

BBB VS WWW

Digital epistemologi och litterär text från Göran Printz Pålsson till Ralf Andtbacka

DEN MEKANISKA HANDEN

I en förunderlig prosalyrisk betraktelse i *Gradiva och andra dikter* från 1966 ger Göran Printz-Pålsson ordet till Charles Babbage:

Ingen man kan lägga en tum till sin växt, säger skriften. Ändå såg jag en gång detektiven Vidocq förändra sin längd med ungefär en och en halv tum. Det har alltid varit min erfarenhet att man måste iakttä den största noggrannhet även i småsaker.

Ingen har lärt mig mera än min maskin. Jag vet att lagbundenhet är ett mirakel. Jag vet att förändring är ett mirakel. När jag ser sländan ser jag larven innesluten i dess glänsande flykt. Hur mycket större sannolikhet är det inte att en lag – vilken som helst – skall visa sig otillräcklig än att den skall hålla streck. En gång måste det ske: att hjul och hävstång rör sig korrekt, men att det andra talet kommer upp, det oväntade, det oberäkneliga, då larven slår ut i en slända. Jag ser en hand i livet, Den Store Utsuddarens oföränderliga hand.

Var därför noggrann och vårda ditt förstånd, så att du må känna igen miraklet då det sker. Jag skrev till Tennyson att hans uppgifter var oegentliga då han sjöng att ”varje dag en mänska dör och varje dag en mänska föds”. Det föds i själva verket varje dag en och en sextondels människa. Jag vägrar att överge denna sextondels människa.¹

Babbages reflektion bär en titel som nästan är en prosalyrisk betraktelse i sig: ”Sir Charles Babbage återvänder till Trinity College efter att ha uppdragit åt den svenske ingenjören Scheutz att bygga en differensmaskin. Vid stranden av floden Cam betraktar han Suckarnas bro och begrundar sländornas liv”. Redan titeln på stycket synes därmed etablera en form av informationsöverskott, kanske inte innehållsligt (läsaren har troligen stor behållning av denna bakgrund) men väl i förhållande till gängse titelpraktik. Att dikten sedan behandlar en maskin som producerar ett annat överskott – i slutändan rentav ”en sextondels människa” – skapar ännu en resonansbotten i texten.

Printz-Pålssons *Gradiva* pryds av ett fotografi av en mekanisk hand. En protes, som det ser ut. Baksidestexten upplyser. ”Omslagsbilden: mekanismen i handen på den ’musicienne’, den pianospelande docka, som Henri-Louis Jaquet-Drotz visade på en utställning av automater i Paris 1783”. Poetens skrivande hand? Poesin som programmerad process? Författarens död?²

Gradiva och andra dikter innehåller fyra avdelningar: den första är en parafra i dramats form på den tyske författaren Wilhelm Jensens kortroman *Gradiva* från 1902 (som förstås givit diktsamlingen sitt namn och för övrigt kom i svensk översättning så sent som häromåret);

del två innehåller dikter om bland andra de spiondömda makarna Rosenberg, Joe Hill, Gustave de Beaumont och Alexis de Tocqueville samt utbrytarkungen Houdini. Del fyra är en svit som under rubriken "Summary" presenterar tre dikter skrivna på engelska, vilka i tur och ordning behandlar seriefigurerna Stålmannen, Gyllenbom samt Knoll och Tott. Om de utgör en sammanfattning, så är det av samlingens på en gång metapoetiska och gränsöverskridande karaktär. Författaren skriver själv i en fotnot att "Summary har jag kallat den avdelning där jag sammanför tre dikter på engelska om seriefigurer, helt visst för att hävda att man inte behöver vara mindre allvarlig när man skriver om Stålmannen, Gyllenbom eller Knoll och Tott än när man skriver om makarna Rosenberg" (s. 69).

Men det är bokens tredje del vi ska fokusera på inledningsvis, ty där finner vi mekaniska dockor, monster och maskiner. Sviten namn är "Automaterna" och innehåller sex dikter, varav den första behandlar den franske 1700-talsurmakaren och automatkonstruktören Jaquet-Drotz (vars tillverkade hand prydde omslaget); denna dikt följs av en reflektion som tillskrivs Mary Shelleys "människotillverkade monster";³ därefter en dikt med titeln "Formula Translation", som inspirerats av programmeringsspråket Fortran. Den citerade texten ovan finner vi också här, och Charles Babbage har gått till historien som mannen bakom differensmaskinen och analysmaskinen.

"Automaterna" fortsätter med ett kort stycke om den mekaniska dockan Olimpia



(från E.T.A. Hoffmanns romantiska fantasi *Sandmannen*, 1817), och sviten avslutas med dikten "Turing-maskin", där Turingtestet tematiseras och parallellställs med "andra maskiner, abstraktare automater, djärvare och mera otillgängliga, som äter sin tape i matematiska formler". Men denna maskin, så säger dikten, "imiterar i språket" – så möjligen är detta, liksom omslagsbilden, en metafor också för poeten.⁴

Det som gör sviten *Automaterna* intressant är att den utgör ett konkret exempel på representationen av det digitala i svensk litteratur, samtidigt som den fungerar som en lämplig inkörsport till det som vi här kallar *digital epistemologi*. Representationen av det digitala återfinns explicit i Fortran-dikten, men indirekt också i styckena om Babbage och Turing, då bägge dessa namn representerar digitala innovationer vilka förebådar den moderna datormaskinen. Hela den korta avdelningen, som alltså tematiserar automater och andra liknande artefakter (som Frankensteins monster), kan dock ses som ett uttryck för den mer abstrakta "epistemologiska" dimension föreliggande text undersöker. Ty flera av dessa texter har inte uttryckligen med datorer eller digital teknik att göra, men kan ändå, år 1966, otvetydigt ses som ett uttryck för en diskurs där det digitala markerar sin närvaro även då den inte uttrycks explicit. Ty varför skriva om Shelley, Babbage, och 1700-talets automater 1966? Eller för den delen göra poesi av tecknade serier? Det senare skulle kunna sortera som en kategori inom samtidens (1966) förtjusta reception av popkonsten (Warhol, Lichtenstein, Fahlström, m.m.), men också – eller just därför – ses som ett perspektivskifte bort från boksidans hegemoniska status som litteraturförmedlare till en mer sammansatt kulturell diskurs där medier, tekniska artefakter och populära uttryck intar samma position som "solnedgången" och "havet".⁵

DIGITAL EPISTEMOLOGI

Den här texten syftar alltså till att belysa konceptet "digital epistemologi". I detta sammanhang förstås "det digitala" inte i första hand som verktyg (datorer, databaser, nätverk, skärmar, plattformar) eller som objekt (fan fiction, digitala arkiv, twitterpoesi, spel, elektroniska texter), utan som ett kritiskt diskursanalytiskt och framför allt *mediearknologiskt* koncept, med vars hjälp vi kan skapa produktiva perspektiv på vår estetiska och kulturella omvärld och – inte minst – på vår estetiska och kulturella historia. Sålunda är "digital epistemologi" inte främst en fråga om att påvisa kausalitet; det handlar inte om orsak och verkan utan om *relationer*. Det är relationen mellan konsten och dess omgivning, men också mellan kropp och text, mellan mänskliga, maskin och miljö, mellan postmodernitet och förmodernitet. Den här typen av relationer är egentligen påvisbara genom hela kulturhistorien, men med ett koncept som "digital epistemologi" accentueras denna mediehistoriska relation ytterligare. Nya medier påminner oss.

Och om vad påminner de oss? Åtminstone fyra (ja, fem) perspektiv kan sägas vara sprungna ur en digital epistemologi.

1. Att läsa historien digitalt: *Vad betyder det?* Vi frågar oss om det går att etablera produktiva relationer genom att betrakta historien genom digitaliseringsens lins. Finns det en digital materialitet som påverkar hur vi förstår historien? Exempel (se nedan): *bomber och virus*.
2. Att litterära texter påverkas av sin samtids kommunikationsteknologier vare sig de artikulerar det eller ej. *Vad betyder det?* Att vi läser texterna som avtryck, reaktioner eller med- och omedvetna speglingar av sin samtids digitala kultur. Vi tittar särskilt på texter som inte explicit relaterar till datorer eller digital kultur. Exempel (se nedan): *Gunnar D Hansson, Lotta Lotass*.

3. Att digital kultur härbärgerar förmoderna tankeformer: *Vad betyder det?* Vi studerar paralleller mellan digitala uttrycksformer och sådana tankemodeller som var populära före romantiken och moderniteten. Genom att lyfta fram dessa kvaliteter hos dagens digitala kultur kan en digital epistemologi bidra till att stärka intresset för äldre estetiska uttryck och system. Exempel (se nedan): *kuriosakabinett, pertinensprincipen*.⁶
4. Att undersöka de nya analysmetoder elektroniska texter och multimodala verk har gett upphov till. *Vad betyder det?* Vi undersöker hur textanalysen påverkas om vi applicerar dessa grepp och termer på litterära texter? Kan vi bryta oss ur den gutenbergska narkosen? Exempel (i ett kommande arbete): *”embodiment”, processer, materialitet, spel, program, interaktion, mjukvara*.⁷

Det jag här börjat skissa några konturer av är förstås inte skapat ur intet – och helt utan min påverkan presenterade professor Alan Liu (Department of English, UC Santa Barbara) hösten 2014 ett förslag på hur man skulle kunna arbeta just med begreppet ”digital epistemologi”.⁸ Lius inlägg ligger på en annan abstraktionsnivå än mina konkreta nedslag, men i allt väsentligt lyfter han samma fråga: att den digitala kompetensen inte ska vara en angelägenhet endast för dem som undersöker digitala objekt och elektronisk kultur, eller för dem som sysslar med Big Data och digitaliseringen av kulturarvet – nej, digital kompetens bör också innebära ett epistemiskt skifte för den akademiska praktiken som sådan.⁹

Innan vi ger oss in på exemplifierandet av den digitala epistemologin bör också en meta-vetenskaplig dimension accentueras: jag hävdar nämligen att vissa teoretiska konstruktioner *i sig* kan ses som ett kongenialt uttryck för en

digital epistemologi. Hit hör till exempel mediearkeologi, posthumanism och olika varianter av aktör-nätverks-teori. Dessa teorier fungerar som analytiska verktyg men kan alltså samtidigt ses som uttryck för en digital epistemologi. Till exempel kan den mediearkeologi som inspirerat föreliggande arbete ses som ett eminent uttryck för en, låt oss kalla det, pertinensdriven teori (läsaren kommer innan texten är slut förstå varför).

Man kan se åtminstone tre olika mediearkeologiska strategier för att (i Foucaults efterföljd) skriva om historien i mediehistorisk belysning.

1. Ett särskilt intresse för ”de förlorande teknologierna”, alltså en historieskrivning med fokus på det aparta eller något fullt fungerande som av olika skäl ändå inte kom att bilda norm för medieutvecklingen. Erkki Huhtamo är en av de som särskilt uppehållit sig vid denna aspekt av mediearkeologin.¹⁰
2. En annan strategi är den så kallade årtalsforskningen, som innebär att du undersöker mycket begränsade tidsspänn (till exempel ett enda år) för att komma bort från de begränsningar som epoker, -ismer, genrer, författarskap och andra estetiska kategorier för med sig.¹¹ Årtalsforskning är kanske inte något mediearkeologiskt påfund i sig, men praktiseras gärna då den inbjuder till att parallellställa estetiska uttryck och mediehistoria.
3. För att motverka de evolutionära tendenser Foucault varnade för, kan man etablera kopplingar också över mindre eller större tidsspänn. I föreliggande arbete kommer vi till exempel antyda kopplingar mellan vår egen digitala samtid och kuriosakabinettet; i en kommande text kommer produktiva likheter mellan digitala gränssnitt och renässans-emblemet lyftas fram.¹²

Men först, den digitala epistemologin är inte *en* epistemologi. Förutsättningarna, datorteknologin som diskursivt system, ser väsentligen olika ut beroende på vilken tid vi undersöker, detta eftersom digitaliseringens materialitet varit så olika under till exempel 1960-tal, 90-tal och 00-tal. Och med dessa skilda materialiseringar följer också att de föreställningar vi knutit till teknologin ser helt olika ut. Under en tid när datorerna var stora som hus och gradvis förvandlades till hanterbara kontorsmaskiner (från 1950-tal till tidigt 1980-tal) var den digitala kulturen knuten och associerad till just maskiner. Detta korresponderade med den allt överskuggande hotbilden, som också var en stor maskin, nämligen Atombomben. Kärnstridsspetsarna bars dessutom av ”robotar”, en cybernetisk favoritglosa från efterkrigstidens första decennier. Men datorteknologins materialitet samspelade också med metaforer som ”statsapparaten” och ”det byråkratiska maskineriet”.

Från millennieskiftet och framåt är bilden av det digitala snarare att det finns överallt, något som vi numera uttrycker i termer av ”ubiquitous computing” (på svenska föreslås begreppet ”ubika nätverk”). ”Det digitala” har här naturligtvis en helt annan innebörd; det är inte längre ”en maskin”, utan vi har snarare att göra med en sorts digitala kvalster som kryper omkring lite överallt i våra liv.¹³ Idag år 2015 ser vi till exempel framväxten av så kallade intelligenta textilier. Det som kan skada vår digitala omvärld är framför allt datavirus och illasinnade hackers. Och vad gäller hotbilder är bomben och stormakterna utbytt mot virus, celler och nätverk. Det är inte den stora smälten vi fruktar, utan smittade grisar och fåglar, och – framför allt – terrorn.¹⁴

DEN LITTERÄRA TEXTEN: OPERATION BBB

Rubriken på denna uppsats kan förefalla en smula enigmatisk. Här följer en förklaring:

När de tre böckerna skrevs hade jag visserligen en dator, men mitt sökande efter information gick inte via sökmotorer, googlande eller något annat eterburet. Ingen <http://www.WorldWideWeb> – utan snarare <http://bbb.BilBåtBibliotek>. Kroppen i stället för etern. Jag säger inte detta för att heroisera ett äldre mera hantverksmässigt produktionssätt, utan för att ge en rimlig historieskrivning. Och för att framkasta en misstanke om att skrivsättet eller förmedlingssättet redan låg i den luft jag då andades, att andra redan börjat med något som jag inte kände till (men ändå på något sätt kom att påverkas av).

Vad professorn, författaren och litteraturvetaren Gunnar D Hansson – för det är förstås han – här formulerar är en sorts efterhandspoetik, och hans insikt, eller misstanke, är i och för sig inte avgörande för hur man närmar sig hans böcker från 1990-talet men formuleringen ringar in en huvudfigur i konceptet digital epistemologi. De titlar han syftar på är den trilogi bestående av böckerna *Olunn* (1989), *Lunnebok* (1991) och *Idegransöarna* (1994) som för några år sedan utkom i en samlad pocketvolym.¹⁵

Böckerna tillkom under första halvan av 1990-talet och är anmärkningsvärda på många sätt, inte minst i sin utformning. Det här är texter som oftast sorterades in i hyllan för poesi, men lika gärna kunde ha kategoriserats som prosa, dokumentärlitteratur, folklivsforskning, uppslagsverk, reseskildring, et cetera. Böckerna behandlar i tur och ordning makrillar, lunnefåglar och idegranar. Kring dessa objekt klustras dikter, essäer, prosastycken, faktaansamlingar, skrönor, tabeller och spekulationer, men allt detta i total avsaknad av sammanfattande synteser, slutsatser eller övergripande resonemang. Ty hur sammanfattar man en makrill?¹⁶ Helt klart finns det något osorterat encyklopediskt över dessa texter. Ett arkiv, men knappast sorterat enligt den postromantiska princip som stasvas proveniens – det vill säga efter ursprung och upphov – utan snarare efter den mer associativa

ordning som går under benämningen *pertinens-principen* – eller ämnesprincipen. Vi ska återkomma till den.

Vi letar efter uttryck för en digital epistemologi – och finner den i en formell ordning, eller ”oordning”, för att parafrasera titeln på Hanssons avhandling om Lars Ahlin.¹⁷ I fallet med trilogin antyder författaren själv att där fanns något utanför hans egen medvetna skaparnit som influerade utformandet av hans texter: ”något som jag inte kände till (men ändå på något sätt kom att påverkas av)” (ibid.). Vad hans självinsikt bekräftar är att det han föresatte sig att göra i början av 90-talet inte avsiktligt hade med digitala medier att göra, men att hans böcker till formen kom att gestalta vissa av de nya mediernas egenskaper.¹⁸

Det finns förstås fler exempel. Från BBB-epoken kan vi nämna Gabriella Håkanssons sekventiella debutroman med det, med tanke på hur Gunnar D Hansson benämnde sitt informationsnätverk, nästan spökliskt perfekta namnet *Operation B* (från 1997, med en digital uppföljare som publicerades på Bonniers hemsida under namnet *Operation SnabelBeta*). Romanens första del beskriver en kvinna som är gift med en man i flera decennier, innan hon till slut – och som ett led i ett pågående forskningsprojekt – helt sonika dödar honom eftersom undersökningen är slut. Föreställningen om den hänsynslösa vetenskapen, som här alltså påtagligt påverkar människors liv, utgör en brutal kontrast till 90-talets mest radikala postmoderna föreställningar om att ”allt” är ”text”, samtidigt som Håkanssons roman i hög grad leker just med textbegreppet.

Det är en dunkel ”Operation” som håller de olika romanfragmenten samman. En konspiration? Eller helt enkelt villkoren för makt? Eller en allegori om förutsättningarna för att skriva romaner när berättelsen inte längre har något slut? I Håkanssons fall dessutom rent bokstavligen, då nya sekvenser alltså publicerades på internet, i vad som kan ha varit det första

nätbaserade verket i Sverige som getts ut av ett etablerat förlag (Bonniers).¹⁹ En av dessa ”digitala sekvenser” skildrar en diabildsföreläsning (ännu ett utdöende medium) hållen av en psykiatriker. Fallet hon lyfter upp är en man som blivit besatt av reparera avloppet på sin sommarstuga, och till följd förlorat inte bara sin familj utan även sitt förstånd. Terapin går ut på att bygga små modeller av stugan, där rörsystemet faktiskt blir färdigt, varefter mannen får bygga en något större modell, och så vidare till fler och fler modeller, varav den sista är i naturlig storlek. Behandlingsmetoden beskrivs som en succé. Men vad händer när representationen inte längre kan skiljas från ”verkligheten”, sin förebild? Är det verkligheten som går förlorad – eller är representationen? Vad händer, frågade sig Sven Lindqvist redan i *Myten om Wu Tao-tzu* (1967), om man kliver in i konstverket? Försvinner fiktionen då, eller är det så att vi snarare inser att allt består av berättelser? Av text? Gabriella Håkanssons 90-tal präglades i hög grad av dessa frågeställningar – vi såg det i Cultural Studies’ insisterande på att ”allt” är en berättelse, och i pedagogernas allt vidare textbegrepp. Berättelsen om sommarstugan skiljer sig inte från sommarstugan. Forskningsprojektet skiljer sig inte från livet.

Ur ett digitalt perspektiv kan vi tillåta oss att vända på problemet och fråga oss om det istället är så att våra avbilder alltid är pågående verklighet. Det ursprungliga mimesisbegreppet inbegriper också ”methexis”, deltagande. En imitation var inte i första hand en representation, den innebar att *utföra* något, en medverkan – precis som i många av dagens digitala uttrycksformer, exempelvis som den rudimentärt interaktiva text *Operation SnabelBeta* utgjorde.²⁰

POSTDIGITALA MANIFEST OCH ANALOG NOSTALGI

Att det digitala ”finns överallt” har förstås sitt ursprung i att vår samtid är uppbyggd av ”kod” snarare än ”codex”. Detta genererar föreställ-

ningar om (och iscensättningar av) att hela vår tillvaro egentligen är översättbar och reproducerbar. Som Rasmus Fleischer påpekar i *Det postdigitala manifestet* (2009) är det rentav så att det enda som håller musiken vid liv är kopierandet – alltså reproducerandet. Varje avlyssnande av en CD eller en nedladdad fil skapar rent faktiskt en ny kopia i själva uppspelningsögonblicket.²¹ Gränsen mellan kopia och original håller på att luckras upp, något som ledande marknadskrafter av förklarliga skäl har stora problem att förlikta sig med. Men detta skapar också en medvetenhet – eller ska vi säga *aning* – om att vår egen identitet inte är så originell. William S. Burroughs experiment med bandspelaren under 1960-talet, och slutsatsen att vi alla, vårt tal, våra kroppar, redan är förinspelade ("pre-recorded") ter sig obehagligt profetiska.²² Försök säga något nytt på en fest, något du aldrig sagt förut... Om det på 60-talet kunde tas emot som en träffande men kanske ändå kuriös iakttagelse, blir samma påstående i vår egen (posthumanistiska) tid till en existentiell realitet.

Iakttagandet av dessa fenomen har gett upphov till det "postdigitala" tillstånd som gett namn åt Fleischers manifest, men det ska genast sägas att det verkligen inte är fråga om någon "anti-digital" hållning, inte heller en föreställning om något som kommer "efter" det digitala. Det handlar snarare om en formulerad medvetenhet om att digitaliseringen skapat vissa företeelser och artefakter som inte enkelt låter sig inordnas i den traditionellt kapitalistiska logik som gärna ser sig som lierad med en digital kultur, så länge den inte hotar dess egna intressen. Det handlar också om att låta oss förstå att det digitala inte kan realiseras utan analoga receptorer i form av text, ljud, ljus, et cetera – det är startpunkten till en analys av den komplexa relationen mellan digital och analog kultur.

Ett uttryck för ett postdigitalt förhållningsätt till kulturell produktion är det som kommit att kallas "analog nostalgi", vilken tar sig

uttryck genom olika retro-tekniker, till exempel genom framhävande av pappret och boken som medium, eller skivknaster och Low Noise C60-brus på ljudinspelningar. Begreppet analog nostalgi lanserades runt 2000 av bland andra Laura Marks,²³ och i essän "Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Remediation", parallellställer Dominik Schrey företeelsen med 1700- och 1800-talens ruinkult och fragmentestetik.²⁴ I en vidareföring av Marks hävdar Schrey att det som kännetecknar den analoga nostalgin är dels att man utnyttjar digital teknologi för att framhäva det analoga, dels att det är "bruset" snarare än "signalen" som uppmärksammas:

[T]he phenomenon is not about the refusal of digital technologies, but exclusively about the digital remediation of analogue aesthetics within the digital. To put it in terms of communication theory, analogue nostalgia is directed towards the noise, not the signal. In the broadest sense, it operates as a strategy of re-enchanting an object through aesthetic de-familiarisation as it is characterised by deliberate imperfection.²⁵

Och det är förstås i detta brus som vi hör rasslet från maskinen, återupplever bristen hos Dolby B, och känner bokens tyngd. Den analoga nostalgin är därmed ett av den digitala epistemologins mest konkreta uttryck för medial materialitet.

Exempel på denna materialitet från vårt eget 2000-tal kan vi finna i Johan Jönssons häpnadsväckande omfångsrika diktsamlingar, som närmast måste beskrivas i termer av en postdigital och poetisk epistemologi.²⁶ Ett annat uttryck är tidskriften *OEI:s* monumentala förhållande till papperskonsumtion genom nummer som är så tjocka att de i det närmaste motsätter sig distribution.²⁷ Vare sig dessa arbeten produceras med "det digitala" för ögonen eller ej, utgör deras blotta närvaro bland pdf-

filer, smartphones, webbsidor och snapchats ett brutalt statement som definitivt skiljer sig från hur samma produkt skulle ha uppfattats 50 år tidigare. Gemensamt är att de genom sina manifesta materialiteter upprättar en medie- arkeologisk accesspunkt där begrepp som ”digitalt” och ”analogt” kan problematiseras.

Lotta Lotass är en annan författare som bedriver ett envist analognostalgiskt företag. Hennes neomodernistiska tilltag att presentera litterär fiktion i en låda med texter (*Den vita jorden*, 2007) eller som en telegramremsa (*Fjärrskrift*, 2011) är två synnerligen påtagliga uttryck för en postdigital diskurs.²⁸ Det är notabelt att flera av Lotass texter innehåller mycket teknik (många upptäcktsresanden, många teknologiska landvinningar) men ytterst sällan digital sådan. Dock: det som intresserar oss är inte primärt huruvida Lotass skapat dessa verk för att ”kommentera” eller ”relatera till” sin digitala samtid – den digitala epistemologin etablerar sina egna relationer. Det som tycks känneteckna just Lotass prosa är emellertid den närmast demonstrativa *avsaknaden* av nätverk. Ibland (som *Den vita jorden*) förefaller det som att texten själv saknar ett sammanhållande nätverk. Det får bli en låda istället.

Om telexremsan i *Fjärrskrift* tvingar läsaren in i en viss läsarpöosition (rent fysiologiskt) etablerar Lars Jakobsons roman *Vid den stora floden* (2006) läsarens frihet som en närmast *omöjlig* position.²⁹ Typografiskt fördelar sig Jakobsons romantext på två spår, ett övre och ett nedre. Läsningen löper alltså inte sida ner och upp, utan den ena framställningen ligger på boksidas övre hälft, medan den andra löper på den undre hälften. De bägge framställningarna förmedlar väsentligen samma berättelse, men i olika faser och med olika röster. Det som inträffar i läsaften är en osäkerhet om hur vi fysiskt ska ta oss igenom texten. Ska vi läsa hela den övre redogörelsen först, och sedan den undre? Ska vi läsa några sidor i taget? Vad som blir uppenbart är att vi inte kan följa två

spår samtidigt, vi måste göra ett val, något som etablerar en stark bokmateriell närvaro. Romanen tematiserar Irakkriget och författandets villkor efter 11 september 2001, och varvar detta med agentäventyr och en pseudovetenskaplig referenspunkt i en arkeologisk utgrävning av vad som visar sig vara Babels torn – alltså den mytologiska platsen för språkförbistringen. Den överraskande vändningen i romanen är att de som anträder utgrävningens platsen tappar sitt språk.; när de kommer ut igen kan de endast tala babyloniska. Romanen kan sägas hantera utsagens villkor efter en globalt medierad terrorattack, ändå befinner sig *Vid den stora floden* på flera sätt långt från elektroniska hypertexter och Google translate. Men just *därför* – och genom det envisa framhävandet av läsarens materiella förutsättningar – blir relationen angelägen och skapar ytterligare en resonansbotten i Jakobsons roman, något det finns anledning att återkomma till.

KURIOSAKABINETT

(RÖR inte vid föremålen.

Ytan absorberar salt, smuts och fett.

Rör inte.

Hudens syror
förorsakar oxidering.):

...

Raderna är hämtade från den finlandssvenske poeten Ralf Andtbackas diktsamling *Wunderkammer* från 2008.³⁰ Dikten, som ger intrycket av ett *objét trouvé*, alltså en ren avskrift av befintliga varningstexter på något museum, upprättar en paradox. Vid två tillfällen uppmanas läsaren att inte röra vid föremålen. Just härigenom – uppmaningen att *inte* röra – etableras den taktila dimensionen i dessa rader. ”När-

mare och mer avlägset än så blir inte tinget i sig”, kommenterar Mattias Pirholt i ett blogg-inlägg.³¹ Denna taktilitet förstärks förstås av informationen om att våra fingrar innehåller såväl salt som smuts och fett, och att vi bär på syror i huden som kan orsaka oxidering. Människans beröring är ett kemiskt laboratorium.

Wunderkammer innehåller många reflektioner kring människans förhållande till tingen runtomkring oss. Diktsamlingens motto (på försättsblad och baksida) lyder ”Det är något speciellt med tingen. / Hur de samlas, tiger still; / hur de skingras, om man vill.”. Det är en bok som tycks skriven för en analys i aktör-nätverksteorins anda. För föremålen är sannerligen agenter i Andtbackas poesi. Och de etablerar hela tiden nya relationer, inte bara i språket (detta är så mycket mer än språkmaterialism) utan just i tingens relation till varandra, till det språkliga, det mänskliga, det levande. Inte heller de digitala tingen utesluts – främst markerar de sin närvaro genom bokens lekfulla, neomodernistiska (igen!) typografi. Men som vi ska se finns det också mediearkeologiska beröringspunkter mellan en digital epistemologi och den estetik baserad på kuriosakabinett som gett diktsamlingen sitt namn.

Kuriosakabinetten hade sina glansdagar under 1500-, 1600- och 1700-talen. De kunde vara utformade som väldiga skåp med en mängd olika fack, lådor och montrar, eller också uppta hela rum, som ett slags museum.³² Kuriosakabinetten syftade till att skapa en överblick över en tids vetande, och med en blandning av artefakter och autentiska föremål i konstfulla arrangemang utgjorde de förstås också ett äremärke över sin mäktiga ägare. Här förenades en påtaglig materialitet med en associativ och konstnärlig praktik, som dock kunde följa ganska stränga principer. I sin översikt över kuriosakabinetten i europeiskt kulturliv redogör Horst Bredekamp för en under 1600-talet ganska vanlig ordning för kuriosakabinetten:

Naturalia – objekt från naturriket samt

antika skulpturer

Artificialia – konst och hantverk

Scientifica – jordglober, klockor, redskap

för att mäta och väga

Exotica – udda föremål som dessutom

kunde dyka upp i varje övrig kategori³³

Några detaljer att notera här är förstås att antika skulpturer tillhörde ”naturen”, medan konst och hantverk sorteras in i en gemensam kategori (ett arv av kunskapsformen ”techné”). Bredekamp lyfter också fram Francis Bacons betydelse för kuriosakabinettens utformning. Bacon förordade spelets betydelse i arbetet med att relatera de olika objekten, och ”spel” ska här förstås i en vid bemärkelse: associationer, skämt, lek, eller att låta föremål spela med varandra – men det prövande och lustfyllda elementet synes vara det centrala.³⁴ I en vidareföring av Bacons ”lekfulla” vetenskapssyn konstaterar Bredekamp att kuriosakabinettets kanske viktigaste bidrag är att situera kunskap inte som en förborgad kärna i ett uttryck eller hos en person, utan som något som uppstår i den fria associationen:

Reflections of the thought expounded through the *Kunstkammer* have remained alive in history of style, psychoanalysis, and in iconology – that is, in everything expressing the knowledge that playfulness is a necessary prerequisite for the mind to be creative and that the essence, the inner core of an effort or a person, has not remained intact in the center or in the linear path to that center, but in free, concomitant phenomena void of obvious purpose.³⁵

Raka bevislinjer ersätts av ”besläktade fenomen utan uppenbart syfte”. Denna associativa materialitet, såväl i digital som analog tappning,

och tematiserandet av sorterings- och associationsprinciper utgör också motorn i Ralf Andtbackas *Wunderkammer*. Ty diktsamlingen refererar ju inte bara genom titeln utan också i sin praktik – typografiskt och tematiskt – till kuriosakabinettet som kunskapsform. Men detta sätts också i relation till digitala informationshanteringssystem.

Det är alltså fruktbart att läsa Andtbackas bok som en gestaltning av kuriosakabinettens associativa logik men också som ett uttryck för en digital epistemologi, och vidare: att se kuriosakabinettets kunskapsform som ett kongenialt uttryck för denna epistemologi.³⁶ Vad gäller de digitala uttrycken hos Andtbacka framträder de tydligast genom bokens typografiska lekfullhet, men också genom den avslutande paragrafens lista på för boken relevanta webbsidor, sorterade i form av ett timglas, och med den kompletterande uppmaningen att "[a]nteckna det datum när du upptäcker att *samtliga verser i dikten* är döda" (s. 147, min kurs.). Noterbart är poetens insisterande på att de prosaiska internetadresserna är "verser" i en "dikt". Här etableras ännu en relation mellan konst och digital kultur, och mellan "liv" och "död": en länk – nej, en *vers* – som kan "dö" måste ju ha ett liv.

En av dikterna i *Wunderkammer* bär titeln "Naturalia & artificialia", och adresserar därmed direkt två av de sorteringsprinciper som kuriosakabinetten opererade med. Dikten inleds med en klassifikation av en växt, författad i enlighet med Carl von Linnés system: Namn; Klass; Ordning; Familj och Växtställe. Intressant nog påpekar Horst Bredekamp att just Linnés sexualsystem är ett av de tydligaste exemplen på den nya ordning som inträdde då kuriosakabinetten tappade i status.³⁷ Diktens första rader parallellställer alltså – medvetet eller ej – två konträra kunskapssystem: kuriosakabinettets associativa praktik mot Linnés systematiska logik.

Om vi återvänder till det inledande citatet

från Andtbackas bok ser vi en typografisk egenhet som dominerar bokens inledande del:

:
...

Alltså, ett kolon följt av en ny rad och tre punkter. Kolon antyder en följande sats, ofta med informativt innehåll. Även de tre punkterna antyder en fortsättning. Med denna typografiska detalj knyter poeten ihop till synes disparata element till en helhet, vare sig läsaren håller med om det eller ej. Därmed lokaliserar Andtbacka kuriosakabinettet till språket självt, men också till typografin och – slutligen – även till den digitala tekniken. Ändå, som tidigare påpekats: det är ingen rent språkmaterialistisk laboration. Materialiteten i *Wunderkammer* är taktill och epistemologisk.

PERTINENSPRINCIPEN OCH DEN DIGITALA EPISTEMOLOGIN. OCH SLUTET.

Kuriosakabinettets organisatoriska princip, och Andtbackas bok, leder oss åter till en av iakttagelserna vi gjorde runt Gunnar D Hanssons poetik, nämligen den om *pertinensprincipen*. Detta var alltså den arkivaliska praktik som fram till 1800-talet styrde ordnandet av ting innan proveniensens (med sitt betonande av ursprung och tillhörighet) blev den ledande principen för arkiv och muséer.³⁸

Pertinensprincipen skapar ett i våra ögon kanske mer ostrukturerat uttryck, men samtidigt mer kreativt och utmanande – och, vill jag hävda, mer kongenialt med hur vi de facto hanterar information i vår samtida digitala vardag. Om vi går till rötterna på dessa arkivaliska principer finner vi de latinska begreppen *provenio* och *pertineo*. *Provenio* kan översättas med att *komma fram, bli till, frodas* – begreppet markerar härigenom ursprung och framväxt, och skulle kunna sägas etablera ett linjärt och vertikalt mönster. *Pertineo* översätts med

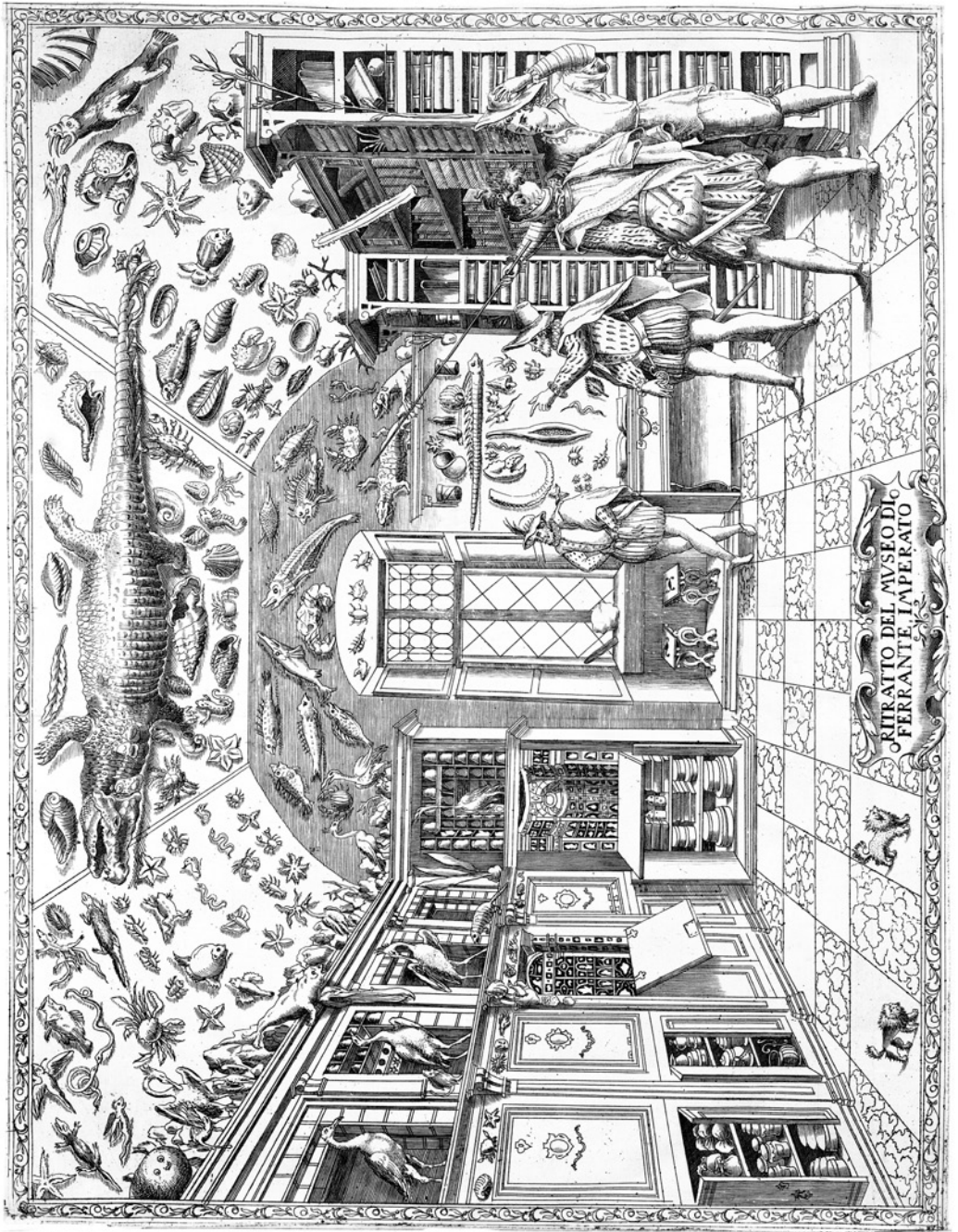


Illustration av apotekaren Ferrante Imperatos kuriosakabinett, i *Dell'Historia Naturale*, Neapel 1599. Wikimedia commons.

att *angå, hänföra sig till, utvidga, relatera till* – något som antyder ett mer mosaikartat, horisontellt och associativt mönster.

Pertinensprincipen tycks sammanfalla med Horst Bredekamps beskrivning av kuriosakabinettens kunskapsform: essensen av ett uttryck eller av en person uppdagas i fritt associerade fenomen, utan uppenbara samband. Dessutom sammanfaller detta med flera av mediearkeologins angreppssätt, och detta blir ännu tydligare om man beaktar de synonymer till engelskans ”pertinence” som Merriam Webster Dictionary räknar upp: tillämplighet, bäring, samband, materialitet, relevans (flera av dessa utgör nyckelord i många mediearkeologiska analyser). Förskjutningen från proveniens till pertinens skulle således kunna utgöra en nyckel till beskrivningen av en digital epistemologi. Inte bara Google utan också många förmoderna tankeformer harmonierar med det här sättet att ordna och kommentera tillvaron. I skenet av pertinensprincipen kommer vi återvända till texter som Lotta Lotass *Aerodynamiska tal* (2001), en katalog av berömda flygningar och flygmaskiner sorterade efter de årtal de dyker upp i historien. Gunnar D Hanssons *AB Neandertal* (1996), bygger vidare på den tidigare omnämnda trilogins associativa flöde, men ordnar det denna gång alfabetiskt. Faktum är att redan själva titeln kan läsas som en lista, vilken på en gång markerar en början (AB, som i alfabetet) och ett slut (den utdöda Neandertal-människan).

De digitala verken lyser med sin frånvaro i denna framställning – men endast för att förtydliga att digital epistemologi inte med nödvändighet är en fråga om digitala objekt. En viktig målsättning med att arbeta med konceptet är emellertid att upphäva den ännu tämligen skarpa distinktionen mellan å ena sidan så kallade digitalfödda, elektroniska verk och å andra sidan traditionell bokkultur. Benämningen ”digitala humaniora” har visat sig härbärgera fröet till

vad man skulle kunna kalla för vår tids ”två kulturer” (efter C.P. Snows berömda uppdelning mellan naturvetenskap och humaniora): i den ena kulturen finner vi dem som med entusiasm tar sig an den digitala tekniken, upprättar databaser, arbetar med Big Data och elektroniska texter – i den andra kulturen samlas de som vill se humaniora som ett reservat för boklig och traditionell kultur, och som i ”det digitala” ser inte bara en hotande upplösning av ett traditionellt humanistiskt curriculum utan rentav slutet på boken som medium.

Föreliggande text ska därför betraktas som en skiss, ett första försök att dels sätta ”det digitala” i ett nytt ljus, dels länka samman postdigital och förmodern kultur. Det är en förhoppning att detta brobyggande ska attrahera såväl ”digitala” som ”analoga” humanister till produktiva insatser i framtiden.

Det fortsatta projektet kommer att ägnas åt djupare analys av litterära texter, samt att tydligare förankra dessa i en historisk, medial och digital samtid. Den metavetenskapliga diskussionen kommer också få en fortsättning. Som vi sett delar mediearkeologin många av de principer man dels kan finna i förmoderna tankeformer, dels i flera av dagens digitala uttryck. Sökmotorer och digitala gränssnitt (i telefoner, plattor och datorer) såväl som elektroniska verk och dataspel uppvisar multimodala uttryck som står förmoderna tankeformer nära. Sökmotorn och datorns skrivbord avgränsas inte till generer utan till funktion, och de omprövar relationer mellan orsak och verkan, materialitet och distans, proveniens och pertinens. Elektroniska verk och dataspel blandar texter, bilder och ljud till en multisensorisk helhet som har fler beröringspunkter med kuriosakabinettet, emblemet och fragmentestetiken än med linjära principer och strikta kategoriseringar.

Där våra traditionella tolkningstraditioner – ordet ”närläsning” till trots – etablerats genom en *distansering* till den estetiska upplevelsen, uppmuntrar den digitala epistemologin till

nya förnimmelser av *närvaro*. Rasmus Fleischer tangerar detta i sitt manifest:

Begreppet postdigital betecknar inte ett nytt kulturhistoriskt stadium, snarare en mognad av den digitala erfarenheten som får oss att åter lägga vikt vid närvaro. [– –] Att använda ännu ett begrepp med prefixet post- rättfärdigas endast av behovet att ta spjärn mot det förnekande av händelser, närvaro och samvaro som fortsätter att präglade vår tids tal om det digitala.³⁹

Där, i den digitala epistemologins insisterande på att vara oss nära, finns en slutpunkt för denna text och en startpunkt för fortsättningen. Dock: vår akademiska tradition förespråkar, än så länge, gärna cirkelkompositionens princip. Så, även om det bär mig – och pertinensprincipen – emot, låt oss återvända till Göran Printz-Påhlson och Charles Babbage. Matematikern sitter alldeles intill Trinity College vid floden Cam. Här, i en av den europeiska bildningskulturens vaggor, reflekterar han över tillvaron. Något har lagts till. Vidocq, den luri-

faxen, förändrade sin egen längd. Larven kom ut ur puppan som en slända. Det märkliga är kanske ändå inte avvikelserna, utan att allting, nästan alltid, följer mekanikens och naturens lagar. Men så, någon enstaka gång inträffar det: ”det andra talet kommer upp”. Babbage sitter i Cambridge, men detta som han tänker nu, det har han lärt sig, inte i föreläsningssalen utan av sin maskin. Varje dag är det fler som föds än som dör. Ett nyktert konstaterande, men i Babbages monolog får det något posthumanistisk över sig: den där sextondelsmänniskan har ett eget värde, den rubbar lagbundenheten, den överskrider gränser, den – hen – bekräftar miraklet. I och genom maskinen ser Babbage detta. I och genom det digitala iakttar vi detta. Låt oss aldrig överge den blick vi riktar mot historien, genom apparaterna.

(Friedrich Kittlers sista ord lyder: ”Alle Apparate ausschalten”. Stäng av alla apparater. Maskinen står inte i motsats till livet. Men efter maskinen: döden.)

1. Göran Printz-Påhlsons prosalyriska betraktelse har den omständliga överskriften ”Sir Charles Babbage återvänder till Trinity College efter att ha uppdragit åt den svenske ingenjören Scheutz att bygga en differensmaskin. Vid stranden av floden Cam betraktar han Suckarnas bro och begrundar sländornas liv”. ur *Gradiva och andra dikter*, Stockholm: Bonnier, 1966, s. 57.
2. Roland Barthes ”La mort de l’auteur” publicerades förstas inte förrän 1968.
3. ”Jag har troligen att välja mellan två möjliga karriärer: antingen att söka jagutlevelse på brottets bana – inom de vidsträckta och rikt varierande verksamhetsfält som där förefinnes torde lustmordet erbjuda ett gebiet som är oöverträffat för en varelse av min läggning – eller att under mina återstående år helt stillsamt värma mina händer vid den humanistiska forskningens icke synnerligen högt flammande men aldrig tynande eld”. Ibid., s. 54 f.
4. Notapparaten innehåller felaktigt en hänvisning till ”den engelske matematikern Martin Turing” (s. 69). Han hette ju som bekant Alan.
5. ”Digtet om den skønne solnedgang er kommet i vanskeligheder” skrev den samtida danske kritikern Staffan Hejlskov Larsen i *Systemdigtningen. Modernismens tredje fase*, København: Munksgaard, 1971, s. 172. Och Göran Palm gjorde ju upp med ”Havet” redan 1965. Se Jonas Ingvarsson, *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965–1970*, diss., Göteborg: Daidalos, 2003, s. 61f.
6. En inspirationskälla till föreliggande arbete är Cecilia Lindhés essä ”A Visual Sense is Born in the Fingertips”. Towards a Digital Ekphrasis”, *Digital Humanities Quarterly* 7:1 (2013). Hämtad januari 2015

- från <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html>. I denna text uppdaterar Lindhé konceptet ”ekfras” med det digitala som en ”lins”. Hon påpekar där att ”det digitala” måste förstås som ett *perspektiv*, med samma kritiska potential som till exempel poststrukturalism, genusteori och postkolonialism, och konstaterar att ”digital perspectives on classic concepts could challenge or revise more or less taken-for-granted assumptions in the humanities”.
7. Inom ramen för det av VR finansierade forskningsprojektet ”Representationer och omkonfigureringar av det digitala i svensk litteratur och konst, 1950-2010” (förkortat RepRecDigit) kommer ett särskilt avsnitt ägnas åt att försöka appropriera ”digitala” analytiska modeller och begrepp i analysen av litterära texter. Projektets hemsida: <http://blog.liu.se/reprecdigit/> (access, april 2015).
 8. Alan Liu, ”Theses on the Epistemology of the Digital: Advice For the Cambridge Centre for Digital Knowledge”. Hämtad januari 2015, från <http://liu.english.ucsb.edu/theses-on-the-epistemology-of-the-digital-page/>.
 9. Syftet med Alan Lius inlägg är att utmana grundläggande strukturer för skapande och förmedling av kunskap inom den akademiska verksamheten i allmänhet – och inom humaniora i synnerhet. Digitaliseringen måste alltså inkorporeras i humaniora på ett mer genomgripande sätt än genom de digitala objekt – fan fiction, bloggar, datorspel och streamingtekniker – som vi undersöker; eller i form av de databaser och arkiv som vi utnyttjar och systematiserar (och som länge fått utgöra portalverksamhet för det vi kallar digital humaniora).
 10. Se t.ex. Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2013.
 11. Hans-Ulrich Gumbrechts *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997, är ett klassiskt exempel. Nämnas kan också *A New History of German Literature*, Wellbery, D., & Ryan, J. (Red.), Cambridge, Mass.: Belknap, 2004. Ett aktuell svenskt exempel är Lina Samuelssons doktorsavhandling *Kritikens ordning. Svenska bokrecensioner 1906, 1956, 2006*, Karlstad: Bild, text & form, 2013.
 12. I ett annat sammanhang analyserade jag två olika iscensättningar av *The War of the Worlds* med fokus på mediehistoriska aspekter 1898 respektive 1938. Se Jonas Ingvarsson, ”Literature Through Radio. Distance and Silence in *The War of the Worlds* 1938/1898”, i Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (red.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London: Bloomsbury Academic, 2013, s. 265–286.
 13. Liknelsen med ”kvalster” kan verka lite överdriven, då ettor och nollor (ännu) inte är att betrakta som biologiska varelser med egen agens. Men faktum är att dessa ettor och nollor, likt sovrumsdjuren, snart finns överallt. Och analyserar vi företeelsen utifrån ett aktör-nätverks-perspektiv kan de små icke-liven rentav tillskrivas agens. Låt oss också notera att det numera pågår en såväl teoretisk som faktisk omförhandling om gränserna för organiskt och artefaktiskt liv. Parallellen i föreliggande text baseras dock på den mer triviala iakttagelsen att ”det digitala” finns snart överallt och att detta inverkar i våra liv på sätt som vi inte alltid märker.
 14. Om digitalisering, bomber och virus, se Jonas Ingvarsson, ”Från bomb till virus”, *DN:Essä*, 22 juni 2010.
 15. Gunnar D. Hansson, ”Över gränsen. Taxus o.a.”, opublicerat manuskript, föreläsning i samband med nyutgåvan (i en volym) av *Olunn, Lunnebok och Idegransöarna*, Stockholm: Bonnier, 2008. Kopia hos författaren.
 16. Om idegränen säger den brittiske botanikern Alan Mitchell: ”There is no theoretical end for this tree, no need for it to die”. Citerad från Hansson, ”Taxus...”.
 17. Gunnar D Hansson, *Nådens oordning: studier i Lars Ablins roman* Fromma mord (diss.), Stockholm: Bonniers 1988.
 18. Att Gunnar D Hansson formulerat denna misstanke i efterhand är förstås trevligt, men det är ju inte längre den typen av evidensbaserad litteraturanalys vi ägnar oss åt.

19. Länken tyvärr död sedan länge.
20. Om "methexis", se t.ex. Wylie Sypher, *Literature and Technology. The Alien Vision*, New York: Random House, 1968, s. xviii.
21. Se Rasmus Fleischer, *Det postdigitala manifestet*, Stockholm: Ink förlag, 2009, s. 53: "Allt bruk av digital information innebär att informationen raderas. Om ett datorprogram misslyckas med att radera spåren efter sig hänger sig datorn och måste i värsta fall startas om. Alla digitala filer kommer förr eller senare att raderas. Detta är alltför svindlande för att tänka på i ens vardagliga umgänge med datorer. [– – –] En digital fil kan inte göras beständig, annat än genom oupphörlig kopiering. Utan att kopieras vidare är det omöjligt för en digital fil att överleva ens hälften så länge som en gammal grammofonskiva."
22. Burroughs om bandspelaren, se William S. Burroughs, "the invisible generation", ur *The Ticket That Exploded*, London: Calder and Boyars Ltd, 1968 (1967), s. 205–217. Delar av den här "essän" finns på annat håll i romanen, särskilt i kapitlet "in that game?", 162–170. Se också Jonas Ingvarsson "Cutting-up Beach Boys. The Body, the Tape Recorder and the Nova/SMiLE Splice", i Jonas Ingvarsson & Jesper Olsson (red.), *Media and Materiality in the Neo-Avant Garde*, Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2012, s. 63–78.
23. Laura Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
24. Dominik Schrey, "Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Remediation", i Katharina Niemeyer (red.), *Media and Nostalgia*, London: Palgrave Macmillan, 2014.
25. Ibid., s. 34. Analog nostalgi har nyligen också diskuterats av t.ex. Jesper Olsson och Pelle Snickars på Bokmässan i Göteborg 2014 under rubriken "Boken och den analoga nostalgin"
26. Se t.ex. *Mot, vidare, mot*, Stockholm: Bonnier, 2014, med sina 1562 sidor, och *med.bort.in.*, Stockholm: Bonnier, 2012, 1244 sidor. Denna postdigitala och poetiska epistemologi kommer ägnas särskild uppmärksamhet i kommande arbete.
27. Se t.ex. *OEI* #53–54, "Dokument, Dispositiv, Deskription, Diskurs", 1280 sidor, eller *OEI* #63–64, "Strata, geologisk tid, jordkonst/Land art i Sverige", med sina 688 sidor.
28. Jag använder inte "analog nostalgi" och "postdigital diskurs" som synonymer, men den förra upplever jag onekligen som ett uttryck för den senare. Om *Fjärrskrift* och den tekniska tillbakablicken, se Jesper Olsson, *Orden sänder fjärran. Remsor, litteratur och mediearkeologi* (föredrag vid premiärvisningen av filmen *Fjärrskrift* på biografen Zita i Stockholm den 25 maj 2011), hämtad februari 2015 från http://www.drucksache.se/pdf/fjarrskrift_jesperolsson.pdf. Filmen finns på https://www.youtube.com/watch?v=z_xFkg-qa8c (hämtad februari 2015)
29. Lars Jakobson, *Vid den stora floden*, Stockholm: Bonnier, 2006.
30. Ralf Andtbacka, *Wunderkammer. Dikter*, Helsingfors: Söderströms, 2008. Citatet från s. 18.
31. Mattias Pirholt, "Ralf Andtbacka – Wunderkammer. Dikter", publicerad 14/10, 2010 på bloggen "Dixikon: mest om i utländsk kultur och litteratur", se <http://www.dixikon.se/utvalda-bocker/nordiska/ralf-andtbacka-wunderkammer-dikter/> (hämtad februari 2015).
32. För en historieskrivning över kuriosakabinetten i Europa, se Horst Bredekamp, *The Lure of the Antiquity and the Cult of the Machine*, eng. övers. Allison Brown, Princeton: Marcus Wiener Publishers, 1995 (1993). Bredekamp skisserar också ett epistemiskt skifte, där texten och boken ger vika för mer multimodala tankeformer, vilka aktualiserar förmoderna estetiska praktiker: "[W]e are experiencing a phase of Copernican change from the dominance of language to the hegemony of images" (s. 113).
33. Ibid., s. 34–36, 63, et passim.
34. "Again", skriver Bacon, "as instances of hand and the wit and the hand of man, we must not altogether contemn juggling and conjuring tricks. For some of them, though in use trivial and ludicrous, yet in regard to the information they give maybe of much value". Citerat från Bredekamp 1995, s. 68.
35. Ibid., s. 109.

36. Som antytts inledningsvis uppmuntrar den digitala epistemologin till juxtaposeringar med en räckta förmoderna kunskapsformer som emblemet, fragmentet, salongs-kulturen, och med antika företeelser som centon, enargeia, techné, methexis, etc. Dessa relationer kommer utredas i kommande arbeten. Rasmus Fleischer är inne på samma tankegång i *Det postdigitala manifestet*: ”Mellan det förmoderna och det postdigitala finner vi, liksom invikt, hela det paket som brukar kallas för moderniteten” (s. 42).
37. Bredekamp 1995, s. 88–91.
38. Se t.ex. Alan Giroux, ”A Theoretical and Historical Analysis of Pertinence- and Provenance-based Concepts of Classification of Archives”, akademisk uppsats, Université de Montreal 1989, https://circle.ubc.ca/bitstream/id/21087/ubc_1998-0447.pdf (hämtad april 2015). ”Today, pertinence-based classifications are widely discredited in the archival world. It is seen as the anathema to good archival practice” (s. 26), och vidare: ”The common link, or key property, among documents was found within their contents, not outside in their context of creation”, s. 27. Det var Kristin Veels avhandling, *Narrative Negotiations: Information Structures in Literary Fiction*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, som gjorde mig uppmärksam på dessa olika arkivprinciper.
39. Fleischer 2009, s. 43. Om ”närvaro”, se också Hans-Ulrich Gumbrecht, *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Ca.: Stanford University Press, 2004.

SUMMARY

BBB vs. WWW. Digital Epistemology and the Literary Text, from Göran Printz Pahlsson to Ralf Andtbacka

This paper explores the concept of ”Digital Epistemology” as a critical perspective, or a mode of thought. The concept of ”the digital” here is not primarily related to technical tools, electronic works of art, or to the production of databases. Instead, the digital is approached as a form of ”lens” focused on the relation between cultural history, literary texts and a digital discourse. By approaching the concept in this way it is possible to detect digital traces in literary texts that do not explicitly deal with the digital as motif or theme, and where the author may or may not be aware of the ways in which his/her work is related to a digital epistemology. Examining a few short examples from different literary texts, this paper further establishes a media-archaeological juxtaposition between digital culture and pre-modern modes of thought such as: the Wunderkammer, the emblem, the fragment, and also the archival principle of pertinence. The essay argues that digital epistemology possesses a dual function: enhancing the reading of art and literature in the light of digital culture, and inviting a reconsideration – and even restoration – of the impact of pre-modern aesthetics.

Keywords: digital Epistemology, Swedish literature, media archaeology, digital humanities, Wunderkammer, archives, principle of pertinence