

# TEKST OG HYPERTEKST - OM HVORDAN MEDIET PREGER BUDSKAPET

Linda Nesby

Hva jeg vil se nærmere på i denne artikkelen, er hvordan tekster eventuelt påvirkes av det medium de formidles gjennom. Hittil kan det virke som om bokmediets status har vært så overveldende at man på det nærmeste har tatt det for gitt, dvs. at man ikke har tenkt seg tekster uten følge av bok(trykkekunst)en. Dermed har man heller ikkover hva dette spesifikke mediet har å si for det som kommer på trykk. I dag opplever vi utbredelsen av et nytt stort medium, det digitale, og vi ser samtidig fremveksten av nye *tekster*: f.eks. eventyrspill, pratekanaler og elektroniske hypertekster. Men er det virkelig så enkelt at nye medier skaper nye tekster? Knappt. Romanen eksisterte før boktrykkerkunsten og hyperteksten eksisterte før datamaskinen. Likevel tror jeg det er riktig å si at et nytt medium kan intensivere og forsterke trekk ved en tekst, slik at teksten oppleves som ny og gitt nye forutsetninger. Dessuten følger at et nytt medium nødvendigvis tilhører en ny tid, og dermed gis teksten en ny *kontekst*. Jeg har valgt *hyperteksten* for å, presumptivt, vise dette.

## Definisjon

Hypertekst er en tekst som er delt inn i sekvenser som kan aktiveres eller ikke aktiveres ut fra ønskene eller behovene til hver enkelt leser. "World Wide Web" er prototypen på en hypertekst i stor målestokk, en global hypertekst, der de ulike segmentene kan aktiveres og slik forbindes uavhengig av sted. Slik blir hyperteksten en tekst på lesernes premisser, i større eller mindre grad som vi skal se, men uansett en svært

## Tekst og hypertekst

dynamisk tekst. Litteraturviteren Espen Aarseth skriver dette om hvordan hyperteksten vanligvis blir definert:

Hypertext is often understood as a medium of text, as an alternative to (among others) the codex format found in books, magazines, and bound manuscripts. It is often described as a mechanical (computerized) system of reading and writing, in which the text is organized into a network of fragments and the connections between them.<sup>1</sup>

En nyansering omkring denne generelle definisjonen bør gjøres, ved å presisere at også *kodeksformatet* kan sies å romme hypertekstuelle kvaliteter. Generelt kan man si at enhver oppslagsbok er bygget opp om et hypertekstprinsipp ved at det er meningen at man kun skal ta til seg enkelte av de opplysningene som står der, samt fritt velge rekkefølgen man velger å lese informasjonen i. I en slik sammenheng har hypertekstutformingen en klar nytteverdi: verket er organisert på en slik måte at hver kunnskapsbrokk utgjør en uavhengig sekvens som ofte ikke står i noen nødvendig sammenheng med neste sekvens og som slik sett oppmuntrer leseren, eller snarere brukeren, til å hoppe i teksten. Et annet eksempel på en mulig hypertekstorganisering innenfor kodeksformatet er bruken av fotnoter. Fotnoter kan enten brukes i rent opplysningsøyemed f.eks. i lærebøker eller de kan benyttes i skjønnlitterære tekster der de også kan bibringe en estetisk dimensjon.

### Hypertekst og litteraturteori

Begrepet hypertekst ble første gang brukt i 1965 av amerikanske Ted Wilson. Det bør sees i forbindelse med fremveksten av digitale media, som på 1960-tallet enda kun

---

<sup>1</sup>Espen J. Aarseth, "Nye medier, gamle teorier" i *Skjermtekster* (red.) Ture Schweps, Universitetsforlaget, 1997, s. 76.

var i sin spede begynnelse, og Wilsons begrep var begrenset til litteratur i elektronisk form. Dette resulterte i hypertekst i sin *reneste* form, der det faktiske tekstresultatet var et utslag av leserens valg og ignorerings, i motsetning til en hypertekst i kodeksformat, der teksten i konkret forstand er uforanderlig. Boken vil bestå av de samme tegn og tegntomme deler. Endringen av en kodeksbasert hypertekst finner sted på det mentale plan, i leserens hode, i kjølvannet av de valg han tar ved læsningen av teksten.

Ved at hypertekst etterhvert har fått en videre betydning enn hva Ted Wilson synes å ha ment, finner vi altså at fenomenet er langt eldre enn termen som betegner det. Kanskje kan man hevde at allerede *Det gamle Testamente* bærer i seg hypertekstprinsippet i kim ved at man kan hoppe fra profet til profet, styrt av de ulike hendelser det fortelles om, for å sammenholde versjonene som gis. I nyere utgaver av Bibelen finner vi dessuten en utstrakt bruk av kildehenvisninger og presiseringer ved hjelp av fotnotesystem, noe som baserer seg på at boken oppfattes som en historisk korrekt tekst, der konvensjonen fremmer nettopp en slik organisering.

Men hypertekstfenomenet peker også fremover og utover de rammer som ble lagt av Wilson i 1965. Den litterære epoken som gjerne blir kalt post-modernismen, og som for de fleste land finner sted etter 2. verdenskrig, tar opp i seg trekk som naturlig hører hjemme i kjølvannet av Wilsons term. Moderne litteraturteori, som med en fellesbetegnelse gjerne kalles post-strukturalisme, tilpasser seg også utviklingen og endrer/modererer/nyanserer tidligere synspunkter. Det dreier seg ikke minst om en økt oppmerksomhet omkring leserens rolle, noe som gjør at synet på tekstlig produksjon blir mere nyansert. Dette får igjen implikasjoner for teksten som blir betont som åpen og dynamisk, snarere enn lukket og stabil. Tekstbegrepet endrer seg i retning av hyper-tekster. J. David Bolter skriver:

Postmodern theorists from reader response critics to deconstructionists have been talking about text in terms that are strikingly appropriate to hypertext in the computer. When Wolfgang Iser and Stanley Fish argue that the reader constitutes the text in the act of reading, they are describing hypertext. When the deconstructionists emphasize that a text is unlimited, that it expands to include its own interpretations - they are describing a hypertext, which grows with the addition of new links and elements. When Roland Barthes draws his famous distinction between the work and the text, he is giving a perfect characterization of the difference between writing in a printed book and writing by computer.<sup>2</sup>

Forholdet mellom hypertekster og moderne litteraturteori blir her av Bolter satt i et 1:1 forhold. Dette er vanskelig forenelig med at Bolter i tidligere publikasjoner har tatt til orde for at så ikke er tilfellet. Moderne litteraturteori både var og er basert på tanker gjort omkring litteratur i kodeksformat, og Bolter gjør selv i *Writing Space* (1991) oppmerksom på hvordan f. eks. dekonstruksjonistene, med Derrida i spissen, benytter en metaforikk som viser tilhørigheten til kodeksformatet bl.a. ved å snakke om "sentrum" og "marger" i en tekst. Bolter konkluderer da også med at elektronisk litteratur trenger en ny litteraturteori "Deconstruction therefore tells what electronic writing is not. We will still need a new literary theory to achieve a positive understanding of electronic writing."<sup>3</sup> Jeg vil vende tilbake til Bolters utsagn, og se nærmere på hans syn på

---

<sup>2</sup> J. David Bolter, "Literature in the Electronic Writing Space" i *Literacy Online: The Promise (and Peril) of Reading and Writing with Computers*, Myron C. Tuman (red.), University of Pittsburgh Press, 1992, s. 24

<sup>3</sup> Jay D. Bolter, *Writing Space*, Laurence Erlbaum Associates, 1991, s. 166.

leserrollen og sluttunkt i hypertextlitteratur, momenter som i sitatet ovenfor synes å bli fremstilt noe forenklet.

Hypertekst er et fenomen som vanligvis knyttes til elektroniske bøker. Men denne type eksperimentering tilhører en litterær tradisjon, hvor nettopp eksperimentering og kreativitet står sentralt og som *ikke* er forbeholdt den nye tids datateknologi. Jay David Bolter skriver om den type elektronisk litteratur som fanger opp i seg hypertekstbegrepet, at den " ...belongs in a tradition of experimental literature [...] that has marked the 20th century - the era of modernism, futurism, Dada, surrealism, letterism, the nouveau roman, concrete poetry, and other movements of greater or lesser influence."<sup>4</sup> Jon Landestad fortsetter: "Bolter og mange med ham ser hypertekst som en tekstteknologi som har opphevet de begrensninger ved den lineære, trykte boken som eksperimentelle tekster fra *Tristram Shandy* til i dag implisitt eller eksplisitt har kritisert."<sup>5</sup> Jeg finner at dette er en viktig presisering, fordi hypertekster og hypertekstteori altfor ofte blir stemoderlig behandlet av litteraturvitere som på den ene siden ikke vil utfordre et (kanonisert) kodeksbasert tekstkorpus, eller på den andre siden, blir satt i et vakuum av de som mener at denne litteraturformen representerer noe genuint nytt.

### Hypertekst og forfatterrollen

Hvorvidt en hypertekst fremstår i kodeksformat eller på skjerm er av betydning for forholdet mellom tekst, leser og forfatter. Men det har også betydning *når* teksten ble frembrakt - en betydning som ikke primært er knyttet opp til muligheten eller umuligheten av å benytte seg av et gitt medium, men som mer dreier seg om konvensjoner omkring produksjon og konsumering av kunstneriske prosesser. Rent konkret dreier det seg om en forskjell mht. prosessen forut for utgivelse. En

<sup>4</sup> Her sitert fra Ture Schwebs, *Skjermtekster - Skriftkulturen og den elektroniske informasjonsteknologien*, Universitetsforlaget, 1994, s. 44.

<sup>5</sup> Loc.cit.

## Tekst og hypertekst

eldre kodeksbasert hypertekst vil, presumptivt, være skrevet for hånd eller på maskin, mens en skjermbasert tekst vil ha sitt utspring i et digitalt medium. Disse konvensjonene vil også prege korrekturlesningen og tilretteleggingen for publisering. Selve utgivelsen vil altså basere seg på en papirtrykt kodeksutgave eller en elektronisk tekst på skjerm. Dette igjen legger premissene for leseropplevelsen. Leseren vil, ved å forholde seg til en papirversjon, selv måtte bla frem og tilbake i teksten. Teksten på sin side vil være fysisk uforanderlig i den forstand at sidene stadig følger etter hverandre i rekkefølge også etter at leseren har lest teksten. Med en skjermbasert hypertekst forholder det seg anderledes. Ved å aktivere filen hvor teksten ligger, for deretter å velge ut visse tekstsegmenter, som så settes sammen til en enhet, skapes det en ny tekst - eller rettere, det danner seg én tekst ut av de mange potensielle tekstvariantene som filen rommer.

Ut fra denne beskrivelsen av hypertekster, det være seg papir- eller skjermbaserte, følger det at forfatterrollen endres i forhold til mere konvensjonelle tekster. Forfatteren blir mer en tilrettelegger av tekstuelle muligheter for leseren enn en skaper av et konsumferdig produkt. Dette speiler igjen forholdet mellom stabile og dynamiske tekster. Det betyr ikke at forfatteren ikke er kreativ, eller at hans kunstneriske bidrag kun består i å legge til rette for at leseren skal fremstå som aktiv medskaper, heller enn en passiv konsument. Det betyr snarere at forfatterens kreativitet må tjene en dobbel funksjon. Han må skape en tekst som virker attraktiv på leserne ut fra gitte konvensjoner omkring litteratur, bl.a. ved at historien som skapes, må fenge publikum. Men samtidig må han innfri de forventninger som hyperteksten stiller, ved å aktivisere leseren ut over et ordinært dekodingsnivå (danne mentale bilder av ord), noe som baserer seg på en viss kunnskap eller intuisjon omkring persepsjon.

Man kunne dessuten spørre om det ikke er like naturlig å snakke om forfattere i flertall som forfatteren i bestemt form

entall. En hypertekst er tilrettelagt av en forfatter, men tekstkorpuset som trekkes inn, har gjerne et sett av forfattere bak seg. Delany og Landow foreslår at det mht. hypertekster dreier seg om samarbeid ("collaborative work")<sup>6</sup>, men snakker primært om vitenskapelige arbeider. Hva angår skjønnlitterære tekster basert på et hypertekstprinsipp, vil det fortsatt være relevant å snakke om en forfatter, i og med at lenkene som teksten rommer også er/kan være av fiksjonell karakter og altså et produkt av forfatterens fantasi. Når det gjelder hypertekster, særlig elektroniske, snakkes det gjerne om at forfatteren mister makt til leseren.<sup>7</sup> Det er symptomatisk for den smule konservatisme som fortsatt preger litteraturvitenskapen at man bruker verbet *miste*, heller enn det mere positive *gi avkall på*, som, etter min mening, ligger nærmere sannheten. Jeg vil komme nærmere inn på dette punktet i forbindelse med den senere drøftingen av polyfoni.

### Hypertekst og leserrollen

Også når det gjelder kodeksbaserte tekster er man avhengig av at leseren bidrar aktivt. Ikke bare slik å forstå at leseren må tolke tegnene på arket, slik at de danner meningsfulle størrelser, men også ved det at leseren må være med på å tolke historien som fortelles, danne seg (mentale) bilder og skape sammenheng mellom de ulike delene i en fortelling. Den tyske resepsjonsteoretikeren Wolfgang Iser hevder, med basis i kodekstekster, at enhver historie har tomrom ("Leerstellen") som det er opp til leseren å fylle med mening. I boken *The Act of Reading* (1976) fremmer han slike synspunkter, og hevder at enhver tekst er en blanding av det forfatteren har bestemt og det leseren selv må tilføye. I følge Iser kan det litterære verk, på grunnlag av dette, deles i to poler; den estetiske og den

<sup>6</sup> Delany, Paul (et al) (ed.), *Hypermedia and Literary Studies*, The MIT Press, 1991, s. 14.

<sup>7</sup> George P. Landow brukte uttrykket i en forelesning ved Universitetet i Tromsø, 12. mai. 1999

artistiske pol. Den estetiske pol er teksten slik den individuelle leser realiserer den, mens den artistiske pol er teksten slik forfatteren har skrevet den. Det egentlige litterære verk ligger mellom disse to polene.

Med fare for å generalisere: Det ser ut til å være en tendens til at hypertekster trekker mot den estetiske pol, mens andre tekster i større grad er knyttet den artistiske pol. Det bør likevel presiseres at Iser med dette knapt gjør seg til noen hypertekstteoretiker *par excellence*, slik vi tidligere så at Bolter lot til å mene. Tomrommene Wolfgang Iser viser til, skal ikke fylles konkret, men på et *abstrakt* nivå. Leseren må tenke inn en forbindelse mellom tekstsegmenter som ikke uten videre synes å høre sammen. Når det gjelder elektroniske hypertekster er denne mentale aktiviteteten erstattet av eller komplettert ved at leseren klikker på et gitt ord eller tekstsekvens, hvoretter en ny tekstbit viser seg på skjermen og, antageligvis, gir svar på et av leserens (mange) spørsmål.

I forbindelse med hypertekster bør *leserrollen* tas opp til vurdering. Spørsmålet er av fundamental karakter: Leser eller bruker man en hypertekst? Utsettes man for en leser- eller brukeropplevelse? Det avhenger av hvorvidt man har å gjøre med et passivt eller et interaktivt hypertekstprogram, noe som kan sies å tilsvare forskjellen mellom kodeksbaserte og elektroniske hypertekster. I et passivt hypertekstprogram begrenser leserens innflytelse seg til å aktivisere lenkene, men de ulike skjermbildene er konstante og kan ikke påvirkes. Eksempler på tekster basert på slike passive hypertekstprogram er encyclopedier, og lenkene kunne like gjerne vært fotnoter plassert nederst på siden. En interaktiv hypertekst er basert på at leseren, eller bedre, brukeren, kan være aktiv i utformingen av skjermbildene, så vel som at rekkefølgen på skjermbildene. Brukeren kan dele opp tekstsegmenter og redigere teksten. Ture Schwebs gir i kapitlet "En ny skrift" i boken *Skjermtekster* (1994) en definisjon på hypertekst som fokuserer på nettopp leserens/brukerens eget



initiativ. Han skriver at hypertekst er "... en tekst der forfatteren har opprettet bestemte forbindelser mellom forskjellige tekstelementer. Leseren kan bevege seg i den samlede tekstmassen på mange måter og i ulik formasjon".<sup>8</sup>

Selv om leserens økte grad av aktivitet er mere åpenbar når det gjelder interaktive hypertekster, kan man argumentere for at en lignende åpenhet også gjelder kodeksbaserte hypertekster. Slike tekster krever mere av leseren enn rent lineært organiserte tekster, det være seg organiseringen av en sviktende linearitet, dvs. at leseren må ordne teksten (mentalt) for å danne seg et bilde av hendelsenes rekkefølge - eller ved at leseren må ta til seg informasjonsbrokker (f.eks. i form av fotnoter) som er spredt utover i teksten. Dette gjør leseropplevelsen mere dynamisk enn hva tilfellet som oftest er med lineære tekster: Ved hypertekster må leseren innhente opplysninger fra et annet sted på siden eller på en helt annen side, noe som gjør av man også her kan snakke om at leseren "... kan bevege seg i tekstmassen" - eller at han kan la være. Også en kodeksbasert hypertekst kan dermed, til en viss grad, sies å være prisgitt leserens initiativ.

### **Hypertekst og teksten- ambiguitet, åpenhet, apori!**

En tradisjonell fortelling er gjerne bygget opp rundt en begynnelse, en midte og en slutt. Hvis ikke dette oppsettet fremkommer tydelig av selve teksten, bør det kunne la seg rekonstruere på bakgrunn av analysen. I forbindelse med hypertekster synes det å være en viss tradisjon for å hevde at det ikke finnes noe sentrum, og ingen begynnelse eller slutt, og at leseren selv må foreta organiseringen. Dvs. man kan operere med arbitrære begynnelse, midter og endepunkter ved at hver enkelt leser plasserer disse i hht. til sin egne leseropplevelser.

---

<sup>8</sup> Ture Schweps, *Skjermtekster*, Universitetsforlaget, 1994, s. 11.

I moderne hypertextsteori er det gjerne snakk om navigasjon i tekstlandskapet.<sup>9</sup> Man må, først og fremst, finne ut hvor man er og siden hvor man ønsker å komme. Ikke noe av dette er gitt i en hypertekst i like stor grad som i en vanlig tekst. Sjansen er dermed også til stede for at man slett ikke finner ut hvor man er eller skal eller hvordan man kommer dit. En slik opplevelse av teksten som en labyrint kan man oppfatte svært positivt og som et tegn på en enorm åpenhet. Man har i prinsippet et sett av muligheter, og følelsen av stillstand, av trettende innfridde forventninger vil, etter all sannsynlighet, ikke melde seg. Effekten av å oppleve en hypertekst kan slik sett sees på som svært befriende for leseren.

Men samtidig: Borger en slik opplevelse av teksten for en ny forståelse av hva en god litterær tekst skal romme? Skal man lures eller ledes rundt av teksten? Søker man en (estetisk) øyeblikksopplevelse eller en sammenhengende fremstilling? For det er ikke til å komme forbi at den mangelen på orienteringspunkter en hypertekst fremmer også kan føles svært frustrerende. Ikke bare fordi man får eventuelle forventninger om en tradisjonelt ordnet tekst ødelagt, men også fordi det i denne mangelen på konvensjonell formell organisering kan leses inn negative eksistensielle implikasjoner. Det er ikke så mye snakk om en type *horror vacuii*, som av en angst for det motsatte. Kevin Lynch skriver i sin bok *The Image of the City*, (1960) om angsten for å gå seg bort:

To become completely lost is perhaps a rather rare experience for most people in the modern city. We are supported by the presence of others and by special wayfinding devices: maps, street numbers, route signs, bus placards. But let the mishap of

---

<sup>9</sup> Se bl.a. *Hypertext in Context* og essayet "Hypertext: From Modern Utopia to Postmodern Dystopia?" av Bjørn Sørensen i Peter Bøgh Andersen (et al) (ed.), *The Computer as Medium*, 1993.

disorientation once occur, and the sense of anxiety and even terror that accompanies it reveals to us how closely it is linked to our sense of balance and well-being. The very word "lost" in our language means much more than geographical uncertainty; it carries overtones of utter disaster.<sup>10</sup>

Et mere spesifikt eksempel på hvordan man kan gå seg vill i en tekst, finner vi mht. slutten, eller rettere, mangelen på slutt. I essayet "How Do I Stop This Thing" av J. Yellowlees Douglas, innleder han med å vise til litteraturvitere som har understreket en fortellings behov for et slutt punkt, ja, som faktisk hevder at man som leser konsiperer en tekst ut fra et ønske om å oppleve slutten. Disse teoriene fremstår på bakgrunn av kodekstekster, og spørsmålet Douglas stiller er hvorvidt det samme drivet etter avslutning og stans ligger til grunn når man leser en interaktiv hypertextfortelling: "Do we read for closure anyway, even though the structure of hypertext narratives may displace it? Can we read entirely without a sense of closure, and, if we do, can the displacement of closure affect our reasons for reading narratives?"<sup>11</sup>

Mitt svar på spørsmålet han stiller innledningsvis er; ja, vi leser enhver fortelling, det være seg skjerm eller kodeksbasert, ut fra tanken om at den rommer et avsluttende punkt. Forskjellen mellom disse to tekstmediene er bare at mens kodeksteksten tilbyr svar/slutt og spørsmål i forholdet 1:1 er forholdet i en hypertext f.eks. 1: 4, som vil si at man kan lese en gitt tekst med et gitt spørsmål fire ganger, og hver gang ende opp med ulikt svar, dvs. fire forskjellige avslutninger. Fjerde lesning har skapt et punkt der man som leser kan skue utover det tekstlandskapet man har besøkt, og plassere seg selv i forhold til det. Det betyr ikke at fjerde lesning har kartlagt alle

<sup>10</sup> Kevin Lynch, *The image of the city*, M.I.T. Press, 1960, s. 4.

<sup>11</sup> J. Yellowlees Douglas, "How Do I Stop This Thing" i George P. Landow (ed.), *Hyper/text/theory*, The Johns Hopkins UP, 1994, s. 160.

## Tekst og hypertekst

stedene i teksten, men simpelthen mange nok til at man kan orientere seg og plassere seg på en måte som gir mening.

Likevel gjenstår det å si noe som kan fortone seg som en banalitet. Også når det gjelder interaktive hypertekster finnes det et slutt punkt. En interaktiv hypertekst vil presumptivt ha langt flere mulige slutt punkter, og veien frem til alle disse er kartlagt er lengre enn ved andre tekster, deriblant kodeksbaserte hypertekster, men en slutt er det så absolutt. Teksten har et stort potensiale, men det betyr ikke at den er uuttømmelig. Vi har tidligere sett hvordan Jay David Bolter hevdet, at når dekonstruksjonistene "... emphasize that a text is unlimited, that it expands to include its own interpretations - they are describing a hypertext, which grows with the addition of new links and elements." En slik forståelse av hypertekst er generell inntil det meningsløse. Hyperteksten har, som alle tekster, et slutt punkt, det være seg rent konkret ved at man som leser har prøvd ut alle dens muligheter, eller at man simpelthen mener å ha nådd slutten, uten nødvendigvis å ha realisert hele tekstens potensiale. At intensjonen til forfatteren var å skape en tekst med uante muligheter, får være så sin sak. Og at man som leser *føler* frustrasjon over ikke å komme til slutten i løpet av en gitt tid, er også en sak for seg. Faktum gjenstår likevel, nemlig at den interaktive hyperteksten et sted begynner å gjenta seg selv og på den måten kan sies å starte forfra igjen.

Jeg har så langt utelukkende knyttet momentet omkring søken etter slutt til interaktive hypertekster. Slik har jeg muligens kommet i skade for å ha skapt et bilde av en karakteriserende forskjell mellom kodeks- og skjermbaserte hypertekstfiksjoner. Det er imidlertid feil. Også i kodeksbaserte hypertekster kan man oppleve at dette ønsket om avslutning *ikke* blir innfridd, og i "verste" fall er denne uavsluttetheten kanskje selve det premisset teksten er basert på. Ikke minst er dette tilfellet med modernistiske tekster. En slik er Robbe-Grilletts *Sjalusi* (1957) som kan sies å handle om en ektemanns

syn, bokstavelig talt, på hustruens mulige utroskap. Romanen følger ektemannens, og fortellerens, blikk, der han følger hustruens bevegelser på eiendommen, samtidig som han avstår fra reflekterende kommentarer. Romanen slutter uten av det kommer til noen avklaring om det antatte utroskapet, og ergo heller ingen avklaring om ektemannens reaksjon. Om man leser boken som en beskrivelse av et mulig trekantforhold og i kjølvannet av dette forventer seg en eller annen form for avsløring, blir man skuffet over slutten. Om man derimot leser romanen som en skildring av vanskelighetene med å nå frem til sikker viten, om problemet med å verifisere følelser, da kan slutten av boken, dvs. det abrupte og tilfeldige sluttpunktet, leses som en bekreftelse på at et riktig svar på det nærmeste var umulig. I så tilfelle inngår slutten som en del av romanens totale kunstneriske struktur, der avslutningen, i all sin uforløsthet, peker hen mot tematiseringen av dette uforløste i romanen som sådan.

Spørsmålet er om den manglende avslutningen i interaktive hypertekster spiller samme rolle. Jeg er på generelt grunnlag, fristet til å svare nei. Både fordi dette ville føre til en utvanning av en tomhets- og negativ eksistenproblematikk som etterhvert ville fremstå som både kjedelig og forutsigbar. Men også fordi de interaktive hypertekstene jo stort sett baserer seg på en slags avslutning på et mikronivå, dvs. en avslutning på én av mange mulige historier. Det manglende sluttpunktet i interaktive hypertekster kan dermed sies å være et utslag av mediet teksten fremstilles i, heller enn et uttrykk for et ønske om å underbygge en eksistensiell problematikk.

De eksistensielle implikasjonene kan også knyttes til semiotikeren Umberto Eco's tanker om åpne og lukkede tekster. Ofte ender lineære tekster opp som relativt lukkede. Slike lineære tekster skaper, formelt sett, et bilde av en ordnet og organisert verden, som teksten forøvrig kan stille seg kritisk eller aksepterende til. Men slik trenger det ikke å være. Også lukkede tekster kan åpne for en betydningsoverflod som

kanskje forbindes med åpne og ikke-lineære, tekster. I forlengelsen av dette kan det pekes på at distinksjonen mellom åpne og lukkede tekster ikke (nødvendigvis) er knyttet til bestemte litteraturhistoriske epoker, selv om det nok i moderne og post-moderne litteratur finnes en større aksept for det åpne verks uavsluttethet, aporien, det ikke-konkluderende, enn tilfellet var i tidligere epoker. Vender vi oss derimot bort fra selve sluttpunktet og heller ser på teksten som helhet, finner vi at et stort meningspotensiale også kan tjene, som et karakteristisk trekk ved eldre åpne verk. Eco trekker frem allegorien som et eksempel på en åpen tekstform med en lang forhistorie. Han skriver:

The reader of the text knows that every sentence and every trope is "open" of a multiplicity of meanings which he must hunt for and find. Indeed, according to how he feels at one particular moment, the reader might choose a possible interpretative key which strikes him as exemplary of this spiritual state. He will *use* the work according to the desired meaning (causing it to come alive again, somehow different from the way he viewed it at an earlier reading). However, in this type of operation, "openness" is far removed from meaning "indefiniteness" of communication, "infinite" possibilities of form, and complete freedom of reception. What in fact is made available is a range of rigidly preestablished and ordained interpretative solutions, and these never allow the reader to move outside the strict control of the author. [...]

It is not that the *four* solutions of the allegorical passage are quantitatively more limited than the *many* possible solutions of a contemporary "open" work. As I shall try to show, it is a different vision of

the world which lies under these different aesthetic experiences.<sup>12</sup>

Det som, etter min mening, likevel er viktig å huske på, er at bruk av allegori ikke nødvendigvis kvalifiserer til betegnelsen åpent verk. Bruken må tolkes og tolkningen må falle på plass mht. en eksistensiell åpenhet som f.eks. knapt var til stede i middelalderuniverset. Til syvende og sist er det derfor et spørsmål om i hvor stor grad en middelalderallegori vil kunne passere som et åpent verk.

### Orden og tid innenfor hypertekster

Ordningen av en litterær tekst kan både være en ordning av segmenter innenfor teksten og en ordning i tid. Med det mener jeg å vise til at man både kan snakke om deler innenfor fiksjonsuniverset som ikke primært er knyttet til hverandre temporært, f.eks. personkarakteristikker eller landskapsbeskrivelser, samtidig som enhver litterær tekst kan sies å være knyttet opp til kronologi, det være seg som en bekreftelse på en konvensjonell tidsmessig ordning eller som et avvik fra denne. John Slatin hevder at forståelsen av en tekst som tidsmessig ordnet er svært vanlig: "The assumption that reading is a sequential and continuous process is the foundation on which everything else rests."<sup>13</sup>

Oppfatningen av en tekst som primært ordnet temporært er et syn som er blitt utfordret. Tittelen på Jay David Bolters bok *Writing Space* (1991) antyder dette, og en lesning av boken understøtter antagelsen. Bolter viser bl.a. kort til den amerikanske litteraturviteren Joseph Frank, som han synes å mene foregriper sentrale tanker innenfor moderne litteraturteori (videreført av bl.a. Genette) og litteratur (bl.a.

<sup>12</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard UP, 1989, s. 6 og 7.

<sup>13</sup> Peter Bøgh Andersen (et al) (ed.), *The Computer as Medium*, Cambridge UP, 1993, s. 154.

Joyce, Eliot og Pound).<sup>14</sup> Bolter gjør en viktig observasjon når han knytter Franks idé om en spatial form til fremveksten av ny, elektronisk litteratur. Jeg vil se nærmere på det Bolter bare antyder, samtidig som jeg snevrer perspektivet enda et hakk inn. Videre vil jeg forsøke å koble Joseph Franks begrep om spatialitet til begrepet "immediacy", slik det fremkommer i et essay av Jay David Bolter og Richard Grusin. Hypertekstsperspektivet vil fungere som et premiss for begge innfalsvinklene.

Joseph Franks essay "Spatial forms in modern literature" er fra 1945. Frank begynner med å vise til den klassiske tid og rom-drøftingen som Lessing foretok med utgangspunkt i *Laocoon* (1766). Frank hevder at moderne diktere oppfatter sine verk spatialt, i øyeblikket, heller enn sekvensielt. Han går altså inn for en type blanding av tid- og rom begrepene, som ikke desto mindre fremmer romaspektet, men som ad prinsipiell vei var Lessing fremmed. Den fragmenteringen man finner i mye modernistisk litteratur, gjør, ifølge Frank, at man ikke kan forstå den på en rent sekvensiell basis. Franks paradeeksempel er Joyces *Ulysses* (1922), der tekstens mange kryssreferanser bare gir mening hvis man forstår teksten som et hele. I kjølvannet av en slik observasjon var det at Frank uttalte at "... Joyce cannot be read - he can only be reread". Frank tar mao. til orde for at enkeltdelene i en tekst, de enkelte sekvenser, er det som utgjør meningen i et verk, snarere enn teksten som helhet. Det dreier seg om tekster som er basert på en romlig sanseopplevelse, opplevd i løpet av et "nå".

Joseph Frank viser hvordan det er to måter å organisere en litterær tekst på, en temporær og en romlig. En temporær organisering tar sikte på å formidle hendelser slik de opptrer etter hverandre i tid. Handlingssekvensene er autonome, både ved at de har hvert sitt innhold og hver sin tid. En romlig (spatial) organisering oppstår når hendelsene blir plassert i

---

<sup>14</sup> Se delkapitlet "Spatial Writing" (ss. 159-161) i Bolters *Writing Space* (1991).



umiddelbar nærhet til hverandre, gjerne krysset med hverandre, slik at leseren opplever dem samtidig. Dvs., det gjør jo leseren ikke i og med at han ikke evner å persipere flere ting simultant, men inntrykket man sitter igjen med, er likevel at hendelsene deler samme tids-rom. Frank gir et opplysende eksempel. I Flauberts *Madame Bovary* (1856) finner det i 8. kapittel sted et fesjå. Hit har romanens hovedpersoner begitt seg, deriblant Emma Bovary, samt han som skal komme til å bli hennes elsker, Rodolphe. Frank viser hvordan kapitlet er romlig hierarkisert ved at man nederst, på gaten, har folkehavet og larmen. På et nivå over disse, på en rampe, finner selve markedeshandelen sted, hvor selgere byr frem sine varer. Øverst i et vindu, som gjør at de ser ned på alt dette, befinner Emma og Rodolphe seg med utsikt over de to nederste nivåene:

Og han grep hånden hennes; hun trakk den ikke til seg:

“Belønning for mønsterverdig jordbruk!” ropte formannen.

“I dag, for eksempel, da jeg møtte Dem ...”

“... til hr. Bizet, fra Quincampoix ...”

“visste jeg da at jeg skulle få følge Dem?”

“... sytti franc!”

“Hundre ganger har jeg villet gå min vei, men jeg har fulgt Dem og er blitt.”

“... for gjødsel ...”

“Som jeg vil bli i aften, i morgen, hver dag, hele livet!”

“... gullmedalje til hr. Caron, fra Argueil!”<sup>15</sup>

Det Flaubert videre gjør, er at han lar lydene, ordene fra de ulike nivåene gripe inn i hverandre - slik at man som leser også får følelsen av *simultanitet*, av stemningen slik den fortonte seg der og da. På forbilledlig måte greier Flaubert slik å vise

<sup>15</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Gyldendal, (1857)1992, s. 135.

## Tekst og hypertext

hvordan ulike sfærer, høy og lav, griper inn i hverandre - dette som nettopp er en vesentlig del av Emma Bovarys ulykke, nemlig at hun ikke makter å skille mellom det hun har og det hun higer etter, som altså tilhører to ulike nivå.

Frank viser også til siste bind av Prousts store romansyklus *På sporet av den tapte tid*, *Den gjenfundne tid*, der fortelleren er tilbake i byen etter å ha tilbrakt lang tid på et sanatorium. Proust rekapitulerer tiden ved å gi til kjenne brokker av den, tiden tegnes vha. små rom i fortellerens bevissthet. Frank skriver:

[...] Proust gives us what might be called pure views of his characters - views of them "motionless in a moment of vision" in various phases of their lives - and allows the sensibility of the reader to fuse these views into a unity. Each view must be apprehended by the reader as a unit; and Proust's purpose is achieved only when these units of meaning are referred to each other reflexively in a moment of time.<sup>16</sup>

Joseph Frank tar deretter for seg amerikanske Djuna Barnes roman *Nightwood* (1936), før han avslutter med å sammenholde sine tanker om spatial form i en litterær kontekst med bildende kunst. Han viser til en basal oppdeling i naturalistisk fremstillingsmåte innenfor billedkunsten og ikke-naturalistisk fremstillingsmåte. Han viser deretter til kunskritikeren Worringer, som hevdet at *mimesis* innenfor billedkunst er et uttrykk for harmoni og idyll, mens fremstilling i lineær-geometriske figurer, dvs. ikke-realistiske former, er et tegn på disharmoni mellom mennesket og kosmos.<sup>17</sup> Det slås videre fast at begge de to siste karakteristikkene stemmer

---

<sup>16</sup>Joseph Frank, "Spatial Forms in Moderne Literature", Rutgers UP, 1991, s. 27 f.

<sup>17</sup>Ibid., s. 57.

overens med Franks oppfatning av hva moderne litteratur er. Og dette knyttes så til begrepet spatialitet:

[S]ince modern art is non-naturalistic, we can say that it is moving in the direction of increased spatiality. The significance of spatial form in modern literature now becomes clear; it is the exact complement in literature, on the level of aesthetic form, to the developments that have taken place in the plastic arts.<sup>18</sup>

Joseph Frank hevder altså at moderne litteratur organiseres på en annen måte enn eldre tekster, nemlig vha. en spatial, en romlig, form. Med det mener han at segmentene står i et forhold til hverandre som ikke (primært) er av temporær art. I moderne litteratur har tiden for en stor del utspilt sin rolle som ordnende faktor; tiden er arbitrær, den er tilfeldig og knyttet opp mot objekter som gjennomgår endring. Å skulle definere noe ut fra en så ustabil størrelse som tid, blir vanskelig. Viktigere er det derimot hvordan delene henger sammen meningsmessig, dvs. hvordan de er knyttet sammen på et motiv- og temaplan.

Hva har så dette å gjøre med hypertekst? Jeg synes poenget Frank gjør mht. en spatial form relatert til moderne litteratur, ikke minst er relevant når det gjelder hypertekster. Jeg nevnte tidligere hvordan hyperteksten har en ikke-lineær organisering. Det er nettopp fraværet av en slik *mimetisk* struktur Joseph Frank synes å være inne på når han trekker sammenligninger mellom moderne litteratur og moderne billedkunst. Hypertekstens lag-på-lag-organisering gjør dessuten det romlige aspektet særdeles aktuelt, ved at de ulike lagene ikke er satt til å representere ulike tids-rom, men snarere tekst-rom. Man kan argumentere for at hyperteksten, til tross for sine mange tekster, er nettopp én tekst og at de

---

<sup>18</sup>Ibid., s. 61.

ulike tekstsegmentene i sum utgjør den hele og fulle leseropplevelsen. Dessuten synes det rimelig klart at det sentrale ved å lese en hypertekst ikke er å etablere en forståelse av hvordan de ulike sekvensene forholder seg temporært til hverandre, men snarere hvordan de står i en *direkte* forbindelse med hverandre på handlingsplanet.

Denne følelsen av umiddelbarhet og opprinnelighet ("immediacy") er det Bolter og Grusin i artikkelen "Remediation" fra 1996 hevder man søker etter ved bruk av f.eks. digitale medier. De viser hvordan andre forskere har hevdet dette i forbindelse med tidligere tekniske nyvinninger, men viser også hvordan argumentet kan sies å ligge i bunnen av den seneste utviklingen:

Although Bazin concluded that "[p]hotography and the cinema ... are discoveries that satisfy, once and for all in its very essence, our obsession with realism," he was certainly wrong in predicting that these two visual technologies would satisfy our culture's desire for immediacy". Computer graphics has become the latest expression of that desire, and its strategy for achieving immediacy owes something to several earlier traditions.<sup>19</sup>

Bolter og Grusin nevner ikke litterære tekster, f.eks. web-fiksjoner, spesifikt. Likevel er hypotesen deres om at man ved hjelp av digitale medier søker en type umiddelbarhet, også overførbar til slike. Teksten blir til mens man leser - hver gang man leser den - og skillet mellom tekst og leser blir tonet ned ved at begge knyttes opp til et nå, dvs. tiden for tilblivelse (av teksten) og tiden for konsumering (av leseren). De fleste

---

<sup>19</sup> Bolter and Grusin, "Remediation", i *Configurations*, volume 4, number 3, fall 1996, s. 321.

lineære tekster er fortalt i ettertid.<sup>20</sup> For web-fiksjoner, dermot, er det et poeng at teksten blir til der og da.

Et annet poeng Bolter og Grusin gjør i kjølvannet av den førstnevnte observasjonen, er at denne simultaniteten blir forsøkt oppnådd ved at mediet nøytraliseres, der det beste eksemplet vil være en eller annen variant av en "virtual-reality"-opplevelse. En slik opplevelse borger ikke bare for en type umiddelbarhet, men også for en mere direkte grad av visualisering - ikke av mediets form, men av innholdet. Et bilde av en situasjon dukker opp, heller enn en beskrivelse. Denne preferansen for bilder i stedet for tekst, hevder Bolter, er en trend vi opplever i dag. Det er et økt behov for å få ting visualisert.<sup>21</sup> Artikkelforfatterne synes å mene at dette, til en viss grad, lykkes. Samtidig hevder de at andre forskere vil benekte dette, og de trekker frem bl.a. litteraturteoretikere:

Contemporary literary and cultural theorists would take pains to deny any claim that linear perspective painting, photography, film, television, or computer graphics could achieve unmediated presentation. [...] For them the desire for immediacy through visual representation has become a somewhat embarrassing (because under-theorized) tradition.<sup>22</sup>

Uttalelsen er interessant, og såvidt jeg kan se, er presiseringen også helt relevant. Språket har ervervet seg en egen status innenfor visse litteraturteoretiske kretser, og å hevde at et bilde er mere direkte, mere "virkelig" enn språk, vil bli dårlig mottatt. Kanskje kan dette tjene til å forklare den manglende interessen innenfor litteraturvitenskapelige kretser for å gi

---

<sup>20</sup> Gerárd Genette, *Narrative Discourse*, Cornell UP, 1972 (1995), s. 217.

<sup>21</sup> Jay David Bolter, forelesning ved Universitetet i Tromsø, onsdag 12. mai 1999.

<sup>22</sup> Bolter and Grusin, "Remediation", s. 325 f.

digitale tekster forskningsstatus.<sup>23</sup> Poenget kan understøttes ved å kaste et blikk på litterære tekster som baserer seg på et samspill mellom tekst og bilde, f.eks. tegneserien, som er blitt rimelig neglisjert, og barnebøker, der bildene har en tendens til å bli betraktet som et *supplement* til teksten. Det er således symptomatisk at man innenfor mere tradisjonell litteraturvitenskap gjerne snakker om *bildespråk*, noe som impliserer at bildene ikke i seg selv er språk, men at de må dekode og re-formuleres i et slikt.

Forbindelsen mellom Joseph Franks og Bolter og Grusins essays er at begge fokuserer på moderne kunstprodukters *presens*-baserte utforming. Frank skisserer hvordan denne umiddelbarheten lot seg frembringe i modernistiske kodekstekster via en litterær teksts struktur, ordningen av segmenter i en rekkefølge som ikke var basert på tid, men heller romlige (objekt) relasjoner. Bolter og Grusin pekte på hvordan det digitale medium la til rette for en lignende øyeblikksopplevelse, bl.a. ved å involvere leseren. I forlengelsen av dette var det at jeg trakk frem hypertekster. Men hypertekstprinsippet fanger også opp Franks spatialitetsbegrep og Bolter og Grusins "immediacy"-term på en annen måte, nemlig ved organiseringen vha. lenker. Lenkene er knyttet til navn, til objekter, og ikke til tid.

### Intertekstualitet og polyfoni

Som vist baserer en hypertekst seg på et nært forhold til andre tekster. Lenkene som en interaktiv hypertekst inneholder og fotnotene i en kodeksbasert hypertekst, som begge kan aktiviseres, er gjerne tekster (men kan også være bilder, illustrasjoner, kart etc.). Ut fra dette aktualiseres begrepet intertekstualitet. Litteraturvitenskapelig er intertekstualitet et

---

<sup>23</sup>Når litteraturvitere griper tak i fenomenet, skjer det gjerne med basis i et annet fag, f.eks. Medie- og informasjonsvitenskap, heller enn litteraturvitenskap. Dette har selvsagt implikasjoner for vinklingen på de gitte tekstene.

begrep som viser til hvordan en tekst refererer eller alluderer til andre tekster. Man kunne videre skille mellom intern og ekstern intertekstualitet, dvs. om de alluderte tekstene hørte hjemme i det samme forfatterskapet eller om de har en annen opphavsmann. Videre kunne man distingvere mellom åpne og skjulte intertekstuelle referanser, der de åpne var ekplisitte så som i *Ulysses* av James Joyce, der tittelen åpenbart er den samme som navnet på hovedpersonen i Homers *Odysseen*. En skjult intertekstuell referanse er tolkningsbasert og ligger allusjonen nær; som når Prufrock i T. S. Eliots kjente dikt "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (1917) i siste strofe viser til et havfruescenario - et oppsett som er kjent fra, og dermed alluderer til romantisk diktning og motivkretser.

Mens hypertekster i kodeksformat kan ha intertekstuelle referanser som et mer eller mindre vesentlig aspekt ved seg, er interaktive hypertekster intertekstuelt organisert. Hypertekster har andre tekster liggende "ved siden av", "under" eller "bak" seg. Det er det faktum at hyperteksten baserer seg på andre tekster som gjør det til en hypertekst. Hyperteksten viser teksten som "vev", ikke bare av av stemmer, motiv og tema, men også mht. dens forhold til andre tekster.

Men samtidig må man spørre seg hvilken rolle disse andre tekstene spiller i forhold til hyperteksten. De gjør unektelig hyperteksten mere kompleks i betydning av at de gir den den dybden/utstrekning som karakteriserer hyperteksten. Men spørsmålet er hvorvidt de intertekstuelle referansene har en selvstendig verdi innenfor tekstuniverset eller om de kun bidrar til å øke hypertekstens potensiale som en bruks-tekst. Det synes klart at i den grad andre tekster er satt til å fungere som lenker, så er det ikke lengre noen "kunst" å peke på bruken av slike intertekstuelle grep. Forståelsen av henvisningen vil også kunne bli redusert i betydning ved at den blir styrt i form av at lenken gir til kjenne sin versjon av tekstens særegenheter. Ut fra et slikt resonnement synes bruken av intertekstuelle

referanser primært å tjene som et middel for å gi leseren en (følelse av) større valgmulighet mht. hvordan han vil manøvrere seg gjennom teksten.

Kanskje ville det være like relevant å snakke om tilstedeværelsen av flere stemmer, i stedet for flere tekster, i forbindelse med hypertekster? Polyfoni, slik Mikhail Bakhtin lanserte begrepet i 1929 i *Problems of Dostoevsky's Poetics*, dreide seg om hvordan flere stemmer var til stede innenfor en tekst. Hver stemme kunne så idéelt sett ha hver sin ideologi, dvs. at hver stemme var autonom. Bakhtin mente å kunne spore en polyfonis seier når en tekst fremmet en ideologi i opposisjon til forfatterens egen. Hva jeg ser som et mulig tangeringspunkt er et moment introdusert tidligere, nemlig at hypertekster kan sies å ha flere forfattere ved at leseren også kan sies å inneha en slik rolle. Forfatter og leser er ikke nødvendigvis mere like enn at forfatteren skrev noe leseren ønsket å lese. Når så leseren griper inn i teksten, mentalt eller konkret, så er det en inngripen fra en ny stemme.

I forlengelsen av Bakhtins kobling mellom stemme og ideologi synes det relevant å trekke inn påstanden om at hyperteksten representerer et slags litterært anarki. Det dreier seg mao. om hvorvidt hyperteksten preges av en såvidt flat struktur som det gjerne hevdes. Hyperteksten knyttes gjerne opp til anarki. Forfatteren har måttet gi avkall på sitt hegemoni og må dele sitt tidligere domene med hvem det måtte være. Litteraturteoretikeren Roland Barthes' spissformulering om forfatterens død blir snudd på hodet, og man må i stedet utrope en inflasjon av lys levende og aktive forfattere.<sup>24</sup> Likevel - spørsmålet er om det ikke er vel naivt å tenke seg at hver hypertekst har bunn i et slik idéelt forfatterkollektiv? Det synes nok strengt tatt mere plausibelt å se for seg én sterk

---

<sup>24</sup> Barthes utsagn fra *Criticism and Truth*, 1966, viste til hvordan forfatteren ikke lengre hadde noen privilegert posisjon i forhold til å bestemme meningen ved sin egen tekst. Jeg benytter frasen i en annen, og overført betydning, som ikke må sees i forbindelse med Barthes opprinnelige mening(!)



forfatter, hvis navn preger forsiden på teksten, som skaper et litterært produkt, som også er tilrettelagt for andre som ønsker å bidra til tekstens utforming. Men disse andre deltar på forfatterens premisser, de responderer på en eller flere mulige måter som opphavsmannen kan ha forutsett og akseptert. Det er på bakgrunn av en slik tankegang jeg stiller meg tvilende til utsagn av typen "Forfatteren mister makt til leseren", og heller spør om det ikke snarere er slik at forfatteren frivillig gir avkall på makt, ved å gi leseren (en begrenset) handlingsfrihet. Forstått på denne måten fremtrer hyperteksten, paradoksalt nok, som alt annet enn anarkistisk og/eller demokratisk, men snarere som autoritær og førende. Det kan dessuten settes spørsmålsteget ved hvorvidt de ulike stemmene virkelig er så ulike, eller om de snarere fremfører budskap som opphavsmannen har forutsett og latt passere. Slik sett blir det knapt riktig å snakke om tilstedeværelsen av ulike ideologier, men snarere om projiseringen av en bestemt forfatters budskap, lagt i munnen på et sett veldresserte utsigere.

### Avslutning

Gjennom hele historien har litteratur måttet forholde seg til ulike medier. Det betyr ikke at en tekst forsvinner i det et nytt medium oppstår. Som oftest er det slik at teksten fortsetter å leve i det medium den opprinnelig ble skapt for, i alle fall i en overgangsfase, samtidig som teksten blir forsøkt tilpasset den nye tid og dermed et nytt medium. Et av de tidligste eksempler på en slik re-mediering finner vi i forbindelse med den eldste vestlige litteratur vi kjenner til i dag, de greske eposene fra ca. 7-800 f.Kr. Opprinnelig var disse skapt for muntlig fremførelse, men ble rundt 550 f.Kr. ved innførelsen av skrift, skrevet ned på papyrus. Eposene bærer preg av det medium de opphavelig var ment for; heksameterformen ga en fast, regelmessig rytme og den stadige bruk av såkalte Homeriske epiteter (*Epitheta ornantia*), dvs. faste formularer knyttet til de enkelte karakterene (f.eks. "Den fotrappe Akillevs" og "Den

hjelmbuskvaiende Hektor”) gjorde teksten lett å huske. Det samme var tilfellet med beskrivelser av landskap, såkalte “Homeriske lignelser”, som fortelleren kunne fremstille slik han selv fant det for godt ut fra en, for ham, naturlig referanseramme. Eposene, slik vi i dag kjenner dem i skriftlig form, er en rik kilde til bl.a. talen som medium. Skriften har, presumptivt, lagt seg som leire over det opphavelige dokumentet. Slik liker man i alle fall å tro at det forholder seg.

Begrepet remediering, slik jeg har brukt det ovenfor, viser i strengeste forstand til hvordan et dokument opptrer i et bestemt medium, for deretter å overføres til et annet. Remediering brukt i en litt løsere betydning kan sies å vise til ulike mediers innflytelse over det dokument de er satt til å formidle, og man kan f.eks. spørre seg selv: Hva er anderledes med hensyn til en roman i kodeksformat og en web-fiksjon? Jeg er ikke her ute etter den åpenbare forskjellen som ligger i valg av medium. Jeg snakker heller ikke om re-mediering, i ordets strengeste forstand, dvs. at en tekst overføres til et annet medium. Jeg snakker om to, presumptivt, ulike teksttyper skapt for ulike medier. Det dreier seg om to tekster med åpenbart ulike produksjonsbetingelser. Spørsmålet er hvorvidt dette gir to ulike leseropplevelser, to forskjellige tekstlige uttrykk? Hva har mediet å si for det respektive dokumentet slik det fremstår? Dette bør være utfordrende spørsmål å stille for litteraturvitere i et nytt årtusen?