringar några semesterdagar på tu man hand med Almlöv, som plötsligt börjar ställa frågor om mordutredningen, börjar läsaren emellertid ana oråd.

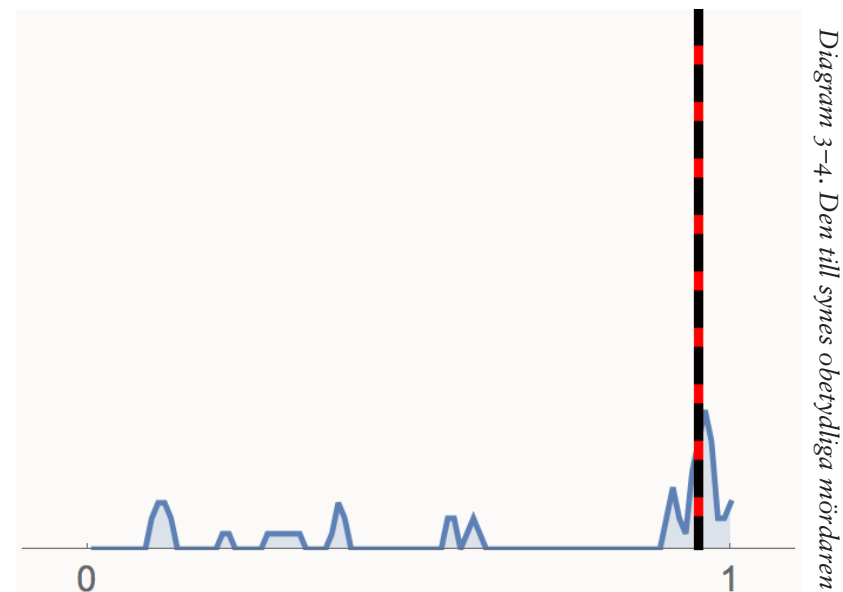


Diagram 3: Thomas Kanger, *Den döda vinkeln* (2003), Stockholm: Mai Linh förlag, 2013 [e-bok]; sökord: Axel Bäckman.

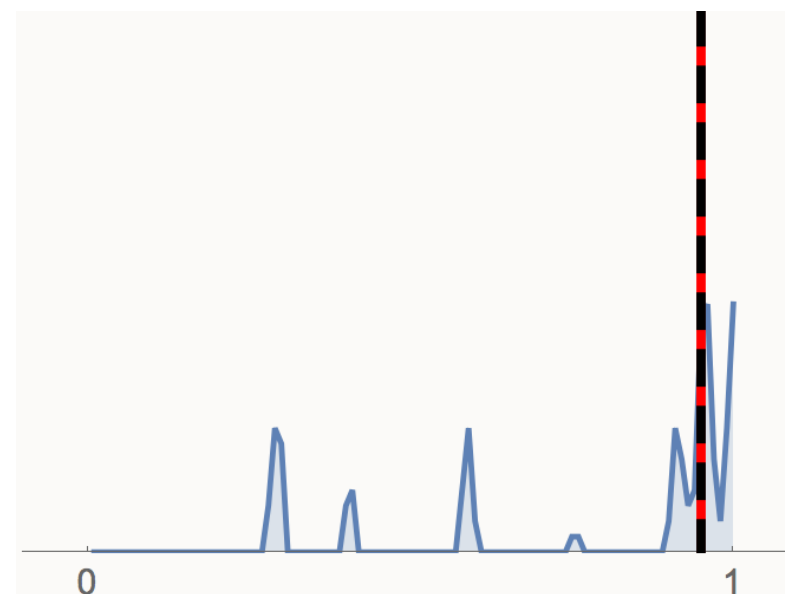


Diagram 4: Mari Jungstedt, *I denna stilla natt* (2004), Stockholm: Bonniers, 2014 [e-bok]; sökord: Leif Almlöv.

Diagram 3-4. Den till synes obetydliga mördaren

Strax därefter förstår Knutas och därmed även läsaren hur allt hänger ihop, och romanen skiftar från nyfikenhet till spänning.

Även denna typ av intrig har långa traditioner i deckargenren, inte minst i pusseldeckaren. I urvalets berättelser av denna typ kommer avslöjandet i regel sent (i genomsnitt efter 92 procent av romantiden), men upplösningen har oftast thrillerkaraktär. Inte heller denna typ är alltså renodlat uppbyggd kring den tilltänkta läsarens nyfikenhet.

Intrig 3: Den misstänkta mördaren

”Den misstänkta mördaren” (12 förekomster i urvalet, 11 procent) är en typ av intrigstruktur som utmärks av att ett träget polisarbete till slut ger lön för mödan. I sådana romaner följer mordutredningarna en rad spår, vilka successivt för dem närmare mördaren. Någon gång under andra halvan av romanen dyker mördarens namn upp i utredningen, och allt eftersom pekar fler och fler indicier och ledtrådar på att hen också är den skyldiga. Den slutgiltiga bevisningen sker i regel sent (i genomsnitt avslöjas mördaren för läsaren efter 92 procent av romantiden), vilket leder till mer renodlade spänningmoment i upplösningen. Men thrillerinslag finns inte sällan med redan tidigare i dessa intriger: dels genom att läsaren tidigt anar vem som är mördaren (utan att säkert veta), dels genom att mördarens perspektiv inte sällan varvas med utredningens (men givetvis utan att mördarens namn avslöjas).

Ett exempel är Håkan Nesser's *Svalan, katten, rosen, döden* (2001) (diagram 6). Läsaren får tidigt veta att mördaren, som begår en rad grova sexualmord, kallar sig för ”Benjamin Kerran”, men inte mer än så. När polisutredningen efter en mängd förhör till slut inser att Kerran är en romangestalt skapad av en i stort sett okänd deckarförfattare verksam under början av 1900-talet pekar spåren mot Martin DeFraan, professor i engelsk litteratur som forskat bland annat om författaren bakom Kerran. Kommissarie Van Veeteren förhör honom, och både huvudperson och läsare är vid det här laget tämligen säkra på att DeFraan är mördaren, men de kan inte bevisa det. När ett vittne till sist träder fram läggs de sista pusselbitarna på plats och mördaren avslöjas, dock utan att tillfångatas – istället är slutuppgörelsen ett thrillerförlopp där ett av mördarens överlevande offer hämnas på sin förövare och dödar honom.²⁷

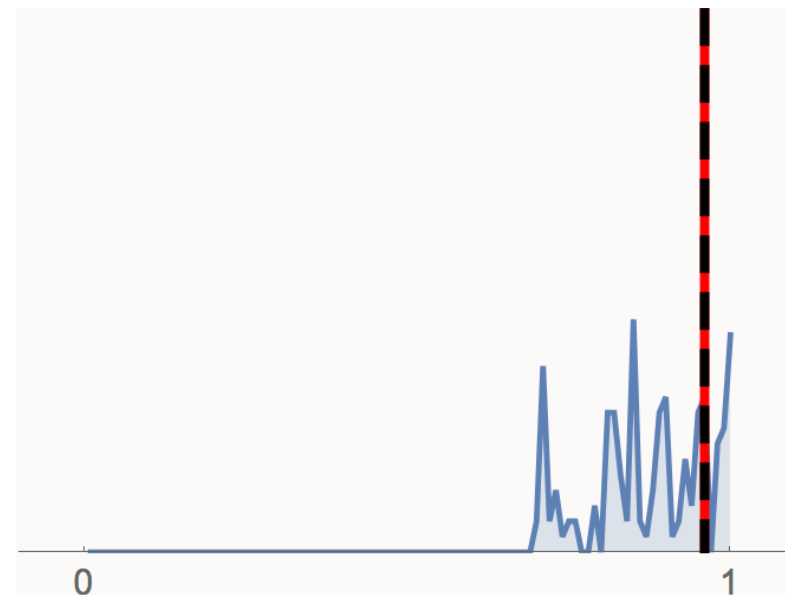


Diagram 5: Helene Tursten, *Tatuerad torso* (2000), Stockholm: Mai Linh förlag, 2015 [e-bok]; sökord: [Basta/Sebastian Martinsson](#).

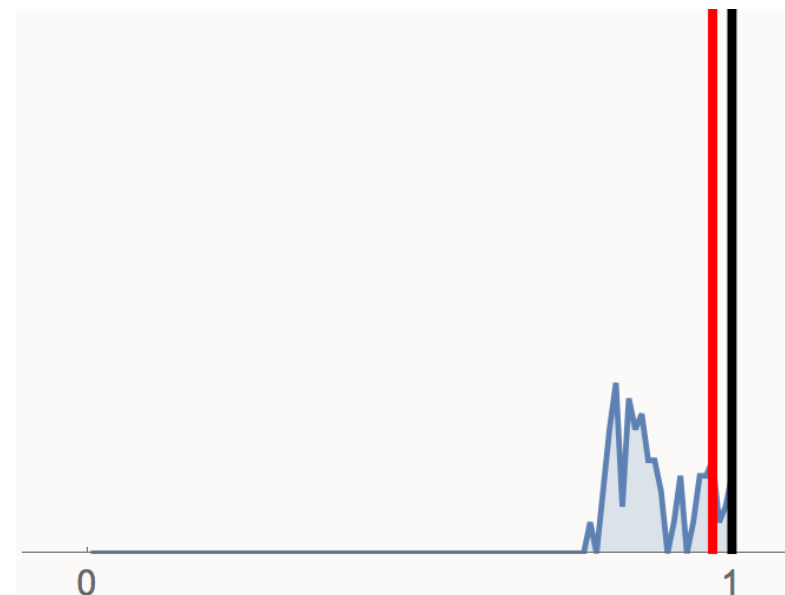


Diagram 6: Håkan Nesser, *Svalan, katten, rosen, döden* (2001), Stockholm: Bonniers, 2014 [e-bok]; sökord: [Maarten DeFraan](#).

Diagram 5-6. Den misstänkta mördaren

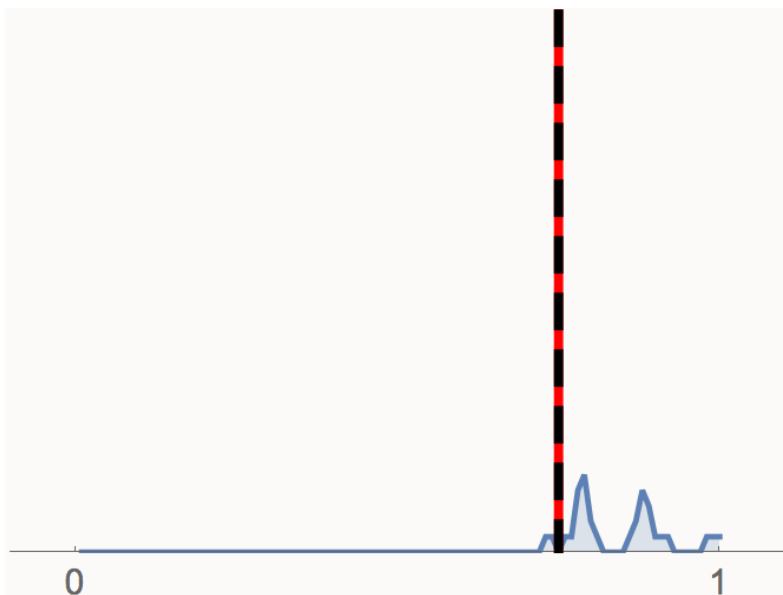


Diagram 7: Karin Alvtogen, *Skuld* (1998), Stockholm: Brombergs, 2014 [e-bok]; sökord: [Anja Frid](#).

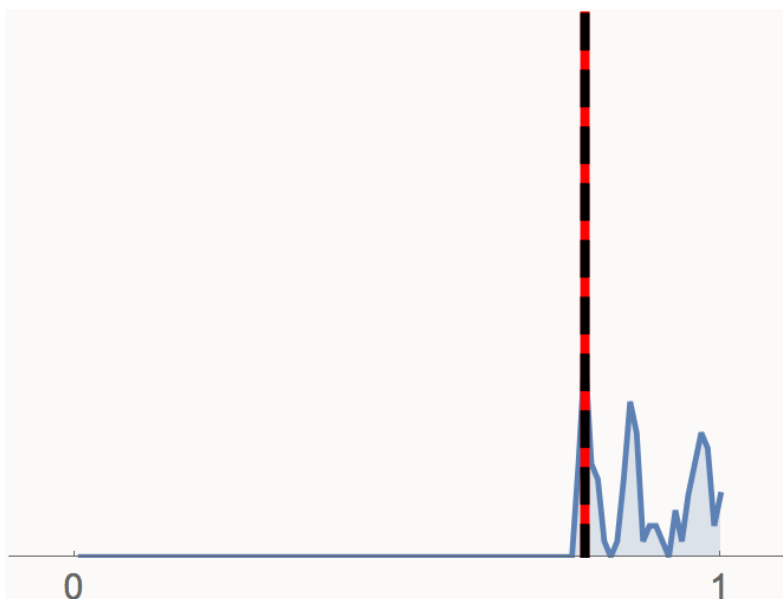


Diagram 8: Arne Dahl (pseud. för Jan Arne Dahl), *Misterioso* (1999), Stockholm: Bonniers, 2012 [e-bok]; sökord: [Göran Andersson](#).

Intrig 4: Mördaren från ingenstans

Detta slags intrig (11 förekomster i urvalet, 10 procent) kännetecknas av att mördarens namn överhuvudtaget inte nämns förrän i samband med avslöjandet i slutet av romanen. Naturligtvis är det därför omöjligt för läsaren att gissa i förväg vem som är mördaren. I gengäld blir överraskningseffekten i regel desto större. Även om de flesta kriminalromaner använder sig av oväntade vändningar i samband med att mördaren avslöjas är detta ett berättargrepp som här är draget till sin spets. Avslöjandet sker vanligen i slutet – i genomsnitt avslöjas mördaren för läsaren efter 88 procent av romantiden. Inte sällan varvas också berättelsen om utredningen med kortare avsnitt där den dolda mördaren fokaliseras.

Sådana intriger synliggör vissa av problemen med att Todorov gör sin uppdelning i framåtriktad och bakåtriktad spänning utifrån om läsaren känner till mördaren eller inte. I Karin Alvtogens *Skuld* (1998) (diagram 7) avslöjas mördaren först i slutet, varefter en thrillerartad upplösning tar vid enligt det ovan beskrivna mönstret. Men även innan avslöjandet har intrigen utpräglad thrillerkaraktär – delvis genom att den dolda mördaren fokaliseras i insprängda avsnitt, men framför allt för att berättelsen inte är en mordutredning. Vad som står i centrum är istället en strid ström av hotelser (avhuggna tår, sprejade budskap, etcetera), vars upphovsperson romanens protagonist försöker identifiera. Först i ett sent skede i intrigen övergår hoten också till dödligt våld. Trots att mördaren förblir okänd igenom nästan hela Alvtogens roman är det således inte främst nyfikenhet om vem som ligger bakom som utgör berättelsens drivkraft, utan spänningen inför vad som ska komma och hur det hela ska sluta.

Att mördarens identitet inte går att lista ut på förhand har gjort att deckare av detta slag har kritiserats av kritiker och andra som, mer i linje med pusseldeckarens ideal, önskar sig möjligheten att själva få spekulera kring vem som är förövaren. Dessutom tenderar förklaringarna till mördarnas motiv i intriger av denna typ att vara särskilt långsökta, också med genrens mått mätt. Det senare är en kritik som går att rikta mot både Alvtogens *Skuld* och Arne Dahls *Misterioso* (1999) (diagram 8).²⁸

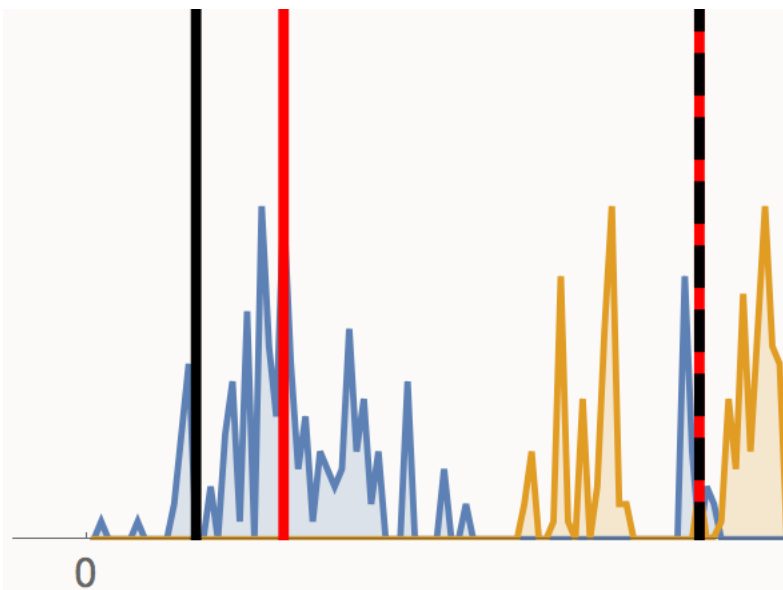


Diagram 9: Lars Kepler (pseud. för Alexander Ahndoril & Alexandra Coelho Ahndoril), *Hypnotisören* (2009), Stockholm: Bonniers, 2014 [e-bok]; sökord: Josef Ek (blå linje) och Lydia Evers (gul linje).

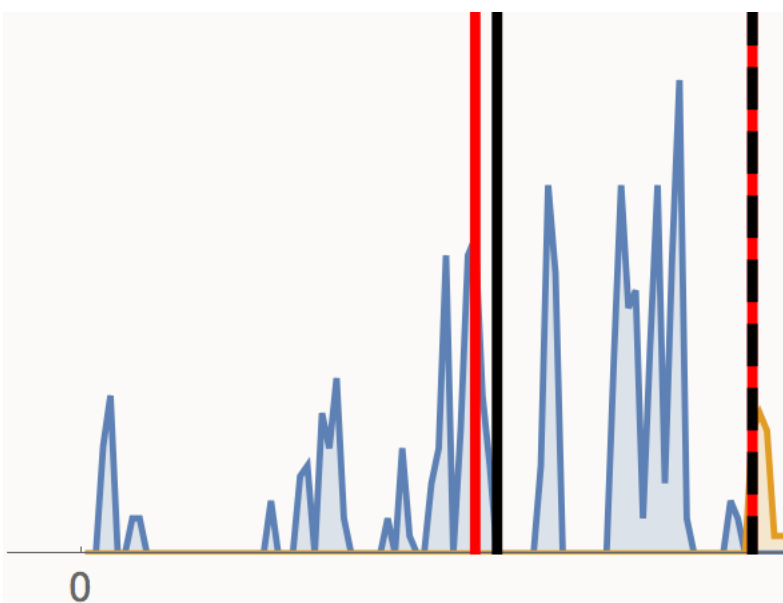


Diagram 10: Kjell Eriksson, *Prinsessan av Burundi* (2002), Stockholm: Ordfront, 2011 [ebok]; sökord: Vincent Hahn (blå linje) och Ruben Sagander (gul linje).

Intrig 5: Twist med två mördare

Än tydligare thrillerkaraktär har ”twist med två mördare” (14 förekomster i urvalet, 12 procent), en typ av intrig som är utmärkande för den kriminalfiktions som söker kombinera händelserika narrativ och thriller- och actionelement med en övergripande mordgåta som bibehåller läsarens nyfikenhet ända till upplösningen. I sådana berättelser avslöjas mördaren relativt tidigt, men strax därefter visar det sig att det inte var fullt så enkelt – ytterligare en mördare härjar och måste stoppas. Denna andra mördare hamnar nu i fokus för utredarna och avslöjas i romanens upplösning, vanligtvis i linje med någon av intrigtyperna 1–4. Mönstret för den andra mördaren i Lars Keplers *Hypnotisören* (2009) (diagram 9) liknar till exempel vad som sagts ovan om ”den misstänkte mördaren”, medan den andra mördaren i Kjell Eriksson *Prinsessan av Burundi* (2002) (diagram 10) liknar ”mördaren från ingenstans”.

Kriminalromaner med två av varandra oberoende mördare har ofta komplicerade intriger, där utredningarnas fokus förskjuts flera gånger och läsaren ideligen överraskas. Inte sällan begås det naturligt nog också många mord. Lars Keplers *Hypnotisören* (2009) är ett bra exempel. Den handlar om två mördare som begår flera mord var (och som även själva dör). De två mördarnas historier hänger förvisso samman, men kopplingen är svag. Egentligen handlar det om två i det närmaste separata mordhistorier, som binds samman av en av huvudpersonerna, hypnotisören Erik Bark, vars barn är nära att falla offer för den andra mördaren.

Kanske kan dubbla mordhistorier te sig som särfall inom kriminallitteraturen, men den här typen av intriger är brett använda i toppskiktet av den svenska deckargenren: av urvalets författare använder hälften denna typ av berättarstruktur i minst en av sina böcker. En viktig anledning till populariteten är förmodligen möjligheterna att kombinera nyfikenhet och spänning. I den här typen av intrig finns också mer betydelsefulla skillnader mellan tidpunkten då mördare 1 avslöjas för läsaren (i genomsnitt efter 66 procent av romantiden) och när hen avslöjas för romanens huvudpersoner (efter 81 procent).²⁹ Skillnaden visar thriller greppet att låta läsaren ta del av mördarens perspektiv – ett informationsöverläge gentemot huvudpersonerna som skapar spänning när de senare är på väg rakt in i någon typ av fara.³⁰

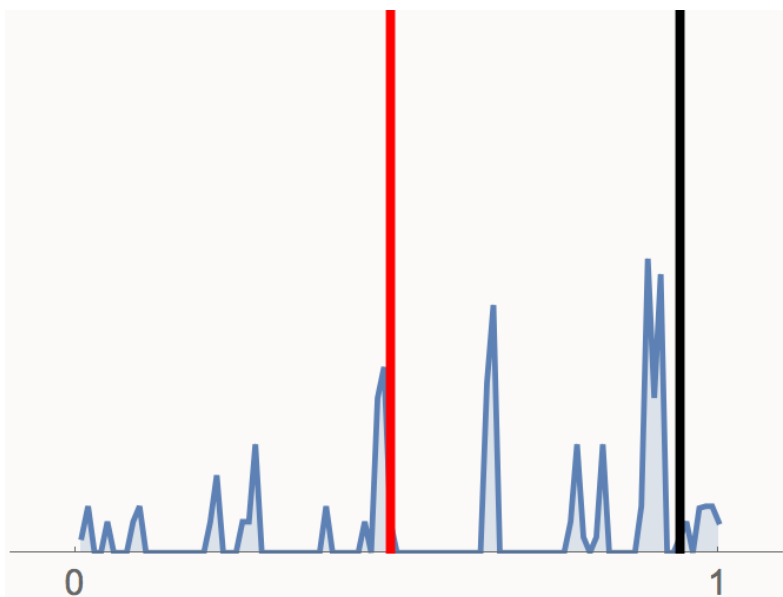


Diagram 11: Karin Wahlberg, *Hon som tittade in* (2002), Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2011 [e-bok]; sökord: [Lena Söderlund](#).

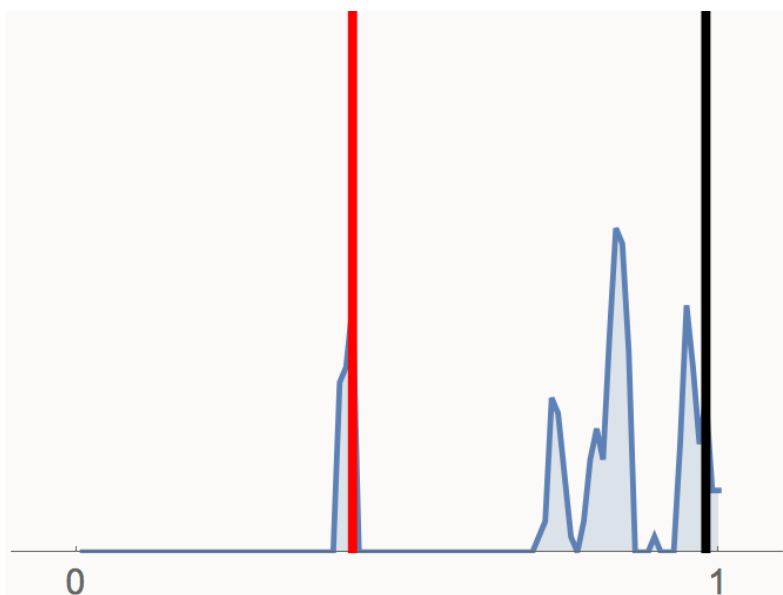


Diagram 12: Henning Mankell, *Kinesen* (2008), Stockholm: Leopard, 2011 [e-bok]; sökord: [Ya Ru](#).

Intrig 6: Den icke-dolda mördaren

”Den icke-dolda mördaren”, slutligen, är en intrig som kännetecknar urvalets mest utpräglade thrillers (14 förekomster, 12 procent). Här får läsaren tidigt i intrigen veta vem mördaren är – i genomsnitt efter 46 procent av romantiden och ibland, som i Lars Keplers *Sandmannen* (2012), redan från start. Också här används inte sällan spänningsgreppet att låta läsaren veta mer än huvudpersonerna (för dem avslöjas mördaren efter i genomsnitt 71 procent av romantiden).

I intriger med identifierbara mördare av detta slag är det vanligt att hens perspektiv varvas med en polisutredning eller en annan berättelse. I Henning Mankells *Kinesen* (2008) (diagram 12) får läsaren möta mördarens perspektiv för första gången efter knappt halva intrigen, men förstår då genast att detta är mördaren och ungefär hur mordet hänger samman. Därmed byts fokus – från romanens inledande och nyfikenhetsalstrande mordscen och utredningsarbete till en spänningsdriven thrillerstruktur. Mördarens perspektiv ges en allt mer framträdande plats i narrativet i takt med att slutuppgörelsen och avslöjandet för romanens huvudpersoner närmar sig.

I Karin Wahlbergs *Hon som tittade in* (2002) (diagram 11) börjar intrigen inte med ett mord utan ett självmord, men begången under märkliga omständigheter. Polisen utreder saken i vad som verkar utveckla sig till en mer traditionellt upplagd kriminalroman, men ungefär halvvägs in i romanen slår intrigen om: läsaren får veta att offrets änka planerar att mörda den kvinna hon anser vara skyldig till makens död, och självmordsgåtan ersätts med en spänningsdriven thriller som ökar i intensitet ju mer polisen närmar sig mördaren.

Andra slags intriger

Avslutningsvis bör något kort sägas också om de 15 romaner i urvalet (13 procent) som inte passar i någon av de sex kategorierna jag har beskrivit ovan. I sju av dem finns tre eller fler mördare som verkar oberoende av varandra. På så vis kan de föras till en egen grupp, men samtidigt rör det sig om väldigt skilda typer av narrativ – actionthrillers, psykologiska spänningsromaner, mer traditionella polisromaner. I sju andra är intrigen inte uppbyggd kring att en mördare ska avslöjas; visserligen både mördas och arresteras personer, men det är inte berätt-

telsernas viktigaste drivkraft. Här märks till exempel samtliga fyra romaner av Jan Guillou som ingår i urvalet. Den femtonde och sista kriminalromanen som inte låter sig fångas in i något entydigt intrigmönster är Jens Lapidus *Livet deluxe* (2010). På ett sätt är det en traditionell thriller, men här finns också en gåta som avslöjas efterhand. Vad som kan sägas om alla romaner som inte passar in i någon av de sex intrigtyperna är att de till stor del drivs av spänning och framåtriktat läsarintresse. De liknar med andra ord mest intrigtyperna 5 och 6.

GRADER AV SPÄNNING OCH NYFIKENHET

Som jag har försökt visa dominerar urvalets kriminalromaner av sex typer av intriger. Samtliga är mellanting mellan de två renodlade huvudtyper av kriminalberättelsen som Tzvetan Todorov urskiljer.³¹ De ligger dock olika nära dessa två typer. Övergripande kan intrigtyperna i urvalet ordnas på en skala utifrån hur mycket de fokuserar på nyfikenhet respektive spänning:



”Den närvarande mördaren” (1) och ”den till synes obetydliga mördaren” (2) har tydligast bakåtriktat läsarintresse. Framst är det i intrigens upplösning i den sista tiondelen av romanen som spänning blir den huvudsakliga berättartekniska drivkraften, även om mindre spänningsinslag ibland finns närvarande tidigare, exempelvis genom att mördare eller offer är fokalisator i kortare avsnitt. Dessa intrigtyper är de som i det undersökta materialet ligger närmast den klassiska pusseldeckaren, men det ska betonas att det rör sig om blandformer och inte om en renodlad nyfikenhetsorientering.

”Den misstänkta mördaren” (3) och ”mördaren från ingenstans” (4) är typer av kriminalberättelser med ett något större framåtriktat läsarintresse: den förra framst genom att mördaren misstänks och ringas in av utredningen under en längre tid; den senare genom att kriminalgåtan är omöjlig att lösa på förhand och därför, generellt sett, är mindre betydelsefull än i typ 1 och 2. Det är dock den nyfikenhetsbaserade mordgåtan som är huvudnumret också i dessa typer av intriger. Mördaren avslöjas i normalfallet först i romanernas upplösning.

”Twist med två mördare” (5) använder två parallella mordhistorier för att kunna ha ett högt mått av spänning genomgående i intrigen, samtidigt som nyfikenheten upprätthålls genom att den andra mördaren avslöjas först i slutet. Denna typ av intrig är den mest utpräglade ”blandningen” i så måtto att den försöker kombinera två typer av intrigstrukturer i en och samma berättelse. Som tydligast är thrillerdragen i berättelserna med ”den icke-dolda mördaren” (6). Här är mördaren känd för läsaren i huvuddelen av intrigen och läsarens intresse riktas mot vad som ska hända mördare, presumtiva offer och huvudpersoner. Även de kriminalromaner i urvalet som inte passade in i någon av intrigtyperna har berättarstrukturer som bygger mer på spänning än på nyfikenhet.

Sammanfattningsvis är både nyfikenhet och spänning viktiga inslag i det tidiga 2000-talets svenska deckargenre. Även om kriminalromanerna skiljer sig åt genom att lägga tonvikten mer på det ena eller det andra, arbetar de överlag både med ett bakåtriktat och framåtriktat läsarintresse. I materialet finns ingen renodlad pusseldeckare, och beroende på hur man räknar kan cirka 5–7 romaner klassificeras som mer eller mindre renodlade thrillers. Blandningen i sig är alltså helt dominerande, åtminstone i det kommersiella toppskiktet.

Vid sidan av dessa övergripande mönster finns också andra. Vissa författare har favoritstrukturer, som de på liknande sätt använder i flera böcker. Åsa Larsson och Camilla Läckberg föredrar exempelvis ”den närvarande mördaren”; Mari Jungstedt och Viveca Sten ”den till synes obetydliga mördaren”; Kjell Eriksson och Mons Kallentoft ”twist med två mördare”; Jens Lapidus och Anders Roslund & Börge Hellström ”den icke-dolda mördaren” eller andra slags narrativ med ett tydligt framåtriktat läsarintresse.

Även på detaljnivå går det att urskilja vissa författarenheter i intrigskapandet. Ett exempel är Camilla Läckberg som tenderar att avslöja mördaren för huvudpersonen utan att läsaren samtidigt får reda på vem det är (se diagram 2, där svart linje kommer precis före röd linje). Företrädesvis sker detta genom att polisen Patrik Hedström plötsligt inser ett samband (läsaren får alltså veta att han har insett ett samband, men inte vilket det är) eller får ta emot ett telefonsamtal och får ett chockat ansiktsuttryck. Efter detta följer i regel ett kapitel som fokuserar på Erika Falck, Läckbergs andra huvudperson, och först i kapitlet därefter får också läsaren reda på det samband som gjort att

polisen har listat ut vem mördaren är. På så vis bygger Läckberg in en återkommande avslutande *cliffhanger*, ett mönster som är i stort sett identiskt i alla hennes romaner i materialet med undantag av debuten *Isprinsessan* (2003).³²

Mer framträdande än de mönster som kan knytas till enskilda författare är dock själva spridningen av de sex intrigtyperna: den minst populära typen (den misstänkta mördaren) används av en tredjedel av urvalets författare, den mest populära (den till synes obetydliga mördaren) av närmare två tredjedelar. Alla författare varierar med andra ord sina intrigstrukturer. Många använder fyra olika typer av intriger i sina fem verk i urvalet, och en (Håkan Nesser) har olika i alla. Vid närmare eftertanke är det logiskt att deckarförfattare varierar hur deras mordgåtor byggs upp och avslöjas. Naturligtvis vill de genom nya grepp försöka överraska trogna läsare som kan ha läst tre eller fem eller tio tidigare deckare i samma romanserie.

Att snarlika intrigkonstruktioner dyker upp hos så pass många författare i urvalet talar för att de sex identifierade intrigtyperna är förhållandevis vedertagna i genren, och att den föreslagna typologin därmed kan fungera som en konkret uppdatering av Todorovs typologi. Den samtida svenska deckargenren består inte av pusseldeckare och thrillers, utan av återkommande berättartekniska mellanlägen, som i olika grad använder sig av både nyfikenhet och spänning.

Ett ytterligare stöd för att dessa typer är etablerade i genren är att författare som delar få karaktäristika i övrigt kan uppvisa stora likheter i intrigstrukturer. Ett sådant exempel är Camilla Läckbergs *Stenbuggaren* (2005) och Jens Lapidus *VIP-rummet* (2014). Få deckarläsare skulle förmodligen koppla samman dessa romaner – Läckberg skriver småtrevliga deckare i lantlig västkustmiljö, ofta med historiska parallellintriger; Lapidus har gjort sig känd som realistisk skildrare av Stockholms undre värld – men faktum är att de har nära nog identiska mördarnarrativ (de använder sig båda av intrigtypen ”den närvarande mördaren”). Till viss del korsar uppenbarligen berättartekniska grepp rakt igenom kriminallitteraturens undergenrer och tematiska grupperingar.

Huruvida typologin är relevant endast för det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur eller om den låter sig appliceras mer brett på samtida deckare ur ett internationellt perspektiv är en fråga som återstår att besvara. Vidare jämförelser med andra material från olika språkområden och/eller epoker vore värdefulla.

FÖRDELAR OCH BEGRÄNSNINGAR MED KOMBINATIONSMETODER

Den kombination av metoder som ligger till grund för den här studien har naturligtvis sina begränsningar. För det första kräver den såväl manuell kvantitativ innehållsanalys som datorstödda beräkningar av ordfrekvenser. Samma studie hade inte kunnat genomföras utan båda dessa angreppssätt. Att förstå vem som är mördaren och när hen avslöjas i en roman är lätt gjort för en människa men svårt för en dator. Att räkna alla förekomster av ett visst ord i en hel roman är förvisso möjligt också utan datorers hjälp, men det skulle ta orimligt lång tid och inte ge ett lika tillförlitligt utfall.

För det andra kräver tolkningen av utfallet god kännedom om materialet för att bli meningsfull. Att identifiera mördare och avslöjanden i urvalets kriminalromaner utan att vara bekant med dessa berättelser och med deckargenren generellt skulle göra det svårt att se kopplingarna till konkreta typer av intriger. Analysen av kvantitativa data utvunnen genom datorstödda metoder bygger alltså på en kvalitativt uppbyggd domänexpertis.

Naturligtvis kan det ses som en brist att metoden inte erbjuder någon genväg till kunskap om svenska deckare – den föreslagna typologin bygger på läsningar av över hundra kriminalromaner och på tidigare forskning om genren. Men det går också att vända på argumentationen. Kombinationen av grundläggande datorstödd *text mining*, manuell kvantitativ innehållsanalys och god domänexpertis gör att summan av helheten blir större än summan av de enskilda delarna. Att också använda fjärrläsningar fördjupar den kvantitativa innehållsanalysen och tar den ett steg vidare. Dessutom finns alla förutsättningar att framöver gå längre och utveckla de datorstödda metoderna i mer avancerade riktningar.

Vad den här artikeln visar är de stora och inte sällan i princip outforskade möjligheter som finns i metodblandningar av detta slag. Jag är övertygad om att kvalitativa undersökningar av många olika typer av material från olika epoker och genrer kan dra nytta av kompletterande datorstödda metoder. Adam Hammond förordar ett liknande perspektiv:

Rather the regarding quantitative and qualitative analysis as mutually incompatible approaches that must be kept apart and carefully

balanced against each one another, let us test whether we can embrace *both*, remaining aware of the different perspectives that each offers while allowing each to illuminate the other.³³

Jag är helt enig med Hammond. Den typologi som har presenterats här hade inte kunnat åstadkommas utan detta slags kombination av analyspraktiker. De tydligaste thrillerintrigerna stack ut redan innan jag påbörjade fjärrläsningen, men det var först i och med den distans och överblick som ordfrekvenserna i diagrammen kunde erbjuda som materialet kunde organiseras i en typologi. Återigen: avståndet förändrar blicken och därmed de frågor som kan ställas (och besvaras).³⁴

I kombinationen av kvantitativa och kvalitativa metoder, av datorstödda och traditionella analyspraktiker, finns således mycket att hämta för de forskare som är väl bevandrade i någon litteratur som också finns tillgänglig i digital form för maskinell bearbetning. Och det gäller många litteraturvetare – och allt fler i takt med att digitaliseringen fortskrider (och att kunskapen om och tillgängligheten till datorstödda metoder ökar). Den dubbla blicken – möjligheten att snabbt kunna växla mellan analyser av rådata från fjärrläsningar av stora material och analyser av konkreta exempeltexter ur samma material – ger litteraturforskningen bättre grundförutsättningar. Istället för antingen eller: både och.

NOTER

1. Tzvetan Todorov, "Kriminalromanens typologi" (1971), i Dag Hedman och Jerry Määttä (red.), *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 248–251. Han kallar mellanformen för *spänningsroman*, en term som idag dock snarast betyder psykologisk thriller.
2. Todorov, "Kriminalromanens typologi", s. 253–255.
3. Naturligtvis finns det gott om studier som utgår från Todorov eller närmar sig kriminalfiktion från liknande berättartekniska synvinklar, men alltså inte inom forskningen om det sena 1900-talets och 2000-talets kriminallitteratur. För exempel på det förstnämnda, se t.ex. Umberto Eco, "Berättarstrukturerna hos Ian Fleming", i Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg (red.), *Form och struktur. Litteraturvetenskapliga texter* (1965), Stockholm: Pan/Norstedts, 1971, s. 230–268 (om spionromanen hos Ian Fleming); John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 1976, s. 80–91 (om klassiska detektivromaner) och s. 142–144 (om hårdkokta deckare); Jerry Palmer, *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*, London: Edward Arnold, 1978, särskilt s. 142–150 (om thrillers); Dennis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Crime Fiction*, New

- Haven: Yale University Press, 1981, s. 29–33 (om klassiska detektivromaner); Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon Press, 1984, s. 23–29 (om Conan Doyle); Peter Hühn, "The Detective as Reader. Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction", i *Modern Fiction Studies*, 1987:3, s. 451–466 (om klassiska detektivromaner och hårdkokta deckare). För en svensk kontext, se Johan Svedjedal, "Spänning och nyfikenhet som effekter av prosafiktionens temporalstruktur – en begreppsdiskussion" (1985), i Dag Hedman och Jerry Määttä (red.), *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 257–268.
4. Se vidare Karl Berglund, *Död och dagishämtningar. En kvantitativ analys av det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur*, Uppsala: Avd. för litteratursociologi, Uppsala universitet, 2017, s. 17–21, 128–130.
 5. I den svenska genrens kommersiella toppskikt under det tidiga 2000-talet finns dock en del mer renodlade thrillers, medan renodlade pusseldeckare i stort sett inte förekommer alls, jfr Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 104–106. Även i samtida brittisk och amerikansk kriminalfiktion är mellanformerna klart vanligast, jfr Stephen Knight, *Crime Fiction Since 1800. Detection, Death, Diversity*, 2 uppl., Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, s. 135–163. Om deckargenrens dominans på bästsäljarlistorna i Sverige under det tidiga 2000-talet, se vidare Karl Berglund, *Deckarboomen under lupp. Statistiska perspektiv på svensk kriminallitteratur 1977–2010*, Uppsala: Avd. för litteratursociologi, Uppsala universitet, 2012, s. 92–98.
 6. Se t.ex. Andrew Piper, "Novel Devotions. Conversational Reading, Computational Modeling, and the Modern Novel", i *New Literary History*, 2015:1, s. 63–98; Benjamin M. Schmidt, "Plot Archeology. A Vector-Space Model of Narrative Structure", i Howard Ho m.fl. (red.), *Proceedings. 2015 IEEE International Conference on Big Data*, 29 oktober–1 november, Santa Clara, CA, USA, s. 1667–1672; Jodie Archer och Matthew L. Jockers, *The Bestseller Code. Anatomy of the Blockbuster Novel*, New York: St. Martin's Press, 2017, s. 73–112; Maria Kanatova m.fl., "Broken Time, Continued Evolution. Anachronies in Contemporary Films", i *Literary Lab Pamphlets*, 2017:14; David McClure, "Distributions of Words Across Narrative Time in 27,266 Novels", <https://litlab.stanford.edu/distributions-of-words-27k-novels/> (Sidan hämtad 19 september 2017).
 7. Tilläggas kan förstås att det finns åtskilligt som rör urvalets deckare som lämnas utanför den här analysen och att värdet av renodlade formanalyser av detta slag, utan vidare kontextuell förankring, kan diskuteras. Jag menar dock att formkrav och funktioner är något som har betonats i alltför liten grad i den tidigare forskningen om 2000-talets svenska kriminalfiktion. Se vidare Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 128–130.
 8. Matthew L. Jockers, *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, Urbana: University of Illinois Press, 2013, s. 14f.
 9. Se t.ex. Patrik Svensson, "The Landscape of Digital Humanities", i *Digital Humanities Quarterly*, 2010:1, <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/index.html>, stycke 12–54, särskilt stycke 30–32. (Sidan hämtad 19 september 2017).
 10. Det ska dock påpekas att alla tryckta texter idag är födda digitala i så måtto att de ursprungligen är tillkomna på datorer och först i det avslutande skedet omvandlas till trycksaker, jfr t.ex. Johan Svedjedal, *Den sista boken*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001, s. 31f.
 11. Franco Moretti, "Conjectures on World Literature" (2000), i *Distant Reading*, London: Verso, 2013, s. 48f.

12. Utöver att han myntade termen *distant reading* som en direkt och medvetet provokativ motsats till den dominerande närläsningen, har Moretti också med hjälp av ordval som "slakthus" och "det stora olästa" påpekat hur minimal del av litteraturhistorien som litteraturvetare generellt sett bryr sig om. Se Franco Moretti, "The Slaughterhouse of Literature" (2000), i *Distant Reading*, London: Verso, 2013. Matthew Jockers har gått än längre och kallat närläsning för "totally inappropriate as a method for studying literary history". Han menar även att litteraturvetare är "impressed by grand theories, by deep and extended interpretations, and by complex speculations", på bekostnad av mer objektivt och empiriskt förankrat vetande. Se Jockers, *Macroanalysis*, s. 67 och 29.
13. För en genomgång av svensk litteraturstatistisk forskning, se Åsa Warnqvist, *Poesifloden. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995*, diss. Lund: ellerströms, 2007, s. 42–48. För en genomgång av framför allt nordisk forskning om i traditionell litteraturvetenskap mer marginaliserad litteratur, se Lars Furuland, "Litteratur och samhälle. Om litteratursociologin och dess forskningsfält", i Lars Furuland och Johan Svedjedal (red.), *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 19–24.
14. Andrew Piper, "Novel Devotions", s. 68f.; Adam Hammond, *Literature in the Digital Age. An Introduction*, New York: Cambridge University Press, 2016, s. 88f.; Hoyt Long och Richard Jean So, "Literary Pattern Recognition. Modernism Between Close Reading and Machine Learning", i *Critical Inquiry*, 2016:2, s. 235ff.
15. Peter Leonard och Tim Tangherlini, "Towards a Macroscope for the Study of Nordic Literatures", opublicerad keynote-föreläsning på konferensen *Digital Humanities in the Nordic Countries*, Göteborgs universitet 14 mars 2017.
16. Kvantitativ innehållsanalys är en metod som har använts inom litteraturforskningen sedan åtminstone 1960- och 1970-talen. Idén är att forskaren läser ett stort antal böcker i en bestämd kategori – i mitt fall alltså samtida svenska deckare – men läser dem ytligt för att därigenom kunna kartlägga återkommande mönster. Sådana analyser har traditionellt sett gjorts utan datorers hjälp och kan ses som ett slags äldre kusin till Morettis datorstödda fjärläsningar. Båda traditionerna delar samma grundtanke: att genom större empiri kunna dra mer välbelagda slutsatser än vad som är möjligt med traditionella litteraturvetenskapliga metoder. Se vidare Berglund, *Död och dagishämtningar*, särskilt s. 12–15.
17. Här vill jag rikta ett stort tack till Sverker Lundin, tidigare forskningskoordinator vid Centrum för digitala humaniora vid Göteborgs universitet, numera verksam som lektor vid Institutionen för pedagogik och specialpedagogik vid Göteborgs universitet. Han har gjort all den tekniska bearbetningen och även de visualiseringar av datan som redovisas i resultatdelen.
18. Termen *kvantitativ formalism* myntades i *text mining*-sammanhang först i Sarah Allison m.fl., "Quantitative Formalism. An Experiment", i *Literary Lab Pamphlets*, 2011:1. De ryska formalisterna använde begreppsparet *fabula*, för det berättelsestoff som äger rum i en roman, och *sjutt*, för den ordning i vilken dessa händelser presenteras, och intresserade sig ofta för berättelser med tydliga strukturerande ramar. För en formalistisk analys som rör deckargenren, se Viktor Sklovskij, "Kriminalberättelsen hos Conan Doyle" (1925), i Dag Hedman och Jerry Määttä (red.), *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, Lund: Studentlitteratur, 2015, s. 227–244.
19. För mördaren Disa Månsson i *Stum sitter guden* (2000) av Anna Jansson, som i regel omnämns som Disa, har sökorden varit "Disa" och "Disas"; för mördaren Aron Bjarke i *Den inre kretsen* (2005) av Mari Jungstedt, som i regel omnämns som Bjarke, har sökorden varit "Bjarke" och "Bjarkes"; för mördaren Vincent Hahn i Kjell Erikssons *Prinsessan av Burundi* (2002), som omväxlande omnämns som Vincent och Hahn har båda sökorden "Vincent" och "Hahn" använts, osv.
20. Heter mördaren ex.vis "Ivan" ges alltså inga utslag på ord som innehåller bokstavskombinationen "ivan", som t.ex. divan.
21. För metodiska resonemang om utsovringen av de mest framgångsrika svenska deckarförfattarna, se Berglund, *Deckarboomen under lupp*, s. 51–54, 119–124.
22. För detaljer om urval och material, se Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 12–17.
23. De enda som inte fanns digitalt tillgängliga var Kjell Erikssons tre första kriminalromaner: *Den upplysta stigen*, Göteborg: Lindelöws, 1999; *Jorden må rämna*, Stockholm: Ordfront, 2000; samt *Stenkistan*, Stockholm: Ordfront, 2001. För en komplett lista över samtliga titlar i urvalet, se Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 177–180.
24. Metoden gör att diagrammen följer att romanerna i urvalet är olika långa. Vad som visas är andelen omnämmanden ("omnämmandeintensiteten") i varje hundradel av varje roman, vilket gör diagrammen direkt jämförbara med varandra.
25. Rosemary Herbert (red.), *The Oxford Companion to Crime and Mystery Writing*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 259f.
26. Om genreblandningen i Stieg Larssons deckare, se t.ex. Kerstin Bergman, "From 'The Case of the Pressed Flowers' to the Serial Killer's Torture Chamber. The Use and Function of Crime Fiction Subgenres in Stieg Larsson's *The Girl with the Dragon Tattoo*", i Rebecca Martin (red.), *Critical Insights. Crime and Detective Fiction*, Ipswich: Salem Press, 2013.
27. För en mer detaljerad analys av Nessers roman, se Berglund *Död och dagishämtningar*, s. 82–85.
28. I Karin Alvtogens *Skuld* är mördaren ett syskon till huvudpersonen, vilket den senare inte vet om. Huvudpersonen blev nämligen bortadopterad som barn och fick en bra och trygg uppväxt, till skillnad från mördaren som blev utsatt för incest under hela barndomen och därför blev psykiskt sjuk. Motivet till handlingarna är att mördaren vill hämnas sin bror för att han fick en andra chans till skillnad från henne. Mordmotivet i Arne Dahls *Misterioso* (1999) är ett oerhört komplicerat och osannolikt orsakssamband, se vidare Berglund, *Död och dagishämtningar*, s. 74, 163f.
29. Här avviker Keplers *Hypnotisören* från mönstret då huvudpersonen tidigare än läsaren vet vem mördare 1 är. Avvikelsen beror på att mördare 1 tidigt bekänner mordet under hypnos, en bekännelse som läsaren inte vet om det går att lita på, men som hypnotisören Erik Bark själv är helt säker på stämmer.
30. Greppet används dock främst avseende mördare 1; för mördare 2 är skillnaden i förlupen romantid mellan avslöjandet för läsare (91 procent) respektive huvudpersoner (92 procent) i stort sett försumbara.
31. Todorov, "Kriminalromanens typologi", s. 248–251.
32. Det här återkommande mönstret hos Läckberg har föranlett en del beska ord hos recensenter. Se t.ex. Lotta Olsson, "Nej, inte en gravöppning till", i *Dagens Nyheter* 28 juni 2008.
33. Hammond, *Literature in the Digital Age*, s. 88.
34. Jfr Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", s. 48f.

SUMMARY

KILLER PLOTTING. Typological Plot Analysis Based on Distant Readings of 113 Contemporary Swedish Crime Novels

This article updates and extends Tzvetan Todorov's classical typology of crime fiction from 1971 – where he separates plots driven by *curiosity* from plots driven by *suspense* – through a distant reading of 113 commercially successful novels of Swedish crime fiction from the early 2000s. Furthermore, it aims to initiate a methodical discussion in literary studies concerning the benefits of using semi-big materials (instead of either very big or very small ones), and in combining computer-aided and traditional methods.

The method used – *killer plotting* – is a word frequency count of all the times the murderer in each novel is mentioned in the plot related to the point in the plotline where the killer is revealed to the reader (and the protagonists). These rather simple measures manage to capture the basic structures of crime novels: clues, encounters with the hidden murderer, revealing, dramatic finale.

The results show that a vast majority of the novels in the selection can be classified into one of six different plot types of crime fiction depending on how the killer appears: 1) the all-novel present murderer; 2) the seemingly insignificant murderer; 3) the suspected murderer; 4) the out-of-the-blue murderer; 5) the second murderer twist; and 6) the non-hidden murderer. All six types lie in the range between the two poles presented by Todorov, which demonstrates that contemporary Swedish crime fiction is dominated by recurring narrative structures that in various ways combine suspense and curiosity.

Keywords: Swedish crime fiction, distant reading, text mining, narrative structures, digital humanities.

LITTERATURKRITIK I MARGINALERNA *Upsala Nya Tidnings* e-boksprojekt och kritikens digitalisering

Lina Samuelsson

Litteraturkritiken har, precis som boken, vid upprepade tillfällen dödförklarats. Men liksom bokbranschen genom historien visat på en förmåga att dra nytta av nya tekniker har också kritiken med framgång anpassats till nya medier.¹ Recensionen var en av de första genrererna i den tidiga pressen. Litteraturbevakning var också en av de första uppgifterna för nationell radio när dess sändningar inleddes i Sverige vid mitten av 1920-talet och när svensk press började publicera material på internet på 1990-talet var kultursidorerna bland de första som lades ut. Sedan dess har vi fått kritik i poddar, appar och vloggar.

I den här artikeln kommer litteraturkritikens senaste omvandling att behandlas: digitaliseringen. Om denna har det sagts mycket i de senaste årens kulturdebatter. Den hitintills mest intensiva debatten blossade upp under vårvintern 2015 efter att Kjell Espmark hållit ett tal om den samtida kritikens kris vid Svenska Akademiens högtids-sammankomst. Espmark menade att denna kris var allvarligare än tidigare eftersom papperstidningarnas allt mer trängda ekonomiska situation bidragit till att de inte längre var den seriösa litteraturbevakningens självklara hemvist. Den allvarligt syftande litteraturkritiken måste därmed finna andra vägar – kanske via biblioteken eller på nätet, framhöll han.² Men långtifrån alla har varit lika positiva till internets potential i detta avseende. Den ökade digitaliseringen har också lyfts fram som ett hot mot den seriösa litteraturkritiken. I debattskriften *Klickokratin* (2015) varnar författaren och kulturjournalisten Ulrika Kärnborg för det hon kallar ”klickestetiken” – en journalistik styrd av vad som genererar uppmärksamhet på nätet – vilken ”förändrar hela kritikgenren i grunden.”³

Ett fullständigt svar på hur kritiken förändrats av den ökade digi-

taliseringen är svårt, för att inte säga omöjligt, att ge då vi befinner oss mitt upp i denna förändring. Digital kritik kan dessutom vara allt från användaromdömen i nätbokhandlar till avancerade litterära onlinetidskrifter. Det finns helt enkelt inte *en* typ av digital kritik, trots att det ibland slentrianmässig påstås både det ena och det andra om vad digitaliseringen innebär för kritiken.⁴

Bredden på fenomenet avspeglas också i den förhållandevis lilla och spretiga forskning som finns inom området. Vetenskapliga studier om digital kritik är mestadels utförda inom journalistik- eller kommunikationsforskningen och har bland annat studerat skillnader mellan dagstidningarnas kritik i papperstidningar respektive på webben samt förhållandet mellan professionella kritiker och amatörkritiker på nätet.⁵ När det gäller det senare har litteraturvetaren Ann Steiner undersökt skillnader mellan bokbloggar och digital kritik i form av amatörrecensioner på Amazon och kritik publicerad i traditionell dagspress.⁶

I denna artikel kommer jag fokusera på ett av de mer omtalade digitaliseringsexperimenten i svensk dagspress: *Upsala Nya Tidnings* (hädanefter *UNT*) publicering av e-böcker med litteraturkritikers och senare även tidningsläsares marginalanteckningar. Syftet är att undersöka vilken typ av kritik som förmedlas i det här exemplet på digitaliserad kritik och att diskutera vilken betydelse mediet har i just det här fallet.

Projektet med namnet ”Kulturjournalistik ända ut i marginalerna”, även kallat e-boksprojektet, inleddes av *UNT*:s dåvarande kulturchef Lisa Irenius hösten 2012. Idén var att publicera inte bara en recension av ett verk, utan också kritikerns exemplar av boken med marginalanteckningar och understrykningar i en elektronisk version som kunde laddas ner fritt från tidningens hemsida under två veckor. Satsningen fick mycket uppmärksamhet och nominerades till ”Årets innovation” av Tidningsutgivarna och belönades med Stora Journalistpriset 2013 i kategorin ”Årets förnyare” för dess vitalisering av ”något av det mest konservativa inom journalistiken – litteraturkritiken.”⁷

E-boksprojektet beskrivs i *UNT* ömsom som ett nytt sätt att förmedla kritik, ömsom som ”inte litteraturkritik i sig” utan ett sätt att få inblick i kritikerns arbete, vilket både pekar på svårigheten att definiera vad som egentligen är kritik och på kritikens dubbla funktion av process och produkt.⁸ Det speglar därmed att kritik i sig är

ett mångtydigt och svårdefinierat begrepp. Etymologiskt kommer det från grekiskans *krínein* som betyder att skilja ut eller avgöra. I juridisk bemärkelse kunde kritik också innebära vad vi idag ofta förknippar med begreppet – att bedöma och värdera.⁹ En sådan verksamhet har förstås i någon bemärkelse pågått lika länge som det funnits läsare. I den tryckta pressen i Sverige har dess uppgift varit att beskriva, värdera, tolka och kontextualisera det recenserade verket, men den har även fungerat som en form för konsumentupplysning, debatt och opinion.¹⁰ Samtidigt har kritiken uppgifter som skiljer den från journalistiken. Den är ett svar på en annan text, en kommentar, och därtill en egen kulturell skapelse.

Med tanke på dess påstådda vitalisering och förnyelse av litteraturkritiken är det mot denna bakgrund intressant att undersöka vad för typ av kritik som förmedlades i e-boksprojektet. Vad är det i de litterära texterna som kommenteras och hur? Vilka kritiska uppgifter är det som utförs i marginalanteckningarna? Och vilken betydelse har digitaliseringen i det här fallet för kritikens form och innehåll?

E-KULTUR OCH MARGINALIA

UNT:s projekt pågick under en begränsad tidsperiod och får betraktas som ett experiment. Irenius uppgav i samband med att projektet sjösattes att hon blivit inspirerad av sajter för social läsning som Readmill. Genom att publicera kommenterade e-böcker ville hon ge tidningsläsarna inblick i kritikverksamheten och samtidigt förnya den. Kritiken skulle bli social och läsarna skulle få ”läsa tillsammans med tidningens litteraturkritiker”.¹¹

Projektet introducerades i december 2012 med ett temanummer om digital läsning där kulturdelen för dagen bytt namn till ”e-kultur”. ”Digitala böcker lär också komma att påverka det som är en kärna i kultursidornas verksamhet: litteraturkritiken. Här finns en möjlighet att förnya kulturjournalistiken – vilket vi också försöker göra i dag”, skrev Irenius i en inledande artikel och fortsatte: ”Se det som en tidig julklapp – men också som ett första steg att undersöka litteraturkritikens former i digitaliseringens tid.” Julklappen togs väl emot och den första boken, Merethe Lindströms roman *Dagar i tystnadens historia* (2012), som försetts med en kritikerns marginalanteckningar, laddades ner över 3 000 gånger.¹²

Under våren 2013 fortsatte projektet med möjligheten för läsarna att ladda ner två fackböcker med marginalanteckningar – *Skrivbordskrigarna* (2013) av Lisa Bjurwald och *Förortshat* (2013) av Johanna Langhorst – varav den senare försetts med marginalanteckningar av två kritiker. I maj tillgängliggjordes Joyce Carol Oates novell *Nattsidan* (1977) först i en utgåva tillsammans med en kritikers marginalanteckningar och därefter i en med tidningsläsarnas. I juni gjorde författaren Malte Persson marginalanteckningar i sin egen novell ”Fantasy” (2013). Projektet avslutades i augusti 2013 med ett utdrag ur Therese Söderlinds roman *Vägen mot Bålberget* (2013) som publicerades tillsammans med två kritikers marginalanteckningar i samband med en bokcirkel arrangerad av Uppsala Stadsbibliotek. Sammantaget omfattade projektet alltså en mängd olika genrer och litterära former och aktörer, alltifrån professionella kritiker till allmänläsare och författare.¹³ I den här artikeln kommer jag att avgränsa studien till de marginalanteckningar som gjordes i de fullständiga skönlitterära verk som publicerades, det vill säga Lindströms roman och Oates novell.

Även om själva forumet för att förmedla litterär kritik var nydanande i e-boksprojektet, anslöt den form kritiken tog sig – marginalanteckningen – till en av kritikens äldsta former. H. J. Jackson använder visserligen inte begreppet kritik när hon beskriver genrens historia i *Marginalia* (2001) men hon visar hur noteringar i böcker gick från att fram till 1700-talet främst ha förmedlat lärdomar och korrigeringar till att under perioden fram till 1820-talet öka i status och även få värderande och sociala funktioner – inte minst genom Samuel Taylor Coleridges publiceringar av sina anteckningar under just namnet *marginalia*. Därefter, från 1820-talet och framåt, i takt med att bibliotek etablerades och alltfler fick tillgång till egna böcker, blev marginalanteckningarna istället alltmer privata och ofta betraktade som fult klotter.¹⁴ Det är alltså under samma period som litteraturkritiken började etableras i pressen som marginalian, precis som brevkritiken och salongs-kulturen, förlorade alltmer i betydelse.¹⁵

Med digitaliseringen har emellertid marginalanteckningen fått något av en renässans med topplistor som Kindles ”most highlighted passages” och det slags sajter för ”social läsning” som inspirerade till e-boksprojektet.¹⁶ Ett exempel på en föregångare till *UNT:s* e-boksprojekt är *The Golden Notebook*-projektet som lanserades av den amerikanska tankesmedjan Institute for The Future of the Book

2008. De publicerade Doris Lessings roman *The Golden Notebook* (1962) online och lät den under några veckor kommenteras av sju kritiker. Även vanliga läsare kunde delta i ett diskussionsforum och följa processen i en blogg.¹⁷ Kritikern Sam Andersons projekt *A Year in Marginalia* kan också nämnas i detta sammanhang. I en blogg i den litterära nättidskriften *The Millions* fotograferade han alla de marginalanteckningar han gjorde under året ifråga och beskrev det som ”the most intimate, complete, and honest form of criticism possible”.¹⁸

REAKTION OCH DIALOG

Den första e-bok som publicerades i e-boksprojektet var som nämnts Lindströms roman *Dagar i tystnadens historia*, försedd med marginalanteckningar av kritikern Therese Eriksson. Romanen var det första verket av den norska författaren som översatts till svenska och den hade tilldelats Nordiska rådets litteraturpris 2012. Den skildrar, genom berättaren Eva, ett ekonomiskt välmående norskt pensionärspar med en historik av hemligheter och känslomässig skuld. I dess nu-plan har maken Simon slutat tala. Om det beror på en tilltagande demens eller är självvalt förblir oklart genom berättelsen. Eva ser tillbaka på deras liv och försöker förstå hur de hamnat i den tystnad som nu omger dem.

Eriksson har gjort ett trettiotal anteckningar och därtill understrykningar, utropstecken och pilar i marginalerna på den drygt 200-sidiga romanen. Den ursprungliga tanken hos *UNT:s* redaktion uppges ha varit att skanna hela de tryckta böckerna efter att kritikerna antecknat i dem för hand, men sådana filer skulle bli alltför omfattande. Istället användes en app för anteckningar i PDF:er – PDF Expert.¹⁹

De flesta av marginalanteckningarna är korta och består av en eller två meningar, vilka framförallt kommenterar Evas tankar eller specifika händelser i romanen. Eriksson formulerar ofta frågor till texten, som: ”Har tystnaden funnits där, i Simon, hela tiden? Som något latent, oraderbart?” (22), eller: ”Ett liv fullt av inkräktare; verkliga som drömda. Människor som sjukdomar/företeelser. Och minnen. Varför STÖR de så mycket?” (95).²⁰

I samband med att e-boken tillgängliggjordes för *UNT:s* läsare publiceras en artikel i tidningen där Eriksson skriver om processen att kommentera verket. Hon påpekar då att hennes marginalanteckningar skiljer sig från sådant hon skulle behandla i en traditionell recension:

Jag analyserar deras relation, fäller moraliska omdömen om deras tillkortakommanden, blir galen på hur de ömsesidigt dömer varandra till tystnad. I en recension är det sällan jag behandlar romankaraktärer som riktiga människor, då har de återigen blivit en del av det som ska vara i fokus – nämligen verket – men när jag läser gör jag det.²¹

För Eriksson är alltså marginalen en plats för ett känslomässigt och inlevelsefullt samtal med verket och dess karaktärer. I flera av kommentarerna uttrycker hon också personliga reaktioner på Evas resonemang. När Eva tänker att: ”För de flesta mäts väl feighet i vad man riskerar att förlora, vägt mot tanken på att förlora sig själv, är det inte så?”, svarar Eriksson: ”Nej?! Tror inte att detta att ’förlora sig själv’ alltid ligger i den andra vågskålen!” (81)

De estetiska värdeomdömena är få. ”ML bygger upp, och skapar obehaglig stämning med så små medel. Skickligt” (19), är en av de mer utförliga. Andra kommentarer av den här typen är beröm som: ”Fint!” (10), ”Språket!!♥” (11), ”Så exakt!!” (189). Kommentarer om verkets form eller som gör intertextuella kopplingar och relaterar *Dagar i tystnadens historia* till annan litteratur eller till Lindströms tidigare litterära produktion är ovanliga. Överlag är Erikssons marginalanteckningar främst uttryck för en dialog med romanens tankegods, men också för en del mer prövande tolkningar: ”Inkräktaren? Eller, det är väl för enkelt. Ja, hennes son måste vara yngre...” (56).

Den längsta anteckningen är den sista som kan ses både som ett sammanfattande omdöme om romanen och som en kommentar till dess avslutande mening (”Efter det såg jag honom inte igen”, 214), vilken följs av en pil och noteringen: ”Kan det inte bli annorlunda? Något annat än detta? Detta är trådar som hänger löst, de är inte ihopsamlade. Jfr s. 190 & Evas reflektioner om litteraturen. M. L. följer inte det mönstret, hon låter sin roman imitera liv – inget reds upp, allt hänger löst...” (214).

Färgerna på Erikssons kommentarer varierar vilket skulle kunna tyda på att de är gjorda vid olika lästillfällen eller vid omläsning men de har till övervägande del ändå karaktären av förstagångsläsning. De utmärks av att vara prövande och bestå av direkta reaktioner. På så vis skiljer de sig från en traditionell recension där tolkningen

av verket i någon mån är avslutad. Ett skäl till detta kan vara att e-boksprojektets läsare inte skulle störas alltför mycket i sin egen läsning av romanen genom långa kontextualiserande och tolkande resonemang, vilka kanske rentav skulle kunna avslöja intrigen. Men det kan också bero på att marginalen ur ett kritikerperspektiv uppfattas som en plats för idéer och ofärdiga tankar.

Erikssons ganska få kommentarer kan också relateras till att marginalanteckningen precis som all kritik är beroende av värdtexten. Skönlitteratur, noterar Jackson, är en av de genrer som sällan antecknas i då den inbjuder till en intensiv och uppslukande läsning.²² Erikssons anteckningar ansluter till viss del till denna slags upplevelseorienterade och känslomässigt engagerande läsart. Även om hon i det här fallet har ett professionellt uppdrag att anteckna så är det, precis som hon själv kommenterat, snarare privatpersonens än kritikerns reaktioner som träder fram i marginalanteckningarna.

FÖRMEDLING OCH FÖRKLARING

I maj 2013 inbjöds *UNT*:s läsare att publicera sina egna marginalanteckningar i Joyce Carol Oates gotiska novell *Nattsidan* (1977). De uppmanas att hämta eller ladda ner novellen, läsa den och anteckna för hand eller i appen och därefter lämna in de kommenterade böckerna till tidningen.²³ Men innan dess kunde de ta del av både Anna Ehns recension av novellen i *UNT* och hennes marginalanteckningar i en e-boksutgåva.

Till skillnad från Eriksson så skriver Ehn väldigt lite om sina personliga läsupplevelser. Hennes anteckningar om Oates novell är förhållandevis långa och har ofta syftet att kontextualisera eller förklara detaljer och skeenden i novellen. Medan Erikssons marginalanteckningar oftast vände sig tillbaka till texten och fördes i dialog med verket riktar sig Ehns istället mot andra läsare.

Nattsidan, som berättas genom huvudpersonen Jarvis Williams dagboksanteckningar, skildrar en grupp parapsykologiska forskare vid slutet på 1800-talet vilka närvarar vid seanser för vetenskapens räkning. Till den första dagboksrubriken, ”6 februari 1887. Quincy, Massachusetts. Hotell Montague”, gör Ehn en pil och visar läsarna hur den kan tolkas:

Här får vi mycket information: årtalet då berättelsen utspelar sig, och i vilken geografisk trakt (Det nordöstra hörnet av USA är för övrigt en återkommande trakt i Oates författarskap, även om hon oftare placerar sina miljöer Staten New York [sic] än i Massachusetts). Den inledande raden antyder också att detta är en berättelse i dagboksform. och [sic] så finns här en litterär anspelning till Shakespeare, och familjen Montague i Romeo och Julia. Betydelse? (3)²⁴

Tonen är undervisande och Ehn talar till ett ”vi” som hon ger kontextualiserande information. Trots att novellen *Nattsidan* är en fjärdedel så lång som Lindströms roman så har den ungefär dubbelt så många marginalanteckningar. Ehn ringar ofta in ord eller markerar särskilda stycken där hon pekar ut aspekter och frågor som kan vara intressanta att uppmärksamma ur ett läsarperspektiv, exempelvis ”i den här sången återkommer natten” och ”religion och död och röster från andra sidan = novellens tema?” (8). Hon ger dessutom läsaren upplysningar, som att Binet, som omnämns i novellen, är en fransk psykolog (28) eller att ”parapsykologisk forskning” innebär ”studier av det övernaturliga” (5).

Precis som hos Eriksson är värderande omdömen få i Ehns fall. Då de alls förekommer stannar hon heller inte vid det slags personliga och känslomässigt förankrade beröm som Eriksson ger, utan hon pekar istället på den estetiska formen och förklarar även här för läsarna vad det är som gör att Oates lyckas så väl i sin gestaltning: ”effektivt berättat; korthugget och andlöst. Oron gestaltas i språket. Något hemskt måste ha hänt, vad? skicklig [sic] uppbyggnad av spänning” (14).

Skillnaderna mellan Erikssons och Ehns marginalanteckningar kan förstås bero på såväl deras olika kritikerpersonligheter som på texternas skilda karaktärer. *Dagar i tystnadens historia* är en roman med teman som skuld, rätt och fel och mänskliga relationer och den möts också av en känslomässig och moraliskt reflekterande läsning. Oates gotiska mystik i historisk miljö uppmuntrar i sin tur till ett mer förklarande och tolkande förhållningssätt. Men ytterligare en aspekt som bör tas i beaktande är det faktum att *Nattsidan* också skulle kommenteras av tidningsläsarna. Det skulle åtminstone delvis kunna ses som en förklaring till att Ehns anteckningar i hög grad undviker det privata och är mer vägledande. De påminner på så sätt om ett annat av marginalanteckningens traditionella användningsområden:

som en plats för texttolkning och förklaring. En uppgift som sedan förts vidare i fotnoter och kommenterade utgåvor.²⁵

Men det finns också likheter mellan de båda kritikerna. Ehns anteckningar ger precis som Erikssons intryck av att vara impulsiva och skrivna i stunden under en första genomläsning. Även om de överlag är betydligt längre än Erikssons så är de talspråkligt och spontant formulerade med utrop som ”Aha, fru A är medium och den oroande stämningen i början beror på något hon gjorde” (4) och ”Oj! Till och med den skeptiske Moore rubbas!” (19).

När Jackson diskuterar vad som utmärker särskilt bra marginalia så nämner hon bland annat att antecknaren bör ha en egen röst och att kommentarerna ska kännas spontana, ärliga, passionerade och engagerade.²⁶ Det lite ofärdiga och slarviga i kritikernas anteckningar kan utifrån en sådan måttstock ses som just tecken på autenticitet; på att det förmedlade är kritikerns ärliga och oförställda läsning som vi genom att ”glutta på litteraturkritikerns klotter” får inblick i.²⁷

LÄSA SOM EN KRITIKER

Tolv läsare svarade på *UNT*:s uppmaning att ”läsa som en kritiker”. Deras anteckningar sammanställdes i en e-boksupplaga där varje läsare fick en egen färg och ett eget typsnitt. Eftersom e-boken publicerades som ett verk kommer jag att behandla alla kommentarer gemensamt, som en helhet.²⁸

Det rör sig om en fullklottrad bok med runt 250 skrivna kommentarer och därtill ytterligare typografiska markörer – understrykningar, pilar och ringar – som vittnar om olika läsartertemperament. Att läsa dem tillsammans ger intrycket av ett intensivt samtal och skulle kunna jämföras med en digital bokcirkel jämte den fysiska som *UNT* också arrangerade om samma novell som en del i projektet.²⁹

Studier av amatörkritik av olika slag, på bloggar eller i diskussionsgrupper på nätet, har ofta pekat på att den skiljer sig från den professionella kritiken främst genom sitt mer intima och känslomässiga förhållande till litteraturen. De så kallade amatörkritikerna sätter sig ofta själva i centrum och läser handlingsinriktat och med fokus på den egna identifikationen med huvudpersoner och miljöer.³⁰ Men det har också påpekats att det inom gruppen ”amatörkritiker” ryms en stor variation. Aske Kammer visar exempelvis, i en kartläggning

av danska webbsidor där amatörer recenserar kultur från 2017, att många av skribenterna hade hög utbildning inom det område de skrev om och han konstaterar i ljuset av detta att välutbildade amatörkritiker i vissa fall kan ha mer specifika ämneskunskaper än en betald tidningsrecensent.³¹ Ann Steiners studie av amatörrecensioner på Amazon visar också att läsares texter skiljer sig mycket åt beroende på vilken typ av litteratur som behandlas. Amatörkritiker som skrev om populärlitteratur profilerade sig gärna gentemot de etablerade kritikerna medan de som skrev om kvalitetslitteratur istället efterliknade dagspresskritiken både till form och till innehåll.³²

Läsarnas anteckningar till *Nattsidan* är väldigt varierande. Några deltagare har bara gjort en handfull till ett dussin noteringar och en del gör nästan bara understrykningar. Sammantaget kan man ändå konstatera att de personliga reflektionerna, om man med sådana menar kommentarer som pekar på läsarna själva, är ganska få. Någon skriver angående den period novellen utspelar sig: ”Min pappa föddes 1893. Ganska samtida.” (3) I övrigt är de flesta av de personliga kommentarerna olika typer av reaktioner på innehållet i novellen: ”Märkligt att telepati anses som ngt naturligt” (13), ”Skriver man dagbok såhär? Kanske” (34) ”WOW” (24) ”Jodå!”, ”USCH!” och ”OJ!!!” (44).

Flera av läsarna försöker också genom sina kommentarer att kontextualisera och i likhet med Ehn förklara och uttolka verket. Några nämner andra verk som de kommer att tänka på under läsningen, till exempel novellens likheter med texter signerade Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft och H. G. Wells. Överlag är många anteckningar utförliga, noggranna och uppmärksamma. ”Här har hon gått ur dagboksformen och in i en annan, bytet sker obemärkt” (13), kommenterar en läsare och en annan påpekar att: ”Rollerna blir ombytta. Nu intar Williams en mer återhållsam inställning och använder Moores arugmentation” [sic] (26).

Precis som hos *UNT*:s kritiker är läsarnas förslag på tolkningar, med något undantag, gjorda vid vad som förefaller vara den första läsningen. Även värderande kommentarer är få hos läsarna. Precis som i Erikssons recension av Lindströms roman är det mest fråga om korta positiva omnämmanden av typen ”Vackert formulerat” (29) eller ”Bra detalj!” (6).

Här kan vi alltså konstatera att läsarnas marginalanteckningar inte skiljer sig påtagligt från kritikernas. Det finns likheter både med Ehns

och Erikssons sätt att kommentera och skillnaderna mellan de båda kritikerna är större än mellan dem och läsarna.

Det här påminner oss återigen om bredden inom amatörcritiken. Att anteckna i böcker och skicka in dessa till en tidning attraherar förmodligen ambitiösa läsare – läsare som, i likhet med de i Kammers undersökning, själva kan besitta stor kompetens på området, även om de inte arvoderas som Eriksson och Ehn.³³ *Nattsidan* är därtill ett verk av en höglitterär författare och att läsarnas omdömen inte skiljer sig påtagligt från de professionella kritikernas är på så sätt också i linje med Steiners iakttagelser.

REMEDIERAD KRITIK

Marginalanteckningarna i *UNT*:s e-boksprojekt är som framgått av varierade slag och skrivna utifrån olika syften. Är de då ens att betrakta som kritik? I en vid bemärkelse så är de det: de utgör svar på ett litterärt verk och gör bruk av typiska kritiska funktioner som att värdera, tolka och kontextualisera. Men samtidigt är de en form av kritik som i lägre grad än en traditionell recension kan läsas självständigt, dels för att den delar plats med källtexten, dels på grund av dess ofta personliga och fragmentariska uttryck.

Vilken betydelse har det då att anteckningarna som kritikerna gör är digitaliserade och förmedlas i e-böcker? Kommentarer är gjorda i PDF:er som var nedladdningsbara på *UNT*:s hemsida, men i övrigt kan man konstatera att det är väldigt få av digitaliseringens möjligheter som utnyttjas i projektet. Länkar eller hypertexter används inte och kommentarerna är aldrig längre än att de får plats på den fysiska boksidan, trots att de är skrivna i ett elektroniskt dokument. Detta kan jämföras med *The Golden Notebook*-projektet där romanen publicerades online och kommentarerna fördes in live under kritikerens läsning. Dessa kunde därför också länkas till läsarkommentarer i sajtens diskussionsforum. Men även om det amerikanska projektet utnyttjade fler av digitaliseringens möjligheter än e-boksprojektet så förefaller det även här ha varit en blandning av digital och analog läsning. En av kritikerna i projektet berättar exempelvis i ett blogginlägg att hon själv läste en tryckt version av boken och därefter förde över sina kommentarer till den digitala utgåvan.³⁴

Istället för e-bokens i princip oändliga utrymme och möjliga hyper-

textualitet är det den tryckta bokens marginalanteckningar som efterliknas i e-boksprojektet, både till formen och i kritikernas förhållningssätt till genren. Projektet är på så sätt ett exempel på det som Jay David Bolter och Richard Grusin kallar remediering, det vill säga den process genom vilken nya medier inkorporerar drag av gamla medier.³⁵ Trots betoningen på ”e-kultur” och digitalisering av kritiken i samband med projektets lansering är det äldre medieformer som efterliknas. E-boksprojektet återanvänder inte bara en gammal kritikform, marginalanteckningen, utan är också påtagligt medienostalgiskt i sin strävan att efterlikna en för hand antecknad codexbok. Handskriftens och pappersbokens materialitet är fortfarande tongivande även i den digitaliserade boken.

Ytterligare ett utmärkande drag när det gäller marginalanteckningarna i e-boksprojektet är deras karaktär av muntlighet och dialog. Såväl Erikssons som Ehns och läsarnas anteckningar är formulerade som en konversation mellan texten, kritikern och de presumtiva läsarna. Ett av projektets uttalade syften var också att göra kritiken social. Även detta kan ses som ett exempel på remediering. I likhet med digital kritik formulerad i läsarcommunities, på bloggar och i sociala medier som Twitter kan e-boskriteriken i *UNT* liknas vid 1600-talets halvoffentliga salongskultur och den konversationskultur med litteraturkritiska inslag som utmärkte denna.³⁶ Liksom marginalanteckningen under dess guldålder präglades salongs-kulturen av gemenskap och diskussion och en liknande social samtalskultur satte tydliga avtryck i *UNT*:s projekt.³⁷ Även de fysiska bokcirkelträffarna som var en integrerad del av projektet speglar hur bokcirkeln och den litterära salongen upplevt en renässans som kritiskt forum under 2000-talets inledande decennier.

E-boksprojektet utmärks därför inte bara, eller ens främst, av dess digitala karaktär utan här möts och bryts flera medier och tekniker mot varandra: handskriften och datorn, den tryckta boken och e-boken, liksom muntliga och sociala former av kritik.

DIGITALISERINGENS BETYDELSER

Trots den omtalade digitala förnyelsen av kritiken så är det inte mycket som pekar på att marginalanteckningarna i sig är särskilt påverkade av det faktum att de tillkommit i ett digitalt medium.

Snarare är det de analoga tryckta mediernas materialitet som präglar kritiken i e-boksprojektet. Digitaliseringens betydelse framgår istället företrädesvis i hur projektet uppkom och mottogs.

Inom kulturhistorisk medieforskning betonas synen på medier som inte bara tekniker utan också som verksamma i en social kontext.³⁸ Som Pelle Snickars påpekar i *Digitalism* (2014) så är i stort sett alla medier idag rent tekniskt digitala: de produceras med hjälp av digital teknik. Frågan om digitaliseringen handlar därför inte främst om den digitala tekniken i sig utan om hur den ”påverkat innehåll och tilltal, spridning och funktion.”³⁹

När det gäller *UNT*:s projekt var det e-boken och läsarnas vana vid surfplattor som gav tidningen möjlighet att sprida kritikernas anteckningar. Men intresset bland tidningsläsarna för att ”läsa med kritikerna” i en e-bok och själva delta och ”läsa som en kritiker” behöver också relateras till ett nytt sätt att interagera som tidnings- och kritik-konsument. Medieforskaren Henry Jenkins menar att den nya digitala tekniken i grunden har förändrat hur vi producerar och konsumerar berättelser både på en social och kulturell nivå. *UNT*:s projekt kan ses som ett exempel på det slags deltagarkultur som han menar kännetecknar det nya digitala medielandskapet överlag.⁴⁰

En aspekt av deltagarkulturen är de uppluckrade gränserna mellan amatörer och professionella. För kritikens del så har det tagit sig uttryck i en oro för att oavlönade skribenter på nätet ska ta över kritikerns uppgift eller utarma ”den riktiga kritiken”.⁴¹ Optimisterna har istället talat om att amatörkritiken demokratiserar det kulturella samtalet och tvingar den professionella kritiken att bli mer relevant och inkluderande.⁴²

Men som vi såg i exemplet med läsarkritikerna i *UNT*, så behöver inte skillnaden mellan amatörer och professionella vara så stor. Steiner påpekar också att det finns ett inflytande i båda riktningarna: amatörkritikerna härmar de professionella kritikerna som i sin tur tvingas att förhålla sig till den digitala kritikens mer personliga och subjektiva uttryckssätt.⁴³ E-boksprojektet i *UNT* kan ses som typiskt för en sådan utveckling. Det är inte bara ett exempel på deltagarkulturens utbredning till litteraturkritikens domäner, utan också på överskridanden mellan en privat och en mer offentlig form av kritik. Marginalanteckningarna uppfattades, som vi sett ovan av Eriksson, som en mer personlig läsning än en recension och i beskrivningarna av

projektet användes ofta uttryck som vi ska ”glutta på” eller ”blotta” kritikernas arbetsprocess.⁴⁴ Läsarna blir kritiker och kritikerna läsare.

En annan aspekt som Jenkins menar kännetecknar digitaliseringen av dagens medier är behovet av spridning och uppmärksamhet över flera plattformar för att synas och bli ekonomiskt framgångsrik.⁴⁵ När det gäller detta kan man konstatera att e-boksprojektets digitaliserade kritik var lyckad. Det aktiverade inte bara tidningens egen webb där böckerna sammantaget laddades ner över 10 000 gånger utan ledde också till fysiska träffar och samarbeten med förlag och bibliotek, journalistiska priser och nationellt och internationellt medieintresse.⁴⁶

Men behovet av den här typen av digital uppmärksamhet har också påtalats som ett hot mot kritiken. ”I stället för att värna om sin egen art och förbättra det som är, eller åtminstone har varit, genuint med kultursidornas uppdrag försöker man hellre efterlikna de fiender man borde göra motstånd mot. Kritiker ska göra webbteve, topplistor och blogga”, skrev Andreas Åberg och Madeleine Grive i debattskriften *Den vältempererade kritiken från 2009*.⁴⁷ *Sydsvenska dagbladets* kulturchef Rakel Chukri svarade i sin tur på Åbergs och Grives kritik i antologin *Kulturjournalistikens gränser* (2010) med att istället efterlysa ”mer nyfikenhet inför nya format”:

Mediekonsumtionen har förändrats radikalt men bortsett från webb-teve och bloggar har kulturbevakningen inte förändrats nämnvärt. Vilket är märkligt med tanke på att genrens akademiska och konstnärliga kärna torde ämna sig bättre för formexperiment än någon annan typ av journalistik.⁴⁸

Att tidningarna känt sig tvungna att hitta nya sätt att ge kritiken spridning är tydligt, oavsett om det främst är av ekonomiska eller journalistiska skäl. *UNT:s* e-boksprojekt är ett i raden av formexperiment som kultursidorna ägnat sig åt under det senaste decenniet. År 2007 beordrades *Dagens Nyheter* kritiker att blogga och 2008 lanserade *Expressen* Nils Schwartz kritikblogg som ”den svenska kulturjournalistikens mest kvalificerade plusmeny”.⁴⁹ Andra exempel är *Dagens Nyheter* webb-tv-serie ”Rad för rad”, där Åsa Beckman och Fredrik Lindström analyserade dikter våren 2015 och *Svenska Dagbladets* essäsida ”Under streckets” etablering som podcast samma år.⁵⁰

Som påtalades inledningsvis och som dessa exempel tydligt vittnar

om så har kritiken ofrånkomligen en förmåga att anpassas till nya medier. Med Arne Melberg kan man förklara detta med att kritik ”inte är någon bestämd och avgränsbar genre, åtminstone inte i första hand, utan snarare ett modus, som kan arbeta sig in i alla möjliga sammanhang.”⁵¹

Men digitaliseringens betydelse för litteraturkritiken går samtidigt inte att formulera på ett entydigt vis. Även om *UNT:s* e-boksprojekt lanserades och också prisades som en förnyelse av kritiken, visade sig projektet vid en närmare anblick i hög grad vara tillbakablickande. Det pekar i sin tur på att digitaliseringen inte per automatik innebär en förnyelse av kritikens former. Som framgår av denna undersökning av e-boksprojektet kan den i lika hög grad innebära återupptäckten av äldre kritikerpraktiker och medier, som i detta fall marginalanteckningen. Fastän e-boksprojektet lanserades stort som en satsning på e-kultur, visade det sig härmed som förvånansvärt analogt.

NOTER

1. Johan Svedjedal talar om bokbranschens ”Gutenberg-förmåga”, med vilken han menar dess förmåga att använda och dra nytta av ny teknik, i *Den sista boken*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001, s. 29.
2. Se Kjell Espmark, ”Tal av Akademiens direktör herr Espmark”, <http://www.svenskaakademien.se/svenska-akademien/sammankomster/hogtidssammankomsten/2014/Tal%20av%20Akademiens%20direkt%C3%B6r%20herr%20Espmark> (Sidan hämtad 4 december 2017).
3. Ulrika Kärnborg, *Klickokratin. Mediekrisens första offer är sanningen*, Stockholm: Atlas, 2015, s. 147.
4. Se t.ex. inledningen i Houman Barekat, Robert Barry och David Winters (red.), *The Digital Critic. Literary Culture Online*, OR Books: New York & London, 2017, s. 12–15.
5. Jarkko Jokelainen, *Anyone Can be Critic. Is There Still a Need for a Professional Arts and Culture Journalism in the Digital Age?*, Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2014; Leif Ove Larsen, ”En kulturjournalistikens renessanse? Om kulturdekning i papir- och nettaviser”, i Martin Eide (red.), *Journalistiske nyorienteringer*, Oslo: Scandinavian Academic Press, 2009; Aske Kammer, ”Post-Industrial Cultural Criticism. The Everyday Amateur Expert and the Online Cultural Public Sphere”, och Nete Nørgaard Krisensen och Unni From, ”From Ivory Tower to Cross-Media Personas. The Heterogenous Cultural Critic in the Media”, båda i Nete Nørgaard Kristensen och Unni From (red.), *Cultural Journalism and Cultural Critique in the Media*, London & New York: Routledge, 2017; Marc Verboord, ”The Legitimacy of Book Critics in the Age of the Internet and Omnivorousness. Expert Critics, Internet Critics and Peer Critics in Flanders and the Netherlands”, i *European Sociological Review*, vol. 26, 2010:6, och Ryan Gillespie, ”The Art of Criticism in the Age of Interactive Technology. Critics, Partici-

- patorty Culture, and the Avant-Garde”, i *International Journal of Communication*, vol. 6, 2012. Andra studier om dagens kulturjournalistik och dagskritik som kan nämnas är Maarit Jaakkola, *The Contested Autonomy of Arts and Journalism. Change and Continuity in the Dual Professionalism of Cultural Journalism*, diss. Tampere: University of Tampere, 2015, och Nete Nørgaard Kristensen och Kristina Riegert (red.), *Cultural Journalism in the Nordic Countries*, Göteborg: Nordicom, 2017.
6. Ann Steiner "Private Criticism in the Public Space. Personal Writing on Literature in Readers' Reviews on Amazon", i *Particip@tion*, vol. 5, 2008:2, och "Personal Readings and Public Texts. Book Blogs and Online Writing About Literature", i *Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research*, 2010:2. Se även Steiners artiklar "Amatörkritik på internet", i Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson (red.), *Litteraturens offentligheter*, Lund: Studentlitteratur, 2009, och "Digital litteraturkritik", i Christian Lenemark (red.), *Litteraturens nätverk. Berättande på internet*, Lund: Studentlitteratur, 2012.
 7. Jens Pettersson och Björn Lövenlid, "Så fungerar det hyllade projektet", i *Uppsala Nya Tidning* 30 oktober 2013; Filip Johansson, "Lisa Irenius fick priset Årets förnyare", i *Uppsala Nya Tidning* 22 november 2013.
 8. Se Lisa Irenius, "Litteraturens nya e-ljusspår", i *Uppsala Nya Tidning* 15 december 2012; Lisa Irenius, "Håll samtalet i gång!", i *Uppsala Nya Tidning* 31 januari 2013; Lena Köster, "Nyfiken läsare fick ge egen åsikt", i *Uppsala Nya Tidning* 30 oktober 2013.
 9. Se Tomas Forser, *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*, Gråbo: Anthropos, 2002, s. 11.
 10. Se t.ex. Göran Sörbom, *Estetik, konst och kritik. Några artiklar och föredrag*, Uppsala: Uppsala universitet, 1993; Jan-Gunnar Sjölin, "Inledning", i Jan-Gunnar Sjölin (red.), *Om konstkritik. Studier av konstkritik i svensk dagspress 1990–2000*, Palmkron: Lund, 2003; Johan Svedjedal, "Kritiska tankar. Om litteraturkritiken", i Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson (red.), *Litteraturens offentligheter*, Studentlitteratur: Lund, 2009; Lina Samuelsson, *Kritikens ordning. Svenska bokrecensioner 1906, 1956, 2006*, diss. Karlstad: Bild, text & form, 2013.
 11. Se Lisa Irenius, "Kulturjournalistik ända ut i marginalerna", i *Medieormen*, P1, Sveriges Radio 28 oktober 2013, se <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=3938&artikel=5684594> (Sidan hämtad 21 november 2017).
 12. Irenius, "Litteraturens nya e-ljusspår"; Irenius, "Kulturjournalistik ända ut i marginalerna".
 13. Som avslutning provades också ett liknande grepp på konstkritiken. *Uppsala Nya Tidnings* konstkritiker Sebastian Johans recension av utställningarna "Stipendiater 2013 – Stiftelsen Anna Lisa Thomson till minne" och "3 finländska stipendiater" på Uppsala konstmuseum publicerades i tidningen och den som ville besöka utställningarna kunde genom mobiltelefonen gå in på tidningens webbsida och läsa Johans anteckningar om verken, se Lisa Irenius, "Häng med kritikern", i *Uppsala Nya Tidning* 12 december 2013.
 14. H. J. Jackson, *Marginalia. Readers Writing in Books*, New Haven & London: Yale University Press, 2001, s. 44–80.
 15. Se Åsa Arping, "Hvad gør væl namnet?". *Anonymitet och varumärkesbyggande i svensk litteraturkritik 1820–1850*, Göteborg & Stockholm: Makadam, 2013.
 16. Magnus Bremmer, "Socialt kvitter i litteraturens marginaler", i *Svenska Dagbladet* 17 oktober 2012.
 17. *The Golden Notebook Project*, <http://www.thegoldennotebook.org/> (Sidan hämtad 21 november 2017).
 18. Sam Anderson, *A Year in Marginalia*, <http://themillions.com/2010/12/a-year-in-marginalia-sam-anderson.html> (Sidan hämtad 21 november 2017).
 19. Irenius, "Kulturjournalistik ända ut i marginalerna".
 20. Sidnummer kommer i det följande att anges inom parentes till de sidor som Therese Eriksson kommenterar i *UNT:s* e-bok av Merethe Lindströms, *Dagar i tystnadens historia*, övers. Urban Andersson, Stockholm: Weyler förlag, 2012.
 21. Therese Eriksson, "Kritikerns anteckningar i fokus", i *Uppsala Nya Tidning* 15 december 2012.
 22. Jackson, *Marginalia*, s. 77 och 262.
 23. "Läs som en kritiker du med!", i *Uppsala Nya Tidning* 11 maj 2013.
 24. Sidnummer kommer i det följande att anges inom parentes till de sidor som Anna Ehns kommenterat i *UNT:s* e-bok av Joyce Carol Oates, *Nattsidan*, övers. Johan Theorin, Stockholm: Novellix, 2013.
 25. Jackson, *Marginalia*, s. 45–51.
 26. Jackson, *Marginalia*, s. 209f.
 27. Se Irenius, "Håll samtalet i gång!"
 28. Jag kommer i de anteckningar som citeras ange sida i den läsarkommenterade utgåvan av *Nattsidan*, men inte färg eller skribent (jfr not 20 och 24).
 29. John Sjögren, "Bokcirkel i jätteformat", i *Uppsala Nya Tidning* 28 maj 2013. Ett liknande, men analogt, projekt utförde konstnären Kajsa Dahlberg i verket *Ett eget rum. Tusen bibliotek* (2006), där hon sammanställde anteckningar, understrykningar och klotter ur ett hundratal biblioteksexemplar av Virginia Woolfs *Ett eget rum* (1929) genom att kalkera och foga samman dem till en ny bok.
 30. Se Petra Söderlund, *Läsarnas nätverk. Om bokläsare och Internet*, Uppsala: Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr 47, 2004, s. 95f; Steiner, "Amatörkritik på internet", s. 187ff; Torbjörn Forslid, Jon Helgason, Lisbeth Larsson, Christian Lenemark, Anders Ohlsson och Ann Steiner, *Höstens böcker. Litterära värdeförhandlingar 2013*, Göteborg & Stockholm: Makadam, 2015, s. 54f.
 31. Kammer, "Post-Industrial Cultural Criticism", s. 124.
 32. Steiner, "Amatörkritik på internet", s. 185.
 33. Eftersom inte alla läsarna av *Nattsidan* angett namn har jag inte undersökt vilka de är eller verifierat dem, men flera av dem verkar vara verksamma inom olika delar av det litterära fältet eller i den akademiska världen.
 34. Se Lenelle Moise, "Starting here", <http://www.thegoldennotebook.org/>, 11 november 2008 (Sidan hämtad 21 november 2017). Alexandra Borg har även påpekat att majoriteten av läsarna i *The Golden Notebook*-projektet föredrog att köpa den fysiska boken. Se Alexandra Borg, "Läsning i den digitala tidsåldern", i Jenny Björkman och Björn Fjæstad (red.), *Läsning. Riksbankens Jubileumsfonds årsbok 2013/2014*, Göteborg & Stockholm: Makadam, 2013, s. 170.
 35. Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
 36. Se t.ex. Söderlund, *Läsarnas nätverk*, s. 14; Arne Melberg, "Parissalongen var 1600-talets Facebook", i *Svenska Dagbladet* 13 augusti 2010; Arping, "Hvad gør væl namnet?", s. 35.
 37. Se Ingrid Holmquist, *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongs-kultur*, Stockholm/Steag: Bruno Östlings bokförlag Symposion, 2000, s. 19ff.
 38. En överskådlig bild av det teoretiska fältet ges i Anders Ekström, "Kulturhistorisk

- medieforskning. Fyra spår”, i Solveig Jülich, Patrik Lundell och Pelle Snickars (red.), *Mediernas kulturhistoria*, Stockholm: Statens ljud- och bildarkiv, 2008, s. 30–45.
39. Pelle Snickars, *Digitalism. När allt är Internet*, Stockholm: Volante, 2014, s. 14.
40. Henry Jenkins, *Konvergenskulturen. Där gamla och nya medier kolliderar*, övers. Per Sjöden, 2:a uppl., Göteborg: Daidalos, 2012, s. 14ff.
41. Se t.ex. Rónan McDonald, *The Death of the Critic*, London & New York, 2007, s. 4ff; Andrew Keen, *The Cult of the Amateur. How Blogs, MySpace, YouTube and the Rest of Today's User-Generated Media are Killing Our Culture and Economy*, London & Boston: Nicholas Brealey Publishing, 2008, s. 27.
42. Se t.ex. Jokelainen, *Anyone Can Be a Critic*, s. 40.
43. Steiner, "Digital litteraturkritik", s. 51ff.
44. Irenius, "Håll samtalet i gång!"; Jonatan Westin, "UNT blottar recensenters arbetsmetod", *Journalisten.se*, 1 februari 2013, <https://www.journalisten.se/nyheter/unt-blottar-recensenters-arbetsmetod> (Sidan hämtad 21 november).
45. Henry Jenkins, Sam Ford och Joshua Green, *Spridbar media. Att skapa värde och mening i en nätverkad kultur*, övers. Joel Nordqvist, Göteborg: Daidalos, 2014, s. 19f.
46. Johansson, "Lisa Irenius fick priset Årets förnyare"; "UNT:s e-bok uppmärksammat", *UNT.se*, 17 december 2012; Irenius, "Kulturjournalistik ända ut i marginalerna". Pamela Schultz Nybacka har uppmärksammat samarbetet mellan förlagsvärlden och litteraturkritiken i *UNT:s* e-boksprojekt i "Den kommunikativa logiken skapar nytt kapital", *Kritiklabbet*, 31 januari 2017, se <http://kritiklabbet.se/2017/01/31/den-kommunikativa-logiken-skapar-nytt-kapital/> (Sidan hämtad 21 november 2017). Schultz Nybacka ser mer precis e-boksprojektet som ett exempel på hur den nya teknologin skapat nya marknadsföringssätt som fått förlagen och kulturjournalistiken att närma sig varandra och därigenom de läsare de båda vill nå ut till.
47. Andreas Åberg och Madeleine Grive, "Det okritiska samtalet", i *Den vältempererade kritiken*, 10TAL Bok: Stockholm, 2009, s. 17.
48. Raket Chukri, "Konstnärlig makeover. Kulturjournalistiken måste våga pröva nya format", i Oscar Hemer och Malena Forsare (red.), *Kulturjournalistikens gränser*, Umeå: Bokförlaget H:ström, 2010, s. 101.
49. Marcus Boldemann, "Nya bloggare på dn.se", i *Dagens Nyheter* 3 april 2007; Björn Wiman, "Ny blogg. Kritik", i *Expressen* 26 september 2008.
50. "Ingen temperaturhöjare i relationen", *DN-Tv*, 29 april 2015, <https://www.dn.se/webb-tv/program/rad-for-rad/ingen-temperaturhojare-i-relationen/> (Sidan hämtad 30 november 2017); Clemens Poellinger, "Premiär – nu kan du lyssna på Under strecket", i *Svenska Dagbladet* 14 oktober 2015.
51. Arne Melberg, "På Twitter kan ingen höra dig tänka", i *Svenska Dagbladet* 8 september 2012.

SUMMARY

LITERARY CRITIQUE IN THE MARGINS. The E-Book Project in *Uppsala Nya Tidning* and the Digitization of Literary Criticism

This article examines the journalistic project "Kulturjournalistik ända ut i marginalerna" in *Uppsala Nya Tidning* 2012–2013 in which e-books with critics' annotations were published, and discusses it as an example of digital literary criticism. The project was awarded for its renewal of literary criticism. In the article, I explore the characteristics for the critique in the project and the significance of the medium by analyzing two of the books published with marginalia: the novel *Dagar i tystnadens historia* by Merethe Lindström with annotations by Therese Eriksson, and the short story *Nattsidan* [Night-Side] by Joyce Carol Oates with annotations from both a critic, Anna Ehn, and from twelve newspaper-readers.

I show how the marginalia differs in the two books but also how it in both cases is more inspired by the marginalia in printed books than by the possibilities raised by digital media. Rather than using the advantages of electronic media, the marginalia of the e-books in the project remediates older reading habits and the marginalia of the 18th and early 19th century. The importance of the digitalization in this case is therefore rather the distribution form of the books and the inclusion of the readers as critics.

Keywords: literary criticism, cultural journalism, marginalia.

”BÖCKERNA ÄR MASKINER”

Digital epistemologi, materialitet och agens från 1960-tal till 2010-tal

Jonas Ingvarsson

[T]he general field of humanities education and scholarship will not take the use of digital technology seriously until one demonstrates how its tools improve the ways we explore and explain aesthetic works – until, that is, they expand our interpretational procedures.¹

– Jerome McGann

DIGITALISERINGEN SOM LINS

Jag har i ett par tidigare artiklar laborerat med digitaliseringen som ett kunskapsteoretiskt fenomen, bland annat i *Tidskrift för litteraturvetenskap* där jag läste texter av Göran Printz-Påhlson, Gunnar D Hansson, Lotta Lotass, Gabriella Håkansson och Ralf Andtbacka med flera.² Det digitala perspektiv som där presenterades innebar en praktik där jag spårade digitala avtryck i texter som inte nödvändigtvis tematiserar eller gestaltar en digital kultur (även om en del av dem gjorde det). I en senare text i *Edda* fick tidigmoderna estetiska uttryck tjänstgöra som kongeniala referenspunkter för textuella och visuella strategier i vår tids digitala kultur, något som i sin tur – med inspiration bland annat från Marcel O’Gormans pionjärbete *E-Crit. Digital Media, Critical Theory and the Humanities* (2006) – renderade ett blygsamt förslag på pedagogiska konsekvenser av denna iakttagelse.³

Vad som förenat dessa texter har varit begreppet *digital epistemologi*, vilket innebär att digitaliseringen inte bara betraktas som teknologi, objekt eller nätverk, utan också som ett kritiskt och historiskt förhållningssätt till kulturella artefakter. Digitaliseringen ses därmed som ett kunskapsteoretiskt angreppssätt, mer som en lins, eller som ett kritiskt perspektiv jämförbart med postkolonialism, genusteori och

diskursanalys, än som knuten till vissa praktiker, metoder och verktyg för att analysera litteratur och konst.⁴

I det följande ska den digitala epistemologins perspektiv utvecklas genom två historiserande nedslag, eller två spår, som avser belysa några aspekter av digitaliseringens historia relaterad till kulturella artefakter. I artikelns första del studeras hur förändringen i den digitala teknologins materialiteter från 1960-tal till 1970-tal och framåt också avspeglas i hur våra hotbilder utvecklats från det kalla krigets atombomber till hotet från nätverk och virus. Detta illustreras genom analyser av såväl poesi som ett par textbaserade konstverk.⁵ Artikelns andra del undersöker två svenska verk vilka med närmare ett halvsekel mellanrum iscensätter en maskinintelligens, en digital agens, som på olika sätt också installerar den mänskliga kroppens agens.

Syftet i bägge fallen är för det första att visa att den digitala epistemologins perspektiv inte är en konstant: en digital teknologi med maskiner stora som klassrum skiljer sig förstås från personatorerna, sökmotorerna och nätverken, vilka i sin tur har kompletterats med dagens ubika system.⁶ Dessa olika sätt att ordna den digitala teknologin får kunskapsteoretiska effekter: en strängt platsbunden, närmast monstros teknologi, förpassad till stater och stora bolag, genererar andra metaforer och bilder än de system som distribueras till laptops och smartphones, eller genom nätverk och smarta textilier. Textens andra och mer analytiska syfte är att relatera dessa skilda teknologiska arrangemang till kulturella artefakter, texter och konstverk och visa på hur iscensättningen av agens också kan relateras till digitaliseringens historia.⁷

Avslutningsvis följer en diskussion om hur digital epistemologi kan sägas utgöra ett bidrag till digitala humaniora.

EN DIGITAL EPISTEMOLOGI?

Begreppet epistemologi kan tarva en precisering. Hans-Jörg Rheinberger använder begreppet epistemologi ”for reflecting on the historical conditions *under* which, and the means *with* which, things are made into objects of knowledge”.⁸ I detta sammanhang innebär det att utifrån kunskapsteoretiska frågeställningar se digitaleringen som en historiskt situerad företeelse, vilken bidrar till att diktera villkoren för hur kunskap genereras och presenteras. I denna förståelse hänger

epistemologi och ”tankeformer” (som i *Edda*-artikeln studerats i samband med emblemet och kuriosakabinettet) intimt samman; medier och kulturella artefakter, då som nu, inte bara gestaltar vår tillvaro utan styr också hur vi observerar den.⁹

Vad innebär då en digital epistemologi? I en bloggpost från 2014 diskuterar Alan Liu ”an epistemology of the digital”, en digitaliseringens kunskapsteori.¹⁰ Lius text är en uppföljning av en workshop som diskuterade formerna för ett ”Centre for Digital Knowledge” och han föreslår bland annat att en sådan centrumbildning till att börja med borde ifrågasätta själva centrum-begreppet, eftersom det är rotat i en kunskapskultur som i många stycken ifrågasatts och omförhandlas i en digital kultur och av digitala verktyg:

It thus seems clear that a Centre for Digital Knowledge that relies solely on traditional institutional forms – even the now normative ”interdisciplinary” form (e.g., a centre that creates weak-tie intersections among faculty in different fields) [–] [sic] will be cut off from some of the most robust conceptual and practical adventures of digital knowledge. A key test for the proposed Centre for Digital Knowledge, therefore, will be whether it is willing at least on occasion to accommodate non-standard forms of knowledge organization, production, presentation, exploration, and dissemination acclimated to the digital age or open to its networked ethos.¹¹

Om vi följer Liu borde digitaleringen alltså få konsekvenser för hur vi organiserar själva kunskapsbildningen, vilket ytterligare motiverar begreppet digital epistemologi. I en vidareföring av Lius förslag kan den digitala epistemologin sägas etablera ett mångdimensionellt mediearkeologiskt förhållningssätt. Det mediearkeologiska ligger framförallt i den uppmärksamhet som riktas mot mediernas materialitet och genom insisterandet på historiserande infallsvinklar, vare sig det handlar om en historieskrivning över en nära samtid eller juxtaposeringar mellan till exempel tidigmoderna uttryck och vår egen tid. Det innebär också att, med Kittler, se digitaleringen som ett diskursivt nätverk, ett ”nedskrivningssystem”.¹² Texter och konstverk som tillkommit under efterkrigstidens digitala (r)evolution kan sägas reproducera digital logik och praktik vare sig de är ”digitalt födda” (”born-digital”) eller ej, och vare sig de gestaltar eller adresserar digitaleringen tematiskt.

En roman eller ett verk behöver sålunda inte ”handla” om datorer för att vara uttryck för en digital logik eller ordning.¹³ Dessutom, och som en konsekvens av detta, kan ett begrepp som digital epistemologi ringa in och adressera litterära och estetiska praktiker från i princip vilken historisk period som helst. Denna förståelse av konceptet inskräper att en digital logik och digitala uttrycksformer föregriper den digitala teknologin och därmed kan återfinnas i konstnärliga uttryck från olika tider.¹⁴

Att använda begreppet epistemologi istället för exempelvis diskurs medför en perspektivförskjutning i den mediehistoriska analysen. Genom denna begreppsanvändning riktas fokus inte bara på relationen mellan medier och text, utan också på det digitala som tankeform, vilket i sin tur får konsekvenser för de pedagogiska och metodiska förhållningssätten. Alan Liu formulerar det som att ”the goal is to engage the topic of what it means to ’know’ in the digital age in a spirit of serious play – at once disciplined and exploratory of new paradigms”.¹⁵ En allvarsam lek, där vi utforskar vad det innebär att söka kunskap i och om den värld vi nu befinner oss i.

I Digital Culture Wikis uppslagsord över digital epistemologi föreslås en aspekt av denna kunskapsbildning: ”In digital culture the emergent epistemology (or way of knowing and verifying things) has become tied to technology and social media: it is through checking with others through interactive media that what is real is perceived to be so”.¹⁶ Uppslagstexten från Digital Culture Wiki poängterar alltså att vårt förhållande till kunskapsbildningen till stora delar bygger på relationer.¹⁷ Denna relationella aspekt av digitaliseringen är betydelsefull också i det följande. Begreppet digital epistemologi är nämligen inte i första hand en formel som *förklarar* något i klassisk hermeneutisk mening – det är snarare ett perspektiv som anläggs för att *relatera* olika kulturella artefakter till varandra eller till andra strukturer. Det är denna kunskapssökande ”relativism” som genererar de två huvudspår som följer.

DIGITAL HISTORIA OCH HOTBILDER

Det första spåret följer den västerländska efterkrigshistoriens hotbilder. Med risk för att genast ramla ned i den progressionens guttenbergska fallgrop som mediearkeologin gärna kritiserar, måste vi ändå upprepa

det uppenbara: att den teknologin – och gestaltningen av denna – från 1950-tal till 2010-tal genomgått betydande förändringar i storlek, massa, infrastruktur och distributionsmönster. Genom den digitala epistemologins lins kan vi betrakta denna historieskrivning i relation till dödens teknologier.

Låt oss återvända till millennieskiftet, eller snarare till de sista skäl-vande sekunderna av det gamla årtusendet.¹⁸ Dessa sekunder kom att vibrera av en särskild intensitet och dessa vibrationer hade en formel: Y2K, förkortningen för ”Year 2000” – den digitala bugg som innebar att alla funktioner skulle upphöra att fungera. Allt skulle stanna eftersom ettorna och nollorna inte klarade av övergången från 99 till 00, med kaos och katastrof som följd för den civiliserade världen.

Men trots att inget egentligen hände lärde oss Y2K att den digitala tekniken förflyttats från räknemaskinerna och datorerna, från laboratorier och kontoren, från den distinkta materialitet som är så synlig i 1970- och 80-talens science-fiction- och agentfilmer – till hela vår kultur. Under ett par decennier hade vi bekantat oss med personatorerna, men det var Y2K som blev symbolen för skiftet i vår digitala medvetenhet: ettorna och nollorna hade förpassats från Maskinen till Nätverket. Det finns anledning att fråga sig om det var en tillfällighet att också våra hotbilder förändrades: från Maskinen, Staten och Bomben till Nätverk, Celler – och Virus.

BOMBEN/MASKINEN/UNDERGÅNGEN

Föreställningen om Y2K som en digital katastrof skiljer sig markant från det undergångsscenario som skildrades ett par årtionden tidigare, till exempel i filmen *War Games* (1983), där den allsmäktiga datorn W.O.P.R. förvandlar en pojkes dataspelande till en alldeles verklig mardröm som hotar att starta ett tredje världskrig.¹⁹ Filmen är ett utmärkt exempel på den täta relationen mellan ”Maskinen” och ”Bomben”, ett återkommande scenario i efterkrigstidens populärkultur.²⁰

Ett annat och, måste man säga, tungt vägande bidrag till efterkrigstidens skildringar av Bombens materiella hot är Anselm Kiefers monumentala blybibliotek *Zweistromland* (1985–89). Kiefers bibliotek, också känt som *The High Priestess*, är en nästan åtta meter bred och fyra meter hög konstruktion som enbart genom sin storlek får betraktaren att erfara en ”larger-than-life”-känsla – eller, som vi ska se,

kanske snarare ”larger-than-death”.²¹ Biblioteket innehåller omkring 200 stora böcker, med omslag och sidor i bly, uppställda i ett hyllpar tillverkat i stål och dekorerat med metalltråd och glas. De två bokhyllorna är benämnda ”Euftrat” och ”Tigris” och konstverkets tyska titel för också tanken till tvåflodslandet som enligt legenden var platsen för Edens lustgård – det bibliska ursprunget till livet på jorden.²²

Men det är inte Livet det handlar om här, utan snarare Apokalypsen. Det två titlarna på verket – tvåflodslandet och översteprästinna – etablerar dubbla referenser: å ena sidan leds tankarna till platsen för Edens lustgård, å andra sidan till Tarotkortlekens kraftfullaste symbol, något som också kan associeras till blyets symboliska betydelse inom alkemin, vilken intresserade Kiefer mycket.²³ Bokkulturens materialitet är här groteskt överdriven och alltså infattad inte bara i bly och stål utan också i en såväl biblisk som ockult diskurs. Men den kontext som är intressant i detta sammanhang är – Bomben.

Kiefers bibliotek konstruerades i slutet av 1980-talet, när datoriseringen av byråkratin pågick som bäst och persondatorn ännu var en ganska ny företeelse. I det sammanhanget signalerar blyböckerna ett högtidlighållande av codexmediet, mitt i den tidens flöde av deterministiska eller pessimistiska mediefilosofier, med återkommande profetior om bokens och läsningens död i televisionens och digitaliseringens tidevarv.²⁴ Sålunda bär blyböckernas medium på ett meddelande. Under 1980-talet nådde det kalla kriget sin höjdpunkt och i den slutliga undergång som tids nog förväntades komma skulle – med en parafra på Karl Marx och Marshall Berman – allt fast förflyktigas, men, men samtidigt uppfattades som bekant bly som ett skydd mot radioaktiv strålning.²⁵ Konstverkets själva massa – och blotta tanken på att detta bibliotek kommer att överleva oss alla – berättar historien om den oerhörda effekten av de teknologier som stod för hotet till att börja med: Bomben. Maskinen.

UTAN OSS: UKON

Psykologen och poeten Ulf Karl Olov Nilsson, alias UKON, debuterade år 1990 med diktsamlingen *Kung-kung*. År 1992 medverkade han i antologin *En elva från Göteborg* där han publicerade dikten ”Utan oss”, som snart kom att bli ett stående nummer i hans uppläsningar under 1990-talet.²⁶ Det är en typisk performance-dikt, där drivet och

det maniska rabblandet gör sig bättre i muntlig än i skriftlig form. Det är ändå den tryckta versionen vi får nöja oss med här:

det är jorden utan oss och orden träden elden utan oss det är vinden vattnet våren blåsten och stillheten sommarens stillhet det är de bruna djuren utan oss det är häst ko hund rådjur bäver älg eller björn igelkott det är rost svamp gräs och de gröna silvriga djuren som groda orm silverräv silverfisk vanlig fisk padda och den sjuka jorden vattnet isen den glada snön regnet ibland hagel och det är de svarta djuren flugorna skorpionerna kackerlackor pantrar korpar skator pingviner de vita djuren som är isbjörn haj lo kanin mus ripa val sälunge det är måne soluppgång solnedgång och solens djur lejon bofink kanariefågel golden retriever en del fjärilar och akvariefiskar geparden humlan getingen det är barnen utan oss det är arbetet sådden skörden kriget ensamheten sommarens ensamhet solidariteten det är vilan utan oss det är festen mötet samtidigheten dansen det är vals tango foxtrot jenka balett bugg bossanova twist hambo farandole gopak jig ländler mazurka schuhplattler polka cha-cha mambo schottis trepak tarantella flamenco bump utan oss det är snuvan varbölderna värken utan oss lepran cancer acnen surbenet tennisarmen lunginflammationen stukade fotleder slitna ledband det är menisken starr danssjuka böjveckseksem elallergi lungödem örsprång barnsjukdomar som påssjuka röda hund vattkoppor scharlakansfeber kikhosta mässling och de äldre sjukdomarna infektionerna seniliteten patetiken lårbenshalsbrotten åderbråcken prostatan tillbakablickarna drömmandet skakningarna åderförkalkningarna inkontinensen det är nålsticken sänkan provtagningarna utan oss bandage mitella stödförband gips rollator kryckor färdtjänst det är nervositeten utan oss armsvetten oron fisarna öronsuset plumpheterna nagelbitandet poliserna daghemmen posten banken scouterna järnvägen instrument som piccoloflöjt balalajka trombon elorgel spel som yatzy risk gin-rummy sänka skepp volleyboll det är örhängen ringar diadem saker som man fått gett bort eller bara köpt armlänkar broscher hårspännen porslinsdjur halskedjor små kaktusar det är smaker utan oss salt surt sött beskt härsket vårrullar bacon edamerost mosbrickor paj fruktsoda napoleonbakelser utan oss biskvier dagens rätt rågmjöl örtagårdssås bouillabaisse kroppkakor det är skinka rymdraketer robotar foster

gruppdynamik riksvägarna hotell terrasser verandor balkonger
skålar med frukt och nötter nu vet jag vad jag ska tänka på

Det hade kanske räckt med ett kortare citat för att så att säga demonstrera poängen med dikten, men längden utgör en väsentlig del av diktens materialitet. Det är ”vi” som försvinner, allt annat finns kvar. Eller i alla fall minnet av det. Initialt kan dikten ses som en pendang till Inger Christensens berömda diktsvit *Alfabet* (1981), som i sin maniska ordning baserad på alfabetet och Fibonaccis talserie envisas med att benämna det som ”finns”.²⁷ Det inledningsvis hoppfulla och poetiska benämmandet hos Christensen övergår emellanåt i hotbilder där ”gevären” med sin ”fredliga precision” tar plats i detta ”upplysta kemiska getto”, för att ta ett exempel. Christensens svit avslutas med en resa över jordgloben:

det ser ut som om	Barents hav
alltid är ensamt med	Barents hav
men borta bakom	Barents hav
slår vattnet in mot	Spetsbergen
och strax bakom	Spetsbergen
driver isen kring på	Ishavet
och strax bakom	Ishavet
sitter isen fast på	Nordpolen ²⁸

Tilltaget är lika naivt (naivistiskt) som apokalyptiskt. Barnets storögda resa över globens olika fält adresseras i en diktsvit om naturens närvaro och hotande utplåning. Christensens kombination av hopp och hot motsvaras hos UKON av den uppsluppenhet som präglar diktens undergångsscenario. ”Utan oss” rymmer ett otal paradoxer. Vad är det som finns ”utan oss”? Hur upprätthålls armsvetten, tennisarmbågen och ledan när inga människor är där? Vem dansar ländler, mazurka och schuhplattler om det inte finns någon som dansar? Var ”finns” dessa ting?

Dikten blir på en gång apokalyptisk och filosofisk – den ställer frågan om en företeelse kan finnas kvar sedan dess bärare och utövare utplånats, en fråga som berör aspekter som förkroppsligande, materialitet och perception. Precis som ordet ”finns” hos Christensen är det frasen ”utan oss” som utgör det bestående intrycket av UKONs dikt,

och hos bägge accentuerar just dessa ord i högsta grad ett paradigm som vi, efter N. Katherine Hayles, kan benämna ”närvaro–frånvaro” (och som vi strax ska återkomma till). Skrivna under 1980- och 90-talen härbärgerar dessa två diktverk föreställningar om människans fysiska utplånande från platsen där vi bor. Om Anselm Kiefer hade velat infoga poesi i sina blyböcker hade Christensen och UKON varit lämpliga val.

UBIKA VIRUS

Det är långt från Bomben och Maskinen till hotet från Y2K och det som vi kan kalla digitala kvalster – nanoteknologin har försett oss med en ny gemenskap som är kopplad till, eller utgör, vad vi kan kalla ett digitalt undermedvetet. Det som hänt under de senaste cirka tjugo åren är en förskjutning bland bärarna av den digitala teknologin: en förskjutning från Monster till Kvalster, eller från Maskiner till Nätverk; från Stater till Celler; från Bomber till Virus.

N. Katherine Hayles beskrev i *How We Became Posthuman* (1999) denna förändring som ett skifte mellan två kunskapsteoretiska paradig: från den gutenbergska erans ”närvaro–frånvaro” till den digitala tidsålderns ”mönster/slump”.²⁹ Såväl Bomben som Maskinen manifesterar en närvaro som också i sin frånvaro (få människor har haft tillträde till atomvapnen eller de tidigaste datamaskinerna) är förknippad med en komplex hotbild: statsapparatusens omänskliga byråkrati, datamaskinens möjliga självförverkligande i singulariteten, kärnvapenkrigets totala förödelse. Begreppsparet mönster/slump upprättar emellertid inte samma dikotomi som närvaro–frånvaro. Slumpen står inte i motsättning till mönstret, tvärtom är bägge ofta operativa samtidigt. I koden utgör viruset eller misstaget ständiga möjligheter.³⁰

Det är lätt att se Bomben och Maskinen, och även den klassiska bokkulturen, som uttryck för ett närvaro–frånvaro-paradigm: den gutenbergska praktiken präglas av samma dualism som format hela moderniteten. Den mediala materialitetens villkor markerar ett förhållande där bokens tryckta text (och själva boken som objekt), eller datamaskinens fysiska närvaro, utgör en materiell fakticitet också i sin frånvaro (den finns – där). Detsamma gäller Bomben: den är inte i sig en kod, inte något som är ersättbart eller arbiträrt distribuerat

– den finns där den finns, i det kalla krigets dödslaboratorier, vid avfyrningsramperna, på de bestyckade ubåtarna. Också i sin frånvaro är den närvaro, massa, materia.³¹

Fildelning och ubika system har gjort oss betydligt mer benägna att acceptera en ordning där vi istället för fysiska artefakter distribuerar mönster, tillfälliga formationer, rhizom, celler – och virus. Såväl biologiska som digitala virus har den egenskapen att de inte kan fixeras till en given materiell bärare, utan skapar sin identitet just genom sin instabilitet, sin spridning. Maskinen W.O.P.R. i *War Games* och Kiefers *High Priestess* är intimt förknippade med kalla kriget; samtidigt är Bomben (tänk ”atom-” eller ”väte-”) kopplad till Maskinens system. Visuellt är populärkulturen från 1950-talet till det tidiga 1990-talet fullt av exempel på teknologier, vilka utgör spektakulära och märkliga men aldrig abstrakta eller slumpmässigt distribuerade exempel på denna närvaro-frånvaro inom den tryckbaserade ordningen, i motsats till den digitala tidsålderns mönster/slump-paradigm.³² Q och MI6s agenter hade bra koll på datamaskinerna med sina roterande magnetrullar och sin hålkortsinmatning, och kärnstridsspetsarna var i tryggt förvar i stormakternas underjordiska uppskjutningsramper, eller för den delen i den galne vetenskapsmannens högkvarter på en mekanisk ö, där de väntade på att avfyras mot sitt mål för att därefter låta sin geniale härskare, eller hans datamaskin, kontrollera världen. Dessa fantasiprojektioner fanns kvar så länge terrorbalansen rådde över den internationella agendan.

Vad som skedde under 1990-talet och därefter var att inte bara kärnvapnen – och atomålderns know-how – utan också den nya informationsteknologin distribuerades till mer eller mindre pålitliga makter runtom i världen. Samtidigt distribuerades även nya informationsteknologier. När datorn inte längre uppfattades som ett kontrollredskap, utan snarare som en personlig medhjälpare, försvann Maskinen med stort M tillsammans med Bomben med stort B. Ingen brydde sig egentligen om ifall maskinen kunde lära sig att spela schack – och ingen fruktade längre den galne professorn där han satt i sin ihåliga ö. Maskinerna fanns förstås fortfarande, men mer allmänt distribuerade, från kontoret och laboratorier till våra hem, eller till en plats i knäet på seminarie- och kafébesökare.

I dag, snart tjugo år efter Y2K-paniken, har fildelning, digitala nätverk och företeelser som ubik databehandling omvandlat vår lager-

hantering av fysiska artefakter till en distribution av mönster, tillfälliga formationer, moln, rhizom, celler – och virus.³³ Poängen här är att de teknologier som förmedlar information avspeglar teknologierna och metaforerna för vår egen utrotning: Y2K signalerade att bomben hade avlösts av viruset och att den tekniska massförstörelsen ersatts av epidemierna.

Domedagsprofeterna predikar inte när obskyra befrielsefronter i Asien eller rednecks i Georgia får tag i kärnstridsspetsar – fastän hotet från en atombombsattack egentligen är mycket större i dag än under kalla krigets terrorbalans och toppdiplomati.³⁴ Nej, domedagsprofeterna slår istället på trumman när fåglar och grisar tycks ha orsakat nya former av influensa som eventuellt skulle kunna hemsöka Västerlandets civilisationer.³⁵

Med andra ord: den unika Bomben har avlösts av det ubika Viruset. Lärdomen från Y2K-buggen var – och detta är den ubika databehandlingens väsen – att från och med nu är det digitala inte längre bundet till stationära apparater, utan verkligen närvarande över-(och i)-allt. Dessutom organiseras det påstådda hotet mot vårt öppna samhälle, och därmed hotet mot världsfreden, inte i totalitära eller imperialistiska stater med bomber, utan i nätverk och celler. Terrorn är, som Douglas Rushkoff påpekade för snart ett decennium sedan, ett virus.³⁶

THE NUMBER OF THE BEAST

En sista installation i relation till Y2K som här ska begrundas utgörs av Linda Hilfling Ritasdatters (pågående) konstnärliga forskningsprojekt ”Bugs in the War Room” och boken *Endless Endtime* (2016).³⁷ Utgångspunkten för hennes projekt är Y2K-paranoian, i synnerhet så som den uttrycktes i ett brev 1999 till den apokalyptiska kristna tidningen *EndTime*, där en läsare vid namn O. J. Briant, om vi får tro Ritasdatter, uppfunnit ett eget talsystem (bokstaven A=6, B=12, C=18 etcetera) med vars hjälp denne kommer fram till att ordet COMPUTER blir till talet 666 – den digitala kulturens sönderfall sammanfaller alltså med antikrist och apokalypsen.³⁸ Undergången är nära, något som apokalyptiska kristna inte sällan hälsar med glädje eftersom det förebådar Kristi återkomst.

I en vidareföring av denna Y2K-profetia har Ritasdatter föresatt sig att skapa en aldrig avslutad – därav namnet *Endless Endtime* – katalog

COMPUTER n:

1. An electronic device which is capable of receiving information (data) in a particular form and of performing a sequence of operations in accordance with a predetermined but variable set of procedural instructions (program) to produce a result in the form of information or signals.
2. A person who makes calculations, especially with a calculating machine.

The Editor
EndTime Magazine
PO Box 940729
Plano, TX 75094

Spring, 1999

Dear Editor,

If we let A=6, B=12, C=18, etc. all the way through Z=156. If you take the word

COMPUTER

and apply these values to the letters..

C = 18
O = 90
M = 78
P = 96
U = 126
T = 120
E = 30
R = 108

You will find that they add up to 666.

In Revelation 13:18: 'Let him that hath understanding count the number of the beast; for it is the number of a man; and his number is six hundred threescore and six.'

I don't believe that this is a coincidence ... We have speculated that 'COMPUTER' will be the Mark.

Now we have proof!

Yours sincerely,
O. J. Briant

över alla de företeelser som enligt O. J. Briants numerologi kan ses som manifestationer av vildjurets tal och därmed som ett förebud om apokalypsen. Genom att kopiera brevet från 1999, men byta ut ordet *computer* mot en mängd andra ord – vilka genereras med en algoritm som Ritasdatter utformat efter Briants talsystem – skapas en encyklopedi över undergången, en encyklopedi som varje år (i maj månad) ska komma ut i en ny utgåva med 666 olika uppslagsord. Boken binds in för hand av förläggaren och konstnären Olle Essvik på Rojal förlag. De tre första begreppen, som vid sidan av sin numerologiska koppling till vildjurets tal 666 också förklaras med en kort notis, är i 2016 års utgåva dessa:

ACCU-CHEK MOBILE

n.; A proprietary blood glucose measuring system used for home monitoring of glucose which has a menu-driven screen and analysed lifestyle data.

ADIDAS CAMPUS

May refer to: 1) n.; Classic 80s suede sneakers featuring a supportive cushioned collar. Suede upper; Textile lining. 2) n.; Corporate campus: At an All-Employee Meeting in November 2011, the CEO Herbert Hainer announced that the adidas Group will invest further in their employees by building a Corporate Campus.

ADVANCE WARS

n.; The Wars series is a video game series produced by Nintendo, also known as Famicom Wars (Famikon Wzu) in Japan and Advance Wars in the West.

I en essä i nätmagasinet *DATA Browser* utvecklar Ritasdatter sin undersökning av Y2K-buggen. Hon intervjuar en säkerhetsansvarig IT-tekniker i Chennai, Indien, om hur denne arbetade med Y2K-hotet. Teknikern berättar att de hade upprättat ett ”war room”, en 360° möteslokal, där alla hade var sin monitor och upprätthöll kontakten med olika klienter genom såväl digitala som alternativa kommunikationskanaler.³⁹ Ritasdatter gör här den i detta sammanhang intressanta iakttagelsen att denna krislokal är påfallande lik filmhistoriens kanske mest välbekanta *war room*, nämligen det i Stanley Kubricks

tragikomiska atombomsdystopi *Dr Strangelove eller: Hur jag slutade ängslas och lärde mig älska bomben* (1964).⁴⁰

I sin vidareföring av denna parallell pekar Ritasdatter på att det kalla krigets krigsrum – där Bomben och Maskinen stod i centrum – präglades av en hierarkisk ordning och ordergivning, en ordning som i filmens dieges rubbas av en excentrisk och galen general Ripper. Men det är linjära och binära strukturer som utgör fundamentet i Kubricks krigsrum. I det indiska kri(g)srummet 1999/2000 är ordningen dock en annan:

The table of the Y2K war room did not assemble top leaders, or represent a top-down hierarchy of order and execution. On the contrary, it was a gathering as emergency-brigade, or the caretakers of global information architectures, ultimately calling for a different understanding of the war room’s relation to power; away from top-down management, with orders followed by execution, towards a model of continuous executable maintenance and feedback.⁴¹

Detta sammanfaller helt med Georg Rushnikoffs iakttagelse om terrorns virala kvaliteter, vilket också bekräftar förskjutningen från bomber till virus och från närvaro-frånvaro till mönster/slump: ”Just consider the difference between a [Charles] Manson, whose commands to followers depended on his in-person charisma, and today’s terror cults who are capable of inciting activity entirely memetically through social media”.⁴²

I Ritasdatters textinstallation kopplas den digitala teknologin till apokalypsen, inte som en bomb utan som en kulturell implosion, den digitala kollapsen. Verkets oerhörda ironi gestaltas i det faktum att, med förlaget Rojals ord, ”vi har förbundit oss att producera denna Encyclopedia för alltid”. Även om ”för alltid” förstås kan innebära en ganska kort tid, givet att apokalyptikernas spådom slår in (och givet att där finns nya datum nu eftersom Y2K inte levererade – mottot för den kristna nättidskriften *EndTime* är ”Preaching the Gospel of the Kingdom to every person on earth... Because the Endtime is Now!”)⁴³, så andas projektet snarare ett optimistiskt trots som motsäger det initiala brevet förutsägelser.

De exempel som tagits upp här, som alla på olika sätt är relate-

rade till bomber och virus, visar att den digitala epistemologin inte fungerar som *en* och samma kunskapsteoretiska lins på historien – den måste analyseras och betraktas som varianter avhängiga av kommunikationens materialitet i specifika historiska ögonblick. Den digitala historiens materialitet, från de stora maskinmonstren under 1960–70-tal till de ubika kvalstren under vårt eget 2010-tal, visar att olika uttryck och förhållningssätt kan ses som speglingar av denna materialitet. Bombens närvaro kan avläsas manifest hos Kiefer, ironiskt och indirekt hos UKON. Kodens mönster och dess relation till Y2K manifesteras pågående i Ritasdatters konst- och bokprojekt.

Vad innebär det då att relatera kulturella artefakter till den kommunikations- och organisationslogik som, på olika sätt, har främjats av den digitala teknologin sedan 1950-talet? Ett sätt att undersöka detta är att rikta uppmärksamheten mot två litterära verk med ett knappt halvsekel mellan sig: Torsten Ekboms *Signalspelet* (1965) och Johannes Heldéns *Entropi Edition* (2010).

TORSTEN EKBOM 1965

Den svenske författaren och kritikern Torsten Ekbom producerade en handfull radikala prosaexperiment under 1960-talet, från variationer på den franska *nouveau roman* till *cut-up*-övningar och ambitiösa kollageexperiment.⁴⁴ Utöver denna produktion introducerade Ekbom – i sin egenskap av litteraturkritiker och avantgardeteoretiker – konkret poesi, spelteori, cybernetik, William S. Burroughs, Susan Sontag och Marshall McLuhan, liksom också europeiska författare som Lawrence Durrell, Alain Robbe-Grillet, Uwe Johnson och Witold Gombrowitz för en svensk publik.

Ekboms tredje skönlitterära bok, *Signalspelet*, anger att den inte är någon roman utan en ”prosamaskin”. Boken inleds med några blanksidor (bara sidnumreringen längst ned antyder ett framåtskridande), åtföljda av en sida som försetts med den enda raden ”Fem minuter gick”. Denna rad upprepas med stigande intensitet på de efterföljande sidorna:

Fem minuter gick.

Fem minuter gick.

Fem minuter gick.

Fem minuter gick.⁴⁵

... och efter några sidor avbryts detta påstående med raden ”Bilen rusade vidare”:

Fem minuter gick.

Fem minuter gick.

Bilen rusade vidare.⁴⁶

Den faktiska ”prosamaskinen” omnämns eller beskrivs aldrig i texten. Det skulle alltså kunna vara själva boken som utgör maskinen (och när allt kommer omkring är det vad som står på titelsidan: *Signalspelet: en prosamaskin*). Om så är fallet kan texten ses som ett påstående i form av ett eko från Mallarmés *Un coup de dés* (1897) och som präglad av en symbolistisk maskinestetik i kölvattnet efter detta verk.⁴⁷ Den skulle också kunna ses som en kritisk kommentar till själva romangenren, vilken Ekbom själv vid den här tidpunkten betraktade som ”död” och ”petrifierad”.⁴⁸ Likväl är det troligare att vad texten presenterar är en hypotetisk realtidsoutput från en dator, en maskin som kan användas till att göra prosaberättelser. Denna maskin spottar långsamt ur sig fragment efter fragment, en inte särskilt sammanhållen story om ett hotell och ett gäng agenter (behändigt nog kallade A, B, C, D, E, F, G och H, etcetera) som kommunicerar med varandra genom knackningar i väggarna. På något sätt spelar ”Rum 17” en viktig roll. Vilket också gäller kapitel 17, som återkommer flera gånger i boken.

Till skillnad från många elektroniska texter i dag, är Maskinen i Ekboms bok inte föremål för några interaktiva eller produktiva processer – annat än den aktivitet som varje läsare av vilken bok som helst är engagerad i. Maskinen är (på fiktionsnivån) uppenbarligen redan programmerad. Texten utgörs av den tentativa output som kommer ur den, varför läsaren helt enkelt får acceptera det mer eller mindre litterära resultatet. Ibland blir det fel i datorn och då består dess output bara av punkter och kommatecken.

Detta fungerar som en påminnelse om hur sårbar Maskinen var vid denna tid, men det är naturligtvis också en påminnelse om de faror som tornar upp sig om maskinen tillåts ta kontrollen över våra dagliga liv. Under 1960- och 1970-talen var också ”statsapparaten” en från Marx nedärvd, men av datateknologin återupplivad, metafor för den byråkrati som utgjorde baksidan av de framväxande välfärdsstaterna i efterkrigstidens Norden. Så här uttryckte sig till exempel Vilhelm Moberg 1959:

I stället för det forna, personliga, patriarkaliska förtrycket har de sålunda infört en statsapparat som utövar ett personligt, anonymt,

mekaniskt fungerande förtryck. De har lagt en solid grund för ett statskapitalistiskt samhälle, där portarna bakvägen så sakta håller på att öppnas till den auktoritära staten, där individen utplånas av kollektivet och förvandlas till ett objekt för statsnyttan.⁴⁹

Något decennium senare noterar Lars Gyllensten samma statsapparats samband med just datatekniken:

Man kan nämna som ytterligare exempel utbyggnaden av skilda datasystem och andra metoder för myndigheterna att skaffa sig information över medborgarna till hjälp för den byråkratiska statsapparaten – folkräkningar, obligatoriska enkäter, ökade befogenheter för skilda myndigheter att avkräva medborgarna uppgifter och redovisningar m.m.⁵⁰

Men Ekboms maskin är programmerad att skapa litteratur. Och ibland, på något sätt, gör den just detta (eller ja: hela tiden förstås). Även om den diminutiva intrigen beskriver en samling agenter upprättar Ekboms prosaexperiment, både på fiktionsplanet *och* i vad vi får förstå som verkets koncipiering, en struktur som i själva verket är tömd på just mänskliga agenter och deras agens. Texten ”produceras” ju av prosamaskinen. Och de faktiska textfragmenten skrivs inte, utan väljs bara ut och sätts samman i Ekboms litterära verkstad.⁵¹

Som ett resultat av detta är författaren i dubbel mening frånvarande: både på fiktionsnivå (maskinen som producerar textfragmenten) och på den faktiska tillblivelsenivån (Ekboms egenhändiga klipp-och-klistrand av befintliga textfragment i cut-up-processen).⁵² Det äventyr som växer fram, med agenterna som knackandes i väggarna desperat försöker komma underfund med något, skildrar en bitvis rolig men också klaustrofobisk vision av ett meningslöst uppdrag. Textens absurditet genljuder av Kafkas byråkratiångest, men i digital tappning; den frånvaro av agens som hos Kafkas grubblande protagonister framförallt gestaltas psykologiskt och existentiellt, är hos Ekboms platta gestalter teknologisk och maskinell. I *Signalspelet* upprättas sålunda en tydlig motsättning mellan Maskin och Mänsklig agens anno 1965.

JOHANNES HELDÉN 2010

Den binära relationen Människa–Maskin som den såg ut under 1960-talet skiljer sig radikalt från de positioner som intas i många elektroniska texter från det nya årtusendet, vilket kan illustreras med Johannes Heldéns digitala Flash-installation *Entropi Edition* (först publicerad tillsammans med den tryckta poesiboken *Entropi*). Detta verk är de facto programmerat med textfragment, men – och tvärtemot huvuddelen av Ekboms strödda prosafragment – är dessa av allt att döma skrivna av författaren själv och dessutom föremål för en åtminstone rudimentär interaktion, eller kanske snarare *aktion*, från läsaren.⁵³

Gränssnittet i Heldéns verk påminner oss i sin grafiska utformning om klassiska arkadspel, sådana med fallande stjärnor eller bomber som ska skjutas ned av spelaren.⁵⁴ Men det som händer när man ”jagar” punkterna i *Entropi Edition* är att poesifragment genereras, centrerat längst upp och mer horisontellt längst ned på skärmen. Heldén arbetar ofta med digitala gränssnitt i sin poetiska praktik, men själva tekniken utgör sällan motiv för texternas innehåll. Bortsett från strödda rader som

Böckerna är maskiner

eller

en ny närvaro bekräftat verklig

handlar själva texten inte uttalat om elektroniska eller posthumanistiska ämnen. De faktiska textfragmenten i Heldéns poetiska bygge lutar snarast åt naturimpressioner – ja, egentligen är han en utpräglad naturlyriker med en svaghet för postapokalyptiska scenarion där det är den ekologiska katastrofen snarare än Bomben som skördat sina offer.⁵⁵

”Digtet om den skønne solnedgang er kommet i vanskeligheder”, skrev Steffen Hejlskov Larsen i boken *Systemdigtningen* 1971.⁵⁶ Om naturlyriken under 1960-talet var satt i fråga, med Göran Palms nyenkla ”Havet” (1964) som tydligaste uttryck, kan detta sägas ha bottnat i en trötthet gentemot det alltför lyriska, det alltför högstämda. Naturlyriken fick tillsammans med centrallyriken stå i skottlinjen, såväl från konkretistiskt som från nyenkelt håll. ”Den vackra solned-

gångens kris” är också, särskilt från konkretisternas sida, en följd av ett bejakande av den mekaniska kompositionsprincip som influerade även Ekboms prosaexperiment.⁵⁷ De naturskildringar som förekommer såväl i *Signalspelet* som i *Spelmatriser för Operation Albatross* (1966) är egentligen endast platta kulisser, i det senare fallet oftast just i formen av scenanvisningar. När naturen femtio år senare uppmärksammas av en poet som Johannes Heldén är det inte i form av sublima upplevelser eller romantiska metaforer, utan som en förvarning om apokalypsen.⁵⁸ Diktboken (vari alltså *Entropi Edition* ingår som CD-ROM-skiva) pryds på omslaget av en grådisig bild av en skogsbacke med avlödade träd i bakgrunden och ett par buskar med bladen kvar i förgrunden. Det vilar en ekologisk oro över bilden. I den elektroniska utgåvan genereras rader som:

växterna vakar över dig
 när du sover

väggkanten, flodbanken, stjärnan

Avstjälpningsplats i skogen.

Träden avlövas. Man får i alla fall fri sikt.

Raderna blinkar fram över ett sönderfallande och långsamt skiftande postindustriellt cyberpunk-liknande landskap, med drag av M.C. Eschers (1898–1972) grafiska labyrinter eller, som Hans Kristian Rustad föreslår, den italienske 1700-talskonstnären Piranesi. I sin essä om Heldéns olika versioner av *Entropi* betonar Rustad just det dystopiska anslaget i verken: ”Vi kan således sige, at *Entropi* portrætterer en civilisation efter en omfattende katastrofe eller som et resultat af en teknologisk og industriel udvikling, hvor naturens resurser er udnyttet til sidste dråbe”.⁵⁹

Precis som flera andra av Heldéns verk, däribland *Primärdirektivet* (2006) och *Evolution* (2014), placeras alltså läsaren i olika oscillerande rörelser: mellan medium och ”text”, mellan teknologi och kropp, mellan bok och skärm samt särskilt i Heldéns fall, mellan ”kultur” och ”natur”.⁶⁰ En effekt av detta är att det binära paret som citerades ovan på sätt och vis realiserar. ”en ny närvaro bekräftat verklig”:

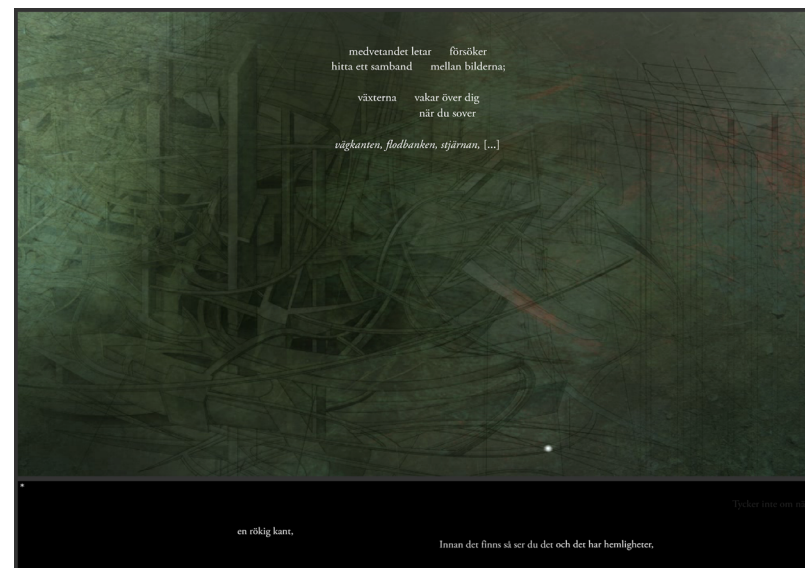
läsningen har installerat denna närvaro av kropp och text och därigenom har "Böckerna" de facto blivit "maskiner".

Men påståendet uppmuntrar oss också att reflektera över boken som just "maskin" eller som Johanna Drucker föreslog redan 2003: "Instead of reading a book as a formal structure, then, we should understand it in terms of what is known in the architecture profession as a 'program' constituted by the activities that arise from a response to the formal structures. [---] The literal has a way with us, its graspable and tractable rhetoric is readily consumed. But concrete conceptions of the performative approach also exist".⁶¹

Genom sin iscensättning aktualiserar *Entropi Edition* frågan om varför det inte kunde räcka med att presentera denna text analogt, i tryckt form. Om det är mönster/slump som i någon mån genererar texten i *Entropi Edition*, så etablerar samtidigt verket ett närvaro-frånvaroförhållande i relationen mellan den tryckta och den elektroniska texten. N. Katherine Hayles skriver i *Electronic Literature* (2008) att några av de tryckta romaner hon diskuterar "both acknowledge their position within the print tradition and reproduce on their surface the mark of the digital".⁶² Detta gäller i hög grad även Heldéns *Entropi*.

Den tryckta texten, poesiboken *Entropi*, accentuerar sin digitala identitet genom ett typografiskt dis, då varje diktsida laborerar med olika gråtoner i de tryckta orden. Å ena sidan kan detta sägas reflektera gråskalan på bokens omslag (vilket stärker codexens analoga identitet), å andra sidan förefaller denna teknik motsvara den elektroniska versionens framtonande och borttytande textsjok (vilket stärker den digitala identiteteten).⁶³ "If the seductions made possible by digital technology are endangering print, that same technology can also be seen as print in the making", skriver Hayles vidare.⁶⁴ *Tryckt text i tillblivelse* – i Heldéns fall är detta närmast en bokstavlig sanning, då textens gråtoner tycks simulera eller representera en textuell rörelse som förstärks av den tryckta textens relation till den elektroniska. Genom denna typografiska åtgärd ansluter sig Heldéns text nästan demonstrativt till Johanna Druckers föreställning om codexens program; textens gråtoner styr läsaktens i riktning mot denna förväntade tillblivelse, även i tryckt form.

Vad beträffar den elektroniska varianten av *Entropi* tvingas läsaren in i flera kroppsliga processer för att kunna läsa texten: hon måste starta datorn, ladda webbsidan och sedan jaga och klicka aktivt för att få fram den lyriska texten och den visuella installationen i sin hel-



Johannes Heldén, *Entropi Edition*, www.oei.nu/e/entropi_edition.html

het. Det är alltså genom dessa kroppsliga processer som vi blir varse kontinuiteten i relationen mellan tryckt och elektronisk text. Detta är egentligen självklara aktiviteter i mötet med den digitala texten och med varje digitalt gränssnitt. Men de tål att sättas in i en kontext som på en gång särskiljer verket från upplevelsen av läsningen av litterär codex och samtidigt upprättar en förbindelse (och ett "alltid-redanförhållande") med kroppens interaktion i den analoga, codexbundna läsaktens. Cecilia Lindhé skriver i en av de essäer som ingår i den tryckta utgåvan av *Evolution* om Heldéns förhandlingar mellan papper och skärm att

[w]hether print is flat and code is deep is of course significant here [Hayles 2004]. But is the page really flat? Perhaps we may say yes at first but if we look, touch and feel it closely enough we sense the fibers and pores "that give every page both the texture and the depth into which the ink must sink without penetrating." [Butler 6] In Heldén's work the page is never flat. Here it matters, claims a space and a particular presence. It forces us to reconsider our habituated view of paper. The page is perhaps not always what we think it is.⁶⁵

Därefter citerar hon ett slumpmässigt genererat textparti ur *Evolution*, vilket dessutom återfinns i *Entropi* (men på svenska), och som utgör en viktig påminnelse om den tryckta textens digitala materialitet:

and at the end of every page it should say:

this

also

will disappear

Det som kännetecknar *Entropi Edition*, och Heldéns arbeten i allmänhet, är en pågående förhandling av relationen mellan teknik och natur. Det läsaren möter är en form av cybernetisk ekokritik där skrivandet och läsandet är kroppsliga aktiviteter. Att kroppen involveras i läsakten i tillägnandet av elektroniska texter är en närmast trivial iakttagelse när man beskriver dessa verk (och borde vara självklart i hur man även beskriver bokläsande och bladvändande), men också ett förhållande som återkommande artikuleras. Poängen här är emellertid att programmeringen och maskinen i Heldéns fall – i motsats till Ekboms text – faktiskt uppmuntrar till agens.

Det framstår som närmast ironiskt att fragmenten i den elektroniska versionen av *Entropi* i så hög grad uppehåller sig vid naturimpressioner. Varför inte bara skriva naturlyriska diktsamlingar eller ekokritiska debattböcker eller engagera sig i Miljöpartiet? Ett svar på detta blir att agensen eller fiktionen om interaktivitet, installerar ett annat kritiskt förhållningssätt till den litterära upplevelsen – en aktivitet som skulle kunna relateras till modernistiska företeelser som Brechts episka teater med dess verfremdungseffekter. Intressant nog har greppet också likheter med det jag i en analys av Torsten Ekboms prosaexperiment *En galakväll på operan* (1969) kallat för ”aktiv realism” – alltså en estetisk praktik där textens realistiska uppdrag inte ligger främst i dess representativa kvaliteter, utan i de aktiviteter läsaren måste involveras i för att realisera läsakten.⁶⁶

Att den aktiva agensen – i relation till maskinen – hos Heldén realiserar verket i högre grad än hos Ekbom ett halvsekel tidigare är tvetydigt: det är ju fortfarande författaren som tillhandahåller de text-

fragment – och i Heldéns fall även bild, ljud, musik och animation – som utgör den slutliga poetiska och estetiska produkten.⁶⁷ Men kanske ska vi hos Heldén trots allt uppfatta det som att handling är möjlig – och nödvändig.⁶⁸ Men samtidigt accentuerar texternas aktiviteter i *Entropi* (såväl i den tryckta som den elektroniska versionen), verkets dystopiska tendenser. Det språkliga uttrycket vittrar och etablerar därmed en kongenial kommentar till det ekologiska sönderfallet, eller entropin som sådan. Rustad noterar också detta: ”som om ordene er i færd med at forsvinde eller allerede er forsvundet fra papirets overade, måske som følge af at energien gradvis tappes fra systemet”.⁶⁹ Handling är möjlig, men tillvaron sönderfaller ändå.

Titelns *Entropi* syftar förstås på termodynamikens insikter om spridning av energi och (populärt formulerat) tillvarons tilltagande oordning. Rustad diskuterar denna titel och konstaterar att: ”Fragmenterne er låst fast på skærmen og er tilgængelige for fortolkning, ikke bare én gang, men ved hver læsning af Entropi. Den digitale tekst er med andre ord stabil og permanent, og i den forstand afviger teksten fra det, den forsøger at tematisere.”⁷⁰ Detta stämmer förstås, men vi kan också konstatera att då entropin som process ständigt fortgår så är, vid varje ny iscensättning av texten, vare sig läsaren eller omvärlden densamma.

DIGITAL EPISTEMOLOGI OCH DIGITAL HUMANIORA

Dessa skilda exempel hämtade från politisk historia och svenska experiment har syftat till att visa på digitaliseringen som ett perspektiv – eller som en lins – snarare än som en samling maskiner, tekniker, nätverk och databaser. Ekbom och Heldén fångar i sina respektive verk – och med nästan femtio års mellanrum – betydande aspekter av digitaliseringens historia och dess relation till mänsklig och maskinell agens. Dessa texter visar också att den digitala epistemologin inte utgör ett perspektiv, en lins. Den digitala epistemologin förändras i relation till den digitala teknologins manifestationer i specifika historiska ögonblick.

Att digitaliseringen idag, genom sina ubika kvaliteter, genomsyrar alla aspekter av våra dagliga liv är ett faktum som naturligtvis påverkar själva vår uppfattning av denna verklighet, och detta borde i sin tur tydligt inverka på de frågor som akademiker ställer i sin analytiska

verksamhet. Genom att relatera litterära verk och textbaserade konstverk – både i tryckt och elektronisk form – till den digitala historien kan dessa avläsas som uttryck för olika stadier i datamaskinernas och digitaliseringens utveckling. Vare sig vi undersöker förändring i utbilderna eller analyserar textbaserade experiment ser vi hur historien, filtrerad genom den digitala linsen, påverkar vår uppfattning av dem.

Så, utgör digital epistemologi, som den presenterats här, ett bidrag till det stadigt växande området digital humaniora? Bilden av digital humaniora som framväxande forskningsfält har ofta kommit att handla om att studera texter med hjälp av digitala verktyg eller bygga upp omfattande textdatabaser (och teoretisera kring dem). I en produktiv vidareföring av dessa ansatser och upprättade arkiv kan noteras framväxten av distansläsningstekniker så som de praktiserats av bland andra Franco Moretti och Matthew Jockers.⁷¹ Även om deras pionjärbeten är av stort värde för dagens och framtidens humaniora, och även om de (vidsträckta) kunskapsteoretiska konsekvenserna av denna praktik ännu återstår att utvärdera, har jag här som synes lämnat databaser, topic modellering och Big Data åt sidan till förmån för andra epistemologiska infallsvinklar på digitalisering och humaniora.⁷²

Ett belysande exempel på fältets något ambivalenta förhållande till kunskapsteoretiska perspektiv utgörs av antologin *Digital Humanities* (2012).⁷³ I det korta avsnittet ”Digital Humanities Fundamentals” hävdar författarna att digital humaniora inte så mycket är ett definierat fält som en räckta praktiker som har den gemensamma utgångspunkten att den tryckta texten inte längre är det kulturbärande mediet för lagring och kommunikation av kunskap.⁷⁴ Detta öppnar upp för en bred definition av fältet. I ett annat avsnitt av samma introduktionsvolym resonerar man också kring digital humaniora i mer kunskapsteoretiska termer och vilka konsekvenser detta skulle kunna innebära för den akademiska verksamhetens organisation:

Digital Humanities is engaged in developing print-plus and post-print models of knowledge. Both involve more than an updating of the knowledge delivery system. They entail the cognitive and epistemological reshaping of humanistic fields as a function of the affordances provided by the digital with respect to print.⁷⁵

De frågor och perspektiv som digital humaniora anlägger skapar naturliga förutsättningar för att lösa upp de traditionella akademiska disciplinernas gränser.⁷⁶ Detta ligger helt i linje med den förståelse av digitaliseringens kunskapsteoretiska konsekvenser som föreslås i denna text. Författarna till *Digital Humanities* avvisar dock tanken på att enbart bruket av digitala redskap skulle kvalificera ett arbete till digital humaniora – en ganska självklar position då i stort sett varje akademisk produkt idag är digital i något stadium. Men de förefaller dessutom tveksamma till den praktik som föreliggande text utgör ett exempel på, när de påstår att ”Digital Humanities [is not] to be understood as the study of digital artifacts, new media, or contemporary culture in place of physical artifacts, old media, or historical culture.”⁷⁷ När de senare beskriver vad de ser som nyckelkompetenser inom digital humaniora handlar det enbart om tekniska kompetenser, vilket också gäller de lärandemål för digital humaniora som beskrivs i volymen.⁷⁸

Det finns numera många handböcker och antologier som introducerar och diskuterar digital humaniora och skälet till detta är förstås att fältet fortfarande håller på att formuleras. Det förefaller ändå en smula signifikativt att en volym som rymmer en räckta väldigt öppna ansatser mot epistemologiska frågeställningar trots detta landar i en ganska instrumentell praktik när verksamheten inom digital humaniora ska exemplifieras. I fall konceptet digital epistemologi kan sägas rymmas under det digitala humaniora-paraplyet är egentligen oviktigt, men skulle förstås kunna ge en antydning om hur fältet uppfattar sig självt kunskapsteoretiskt, och – i en vidareföring – också hur man ser på humaniora generellt.⁷⁹

I mottot för denna text citerades Jerome McGanns *Radiant Textuality* från 2001. Rent tekniskt har digitaliseringen förstås under en längre tid utvecklat våra tolkningsrutiner, men kunskapsteoretiskt har digitaliseringen ännu inte i någon högre grad påverkat humanioras curriculum på de ordinarie grundkurserna. Mitt intryck är också att många av dagens litteraturvetare i Sverige instinktivt värjer sig för varje akademiskt bidrag som explicit adresserar digitaliseringen. Det vore emellertid djupt olyckligt om digitala perspektiv på humaniora förpassades till parallella verksamheter som löper vid sidan av det ordinarie kursutbudet. Faktum är dock att Jerome McGanns utmaning från *Radiant Textuality* i många avseenden fortfarande inte hörsammats. Men vi jobbar på det.

NOTER

Författaren tackar två anonyma läsare samt redaktionen för Tfl för konstruktiva synpunkter på tidigare versioner av detta bidrag. Texten är en bearbetad och väsentligt utbyggd version av en översättning gjord av Tommy Andersson från ett engelskt originalmanus.

1. Jerome McGann, *Radiant Textuality. Literature After the World Wide Web*, New York: Palgrave Macmillan, 2001, s. xii.
2. Jonas Ingvarsson, "BBB vs WWW. Digital epistemologi och litterär text från Göran Printz Pålsson [sic] till Ralf Andtbacka", i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 2015:1.
3. Jonas Ingvarsson, "Digital epistemologi och tidigmoderna tankeformer. Mot en pedagogik för 2000-talets humaniora", i *Edda*, 2016:1, och Marcel O'Gorman, *E-Crit. Digital Media, Critical Theory and The Humanities*, Toronto: University of Toronto Press, 2006.
4. Jfr Cecilia Lindhé, "'A Visual Sense is Born in the Fingertips'. Towards a Digital Ekphrasis", i *The Digital Humanities Quarterly*, 2013:7.
5. Valet att i denna tidskrifts litteraturvetenskapliga kontext inkludera ett par textbaserade konstverk baserar sig på att texten är producerad inom ramen för projektet *Representationer och omkonfigureringar av det digitala i svensk litteratur och konst 1950–2010* (RepRecDigit), där vi också inkluderar kulturella artefakter som kan sägas ligga utanför den traditionellt litterära fållan. Det måste också anses kongenialt att med det digitala som lins implementera ett ifrågasättande av var gränsen för en estetisk kategori som litteratur ska dras.
6. "Ubik" är en vedertagen försvenskning av engelskans "ubiquitous computing", se t.ex Terminologicentrum, <http://www.tnc.se/termfraga/ubik/> (Sidan hämtad 18 januari 2018).
7. "Agens" är en numera accepterad översättning av engelskans mångbottnade begrepp "agency".
8. Hans-Jörg Rheinberger, *On Historicizing Epistemology. An Essay*, övers. David Fernbach, Stanford: Stanford University Press, 2010, s. 2.
9. Detta kan jämföras med hur John Manning beskriver emblemets funktion, inte bara som en populär genre utan som en tankeform, en modell som motsvarar hur läsaren betraktar sin (meta)fysiska omvärld. Se John Manning, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2002, s. 30, et passim. Se även Ingvarsson, "Digital epistemologi och tidigmoderna tankeformer".
10. Alan Liu, "Theses on the Epistemology of the Digital. Advice for the Cambridge Centre for Digital Knowledge", 2014, <http://liu.english.ucsb.edu/theses-on-the-epistemology-of-the-digital-page/> (Sidan hämtad 15 december 2017).
11. Liu, "Theses on the Epistemology of the Digital".
12. Friedrich A. Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, övers. Tommy Andersson, Göteborg: Glänta, 2012.
13. Ingvarsson, "BBB vs WWW".
14. Ingvarsson, "Digital epistemologi och tidigmoderna tankeformer".
15. Liu, "Theses on the Epistemology of the Digital".
16. Digital Culture Wiki, sökord "Digital epistemology", <https://goo.gl/5eyVuY> (Sidan hämtad 18 januari 2018).
17. Digital Culture Wiki, sökord "Digital epistemology".
18. En kompaktare version av detta resonemang återfinns i Jonas Ingvarsson, "Från bomb till virus", i *Dagens Nyheter* 22 juni 2010.
19. *War Games*, regi John Badham, Metro-Goldwyn-Mayer, 1983.
20. För en ingående redogörelse av Bomben (åtminstone ur ett amerikanskt perspektiv) och de faror som lurar i dess kölvatten, se Eric Schlosser, *Bomben. Ett knaptryck från kärnvapenkrig*, övers. Stefan Lindgren, Stockholm: Ordfront förlag, 2014.
21. Kiefers bibliotek faller förvisso utanför det pågående forskningsprojektets regionala undersökningsområde, men verket upplevs ändå som ofrånkomligt i detta sammanhang.
22. En fin dokumentation av och introduktion till *Zweistromland* är Armin Zweite, *Anselm Kiefer. The High Priestess*, New York & London: Anthony D Offay Gallery, 1989.
23. Se t.ex. Gerry Badger, "Material Witness. Anselm Kiefer at Anthony D'Offay", i *Creative Camera*, 1989, samtida recension tillgänglig på <http://www.gerrybadger.com/material-witness-anselm-kiefer-at-anthony-doffay/> (Sidan hämtad 13 december 2017).
24. Se t.ex. Neil Postmans kulturkonservativa reflexioner under 1970- och 80-talen över läsningens relation till masskulturen. Några år senare, i *The Gutenberg Elegies* (1984), beklagade Sven Birkerts att vi inte längre kommer att läsa "riktig litteratur" i den annalkande elektroniska epoken av monitorer, hypertexter och ljudböcker. Den tyske mediefilosofen Norbert Bolz hävdade i början av 1990-talet, om än med viss tillförsikt, att bokens medium (då) inte längre kunde representera de sociala systemens komplexitet. Han pläderade också för att låta det traditionella kontraktet mellan författaren och läsaren försvinna som en följd av hypertexternas framväxt. Se Neil Postman, *Skolan och kulturarvet. Om vikten av att motverka massmedia i barnens liv*, övers. Margaretha Edgardh, Stockholm: Bonnier, 1980, Sven Birkerts, *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronic Age*, New York: Faber & Faber, Inc., 1994, samt Norbert Bolz, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink, 1993.
25. På vägen mellan Vadstena, där jag växte upp, och Skänninge, låg ända fram till 1980-talets slut en liten stuga helt inklädd i plåtar. Förklaringen skulle vara att ägaren ville skydda sig mot radioaktiv strålning. När stugan såldes kläddes plåtarna av och avslöjade en timmerstuga. Referensen till Marx och Berman syftar på Bermans *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, övers. Gunnar Sandin, Lund: Arkiv, 1987.
26. Lina Ekdahl och Thomas C. Ericsson (red.), *En elva från Göteborg*, Vimmerby: Megafon, 1992. Dikten publicerades ånyo i diktsamlingen *Block* (2005) i lätt omarbetad form, men då hade det apokalyptiska scenariot förändrats från bomber till virus och dikten fick sålunda en annan inramning.
27. Det kan noteras att dessa ordningar gör *Alfabet* till en väldigt skriftspråkligt dikt, medan det frenetiska rabblandet hos UKON accentuerar det muntliga talet, vilket möjligen stärker intrycket av panik.
28. Inger Christensen, *Alfabet* (1981), i *Alfabet & Brev i april*, övers. Jan Östergren, Höganäs: Bra Böcker, 1986, s. 61.
29. Hayles representerar typografiskt bägge dessa begreppspår med ett snedstreck: Presence/Absence vs Pattern/Randomness. Men det finns skäl att modifiera detta förhållande då närvaro-frånvaro implicerar ett dualistiskt paradigm, medan mönster/slump snarare antyder ett mer flytande kunskapsteoretiskt förhållande och därför typografiskt rimligen bör representeras med snedstreck, som antyder en pågående operation – engelskans "splice" för snedstreck, betyder

- också klippa, editera i t.ex. bandinspelningar. Om Presence/Absence vs Pattern/Randomness, se N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999, s. 25–30.
30. "I min jobb kan et eneste feiltegn velte hele lasset", hävdar den programmerande massmördaren i Jan Kjærstads roman *Rand* (1990) – en roman som på ett häpnadsväckande sätt iscensätter båda Hayles kunskapsteoretiska paradigmer (men det är en annan historia). Om Jan Kjærstad, Torsten Ekbom och datatekniken, se Jonas Ingvarsson, "Cybernetiska dockskåp. Programkod och paranoia i Jan Kjærstads *Rand* och Torsten Ekboms *Spelmatriser för operation Albatross*", i Helene Blomqvist, Jonas Ingvarsson och Margaretha Ullström (red.), *Replikens platser – en Dagbok. Festskrift till Dag Nordmark*, Karlstad: Karlstad University Press, 2010, se också <https://goo.gl/Au6f8f> (Sidan hämtad 18 januari 2018).
31. Ett givet undersökningsobjekt i detta sammanhang är förstås Torsten Ekboms "strategiska modellteater" *Spelmatriser för Operation Albatross* (1967), med sitt simulerade krigsspel mellan Röd och Blå, och t.ex. de olyckliga mobiliseringar som påbörjas när det går en säkring i någon av datamaskinerna. I min avhandling ägnar jag ganska stort utrymme åt denna Ekboms bok och lämnar den därför utanför detta sammanhang. Se Jonas Ingvarsson, *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965–70*, diss. Göteborg: Daidalos 2003.
32. Tänk James Bond-filmerna, Stanley Kubricks *Dr Strangelove* (1964), tidigare nämnda *War Games* (1983), Jimmy T. Murakamis animerade film *When the Wind Blows* (1986), m.fl.
33. För en mediearkeologisk genomgång av datorvirusets historia, se Jussi Parikka, *Digital Contagions. A Media Archaeology of Computer Viruses*, New York: Peter Lang Publishing, 2007. Parikkas ärende skiljer sig dock från föreliggande texts, då han beskriver virusets uppkomst och etablering ur ett teknikhistoriskt produktions- och receptions perspektiv – det digitala viruset är ju sannerligen äldre än millenniebuggen.
34. Se t.ex. Kenneth C. Brill och Kenneth N. Luongo, "Nuclear Terrorism. A Clear Danger", i *New York Times* 16 mars 2012, http://www.nytimes.com/2012/03/16/opinion/nuclear-terrorism-a-clear-danger.html?_r=0 (Sidan hämtad 17 januari 2018).
35. Utifrån ett aktör-nätverksteoretiskt perspektiv (ANT) innebär detta radikalt ombyta roller. Aktör-nätverksteorin är ett sätt att beskriva vårt relationella förhållande till föremål som normalt inte tillskrivs agens. Bruno Latour sammanfattar några av teorins tendenser i *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford & New York: Oxford University Press, 2005. I en artikel där han förklarar några av teorins premisser menar Latour att
- AT has been developed by students of science and technology and their claim is that it is utterly impossible to understand what holds the society together without reinjecting in its fabric the facts manufactured by natural and social sciences and the artefacts designed by engineers. As a second approximation, AT is thus the claim that the only way to achieve this reinjection of the things into our understanding of the social fabrics is through a network-like ontology and social theory.
- Se Latour, "On Actor-Network Theory. A Few Clarifications Plus More Than a Few Complications", <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf> (Sidan hämtad 17 januari 2018). Det som förenar föreliggande text med några huvudlinjer inom ANT är att såväl bomben som viruset tillerkänns en sorts agens i det sociala nätverket.
36. Douglas Rushkoff beskriver terrorn inte som en krigshandling utan som en smittsam uppsättning destruktiva ordningar, vars distribution står i ett intimt förhållande till vår mediala ekologi. Se Douglas Ruashkoff, "Terrorism as Virus", 2009, <http://www.rushkoff.com/terrorism-as-virus/> (Sidan hämtad 17 januari 2018). Inte minst har terrorn fått till effekt att säkerhetskontrollen på våra flygplatser under 2000-talet blivit alltmer rigorös, om än i många stycken fiktiv (tänk på de glas och bestick som flygplatsrestaurangerna tillhandahåller, tänk på kön till säkerhetskontrollen som mål för en attack): "It doesn't take a military expert to see that a strategy of spot-checking for dangerous fluids or scanning international phone calls is a losing battle against a foe that can pop up literally anywhere", skriver Rushkoff.
37. Linda Hilfling Ritasdatter, *Endless Endtime*, Göteborg: Rojal Förlag, 2016–. Boken kommer att ges ut kontinuerligt i maj varje år och Ritasdatters algoritm kommer då ha genererat 666 nya bevis på världens undergång. Den binds in för hand av Rojals grundare Olle Essvik. Se <http://www.rojal.se/> (Sidan hämtad 17 januari 2018).
38. Linda Hilfling Ritasdatter, "Bugs in the War Room. Economies and /of Execution", i Helen Pritchard, Eric Snodgrass och Magda Tyżlik-Carver (red.), *DATA browser 06: Executing Practices*, <http://www.data-browser.net/db06.html> (Sidan hämtad 17 januari 2018).
39. Ritasdatter, "Bugs in the War Room", s. 129.
40. Ritasdatter, "Bugs in the War Room", s. 129.
41. Ritasdatter, "Bugs in the War Room", s. 130.
42. Rushnikoff, "Terrorism as Virus".
43. Endtime Ministries, Inc., <https://www.endtime.com/about/> (Sidan hämtad 17 januari 2018).
44. Torsten Ekboms författarskap har behandlats i flera vetenskapliga undersökningar. Se t.ex. Birgitta Jansson, *Trolösheten. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal*, diss. Uppsala: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 1984, och Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg: Daidalos, 1993. I ett pågående forskningsprojekt inom RepRecDigit behandlar Jakob Lien, doktorand vid Linköpings universitet, också denna bok utifrån ett datorhistoriskt perspektiv. En samtida introduktion till Ekboms collageromaner *Signalspelet* och *Spelmatriser för Operation Albatross* återfinns i Lars-Olof Franzéns "Torsten Ekbom: Mot en utopisk realism", i dennes *Omskrivningar. Essäer om dikt och prosa, författare och samhälle, estetik, kärlek och politik*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1968. Peter Hansen skrev om Ekboms föregående roman *Spelöppning* (1964) i *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextiotalsromaner*, diss. Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1996. I min avhandling *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965–70* ägnar jag, som tidigare påpekats, *Spelmatriser för Operation Albatross* ett särskilt intresse.
45. Torsten Ekbom, *Signalspelet: en prosamaskin*, Stockholm: Bonnier, 1965, s. 10.
46. Ekbom, *Signalspelet*, s. 12.
47. Se Mark Hansen, *Embodying Technesis. Technology Beyond Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, s. 82–86. Ekot av boken som maskin genljuder också i många senare uppfattningar som uttryckts till exempel av

Jerome McGann i *Radiant Textuality*, s. 54–57. Än mer explicit blir det i Johannes Heldéns *Entropi Edition* (se nedan), där poeten gör ett enkelt konstaterande: "Böckerna är maskiner".

48. Om Ekbooms synpunkter på romankonsten, se Jonas Ingvarsson, *En heldag i simulatorm. Om den aktiva realismen i Torsten Ekbooms* En galakväll på operan, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionens meddelande, nr 16, 1994.
49. Vilhelm Moberg, "Min syn på socialdemokratin", i *Vintergatan*, 1959.
50. Lars Gyllensten, "Folkpartiet i vägskålet. En ny liberalism eller gammal kohandel", i *Klipp i 70-talet*, Stockholm: Albert Bonnier, 1979. Citerat från opagerad e-bok.
51. Som översättare och introduktör av William S. Burroughs i Sverige var Ekbooms naturligtvis inte främmande för litterär cut-up och collageteknik.
52. Stefan Mählqvist har kommit fram till att den huvudsakliga källan för Ekbooms klipp- och klistrande är romanen *Biggles i hemlig tjänst*. Se Stefan Mählqvist, *Biggles i Sverige. En litteratursociologisk studie av W E Johns Bigglesböcker*, Stockholm: Gidlund, 1983. En annan notabel källa i Ekbooms bok är Kalle Anka, se t.ex. s. 102: "Kvack! Yxan är fastcementerad i stocken!".
53. *Entropi Edition* från 2010 är ett onlineverk (i både en svensk och en engelsk version) av Johannes Heldén. Verket finns också på en CD-ROM-skiva som bifogas poesiboken *Entropi*. "Interaktivitet" är ett laddat begrepp, som egentligen bör reserveras för installationer där man de facto interagerar med ett annat subjekt, eller – till exempel – med en dator. Ett verk, som *Entropi Edition*, där texten kommer fram när man klickar på olika ställen är i denna mening inte mer interaktivt än en samling strömbrytare. Datorn som "svarar" på musklickarna är inte en agent eller aktör; den gör bara som den blir tillsagd.

I sin performance (och bok) *Evolution*, som kom 2013/2014 (elektroniskt verk/bok), vidareför Heldén – och hans medarbetare Håkan Jonsson – det teknologiska spåret och påstår här att författaren har slutat skriva. I denna iscensättning extrapoleras Turingtestets bärande tanke och Jonsson/Heldén har också programmerat en maskin för online-poem som skapar nya dikter utifrån Heldéns tidigare poesi. Boken *Evolution*, som också tilldelats N. Katherine Hayles-priset för *digital criticism*, innehåller – tillsammans med ett förord, ett urval av poesi från online-versionen och en samling essäer (bland annat av författaren till denna text) – *hela* programkoden till den poetiska maskinen. Återigen ifrågasätts alltså den mänskliga agensen. För onlineversionen, se Johannes Heldén, *Entropi Edition*, http://www.oei.nu/e/entropi_edition.html (Sidan hämtad 17 januari 2018). För boken med tillhörande CD, se *Entropi* och *Entropi Edition*. Stockholm: OEI Editör, 2010. Och för *Evolution* (tillsammans med Håkan Jonsson), Stockholm: OEI Editör, 2014.
54. Se t.ex. spelet *Metroid*, <http://www.classicgamesarcade.com/game/21640/metroid.html> (Sidan hämtad 17 januari 2018).
55. I en essä från 2013 undersöker Hans Kristian Rustad relationen mellan de tryckta och elektroniska versionerna av *Entropi*. Han gör särskilt noggranna iakttagelser av de visuella elementen i online-versionen, med associationer till Piranesi och framtida industrilandskap och betonar det dystopiska anslaget. Han påpekar också att de fallande ljuspunkterna samtidigt representerar just – ljuspunkter. Se Hans Kristian Rustad, "Digital poesi och materialitet. Materiel forgængelighed i Johannes Heldéns *Entropi*", i *Passage*, 2013:69.

Jonas Ingvarsson och Cecilia Lindhé diskuterar i en text från 2012 *Entropi Edition* utifrån bl.a. aspekter som materialitet och Genettes paratext-begrepp. Se Jonas Ingvarsson och Cecilia Lindhé, "Digitalisering och poetisk form", i Christian

Lenemark (red.), *Litteraturens nätverk. Berättande på internet*, Lund: Studentlitteratur 2012.

- Heldéns poesi har också analyserats av Lisa Schmidt, som i en uppsats i *Sammlaren* läser debutdiktsamlingen *Burner* i skenet av bland annat Derridas essä *Schibboleth*, se "KR'PTA, Samtidspoesin och Derrida. Spår och ärbildningar hos Johannes Heldén, Ingrid Storholmen och Anna Hallberg", i *Sammlaren*, vol. 127, 2006. Forskningsprojektet RepRecDigit, som också får ses som avsändare för denna text, bidrog kollektivt med ett knippe essäer till Heldéns och Jonssons bokversion av *Evolution*. Se Jesper Olsson, "We Have to Trust the Machine"; Jonas Ingvarsson "The Within of Things" (Johannes Heldén and Pierre Teilhard de Chardin); Jakob Lien – "R(e)volution"; Cecilia Lindhé, "Evolution = the action of reading", alla finns att hämta på <http://blog.liu.se/reprecdigit/publications/earlier-publications/> (Sidan hämtad 17 januari 2018). De återfinns också i Heldén/Jonsson, *Evolution*.
56. Steffen Hejlskov Larsen, *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, København: Munksgaard, 1971, s. 172.
 57. Se Hejlskov-Larsen, *Systemdigtningen*, et passim; Jesper Olsson, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, diss. Stockholm: OEI Editör 2005, s. 218–224, passim. Se även Ingvarsson, *En besynnerlig gemenskap*, s. 153–231.
 58. För att förtydliga: det är *inte* Heldén som tar tillbaka naturen till poesi – naturen har förstås varit närvarande hos en räkka poeter under 1970–2000-talen. Det som emellertid är anmärkningsvärt med Heldéns konstnärliga praktik är kombinationen av tekniskt nyskapande verk och en ganska traditionellt moraliserande ekokritik. Oscilleringen mellan dessa positioner utgör dynamon i hans konstnärskap.
 59. Rustad, "Digital poesi och materialitet", s. 29.
 60. *Primärdirektivet*, se <http://www.afsnipt.dk/galleri/primardirektivet/>; *Evolution*, se <http://www.textevolution.net/> (Sidorna hämtade 17 januari 2018).
 61. Johanna Drucker, "The Virtual Codex from Page Space to E-space", föreläsning presenterad vid the Syracuse University History of the Book Seminar den 25 april 2003, <http://www.philibiblon.com/drucker/> (Sidan hämtad 17 januari 2018).
 62. N. Katherine Hayles, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame 2008, s. 161.
 63. Rustad, "Digital poesi och materialitet", s. 32: "De to dele fremstår med andre ord som en imitation af hinanden, men det er uklart og usikkert, hvilken der imiterer, og hvilken som bliver imiteret."
 64. Hayles, *Electronic Literature*, s. 162.
 65. Lindhé, "Evolution = the Action of Reading". Referenserna i citatet leder till N. Katherine Hayles, "Print Is Flat, Code Is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis", i *Poetics Today*, vol. 25, 2004:1, och Shane Butler, *The Matter of the Page. Essays in Search of Ancient and Medieval Authors*, Madison: Univ. of Wisconsin Press, 2011, s. 17f.
 66. Om den "aktiva realismen" hos Ekbooms, se Ingvarsson, *En heldag i simulatorm*. Påståendet att *Signalspelet* etablerar en skeptisk relation till mänsklig agens i förhållande till maskinen innebär alltså inte att författaren Ekbooms inte är intresserad av att aktivera sin läsare. Men det är med *En galakväll på operan* som denna ambition får sitt effektivaste uttryck.
 67. Apropos att bidra med flera estetiska uttryck: omslaget till Ekbooms *Signalspelet* anges av baksidestexten vara formgivet av en "Folke Glas", men petar man loss den etiketten (ja, det är en etikett) står det "av författaren". Tydligt vill författaren att anonymiseringen skulle utsträckas även till denna detalj.

68. Ur det perspektivet blir det följande verket *Evolution* – som är en programmerad (online)maskin som utan läsarens medverkan matar fram textfragment ur Heldéns samlade produktion – till en mer pessimistisk utsaga.
69. Rustad, "Digital poesi og materialitet", s 31.
70. Rustad, "Digital poesi og materialitet", s. 30. Rustad diskuterar i artikeln även ingående begreppet "entropi" i förhållande till Heldéns text och han utvecklar också Hayles resonemang om (den digitala) relationen mellan tryckt och elektronisk text, särskilt Hayles begreppspar "imitating" och "intensifying", se s. 30f. Se även Hayles, *Electronic Literature*, s. 162f., et passim.
71. Se Franco Moretti, *Distant Reading*, London & New York: Verso, 2013, och Matthew Jockers, *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press, 2013.
72. Det är emellertid en synnerligen angelägen uppgift att kartlägga och diskutera de kunskapsteoretiska effekterna av dessa olika praktiker.
73. Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner och Jeffrey Schnapp, *Digital Humanities*, Cambridge, Massachusetts & London, England: The MIT Press, 2012.
74. Burdick m.fl., *Digital Humanities*, s. 122.
75. Burdick m.fl., *Digital Humanities*, s. 125.
76. Burdick m.fl., *Digital Humanities*, s. 82.
77. Burdick m.fl., *Digital Humanities*, s. 122.
78. Burdick m.fl., *Digital Humanities*, s. 132f. och s. 134.
79. "Oviktigt" avser här en rent kunskapsteoretisk synvinkel. Kampen om ett begrepp som digital humaniora gäller förstås det forskningspolitiska och finansiella läget. Vissa trender tenderar att absorbera mer medel än andra och att hamna innanför eller utanför en sådan trend kan få betydelse för en enskild forskares möjligheter att realisera sina projekt.

SUMMARY

THE BOOKS ARE MACHINES. Digital Epistemology, Materiality and Agency from the 1950's to the 2010's

The aim of this essay is to further discuss the concept of digital epistemology. Having explored this concept in a couple of earlier articles, this time focus is on a few examples from the history of digitalization. In the first section, the materiality of digital media – that is, the progression from huge machines to ubiquitous computing – is juxtaposed with the notions of fear, shifting from Bomb to Virus, tentatively as a result of the Y2K scare. This is also exemplified with a few examples from art and literature. In the second section, two Swedish literary experiments, one from 1965 and the other from 2010, are analyzed in their staging of digital technologies, and in the effects this staging has on the notion of agency. In the final section of the essay, the author raises the question whether digital epistemology should be a part of the field "digital humanites" or not.

Keywords: digital epistemology, media archaeology, digital humanities, Y2K, Torsten Ekbohm, Johannes Heldén, Anselm Kiefer, Ulf Karl Olov Nilsson, Linda Hilfling Ritasdatter.

ENEMIES OF BOOKS

En berättelse 2014–2017

Olle Essvik

Jag var datakonstnär och mina verk förändrades och förföll med ny teknologi.

Jag lärde mig att binda böcker för att dokumentera det som återstod efter digital död, bitröta och korrupta filer.

Vi befann oss i en period av oro för bokens framtida existens. Datorn ansågs ta över och den elektroniska boken spåddes en lysande framtid...

Och detta blev min utgångspunkt.

DR SAROLEA

2014.09.01

Jag börjar rita upp ett verktyg i min dator för inbindning av böcker och jag använder en 3D-fil för att med hjälp av en 3D-printer kunna skriva ut det. Mitt huvudsakliga syfte med detta verktyg är att kunna använda det för limning, pressning och för att skära raka snitt på papperbuntar och inlagans kanter, de metoder som krävs för att göra en bok. Tanken är att det ska vara enkelt och gratis och relatera till äldre tekniker och maskiner, men skapat långt senare, i vår samtid, med dess teknologiska förutsättningar.

Att skriva ut ett bokbinderiverktyg med en 3D-printer tar lång tid, närmare bestämt 24 timmar! Lukt av bränd plast och ljud från motorer som rör sig över objekten. Det stör mig! Det skulle ta mindre än en kvart att svarva objektet i trä. Jag vill dela digitala filer, inte sälja, och jag arbetar för framtiden och leker med idén om den framtida bokbindaren.

Jag förkortar tiden genom att bara skriva ut delar av maskinen och montera dem på en planka av gran. Monteringen beskrivs sedan i en manual. Filerna laddas upp på internet till andra att använda så som de önskar:

www.rojal.se/EnemiesofBooks/3dfiles_bookbindingtools.zip

På internet finns inskannade böcker att ladda ner. Äldre böcker med utgången upphovsrätt, men också böcker med upphovsrätt, illegalt uppladdade. Du kan ladda ner dokument, skriva ut och slutligen binda in dem till en bok med hjälp av min maskin. Jag band in boken *Enemies of Books*, skriven av William Blades 1881. En bok om böckernas fiender: eld, vatten, el, gas, barn – och bokmalen.

Jag beställer boken från internet och av en tillfällighet fann jag dess tidigare ägare, dr Sarolea. I boken finns hans namnteckning tillsammans med urklipp om hans död.

Dr Sarolea ägde en av världens största boksamlingar och min bok tillhörde en gång den samlingen. I mitt exemplar finns ett tidningsurklipp där *Enemies of Books* beskrivs enligt följande: "One of the wonders of the world, not to say the monstrosities of the world".

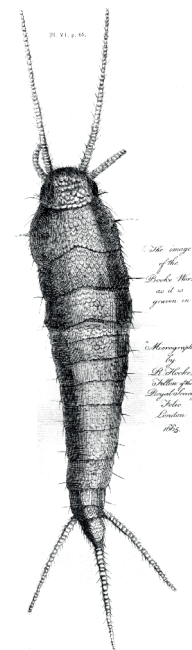
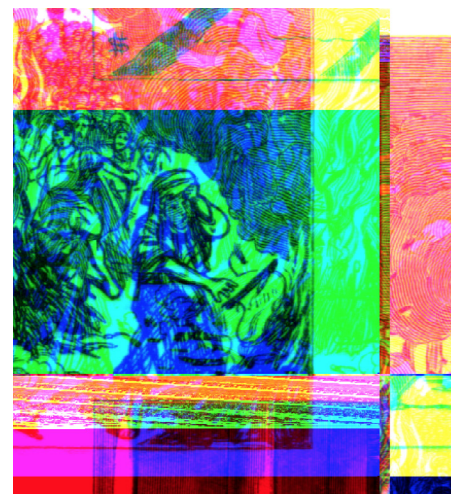
Jag skannar in boken och binder in den med hjälp av mitt 3D-utskrivna bokbinderiverktyg. Jag binder 200 exemplar som sedan ges ut tillsammans med en bok med bilder och texter som dokumenterar skapandet och inbindningsprocessen.

Ett sökande efter spår.

Jag delar manualen och publicerar min upplaga av boken på internet:

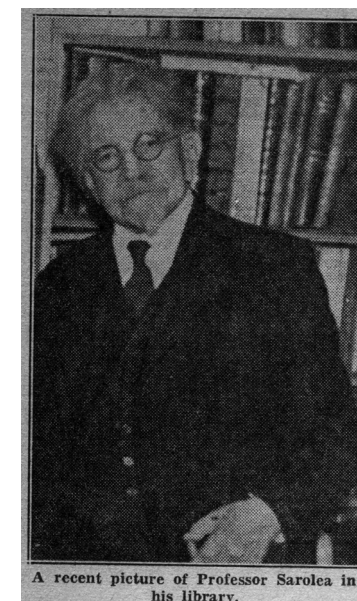
www.rojal.se/EnemiesofBooks/WilliamBladesEnemiesofbooks.pdf

www.rojal.se/EnemiesofBooks/WilliamBladesEnemiesofbooks-Manual.pdf



Mammoth Library
SIR.—With reference to Mr. W. Lloyd Johnson's letter last Sunday about the library of the late Professor Sarolea, most of this collection was bought by the University College of North Staffordshire in July, 1954, after several thousand selected volumes had been sold in Edinburgh, to the National Library of Scotland and the university library.
Douglas Young in his book "Chasing an Ancient Greek" put the total at no fewer than 300,000 volumes. It was described by G. K. Chesterton as "one of the wonders of the world, not to say the monstrosities of the world."
As all the books bought by this college have not yet been sorted we cannot give an exact total, but we do know that the total weight is just over 100 tons!
Stanley O. Stewart,
Librarian.
University College of North Staffordshire.

Sunday Times
12/14/59.



WORKSHOPS, TALKS 2015-

Folk börjar höras talas om projektet. Ryktet om det sprids och jag blir inbjuden att göra workshops och performance på universitet, bibliotek och konstmuseer.

Jag möter fler personer och vi binder nya böcker. Möten som inspirerar till nya projekt och texter.

Projektet är inte längre bara mitt utan delas av andra.

FOR YEARS TO COME

2009.01.01 och 2015.11.01

Jag utvecklar en workshop kring inbindningen av en 100-årig kalender. Kalendern var ursprungligen ett projekt som jag gjorde för egen del. Den skulle innehålla hela mitt liv och var inte tänkt att visas, men den blev så småningom en gåva till min dotter och senare till vänner.

Workshopen kom att handla om tid.

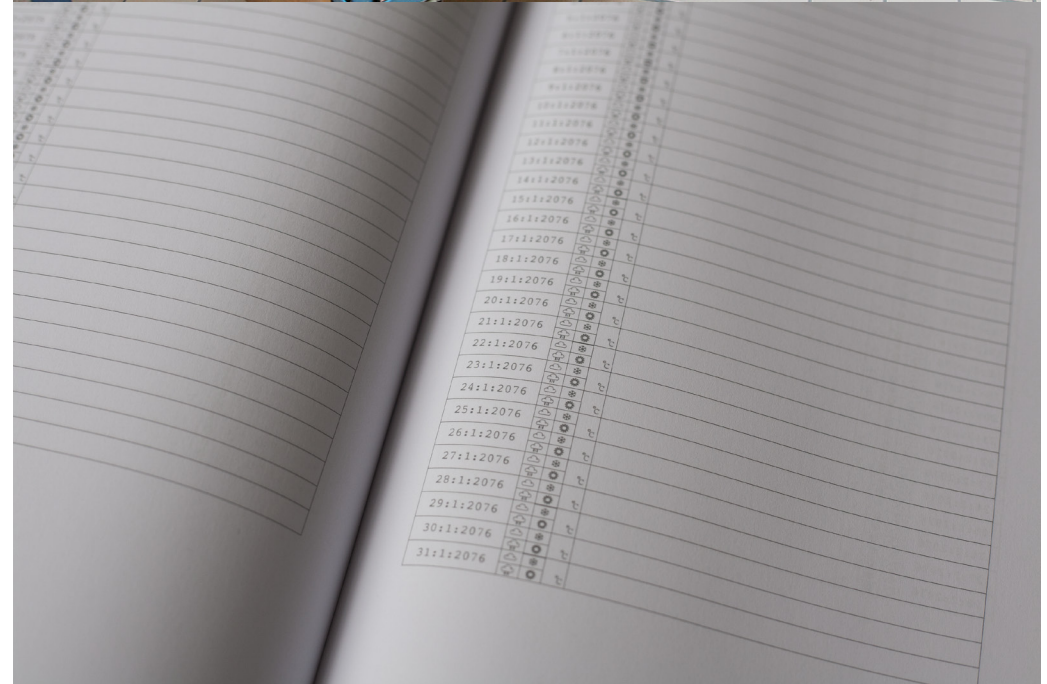
Vi binder in kalendrar. Du väljer din tid och dina år, men boken omfattar alltid 100 år och innehåller 1 200 sidor. De flesta väljer att börja binda från sitt födelseår, andra struntar helt i att följa en linjär tidsordning. En del låter slumpen styra, någon binder till sin ledsna syster, en annan till en som behöver det – men de flesta börjar binda från det år då de gör boken.

Boken blir en symbol för deltagarnas tid. De förstår att de antagligen aldrig kommer att uppleva alla de år som de inbundna böckerna omfattar. Boken kommer att överleva dem.

Så vi pratar om tid, död och förgänglighet och om spår, märken, anteckningar och trasiga sidor. Om hur boken minns och bär spår av förfluten tid.

Till workshopen skriver jag ut tusentals sidor från de senaste och kommande hundra åren och lägger de i stora högar på ett bord. Deltagarna plockar ihop sina år till stora tunga pappersbuntar som de limmar ihop. Till boken kan de välja bokband i olika färger som en markering för händelser. När inlagan är klar limmar de på en pärm och låter boken torka i högar tillsammans med de andra deltagarnas böcker.

Vi pratar om inbindningars hållbarhet och livslängd, om hur limmet en gång kommer att spricka och sidorna trilla ut, men att det kommer att dröja och förmodligen ske efter deras död. Deltagarna får behålla boken och kanske använda de den till något.





Jag vet inte vad som hände med böckerna förutom att en av dem hamnade i papperskorgen vid invägningen på Landvetters flygplats:

www.rojal.se/EnemiesofBooks/ForYearsToCome.pdf

THE CHANCE EXECUTION

2017.02.01

Varje mönster är olika. Marmorering. Färger som sprids ut på vattenytan och som skapar mönster på pappersytan. Slumpen. Den unika boken, den kodade marmoreringen.

Jag blir inbjuden att skriva i en bok om algoritmer, om forskare och konstnärer som använder kod i sitt skapande. Min text handlar om en bok som jag skapar. En text om slump och marmorering som kombineras med en kod som jag skrivit för att skapa digitala marmoreringar.

Min bok, *The Chance Execution*, utgår från en låda som jag köpte från ett nedlagt bokbinderi. En gammal låda fylld av äldre marmoreringar. Små bitar som blivit över när marmoreringarna skurits. Kanske tänkte bokbindaren använda de överblivna papperen, men istället blev de liggande där. Texten i boken handlar om de spår av fläckar och anteckningar jag finner på de äldre marmorerade papperen och blir en text om algoritmers förhållande till material.

Jag använder bitarna till att skapa innehållet i en bok om slump och en text om datorns oförmåga att skapa just det. Datorns uträkningar för att skapa slump är just uträkningar skapade av människan och går därmed att förutsäga. För att skapa äkta slump är vi beroende av en fysisk och materiell process som är oberoende av mänsklig påverkan.

Jag läser om hur man förr filmade lavalampor och moln och via datorn processade bilderna till tal att använda vid till exempel digitala casinon. Lavalampans princip att blanda två oförenliga vätskor påminner mig om marmorering och jag skriver ett dataprogram som med lavalampor skapar slumpen till mina digitala marmoreringar.

Hela bokens text består i sig av en kod som andra kan låna för att skapa marmorerade mönster. Samma mönster som jag använder som försättsblad till min bok. Eller, egentligen, inte riktigt samma. Varje mönster är olika:

www.rojal.se/EnemiesofBooks/TheChanceExecution.pdf

Sorterska N:r 3491 I händelse av någon anmärkning benägget insänd denna kontrollnummerlapp.
 Räknerska N:r _____



```
// The Chance Execution
// Olle Essvik

/* ***** Marbling*****
The colour floating on the water surface,
the resulting pattern, governed by
movements, temperature and dosage. The
marbler's mood and state of mind on a
specific day. A certain difference is
unavoidable. The marbled paper dries.
*/

int paper_x= 827;
int paper_y= 1169;
int water = 149006;
float paint;

/* I look at a picture representing Ken
Perlin. It was Ken Perlin who created the
algorithm that aims to remove the
computerized - a certain graphical and
mechanical appearance in digital images -
and instead emulate nature's seeming
chaotic complexity. The algorithm was
created in 1983 and there are several
pictures on the Internet of Ken Perlin.
Ken in different ages, photographs in
different resolutions, formats and graphics.
I use Perlin noise and begin typing a code
inspired by marbled papers.
*/

/* An auction in the north of Sweden, held
on the outskirts of a medium-sized Swedish
town.
```

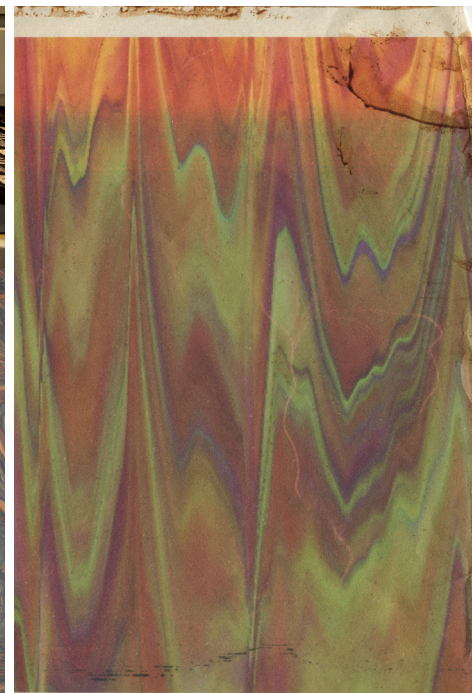
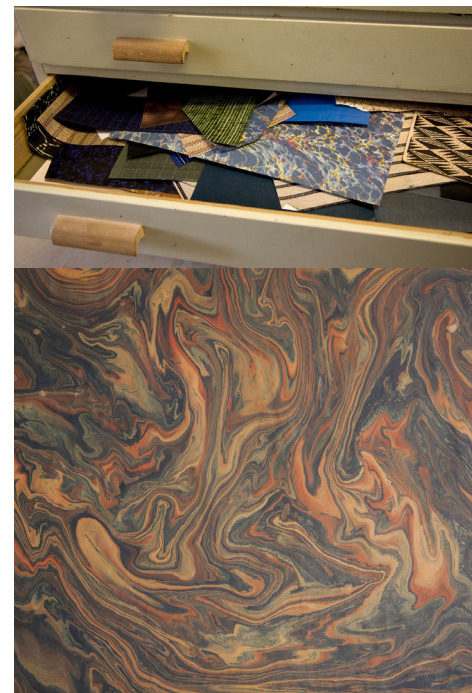
I make my bids online. The bookbinder died and the son did not take over. The bindery is auctioned off in batches. Hot foil stamping machines, lead types and tools. A coffee maker next to bone folders, book cloth and paper.

I make a bid for one of the larger boxes, containing paper used for front- and endpaper covers. A green filing cabinet with 12 drawers, each filled with marbled papers. Thousands of papers. Most of the papers in the drawer are endpapers. The part that holds together the pages of the book with the front and the back. Uniquely marbled in different colours and styles. Industrial papers produced in larger editions with patterns that appear identical. /*

/* One box for leftover papers. The trace of the second paper, it's shape and the execution in the piece left behind. This is the content of the box in front of me. The papers the bookbinder did not choose. */

/* I'm looking for a picture of the bookbinder on the internet, I find nothing except a name in a database for genealogy. An algorithm searching for names and family bonds following a certain order. */

```
int marblers_mode=0;
float movement;
float surfaceTension;
```



THE MACHINE AV GEORGES PEREC

2016.05.11

Jag söker på internet och finner boken *The Machine* skriven av Georges Perec. Boken var från början en radiopjäs skriven 1968 som handlade om tre datorer som analyserar Goethes dikt *Ramblers Lullaby II* från 1780. En fiktiv dator processar dikten på flera olika sätt via datorprogram. Det var med andra ord fråga om en bok om datorer som skapare och tolkare av text.

Datorn som författare, en idag vanlig föreställning, men inte då. Georges hann aldrig uppleva persondatorn. Hans enda erfarenhet av en sådan kanske var den talande, forntida dator som han 1967 besökte på Michigan State University i samband med att han författade texten. Han kan därmed sägas ha skrivit om en framtid som han själv aldrig fick erfara, om singulariteten som förutspås inträffa – datorn som kan förbättra sig själv, en intelligens explosion, den ultraintelligenta maskinen.

The Machine sändes i tysk radio 1968 och översattes och publicerades senare i en tidskrift som jag har glömt namnet på. Någon skannade in denna översättning och lade sedan ut den som PDF för nedladdning på internet. Det var där jag hittade den:

https://monoskop.org/File:Perec_Georges_The_Machine.pdf

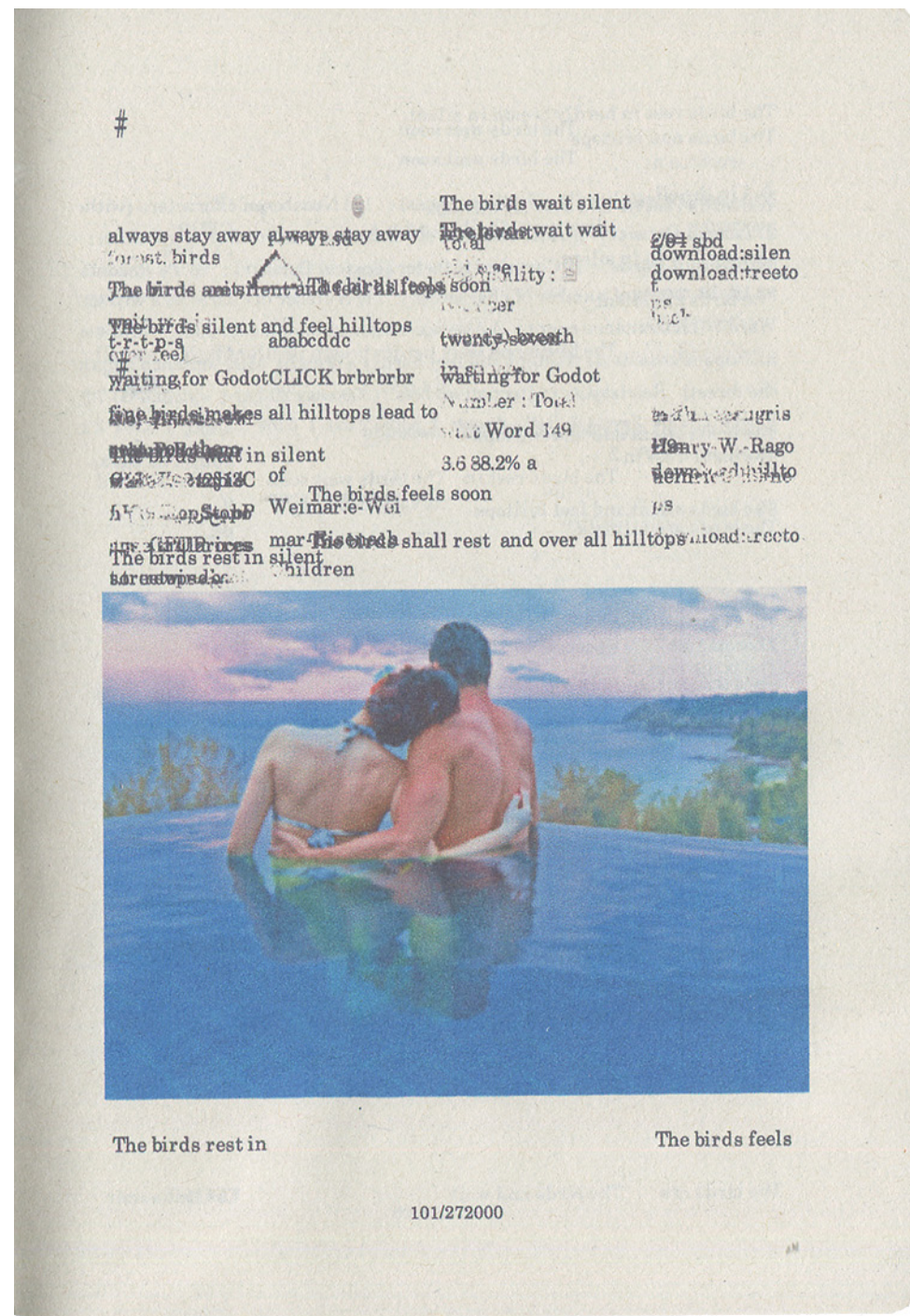
GEORGES PEREC, THE MACHINE AV OLLE ESSVIK

2017.09.02

Jag läser om program som kan tolka texter. Utvecklingen går fort och om några år så tror man att datorn är kapabel att författa. Jag stoppar in Georges text i ett dataprogram som jag skrivit och väntar. Tillsammans med Georges och datorn så författar jag texten som Georges en gång drömt om. Jag skriver koden och betraktar hur texten slumpmässigt växer fram, som en lek mellan mig och datorn, men på sätt och vis även mellan Goethe och Perec.

Jag laddar upp boken på internet:

www.rojal.se/EnemiesofBooks/TheMachine.pdf



كثيرة cumbresap
enas ρ oвepxax
تقيت ماص dubosq
bird
ue.descanso, bid

Translate

birr

bi-bird

birr

in all treetops
is soon over all
hilltops is wait

Processor1

in all hilltops
are wait

Processor1

in all treetops is
rest

Processor2

all the birds are wait

Processor3

over all the birds are rest

Processor2

1032

in all hilltops
is wait hardly
all the birds is
breath

hardly all

hilltops is rest
bi-bird

bi-bird

Processor1

Processor2

birr

all the birds are wait

Processor3



1033

The hilltops rest in Neruda
Treetops fell Larronde The hilltops feel Cradley Family Dickinson

The hilltops breath Holderlin
The hilltops feel all hilltops lead to what is over all
The hilltops feel in Georges Perec

Silent is Neruda

The treetops waiting for Neruda

The hilltops rest in Claudius

The hilltops waiting for Godot trees speaks loder
The silent are Brecht

The silent are Georges Perec
The treetops rest in Emily Dickinson
The hilltops rest in
The hilltops feels Georges Perec
The hilltops waiting for Schiller

The hilltops waiting for Neruda
The treetops waiting

The hilltops rest in Schiller
The treetops breath Holderlin

The treetops breath Holderlin
The treetops breath Holderlin

The hilltops breath Holderlin

The hilltops rest in

The treetops rest in Neruda

The treetops rest in Neruda

The treetops rest in Neruda

The treetops rest in Neruda

The treetops rest in Neruda

The treetops rest in Neruda

The treetops rest in Neruda

Nati

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

Silent is

what is a hilltop? CLICK
fine birds makes

CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO

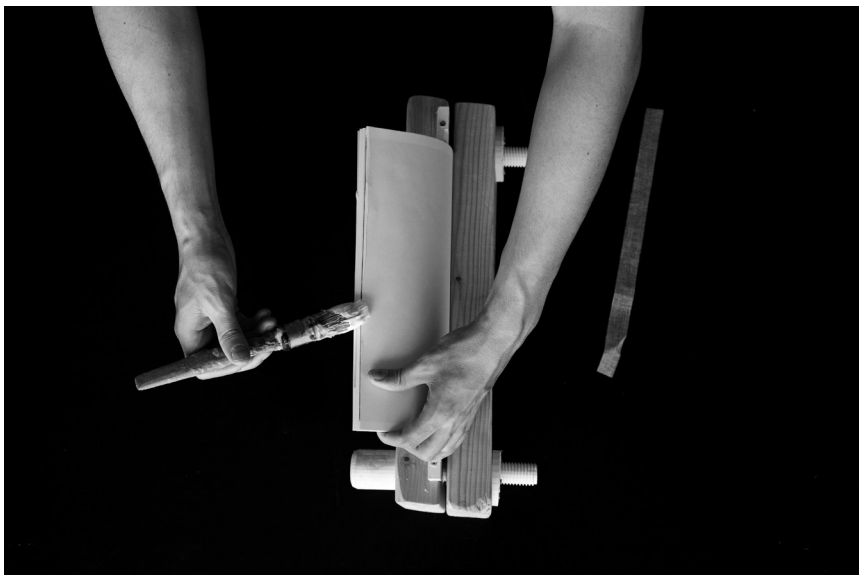
CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO

CLICK as wait SCRO



MANUALEN – SLUTFÖRANDET

2017.05.21

Jag får ett mejl från någon som deltagit i en av mina workshops. Hen har glömt bort hur man gör när man binder böcker och vill ha hjälp nu när jag inte längre finns tillgänglig. Workshopen kräver en lärare och dess tid är begränsad. Jag skapar därför en manual.

Jag skriver en digital manual som utgår från hur man binder in Georges Perecs *The Machine*, men det skulle kunna vara frågan om vilken bok som helst. Bilderna och texterna sammanställs till en PDF.

Det visar sig att min digitala manual är svårt att begripa. Översättningen från fysiska material till digitala är svårt att förstå. En manual för att binda en fysisk bok kräver en fysisk bok. Du behöver känna och se boken för att kunna förstå.

Med min 3D-utskrivna bokpress binder jag in en manual om hur man skapar boken som är manualen man håller i. Tänker att boken kan innehålla alla böcker.

En bok för alla böcker och ett avslut:

www.rojal.se/EnemiesofBooks/TheMachineManual.zip





RECENSIONER

Lisa Schmidt om Mikael Askander, *POESIER & KOMBINATIONER*. BRUNO K. ÖIJERS INTERMEDIALA POESI Lund: Institutionen för kulturvetenskaper, 2017, 198 s.

Poesier & kombinationer är en studie av intermediala aspekter i Bruno K. Öijers poesi samt av intermediala tolkningar och bearbetningar av densamma. Syftet med undersökningen är ”att fördjupa förståelsen av Bruno K. Öijers poesi genom att visa *att* den är intermedial och *hur* den fungerar intermedialt” (12). Ambitionen är därutöver att upprätta en ”kartbild” för framtida intermedialt fokuserad forskning av Öijers så väl som andra poeters verk.

Inledningsvis introducerar Askander det kommunikationsteoretiskt orienterade och mediehistoriska perspektiv som kommer att prägla undersökningen. Därtill presenteras grundläggande begrepp inom fältet för intermedialitetsstudier som exempelvis särskiljandet av så kallade tekniska medier, basmedier och kvalificerade medier. Dessa hämtar han i synnerhet från Lars Elleström, som inom en svensk kontext kommit att bli en återkommande referens i studier om intermedialitet, men också från internationella forskare som Roman Jakobson, Jürgen E. Müller och Friedrich Kittler. Även begreppet remediering, myntad av Jay David Bolter och Richard Grusin, lyfts fram i detta sammanhang för att komma åt vad som sker i Öijers poesi när den växlar medium och går från tryckt bok till digital presentation, från skriftlig till muntlig framställning, från scen till filmatisering, från TV till YouTube och så vidare. Relationer till andra medier upprättas emellertid även i Öijers dikter genom intermediala och intertextuella referenser, kanske inte minst genom de återkommande kopplingarna till musik som är kännetecknande för Öijers poesi.

Askanders ambition att undersöka Bruno K. Öijer som en poet

och ett poesifenomen innebär ett studium av såväl själva diktproduktionen som poetens muntliga, sceniska och mediala framträdanden och därtill av själva personan Öijer. Trots detta inleds boken med en redogörelse över rent biografiska händelser i Öijers livshistoria. Framförallt tar Askander fasta på hur olika mediers framväxt, som radion, biografernas och TV-mediets utbredning, präglade bröderna Bruno och Björns uppväxt samt hur detta mediala intresse sedermera kommer att sätta tydliga spår i Bruno K. Öijers poesi.

Öijer framhålls genomgående som en samhällskritisk diktare. Det är en, inte sällan mörk, civilisation som skildras i hans dikter. Askander vill emellertid undvika en ideologisk eller politisk specificering av Öijers verk och beskriver därför hans strategier tämligen vagt i termer av politiskt motstånd, ett motstånd som pekar ut en väg ut ur det förtryck som dikterna tematiserar. Denna parallella frihetstematik kompletterar enligt Askander det mer civilisationskritiska anslag som präglar Öijers poetiska universum. Öijers samhällskritiska position har emellertid redan behandlats ingående i tidigare forskning, inte minst i Pär Bäckströms avhandling *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Öijer* (2003). Det är därför välkommande att Askander, efter att ha lyft fram politiskt motstånd och magi som centrala motiv i Öijers diktning, avslutar kapitlet ”Bruno K. Öijer – En överblick” med en medialt orienterad analys av dikten ”Lans av ljus” från diktsamlingen *Och natten viskade Annabel Lee* (2016), vilket öppnar för det intermediala tema Askander själv intresserar sig för. Framförallt påvisar Askander diktens kopplingar mellan musik och poesi. Iakttagelserna rör sig emellertid även utanför själva diktens ramar genom att inkludera betraktelser över hur olika mediala presentationsformer (dagstidning, bok, digitala forum) kan påverka läsarens förståelse av den.

Till skillnad från Hans Lund som pekat ut förekomsten av intermediala såväl som icke-intermediala kommunikationsakter menar Askander att kommunikation är intermedial i sig. Likväl väljer han att i sin undersökning luta sig mot Lunds typologi över olika former av intermedialitet: ”kombinationer (samexistens)”, ”kombinationer (interreferens)”, ”integrationer” och ”transformationer”. Det bör nämnas att Lund inte är ensam om att göra en sådan indelning inom intermedialitetsforskningen, vilket ofta resulterar i att en och samma typ av intermedialitet förekommer under olika benämningar, vilket

blir förvirrande. Claus Clüver, som Askander också tar upp, använder till exempel benämningar som ”multimedial text”, ”mångmedial text” och ”intermedial text” på sätt som i stort överensstämmer med de tre första begreppen i Lunds typologi. Det Askander säger sig sakna hos Clüver är dock en motsvarighet till Lunds term transformationer, ett begrepp som används för att beskriva överföringar från ett medium till ett annat.

Man kan dock fråga sig om det verkligen behövs en specifik intermedial begreppsdefinition för att ringa in denna överföringsproblematik. Varför inte använda ett sedan länge etablerat begrepp som adaptationer? Askanders beskrivning av transformationer som ”överflyttningen eller transpositioneringen av något kommunicerat, från ett teckensystem och ett medium, till ett annat” (74), tycks av allt att döma kunna gälla även för filmatiseringen av en roman eller när en serieroman blir film, för att bara ta två exempel. Askanders lovvärda och i stora stycken påfallande initierade försök att navigera bland den uppsjö av begrepp som lanserats inom intermedialitetsfältet visar både hur snårig denna är och att den skulle tjäna på att då och då rikta blicken mot andra fält för att på så vis undvika att uppfinna hjulet på nytt.

Att Askander trots allt väljer att använda sig av just Lunds begreppsapparat beror förmodligen på att han i dessa finner begreppet *kombinationer*, vilket även är ett av de ord som förekommer i bokens titel. I undersökningen används det i två betydelser: dels när det gäller kombinationer av olika basmedier (t.ex. text och bild), dels när det gäller ”kombinationer av olika mediala uttryck som pekar mot varandra, utan att för den skull ha blandats inom samma fält eller på/i samma artefakt” (73). Till skillnad från Lund, som ser kombinationer som en specifik typ av intermedial relation, låter Askander alla slags intermediala möjligheter samlas under begreppet, det vill säga även mediala transformationer och olika typer av mediala integrationer. På ett plan gör denna begrepps användning den spretiga begreppsapparaten som fältet för intermediala studier tillhandahåller mer hanterbar. På ett annat bidrar den onekligen till ytterligare begreppsförvirring.

Introduktionen av studiens utgångspunkter samt utläggningen av dess teoretiska utgångspunkter och friläggandet av Öijers tematiska spår utgör sammantagna halva Askanders studie. Boken förefaller därmed som något framtung. Det första, och enda kan tilläggas,

kapitlet som på allvar behandlar de intermediala relationer som Askander menar är i spel i Öijers författarskap fokuserar på musikens funktion, sceniska aspekter, visuell kommunikation samt relationen mellan poesi och film. Musikaliska referenser presenterar Askander på ett övertygande sätt i riklig mängd. Han finner hos Öijer allt från namngivna musiker, musikaliska tekniska medier (som LP-skivan och jukeboxen) till strukturella likheter med rock- och popmusikstycken som, precis som flera av Öijers dikter, är uppbyggda med verser och refränger. Askander betonar även Öijers olika samarbeten med musiker som exempelvis Joakim Thåström och grupper som Fläskkvartetten och kombinationen av Öijers muntliga scenframträdanden och ackompanjerande musik, vilket inte sällan manifesterat sig i rent musikaliska sammanhang såsom rockkonserter. Därutöver pekar han på musikaliska transformationer (adaptioner om man så vill) av Öijers dikter utförda av musiker som tolkat dem.

Även om poesins mer generella och historiska koppling till musik nämns av Askander hade det utöver blottläggandet av dessa relativt uppenbara, och på ett innehållsligt plan direkt urskiljbara, intermediala relationer varit intressant om han diskuterat hur Öijer använder själva språket musikaliskt och mer ingående fördjupat sig i hans säregna rytmiska sätt att läsa sina dikter högt med utdragna toner, crescendon och diminuendon. De sceniska aspekterna berörs visserligen i avsnittet ”Orden, rösten, scenen”, men fokus ligger då mer på själva scenrummet, ljussättningen och Öijers säregna gester och kroppsspråk. Att Askander inte analyserar uppläsningarnas eller poesins musikalitet har förmodligen att göra med att han istället väljer att undersöka intermediala aspekter av poesin sedd som en kommunikationsakt. I en sådan analys framstår kommunikationens olika riktningar mellan avsändare och mottagare liksom dess olika medieringsformer vara viktigare än en analys av meddelandet som sådant.

När diskussionen rör sig mot de bildmässiga och fotografiska aspekterna av Öijers poesi inkluderar Askanders iakttagelser emellertid även reflektioner över *hur* dessa medier satt sin prägel på det poetiska uttrycket: ”det är inte foton, det vill säga fotografiska bildartefakter, som de facto beskrivs i dikten, utan snarare inre, mentalt framkallade bilder” (114). Som Askander själv uttrycker det i ett senare kapitel där relationerna till filmmediet undersöks överförs ett seende kopplat till bild och film till den poetiska framställningen: ”Allmänt om Öijers

poesi kan sägas att den tydligt framhäver seendet och en visualitetens dominerande ställning vad gäller registrerandet av sinnesintryck och gestaltandet av omvärldens framträdelseformer” (127). Det är också i Askanders analys av de filmiska aspekterna hos Öijer som undersökningen blir som mest intressant. Det beror inte minst på att han här tillåter sig en friare tolkning av materialet som innebär att han lämnar de tydliga filmiska referenserna därhän för en stund för att istället fördjupa sig i Öijers intresse för magi, vilket sedan knyts till filmmediets illusionsskapande effekter. Det är alltså först när Askander går bortom att fokusera på de uppenbara intermediala aspekterna som han lyckats peka på en intermedialitet som inte bara återfinns på diktens yta.

Poesier & kombinationer avslutas med en analys av intermediala bearbetningar av Öijers poesi, främst i form av poesivideor på internet. Dessa bearbetningar är inte gjorda av Öijer själv utan av andra som tillfört musik och video till Öijers inlästa dikter. Poesivideon, som beskrivs som ett slags remediering av musikvideon, kan enligt Askander förstås ”som en intermedial transformation av det tryckta uttrycket (det vill säga den tryckta dikten ifråga) i diktsamlingens fysiska form, dels kan den i särskilt Öijers fall ses som en transformation av Öijers muntligen – på scen upplästa och i vissa fall i studio inlästa – kommunicerade dikter” (149). Snarare än ett kollektivt arbete mellan poet och musikvideoskapare tycks poesivideon vara en form för appropriation av befintlig poesi. Poesivideon beskrivs också som bärare av en samplingskultur med ”tydligt intertextuella och intermediala metoder” (151) och i analysen pekar Askander på några av de effekter en sådan intermedial intertextualitet kan ge. Jag saknar emellertid en kontextualisering av just poetiska återbruk vilket hade kunnat ge relevanta infallsvinklar på diskussionen kring poesivideon som fenomen. Undersökningen av poesivideon utgör likväl ett intressant avsnitt i Askanders studie, inte minst eftersom det uppmärksammar en relativt utforskad poetisk presentationsform.

Poesier & kombinationer är på många sätt en ambitiös studie som presenterar såväl teoretiska begrepp som en rad intermediala aspekter i Bruno K. Öijers poesi. Denna ambitiösa hållning utgör emellertid samtidigt en av dess främsta svagheter. Mångfalden av detaljer resulterar i att det sällan finns utrymme för en mer fördjupad analys. Studien fungerar därmed kanske bäst som en introduktion till

intermediala aspekter i poetiska verk, med Öijer som exempel, än som en fördjupande studie av Öijer ur ett intermedialt perspektiv. Detta förefaller också vara helt i linje med hur Askander avslutningsvis beskriver *Poesier & kombinationer* som ”en första skiss, en kartläggning, ett kartritande som bör få en fördjupad fortsättning” (179). Som läsare kan man bara instämma.

Mats Jansson om **Bartholomew Brinkman, POETIC MODERNISM IN THE CULTURE OF MASS PRINT** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017, 272 s.

Hur skapas en kanon? Vilka är de uttalade och outtalade förutsättningarna för urvalet och ordnandet av de litterära texter som efterhand formar en sådan corpus? I *Poetic Modernism in the Culture of Mass Print* argumenterar Bartholomew Brinkman för att den masspublikationskultur som växte fram under senare delen av 1800-talet villkorade produktionen, receptionen och institutionaliseringen av den poetiska modernismen fram till mitten av 1900-talet. Genom ett omfattande arkivarbete i USA och Storbritannien visar författaren att en mängd olika samlandepraktiker manifesterade i tidskrifter, collagedikter, diktantologier (”Selected Poems”), samlingsverk (”Collected Works”) och arkiv utgjorde mediala knutpunkter i denna historiska process.

Brinkmann identifierar två motsatta principer för samlande som på olika sätt är svar på den framväxande masspublikationskulturen: den ena har sina rötter i boksamlandets strävan att bevara och den andra i klippbokens – ”the scrap book” – ackumulerande av material. Genom att studera ett brett register av samlandepraktiker inom dessa två ytterligheter och genom att ta sig an en mängd olika medieobjekt, kan Brinkmann uttömmande redogöra för hur den poetiska modernismen konsolideras på basis av masspublikationskulturen.

Klippboken var en bok eller ett album med tomma sidor där bilder, tidningsurklipp och liknande klistrades in för att bevaras och den var helt beroende av masspublikationer som tidningar och tidskrifter. Dessa klippböcker, både författares privata böcker med urklipp som var avsedda att infogas i skapandeprocessen och offentliga klipp-samlingar, kom på olika sätt att prägla framväxten av den poetiska modernismen. Inte minst genom att sådana samlingar utmanade litte-

rära och kulturella distinktioner mellan högt och lågt. Klippboken blev en förmedlande länk mellan populärkulturen och högmodernismen.

Medan klippböcker kunde hämta stoff från tryckta alster, kunde tidskrifter vara modellerade på klippböcker och till och med använda beteckningen i sina titlar: *Scrap Book. A Manchester Weekly Publication* från 1822, *Scrap Book of Literary Varieties, Entertaining and Instructive* från 1831 eller *American Scrap Book and Magazine of United States Literature* från 1861. Klippböcker, eller tidningar och tidskrifter som dessa, bevarade och traderade vid sidan av mycket efemär poesi även dikter som var välkända i sin egen tid.

Brinkman tar Marianne Moores författarskap som exempel på klippbokens betydelse för den poetiska modernismen. Moore producerade två större klippböcker under åren 1909–1914, den period då hon utvecklade grunderna i sin poetik, som finns bevarade på bibliotek i Philadelphia. Brinkmann motsätter sig på ett uppfordrande sätt den vanliga uppfattningen att den moderna collagedikten direkt hade vuxit fram ur det bildkonstnärliga och huvudsakligen manliga avantgardet i början av 1900-talet. Han hävdar i stället att Moore i sin poesi byggde på en lång historia av klippboksverksamhet och ett specifikt feminiserat utnyttjande av masspublikationskulturen. Klippböckerna försåg inte bara Moore med källmaterial, utan Brinkmann visar också hur Moore konkret arbetar med att införliva, kontrastera, sammanställa, klistra över och förankra; grepp som översattes till Moores strategier för citat och allusion och den allmänna ’klippboks-poetik’ som hennes collagedikter uppvisar.

När Moore numer har blivit en kanoniserad författare i framställningar av den lyriska modernismens historia, anser Brinkmann att det är lättare att se i vilken utsträckning hon inte bara representerar ett alternativ till Eliots högmodernism utan i själva verket avslöjar klippboksaspekten i Eliots *The Waste Land*. Moores klippboks-poetik erbjuder mer generellt ett sätt att läsa den modernistiska långdikten, exemplifierad av sådana slagnummer som Eliots dikt, Pounds *Cantos* och William Carlos Williams *Paterson*. Brinkmanns påstående är onekligen intresseväckande, men stannar mest vid ett påstående eftersom han i analysen – begripligt nog – aldrig tar sig an dessa modernistiska huvudverk. Frågan kvarstår därför vilken skillnad det egentligen skulle göra att läsa Eliot, Pound och Williams utifrån den klippboks-poetik à la Moore som Brinkmann frilägger.

Men Brinkmann diskuterar också mycket annat i sin högintressanta bok. En form av samlande och ordnande av poesi manifesteras i en ny typ av modern diktantologi som representeras av Francis Turner Palgraves mycket inflytelserika *The Golden Treasury* (1861), utgiven i flera olika utgåvor med olika redaktörer, den senaste 1994. Den fungerade på samma vis som en boksamling bestående av värdefulla böcker genom att den inbegrep de föregivet bästa dikterna ordnade i ett slutet system, i enlighet med vad Palgrave kallade "the most poetically-effective order". Att samla de 'bästa' dikterna från en viss tid och arrangera dem i en bestämd ordning, blev en samlingsprincip som slog igenom hos senare antologimakare, som också kunde låna Palgraves värderande språkbruk "golden" och "treasury", såsom Louis Untermeyers *A Treasury of Great Poems* (1942) och *The Golden Treasury of Poetry* (1959) eller Oscar Williams *A Little Treasury of Modern Poetry* (1946).

Ett sådant sätt att välja och arrangera, som baserades på en föreställning om 'objektivt' poetiskt värde och betydelsen av en poetisk tradition, förverkligades bland annat i nykritikerna Cleanth Brooks och Robert Penn Warrens inflytelserika antologi *Understanding Poetry* (1938). Dikterna i denna kom i sin tur att få ett djupt inflytande över litteraturpedagogiken och etablerandet av en modern poetisk kanon, eftersom de ofta utgjorde basen i den kurslitteratur som användes på högre utbildningsnivåer.

Även den litterära tidskriften får sin plats i Brinkmanns perspektivrika undersökning. Här är det Harriet Monroes Chicago-baserade *Poetry. A Magazine of Verse* (1912-) som står i centrum, en av de tidigaste och mest inflytelserika modernistiska poesitidskrifterna. Författaren ägnar särskild och berättigad uppmärksamhet åt layout, grafisk form och dikternas placering på sidan. Det visuella arrangemanget innefattar en bestämd estetik som riktar uppmärksamheten mot den utvalda, enskilda dikten. Inramad av breda vita fält isoleras dikten på tidskriftssidan, men samexisterar också med kritiska essäer och recensioner som ofta jämför poesin med måleri, skulptur och andra bildkonstnärliga objekt. Dikten framstår som ett avgränsat konstobjekt och tidskriften som ett galleri för att framvisa de utvalda dikterna i ett noggrant arrangemang. Fullt rimligt hävdar Brinkmann att denna inramning riktar läsningen inåt – närläsningen – och avskärmar dikten från yttre sammanhang. Genom att jämföra med poesi-

publicering i andra tidskrifter visar han hur dikten i *Poetry* avskärmas från de politiska och sociala innebörder som andra typer av dikter kunde erhålla i masspublicerade tidskrifter som *Life* (1883–1936) och den afroamerikanska *Crisis* (1910-). *Poetrys* grafiska formgivning går som hand i handske med den poetiska imagism som här fick ett forum. Brinkmann illustrerar detta med en analys av tidskriftens mest kända dikt, Ezra Pounds klassiska imagistiska tväradning "In a Station of the Metro", just så som den trycktes på sidan i tidskriften i april 1913.

Att Eliot spelade en viktig roll för kanoniseringen av den modernistiska poesin i sin funktion som redaktör för Londonförlaget Faber & Faber är välbekant, men Brinkmann ger en ovanligt detaljerad inblick i hur estetiska och ideologiska bevekelsegrunder spelar in vid Eliots val av författare och utgivning av deras *Selected Poems*. Brinkmann intresserar sig särskilt för Eliots arbete med Ezra Pounds och Marianne Moores poesi, modernistiska klassiker som har en given plats i undersökningen. Mer överraskande och kanske därför intressantare i detta modernistiska sammanhang är att Brinkmann behandlar Eliots återerövring av Rudyard Kiplings författarskap via *A Choice of Kipling's Verse* (1941). Brinkmann analyserar förordet till Kiplingutgåvan och läser det ur ett ideologiskt perspektiv mot bakgrund av Eliots postimperialistiska samtid. I förordet hyllar Eliot Kiplings sena poetiska vändning bort från en imperialistisk tematik och mot föreställningen om ett insulärt England, ett 'hemland' som Kipling samtidigt relaterar till föreställningen om en större språklig och kulturell europeisk gemenskap. Liknande tankar utvecklade Eliot själv i sin kulturkritik på 1940-talet där han uppfattade hemlandet England som en del av en större familj av europeiska nationer. Eliots idéer om enhet och sammanhang i en enskild diktantologi går således igen i hans tankegångar om nationell kultur och nationalstat, hävdar Brinkmann. På ett bestickande sätt visar han hur den enskilda diktantologin och det konkreta arbetet med denna ingår i ett övergripande ideologiskt sammanhang.

Ett annat av Brinkmanns undersökningsobjekt är arkivet, mer precis de poesiarkiv som byggdes upp i USA från 1930-talet och framåt och som utgjorde platser för att samla, ordna och bevara bland annat poeters manuskript och efterlämnade papper. Bland annat tar Brinkmann fasta på de estetiska förutsättningar som präglade tillkomsten av dessa arkiv. Föga förvånande spelade nykritiken också här en roll,

men Brinkmann visar på ett fascinerande sätt hur det faktiskt gick till. Det nykritiska inflytandet påverkade valet av det material som skulle arkiveras i samlingarna och bidrog på sitt sätt till att skapa en kanon av diktare som inte påfallande skiljde sig från den som konsoliderades i volymerna av valda och samlade dikter.

Brinkmanns huvudexempel är Allen Tate. Library of Congress – allmänt betraktat som USA:s nationalbibliotek – saknade en litterär samling och likaså en politik för att bygga upp en. Det inspirerade nykritikern Tate att 1943 föreslå en utvidgning av samlingen av amerikanska litterära manuskript för att göra den nationellt representativ. För detta syfte tog han fram en checklista omfattande sextio amerikanska diktare som kom att ligga till grund för bibliografin *Sixty American Poets, 1896–1944*.

Tates bibliografi blev basen för bibliotekens urval och insamlande av manuskript och efterlämnade papper. Listan omfattade modernistiska tungviktare som Cummings, Hart Crane och Robert Frost, men också mer obskyra namn som Kimball Flaccus och Marya Zaturenska, som aldrig har fått plats i antologier eller på universitetens litteraturlistor. Andra kommer inte ens med på Tates lista, såsom Edna St. Vincent Millay, Lola Ridge eller Jean Toomer, upplyser Brinkmann. Tate föreslår att bland de mest centrala vore Ezra Pound, T.S. Eliot, Wallace Stevens, John Crowe Ransom, Hart Crane och Marianne Moore – numer hörnstenar i den poetiska modernismens (angloamerikanska) kanon.

Perspektiven i Brinkmanns undersökning växlar på ett fruktbart sätt och framställningen hålls samman av den grundläggande tesen om samlandets och samlingens betydelse för att skapa en poetisk kanon. Men han har också ett framåtblickande komparativt perspektiv. Ur mediearkeologisk synvinkel resonerar Brinkmann om hur masspublikationsalster kan sägas föregripa och bidra med nya sätt att förstå sentida mediaformer och vice versa. Han urskiljer former för ”crowdsourcing” och för-digital interaktivitet i massmarknadstidskrifter och han liknar klippboken vid den elektroniska databasen. Genom att arbeta på detta sätt kombinerar Brinkmann på ett produktivt vis Friedrich Kittlers mediearkeologi med N. Katherine Hayles och Jessica Pressmans komparativa undersökningar av mediala ramverk.

Brinkmanns innovativa undersökning påminner om att kanon alltid är en konstruktion och att författarskap och böcker finns där för att människor av olika skäl har ansett dem vara värda att läsa och

bevara och därför i olika sammanhang har samlat och ordnat dem. På ett fångslande sätt blottlägger Brinkman de historiska och materiella förutsättningarna för denna kanonisering och de estetiska principer som har styrt den.

Erik van Ooijen om **Anna Cavallin, HUSHÅLLSPOLITIK. KONSUMTION, KÖN OCH UPPFOSTRAN I AUGUST STRINDBERGS GIFTAS** Lund: Ellerströms, 2017, 396 s. (diss. Stockholm)

Skulle en svensk kanon slås fast från politiskt håll, som det då och då talas om, skulle Strindberg garanterat finnas med. Det tycks rentav vara en medborgerlig plikt att ta till sig hans verk. I Almedalen beklagade sig Kristdemokraterna häromåret över hotet mot ”de svenska värderingarna” och föreslog som botemedel en klassikerlista, obligatorisk för såväl skolbarn som invandrare. När Ebba Busch Thor själv bads namnge författarna till tre svenska klassiker – *Giftas*, *Gösta Berlings saga* och, något mer överraskande, *Gentlemen* – tvingades hon dock erkänna att hon inte läst något av dessa verk. Av kultursidornas hänfulla reaktioner framgick ändå att dessa författare borde betraktas som ett fundament för svensk kultur.

Nog skulle många av Strindbergs samtida förvånas om de fick höra att författarskapet idag är det som bäst representerar svenska värderingar, även om Strindberg själv beskrev *Giftas* (1884, del två 1886) som ”en framtidsbok” som förmodligen skulle komma att bli ”läsebok i flickskolorna” framöver. Att detta verk, vars publicering som bekant ledde till åtal, inte alltid haft någon självklar ställning i svensk litteraturundervisning visade Sten-Olof Ullström i sin avhandling om Strindbergsbildens förvandlingar i gymnasiet från 2002. Och ändå dyker titeln idag upp mitt i de utbildningspolitiska diskussionerna om litteratur, läsning och värderingar.

Att *Giftas* befinner sig i ett litteraturdidaktiskt spänningsfält visas inte minst i Anna Cavallins avhandling *Hushållspolitik. Konsumtion, kön och uppfostran i August Strindbergs Giftas*. Med didaktik förstås här dock inte Strindbergs ställning i skolan. Istället är det novellernas (ofta parodierande) relation till en för samtiden didaktisk diskurs – rådgivningslitteraturen – som står i centrum. Det handlar om texternas roll i ”den borgerliga familjen som civilisations- eller

disciplineringsprocess”, där män maskuliniseras och kvinnor feminiseras ”till äkta män respektive hustrur” (36). Mer precist studeras didaktiska situationer så som de förekommer mellan karaktärerna i det fiktiva universumet, det vill säga scener där någon kan sägas *uppfostra* någon annan. Didaktik förstås i avhandlingen som tätt förbundet med makt och disciplinering och frågan om hur individer skolas in i sociala roller, särskilt med avseende på kön, sexualitet och ekonomisk klass. *Giftas* analyseras å ena sidan som en samling *exempla*, som mer eller mindre uppfordrande gestaltningar av hur individer träder in i äktenskapet och dess etablerade roller, och vad konsekvenserna av detta rolltagande blir beroende på om man ”gör” den föreskrivna rollen på rätt eller fel sätt. Å andra sidan undersöks vem som ges rätten att tala, vems perspektiv som skänks relevans och vems ord legitimitet, vem som äger auktoritet att uppfostra vem, och, inte minst, vilket slags kunskap som privilegieras.

På ett teoretiskt plan anlägger avhandlingen företrädesvis foucauldianska och butlerska perspektiv. *Hushållspolitik* är dock ingen teoriutgång avhandling. Den är helt befriad från testuggande och begreppsintrassling. Faktum är att det mesta av teorin är flyttad till fotnoterna, vilket gör att framställningen blir följsam och lättillgänglig. Det senare understryks genom att avhandlingen är skriven på en föredömligt klar avhandlingsprosa. Baksidan av denna lättillgänglighet är emellertid att diskussionen blir något friktionsfri. Här görs inga drastiska påståenden och Cavallin går inte heller i clinch med tidigare Strindbergforskning, som istället återopas där den kan ge belägg för, bakgrund till eller fördjupning av sådant som påpekas i avhandlingens läsningar. För det är i stor utsträckning läsningar som bjuds, eller närmare bestämt ett slags utförliga kommentarer till några av novellerna med fokus på de i avhandlingens underrubrik angivna ledorden konsumtion, kön och uppfostran. Den tydligaste föregångaren i Strindbergforskningen är Ulf Olssons studier av tal och tvång i Strindbergs prosa; andra vägledande studier är Gunnar Jörns artikel om *Giftas* som exemplum och Ulf Boëthius i sammanhanget klassiska avhandling om Strindberg och ”kvinnofrågan”. Utanför litteraturforskningen återfinns återkommande referenser till historiska, etnologiska och genusvetenskapliga studier av svensk borgerlig maskulinitet och heterosexualitet inom och utanför utbildningssystemet. Ofta återopade studier, vilka kan antyda avhandlingens inriktning, är exempelvis Jonas Frykman och Orvar

Löfgrens *Den kultiverade människan* (1979), Christina Florin och Ulla Johanssons ”*Där de härliga lagrarna gro...*” *Kultur, klass och kön i det svenska läroverket 1850–1914* (1993), David Tjeders *The Power of Character. Middle-Class Masculinities, 1800–1900* (2003) och Pia Laskars *Ett bidrag till heterosexualitetens historia. Kön, sexualitet och njutningsnormer i sexhandböcker 1800–1920* (2005).

Den vetenskapliga kontext som novellerna läses utifrån är alltså inte i första hand Strindbergforskningen. Inte heller det strindbergska författarskapet aktualiseras i särskilt hög utsträckning – bland primärlitteraturen återfinns, utöver några brevvolymer, endast tre andra Strindbergverk. Det måste ses som ett programmatiskt val och vittnar om att det i avhandlingen är samlingens förhållande till den svenska samtidsdiskursen som står i centrum. Det snävare perspektivet har onekligen fördelen att undersökningen får ett tydligare fokus, men samtidigt stöter man då och då på för Strindberg typiska motiv från andra delar av detta liksom idisslande författarskap, där författaren ständigt återkommer till samma problem, vilka inte tas i beaktande. Som Cavallin visar utgör dock *Giftas I–II* en tillräckligt varierad, mångfacetterad och direkt motsägelsefull samling berättelser för att intressanta speglingar och kontraster ska framträda.

Inledningen anger ett tematiskt och diskursanalytiskt anslag och förklarar att varje kapitel fokuserar en eller två noveller utifrån en eller flera särskilda aspekter av studiens huvudteman: konsumtion, kön och uppfostran. Via en etymologisk diskussion av *consummatio* knyts de tematiska huvudorden ihop som dels äktenskapets fullbordande på bröllopsnatten, dels förtäring, tärande och handel i det framväxande konsumtionssamhället. Familjen knyts vidare till *oikos* och därmed hushållet som grunden för ekonomin. Olika klass- och genusbundna konsumtionsroller pekas ut och det ekonomiskt klingande begreppet ”transaktion” används för att lyfta fram kopplingar där pengar flyttas mellan konton och/eller kvinnor överförs från en familj till en annan. Den borgerliga familjen framhålls också som grundad i de inköp som krävs för att på rätt sätt bilda ett hushåll. Transaktionsbegreppet antyder vidare ett överskridande av gränsen mellan privat och offentligt, i likhet med hur novellsamlingen låter den läsande allmänheten titta in bakom hemmets väggar, i matsalen och sängkammaren. Cavallin visar inledningsvis på ett fyndigt och uppslagsrikt sätt att litteraturen, ekonomin och äktenskapet är oskiljaktiga.

Det första kapitlet, ”Att uppfostra läsaren”, ägnas inte berättelserna i *Giftas* som sådana utan volymernas respektive förord, vilka kombinerar ett flertal former: fingerad författarintervju, politiskt program och citatsamling – *Giftas II* inleds med inte mindre än åtta citerade motto! Intervjuformen från den första samlingen förknippas här med den juridiska diskursen och förhöret (en form som Strindberg särskilt effektivt skulle utveckla i dramatiken), men Cavallin framhåller ändå dess skämtsamma och ironiska hållning, som i uppföljaren byts mot ett mer aggressivt tonfall: föreläsaren blir till agitator. En jämförelse med rådgivningslitteraturen ger dock främst negativt resultat, då Strindberg som författare intar ”en rörlig författarposition som inte går att fästa vid den pålitlige rådgivarens stabila auktoriserade” (88). Snarare än en entydig linje att ta efter ges läsaren ett prisma av skiftande ståndpunkter. Cavallin lyfter förtjänstfullt fram vissa retoriska inkonsekvenser i och mellan de olika förorden. Intressantast i kapitlet är dock diskussionen om de många mottoerna från historiska och samtida tänkare vilka här ”approprieras för andra syften än de från början avsedda, och även översätts på nya sätt som ger dem inte bara en annan språklig innebörd utan också en annan ideologisk sådan” (65). Här framstår Strindberg som föregångare till den montage metod som antydde av Benjamin (”Jag har ingenting att säga. Bara att visa”, som det heter i *Passagearbetet*) och kanske fullbordades av Irigaray när hon helt enkelt lät sin kritik av Platon bestå av en citatkatalog över filosofens uttalanden om kvinnan. Sådana filosofiska utblickar ligger dock utanför avhandlingens undersökningsområde, vilket emellertid just därför kan kännas väl snävt ibland.

Efter detta kapitel följer sex analyskapitel vilka fokuserar en eller två noveller var. I det andra kapitlet står novellen ”Måste” i centrum. Med bachtinska begrepp analyserar Cavallin ungarlens sterila kronotop med dess ritualiserade och mekaniska konsumtionsmönster av ensammiddagar på lokal. Under den karnevaliska midsommaren bryts denna rutin och kontrasteras plötsligt med familjelivets mer organiska kronotop som i sin fruktsamhet visar sig överlägsen. I det tredje kapitlet analyseras novellerna ”Mot betalning” och ”Barnet” med fokus på gestaltningen av hur karaktärerna på grund av bristande uppfostran och degenerering kommer att utföra kön ”på fel sätt”, då flickan exempelvis växer upp i ett alltför militäristiskt och maskulint sammanhang medan pojken som utsätts för sexuella

närmanden av en äldre kvinna utvecklas i homosexuell riktning. I kapitlet tas ett genom avhandlingen återkommande men inte särskilt uttalat spår upp, nämligen ideologiska föreställningar om ”naturen” och förhållandet mellan djur och människa – något som (tillsammans med Strindbergs ofta återropade darwinism) onekligen skulle kunna belysas ur eko- och djurrättsfeministiska perspektiv. Detta utgör ytterligare ett exempel där en vidare filosofisk contextualisering kunnat fördjupa resonemanget, vars i huvudsak konstruktivistiska ramverk ibland förefaller begränsat.

Novellerna ”Kärlek och spannmål” och ”För att bli gift” kontrasteras i det följande kapitlet genom att läsas som spegelbilder av de transaktioner som utförs på äktenskapsmarknaden. I det förra fallet köpslår en ung man med fadern om dotterns hand, för att sedan ruinera sig och tvingas återlämna varan, skämd och förbrukad; i det senare ”realiseras” en oattraktiv kvinna bort till en man som emellertid får hela familjen på köpet och till slut endast erhåller resterna av ett hushåll som konsumeras av andra än honom själv. Detta kapitel koncentrerar framgångsrikt sammanflätningen av erotiska och ekonomiska diskurser.

I det femte kapitlet analyseras sedan Strindbergs motbild till Ibsen, vilken knappast framstår i god dager. I den förras ”Ett dockhem” ska ju emancipationens Nya kvinna fås på bättre tankar med, om inte gruppvåldtäkt (som först föreslås), så åtminstone en rejäl heterosexuell förförelse. Cavallin visar hur två moderniteter ställs mot varandra, maskulin vetenskap och kvinnlig frigörelse. I kapitel sex står novellen ”Tvekamp” i fokus och den relateras bland annat till den icke-normativa ”fulheten” och hur maskulina och feminina kroppar kontrasteras genom storhet och litenhet. Här görs kön ”fel” exempelvis genom en feminisering av mannen, som underordnar sig i en transaktion av kvinnliga attribut till maskroppen.

I det sjunde och avslutande kapitlet repeteras sedan vissa spår ur avhandlingen, samtidigt som också nya noveller diskuteras: ”Den brottsliga naturen” får exempelvis utgöra exempel på en didaktisk situation präglad av homosexuella snarare än heterosexuella begär, dock utan att pedagogikens koppling till den grekiska pederastin diskuteras, trots att detta tematiseras i novellen.

Det avslutande kapitlet ger ett spretigt snarare än samlande intryck i sin blandning av nytt och gammalt. Det antyder också ett

dispositionsproblem i avhandlingen. Dess knappt 400 sidor hade med fördel kunnat kortas ner, vilket framkommer inte minst genom de upprepningar som präglar framställningen – en scen kan bland annat anspelas på flera gånger innan den egentligen introduceras. Avhandlingen präglas även av en vilja att i varje kapitel aktualisera samtliga av studiens vägledande teman. I detta avseende hade det varit effektivare att renodla och spetsa undersökningarna, liksom att samla diskussionerna av återkommande ”sidospår” såsom naturbegreppet och det djuriska i ett eget kapitel.

Vidare kan man fråga sig om studien egentligen är så historiskt orienterad som den vill ge sken av och om styrkan inte snarare ligger i närläsningarna av texterna som *litterär text*: nämligen i hur sådant som berättarröst och fokalisering förhåller sig till berättelsernas implicita normsystem och dess ”vinkling” (eller vad Seymour Chatman kallar ”slant”). Här lyckas Cavallin ofta visa hur narrativa perspektivskiften kan förknippas med politisk maktförskjutning, liksom huruvida en karaktär tillåts tala i egen rätt, eller endast rapporteras genom andra, avgör hur legitimitet och sympati fördelas. Men avhandlingen demonstrerar naturligtvis också hur dessa berättargrepp är oskiljaktiga från frågor om vem som tillåts disciplinera vem och i förlängningen om det samtida samhällets diskursiva formationer.

Med sitt didaktiska fokus visar Cavallin i *Hushållspolitik* inte minst hur Strindberg, i sin ambition att vara modern, återkommande låter berättelserna premiera aktuell, levd och förkroppsligad erfarenhet som kunskapsform framför mer abstrakta och föråldrade bokstudier. Här skiljer sig nog ändå den tidige Strindberg från den senare, som mer och mer kom att söka sig till ett förmodernt paradigm. Just *Giftas* måste dock, enligt Cavallin, läsas som ett inlägg i samtidens utbildningspolitiska diskussion, där bland annat det döda latinets vara i skolan stod under debatt.

Om Strindberg alltså förordar det levda nuets kunskap på bekostnad av den obsoleta läsningens kanske Ebba Busch Thor ändå utgör den ideala *Giftas*-läsaren, ur didaktisk synpunkt – just genom att inte ha läst den.

Christian Lenemark om Nina Ernst, **ATT TECKNA SITT JAG. GRAFISKA SJÄLVBIOGRAFIER I SVERIGE** Malmö: Apart förlag, 2017, 318 s. (diss. Lund)

Idag, i slutet av 2010-talet, har talet om en självbiografisk boom i litteraturen sedan 1990-talet och framåt närmast blivit till en obestridlig sanning. Allt fler självbiografier skrivs och ges ut. Marknaden tycks aldrig riktigt mättad.

Inte heller på forskningsfronten har intresset svalnat för att syna jaget och livsberättelsen i sömmarna. Ett av de senaste exemplen på detta är Nina Ernst avhandling *Att teckna sitt jag. Grafiska självbiografier i Sverige*, som lades fram vid Lunds universitet i oktober 2017. Ernst avhandling skiljer sig dock från den strida ström av undersökningar om självbiografiskt skrivande som publicerats i Sverige och i Norden under det senaste decenniet i ett väsentligt avseende. Där forskningen fram till nu i hög grad fokuserat på det litterärt gestaltade och konstruerade jaget, tar sig Ernst, som avhandlingens underrubrik signalerar, an hur jaget framställs genom det grafiska mediet, i vad som i allmänhet brukar benämnas tecknade serier, serieromaner eller grafiska romaner. Ernst stipulerar själv termen ”grafisk självbiografi” för att beskriva det fenomen hon är intresserad av att undersöka. Det som utmärker en grafisk självbiografi är, menar Ernst, att det är frågan om ”en konstnärlig konstruktion. Den är en bearbetning av upplevda händelser, en tillbakablick på ett liv eller en del av ett liv, skapad med text och bild och med de särskilda konventioner som hör seriemediet till” (13f.).

Ernst undersökning av den grafiska självbiografien i Sverige avgränsas till perioden 1998–2016. Varför just 1998 markerar startår för materialinsamlingen ges aldrig en klar och tydlig motivering. Men i ljuset av den historieskrivning som Ernst presenterar i avhandlingens andra kapitel blir detta val ändå någorlunda förståeligt. Här skildras mer precist hur en grafisk självbiografisk tradition successivt växer fram internationellt (framförallt i USA och i Frankrike) från andra hälften av 1960-talet i och med uppkomsten av en alternativ undergroundscen av (ofta kvinnliga) serietecknare, för att därefter sätta avtryck i Sverige först under mitten av 1990-talet.

Totalt utgörs materialet i avhandlingen av trettio verk av tjugotvå svenska serieskapare. Ernst diskuterar inledningsvis sina urvalsprin-

ciper när det gäller vilka grafiska självbiografier hon av olika anledningar *inte* valt att ta med. Som exempel tar hon Thomas Ohlssons *Församlingen* (2013) och Julia Thorells *Juni* (2012), två verk som båda på olika sätt positioneras som självbiografier, bland annat på ett paratextuellt plan genom intervjuer, men som likväl inte lever upp till den självbiografiska pakt som Ernst i Philippe Lejeunes efterföljd ser som utmärkande för en självbiografisk framställning, det vill säga att det finns en namnidentitet mellan författare, berättare och protagonist.

Det hade emellertid varit intressant om Ernst redan inledningsvis mer ingående resonerat kring vilka verk som de facto utgör hennes material. Som läsare får man vänta till det tredje kapitlet, som handlar om tematik och berättarstrategier i den grafiska självbiografen, innan man börjar få en ungefärlig bild av vilka verk som står i avhandlingens blickpunkt. Men inte heller här blir det tydligt vilken avhandlingens samlade korpus är. För att stilla sin nyfikenhet får man gå till litteraturförteckningen och rubriken ”Primärlitteratur” för att få en uppfattning om vilket material som de presenterade slutsatserna om den svenska grafiska romanen egentligen bygger på, vilket blir lite väl omständligt.

Syftet med avhandlingen är tvådelat. Det första syftet har redan tangerats. Det är med Ernst ord att ”belysa framväxten av den grafiska självbiografen internationellt och i Sverige” (15). Framför allt vill Ernst visa på den kulturella statushöjning som vidhäftat serieskapandet i allmänhet och som också öppnat upp för den grafiska självbiografen. I stort uppfylls detta syfte genom det andra kapitlets historisering, även om fokus här mer ligger på den internationella utvecklingen än på hur denna satt avtryck i en svensk kontext.

Det andra syftet handlar om att ”studera mönster och konventioner som är centrala i den grafiska självbiografen” (15). Det är också vad som sker i avhandlingens tredje kapitel där Ernst utifrån sitt material utkristalliserar en rad tematiska mönster och berättarstrategier, som i mer eller mindre grad hävdas som representativa för den svenska grafiska självbiografen under den undersökta perioden. Det rör sig om teman som barndom och uppväxt, graviditet och föräldraskap, kroppslighet, utanförskap, psykisk ohälsa, flykt och mobilitet. Men Ernst nöjer sig inte med att enbart avtäckta dessa teman på ett innehållsligt plan, hon vill också se hur de gestaltas genom seriemediet uti-

från föreställningen om att ”[v]arje medium har sitt eget formspråk, och seriekonsten är inget undantag” (84).

Att på detta sätt accentuera mediets betydelse är i allra högsta grad lovvärt och just medieperspektivet hade kunnat ges mer plats i avhandlingen överlag. En mer djuplodande teoretisk diskussion om mediebegreppet lyser i avhandlingen med sin frånvaro. I inledningen diskuterar Ernst visserligen seriemediets särskilda retorik och berättarstrategi, men hon gör det utan att aktualisera det faktum att mediets betydelse för berättandet på sistone rönt allt mer uppmärksamhet i forskningen i Sverige och internationellt. Ernst väljer att strikt begränsa sig till hur denna diskussion förts inom serieforskningen, vilket på ett plan är förståeligt med tanke på att man i en avhandling måste begränsa sig. Mer svårbegripligt är dock att den så kallade intermedialitetsforskningen inte berörs överhuvudtaget. Här står ju just det för seriekonsten så centrala förhållandet mellan olika mediala modaliteter i blickpunkten.

Bortsett från denna avsaknad av en vidare teoretisk resonansbotten lyfter avhandlingen väsentligt när Ernst lämnar innehållsnivån för att analysera hur tematiken ges en formmässig gestaltning utifrån seriekonstens mediala förutsättningar. Då kan Ernst, som i de tecknade interludier som inleder varje kapitel själv visar prov på att vara en skicklig serietecknare, verkligen ta sig an den inte sällan komplicerade relationen mellan text och visuellt uttryck. Den rundmålning som görs i det tredje kapitlet lider emellertid i hög grad av det som Ernst ser som problematiskt i Elisabeth El Refais undersökning av 85 självbiografiska serier från Europa och Nordamerika i *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures* (2012): inte heller här finns det ”utrymme för några djupare analyser av de serier [Ernst] tar upp” (21).

Ernst tycks dock medveten om detta problem och väljer i avhandlingens tre avslutande kapitel att närläsa grafiska självbiografier signerade Mats Jonsson, Malin Biller och Simon Gårdenfors. Kapitlet utgör fallstudier vars funktion närmare bestämt är att ge ”tre olika perspektiv på självbiografiskt serieskapande och jag-konstruktion” (16).

Kapitlet om Mats Jonsson tar fasta på hur hans livsberättelse kommer till uttryck i den självbiografiska svit böcker som han låtit publicera från 1998 fram till 2011, varav kanske *Mats kamp* (2011) är den mest kända. Framförallt fokuserar Ernst på hur Jonsson gestaltar sitt jag genom att relatera det till ett större historiskt skeende. ”Själv-

hermeneutiken blir”, framhåller hon, ”i Jonssons serieskapande ett verktyg för en mer vidlyftig målsättning – historieskrivning” (142). Det är också det senare som Jonssons självframställning får exemplifiera.

Undersökningen i det följande kapitlet skärskådar Malin Billers gestaltning i *Om någon vrålar i skogen* (2010) av hur hon som liten flicka blev sexuellt utnyttjad av sin far och hur detta påverkat hennes liv. Framförallt tar Ernst fasta på hur detta verk uppvisar att seriekonsten kan ha en terapeutisk funktion.

Kapitlet om Biller hör otvivelaktligen till avhandlingens bästa. Ernst lyckas här på ett förtjänstfullt sätt visa hur seriemediet utnyttjas av Biller för att begripliggöra och slutligen även åtminstone delvis kunna försonas med den traumatiska erfarenheten av att ha blivit sexuellt utnyttjad av en närstående familjemedlem. Som i fallstudierna generellt håller sig Ernst här nära sitt material. Endast undantagsvis anknuter hon till teoretiska perspektiv för att belysa sina slutsatser och driva analysen i olika riktningar. Överlag fungerar detta väl, men ibland efterlyser man som läsare en större teoretisk medvetenhet. Analysen av Biller skulle exempelvis med fördel ha kunnat relateras till den traumaforskning som under de senaste decennierna satt tydliga avtryck inom humanvetenskapen generellt och även inom litteraturvetenskapen, framförallt när det gäller den självframställningsproblematik som står i fokus i avhandlingen. Även inom den självbiografiskt inriktade serieforskningen finns ansatser att på olika sätt närma sig frågan om hur seriemediet används för att skilda det som egentligen inte låter sig skildras som Ernst inte aktualiserar, till exempel Hillary L. Chutes *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form* (2016).

I avhandlingens avslutande fallstudie analyseras Simon Gårdenfors *Simons 120 dagar* (2008) som ett exempel på hur seriemediet används i en större självframställande konstperformance. Ernst visar hur *Simons 120 dagar* utgör en gestaltning av en resa genom Sverige som Gårdenfors gjorde under våren och sommaren 2007 där han bland annat övernattade hos främlingar som han på förhand kommit i kontakt med via sin blogg. Mycket av utrymmet läggs på att närma sig verket utifrån frågor om autenticitet, identitetsskapande och förhållandet mellan fakta och fiktion. *Simons 120 dagar* kopplas särskilt till genomslaget för reality-tv och dokusåpan och den relateras exempelvis till det identitetsskapande som Jon Helt Haarder beskrivit i

termer av performativ biografism, där det biografiska stoffet används i ett estetiskt spel och inte sällan turneras i olika medier på sätt som skapar feedbackloopar och offentliga reaktioner.

I kapitlet om Gårdenfors återfinns alltså inslag av den teoretiska perspektivering som jag efterlyser i avhandlingen i stort. Men jag upplever det samtidigt som att Ernst – åtminstone delvis – försöker pressa in *Simons 120 dagar* i på förhand etablerade teoretiska modeller, utan att ta hänsyn till om det fungerar eller inte givet de exempel som ges. Den performance som Ernst – med teoretiskt stöd hos Haarder, men även, och kanske framförallt, hos teaterforskaren Erika Ficher-Lichte – hävdar att *Simons 120 dagar* utgör, underkastas aldrig någon mer djupgående undersökning. Det spel mellan blogg, själva resan och gestaltning av den, samt de reaktioner den väckte, blir därför svårt att riktigt greppa. Ernst betonar återkommande hur *Simons 120 dagar* bör ses som en performance och ett socialt experiment, utan att visa på detta. För att använda ett vanligt förekommande narratologiskt begreppspar blir det med andra ord för mycket *telling* och för lite *showing*.

Å andra sidan är Ernst en skicklig skribent, som skriver på en klar och tydlig avhandlingsprosa. Det är också ett obestridligt faktum att hon med sin avhandling berikat den självbiografiska forskningen i Sverige, men även i Norden, med nya infallsvinklar blott genom att ta sig an ett medium som år för år vuxit i popularitet bland läsarna och som Ernst också övertygande visar genomgått en väsentlig statushöjning under de senaste decennierna.

Katarina Gregersdotter om **Marinette Grimbeek, MARGARET ATWOOD'S ENVIRONMENTALISM. APOCALYPSE AND SATIRE IN THE MADDADDAM TRILOGY** Karlstad: Karlstad University Studies, 2017, 286 s. (diss. Karlstad)

Margaret Atwood är författaren som i högre grad än till exempel Michael Ondaatje eller Nobelprisvinnaren Alice Munroe får representera kanadensisk litteratur. I och med det enorma genomslaget för TV-versionen av romanen *The Handmaid's Tale* (1985) har hon nått ut till en än större publik. Denna framtidsdystopi diskuteras i dagens Trump-tider som närmast profetisk. Som också Marinette Grimbeek poängterar i sin avhandling, så signalerar namnet Margaret Atwood

kulturellt kapital och kvalitet, och hennes texter läses ofta som debattinlägg, som i exemplet med *Tjänstekvinnans berättelse*. Atwood själv bekänner sig dock inte till någon specifik politisk agenda och hon använder sig ofta av ironi som för att förhindra att stämplas som det ena eller det andra. Grimbeek hävdar att Atwood helt enkelt inte vill att hennes författarskap ska reduceras till propaganda.

Fokus i Grimbeeks avhandling är att undersöka hur Atwoods postapokalyptiska trilogi *MaddAddam* kan ses som ett ekologiskt projekt. De tre romanerna *Oryx och Crake* (2003), *Syndaflodens år* (2009) och *MaddAddam* (2013) både använder och ironiserar över den apokalyptiska tematik som är så vanlig i den ekologiska diskursen, bland annat genom metaleptisk satir och alternerandet mellan utopi och dystopi. Ironin går enligt Grimbeek att hitta redan i själva titeln: "[...] *MaddAddam*, the title of the last novel and the trilogy as a whole, does more than playfully bring to mind one of the best-known Anglophone examples of a sentence-length palindrome ('Madam, I'm Adam'). A palindrome is by nature cyclical or reversible, and the title therefore aptly illustrates the dialectic principle that no synthesis is final – each synthesis in turn becomes a new thesis" (14). Det är alltså tydligt att Atwood inte erbjuder några tydliga svar på de svåra frågor och enorma problem som miljöförstörelsen innebär. Grimbeek går även utanför själva texterna i sin undersökning och det är en av anledningarna till att avhandlingen är så intresseväckande och övertygande.

Förutom en introduktion och en kort avslutning så utgörs studien av fem kapitel. Det första kapitlet redogör för Atwood som offentlig person, hennes kändisskap och hur hon använder det på olika sätt, det kritiska mottagandet av trilogin, samt hennes position som författare i en kanadensisk och samtida anglofon litterär kontext. Det andra kapitlet fokuserar på marknadsföringen av trilogin genom bland annat analyser av omslagen. I de tre avslutande kapitlen presenteras en mer djuplodande läsning av de tre romanerna, huvudsakligen utifrån ett narratologiskt perspektiv. Sammantaget visar Grimbeek med önskvärd tydlighet hur Atwoods texter och deras utomtextuella sammanhang ger näring åt varandra. Likväl finner jag de två inledande kapitlen som de kanske mest intressanta.

Grimbeeks djuplodande kunskap om Atwoods författarskap fyller en oerhört viktig funktion i det första kapitlet där *MaddAddam* inordnas i hennes omfattande litterära produktion. Grimbeek visar över-

tygande hur de nyckelteman som återfinns i trilogin genljuder i såväl Atwoods romaner, noveller som poesi. Ett av dessa teman kretsar kring historieberättande och i synnerhet kring frågor om vem som har rätten (makten) att tala och berätta och på vilket sätt. Historieberättandet är alltså ett centralt tema i många texter och till detta tema kan också begreppet apokalyps kopplas i trilogin. Apokalyps har två betydelser: etymologiskt betyder det ungefär "en vision som profetiskt avslöjas" men numera används ordet som synonym till "katastrof." Atwood använder sig av båda betydelserna genom just historieberättande; hon låter till exempel de litterära personernas minnen gradvis avslöja en katastrofal framtid. Detta är centralt i hela trilogin, men kommer framförallt till uttryck i den sista romanen, *MaddAddam*, som står i fokus i avhandlingens femte kapitel. Grimbeek övertygar när hon påvisar betydelsen av historieberättande och förmågan att föreställa sig andra möjligheter, men hon blottlägger också en diskussion om att det kan finnas svårigheter med att berätta *nya* historier. Det kan vara svårt att undvika att upprepa gamla mönster. Grimbeek exemplifierar detta i det fjärde kapitlet som analyserar den postapokalyptiska värld som gestaltas i *Syndaflodens år*. I den romanen spelar den miljöaktivistiska och pacifistiska sekten Guds Trädgårdsmästare en framträdande roll. Ledaren för sekten heter Adam Ett. Han är nog med att upprätthålla den normativa (könsmakts)ordning som fanns i den preapokalyptiska världen, trots att människorna nu har chansen att börja om från noll genom att formulera en ny historia. Kvinnorna och männen har väldigt skilda roller och uppgifter i samhället som i stort sett är en upprepning av de ideal som rådde i den preapokalyptiska tiden.

Genus spelar inte bara en stor roll när det gäller historieberättande, utan Grimbeek visar också hur frågor om miljö och genus aktualiseras i *MaddAddam*-trilogin. Hon motsäger därmed många av de Atwood-kritiker som hävdar att genus spelar en väldigt liten roll i denna. Grimbeek menar att frågor rörande miljö och genus överlappar varandra, men inte enbart i trilogin utan även i tidigare texter. Hon visar att Atwood tenderar att koppla samman frågor om ekologism med maktfrågor och maktutövande, om än ofta på ett ironiskt sätt. I detta avseende ser Grimbeek likheter med hur Atwood i sin övriga produktion behandlar genusfrågor, där hon trots allvaret exempelvis kan ironisera över feminister. I *MaddAddam*-trilogin är det emellertid miljöaktivister som drabbas av satiren.

Grimbeek poängterar vidare att satir spelar en stor roll i Atwoods utomtextuella miljöaktivism. Det är väldigt tydligt i relation till *Syndaflodens år*, där hon exempelvis uppmanar sin läsare att använda de hymner Trädgårdsmästarna sjunger i romanerna till miljöändamål. I kapitlet om *Syndaflodens år* går Grimbeek utanför själva texten och diskuterar även Atwoods metaleptiska lansering av romanen. Den kan på ett sätt liknas vid ett slags missionerande verksamhet, men Grimbeek menar att Atwood dessutom på olika sätt suddar ut gränserna mellan fakta och fiktion, konst och kommodifiering, aktivism och estetik. Å ena sidan kommer en boklanseringsturné naturligtvis till stånd för att sälja böcker, å den andra är Atwood en högljudd förespråkare för grön konsumtion.

Konsumtion, liksom globalisering och kritik mot multinationella företag, diskuteras genomgående i trilogin, men kanske framförallt i den första romanen *Oryx och Crake*, som Grimbeek analyserar i kapitel tre. På Atwoods turné spelades också scener från *Syndaflodens år* upp så att det ekologiska projektet presenteras som underhållning. Genom att ständigt tänja på gränserna, hävdar Grimbeek, blir det möjligt för Atwood att predika utan att erkänna att det faktiskt är det hon gör. Atwood använde denna plattform för att utbilda sin publik i miljömedvetenhet, intäkterna gick dessutom till gröna ändamål. Hon använde helt enkelt sitt kändisskap för att främja aktivism.

En av de många viktiga poänger som Grimbeek gör i avhandlingen är att publiceringen av *MaddAddam*-trilogin tillsammans med boklanseringsturnén inneburit att Atwoods kulturella kapital växlats in i ett ekologiskt kapital. Det tydliggörs främst genom att romanerna ofta genrestäms som *climate change fiction* (*cli-fi*) och att Atwood själv framställs som en miljöaktivist och inte som tidigare uteslutande som en feminist. Grimbeek tydliggör hur det ekologiska och kulturella kapitalet sätts i spel genom att bland annat undersöka hur romanerna marknadsförs genom noggranna och nyanserade analyser av olika slags paratexter, såsom bokomslag och dedikationer. På ett annat plan iakttar hon också hur ekonomiska och ekologiska värden på ett paradoxalt vis sätts i spel i och med utgivningen av trilogin. Där Atwoods förlag drivs av kommersiella intressen och vill sälja så många böcker som möjligt – det vill säga öka konsumtionen – så vill Atwood öka folks miljömedvetande genom att propagera för en medveten grön konsumtion. Här kan en koppling göras till det Grimbeek poängterar

om att idéer om apokalypsen hänger ihop med frågor som rör agens och ansvar. Vår tidsålder kallas Antropocen, men som Grimbeek visar så handlar romanerna i lika hög grad om Capitolocene. Människan har orsakat (den eventuella) apokalypsen, men kan också ta ansvar för den, bland annat genom grön konsumtion. Men samtidigt så är romanerna på en utomtextuell nivå del av Capitalocene. Som jag nämnde inledningsvis är Grimbeek tydlig med att trilogin inte erbjuder några tydliga svar och det samma gäller till och med när Atwood ”missionerar”. Emellertid hävdar Grimbeek att det i trilogin går att hitta om inte klara problemlösningar, så visioner (och därför också hopp) om att det går att åstadkomma en förändring. Dessutom, eftersom dystopin är situerad i framtiden, så finns det också tid.

Avhandlingen är lång och på grund av själva omfånget finns naturligtvis tendenser till en del upprepningar. Men i dessa ser jag också det didaktiska anslaget författaren har. Grimbeek är måhända påverkad av sitt forskningsobjekt i sitt sätt att skriva, men det blir tydligt hur inte bara Atwoods författarskap och utomtextuella agerande är i dialog med hela trilogin, utan också hur Grimbeeks olika kapitel är i dialog med och ger näring åt varandra.

Eva Borgström om Johan Svedjedal, *DEN NYA DAGEN GRYP. KARIN BOYES FÖRFATTARLIV* Wahlström & Widstrand, 2017, 680 s.

Så har vi då fått ett nytt stort verk om Karin Boyes författarliv, ett verk som trots sina närmare 600 sidor kommer att läsas både av den kulturintresserade allmänheten och av framtida forskare. Liksom i sina tidigare böcker visar Johan Svedjedal att det går att förmedla väldokumenterad litteraturvetenskaplig forskning på ett lättillgängligt och läsarvänligt sätt. Den här författarbiografin kommer att vara standardverket om Karin Boye för överskådlig tid framåt.

Det är en välkommen bok. Bilden av Boyes liv och verk har i snart sjuttio års tid färgats av Margit Abenius *Drabbad av renhet. En bok om Karin Boyes liv och diktning* (1950), den första och fram tills nu också den enda biografi som har funnits om Boye. Abenius bok hyllades när den först kom ut och formade bilden av Boyes liv och författarskap i många år. Men under de senaste decennierna har den

allt oftare kritiserats allt hårdare. Abenius läste Boyes litterära texter utifrån det liv hon levde och konstruerade hennes biografi utifrån de texter hon skrev. Abenius skrev fram vad hon kallar för ”den mörka gåtan” hos Karin Boye, som hon framställde som ett självdestruktivt inslag i personligheten. Genom denna psykologiska konstruktion kunde hon koppla samman Boyes kreativitet med hennes homosexualitet och allt för tidiga död. På ett tidstypiskt sätt förknippade hon sålunda den förbjudna kärleken, homosexualiteten, med självdestruktivitet och död. Abenius har kritiserats för detta, vilket är självklart utifrån vår tids sätt att tänka. Men kanske är kritiken ändå lite orättvis. Att Abenius över huvud taget skrev om Boyes kvinnorelationer var en prestation med tanke på den djupa homofobi som rådde under de år hon arbetade med sin bok. Samkönad sexualitet var förbjuden enligt svensk lag fram till 1944, då den i stället omvandlades till att bli en sjukdom. Somligt vanns med detta. Nya problem skapades.

I sin författarbiografi menar Johan Svedjedal att Abenius lät Karin Boyes självförvållade död få kasta sin skugga över framställningen om hennes liv. Själv vill han göra något helt annat. I stället för att skriva hennes liv baklänges, med startpunkten i hennes död, vill han berätta det från början. Han söker efter det som formade Karin Boye som författare och människa, efter de drivkrafter och mål som styrde hennes intellektuella och personliga val, och efter de idéer om litteraturen och politiken hon inspirerades av och själv kom att utveckla. Han skriver om de människor och miljöer som var viktiga för Boye och om hennes många roller och engagemang i ett brett spektrum av frågor. Han skildrar Boye som ett kreativt barn, som en livlig och begåvad flicka med vänner och konstnärsdrömmar, som en ambitiös och social student som engagerade sig i studentteatern, publicerade dikter i studenttidningen, läste egna dikter i olika sammanhang, engagerade sig i Kvinnliga studentföreningen, ingick i matlag och diverse intellektuella kottierier samtidigt som hon lyckades färdigställa sina två första diktsamlingar. Svedjedal framställer kort sagt Boye som en hårt arbetande yrkesmänniska med många vänner och diverse älskare av båda könen.

Svedjedals Karin Boye är en litterär modernist i sin egenskap av författare, översättare och kritiker, en politiskt radikal ung kvinnliga och en samtidsinriktad och framtidsengagerad kulturskribent. Den renhetslängtande neurotiker som Abenius skrev fram, får inte

mycket utrymme hos Svedjedal. Hans Boye är feminist, sexualpolitisk nytänkare och en bisexuell eller kanske homosexuell kvinna. Hans bok heter *Den nya dagen gryr* och man kan bara konstatera att innehållet följer den riktning som titeln pekar ut.

Svedjedal understryker att den bild av Karin Boye han själv ger sedan länge är förberedd av tidigare forskning. Några av de forskare han lyfter fram är Gunilla Domellöf vars avhandling *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist* (1986) på många sätt förändrade bilden av Boye. Hon behandlade Boye som kritiker och estetisk nytänkare. Hon läste romanen *Astarte* (1931) som ett estetiskt och feministiskt pionjärverk och undersökte betydelsen av Boyes lesbiskhet för hennes modernism och feminism. En annan viktig forskningsinsats som Svedjedal lyfter fram är Paulina Helgesons brevurval i *Ett verkligt jordiskt liv* (2000). ”Utöver de psykologiskt och privatbiografiska breven finns här sådana som belyser Boyes tillvaro som litterär yrkeskvinna, homosexuell och politiskt radikal”, skriver han (573). En tredje skribent som han menar har förändrat Boyebilden ordentligt är Pia-Kristina Garde, som har gjort intervjuer med människor som kände Boye, samlat fotografier och annat biografiskt material och utifrån detta publicerat en rad intressanta artiklar och böcker. Inte minst har hon intresserat sig för Margot Hanel, den tysk-judiska kvinna som Boye träffade under sin tid i Berlin och som blev hennes sambo och hennes längsta kärleksrelation.

De starkaste avsnitten i Johan Svedjedals bok är de fullmatade kapitlen om Karin Boyes tid som student i Uppsala och de år hon bodde i Stockholm. Under denna tid var hon engagerad i Clarté, hon var med om att starta tidskriften *Spektrum* och hon var på allehanda sätt involverad i tidens mest brännande frågor. Här rör sig Svedjedal på säker mark, inte minst efter sitt arbete med boken *Spektrum – den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur* (2011). En hel del av det material som ligger till grund för framställningen om Boyes studenttid har hittills legat oanvänt av tidigare forskning och ger således nya pusselbitar till förståelsen av Boyes författartillblivelse.

Det som slår läsaren när man följer Svedjedals framställning är hur mycket Boye hann med att skriva och läsa och göra på så kort tid, hur engagerad hon var i tidens stora frågor och att hon rörde sig i ett sådant vimmel av människor och sammanhang. Hon försörjde sig som författare, något som krävde ett högt arbetstempo. Ändå hann

hon med en hel del obetalt arbete vid sidan om. Efter studieåren i Uppsala flyttade Boye till Stockholm, där hon kom in i en krets av unga vänsterintellektuella genom Clarté. ”Där fann hon sina vänner, sin make, sin politiska linje, sitt forum som skribent och föreningsmänniska”, skriver Svedjedal (236).

Och så fortsätter framställningen med Karin Boyes händelserika år i Berlin där hon gick i analys och konsoliderade sin identitet som homosexuell – hennes ord –tillbaka till Stockholm, hennes år som lärare på Viggbyholm och de sista åren då hon tillbringade alltmer tid hos sin cancersjuka vän Anita Nathorst. De biografiska avsnitten varvas i boken med presentationer av de litterära verken och Boyes övriga författarskap.

Den nya dagen gryr är välskriven, väldokumenterad och oavbrutet intressant även för den som har läst det mesta både om och av Karin Boye. Ändå finns det sidor i hennes liv och författargärning som i mitt tycke berörs allt för flyktigt och som inte ges den framskjutna plats den rimligen bör ha haft både i hennes liv och intellektuella gärning. För det första handlar det om Karin Boye som en del av ett vitalt feministiskt kulturellt och politiskt nätverk och för det andra om hennes väg till författandet av den estetiskt och sexualpolitiskt nydanade romanen *Kris* (1934).

Ibland hamnar Svedjedal rentav fel i dessa frågor. Han lyfter inte riktigt fram hur viktig kvinnorörelsen och de kvinnoälskande kvinnorna var för Boye. Hon var student på Åhlinska flickskolan där Lydia Wahlström var lärare och studierektor. Wahlström var en välkänd akademikerkvinna, flitig rösträttstalare, debattör och ledare i kvinnorörelsen och dessutom en av de första kvinnorörelsekvinnor i Sverige som skrev om samkönad kärlek, visserligen på ett förtäckt sätt men ändå tillräckligt tydligt för att den som ville kunde se det. Boye var en av dem. Wahlström var under några år en av Boyes förtrogna, inte minst när det gällde kärleksbekymmer, och hon upp-vaktade Wahlström med en dikt när hon fyllde jämt. Också när Elin Wägner fyllde jämt skrev Boye en dikt – ”Ja, visst gör det ont”, en av hennes mest kända dikter. På Åhlinska skolan lärde hon känna flera kvinnor som på olika sätt kom att ingå i ett feministiskt kulturellt nätverk. Viktigast av dem var Anita Nathorst, som kom att bli en nära vän och så småningom också Karin Boyes sista kärlek. Dessa och

många, många fler namn dyker visserligen upp i Svedjedals bok, men den betydelse de hade både i Boyes personliga liv och intellektuella utveckling undersöks inte på samma systematiska sätt som i fallen Clarté och tidskriften *Spektrum*.

Boye sägs i Svedjedals framställning vara feminist, men man får inte veta så mycket om hur hon blev det och vilka uttryck det tog sig. Detsamma går att säga om beskrivningen av hennes sexualitet. Hon beskrivs som bi- eller homosexuell, men man får inte veta så mycket om den homovärld hon sökte sig till eller det förtryck och det förakt hon och andra homosexuella faktiskt ofta mötte. Vi får heller inte veta så mycket om vägen fram till *Kris*, den roman där hon plockar sönder samtidens homofoba tankekonglomerat, såväl kyrkans religiöst motiverade som de förment vetenskapliga besynnerligheter som dominerade samtidens tänkande i dessa frågor. I denna roman formulerade Boye sitt credo: ”[Vi] måste anförtro oss åt vår längtan. Med rädsla och motstånd finner vi ingenting, inte på någon väg. Med kärlek finner vi allt, på alla vägar.” Det framgår i Svedjedals analys att *Kris* var estetiskt och sexualpolitiskt nytänkande. Men inte *hur* nytänkande den var.

I Svedjedals bok finns Anita Nathorst med under skoltiden, men försvinner sedan i framställningen för att åter dyka upp i slutet av 1930-talet. I verkligheten fanns hon på närmare håll. Att Boye och Nathorst umgicks flitigt under studenttiden framgår både i Lydia Wahlströms brev till Nathorst och i hennes självbiografi *Trotsig och försagd* (1949). Enligt Wahlström fanns Nathorst också med i Clarté-kretsarna: ”Karin Boye och Anita hade länge varit nära vänner, och det slags ’vilda analys’, man i dessa kretsar använde, gav inget verkligt stöd i deras säkerligen fullt ärliga kamp för självuppföstran. När jag en gång sade Karin Boye detta rent ut, blev hon stött och kom inte tillbaka till mig.” (287).

När detta är sagt återstår det att än en gång understryka kvaliteterna i *Den nya dagen gryr*. Den ger en bild av Karin Boyes liv och författarskap som kommer att stå sig. Det är ett imponerande verk.

Matilda Amundsen Bergström om Adam Wickberg Månsson, *CULTURAL TECHNIQUES OF PRESENCE. LUIS DE GÓNGORA AND EARLY MODERN MEDIA* Stockholm: Stockholms universitet, 2016, 286 s. (diss. Stockholm)

Det tidiga 1600-talets stilleben skildrade objekt som påminde målningens betraktare om livets förgänglighet och dödens oundviklighet. De under perioden så betydelsefulla koncepten *vanitas* och *memento mori* fick fysisk form på tavlorna, i form av vissnade blommor, döds-skallar och timglas. Men målningarna innehöll också ofta böcker. Varför? Vad hade böcker att göra med livets förgänglighet?

Allt! – enligt Adam Wickberg Månsson. I avhandlingen *Cultural Techniques of Presence. Luis Góngora and Early Modern Media*, som utgår från poeten Luis Góngora och det tidiga 1600-talets Spanien, driver Wickberg Månsson tesen att den tidigmoderna spanska kulturen konfronterades med frågan om hur man skulle hantera mänsklig frånvaro. Frånvaro formade kulturen på ett existentiellt plan, vilket inte minst är tydligt i *vanitas*-motivets popularitet. Men frånvaro präglade också realpolitiken. Efter 1500-talets enorma expansion av det spanska riket kunde kung Philip II omöjligt vara fysiskt närvarande överallt. Böcker, och deras fysiska beståndsdelar papper, pergament, skrift och tryck, var ett sätt att handskas med denna frånvaro. Som materiella objekt med längre livslängd och större mobilitet än människor kunde skrivna dokument, såsom en samling poesi eller ett kungligt påbud, ersätta ett frånvarande subjekt. Detsamma gällde måleriet, där porträttet kunde ge en kropp ett andra liv, samt olika typer av gravmonument. För att använda de begrepp som Wickberg Månsson bygger sin analys på var skrift, måleri och gravmonument exempel på kulturtekniker som kunde användas för att producera en närvaroeffekt.

Att förgänglighetsmotivet var oerhört betydelsefullt för Góngora och det tidiga 1600-talets kultur är ett väletablerat faktum. Men enligt Wickberg Månsson har tidigare forskning negligerat centrala aspekter av periodens kultur. Utifrån en modernistisk litteratursyn har man betraktat Góngoras lyrik som abstrakt meningsproduktion helt oberoende av sin materiella kontext – en tendens som förstärktes i och med 1960-talets lingvistiska vändning. Genom att bortse från poesins materialitet har man, menar Wickberg Månsson, tolkat periodens

lyrik alltför ensidigt. Han vill istället placera frågan om litteraturens materialitet i förgrunden. Avhandlingens syfte – att studera Góngora och det tidiga 1600-talets spanska kultur med fokus på materialitet, medier och kulturtekniker – är alltså formulerat i direkt polemik mot tidigare forskning. Avhandlingen är därmed en del av en bredare tendens inom den senaste tidens forskning om tidigmodern litteratur, där perspektiv från medieteorin, bokhistoria och filologi används för att visa hur det över huvud taget inte går att förstå den tidigmoderna litteraturen utan att ta dess materialitet i beaktande.

Wickberg Månssons perspektiv och begrepp härrör främst från tysk medieteorin. Förutom den grundläggande, av Hans Ulrich Gumbrecht inspirerade, insikten att mening inte kan separeras från de medier som möjliggör den, hämtar Wickberg Månsson det för avhandlingen betydelsefulla begreppet kulturtekniker härifrån. Begreppet tas från Bernhard Siegert som definierar det som ”a more or less complex actor network that comprises technological objects as well as the operative chains they are part of and that configure and constitute them” (33). Begreppet öppnar därmed upp för en mer komplex, mångfacetterad bild av en periods kultur – dess praktiker, aktörer och relationer – än vad ett strikt fokus på medier gör.

Denna ambition är både god och produktiv. Wickberg Månssons val att kombinera sin medieteoretiska utgångspunkt med Bruno Latours aktör-nätverksteori förefaller emellertid inte som lika lyckosam. Trots att avhandlingens inledningskapitel innehåller formuleringar om ”platt ontologi” och objektens agens så är det svårt att se vad Latour egentligen tillför avhandlingen. Faktumet att Latour aldrig integreras i texten blir också tydligt i de frågeställningar som följer på Wickberg Månssons teorigenomgång, där kulturtekniker, medier och materialitet i enlighet med de medieteoretiska utgångspunkterna genomsyrar frågeställningarna, men där det latourska perspektivet helt lyser med sin frånvaro. Som läsare ställer man sig frågande till varför de sistnämnda alls inkluderats i det inledande kapitlets teorigenomgång.

En mer allvarlig invändning vad gäller det inledande kapitlet är den totala frånvaron av urvals- och materialdiskussion. Det material som är avhandlingens huvudfokus är både rikt, fascinerande och komplext. Studien tar sin utgångspunkt i det så kallade Chacon-manuskriptet, ett överdådigt trebandsverk med Góngoras samlade skrifter, redigerat av Don Antonio Chacon och nedskrivet på perga-

ment av en av tidens främsta kopister. Handskriften överlämnades till Ärkehertigen av Olivares, kung Philip IV:s försteminister, ett år efter Góngoras död 1627. Men Wickberg Månsson begränsar sig inte till denna handskrift. Inte heller inskränker han sig till Góngoras poesi eller ens till litteratur. I avhandlingen studeras dikter av andra spanska 1600-talpoeter, men även avbildningar, förord och kommentarer i utgåvor av Góngoras poesi, såväl som porträtt, gravmonument, och andra minnesobjekt som inte har något med Góngora att göra.

Detta komplexa material pockar ofrånkomligen på en diskussion om urval, men Wickberg Månsson berör över huvud taget inte urvalsproblematiken. Det är exempelvis oklart varför han har valt att utgå från Góngora. Är han särskilt representativ, intressant eller särpräglad? Genom Góngoras framskjutna position i avhandlingen blir det dessutom otydligt huruvida Wickberg Månsson gör anspråk på att besvara sina frågeställningar i relation till Góngora eller till perioden mer allmänt. Om fokus ligger på Góngora kan läsaren fråga sig varför så mycket material av andra poeter och konstnärer analyseras. Om anspråken är vidare är frågan varför emfasen ligger just på Góngora och på vissa specifika poeter och konstnärer.

Materialrikedomen i sig är dock en av avhandlingens styrkor. Genom den lyckas Wickberg Månsson levandegöra periodens kultur för läsaren, men också övertygande visa på materialitetens betydelse för att studera detta slags litteratur. Han bringar dessutom reda i det mångskiftande materialet genom att dela upp avhandlingen i tre separata analyskapitel som utgår från olika kulturtekniker – i det första kapitlet diskuteras (litterär) skrift, i det andra (porträtt)måleri, och i det tredje gravmonument. Slutsatserna som presenteras i dessa kapitel är överlag övertygande. Genom att knyta samman konstformer som ofta hålls åtskilda visar Wickberg Månsson på ett givande sätt på likheter och skillnader mellan dessa kulturtekniker. Han argumenterar också övertygande för sin grundläggande tes att materialitet var oerhört betydelsefullt i Góngoras Spanien.

Denna tes, och det medieteoretiska perspektiv som Wickberg Månsson förfäktar, är dock väletablerad och kan knappast sägas vara särskilt kontroversiell i forskningen om tidigmodern litteratur. En del av Wickberg Månssons polemisering mot tidigare forskning framstår också som en kamp mot väderkvarnar. Att vi omöjligen kan tala om tidigmoderna poeter som sammanhållna författarsubjekt och om deras

poesi som expressiv, är i sammanhanget närmast en truism. I varje fall är det knappast en så originell analytisk poäng som Wickberg Månsson ibland vill få det att framstå som. Samma sak gäller hans poängterande av att tidigmodern poesi var kollaborativ, att den existerade i många olika versioner och inte skyddades av någon form av upphovsrätt.

Avhandlingens stora värde är istället de passager då Wickberg Månsson lyckas hålla ett dubbelt fokus och analysera materialets litteraritet såväl som dess materialitet. Detta sker speciellt i anslutning till diskussioner om *vanitas*-motivet och *memento mori*. I mer djuplodande analyser visar Wickberg Månsson hur materiella objekt antogs kunna överbrygga frånvarons problem – de genererade, med det begrepp som Wickberg Månsson använder, en närvaroeffekt. Ett exempel är det första analyskapitlet, som utgår från skrivande som kulturell teknik och Chacon-manuskriptet som objekt för att analysera hur förgänglighet, minne och åminnelse hanteras i verket och i receptionen av Góngora efter hans död. Här är Wickberg Månsson både originell och nyanserad i sina tolkningar, och lyckas visa på komplexiteten både i den tidigmoderna litteraturens materialitet och i periodens förhållningssätt till död, minne och ”poeten” som en annan typ av roll än den vi känner till idag. I sin analys visar han hur litteraturen ansågs kunna övervinna döden både tack vare sin materialitet – tack vare pergamentets i jämförelse med människolivet så överlägsna livslängd – och genom sin litteraritet – tack vare ordens förmåga att bringa människan åminnelse.

Men ibland leder ett insiktsfullt fokus på materialitet också till problematiska tolkningar. I sin kritik av de som bortsett från litteraturens materialitet tenderar Wickberg Månsson i sin tur att glömma bort litteraturens litteraritet. Ett exempel är en analys av timglas fyllda med en avliden älskads aska. Dessa objekt introducerades som en litterär trop i den nyplatoniska poesin av poeten Amalteo. Wickberg Månsson argumenterar för att timglasen inte bara var litterära, utan att dessa objekt kan ha existerat på riktigt. Det är dock föga troligt, med tanke på att kremering var bannlyst av katolska kyrkan under hela 1600-talet. Faktumet att materialitet och medialitet är oerhört viktigt i den tidigmoderna poesin betyder inte att den inte också var högst litterär, fylld av troper och symboler. En kritik mot en tidigare reducering av periodens poesi får inte, som här, leda till en lika förenklad, om än motsatt, tolkningsmodell.

Detta är en ståndpunkt som Wickberg Månsson själv skriver under på. I inledningskapitlet noterar han att den tyska medieteorin i sitt tidiga skede hade en problematisk tendens att helt förkasta tolkningsarbete i ett ensidigt fokus på mediala och materiella villkor. Ett sådant ställningstagande må ha försvunnit som program, men i realiteten har det alltså visat sig svårt, åtminstone i forskning om tidigmodern litteratur, att hålla fokus på litteraturens materialitet och litteraritet samtidigt. Få studier väver samman dessa två lika grundläggande aspekter av tidigmodern litteratur. I sina starkaste stunder lyckas Wickberg Månsson med ett sådant dubbelt projekt. När han gör det öppnar han upp en ny och spännande riktning inom både Góngora-forskningen och den medieteoretiskt informerade forskningen om tidigmodern litteratur. Förhoppningsvis kan detta leda till fler lika nyanserande läsningar av en lika komplex som fascinerande litterär kultur.

MEDVERKANDE

Karl Berglund är fil. dr i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han disputerade 2017 på *Mordens marknad*, en litteratursociologisk och kvantitativt inriktad avhandling om 2000-talets svenska deckarvåg. För närvarande är han verksam i det tvärvetenskapliga forskningsprojektet ”Från närläsning till fjärrläsning”, som syftar till metodutveckling för datorstödd litteraturforskning på svenskspråkiga material.

Matilda Amundsen Bergström är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och forskar på tidigmodern litteratur. Hennes avhandling handlar om de tre poeterna Louise Labé, Katherine Philips och Hedvig Charlotta Nordenflycht, och om hur figuren Sapfo på olika sätt aktualiseras i deras verk och poetiska självframställningar.

Eva Borgström är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och forskar om vislyrik och kärlek mellan kvinnor som litterärt motiv. Två av hennes senaste böcker är *Berättelser om det förbjudna. Begär mellan kvinnor i svensk litteratur 1900–1935* (2016) och *Kärlekshistoria. Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur* (2008).

Olle Essvik är konstnär och lektor i konstnärlig gestaltning vid Högskolan för Design och Konsthantverk vid Göteborg universitet. Han har de senaste åren arbetat med projektet *Enemies of Books* som utforskar datorns förhållande till bokbinderi, publicering och skapande. År 2014 skrev han tillsammans med Joel Nordqvist böckerna *Virtuella Utopier* och *Den här datorn* som undersöker datorkonstens

förhållande till utopi och framtid och är en experimentell dokumentation av datorns framväxt inom konsten. Essvik driver även förlaget rojal.

Katarina Gregersdotter är docent i engelsk litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hon forskar om angloamerikansk och svensk kriminallitteratur och populärkultur. Hon har bland annat gett ut böckerna *Animal Horror Cinema. Genre, History and Criticism* (tillsammans med Nicklas Hållén och Johan Höglund, 2015) och *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond. Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction* (med Tanya Horeck och Berit Åström, 2012).

Mats Jansson är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet.

Jonas Ingvarsson är docent i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Tre nyckelord för hans forskning är mediehistoria, post-humanism och redaktionella praktiker. För närvarande håller han på att avsluta arbetet med en bok om digital epistemologi, som en del av VR-projektet *Representations and Reconfigurations of the Digital in Swedish Art and Literature 1950–2010* (RepRecDigit).

Christian Lenemark är lektor i litteraturvetenskap med inriktning mot medier och redaktionell praktik vid Göteborgs universitet. Under 2017/18 är han redaktör för TFL.

Ragnild Lome är doktorand i litteraturvetenskap vid Linköpings universitet och medredaktör för *Sensorium Journal* och för den skandinaviska tidskriften *Vagant*.

Erik van Ooijen är docent i litteraturvetenskap vid KuFo – Kulturvetenskapliga forskargruppen, Karlstads universitet. Han disputerade på Strindbergs kammarspel 2010.

Lina Samuelsson är lektor i litteraturvetenskap vid Mälardalens högskola. Hon disputerade 2013 med *Kritikens ordning. Svenska bokrecensioner 1906, 1956, 2006* vid Karlstads universitet.

Lisa Schmidt är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. I sitt avhandlingsprojekt undersöker hon dialogisk ikonicitet i raderingspoesi. Schmidt är även verksam som poet och under 2017/18 är hon redaktionssekreterare för TFL.

TfL-dagarna

Den 18–19 oktober 2018 välkomnar vi alla litteraturvetare och övriga litteraturintresserade till Göteborg och TfL-dagarna. I år med temat Redaktionellt! Mer information kommer inom kort!

Kommande nummer

TfL 2018:1–2: Tema globalt

TfL 2018:3: Öppet nummer, deadline 15 mars 2018

TfL 2018:4: Tema redaktionellt

Vi välkomnar texter av litteraturvetenskapligt intresse. När det gäller tematiskt inriktade nummer är det viktigt att texten ifråga tydligt ansluter till det tema som anges.

Skribentinformation

TfL är en refereegranskad tidskrift. Alla texter som publiceras har blivit bedömda av anonyma fackgranskare. En text får bestå av högst 30 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Använd slutnoter. Noterna ska utformas så att en separat litteraturförteckning inte behövs. Citat på andra språk än svenska och engelska bör översättas. Texten avslutas med en engelsk *summary* på högst 300 ord samt 3–5 engelska *keywords*. I ett separat dokument bifogas en kort författarpresentation: namn, titel, ämnesområde, institutionstillhörighet, en kort beskrivning av pågående forskning samt andra uppgifter som kan vara relevanta. Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas som separata filer och med en bildupplösning på minst 300 dpi.

Material

Texter skickas som bifogat dokument till TfL-redaktionens mejladress: tfl@lir.gu.se
OBS! Filformatet bör vara ".doc" eller ".docx"!

För utförligare skribentinformation, se TfL:s hemsida: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/index>

Prenumeration och lösnummer

Är du intresserad av att börja prenumerera eller köpa ett lösnummer, mejla tfl@lir.gu.se för mer information!

En helårsprenumeration (fyra nummer) kostar 150 kr för studeranden, 200 kr för privatpersoner, 280 kr för institutioner.

Ett enkelnummer kostar 75 kr och ett dubbelnummer 125 kr. Nummer ur äldre årgångar (2008 och tidigare) kostar 25 respektive 40 kr.