

Hans Kristian Rustad

LYD I DIGITAL POESI. KROPP OG GESTUS I I *MELLOM TIDEN*

Poesi på Internett blir gjerne betraktet som en primært verbal-visuell kunstform (se f.eks. Engberg 2007; Funkhouser 2007), til tross for at mye av den digitale poesien også inneholder lyd. Betegnelsen digital poesi viser til poesi som må leses og høres på en datamaskin. Christopher Funkhouse definerer digital poesi slik:

Digital poetry is a genre that fuses crafted language with new media technology and techniques enabled by such equipment, and is a reasonable label to use in describing forms of literary work that are presented on screens with the assistance of computers and/or computer programming. A poem is a digital poem if computer programming or processes (software, etc.) are distinctively used in the composition, generation, or presentation of the text (or combinations of texts). (Funkhouse 2007)

Funkhouses definisjon framhever to avgjørende kvaliteter ved digital poesi, nemlig dens nærhet til digital teknologi og de kunstneriske eller poetiske kvalitetene i språket. Man kan argumentere for at alle poetiske tekster i dag ved et eller annet stadium i sin tilblivelsesprosess er digitale. Poeter skriver sine dikt på en datamaskin. De kan benytte seg av digital teknologi dersom de tilfører sine dikt lyd, bilder og video. Digitale plattformer som YouTube og Twitter er blitt viktige for distribusjon av poesi. Og hiphop-poesi kan bli framført sammen med datamaskingenerert musikk. Det er derfor ikke

åpenbart hva som skiller digital poesi fra andre poetiske praksiser. Og kanskje vil det være uhensiktsmessig å framholde et skarpt skille mellom digital poesi og andre poetiske sjangrer. Talan Memmott (2003: 293) påpeker at det vil være vanskelig å operere med en koherent og adekvat taksonomi for digital poesi. Han foreslår derfor en minimalistisk definisjon på digital poesi: «that the object in question be 'digital,' mediated through digital technology, and that it be called 'poetry' by its author or by a critical reader» (se også Engberg 2007: 2). Det som er vesentlig for den typen digital poesi som jeg skal beskjeftige meg med i denne artikkelen, er at datamaskinen ikke bare brukes til produksjon og distribusjon av de poetiske tekstene, men også i resepsjonen av disse. Den typen digital poesi som denne artikkelen skal handle om er poetiske tekster som kan lastes ned fra nettet, og som må leses og ikke minst høres på en datamaskin.

Når det gjelder de poetiske kvalitetene ved digital poesi, som Funkhouse omtaler som «crafted language», skal jeg i denne artikkelen ikke fokusere på de språklige kvalitetene, men heller med utgangspunkt i Anne Bang-Steinsviks *I mellom tiden* (2002) undersøke forholdet mellom lyd og digital poesi. De poetiske kvalitetene ved lyd knytter jeg her opp til det Roland Barthes i et knippe tekster kaller *gestus*, et begrep som jeg kommer tilbake til om litt. *I mellom tiden* er en multi-medialt digital-poetisk tekst av den norske kunstneren Anne Bang-Steinsvik, som inneholder korte verbaltekster, bilder, filmer og lyd. I tilnærmingen til *I mellom tiden* vil jeg særlig legge vekt på hvordan lyden er knyttet til det kroppslige og det materielle, og derigjennom argumentere for viktigheten av å nærlese og -lytte lyden i denne og i andre digital-poetiske tekster.

Lyd i digital poesi. En kort historikk

I forskningen på digital poesi, og digital litteratur mer generelt, er lyd og musikk¹ i liten grad blitt lagt vekt på. Det kan være flere årsaker til dette. Én årsak kan være at man ikke har hatt en klar oppfatning om hvordan man kan tilnærme seg lyd og musikk i denne formen for poesi, en annen kan være at man har vært nærmest blendet av de 'nye' organiseringsmåtene og visuelle uttrykkene i digital poesi. En tredje og mer interessant årsak rent intern-poetisk kan ligge i lydens manglende autentisitet i digital litteratur. Som en del av digital poesi må lyden bli presentert gjennom høyttalere med assistanse fra en datamaskin og et dataprogram. Lyden blir gjerne også mediert gjennom et opptaksmedium og/eller manipulert gjennom et dataprogram. Som jeg skal komme tilbake til senere, kan dette medføre en oppfatning av at lyd mekanisk distanseres fra dens opprinnelige kilde. Manglende analytisk tilnærming til lyd har også sin naturlige forklaring i at den tidlige digitale poesien er dominert av det verbale og det visuelle, og at det er mindre vanlig med lyd og musikk i disse tidlige tekstene.

Ett tidlig eksempel på digital poesi er den taiwanske poeten Shaolian Sus *The Clown* fra 1981. *The Clown* er laget i Flash og inneholder bilder av klovner og korte verbaltekster. Bildene er organisert i fire rekker, og leserne kan klikke på bildene og framkalle korte tekster som alle begynner med verselinjen «Klovnens døde aldri». De ulike diktene kan samlet forstås som en presentasjon av klovnenes funksjon, dvs. å få folk til å smile.

¹ Skillet mellom musikk og lyd kan her forstås som et skille mellom det som gjenkjennes som musikk, og slik oppfyller noen kriterier for å bli kategorisert som musikk, og det som av ulike grunner ikke kvalifiserer som musikk. Lars Elleström argumenterer for et slikt skille når han skriver at «most people would not include simply any kind of sound in the notion of music. Music, as an art form, (...) must be produced within assured communicative circumstances and fulfil certain conventional aesthetic criteria to be accepted as music.» (Elleström 2010: 25-26).

The Clown inneholder ikke lyd, og den visuelle utformingen synes å være av liten betydning, selv om bakgrunnen kan minne om en teaterscene der klovner kan opptre. Faktisk må vi helt fram til midten av 1990-tallet før det blir mer vanlig å bruke lyd i digital poesi. Rob Swigarts *Directions* (1994) er en multimedial hypertext som kombinerer fragmenter fra dikt, narrative elementer, visuelle bilder og lyd. Hyperteksten er skrevet i programmet *HyperCard* og ble første gang publisert i *Eastgate Quarterly Review of Hypertext* i 1994. Den visuelle utformingen som imiterer det periodiske systemet for grunnstoffer, organiserer diktfragmentene og de narrative elementene, mens lyden forsterker muligheten for å leve seg inn i diktene. Lyden kan sies å ha en tilsvarende funksjon i Judith Kermans *Mothering* (1995). *Mothering* ble publisert i 1995, også den første gang i *Eastgate Quarterly Review of Hypertext*. Den er en digitalisering av Kermans diktsamling med samme navn fra 1977, som består av 60 prosadikt. I den digitale versjonen er diktene tilsatt lyden av en mor som mumler. Lyden forsterker innlevelsen i diktene, samtidig som den binder diktene, som på ulike måter viser til fortid, nåtid og framtid, sammen.

Når det gjelder digital poesi på skandinaviske språk, er denne beskjedent representert på 1990-tallet. På begynnelsen av 2000-tallet, derimot, begynte flere poeter i Danmark, Sverige og Norge å eksperimentere med digital teknologi, og de inkluderte lyd i sin poesi slik at lyd ble likestilt med det visuelle og det verbalspråklige. Et eksempel på dette er *Neseblod* (fra ca. 2000), av Morten Skogly. *Neseblod* er en verbalspråklig og visuell-auditiv tekst der leserne kan påvirke hvilke lyder som produseres, og hvilke tekstfragment som blir synlige på skjermen. Leserne kan interagere med teksten ved å flytte hvite prikker omkring på skjermen. Når disse prikkene kommer i konflikt med en hvit linje som beveger seg vertikalt over skjermbildet, framkommer det lyd, og korte tekstfragmenter kommer til syne. Det lydlige uttrykket varierer avhengig av hvor mange prikker som til en hver tid er aktivert,

samt hvor på skjermen prikkene er plassert.² Andre eksempler på poetiske tekster på nett som inkluderer lyd, er Morten Søndergaards *Landskaber omkring digtet kompas* (2000), Anne Bang-Steinsviks *I mellom tiden* (2002), Beate C. Rønnings *Langweekend* (2005), Marte Aas' *Hva sier trærne?* (2006) og Johannes Heldéns *Primärdirektivet* (2006) og *Entropi* (2010). I disse og andre digitale tekster har lyden ulike funksjoner. Lyd kan skape en virkelighetsnærhet, slik tilfellet er for reallyden som inngår i Rønnings *Langweekend* eller Aas' *Hva sier trærne?*. Den kan fungere som et ledemotiv som binder tekstfragmenter sammen, som i Heldéns *Primärdirektivet*, eller lyd inngår i den digitale teksten for å markere en fragmentert poetikk, som i Søndergaards *Landskaber omkring digtet kompas*. Til tross for at lyd er en sentral del i mange digital-poetiske tekster, har den som nevnt blitt viet lite forskningsmessig interesse. I en tidlig fase var forskningen særlig orientert mot de mulighetene som hypertextteknologien gav for organisering av poetiske tekstfragmenter ved hjelp av lenker og pekere i en ikke-lineær struktur. Etter hvert som den digitale poesien utviklet seg og i større grad kombinerte skrift og tale med bilder, film og lyd, ble oppmerksomheten rettet mot det visuelle formspråket og dets samspill med skriftlig tekst. Dette skiftet av fokus er representert i Kathrine Hayles' (2008: 6-7) inndeling av digital litteratur i to generasjoner. Hayles presenterer den tidlige digitale litteraturen som skriftdominert, der bruken av hypertextteknologi framheves gjennom pekere og lenkestruktur. Den andre generasjonen er mer orientert mot bruken av bilder og film, og har ifølge Hayles, utviklet et visuelt formspråk som er sitt eget. I tillegg til disse to generasjonene foreslår Astrid Ensslin (2007: 6) at kyber-tekster bør utgjøre en tredje generasjon digital litteratur. En slik generasjon vil framheve en digital-litterær teksttype der datamaskinen helt eller delvis tar kontroll over leseprosessen. En overføring av kontroll innebærer da at leserne selv får mindre

² Teksten ble publisert på nettstedet www.poetikon.no, men er ikke lenger tilgjengelig.

kontroll over handlingsforløpet og hva som skal framkomme på skjermen, mens datamaskinen får økt kontroll. Man kan også snakke om en fjerde generasjon, nemlig digital litteratur som produseres, distribueres og leses på sosiale medier (Rustad 2012: 87-99). Her kan egenskaper ved ulike plattformer som Facebook og Twitter være med på å forme en bestemt poetikk. F.eks. kan vi lese poesi som er publisert på Twitter, som en form for systemdikt der diktet kan ha maksimalt 140 tegn.³

Den typen inndeling som jeg har gjort rede for over, gir et bilde av forskningens resepsjon av digital poesi, og dens manglende tilnærming til lyd i de poetiske uttrykkene. Det betyr at man i tilnærmingen til og i ulike kategoriseringer av digital poesi kan ha gått glipp av noe som er av betydning for forståelsen av enkelttekster så vel som av hvordan denne formen for litteratur har utviklet seg. Man må med andre ord spørre hvilken betydning lyd kan ha i digital poesi og unngå å behandle den som underordnet det visuelle og det verbalspråklige. En slik tilnærming er i tråd med Charles Bernsteins argument om å opphøye diktopplesningen som kunstform. Han foreslår en alternativ tilnærming til opplesninger av dikt enn å se på dem som sekundære utvidelser. «I am proposing that we look at the poetry reading not as a secondary

³ En alternativ kategorisering finner vi hos Maria Engberg (2007:20). Engberg påpeker at digital poesi vanligvis blir sortert i tre ulike kategorier. 1. Poesi som utnytter hypertextteknologi, som f.eks. Morten Søndergaards *Landskaber omkring digtet kompas* (2000) og Mette Moestrups *M.M. – Et brevprosjekt* (2003). 2. Poesi som inneholder dynamiske elementer, så som Ottar Ormstads *Svevedikt* (2005) og Johannes Heldéns *Primärdirektivet* (2006). 3. Programmerbar poesi, dvs. poetiske tekster som blir skapt ved hjelp av algoritmiske tekstgeneratorer, f.eks. ved at datamaskinen automatisk genererer nye tekster. Denne formen for digital poesi finner vi i Morten Skogly's *Et null nynner* (2001) og Marte Aas' *Hva sier trærne?* (2005). Disse tre kategoriene er ikke særegne for digital poesi, og kan forekomme i andre medier enn digitale medier. Og ofte vil poetiske tekster inneholde egenskaper fra alle de tre overordnede kategoriene.

extension of «prior» written texts but as its own medium.» (1998: 10).

Hvordan kan man så tenke seg å gripe an lyd i digital poesi, uten at den blir gjort til en sekundær modalitet? I Bang-Steinsviks *I mellom tiden* er lyden sidestilt med fotografier, filmer og de skriftlige tekstdelene.

I mellom tiden og nå-tid

I mellom tiden er produsert av nettkunstneren Anne Bang-Steinsvik i samarbeid med musiker Ulf Knudsen og forfatter Gøhril Gabrielsen. Det visuelle uttrykket er framtrødende gjennom collager av fotografier som er organisert i fire ulike seksjoner: «Venner», «Elskere», Familie» og «Alene». Disse fire seksjonene presenterer sosiale funksjoner og tar opp allmenne problemstillinger. Til sammen framviser de et øyeblikk der allmenne hendelser fra ulike steder og tider er foldet ut i et nå. Tittelen *I mellom tiden* viser eksplisitt til dette nå-et som noe som er imellom tid. Nå-et er ikke selv fylt med tid, men er omgitt av tid i form av fortid og framtid. I sin behandling av tid skriver Truls Wyller (2006: 16) at nå-et er en imaginær grense uten tid. Det er tomt for tid og for mening. Det som omgir nå-et, er f.eks. erfaringer fra fortiden og forhåpninger for framtiden. Slik blir nå-et altså det som befinner seg imellom tid.

Hendelsene og tilstandene som er representert i fotografiene, i filmene og i lyden, eller referert til i diktene, er ikke sentrerte omkring ett opplevende subjekt. De er løsrevet fra subjektet og framstår som posisjoner som et subjekt, for eksempel en leser eller lytter, kan gå inn i. Disse posisjonene er fylt med intensiteter, samspill, opplevelser, sansninger, erindringer og tanker som er frigjorte og spredt omkring de fire temaene. Hendelsene og tilstandene som er representert i *I mellom tiden*, blir en lek som får fram sider ved et subjekt, men som ikke er et uttrykk for subjektet. *I mellom tiden* og dens subjektposisjoner kan derfor forstås som meditative invitasjoner. Leserene blir invitert til å erfare og reflektere over

hendelsene som er fristilt ikke bare tid, men også rom og kausalitet.

Montasjene av fotografier, filmer og lyd er erkjennelser av dette flytende subjektet som en kropp uten organer. Fotografiene framkommer i sekvenser. De beveger seg over skjermen, de tones inn og ut, alternerende med andre fotografier, i en slags dynamisk overtoning. Andre bilder framkommer på skjermen som en respons på leserens klikking på pekere. Sammen med disse fotografiene opptrer korte poetiske tekster samt musikk og annen lyd.

Lyden og musikken skaper i samspillet med bildene ambivalens. Seksjonen «Elskere» inneholder for eksempel en montasje av bilder som konnoterer noe positivt, så som lykke og forelskelse. Til denne delen er det tilsatt musikk som delvis bryter med disse positive konnotasjonene. Musikken fra et elektronisk piano eller en synthesizer tilfører montasjen som ellers viser bilder av mennesker som stort sett synes å utstråle lykke, en ambivalens. Den er rolig, harmonisk og introvert, men også mollpreget, med innslag av durakkorder. Melodien utvikler seg fra mørkere til lysere toner, før den avsluttes med mørkere toner. Slik framhever den kjærlighetens doble logikk: Lykke, men også lengsel og savn, og noen ganger tap og sorg. Musikken tjener altså til å påvise forbindelser i bildemontasjen som ikke er åpenbare, og skaper vekslinger som tilfører bilder og musikken nye konnotasjoner.

Divergensen mellom lykke og savn som musikken altså framhever, blir enda tydeligere om leserne aktiverer ett av to tilgjengelige lydspor. Lydsporet er på cirka fem sekunder, og er en muntlig dialog mellom en mann og en kvinne, samplet fra et radiohørespill eller et tv-program.⁴

⁴ Sampling kan i en relativt vid definisjon, slik det for eksempel kommer til uttrykk hos Andrew Goodwin (1990) forstås som utsnitt og remontering av virkelige meningsprovinser. Det er da en nær forbindelse mellom sampling og remediering, som ofte blir betegnet som en sentral praksis i den digitale kulturen.

Mannsstemmen: Let's talk!

Kvinnestemmen: What about?

Mannsstemmen: You!

Kvinnestemmen: No, thank you!

Dialogen vitner om en mangel på kommunikasjon og en mangel på fortrolighet mellom de to. Mannens forespørsel virker befalende eller anklagende. Han krever at de to skal snakke sammen. Kvinnens avslag forsterker spenningen og mangelen på dialog mellom de to, og bygger oppunder den dissonansen som musikken kommuniserer.

Bildene i *I mellom tiden* er plassert sammen i en fragmentarisk collage, bundet sammen gjennom en delvis likhet i tematikk. De handler alle på en eller annen måte om relasjoner mellom mennesker, enten det er Robert Doisneaus bilde av et ungt par som tilsynelatende spontant kysser i Paris, eller et bilde av et eldre ektepar som går hånd i hånd med ryggen til kameraet. Musikken i denne delen er koherensskapende. Den er harmonisk, går i sløyfe og er relativt forutsigbar. Derfor er det fristende å tenke at *I mellom tiden* her viser fram hvordan musikk kan være kollektiv, noe som går utover individet og subjektets opplevelser. Fotografiene viser ansikter og kropper og er således knyttet til *noen*. Musikken er overordnet fotografiene, og overskrider situasjonene (tidene og stedene) som fotografiene opprinnelig er knyttet til.

I det følgende skal jeg se nærmere på hvilken funksjon lyden har innen for en bestemt relasjon i *I mellom tiden*, nemlig i de tilfeller hvor lyden opptre i tett forbindelse med kropp. Det åpner som jeg skal vise, opp for en tilnærming til lyd gjennom det Roland Barthes kaller gestus.

Barthes' gestus-begrep

Barthes definerer i artikkelen «Cy Twombly: Works on Paper» (1985) gestus slik: «Something of a surplus of an action. The action is transitive, it seeks only to provoke an object, a result; the gesture is the indeterminate and inexhaustible to-

tal of reasons, pulsions, indolences which surround the action with an *atmosphere*» (160). Gestus er overskuddet, det som kommer i tillegg til det rent informative i en tekst eller en handling. Barthes skiller budskap (*message*) som søker å produsere informasjon, samt tegn (*sign*) som forsøker å produsere tenkning (*intellection*), fra gestus som produserer alt det andre uten nødvendigvis å produsere noe som helst. Birgitte Stougaard Pedersen påpeker i sin bok *Lyd, litteratur og musik. Gestus i kunstopplevelsen* (2008: 87) at dette overskuddet kan forstås som ordenes emosjonelle vesen, der dette emosjonelle er en del av et overskudd i en handling som en lingvistisk tilnærming til handlingen ikke fanger.

Gestus som et overskudd kan også tenkes som den emosjonelle siden ved ytringer som kommer til uttrykk gjennom og er et uttrykk for kroppen. Kroppen og det kroppsliges subjekt kommer til uttrykk gjennom gestus. I flere av sine artikler utforsker Barthes den kontinuerlige framtrekningen av gestus i musikk og i lyd. I f.eks. «The grain of the voice» (1977) knytter Barthes gestus til stemmens struktur (*grain*): «The 'grain' of the voice is not - or is not merely - its timbre; the significance it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message).» (ibid.:185). Gestus er hos Barthes slik knyttet til kroppen og til kroppsbevegelser. Kroppen er både det mediet som gestus må passere gjennom, og et produkt av kroppen. Det overskuddet som blir produsert gjennom lyd, eller i et maleri eller i en tekst, er et resultat av kroppens bevegelser.

Ved å analysere opptredene til to ulike sangere, Dietrich Fischer-Dieskau og Charles Panzera, og med utgangspunkt i Julia Kristevas (1980) begreper fenotekst (*phenotext*) og genotekst (*genotext*), presenterer Barthes det han kaller fenosang og genosang. Fenosang underlegger seg reglene for sang, der sangeren følger sjangerkonvensjoner, samt behersker ulike stiler og teknikker. Fischer-Dieskaus opptredener representerer fenosang, ifølge Barthes (1977: 183), fordi man her kan

høre perfektjonisme. Det som derimot ikke framkommer i fenoang, men som man får som et overskudd i genosang, er brudd, overtredelser, samt sangerens kroppslige tilstedeværelse i sangen. Barthes mener Panzeras framføringer representerer genosang, blant annet fordi man gjennom Panzeras stemme kommer i kontakt med noe som er særegent i selve framføringen. Man kommer gjennom genosang i kontakt med sangerens kropp. Det er ikke bare sangeren, men også sangerens kropp som synger.

Gestus som ifølge Barthes utgjør den betydelige estetiske verdien ved kunstverk, relateres også til visuelle uttrykk. Barthes skriver f.eks. at Massons bilder refererer til kunstnerens kropp som en følge av hans bevegelser med hånden som holder penselen: «the gesture beneath every ideogram as a kind of evaporated figurative outline, and the gesture of the painter, of the calligrapher, which makes the brush move according to his body.» (1985: 155). Når Barthes velger å bruke blant andre Massons kunst for å synliggjøre kroppen og kroppens gestus i et kunstverk, skyldes det at han ønsker å se forbi det lingvistiske budskapet i en handling, slik også Stougaard Pedersen påpeker, men også forbi den bevisste handling. Masson tilhørte kretsen omkring André Breton, og hans kunst knyttet til surrealismens automatskriving. Her er hensikten nettopp å la det ubevisste komme til uttrykk. Jennifer Gibson skriver at «Masson and Breton agreed that the writer should inscribe the words as quickly as possible with heed for neither their meaning nor the suitability of their context.» (1987: 57). Det er først etter at man har malt eller skrevet, at man reflekterer over det man har skapt, skriver Gibson.

Hvordan kan vi så forstå relasjonen mellom kropp og lyd i digital poesi? I Bang-Steinsviks *I mellom tiden* spiller lyden en framtrekkende rolle, og i samspill med flere av bildene og de poetiske tekstene framhever den kroppen som et medium for produksjon av gestus. I det følgende skal jeg se nærmere på hvilken funksjon lyd har i *I mellom tiden*, og spesielt hvor-

dan lyden framhever det kroppslige og det materielle som en del av det poetiske uttrykket, det være seg direkte gjennom kropp eller indirekte gjennom et teknisk medium. Sentralt i min tilnærming til lyd i *I mellom tiden* står altså Barthes' gestusbegrep. Som jeg også vil komme inn på, er det utfordrende å bruke et begrep som er utviklet i nær sammenheng med kunstnerens kropp, på poetiske tekster som må leses på en datamaskin, der datamaskinens koder nettopp kan fjerne sporene av individualitet og autentisitet.

Lyden av kropp

Det er særlig i to av seksjonene, i «Elskere» og i «Alene» i *I mellom tiden* at lyden knyttes til det kroppslige. Samspillet mellom bildene og lydene framhever her kroppen som et medium for sansning og erkjennelse. I andre del av «Elskere» konvergerer lyd, bilde og skriftlig tekst gjennom det kroppslige. Vi hører lyden av kropp, ser bilder av kropp og de poetiske tekstene formidler en kroppslig følt lengsel. Bildene viser en kvinne i to ulike situasjoner. Kvinnen er avbildet mens hun pynter seg som om hun skal på et stevнемøte eller møte en elsker. Andre bilder viser den samme kvinnen som ligger alene i en seng, kanskje etter stevнемøtet. Fotografiene representerer således et før og et etter, og inngår i det spill mellom nåtid og fortid som jeg tidligere nevnte at tittelen *I mellom tiden* gir antydninger om.

Den auditive delen er en sammenkobling av to lydspor: et lydspor som består av avdempet, rytmisk musikk og et lydspor bestående av lyden av pust. Den pustelignende lyden ligner lyden av utpust, spilt baklengs. Pustelyden er ikke avslappet eller «et lettelsens sukk», men anstrengt og intens. Lyden forsterker den romantiske og noe erotiske antydningen i bildene, men spilt baklengs, konnoterer den samtidig noe annet. Lyden representerer på selvsamme tid både en utpust og en innpust, slik fortid og nåtid, erfaringer og forventninger, er samlet i nå-et i *I mellom tiden*.

Den anstrengte pustelyden er spor av en kropp i bevegelse. Det samme er musikken som opptrer sammen med lyden av pust. Begge framkommer med en tydelig puls, og grenser opp mot det erotiske, som om de får sin rytme gjennom kvinnens kroppsbevegelser. Lyden og musikken kan slik forstås som tolkninger av kvinnens kroppslige bevegelser, samt hennes følelser som forsterker de erotiske undertonene i bildeserien.

De korte poetiske tekstene omhandler lengsel og forventninger før og undringer etter. Slik framhever de kjærlighetens dobbelthet, forventningene om lykke og redselen for skuffelse og nederlag. I tekst nr. seks heter det: «Så fint du stikker innom/ jeg har ventet så lenge», og i tekst sju: «hvert møte / hvor snart ser jeg deg igjen?». Tekstene framkommer på skjermen som om de er skrevet på en skrivemaskin, og tilsynekomsten er akkompagnert av lyden av en skrivemaskin i arbeid. Slik gir lyden, bildene og tekstene antydninger om en kropp i bevegelse, dvs. en kropp som arbeid, som elsker og som skriver. Lydene, bildene og verbaltekstene er i bevegelse, og de representerer bevegelse. Det vil si at de er og at de representerer skapelse av tekst. I artikkel «Masson's Semiography» (1985) påpeker Barthes hvordan Andre Massons kalligrafi «Message» (1957) viser at skriving er mer enn ren kommunikasjon. Bildet som viser en form som minner om kinesiske eller japanske ideogrammer, demonstrerer ifølge Barthes gestus i selve skrivingen. Gestus er her spor av den kroppen som har skrevet bokstavene. Barthes kobler altså skrivingen til kroppen som skriver. Bildet «helps us understand that writing's truth is (...) in the hand which presses down and traces a line, i.e., in the body which throbs (which takes pleasure).» (1985: 154). Massons bilder, hvis estetikk står i forbindelse med surrealismens automattegning (*automatic drawing*, jf. Gibson 1987: 56), er godt egnet til å illustrere gestus, nettopp fordi den automatiserte tegneprosessen har til hensikt å gå utenom intellekt og rasjonalitet for slik å avsløre det ubevisste. Dermed blir tegningen til Masson ifølge Barthes et uttrykk for kroppen: håndens bevegelser, kroppens puls og hjertets banking.

I seksjonen «Elskere» er lyden fylt med gestus i arbeid. Det er den skapende kroppen som arbeider og produserer tekst. Lyden av pust og lyden av skriving blir en del av teksten, og da den del som blir et overskudd, og som ikke må reduseres til bakgrunnsstøy. Vi kan høre luft som passerer munnens trange passasje, og vi hører skrivemaskinens stålarm som slår mot papir. Stougaard Pedersen (2008: 82) skriver at gestus er en erfaring av å være kroppslig og sanselig i språket. Denne erfaringen kommer til uttrykk i «Elskere» gjennom kroppens emosjonelle språk. Den kommer også (implisitt) til uttrykk gjennom lyden av skrivemaskinen, men dette kommer jeg tilbake til senere i artikkelen.

I mellom tiden kan forstås som en utforsking av forholdet mellom kropp og lyd i digital poesi, samt produksjonen av mening, erkjennelse og sanselighet som *I mellom tiden* åpner opp for gjennom de mange subjektposisjonene. Slik blir det et verk om det å skape mening, om det å skrive, der denne prosessen står i en nær forbindelse og er avhengig av kroppens materialitet. Lyd-kropp-relasjonen skaper det vi kan gjenkjenne som gestus.

Overgangen fra «Elskere» til «Alene» innebærer en bevegelse fra spor av kropp til eksplisitt kropp. Koblingen mellom gestus og kropp gjennom lyden blir ytterligere konkretisert i delen «Alene». Her vises bildeserier av en halvnaken kropp uten hode og føtter. Torsoen framstår vektløs, som et tomt skall som kan fylles med innhold. Under bildene framkommer det korte poetiske tekster. Tekstene framkommer på skjermen lydløst og i en prosess der bare deler av tekstene er synlig til enhver tid. Måten tekstene framkommer på, kan minne om en datamaskins avkodingsprosess der datamaskinen leser koder og omgjør disse til tekster som er leselige for et menneske. Tekstene tematiserer også en prosess, men da en prosess som er rettet mot skapingen av et subjekt: «kan du se det? / det skjøre omrisset av / en begynnelse / konturene / av et nytt / jeg». Slik konvergerer verbalteksten med bildene av torsoen, som kan forstås som symbol på det ufullkomne.

Også i «Alene» spiller lyden en sentral rolle, og også her er den knyttet til kropp. Lyden er opptak av ultralyd av en kropp. Vi kan høre hjertet som banker, de indre organenes pulseringer og andre lyder fra kroppens indre. Disse lydene kan forstås som et konkret uttrykk for «the body which throbs (which take pleasure)», dvs gestus i arbeid. Hos Barthes er det som vist tidligere en kobling mellom gestus og puls og hjerteslag. I «Alene» kommer ikke kroppens slag og pulseringer (dens «throbs») til uttrykk gjennom musikk, skrift eller maling, eller som pust som i «Elskere». Det er ikke som i Schumanns musikk, der vi ifølge Barthes (1985: 299) kan ane hans kropp, eller som i Massons malerier som bærer spor av kunstnerens armbevegelser (ibid.: 154). Om Schumanns musikk skriver Barthes (ibid.: 303): «I hear what beats in the body, what beats the body, or better: I hear this body that beats.» Hva vi hører i «Alene», er ikke bare lydene i kroppen, vi hører kroppen, og vi hører kroppens bevegelser. Det ligger i ordet ultralyd at lydene i «Alene» ikke kan høres direkte. For at de skal være tilgjengelig for menneskets sanser, må de medieres. Denne medieringen åpner opp for en annen tilgang til kroppens bevegelser som gestus i poesi.

Mens det i «Elskere» er en sameksistens mellom kroppen pust og musikkens puls, er det i «Alene» ingen musikk. Musikken er erstattet av kroppens slag. Kroppen lager lyden, og det er gjennom denne lydens materialitet, at gestus kommer til uttrykk. Kroppen lager ikke bare bevegelser for å skape ord som framkommer på skjermen ved hjelp av en skrivemaskin eller en datamaskin. Kroppen er selve bevegelsen, selve teksten. Lyden av kroppen er skrivingens pulsering som ligger bak produksjonen av det som kan leses.

Lyden av medier

I mellom tiden framhever kroppen som skaper av uttrykk. Men noen steder tematiseres også noen tekniske mediers rolle i tekstskaping. Slik blir *I mellom tiden* også en refleksjon over mediers rolle som skaper av og distributør av sansemuligheter.

I *I mellom tiden* blir dette medierefleksive knyttet til skriving gjennom imitasjonen av skriving på en skrivemaskin og skriving på eller av en datamaskin. Et relevant spørsmål i denne sammenhengen er hvordan disse moderne mediene spiller inn på forholdet mellom lyd og kropp.

Mange av lydene i *I mellom tiden* skaper en opplevelse av å stå i en umiddelbar nærhet til det som framkommer. Dette gjelder f.eks. den muntlige dialogen i delen «Elskere», lyden av pust og lyden av kroppens indre organer. Lydene tilbyr en følelse av tilstedeværelse, som om de framkommer umedierte. Men samtidig blir man minnet om at de ulike lydene er opp-tak, at de er fjernet fra sin opprinnelige kontekst og samlet i en collage sammen med andre lyder. Denne bevisstheten om mediet blir forsterket av de eksplisitte auditive og visuelle referansene til blant annet skrivemaskinen. Bokstavene framkommer på skjermen en og en, og lyden illuderer lyden av skrivemaskinens metallarmer som slår mot papiret. Lyden spiller her altså en viktig rolle i imitasjonen av en teknologi som betinger tekstens framtreddelse, samt mediets betydning for hvordan vi erindrer hendelser. Uten lyden ville allusjonen til skrivemaskinen vært svakere.

Når medieringsprosessen framheves, markerer *I mellom tiden* at hendelsene fra fortiden er samlet, lagret, bearbeidet og distribuert på måter som er bestemt av de ulike mediene. Kunnskapen om fortiden, og måten vi tenker om fortidens hendelser på, kan slik sies å være underlagt og definert av disse mediernes teknologier. En av dem som i vår tid i sterkest grad har fremmet medieteknologiens betydning for litteratur og kunst, er den tyske mediefilosofen Friedrich Kittler. Han argumenterer for en forståelse av medier der disse bestemmer vår situasjon (Kittler 2009:60). Mediene er da også av betydning for utviklingen av estetiske praksiser, hvilket underbygger Kittlers argument om at mediene kan ligge forut

for estetikken.⁵ Kittlers poeng kan i korte trekk sies å være å gjøre rede for en medieteknologisk utvikling, og vise hvordan denne har lagt og fortsatt legger premisene for hvordan mennesket forstår seg selv, sin fortid og sin samtid. Kittler tilegner mediene stor makt fordi deres teknologier (skrift, grammofofon, fotografi, film, skrivemaskin etc.) gjør det mulig å lagre minner fra fortiden. Spor og minner fra fortiden er altså lagret i ulike medier, og måten de er lagret på, samt måten de kan framkalles på, er betinget av mediene. Det betyr at når vi ser på medietekster, ser vi dem slik mediet presenterer dem. Våre erindringer av hendelser kan derfor bli farget av måten hendelser er presentert i et medium. Som en følge av medieringen av erkjennelser og handlinger, kan vi tenke oss at medier som f.eks. skrivemaskiner er med på å distansere det erkjennende subjektet fra erkjennelsen.

De korte verbaltekstene i «Alene» representerer en tilsvarende distansering fra et subjekt og en kropp. Disse tekstene framkommer som nevnt dynamisk, og som om de er avkodninger foretatt av en datamaskin. Heller ikke i disse korte tekstene er det spor etter kroppen som har skrevet dem. Det er datamaskinen som avgjør hvordan tekstene skal framkomme, ikke kroppen. I bruken av andre skrivemedier så som papir og blyant, kan det ligge spor av subjektets kropp, slik Barthes viser i artikkelen om Twombly. I «Alene» er slike spor erstattet av datamaskinens algoritmiske prosesser. Tekstskapingen har løsrevet seg fra subjektet og kroppens bevegelser, og viser i stedet matematiske, reproduerbare bevegelser.

Skrivemaskinen og datamaskinen blir skrivemedier som distanserer kroppen og dens rolle i produksjonen av poesi. Det særegne kroppslige som kommer til uttrykk som gestus, blir gjennom skrivemaskinen og datamaskinen avløst av noe kaldt og mekanisk. Som nevnt spiller det kroppslige ifølge Barthes en unik rolle i skrive- og malekunst. Han påpeker

⁵ Et slikt syn har jeg imøtegått i en tidligere studie (Rustad 2012). Jeg skal derimot la en diskusjon om forholdet mellom medier og estetikk ligge i denne sammenhengen.

for eksempel at Twomblys enkleste streker og linjer ikke lar seg etterape eller reprodusere fordi den kroppslige delen i produksjonen er unik: «Now what is ultimately inimitable is the body» (1985: 170). I dette ligger det at en tegnet linje på et papir alltid refererer til en kraft, og denne kraften ligger i kroppen som har tegnet linjen. «What (the line) expresses is the body insofar as the line scratches, brushes over» (ibid.). De poetiske tekstene i *I mellom tiden* er frarøvet denne verdien. Den bevegelige kroppen er erstattet av datamaskinens beregninger og skrivemaskinens automatiske bevegelser. Både datamaskin- og skrivemaskinteksten forutsetter at det er noen som skriver eller har skrevet, men det er i lyden og bokstavenes framtrødelse intet spor av fingerbevegelsene eller kroppens pulseringer. Lyden av skrivemaskinen framkommer mekanisk og rytmisk monotont, som fenolyd, uten spor av pauser, feilslag, rettelser, overveielser og tvil. Kroppens banking og pulsering er med andre ord fjernet av de tekniske mediene. De sporene vi hører, er sporene av skrivemaskinen, dvs. maskinens pulsering, ikke kroppslige pulseringer.

Gestus i digital poesi

Hvordan kan vi så forstå forholdet mellom lyd, kropp og gestus i *I mellom tiden*? Og hva kan *I mellom tiden* si oss om lyd og gestus i digital poesi? Jeg har påpekt hvordan de tekniske mediene presenterer kjølige, reproduerbare og automatiske pulseringer. Også de kroppslige lydene er uttrykk for automatiske bevegelser. Hjertet banker av seg selv. Pusten går som en følge av automatisk utvidelse og sammentrekning av brystkassen. Disse kroppsbevegelsene og lydene er ikke villete lyder, og er således i *I mellom tiden* ikke knyttet til en autoritet. Slik blir de viktige betydningsdannende lydelementer som underbygger det poetiske verkets tematisering av flytende subjektposisjoner, der den organløse kroppen må fylles med sansning, intensiteter og mening. I deler av «Alene» og «Elskere» er det, tilsynelatende paradoksalt, kroppens organer som vi hører, mens i framtrødelsen av verbaltekstene i disse to

seksjonene, er kroppen lydløs og ikke tilgjengelig for sanselig. Her er kroppslyd og -bevegelse overført til tekniske medier og erstattet med lyden av medier.

Lydene framhever analogien mellom kropp og maskin, og er frikoblet fra ett bestemt individ eller én enhetlig gruppe individer. I flere av sine tekster kobler Barthes gestus til bestemte kropper. Om f.eks. sangeren Robert Schumann skriver han: «Here is how I hear Schumann's body (indeed, he had a body, and what a body!)» (1985: 299). Gestus er med andre ord hos Barthes forstått som refleksiv og viser tilbake til kunstnerens kropp. I artikkelen om Twombly skriver Barthes mer generelt: «(T)he effects he (Twombly) produces he has not obligatorily sought out; they are reversed, inadvertent effects which turn back upon him» (1985: 160). I *I mellom tiden* kommer kroppens bevegelse til uttrykk som blant annet lyd, men kroppen er ikke knyttet til et bestemt individ, én bestemt kunstner eller forfatter.⁶ Dette underbygger denne poetiske teksten som en collage der man er forhindret fra å innta én bestemt subjektposisjon. Gestus som løsrevet fra ett bestemt individ, framhever også *I mellom tidens* metapoetiske lekfullhet og trekker oppmerksomheten i retning av den som et interaksjonelt, flerstemmig poetisk verk. Mens gestus hos Barthes er definert som noe særegent og flyktig som ikke lar seg reprodusere, er lyden og kroppsbevegelsene i *I mellom tiden* allmenngjorte og reproduserbare. De er løsrevet fra ett individs kropp og kan tilhøre hvilken som helst kropp.

I mellom tiden viser hvordan lyden kan framkomme i digital poesi, som en tematisering av kropp, eller som en fordekt gestus gjennom mekaniske medier. I sistnevnte tilfelle markerer lyden aktivitet, men kun indirekte kroppen som aktiv tekstskaper. Dermed reflekterer *I mellom tiden* også over seg selv som et poetisk verk, og mer generelt det problematiske forholdet mellom gestus og digital poesi. Mens vi gjennom

⁶ Å knytte gestus til én kunstner- eller forfatterkropp vil være vanskelig også fordi *I mellom tiden* er en samarbeidsproduksjon mellom tre kunstnere/forfattere.

Barthes kan forstå at en vesentlig del av en poetisk tekst er gestus forstått som i en eller annen grad spor av kropp, kan digital poesi være avskåret fra denne typen gestus fordi bruken av digitale medier kan medføre et fravær av spor av kroppen som skriver. I digital poesi kan kroppen i arbeid bli erstattet av maskinene i arbeid. De to skrivende maskinene i *I mellom tiden* viser hvordan moderne skriveredskaper kan avskjære oss fra den skrivende kroppen. Her trer den kroppslige gestus tilbake for maskinenes bevegelser. Eller vi kan si at det emosjonelle språket trer tilbake og gjør plass for maskinenes spesifikke bevegelser og eventuelt tilhørende lyd. I dette ligger det et tap og en gevinst. *I mellom tiden* viser hvordan produksjonen av digital poesi representerer en amputasjon av kropp. Når et medium trer inn i kroppens sted, som en protese, blir også dette mediet og dets bevegelse synliggjort som en del av det poetiske verket. Dermed ligger det som en viktig funksjon for den digitale poesien, og i dette tilfellet spesielt for *I mellom tiden*, å reflektere over digitale mediers betydning for skriving.

Digital poesi inneholder ofte handlinger som kan reproduseres. Handlingene kan være opptak av en virkelig kroppsbevegelser, og de kan være digitalt manipulerte. Vi kan aldri være sikker på om lydene er virkelige spor av kroppsbevegelse, eller om de er digitalt skapte lyder. Like fullt skaper lyden av kroppsbevegelser, slik det gjør i *I mellom tiden*, en erfaring av et kroppslig nærvær. Og for å være i stand til å fange dette kroppslige nærværet på sitt mest intime, må man ikke overse lyden og musikken i teksten.

Litteratur

- Barthes, Roland 1977a. «The Grain of the Voice». I *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland 1985a. «Massons's Semiography». I *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. New York: Hill and Wang.

- Barthes, Roland 1985b. «Cy Twombly: Works on Paper». I *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland 1985c. «Rasch». I *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. New York: Hill and Wang.
- Bang-Steinsvik, Anne 2002. *I mellom tiden*. www.imellomtiden.no
- Elleström, Lars 2010. «The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations» I Elleström, Lars (red.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Engberg, Maria 2007. *Born Digital. Writing Poetry in the Age of New Media*. Doktorgradsavhandling. Uppsala Universitet.
- Funkhouser, Christopher. 2007. «Digital Poetry: A Look at Generative, Visual, and Interconnected Possibilities in its First Four Decades». I Siemens, Ray og Susan Schreibman (red.) *A Companion to Digital Literary Studies*. Oxford: Blackwell.
- Gibson, Jennifer 1987. «Surrealism before Freud: Dynamic Psychiatry's 'Simple Recording Instrument'». I *Art Journal*, 46. 1. 56 - 60.
- Goodwin, A. (1990). «Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction». I Goodwin, A. og S. Frith (red.), *On Record. Rock, Pop and the Written World* (s. 258-273). London: Routledge.
- Kerman, Judith 1995. *Mothering*. I *Eastgate Quarterly Review of Hypertext* i 1995 (Volume 2 Number 2, Winter 1995).
- Margaret Masterman and Robin McKinnon Wood's «Computerized Japanese haiku» (1968) *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*.
- Memmott, Talan 2003. «Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading. I Morris, Adalaide and Thomas Swiss (red.). *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*. Cambridge: MIT.
- Rustad, Hans Kristian 2012. *Digital litteratur. En innføring*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

- Stougaard Pedersen, Birgitte 2008. *Lyd, litteratur og musik. Gestus i kunstoplevelsen*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Su Shaolian 1981. *The Clown*. <http://benz.nchu.edu.tw/~word/milo/mi03-10.html>
- Swigart, Rob 1994. *Directions*. I Eastgate Quarterly Review of Hypertext i 1994 (Fall 1994, Volume 1, Number 4.
- Szekely, Michael David 2006: «Gesture, Pulsion, Grain: Barthes' Musical Semiology». I *Contemporary Aesthetics*. 4/2006.
- Uribe, Ana Maria 1997. *Anipoems*. <http://www.vispo.com/uribe/anipoemas.html>