

Det, der betyder noget. Hypertekstuelle praksisser hos Peter Adolphsen, Merete Pryds Helle og Douglas Coupland

Abstract

Teknisk, litteraturteoretisk og receptions-æstetisk læsning af tre fiktionstekster, komponeret ud fra hypertekstuelle principper: Peter Adolphsens *Luboslav Hacek*, 2000, Merete Pryds Helles *Vandpest*, 1993 og Douglas Couplands *Generation X*, 1991. Læsningernes rækkefølge er betinget af teksternes særlige genremæssige karakteristika, set i lyset af hypertekst-begrebet. Hypertekstens relation til avantgarde-begrebet gennemgås og analyseres.

At inddrage læseren i læsningen

Alle har nok oplevet at gå i stå midt skriveprocessen på grund af en søgning i et bestemt opslagsværk. Man kommer ofte til at (lyst)læse uden for sit egentlig emne, når man arbejder allermest koncentreret. Enten kaster man sig over andre opslag, eller også afsluttes det søgte opslag med den lille note: ”Se også ...”. Et læsespor, som man fristes til at følge.

Endnu mere katastrofal i forhold til arbejdets færdiggørelse kan en søgning på Internettet vise sig at være, tidsmæssigt set. Problemet består af *informativ overload*, eller som Svante udbryder, da han for første gang står i supermarkedet: ”Her er for meget, for her findes alt,/ lige fra flygler til middelhavssalt.// Jeg kom for at finde noget ganske bestemt,/ men hvad det var, har jeg fuldstændig glemt.”¹

Hvorfor virker denne læsning så suggestivt, at man spontant og nærmest i ren distraktion går i stå med skrivningen?

Et bud er, at ens *nysgerrighed* bliver voldsomt pirret af fornemmelsen af alle de øvrige informationer, som man kan erhverve sig, nu da man alligevel har forladt skrivearbejdet. Kortfattede encyklopædiske tekster heller ikke forpligtende på samme vis som eksempelvis en novelletekst kan være det; de er som slik, og hver bid ”smager af mere”. Endelig er der et klart element af *overspringshandling* i denne situation.

Hyperteksten kaldes i Internettets udvikler-miljøer nogle gange for ”en generaliseret fodnote”, og den første genremæssige pointe i artiklens skønlitterære sammenhæng er påvisningen af, at man er nødt til at læse hypertekster ud fra et grundlæggende fortælleteknisk princip om udifferentierede niveauer, tematisk og narrativt set.

Som læser af hypertekster oplever man med andre ord en *symbolsk frihed*.

Michael Joyce, litteraturforsker og forfatter til en af de første skønlitterære hypertekster, der har vundet større udbredelse, *Afternoon, a story*², skriver i sin lærebog *Of Two Minds* følgende:

Hypertext is, before anything else, a visual form. Hypertext embodies information and communications, artistic and affective constructs, and conceptual abstractions alike into symbolic structures made visible on a computer-controlled display. These symbolic structures can then be combined and manipulated by anyone having access to them.³

Hypertekster er en *visuel værktøj*, bestående af *symbolske strukturer* af principielt set *alt, der lader sig digitalisere* (hvilket i dag betyder alle kulturelle informationer eller data). Har man sagt ”a” må man også sige ”b”, og mange har da også i tidens løb talt om hypertekster som ”tekst-arkitekturer”, netop fordi de fremstår visuelt, i et virtuelt (tekst)rum.

Hyperteksten ikke-fysisk og inkarnerer således Videnssamfundets, eller ”Informationalismen” som Manuel Castells har døbt tiden efter postmodernismen⁴, informations-ideal: Rå data, som kan vises på computere.

Når der tales om en ”symbolsk struktur” betyder det, at hyperteksten dels må anskues både konkret og i overført betydning – metonymisk, del for helhed – dels at informationsmængdens kombinationsmuligheder principielt er uendelige.

En oplagt konsekvens heraf er, at formen er indholdet i hyperteksten. - Man kunne også formulere sig ”McLuhansk” og sige, at selve genren er budskabet ...

Hyperteksten består grundlæggende af to dele: linket og noden. Den skønlitterære hypertekst konstitueres af et givent netværk af links, og ikke – som i traditionel prosa-fiktion - af sit stof (som

¹Benny Andersen: *Svantes viser. En sanghistorie*, Borgen 1972.

² *Afternoon, a story* publiceredes første gang i 1989. Et år, hvor Apple og Microsoft stadig kæmpede nogenlunde ligeligt om ”verdensherredømmet”, og hvor der herskede grøde i udviklermiljøerne, mens World Wide Web var en lys idé hos Tim Berners-Lee, en ung forsker-aspirant, ansat i Cern, Schweiz.

³IN: *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, p.19.

⁴ Castells skriver om begrebet i *The Information Age: Economy, Society and Culture Volume III End of Millennium*.

man i udvikler-kredse vil kalde for ”noder”).

Linket er på en gang det, der etablerer hypertextens funktionalitet - klikbarheden - og samtidig det, der konstituerer delenes integration i hinanden: Værkets helhedsdannende element, med andre ord.

Om linket skrivet World Wide Webs primære udvikler, Tim Berners Lee:

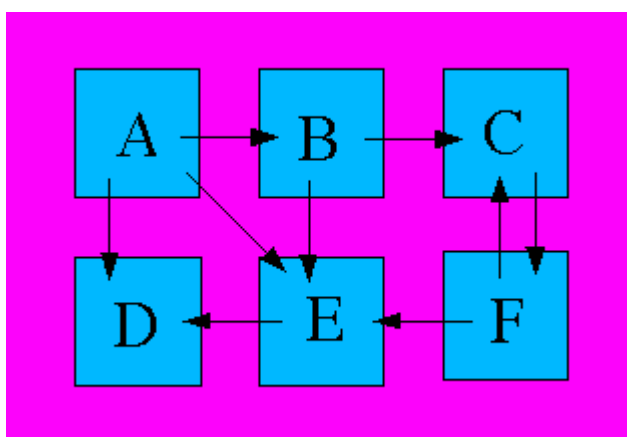
Computere lagrer information som sekvenser af tegn, og betydningen for computere bliver så afgjort i forbindelserne mellem disse tegn ... Det, der betyder noget, ligger i forbindelserne. Det er ikke bogstaverne – det er måden, hvorpå de er sat sammen til ord. Det er ikke ordene – det er måden, hvorpå de er sat sammen til udtryk. Det er ikke udtrykkene – det er måden, hvorpå de er sat sammen til dokumenter.⁵

Det må understreges, hvorledes Joyce og Berners-Lee - forfatteren og ingeniøren - supplerer hinanden i karakteristikken af hypertext-fænomenet.

Joyce skriver som forfatter om linkets litterære, sproglige egenskab: Det fungerer som tropen symbol; udpeger konkrete og – måske især - overførte betydninger i teksten.

Berners Lee peger på hyperlinkets egenskab som forbindende led, datamæssigt og informatorisk set - konnektivitet, men andre ord.

Noden er en blok af information – det være sig film, billede, lyd eller tekst – som læseren (brugeren) har mulighed for at tilgå via hypertextens links. Det kan illustreres således:



figur 1. En lille hypertext-struktur, bestående af seks noder og ni links. Bogstaver markerer noder, pile links.

Som det ses, kendes nodens fundamentale tekstmæssige princip fra encyklopædier og leksika. Ét

opslag fører læseren videre til andre opslag. Hele hyperteksten udgør således et netværk af noder og links. Læseren bevæger sig omkring i dette netværk på en måde, der normalt kaldes ”at browse” (bet. ”bladere”) eller ”at navigere”. Da læsning af hypertekster ofte er formålsbestemt – man ønsker at erhverve sig en bestemt viden på Nettet eller en CD-Rom – kaldes læseren ligeså hyppigt for ”bruger”. Man siger, at *brugeren browser i hyperteksten*. Derved understreges det afgørende forhold, at det er brugeren i højere grad end hypertekstens forfatter eller ”udvikler”, der bestemmer i hvilken rækkefølge tekstens *noder* læses⁶.

Hyperteksten kan lagres på alle kendte medier (diskette, CD-Rom, flytbar harddisk, harddisk, server etc.) og kan læses on- eller off-line. Hyperteksten er således en i bund og grund formløs genre qua sit medie, computerskærmen, og qua sit stof, noderne. Den sprænger uafslædt sig selv og er måske på den måde – set i en snæver genremæssig sammenhæng – det nærmeste, man endnu er kommet realiseringen af avantgardens værk-ideal. Hvorledes? Jo, den består jo af lutter ”opspring fra nul-huller,” for nu at parafrasere dansk lyriks store modernist, Per Højholt⁷. Formmæssigt set starter den forfra, hver gang skærbilledet opdateres.

Jeg vil i det følgende analysere tre skønlitterære prosatekster, alle forfattet i 1990erne og genrebestemt – og læst - som henholdsvis romaner (Helle og Coupland) og kortprosa (Adolphsen). Ingen af teksterne er konciperet som hypertekst i den snævre, tekniske forstand, som denne artikel anvender begrebet, de rummer imidlertid fortællelemæssige elementer, der illustrerer, hvorledes modernistisk prosa indeholder kimen til cybernetiske og narrative principper kendt fra hypertekstgenren.

En lille tekst med læseren-vælger-selv-system

Peter Adolphsen udgav i 2000 sin anden novellesamling, *Små historier 2*, en samling vidt forskellige prosatekster, der som et samlende fortælleteknisk princip bygges på et udpræget metafiktionslag. Man kan uden videre sige, at Adolphsens tekster primært er (skøn)litteratur om (skøn)litteratur. Lidt mere kringlet, men absolut i denne artikels kontekst og interesseområde, kan man tilføje, at teksterne nødvendigvis må analogiseres med metadata, altså informationer om informationer.

⁵ IN: *Webbets vej til verden*, p. 15.

⁶ Mark Amerika parafraserer Descartes: ”I link, therefore I am.” på www.cyberartweb.org.

⁷ Linien er taget fra tredje digt i Per Højholts *Turbo*, 1968.

Luboslav Hacek. En lille historie med læseren-vælger-selv-system bygger således på ideer fra den italienske forfatter Italo Calvino: Fiktionen tilføjes meta-karakter ved læseren-vælger-selv-systemet⁸.

Der er med andre ord tale om interaktivitet og dermed ikke blot tale om et computerbaseret fænomen.

Hypertekst-princippet lader sig meget vel indbygge i en prosateksts narrative grundstruktur, og i en analyse heraf vil man normalt tale om, at forfatteren overgår til rollen som kybernetiker⁹.

Selve historien om domptøren Luboslav Hacek er skitseagtig og tynd som det vand, vor hovedperson i en bestemt scene overvejer at drukne sig i. Persontegningen er så skabelonpræget, at læsere, der møder teksten med forventningen om novellekunst, må rystes over forfatterens manglende evner i retning af psykologi og persontegning.

Pointen er, at det slet ikke er her, forfatterens interesse ligger. Teksten er i virkeligheden langt mere radikal i sin intention end dens åbenlyse metafiktionalitet umiddelbart indikerer. Vender vi således titlen 180° og læser undertitlen som en maskeret primær-overskrift/-titel, forstår man, hvorledes teksten konfigureres af læseren selv.

“Luboslav Hacek” er:

- anti-hierarkisk, formløs og –bar
- interaktiv – læserstyret
- narrativt netværksbaseret efter princippet om (tekst)noder

Når teksten umiddelbart tager sig ubehjælpesom ud, er det altså betinget af, at den svigter vores forventninger om klassisk novelle-kunst og i stedet – i node efter node, 19 i alt – opløser sig i noget andet og mere end blot skønlitteratur: læserbetingede valg (og i lige så høj grad fravalg).

- Prøv selv at klikke rundt i teksten. Kombinationsmulighederne er nærmest talløse og teksten provokerer nu for alvor, fordi den således læst uafslædt viser, at læseren-er-systemet.

Hver morgen er landskabet omkring huset forskelligt

⁸ Luboslav Hacek er – med forfatterens tilladelse – publiceret i HTML-format på adressen: <http://www.sindoe.dk/undervisning/hypertext/hypertext1.htm>

⁹ Kybernetik - Bet. ”læren om styringsprocesser i levende organismer, maskiner og samfund; især om maskiner, der erstatter menneskelige funktioner.” Begrebet anvendes også bredt i moderne SF-litteratur og -forskning, hvor især William Gibson som forfatter inkarnerer begrebet: Han er kybernetiker.

Jan Kjærstad, hvis litterære afsæt i 80ernes postmodernistiske æstetik er velkendt og hvis meta-fiktionelle greb højt berømmede, skriver om hypertext-genren i essayet "Litteraturens mulighed. Romanen og Nettet"¹⁰. Hans vurdering er påfaldende ambivalent. Han både tiltrækkes og frastødes af genrens (narrative) åbenhed, dens principielt anti-hierarkisk tænkende og skrivende implicite fortæller-instans:

Dette fører mig frem til min kritik. For ved at tekstens rækkefølge i så høj grad bliver bestemt af læseren (og af tilfældigheder) og ikke af forfatteren – selvom forfatteren bestemmer, hvilke ord og afsnit der skal rumme links – taber vi det, der for mig er et litterært værks mål: at skabe indsigt, erkendelse. For at udtrykke mig lidt højtideligt: Man mister muligheden for katarsis-øjeblikket.¹¹

Kjærstads afgørende forbehold bunder i et klassisk, freudiansk litteratursyn: Litteraturens væsentligste opgave er at omgå samfundets tabuer ved, inden for fiktionstekstens rammer, at give os det, vi ikke kan få på andre måder, i en fortolket, fortalt og sublimeret form.

Hensynet gælder på den ene side værkets helhedsskabende princip, som Freud beskrev i første halvdel af det tyvende århundrede¹², på den anden side har vi hensynet til genresystemet. Ligesom vi opfatter brud på normalsproget, fordi vi har et kendskab til konventioner, gælder det for Kjærstad, at han oplever eksperimentet med den litterære form igennem sin forventning til den. Man siger ofte, at denne forventning er en pagt, læseren opretter for at komme i samtale med bogen, og vores forventninger er helt afhængige af den kategori, vi tror, bøgerne tilhører.

Problemet i den litterære læsning af hypertexten synes dermed at være, at den netop i kraft af sin (visuelle) formløshed og sin (narrative) åbenhed skuffer traditionalistisk sindede læsers forventninger om en integrerende helhedsoplevelse. – Men er det nu sandt?

Prosaen i den elektroniske reproduktions tidsalder¹³

Kunstværkerne mistede i løbet af det 20. århundrede både deres uskyld og deres aura af ægthed,

¹⁰ *Menneskets felt*, Samlerens Forlag 1999.

¹¹ "Litteraturens mulighed. Romanen og Nettet", IN: *Menneskets felt* p. 209.

¹² Udgangspunkt for Sigmund Freuds psykoanalytiske læsninger af skønlitteratur var et klassisk filosofisk krav om en helhedsopfattelse, der omfattede biologi, psykologi og sociologi.

¹³ Titlen bygger dels på Walther Benjamans berømte essay fra 1936, "Kunsten i den tekniske reproduktions tidsalder", dels på Landow og Delanys artikel: "Managing the Digital Word. The Text in an Age of Electronic Reproduction", IN: *The Digital Word*, 1993.

autencitet. I værker af Roy Lichtenstein og Andy Warhol fra 1960erne fejres dette forhold på en legende og ofte naivt, charmerende vis. Efter en tid accepterede publikum, at tegneseriefigurer og serigrafier forestillende tomatdåser kunne være kunst, for det var jo bare ”billeder af billeder”.

I 90erne skete der igen noget nyt i billedkunsten: Kunstnerne gav sig nemlig til at skildre virkeligheden i selvbiografisk -udleverende, sociologisk-dokumentaristisk orienterede værker.

På ny væmmedes publikum. Særlig fordi en del af værkerne direkte indeholdt eller tematiserede dyremishandling.

Parallelt hermed kunne man i 90er-litteraturen iagttage, hvorledes en ny type protagonist – psykopaten - gjorde sit indtog. Sammenligningen imellem litteratur og billedkunst holder imidlertid ikke længere, for der var – og er – fortsat ingen tvivl om, at litteratur er kunst og altså noget andet end virkelighed. Og psykopaten? – Ja, han blev med ét *hot*, vel næsten fashionabel¹⁴.

Forskellen imellem dengang og nu, imellem avantgardisten og hypertextstudvikleren er den uhyre væsentlige, at hypermediet ikke opleves som avantgarde, snarere er det mainstream.

En hypertext-forfatter skaber tekst-arkitekturer, der i modsætning til det 20. århundredes eksperimenterende litteratur (af Proust, Joyce, Beckett etc.) umærkeligt og friktionsløst glider ind i informationalismens verdensbibliotek: Internettet og herunder World Wide Web.

Ligheder er der imidlertid nok stadigvæk flest af:

- Teknologiens udvikling og parallelle samfundsmæssige udviklingstendenser kræver nye kunstneriske udtryk sagde eksperimenterende billedkunstnere til hinanden i begyndelsen af det 20. årh. → Siden 1990erne har kunstarternes konvergens – *blending*; ofte computer-medieret - været den vigtigste trend.
- Futuristerne hylkede principper om ”idéen før stilen/udtrykket”. → Hyperteksten realiserer dette qua sin non-linearitet og sin formløshed.
- Traditionen udfordres - såvel som avantgardens egne æstetiske værdier. → Hypertekst er i lighed hermed konstant truet af sin egne teknologi: computernetværket. I flæng kan nævnes dårlig kode, (for lav) båndbredde, gammeldags og langsomme computere med for lille harddisk og informatorisk entropi (databasen er svaret på denne problemstilling).
- Kunst inddrager ikke-visuelle såvel som visuelle elementer i sig. → Hypertekst og hypermedia bygger på *præcis* dette princip.

¹⁴ Mest oplagt er det at nævne Bret Easton Ellis’ roman fra 1991, *American Psycho*.

- Fragmenters sammenstød. → Noder åbnes ikke-hierarkisk.
- Decentraliseret kunst, værket som et fragment af en kontinuerlig bevægelse. → Hjemmesiden, bestående af html-dokumenter, billede- og lydfiler er et simpelt eksempel på dette. Endnu mere indlysende er analogien set i relation til database-styrede hjemmesider.

Metastase

En karakteristik af hypertext omtaler næsten altid genrens metonymiske kompositionsprincip: Del-for-helhed. Hypertexten radikaliserer herved kompositorisk et sprogligt, narrativt træk fra modernistisk prosa, hypotaksen. - Den lange, snørklede syntaks, hvor substantiver, verber, figurer og troper slynger sig imellem hverandre i et vildtvoksende væv, der ofte lignes med natur. Også inden for lyrikken er hypotaksen et meget karakteristisk stilgreb. Søren Ulrik Thomsens digtsamling *Det skabtes vaklen* var – blandt meget andet - en hyldest til hypotaksen. Bogen var også en helt oplagt hilsen til J. P. Jacobsens “ranglede digte”¹⁵ og darwinistisk inspirerede fauna-metaforik, og på en måde altså en “node” til Jacobsens digtning. Og sådan er der så meget ...

Hos Pryds Helle ses denne sprog-er-natur-tendes f.eks. i følgende afsnit fra *Vandpest*, der oven i købet beskriver natur:

Hver morgen ved daggry går Agnes ud for at lede efter træ og føde, skyllet op på strande eller i de skiftende skove og marker. Ask, bøg, ceder, aucalytus og frugtræer. Hver morgen er landskabet omkring huset forskelligt, hun ved aldrig, hvad hun vil finde, om der vil være træ eller slagtedy, frugter eller fjerkræ.¹⁶

"Hun ved aldrig, hvad hun vil finde," skriver Pryds Helle, og afsnittets skiftende substantiver understøtter dette udsagn på forbilledlig vis. Læseren ved nemlig heller ikke, hvad næste sætning vil bringe ...

Dette, at man som læser ikke ved, hvor man kommer hen, når man klikker i hypertexten, er et kernepunkt i genrebestemmelsen. Læseren kan ikke overskue hele teksten på en gang og har heller ikke umiddelbart *mulighed* for at danne sig et overblik (f.eks. ved at bladre eller ved at læse teksten indholdsfortegnelse).

Hypertextens link åbenbarer på en gang implicite fortællers (udvikleres)

¹⁵ Udtrykket er Edvard Brandes'. EB omtalte efter hvad anekdoten beretter Jacobsens digte som "ranglede" og gjorde det med en udpræget nedladende betydning.

¹⁶IN: *Vandpest*, p. 75.

tilstedeværelse i værket og realiserer samtidig værkets grundlæggende ambition. En kunstnerisk idé, der har været kendt siden den første avantgardes tid. Avantgardens vigtigste paradoks – at kunstværket går i opløsning, idet dets kunstneriske ambition realiseres - et er således *indlejret* i hypertextens funktionalitet. Det er selve dens væsen ...

Pryds Helles roman er karakteristisk ved på hver venstreside at være forsynet med citater fra udvalgte naturvidenskabelige værker. Citaterne adskiller sig fra brødteksten derved, at de er sat med mindre punktstørrelse og står i kursiv, og dermed er en hierarkisering af romanens tekstelementer markeret. - Det vigtigste står naturligvis med størst punkt. Eller gør det?

Hvilken rolle spiller tekst-vignetterne? På side syv står der (i uddrag øverst fra siden) følgende:

MARGIN: ”Alle store Dyr have to Øjne, men selv det mindste Insekt er i saa Henseende langt rigere udstyret ...”

BRØDTEKST: ”Malcolm blinker med øjnene. Det orange lys fra teltdugen flyder sammen med søvnen ...”

”Analogier!” tænker man under en første læsning. Og vist er der tale om (metaforisk) lighedsbaserede tekst-sammenføringer, når Pryds Helle skriver om øjnene: Hendes prosafiktion låner metaforisk, analogisk kraft fra naturvidenskaben, men tilføjer omvendt også en ekstra dimension til hånd- og lærebogs-citaterne. - Fagprosa bliver skønlitteratur et vice versa.

Ved en genlæsning går det op for en, at der er tale om et ægte karakteristikon fra hypertext-genren. Pryds Helle *linker* imellem faglitteratur og skønlitteratur.

Nogle vil givetvis reagere som Marie Tetzlaff gjorde det i 1993 i sin anmeldelse af Pryds Helles roman, *Vandpest*¹⁷: Droppe læsningen af hypertextens noder og stædig forsøge at følge et fokus, en stærk handlingsstreng. Tetzlaff skriver under overskriften ”Kataklysmen. En velgørende ambitiøs bog” følgende:

Nogle af citaterne i *Vandpest* virker dog et nummer for eksotiske i forhold til det handlingsforløb de ledsager og giver læseren en mistanke om et snert af krukkeri. Under alle omstændigheder sinker de læsningen af historien så meget, at jeg på et tidspunkt valgte at springe dem over og vende tilbage til dem separat.

¹⁷ Borgens Forlag, 1993.

Formuleringen "... en snert af krukkeri ..." indikerer, hvor provokerende hypertextens avantgardistiske selv-opløsning virker på en ellers civileret og dannet anmelder. Når Tetzlaff således vælger at springe over *Vandpests* noder censurerer hun jo teksten groft, og man fristes til at stille spørgsmålstejn ved, om hun vitterlig nåede frem (netop ikke tilbage) til læsning af romanens noder.

Næsten ironisk forekommer det i dag, at Tetzlaff dengang vurderede Helles stilistiske greb således:

Det er altid et sikkert trick at sætte den benhårde og samtidig mærkeligt lyriske naturvidenskab op mod fiktionen, dvs. det hjernesvind, et af naturens subjekter har konstrueret. Det giver lidt den samme følelse, som når man falder i staver foran en arbejdende edderkop eller under stjernehimlen.¹⁸

Bemærk, hvorledes Tetzlaff anvender sammenlignende metaforer ("hjernesvind" og "... lidt den samme følelse som når ...") i sin karakteristik af romanens citater eller tekst-vignetter. I dag - ti år efter World Wide Webs første internationale konferencer og spæde, globale netværksdannelser – ser man, hvorledes de metaforer, der dengang faldt hende ind, netop var edderkoppesvindet.

Der er naturligvis tale om en kæmpemæssig hermeneutisk fejlslutning, hvis man læser *Vandpest* som en skønlitterær foregribelse af World Wide Web. Ikke desto mindre vil det for mange læsere i dag forekomme indlysende, at det netop er de tekstmæssigt baserede netværk af positivistisk viden, som romanen etablerer, der er dens *raison d'être*, dens hovedsigte med andre ord.

Pryds Helle har i et interview forklaret dette forhold således:

SP: Hvad er det ved det naturvidenskabelige stof, som interesserer dig så meget, så du ligefrem må skrive det ind i dit eget sprog?

SV: To ting: Det er virkeligheden. Naturen som sådan overgår fuldstændig min forstand! Jeg synes, der er så mange fantastiske naturfænomener. Noget andet er, at de mennesker, der har forsket og skrevet dette stof, er så optaget af det. Deres grebhed inspirerer mig.

SP: Du mærker altså forskernes følsomhed og grebhed i deres sprog? Normalt forventer man jo af forskeren, at han er nøgtern og i stand til at objektivere sig i forhold til sit forskningsområde?

SV: Derfor holder jeg også mest af ældre faglitteratur. Der giver forskerne sig selv mere lov til at svømme hen over deres forskningsemne. Megen nyere faglitteratur er sværere at læse, fordi den netop er blevet mere objektiv. Ikke altid, selvfølgelig. For eksempel skulle jeg finde noget

¹⁸Anmelderen var Marie Tetzlaff, som anmeldte i Weekendavisen, 16.-22. april 1993.

litteratur om lyslederkabler, som jo er et fuldstændigt vildt teknologisk fænomen. Det er endnu så nyt, at der ikke rigtig er skrevet bøger om det på et niveau, hvor jeg kan følge med. Så jeg ringede til KTAS og kom til at tale med en person, som jeg bad forklare mig, hvordan det fungerede. Først syntes han, det var lidt mærkeligt. Men så kunne jeg høre på hans stemme, hvordan han blev grebet og også selv syntes, at det var fantastisk. Han blev grebet af at fortælle om det.¹⁹

Videnskabsmandens positivistiske ambition og forfatterens psykologisk, empatiske ditto syntetiseres i vævet af noder og links, narrativt set i formuleres syntesen i romanens plot, hvor cellulær metastase er gennemgående metafor og tema.

Hyperteksten og 1. person ental?

Douglas Couplands helt unikke, mediemæssige gennemslagskraft med debutromanen *Generation X. Tales for an accelerated culture* skyldes uden tvivl hans egen person. Romanen blev inden udgivelsen kraftigt *hypet* af forlaget, romanen blev lanceret som et *in-product*, og imens ringede Coupland personligt til gud og hvermand i forlags- og publicist-brancherne for at reklamere for sit værk. Vigtigst af alt: Coupland havde oplagt *Star Quality* og havde let ved at tilpasse sig tv-mediets²⁰ æstetiske og diskursive begrænsninger (*coolness* og *hooklines*). Coupland selv fremstod i medierne – måske blandt andet takket være sin opvækst i Tyskland og Canada og skolegang og uddannelse i både vest og øst – med et ganske særligt *image*: Han var en moderne *nomade*, en skarpsynet kommentator/kritiker i tiden, der i sin kunst *blendede* genrer som litteratur og billedkunst og som formulerede sig på en generations vegne (“the twenty-somethings”). Bogens undertitel, *Tales for an Accelerated Culture*, signalerede det, man i USA kalder “newness and nowness” – nyheds- og “nuheds”værdi – men dens egentlige kup var, at Coupland skabte et begreb, der gik lige ind i samtiden: “Generation X”²¹.

Romanen (der er smækfyldt med nodes og narrative digressioner og som mange derfor (fejlagtigt) har opfattet som en denarrateret roman) er i sin ydre ramme en post-atomar dystopi, bogens fortællende tid er henlagt til tiden efter årtusindskiftet, hvor eksplicite fortæller, Andy, et sted i den amerikanske ørken, oplever to syner, der for ham bliver et billedet på fremtiden.

¹⁹ IN: *Ildfisken* #16, 1997, p. xxx

²⁰ Coupland har blandt andet lavet indslag for MTV.

²¹ Coupland har i interview fortalt, at han tog begrebet fra Billy Idols punk-orkester af samme navn. Billy Idol betyder, at navnet stammer fra en roman fra 60erne, han læste engang i 70erne. – Men hvad det lige var for en roman fortæller sig i tågerne ... For yderligere info se: http://coupland.homepage.dk/texter/generation_x/generationx.html

Først ser Andy noget, han opfatter som en realisering af barndommens angstfyldte fantasme, “atom-skyen”, dernæst en fascinerende og vidunderlig fugl.

Douglas Coupland er født i 1961 på en militærbase i Tyskland, hans far var udstationeret officer i den amerikanske hær, og Coupland selv er altså vokset op i kernen af et Europa, der lå i “kold krig” med Sovjetunionen og østeuropa:

It was a vision that could only have come from one of Dag’s bedtime stories: it was a thermonuclear cloud – as high in the sky as the horizon is far away ... It was not imaginary. It was that same cloud I’d been dreaming of since I was five, shameless, eshausted, and gloating.²²

Afsnittets store gåde, og dens mystiske paradoks, er følgende: Skyen var “... not imaginary. It was the same cloud I’d been dreaming of ...”. - Hvordan kan noget, der er drømt, *ikke* være imaginært?! Den afsluttende personliggørelse, “gloating”, viser hvor syret Couplands dystopi er.

Også i beskrivelsen af fuglen går det syrede igen, men nu på en måde, der viser, at Andys tidligere misbrugsproblemer har betydning for hans virkelighedsopfattelse.

... A *cocaine* white egret, a bird I had never seen in real life before, had flown in from the west, its reptilian instincts alert to the delicious offerings the burned fields would soon be bringing forth – now that so many new and wonderful tropisms had been activated by fire ... Then suddenly, the egret altered its arc. We quickly and excitedly realized that it was going to swoop right over *us*. We felt chosen.²³

Romanens hoveddel, den fortalte tid hvor fortælleren tilbageskuende beretter om starten af 90erne, rummer til gengæld et plot, der både er morsomt og rørende. Morsomt, fordi de tre hovedpersoners ironi og gensidige drillerier er temmelig vittige, men også rørende, fordi Coupland – midt i al “livsstils-reportagen” - ikke afstår fra at psykologisere sine personer. Han gør det på den subtileste af alle måder: Midt i en sætnings spiddende ironi stikker empatisk inderlighed nemlig næsten altid hovedet frem, så det er vanskeligt at afgøre, hvor det ene hører op, og det andet begynder ...

I romanens afsluttende fase, i kapitlet, hvor det for alvor brænder på for Andy, skifter romanen totalt stilleje fra *ironi* til *ellipse*. Fortælleren går fra rollen fra bajads til hvid klovn, narrativet går fra *slapstick* til *melodrama*. Kapitlet, “Define Normal”, omhandler en bestemt erindring fra Andy Palmers opvækst: Sidste gang hans familie blev fotograferet samlet:

²² Generation X, p. 176.

²³ IBID. p. 177.

Fifteen years ago, on what remains possibly the most unhip day of my life, my entire family, all nine of us, went to have our group portrait taken at a local photo salon. As a result of that hot and endless sitting, the nine of us spent the next fifteen years trying bravely to live up to the corn-fed optimism, the cheerful waves of shampoo, and the air-brushed teeth-beams that the resultant photo is still capable of emitting to this day. We may look dated in this photo, but we look *perfect*, too. In it, we're beaming earnestly to the right, off toward what seems to be the future but which was actually Mr. Leonard, the photographer and a lonely old widower with hair implants, holding something mysterious in his left hand and yelling "Fromage!"²⁴

Citatets udgangspunkt er selvironien ("... possibly the most unhip day of my life ...") og se nu, hvorledes teksten i sidste, lange sætning udvikler sig fra satire ("... beaming earnestly ...") over *unheimlichkeit* til slet og ret *gru* ("... lonely widower with hair implants, holding *something mysterious* in his left hand ..."). Den aldrende enkemand, Mr. Leonard, med hår-implantater er skrækeksemplet på, hvor galt det kan gå en ung fyr (som Andy), hvis han falder til patten som middelklasse-borger og glemmer de vigtige ting i tilværelsen: Æstetisk sans og (selv)refleksivitet.

Andy Palmer og hans to venner, Dag og Claire, tilhører "generation x". Alle har de forladt deres (middelklasse)familier og arbejder i romanens fortalte tid som "McJob'ere"²⁵. Alle er de i slutningen af tyverne og har en (form for) uddannelse på et universitet bag sig. Nu lever de imidlertid af job, de selv betragter som midlertidige, og sidder i fritiden ofte sammen i lejede bungalows i den nordamerikanske ørken og fortæller hinanden historier, mens de drømmer om at købe et hotel i San Felipe, som skal være et tjekket sted for dem selv og andre, der er "stået af ræset"²⁶.

It's simple: we come up with stories and we tell them to each other. The only rule is that we're not allowed to interrupt, just like in AA, and at the end we're not allowed to criticize. The noncritical atmosphere works for us because the three of us are so tight assed about revealing our emotions ...²⁷

"Bingo!", råbte tidens trend-forskere. Dér var den: Karakteristikken af generationen, der fulgte efter 80ernes yuppier og punkere.

I 80erne flirtede kunstnere og intellektuelle med anarki, nihilisme og postmoderne æstetik og filosofi. I 90erne, derimod, dannede den efterfølgende, endnu navnløse, generation

²⁴ IBID. p. 133.

²⁵ Citat fra en af romanens talrige noder: "McJOB: A low-pay, low-prestige, low-dignity, low-benefit, no-future job in the service sector". Frequently considered a satisfying career choice by people who have never held one."

²⁶ Middelklassen illustreres non-fiktivt af romanens sidste afsnit, der vha. statistikker portrætterer nordamerikanere under 30.

²⁷ IBID. p. 14.

fællesskaber, der rummede både ironi, forbrugerisme, livsstil, men også byggede på socialt baserede (midlertidige) fællesskaber.

Hotellet i ørkenen blev således et symbol på den “udbrændte forbrugerisme” og X’erne den første generation, der selvbevidst sagde “nej” til logoer og mærkevarer og paradoksalt nok *alligevel på samme tid* definerede sig selv ud fra disse.

We live small lives on the periphery; we are marginalized and there’s a great deal in which we choose not to participate. We wanted silence and we have that silence now. We arrived speckled in sores and zits, our colons tied in knots that we never thought we’d have a bowel movement again. Our systems had stopped working, jammed with the odor of copy machines, Wite-Out, the smell of bond paper, and the endless stress of pointless jobs done grudgingly to little applause. We had compulsions that made us confuse shopping with creativity, to take downers and assume that merely renting a video on Saturday night was enough. But now that we live in the desert, things are much, *much* better.

Douglas Coupland gør imidlertid andet og mere end blot at udfylde rollen som “stemme for sin tid”; noget han ud fra sin romans iboende logik selv dybest set måtte definere som et mainstream-produkt. Dertil er romanen alt for nærgående i sin psykologiske skildring af Andy, Dag og Claire og for radikal, narrativt set. Det, mange har overset, er, at der fortælleteknisk set er tale om en roman, der iscenesætter en *fortællekreds* (Andy, Dag og Claires historier) som *en serie af 1. persons ental beretning, fortalt i præsens*.

Hvad er fortællekredsens grundlæggende princip? – Netop! Konnektivitet ...

Anskuer vi *Generation X*’ ofte ganske korte beretninger (erindringer for en stor dels vedkommende) som *noder*, er det ikke blot bogens udenværker (grafikken, tekstblokkene, ordforklaringerne, sloganerne og tekst-vignetterne), der gør den til en hypertext, men altså også selve dens narrativ: Samtlige historier tager jo tråden op fra enten et tema eller en idé fra en forudgående historie; de danner dermed links i et narrativt netværk af fiktioner. Fortællekredsen er en hypertext i *Generation X*, hvor Coupland teknisk, æstetisk, fiktionelt set *gør* det, narrativets ramme bygger på. Han arbejder som *kybernetiker* med andre ord og integrerer på subtileste vis værkets enkeltdele i hinanden i en hypertextuel “sammensat helhed”.

Som Berners-Lee formulerede det: “Det, der betyder noget, ligger i forbindelserne.”

Litteratur

Berners Lee, Tim & Fischetti, Mark: *Webbets vej til verden*, Adlandia 2001.

Bolter, Jay David: *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum and Associates, 1991.

Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture Volume III End of Millennium*. Malden: Blackwell, 1998.

Coupland, Douglas: *Generation X. Tales for an accelerated culture*, St. Martins Press, New York 1991.

Højholt, Per: *Turbo*, København 1968.

Joyce, Michael: *Of Two Minds. Hypertext Pedagogy and Poetics*, The University of Michigan Press 1995.

Kjærstad, Jan: *Menneskets felt. Essays om litteratur*, Samlerens Forlag 1999.

Landow, George P. & Delany, Paul: *The Digital Word: Text-based Computing in the Humanities*, The MIT Press, London 1993.

Landow, George P.: *Hypertext. The convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1992.

Landow, George P.: *Hypertext 2.0. The convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1997.

McKnight, C., Dillon, A. & Richardson, J. (red.): *Hypertext. A psychological perspective*, Ellis Horwood 1993.

Nielsen, Jakob: *Hypertext and Hypermedia*, Bellcore, Morristown, New Jersey 1993.

Woodhead, Nigel: *Hypertext & hypermedia. Theory and Applications*, Addison Wesley 1991.

Hypertekster

Adolphsen, Peter: <http://www.sindoe.dk/undervisning/hypertext/hypertext1.htm>

Amerika, Mark: [http:](http://)

Joyce, Michael. *afternoon, a story*. CD-Rom, Eastgate Systems, Cambridge 1987

Landow, George (hypertext site): <http://www.cyberartsweb.org/cpace/>

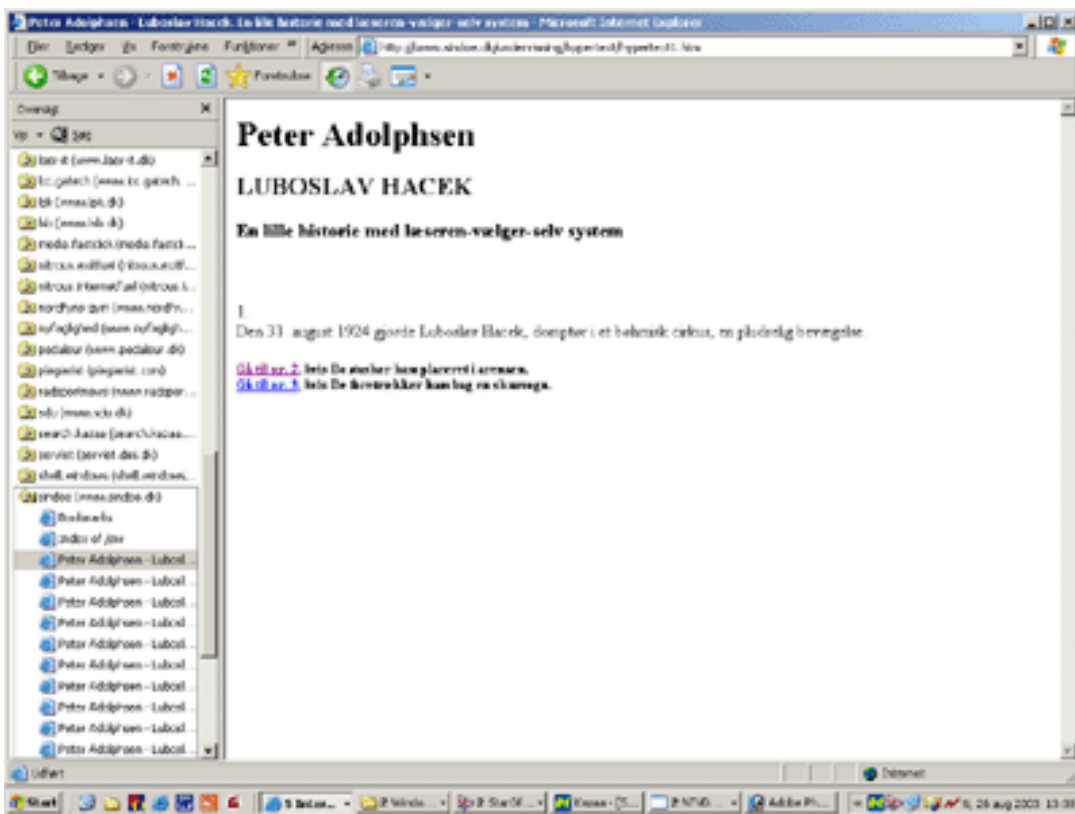
Bilag

Billeder af sider fra *Vandpest*, "Luboslav Hacek" og *Generation X*.

Malcolm

Alle store Dyr have kun to Øjne; men selv det mindste Insekt er i saa Henseende langt rigere udstyret. Myrerne, hvis Synsredskaber dog børe til de mindre udviklede, have omtrent et Halvt-hundrede Øjne. Den almindelige Husflue har 8000 og visse Sommerfugle indtil 25,000.

Malcolm blinker med øjnene. Det orange lys fra teltdugen flyder sammen med søvnen. Han åbner øjnene, og når han igen lukker dem, sidder lyset stadig på nethinden. Uden for teltet hører han en af spejderlederne hugge brænde med en regelmæssigt klingende lyd fra øksen. Drengene, der ligger i soveposer på begge sider af Malcolm, begynder at røre på sig. De er krøbet tæt sammen for at holde varmen. Malcolm drejer kroppen fra side til side for at mærke sneen, de rejste teltet på. Den har føjet sig efter hans krop. Han tænker på vandringsen i sneen dagen før, månen over grantræerne da de slog lejr, skyer der sejlede omkring. Malcolm ånder ud og betragter sin ånde, det orange lys og sløjferne der samler teltdugen. Lederen er holdt op med at hugge brænde; det hvisler og knitrer fra et nytændt bål. Malcolm ruller sig sammen og kniber øjnene i. »Jeg er ikke her, ikke her,« siger han til søvnen.



ing, telling tales
or "crinkly and
a pilgrimage"—
story in Paris
way to Jimmy's
It was great."

Claire's doodad
is (is) her real
on, a name that
pleasure) when
one stems from
of a woman who
capped by an
her skull like a
a beautiful per
a spite of living
is as thin as a
It seem a little

aguous, Claire
adstrong, both
their old lives
es in the name
they willingly
ok, took some

It with a noisy
is—but a child
abound in the
one-tooth of a
malfunctioning
you.

As for how Elvissa makes her living, none of us are quite sure, and none of us are sure we want to even know. She is living proof of Claire's theory that anyone who lives in a resort town under the age of thirty is on the make. I think her work may have to do with pyramid or Ponzi schemes, but then it may be somehow sexual: I once saw her in a Princess Stephanie one-piece swimsuit ("please, my maillot") chatting amiably with a mafioso type while counting a wad of bills at the poolside of the Rita Carlton, high in the graham cracker-colored hills above Rancho Mirage. Afterward she denied she was there. When pressed, she will admit to selling never-to-be-seen vitamin shampoo, also products, and Tupperware containers, on which subject she is able to improvise convincing anti-evil testimonials on the spot ("This crisper saved my life").

Elvissa and Claire exit my bungalow. Claire appears both depressed and preoccupied, eyes focused on an invisible object hovering above the ground a body's length in front of her. Elvissa, however, is in a pleasant state and is wearing an ill-fitting 1930s swimsuit, which is her attempt to be hip and retro. In Elvissa's mind this afternoon is her "time to be Young and do Young things with Young people my own age." She thinks of us as Youngsters. But her choice of swimwear merely accentuates how far removed she has become from current bourgeois time/space. Some people don't have to play the hip game; I like Elvissa, but she can be so clued out.

"Check out the Vegas housewife on chemotherapy," whispers Tobias to me and Dag, misguidedly trying to win our confidence through dumb wisecracks.

"We love you, too, Tobias," replies Dag, after which he smiles up at the girls and says, "Hi, kids. Have a nice chat?" Claire listlessly grunts and Elvissa smiles. Dag hops up to kiss Elvissa while Claire flops out on a sun-bleached yellow fold-out deck chair. The overall effect around the pool is markedly 1949, save for Tobias's Day-Glo green swimsuit.

"Hi, Andy," Elvissa whispers, bending down to peck me on the cheek. She then mumbles a cursory hello to Tobias, after which she grabs her own lounge to begin the tedious task of covering every pore of her body with PABA 29, her every move under the worshipful looks of Dag, who is like a friendly dog unfortunately owned by a never-at-home master. Claire's body on the other side of Dag is totally rag-doll slack with gloom. Did she receive bad news, or something?

