



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Realismer i norsk samtidsprosa

van der Poll, S.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
van der Poll, S. (2009). *Realismer i norsk samtidsprosa*.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

II REALISMETEORIER

1800-tallets refleksjoner: opptakten til en essensialistisk og en formell realismeforståelse

Den realistiske litteraturens lange historie har ført til mange kritiske og teoretiske refleksjoner omkring begrepet. Realismeteorien og -kritikkens historie er nesten like lang, og minst like pluriform som den realistiske litteraturen selv. Flere forfattere og kritikere har gitt sin definisjon av begrepet, men det er store forskjeller på hva de ulike forfatterne og kritikerne legger i begrepet. Det finnes altså ikke en realistisk skole, men likevel er det konstanter å spore. Duranty skrev i det litterære tidsskriftet *Le Réalisme* som kom ut mellom november 1856 og mai 1857: “Le Réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où l'on vit [...]”¹ I Norden var det blant annet Georg Brandes og Herman Bang som satte realismen på den teoretiske dagsorden. Brandes valgte å betrakte realisme som en periode, en tendens i litteraturens historie og vektla dens normative karakter der søkelyset ble rettet mot innholdet, som skulle engasjere seg i samfunnsforholdene.

I motsetning til Brandes hadde Bang en mer formell oppfattelse, og mente at datidens realistiske litteratur først og fremst skulle betraktes som kunstform eller estetisk størrelse, noe han ga uttrykk for i sin *Realisme og Realister* (1879). Bang ville bryte med de formelle normene for å nærme seg den moderne verden, for å kunne beskrive den på en mer sannferdig måte. Et av bruddene var avvisningen av den lukkede romanformen. Ifølge Bang var det nødvendig at det realistiske verket manglet kunstnerisk enhet, siden “[d]et iagttagnes Mangfold er for overvældende, og Forfatteren viger tilbage for af egen Magtfuldkommenhed at sammensmelte [...] alle disse modsigelser, der rummes i det samme Liv.”² Bang påpekte altså allerede tidlig realismens dialogiske form. Den litterære teksten er ikke et uttrykk for én stemme, men har en åpen, dialogisk form.

Bang nevner Holger Drachmann som det beste beviset på at realismen er en kunstform, ved å vise til Drachmanns evne til å “være tilstede i de bestandig skiftende

¹ “Realismen strebet etter den eksakte, fullstendige og sannferdige reproduksjonen av det sosiale miljøet av tiden man levde i.” Sitert etter Zola [http://membres.lycos.fr/jccau/ressourc/romnatu/zola/zol_real.htm].

² Bang, 1879, s. 11.

stemninger”.³ Maleren og dikteren Drachmann klarer med andre ord tilpasse seg utviklingene, og holder ikke fast ved én. Realismen er “en Form, der tillader enhver Overbevisning eller – naar Overbevisningerne vexler altfor hurtig, kalder man dem Stemning – enhver Stemning at komme til Orde”.⁴ Det vil si at realistisk litteratur, ifølge Bang, ikke bygger opp en totaliserende og statisk mening.

Bang tar ikke avstand fra at litteraturen skal være objektiv. Tvert imot, han betrakter det som en svakhet hos J.P. Jacobsen at han ikke hadde vært objektiv nok. Men Bang skjelner mellom iakttakelsen og fortellingen. “Maaden, hvorpaa Problemerne iakttages, og hvorpaa det Iagttagne fortælles, er en anden”.⁵ Og dermed er han ikke bare blant de første som problematiserer den instrumentelle språkbruken, men peker han også mot forskjellen mellom illusjonen som vekkes i fiksjonsteksten og virkeligheten den representerer. Han stiller seg kritisk til tanken om at realismen representerte den høyeste sannsynlighetsgrad, siden han mente det var en tanke som bare ville medføre konservatisme.

En viktig konsekvens av denne realismeforståelsen er at den, i det formen er åpen for forandring og utvikling, åpner opp for en oppfattelse av realisme som et kontinuum i litteraturens historie; “Thi ogsaa som Kunstform er Realismen ikke en Løsrivelse fra alt det Tidligere, men kun en ny Udvikling af det”.⁶

1900-tallet: Essens eller form?

Motsetningen mellom Brandes og Bang illustrerer de to viktigste realismeforståelsene i Norden på 1900-tallet: den normativ-essensialistiske og den formell-estetiske. I møtet med den lingvistiske vendingen og framveksten av modernismen tidlig på 1900-tallet ble den mimetisk-realistiske litteraturforståelsen, samt den normativt realistiske litteraturen kritisert. Men samtidig var det også kritikere, blant dem Georg Lukács i sin *Theorie des Romans* (1920), som framhevet den normative litteraturen og dermed den realistiske litteraturen fra 1800-tallet. Lukács mente den var overlegen i forhold til den modernistiske litteraturen. Lukács begrenser realismen til en periode på 1800-tallet ved å kontrastere den mot naturalismen og modernismen. Og dermed ligger realismens

³ Bang, 1979, s. 50.

⁴ Bang, 1879, s. 7.

⁵ Bang, 1879, s. 9.

⁶ Bang, 1879, s. 9.

tidsalder for ham mellom Balzacs og Stendhals første verk og den naturalistiske litteraturen. Etter Lukács' mening var både naturalismen og modernismen mer statisk, siden de henholdsvis var grepet av skjebnetenkning og angst.

Lukács skrev som samfunnsorientert marxistisk litteraturviter ut fra et mimetisk, normativt og funksjonsrettet litteratursyn, der den realistiske litteraturens evne til å speile samfunnsforholdene stod sentralt. For Lukács var det den realistiske litteraturen, med Balzac som høydepunkt, som best klarte å framstille et objektivt, homogent, totaliserende og sant bilde av virkeligheten.⁷ Litteraturen skulle vise det essensielle, eller virkelighetens vesen ved hjelp av det spesifikke eller typiske. Litteraturens oppgave skulle med andre ord bestå i å gjenskape virkeligheten så komplett som mulig, og dette skjedde ved hjelp av en realistisk litteratur som framstilte mennesker i handling som var plassert i en sosial og historisk kontekst leseren kunne kjenne seg igjen i.⁸

For Lukács' realismeoppfattelse spiller romangenrens karakteristikk en stor rolle. Han betraktet romangenren som den genren som best var i stand til å gripe helheten, og de viktigste instrumentene til å oppnå helheten var et sammenhengende plott og typiske romankarakterer. Typen, legemliggjøringen av den kollektive erfaringen, ville være best egnet til å forene det individuelle og allmenne, slik at fiksjonsteksten kunne knyttes til de aktuelle samfunnsforholdene den skulle formidle. Vektleggingen av romankarakteren som type har vist seg være spesielt holdbar i periodene der den realistiske litteraturen mest aktivt satte seg inn i samfunnsdebatten ved å formulere aktuelle problemstillinger.⁹

Selv om også Erich Auerbach i sitt oversiktsverk over den europeiske litteraturen *Mimesis* (1946), framhever samtidsaspektet og tematiseringen av de sosialhistoriske forholdene som karakteriserende for den realistiske litteraturen, begrenser han den ikke

⁷ En slik litteratur beskrev det hele mennesket, dets ytre og dets psykologisk motiverte indre, og samfunnets totalitet, den fanget alle klasser.

⁸ Det er denne helhetstenkningen som står i skarp motsetning til Bangs formelle realisme, som senere ble kritisert, spesielt av (post)modernistene. De avviste lik Bang muligheten til å kunne beskrive totaliteten. Niall Lucy skrev i *Postmodern Literary Theory*: "Every system – or genre – of representation, then, turns out to reveal that it has nothing to reveal, since there is always something *more* to be revealed: that absolute revelation is impossible!" (Niall Lucy, 2000, s. 7).

⁹ En slik realismeoppfattelse som vektlegger romankarakteren som type, og dermed som representant for en større gruppe passer godt til deler av 1800-tallets kritisk realistiske prosa og deler av 1970-tallets sosialrealistiske litteratur. Det er de to periodene i den norske litteraturhistorien der litteraturen engasjerte seg mest i samfunnsdebatten. Et utvalg av Lukács' essayer ble da også presentert i det norske intellektuelle miljøet på 1970-tallet av blant annet Helge Rønning. Men langtifra all realistisk litteratur opererer med typiske romankarakterer, minst av alt den moderne realistiske prosaen fra de siste to årtier i det 20. århundre. Det gjør at Lukács' teori bare har begrenset gyldighet.

utelukkende til en periode på 1800-tallet. Grunnen til det er at Auerbach velger å betrakte den realistiske litteraturen utfra måten den inkorporerer en viktig litterær tradisjon på: mimesis. Mimesis har lenge fungert som en av de viktigste forståelseshorizontene for den realistiske litteraturen, spesielt for den klassiskrealistiske litteraturen, men holdbarheten av mimesis er blitt trukket i tvil av flere forskere. En av dem er Frits Andersen som i sin *Realismens metode* argumenterte for at denne fokus på verkets mimetiske funksjon “ofte [har] resulteret i statiske og bagudrettede bestemmelser af repræsentationsforhold mellem teksten og dens omverden”.¹⁰ Han foreslår i sin bok å ta i bruk en mer prosessuell og fremadskridende realismeforståelse, som han kaller *mimicry*.¹¹ Likevel medfører mimesis ikke automatisk en statisk forståelse. Frits Andersens bok er fra 1994, og det er påfallende at flere av de nyere bidrage til realismedebatten opererer med et revurdert mimesisbegrep som minner sterkt om Auerbachs tilnærming.

Auerbach klargjør at måten litteraturen har brukt mimesis på har utviklet seg i løpet av litteraturens historie. Mimesis kan sies å være et relativt begrep som kan beskrive forhold mellom verk og verden av ulik art. Dette betyr implisitt at mimesis også kan fange opp under et ustabil forhold mellom tekst og verden, noe som er særs viktig i forbindelse med den nyere realistiske litteraturen.

For Auerbach er 1800-tallets realistiske litteratur et godt eksempel på at den mimetiske tradisjonen fortsatt sto sterkt. Det denne litteraturen bidro til utviklingen av tradisjonen var at også laverestående klasser ble gjenstand for en tragisk, eksistensiell fremstilling i litteraturen. Dette medfører at en stilblanding ved at språket farges av at romankarakterne ikke bare tilhører de høyeste samfunnsklassene. Slik påpeker Auerbach at realismen ikke bare gjelder tekstens innhold, men også måten virkeligheten språklig fremstilles på. Auerbach antyder her at den realistiske litteraturen ikke utelukket enhver form for materiell realisme, som den klassisistiske estetikken hadde gjort. Det vil si at utviklingen mot en materialets realisme som er blitt et viktig kjennetegn av 1900-tallets realisme uttrykk allerede ble forberedt på 1800-tallet.

Auerbach vektlegger lik Bang hadde gjort 60 år tidligere, det formelle ved den realistiske litteraturen. Også hos Auerbach fører denne tilnærmelsen til at realismen må

¹⁰ Frits Andersen, 1994, s. 11.

¹¹ Mimicry kan forstås som en kameleonaktig metode.

betraktes som et kontinuum, som ikke først og fremst defineres i kontrast til andre estetiske retninger, men i forlengelse av dem. Auerbach påpeker blant annet de nære forbindelsene mellom romantikk og realisme som kommer til uttrykk ved at begge kjennetegnes av stilblanding og velger å tilpasse flere språktyper for å øke tekstens mimetiske funksjon.

Likevel er Auerbach ikke bare orientert mot realismens formelle side. Han trekker også inn den realistiske litteraturens feste i samfunnet. Han retter, som Lukács, spesiell oppmerksomhet mot romankarakteren, som Auerbach betrakter som bindeleddet mellom verket og samtiden, siden karakteren betraktes som produktet av sin sosialpolitiske og økonomiske kontekst. Romankarakteren står i verkets sentrum og plasseres i sin dagligdagse virkelighet, som ikke bare er de høyere klassenes virkelighet, men hele samfunnets virkelighet, fordi også karaktere fra lavere klasser kan bære det tragiske plottet. Når Auerbach presenterer Stendhals *Le Rouge et le Noir* (1830) som er et klart eksempel på en tekst som er situert i en konkret aktualitet, skriver han:

Damit ist zugleich schon ausgesprochen, welche Umstände es waren, die in diesem Augenblick und bei einem Menschen dieser Epoche den modernen tragischen, zeitgeschichtlich unterbauten Realismus erwachen ließen: es war die erste der großen Bewegungen der modernen Zeit, an der große Menschenmassen bewusst teilnahmen[...].¹²

Vektleggingen av den realistiske litteraturens interesse for samtiden ligger også til grunn for René Welleks realismeoppfattelse, skrevet ned i *Theory of Literature* (1963). Men for Wellek er det grunn til å betrakte realismen – lik Lukács – som en litterær epoke på 1800-tallet. Litteraturen i denne epoken kjennetegnes av at den var “the objective representation of contemporary social reality” og han vektlegger kontrasten med romantikken ved å framheve at den realistiske litteraturen avviser det fantastiske, eventyrlige, allegoriske, symbolske og rent abstrakte.¹³ Denne objektive representasjonen av det samtidige kulminerte i impresjonistenes verk, som var opptatt av å fange øyeblikket, noe Bang forklarte i den pregnante definisjonen i “Impressionisme” fra 1890.

¹² Auerbach, 1977, s. 426. Om romanen *Le Rouge et le Noir* av Stendhal.

¹³ Wellek, 1963, s. 240-241.

Selv om Lukács, Auerbach og Wellek ikke håndterer én realismeoppfattelse – Lukács og Wellek opererer med et mer innholdsorientert realismebegrep, mens Auerbach også framhever realismens formelle egenskaper - opererer de alle med et representasjonsbegrep som forholder seg positivt til den sansbare, 'reelle verden'. Det vil si at de har tro på at den realistiske litteraturen kan beskrive verden som den er, og at tekstene har en klar referanse til den utenomtekstlige virkeligheten.¹⁴ I tillegg behandler både Wellek og Lukács utelukkende 1800-tallets realistiske litteratur, slik at deres realismeoppfattelse er begrenset til et mer eller mindre begrenset tekstkorpus, og de unnlater å diskutere tekstenes fiksjonelle karakter eller tekstlighet.

Formalistenes realismeforståelser

De typologiske studiene, som for eksempel Ian Watts *The Rise of the Novel* og Lukács' *Die Theorie des Romans* og Philippe Hamons "On the Major Features of Realist Discourse"¹⁵ har tydeliggjort at den realistiske litteraturen fra 1800-tallet ved formidlingen av en utenomtekstlig virkelighet tok et sett konvensjoner i bruk. Hamon skjelner mellom fjorten elementer som kjennetegner den klassiskrealistiske diskursen; 1) teksten har en indre sammenheng, 2) handlingen og karakterne motiveres psykologisk, 3) hovedhistorien ledsages av en parallellhistorie, 4) romanpersonenes navn motiveres systematisk, 5) teksten er overkodert, 6) teksten refererer til en original utenfor teksten, noe som betyr at kunnskapen finnes *a priori* 7) innholdet er forutsebart, 8) diskursen selv konkretiseres for å markere tekstens autentisitet, 9) skrivningen er transparent, 10) helten danner tekstens sentrum, 11) tro på monosemesis (den bygger opp én mening), 12) romanskikkelser er transparente og heteronormative, det vil si at eventuelle motsetninger mellom det ytre og det indre skal reduseres mest mulig, 13) elliptiske strukturer unngås, 14) handlingen er knyttet sammen ved hjelp av møter mellom personer eller avskjed/ skille, 15) tekstene er skrevet ut fra en tro på en beskrivbar verden. Og det er bruken av disse konvensjonene realismen ble kritisert for, spesielt fra modernistenes side, som mente det umuliggjorde objektiviteten og ville føre til at realismen lukket seg om seg selv. Nyorienteringen innfluerte også litteraturkritikken som beskjefteiget seg med den realistiske litteraturen.

¹⁴ Denne strategien kaller Hayden White 'contextualizing'. Jfr. White, 1999, s. 51.

¹⁵ Artikkelen av Hamon ble opprinnelig publisert under tittelen "Un discours contraint" i *Poétique* 16/1973. Jeg refererer her til oversettelsen av Lillian Furst og Séan Hand fra 1991.

På den ene side ble fokus på realismens formelle egenskaper sterkere etter århundreskiftet etter at lingvistikken hadde reist innvendinger mot en problemløst instrumentell språkbruk.¹⁶ Selv om det finnes unntak, som Lukács' realismeoppfattelse er det tydeligste eksemplet på, rettet litteraturkritikerne oppmerksomheten mot den realistiske litteraturens formelle, verkimmanente aspekter. Dette har ført til nye forståelser av den realistiske litteraturen, samt til nye definisjoner. De vektla at realistisk litteratur skulle betraktes som en stil, en skrivemåte, og ikke som den sanneste og mest objektive representasjonen av verden. Lillian Furst sammenfattet denne tanken i *Realism*: "Realism cannot, any more than any other kind of writing, vouchsafe access to an innocent, uncoded or objective experience of an independently existing real world."¹⁷

Likevel er det ikke bare den lingvistiske vendingen som har forårsaket bevegelsen bort fra en innholdsorientert realismeoppfattelse. I tråd med den vitenskapelige, industrielle og økonomiske utviklingen forandret også persepsjonen av virkeligheten seg. Elias Canetti påpekte i sin artikkel "Realism and new reality" at realiteten blir annerledes på tre sett på 1900-tallet: Vår persepsjon av realiteten har økt, det finnes mer og vi vet mer, og denne økte viten kan umulig måles med samme metermål som på 1800-tallet. I tillegg har realiteten blitt mer presis, takket være naturvitenskapenes metoder. Og sist men ikke minst finnes det en framtidsrealitet, saker forandrer seg raskere og vi er oss mer bevisst framtiden. Dermed avslører Canetti den realistiske litteraturens tilkortkommenheter: Den kunne aldri fortelle hele sannheten, og den kunne heller ikke gjøre krav på å produsere en reell sannhet eller å representere virkeligheten på en mer objektiv måte enn andre litterære stiler. Realistisk litteratur var like fullt et produkt av en estetisk og retorisk handling, og dermed avhengig og begrenset av tidens konvensjoner.¹⁸

¹⁶ Ferdinand de Saussure hadde i sine forelesninger (posthumt publisert av Charles Louis Bally og Albert Sechehaye under tittelen *Cours de linguistique générale* (1916) påpekt at språk tegn bestemmes i forhold til sin kontekst, og at de ikke har et naturlig forhold til det de refererer til. Resultatet var at språk ble betraktet som en sosialt, kulturelt og historisk bestemt struktur, som styret vår iaktakelse av verden. All skrivning blir dermed til stil.

¹⁷ Furst, 1992, s. 11.

¹⁸ Denne innsikten innfluerte ikke bare litteraturkritikkens syn på 1800-tallets realistiske litteratur, men også den realistiske litteraturen som ble skrevet etter 1900. Den inkorporerte kravene som ble stilt til den nye litteraturen, og rettet, som modernistene gjorde, mer oppmerksomhet mot individets psyke. Samtidig vitner 1900-tallets realistiske litteratur om en større språkbevissthet og den allvitende fortellerens posisjon ble svekket.

Jakobson var blant de første til å revurdere realismebegrepet ut fra dette ståstedet. Revurderingen besto for det første i at tanken om at 1800-tallets realistiske litteratur var den absolutte manifesteringen av realisme i kunst, og at den representerte den høyeste sannsynlighetsgraden, ble satt til side. Jakobson skrev i sin artikkel “On Realism in Art” (1921) at det er et generelt trekk at kunstneriske strømninger, fra klassisister til ekspresjonister, vil skrive på en virkelighetstro måte. Det kan selvfølgelig innvendes at det er kunststrømninger, som for eksempel den magisk realismen eller kubismen som ikke etterstreber å representere verden på en virkelighetstro måte, men det Jakobson vil få fram her er at realismen ikke har enerett til virkelighetstro representasjoner. Det at realismebegrepet assosieres med én bestemt strømning på 1800-tallet, skyldes ifølge Jakobson at det var den realistiske litteraturens epigoner som skrev litteraturhistoriene, og dermed ble 1800-tallets realisme og dens karakteristiske trekk for ettertiden en ekvivalent for realisme generelt.¹⁹ Tanken om at realisme kunne oppfattes som summen av karakteristikk av én spesifikk kunststrømning i litteraturhistorien, var for begrensende etter Jakobsons mening. For å beholde sin realisme, eller for å holde tritt med den historiske utviklingen, måtte litteraturen bryte konvensjonsnormene og fornye seg, noe som minner sterkt om det Bang skrev om i *Realisme og Realister* i 1879. Samtidig som Jakobson påpekte at den realistiske litteraturen ikke måtte virke forfremmende på leseren. Dette betyr at normbruddet ikke kunne være for radikalt.

For det andre argumenterte Jakobson i “On Realism in Art” for at begrepet var blitt brukt på en upresis og ukritisk måte, og at både kunst- og litteraturkritikere dermed hadde ignorert dets flertydighet.²⁰ Han forkaster den essensialistiske mimetiske realismeoppfattelsen, og foreslår en realismeoppfattelse som er relativistisk. Grunnlaget for hans kritikk går ut på at han mener sannsynlighet, eller illusjonen om en objektiv gjengivelse av virkeligheten, i språklige uttrykk ikke gir mening. For en slik illusjon i

¹⁹ Dette henger blant annet sammen med at forskere ofte oppfatter sin egen tids litteratur som mer realistisk, eller som bedre i stand til å gi en virkelighetstro beskrivelse av verden. Noe som litteraturhistorikerene allerede varslet mot på slutten av 1800-tallet.

²⁰ Jakobson, 1987, s. 20. Essayet ble publisert i 1921. Sidehenvisningene er til gjenoptrykket i *Language in Literature* 1987.

språket ville innebære at den ene tropen har en høyere sannsynlighetsgrad enn den andre.²¹

Heller enn å være et naturlig middel til å gjengi virkeligheten med, bygger realismens representasjonsmetoder på konvensjoner. Verkets representative innhold er ikke naturgitt, men konvensjonsbasert, og dette stenger for en objektiv representasjon. Bare ved å ta i bruk nye representasjonsformer, eller som Jakobson skriver, ved å bruke metaforer eller ved å kalle ting ved sine egne navn, kan kunstneren oppdage eller representere nye og ukjente sider av virkeligheten. Ved å betrakte verden på en ny eller annen måte kan objektet for representasjon revitaliseres. Både for Bang og for Jakobson består realisme i en konstant revurdering av kunstneriske koder eller "Formler" som Bang kalte dem. Følgelig er det ikke én realisme, men mange realismer. Og for Jakobson er dette forutsetningen for at realisme som stil kan overleve.

Der essensialister som Lukács og Wellek vektlegger innholdet og arbeider med et uproblematisk språksyn, står språkets referansemuligheter sentralt hos formalistene. For dem ligger realismen ikke i verkets representasjonsobjekt, men i måten verket representerer på. Følgelig rettes det mer oppmerksomhet mot språket, og språkets muligheter enn på innholdet. En annen viktig forskjell med den essensialistiske realismeoppfattelsen er at formalistene ikke betrakter den realistiske litteraturen som et homogent materiale, men vektlegger dens heterogene karakter. De russiske formalistenes interesse for den realistiske litteraturens formelle sider, det realistiske språket, har vært en viktig inspirasjonskilde for senere realismeforståelser, særlig de som har tilnærmet seg realisme fra en (språk-)filosofisk innfallsvinkel, som Ian Watt og Roland Barthes, og den er fortsatt aktuell.

Ian Watt tar i sin bok *The Rise of the Novel* utgangspunkt i den moderne filosofiske realismens framvekst på slutten av 1600-tallet. Denne ser han som en viktig parallell til den realistiske romanens fødsel et århundre senere. Kjernen i Watts tese er at den økte individualiseringen som ble satt i gang på slutten av 1600-tallet, dannet opptakten til en litteratur som ikke var opptatt av å framstille universalialia og kjente myter, men som var original. Dette kommer klarest til uttrykk i den realistiske romanen gjennom dens spesielle form som er rettet mot identifikasjon. Ved bruk av en identifisering av

²¹ Jakobson skjeler her mellom billedkunst og litteratur. I visuell kunst er en slik illusjon mulig, men ikke i verbal kunst.

romanpersoner, samt en konkret og detaljert beskrivelse av tid og rom, klarer den å oppfylle autentisitets- og originalitetskravet. Dette kaller Watt romanens formelle realisme, et syn som er svært forskjellig fra Lukács' vektlegging av det totaliserende.

Ian Watts tilnærming er grunnlagt på et heterogent materiale og tar realismekritikken på alvor, uten å forkaste begrepet. Watt avviser for øvrig tanken om at det fornyende ved den realistiske romanen ligger i at den beskriver personer fra lavere klasser. En slik definisjon har ifølge ham bare ført til uklarheter i begrepsforståelsen, og redusert den realistiske romanen til en omvendt romanse.²² “[...] the novel’s realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it”.²³

Watt er hermed en arvtaker av formalistene. Ved å forskyve interessen fra den realistiske litteraturens mimetiske aspekter til dens formelle egenskaper, skyver Watt kritikken mot 1800-tallets realistiske verk, at de var akterutseilt, til side, og får han øynene opp for det virkelig fornyende, som ligger i måten plottet individualiseres ved hjelp av en nitid beskrivelse av tid, sted og individ.

Poststrukturalistene som kom i Watts kjølvann, fokuserte også på den formelle realismen, men vektla sterkere enn teoretikere før dem at den realistiske litteraturen ikke refererer, men kontinuerlig produserer midlertidig mening. De betraktet fiksjonsteksten ikke som ferdig produkt, men som en tekstprosess som leseren var med på å konstituere. Eller som Barthes uttrykte det: en betydningsproduserende praksis, der betydning er flerfoldig, og der teksten er en møteplass for tekstens avsender og mottaker. Det spesielle ved realistisk litteratur var, ifølge Barthes, at den appellerte til leserens forventningshorisont ved detaljerte beskrivelser av den sosialgeografiske konteksten romanpersonene befant seg i. Der Watt mente detaljene var med på å individualisere eller spesifisere plottet, påstod Roland Barthes i “L’effet de réel” at de øyensynlig uvesentlige detaljene i teksten er med på å skape en realismeeffekt.²⁴ Selv om Barthes utelukkende så på den klassisk realistiske litteraturen, er hans tilnærming til realistiske tekster også interessant for analysen av nyere realistiske tekster, siden den detaljerte beskrivelsen fortsatt inntar en viktig plass i den moderne realistiske litteraturen, i tillegg til at flere forfattere vektlegger den performative dimensjonen av romanene sine, noe som leder oppmerksomheten mot det prosessuelle.

²² Watt refererer her til protestene mot Flauberts *Madame Bovary*.

²³ Watt, 1967, s. 11.

²⁴ Artikkelen ble publisert i *Communications* 24/1968.

I tillegg er Barthes' tanke om uferdige tekstprodukter aktuell i forbindelse med nyere realistisk litteratur. Leseren blir nemlig blant annet aktivt dratt inn i den betydningsproduserende praksis ved at tekstene rommer ordlek og intertekstuelle referanser. Dermed framstår tekster ikke som ferdige eller lukkede produkter, men som såkalte 'scriptible' tekster. Konsekvensen er at realisme ikke lenger kan oppfattes som en statisk og lukket skrivemåte, men som dialogisk og foranderlig. Både Solstad og Saabye Christensen tematiserer forholdet mellom tekst og virkelighet ved hjelp av fortelleinstansen, og leker helt bevisst med andre tekster, gjerne sine egne, samt med tekster fra den norske litterære kanon. Spillet med intertekster blir mer og mer konstituerende for romanverdenene disse forfattere skaper, slik at Saabye Christensens *Modellen* (2005) der Ibsens *Vildanden* (1884) står modell for både plottstrukturen og persongalleriet, reiser spørsmålet om dette fortsatt er intertekstuell lek eller om det er mimesis i ny forkledning. Poststrukturalistisk teori har klart å fornye realismeforståelsen ved å påpeke at konteksten, som er spesielt viktig for realistiske tekster, også vedrører intertekstuelle referanser.

Ian Watts og poststrukturalistenes fokus på det formelle kan vekke inntrykk av at fokus i etterkrigens realismeforskning nesten utelukkende ligger ved de formelle aspektene, og at mimetiske og essensialistiske realismeforståelser avvises. Dette stemmer likevel ikke helt. Bidrag til realismeforskningen på 1990-tallet viser at poststrukturalistisk teoriforming ikke trenger å avvise verken mimesis eller essensialisme. Tvertimot inkorporerer den nye realismeforskningen både essensialistenes og formalistenes bidrag til realismediskusjonen i sin teoriforming. Dette vil jeg komme tilbake til i kapitlets siste paragraf.

Moderne realismeoppfattelser i Norge

I Norge er den realistiske litteraturen overveiende blitt betraktet fra en mimetisk-essensialistisk synsvinkel. Særlig litteraturhistorikere har skrevet utifra en slik oppfattelse. Men da poststrukturalismen fra slutten av 1970-årene vant innpass i det akademiske miljøet førte det til nylesninger av den realistiske litteraturen. Asbjørn Aarseth publiserte i 1980 *Realismen som myte*, der han beskrev realismebegrepets funksjon i norsk litteraturhistorisk skriving mellom 1862 og 1975 og konkluderer med at realismen er det 19. århundres myte. For ham er begrepet ikke egnet til å beskrive 1900-

tallets litteratur, siden det er for sterkt bundet til begrep som sannhet og virkelighet. Dermed framstår realismen for lett som en epistemologisk posisjon. Aarseth avviser modellen som går utfra at det er litteraturens oppgave å gi en “fullstendig og allsidig gjengivelse av menneskets sjelelige og sosiale virkelighet”.²⁵ En modell som ble propagert av Lukács i hans realismeforståelse, og som lenge har vært en brukbar modell i den norske litteraturhistorieskrivningens behandling av realistisk litteratur.

Nye impulser til en realismeteori. Billedkunst og litteratur

Realisme står ikke bare sterkt i (samtds-)litteraturen, men i samtdskulturen generelt. I innledningen har jeg pekt på den populariteten av den figurative billedkunsten, samt referert til TV-programmer. TV og Internett har oppdaget såkalte “real life soaps”, “make over”-programmer og blogger, der tilskueren kan følge med så lenge hun eller han gidder. Dette har medført at mange teoretikere ikke lenger henviser til litteraturen, men trekker inn film og andre medier i sine refleksjoner omkring realismebegrepet, og det er bare naturlig siden mediene både danner en viktig referanseramme for leserne og for litteraturen selv. Den realistiske litteraturen møter med andre ord en ny realitet, som Elias Canetti kaller det. I tillegg kan kritikerne ikke se bort fra at den nye realistiske litteraturen har tilpasset og dels erstattet konvensjonene som den klassisk-realistiske litteraturen tok i bruk. En del av elementene som kjennetegner den klassisk-realistiske diskursen, slik Hamon har beskrevet den, finnes riktignok også i samtdens realistiske litteratur, men noen er blitt erstattet av andre elementer. Slike utviklinger krever at begrepsapparatet tas opp til revisjon. Jeg vil spesielt nevne to elementer som den nyere realistiske litteraturen kjennetegnes av: Det er for det første den sentrale plassen gjentakelsesestetikken inntar i 1990-tallets realistiske verk, og for det andre det at verkene gjør oppmerksom på seg selv som realisme, blant annet ved å sette inn andre medier. Elementer som ikke bare kjennetegner litteraturen men også samtdens billedkunst.

Overensstemmelsene mellom litteratur og billedkunst gjør at teoriformingen som konsentrerer seg om billedkunsten også er av stor interesse for den litterære realismen. Ikke minst siden den forsøker å nærme seg moderne realismeuttrykk, mens mye av den litterærkritiske diskusjonen fortsatt kretser overveiende om 1800-tallets realistiske

²⁵ Aarseth, 1980, s. 109.

litteratur. Det er derfor nyttig å se nærmere på forskningsbidragene som tematiserer den moderne realistiske billedkunsten for en fornyelse av analyseapparatet for de moderne realistiske tekstene.

Det er spesielt amerikanske forskere som har beskjeftiget seg med realismen i etterkrigskunst. Hal Foster publiserte i 1996 *The Return of the Real*, og i kapitlet med samme overskrift forsøker Foster å finne fram til en tolkningsmodell som kan tillempes til kunstbevegelser som er knyttet til virkeligheten eller illusjonismen, som for eksempel “pop art” og superrealismen, og den senere minimalistiske kunsten. Ifølge Foster er de to tradisjonelle modellene for representasjon ikke i stand til å fange det vesentlige i “pop art” genren. De betrakter bildet enten som ikonisk referensielt eller som selvreferensielt, slik at bildet bare betraktes som overflate. Foster mener denne enten/eller forståelsen er for reduktiv og han foreslår en tredje tolkningsmodell som forbinder de to tradisjonelle modellene og som kan gripe det vesentlige. Foster kaller denne modellen for traumatisk realisme. Det er innlysende at Slavoj Žižek i *The Sublime Object of Ideology* (1989) betegner det som unndrar seg symbolisering avvekslende som *trauma* og *real*.

Foster tar utgangspunkt i Jacques Lacans tolkning av det traumatiske slik han beskrev det i “quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse”.²⁶ Det traumatiske oppstår, ifølge Lacan, når man ikke klarer eller rekker å møte virkeligheten. Resultatet er at virkeligheten ikke kan representeres ved hjelp av ord. Den kan bare vises til ved hjelp av gjentakelser.

Foster anvender Lacans teori for å tolke Andy Warhols billedserier av Marilyn Monroe og *White Burning Car III* (1963).²⁷ Det som Foster vil klargjøre er at “pop art” ikke fornektet at virkeligheten finnes, men at bildene ved hjelp av en gjentakelsesestetikk framkaller virkeligheten ved å vise det uhyggelige, det abnorme og det traumatiske. Fosters teori viser ikke bare hvordan verket kan representere virkeligheten, men hvilken effekt verket har på tilskueren eller publikummet. Han vektlegger at Warhols bilder ikke bare reproducerer traumet, men at de også produserer et traume. Slik skapes det en traumatisk effekt på tilskueren, og dermed oppstår det en

²⁶ Jfr. Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI “Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse”. Seuil, Paris, 1973.

²⁷ *White Burning Car III* viser fem nesten identiske bilder av en brennende bil, med en person som henger død i et tre ved siden av og en tilsynelatende likegyldig person som går forbi.

vekselvirkning mellom publikum og verk. Og her er det ikke lang til Barthes' realitetseffekt.

Siden både gjentakelsesestetikken og det traumatiske forekommer i mye av den realistiske samtidslitteraturen, er det interessant å se etter om Fosters utlegning av den moderne realistiske kunsten kan hjelpe til med å lese denne litteraturen. Er Jon Fosses drama og prosa bare overflate, som vil være konklusjonen en postmodernistisk lesning vil komme fram til, eller skjuler gjentakelsene og det øyensynlig overflatiske ubeskrivbare traumer? Også i Saabye Christensens forfatterskap inngår det traumatiske som en helt sentral ingrediens, med voldtekten på tørkeloftet i *Halvbroren* som det uhyggeligste eksemplet.²⁸ Traumatet representeres både hos Saabye Christensen og Fosse ved hjelp av en gjentakelsesestetikk, og det samme gjelder verkene av forfattere som Per Petterson, Jonny Halberg, Linn Ullmann og Hanne Ørstavik. De forsøker å representere en (traumatisk) del av virkeligheten som er helt sentral for romanfigurenes liv og måten de utvikler seg på, men som lar seg vanskelig verbalisere direkte. Derfor tar de sin tilflukt til en gjentakelsesestetikk der ordenes mening utsettes, men der den skjulte meningen gradvis avdekkes.

To andre trekk som kjennetegner samtidens realismeuttrykk og som især kunstkritikken har rettet oppmerksomhet mot, er spillet og modalitet. Mens spillet har å gjøre med at verkene gjør oppmerksom på seg selv som realisme, gjelder modaliteten, som kan betraktes som foranderlighet, spesielt språket og romansubjektet. Begge elementer forbindes ofte med en modernistisk estetikk. Likevel kjennetegner de også de nyere realismeuttrykk i litteraturen. En interessant vinkling på disse elementene skaffes av John Hyman i *The objective Eye* (2006) realismeforståelsen. Hyman forholder seg både til billedkunst og litteratur og mener realismen er tjent med å betrakte den både fra et innholdsperspektiv og et teknisk perspektiv. Hyman tar avstand fra klassiske tilnærminger til realisme som fremhever egenskaper som troverdighet, mimesis og virkelighetsillusjon.²⁹ Han definerer realisme utfra dens evne til å presisere og til å besjele. Ifølge Hyman er presisjonen både narrativ, ikonisk og det han kaller for

²⁸ Denne traumatiske hendelsen fungerer som katalysator for fortellingen og kan bokstavelig talt kalles skapende siden den setter Fred i verden. Det som Lacan kaller "a missed encounter with the real" (Jfr. Foster 1996, s. 132) blir synlig i *Halvbroren* ved at personene ikke klarer å snakke om det traumatiske, de forblir tause, slik at sannheten forblir skjult.

²⁹ Hyman mener at de realistiske tekstene ikke er ute etter å bedra leseren og heller ikke vil de fremkalle samme effekt som naturen.

“pictorial”. Med ikonisk mener han representasjonen av individ og sted, mens *pictorial* gjelder avbildningen av materialet, aktiviteten eller objektet. I tillegg bemerker Hyman at man ikke kan se bort fra at observasjonen alltid er styrt av tradisjon og kontekst, og at den derfor alltid er subjektiv.

Den andre hovedingrediensen av realistisk kunst, ved siden av presisjon, er dens evne til å besjele, til å levendegjøre, noe som Hyman også kaller for modalitet. Modalitet innebærer bevegelse. Denne modaliteten er for ham nøkkelen til forståelsen av den realistiske kunstens utvikling.³⁰ Det som er interessant med Hymans tilnærming er at han ser en direkte forbindelse mellom ekspansjon av modalitet og utviklingsretningene innenfor realisme. Og her kan teorien lett tillempes litteraturen. Som litteraturhistoriene viser, har den realistiske litteraturen siden begynnelsen av 1800-tallet tatt opp i seg flere viktige impulser som har vært koblet til utviklinger innenfor den billedlige framstillingsteknikken: fra daguerrotypen, via fotografi og film, til Internett. Der Ibsen anvender fotografi i for eksempel *Vildanden*, og der Solstad og Fosse bruker fotografier for å knytte ulike tidsepoker sammen, leker Saabye Christensen og Ørstavik med filmteknikker, både for å skape spenning og framstillingsmåte. Erlend Loe vever inn e-poster i fiksjonsteksten og Frank Lande har fotoshoppet fotografier for omslaget av romanen sin.

Hyman betrakter realismen, liksom Watt, mot en sosialhistorisk og vitenskaplig bakgrunn, men det fornyende med Hymans tilnærming er at han klargjør mer enn noen før ham at realisme og den realistiske effekten er avhengig av de tekniske utviklingene. Utviklingene sørger for at modaliteten kan utvides, og siden denne modaliteten både utelukker en homogen og uforanderlig realismeoppfattelse er det nettopp den som forutsetter pluralisme.

Fosters og Hymans bidrag er eksempler på at kunstkritikken kan skaffe litteraturkritikken et fornyet analyseapparat, særlig når det gjelder representasjonen og representasjonsteknikker, som kan være behjelpelig med å beskrive og tolke både de formelle og tematiske aspektene i samtidens realistiske tekster.

Fornyselsen av analyseapparatet skjer imidlertid også ved at selve det nære forholdet mellom fiksjon og virkelighet som har vært helt sentral i den overveiende

³⁰ Dette punktet ligger nær Ricœurs tanke om at realistisk litteratur bevirker at leseren forstår seg som levende i tid. Men der Ricœur vektlegger tidsaspektet, retter Hyman fokus på språket, som for ham, til enhver tid rommer flere ekspressive muligheter.

epistemologiske diskusjonen av den realistiske litteraturen belyses på nytt. Joseph Hillis Miller beskriver forholdet på følgende måte: “a realistic novel must rise from the real and return to the real.”³¹ Mange av de nye bidragene til realisme debatten viser en fornyet interesse for mimesis og essens som inngang til realistisk litteratur. Og dette er ikke blitt upåaktet av den nordiske (og især den danske) diskusjonen av realisme, som alltid har hatt et fotfeste i den mimetisk-essensialistiske tradisjonen. Dette illustreres ikke minst av at det 20. århundres norske litteraturhistorisk skriving overveiende beskriver den realistiske litteraturen utifra et mimetisk litteratursyn, til tross for at selve begrepet sjelden dukker opp i den litteraturkritiske og litteraturteoretiske realimediskusjonen etter andre verdenskrig. Auerbachs *Mimesis* er et av de få unntakene, og Auerbach verner mimesis mot de dårlige ryktene ved å betrakte den ikke bare i forhold til realistisk litteratur, men ved å presentere den som en generell egenskap av litteraturen. Mimesis er for ham en konstant som gis form på ulike måter av ulike litterære strømninger.³² De fleste teoretikere velger imidlertid bort mimesisbegrepet fordi det assosieres med et problemløst forhold mellom språk og virkelighet. De erstatter mimesis med begrepsparet representasjon og referanse, for å betegne det problematiske, indirekte forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

Tilbake til mimesisbegrepet

En av dem som valgte å blåse nytt liv i mimesisbegrepet, uten å se bort fra at fiksjonsteksten er en kunstig gjenstand som skapes av forfatteren, genren, språket og leseren er Paul Ricœur. I sin *Temps et récit* (del III 1985) gjør han rede for at referansebegrepet ikke var egnet til å betegne forholdet mellom fiksjon og virkelighet, siden referanse forutsetter en direkthet som litteratur aldri kan oppnå. I stedet vender han tilbake til mimesisbegrepet. Ved å sammenveve deler av essensialistenes, formalistenes og poststrukturalistenes bidrag til realimediskusjonen forsøker han å overkomme problemene som de tradisjonelle realismeforståelsene medfører. Dette minner sterkt om Fosters prosjekt, men der Foster forsøker å finne en vei ut ved å se på

³¹ Hillis Miller, 1993, s. 159.

³² Det blir blant annet tydelig ved hans analyse av den modernistiske litteraturens mimesis. Auerbach viser at Virginia Woolf i *To the Lighthouse* fornyer mimesis ved at hun anvender *die erlebte Rede* på en ny måte, hun lar den nemlig bevege seg fritt mellom de ulike perspektivene, slik at hun gjengir virkelighetens mangesidighet.

det traumatiske, retter Ricœur blikket mot mimesisbegrepet. Han forneker ikke at både det essensialistiske og det formalistiske synet på den realistiske litteraturen er mangelfullt, siden essensialistene fornektet fiksjontekstens tekstlighet, og formalistene noen ganger synes å glemme at realistiske tekster står i et positivt forhold til virkeligheten, og til erfaring som utgangspunkt for viten. Men han ser også styrken ved begge retninger. De rører ved helt fundamentale sider av realistisk litteratur, som det er umulig å se bort fra: For realistisk litteratur forutsetter at det finnes en fysisk verden utenfor teksten og at litteraturen er meningsgivende, samtidig som ingen vil nekte for at den realistiske fiksjonsteksten på lik linje med andre fiksjongenerer er oppdiktet.

Ricœurs mimesisforståelse ble i Norden introdusert av Morten Nøjgaard. I artikkelsamlingen *Gensyn med realismen* fra 1996, belyser Nøjgaard Ricœurs treleddete mimesisforståelse, som både refererer til en utenomtekstlig struktur og som rommer plass for betydningsdanning. Ifølge Ricœur er fortellingens funksjon å skape et menneskelig betydningsbærende handlingsforløp *i tid*.³³ De tre leddene kaller Ricœur for “préfiguration”, “configuration” og “réfiguration”. *Préfiguration* tilsvarer den orden som finnes på forhånd, utenfor teksten, *configuration* er tekstens intrige eller plott, dens indre orden som styres av kausalitet. *Configuration* inneholder blant annet den realistiske retorikken, det vil si dens sett av narrative konvensjoner. Det tredje nivået kaller Ricœur for *réfiguration*. Med dette mener han den narrative praksis som danner en narrativ identitet, og den beror på leserens interpretasjon. Hvis leseren er i stand til å knytte sin egen eksistens og fiksjonens verden sammen så oppnås det en virkelighetseffekt og kan verket kalles realistisk.

Det vil si at virkelighetseffekten på refigurasjonsnivået ikke innebærer representasjon, men interpretasjon, og at den oppstår i møte med en leser. Dermed er mimesis ikke en ferdig eller lukket form, men en åpen og foranderlig form. Og her nærmer Ricœur seg poststrukturalistenes tanker om teksten som prosess. Ved hjelp av denne fornyede mimesisforståelsen, som ikke bare er rettet mot forholdet mellom

³³ Aristoteles skriver i sin poetikk (47b28) at det framstillende mennesket skal framstille et menneske i handling, og denne handlingen blir styrt av karakter og tankegang. Fiksjonsteksten selv er bundet til og strukturert gjennom et begrenset tidsforløp, som Watt allerede gjorde oppmerksom på i *The Rise of the Novel*. En avgjørende forskjell mellom tidligere fiksjonstekster og realistiske tekster fra 1700- og 1800-tallet var tidsbehandlingen, mente Watt. I motsetning til episke og mytiske tekster skal realistiske tekster konkretisere og dermed begrense tidsforløpet. Begrensningen ligger i at tidsoppfattelsen for mennesket starter ved minnet og slutter ved det det forventer av framtiden.

virkelighet og verk, men også mot forholdet mellom verk og mottaker, byr Ricœur på en mulighet til inkorporere den moderne realistiske litteraturen, som inneholder både språkspill og illusjonspill, i den teoretiske diskusjonen.

Nøjgaards introduksjon av Ricœurs mimesisbegrep er illustrerende for en del av den danske realismeforskningen. I de danske forskningsbidragene fra midten av 1990-årene står den mimetiske lesningen av den realistiske litteraturen fortsatt sentralt. Forskere som Anker Gemzøe, Michel Olsen, Tania Ørum har i *Gensyn med realismen* som kom ut i 1996 tatt mimesis som viktig holdepunkt for diskusjonen av realismebegrepet, og for å redefinere forholdet mellom modernisme og realisme. Imidlertid har ikke alle danske bidragsyterne mimesis i fokus. Frits Andersen, som i tillegg til bidraget i *Gensyn med realismen* har viet en hel bok til *Realismens metode* retter blikket istedenfor mot realismens tendens til *mimicry*, dens evne til å tilpasse seg skiftende (tekst)miljøer. I denne henseenden ser Frits Andersen spesielt på detaljenes poetikk og plassen beskrivelsene inntar i det realistiske romanuniverset.³⁴

Danskernes mimesisforståelse minner om Auerbachs. De forsøker å avkrefte den strenge motsetningen mellom modernisme og realisme ved å betrakte mimesis som en generell men foranderlig egenskap av litteraturen. Gemzøes artikkel "Modernisme og mimesis" definerer strømning som "en kunstnerisk tendens, som er epokalt baseret, men som finnes i forskjellige varianter og faser, og som kan innta en mere eller mindre dominerende position."³⁵ Han mener denne tanken ligger til grunn for Brandes' *Hovedstrømninger*, og dette ville innebære at forskjellen mellom Brandes' og Bangs realismeoppfattelser ikke er så stor. Begge legger vekt på fornyelse og forbedring av det gamle, noe som peker fremover mot Woolfs og Joyces kritikk av det urealistiske ved 1800-tallets realisme. Disse modernistene tok ikke avstand fra tanken om å representere

³⁴ Beskrivelsene betrakter Andersen som et enda mer sentralt element i den realistiske diskurstypen siden den både gjør del ut av den analytisk-referensielle diskursen og verkenes struktur. Det er her, i bruken av den detaljerte beskrivelsen den realistiske estetikken kan fornye seg. Det er spesielt spenningsfeltet mellom detaljene og totaliteten og mellom enkelhet og kompleksitet som går som en rød tråd gjennom *Realismens metode*. Tyngdepunktet i hans undersøkelse ligger ved den franske encyclopediske realismen eller realismer som ble skrevet av Zola, Verne, de Balzac og Flaubert. Konsentrasjonen om 1800-tallsforfatterne til tross ser Frits Andersen ikke bort fra de nyere realismeuttrykkene som han betegner som postrealistisk. Det er nettopp den postrealistiske litteraturen som har vært anledningen for hans prosjekt, men han bruker de nyere realismeformene for å kunne betrakte 1800-tallets realistiske litteratur med et nytt blikk, siden de kan kaste nytt lys over "hidtil upåagtede tematiske og litterære strukturer i den klassiske realisme" (Frits Andersen, 1994, s. 12.)

³⁵ Gemzøe, 1999, s. 6.

virkeligheten, men fra realismen som kunstnerisk norm. De tok avskjed med tanken på at litteraturen kunne formidle hele sannheten.

Forskjellen mellom den realistiske og modernistiske estetikken ligger blant annet i måten de anvender mimesis på, eller i den mimetiske strategien de bruker. I modernistenes strategi er det større rom for leserens og materialets (med-)skapende aktivitet. Tania Ørum anvender begrep som “materialets realisme” eller en “performativ realisme” for å karakterisere den modernistiske strategien. Og det siste er nær knyttet til Ricœurs tanker om at mimesis beror på interpretasjon. Det er en slik mimetisk strategi som tas i bruk av mange av 1990-tallets forfattere.

Ved å påpeke konstantene mellom den realistiske og modernistiske estetikken har danskerne vektlagt at modernisme ikke bare er sprunget ut av en reaksjon mot realisme, men like mye må betraktes som en fordypelse av realismen. En fordypelse som delvis er av teknisk art. Det er hevet over enhver tvil at denne tilnærmingen har vist seg være svært brukbar også i forhold til 1990-tallets realistiske prosa, ikke minst siden denne litteraturen viser at realismen også kan bygge videre på en modernistisk estetik. Det vitner blant annet Øystein Rottens litteraturhistoriske refleksjoner fra 1998 om.

Realismens subjekter: fra typer og modeller til freaks?

En av realismens viktigste premisser er at erfaring og refleksjoner omkring erfaring kan gi kunnskap om verden og selvet. Subjektet eller identiteten betraktes som bindeleddet mellom fiksjonen og verden, for selv om identitet er skapt gjennom dominans, så er den reell, og menneskelig. “Real identities are indexed to locations in which experience and perception occur and from which an individual acts”, skriver Linda Alcoff i artikkelen “Who’s afraid of Identity Politics?”³⁶ Det at romanfiguren fungerer som bindeledd mellom fiksjon og verden har ført til at den står sentral i de fleste litteraturhistoriske og litteraturteoretiske refleksjonene omkring realismen. I de fleste eldre bidragene til realismedebatten ble subjektet eller individet betraktet som sosialt, politisk og historisk representativ type.³⁷ Generelt er romanindividet blitt definert utfra sin sosiografi. Romanpersonen beskrives i forhold til sine omgivelser, til samfunnet og ikke minst til

³⁶ Alcoff, 2000, s. 339.

³⁷ Auerbach mener det fornyende ved 1800-tallets realistiske litteratur beror på at den for første gang i litteraturhistorien presenterer personer fra alle sosiale miljøer som subjekt for seriøs eller tragisk representasjon.

det andre kjønn. Utviklingen den realistiske litteraturen har gjennomgått siden 1800-tallets første halvdel henger ikke bare sammen med at (synet på) verden har forandret seg, og med utviklinger innenfor (den billedlige) framstillingsteknikken, men også med forandringer i tenkningen om subjektet.

René Wellek antydte i *Concepts of Criticism* at romankarakteren gjennomgår en utvikling utover 1800-tallet. Den utvikler seg fra å være en arketype til en sosial type, som framstår som en sosial modell i den realistiske litteraturen fra 1800-tallets andre halvdel. Wellek er blant dem som mest tydelig har påpekt betydningen av typen for den realistiske teori og praksis, fordi den skaper broen mellom det reelle og det sosialt ideelle, samt mellom presens og framtid. Welleks syn på romankarakterens plass i den realistiske litteraturen minner sterkt om den marxistisk orienterte litteraturkritikken, siden denne vektla individets forhold til samfunnet. Lukács definerer den realistiske romanpersonen som en representativ og visjonær type, som skulle kunne forene det spesifikke og det generelle.

Der Lukács og Wellek fokuserte på det typiske, framhevet Ian Watt imidlertid det individuelle hos romanpersonen i 1700- og 1800-tallets realistiske prosa, og han kobler individualiseringen av subjektet til individualisering eller spesifisering av tid, sted og plott. Dette til forskjell fra de tid-, og steduavhengige arketyper som befolket de førmoderne tekstene. Det som Watts oppfattelse har til felles med Lukács og Wellek er at det realistiske romansubjektet for dem bunner i en essensialistisk cartesiansk subjektforståelse som betrakter identitet som en stabil størrelse. Identitet er ikke individuell men er noe som deles av medlemmer av en gruppe. En slik forståelse bygger på likhet og er ikke et brukbart instrument til å beskrive 1900-tallets sammensatte, fragmenterte, psykologiske og avvikende subjekter med, og heller ikke til å beskrive utviklingen subjektene gjennomgår.

Etter andre verdenskrig møtte denne essensialistiske oppfattelsen av subjektet stadig mer kritikk, blant annet av feminister, poststrukturalister og dekonstruktivister, som argumenterte mot en stabil subjektforståelse. For dem var subjektet og identitet foranderlige størrelser. Simone de Beauvoir skrev i *Le deuxième sexe* fra 1948 at mennesket ikke er essens, men blir til under påvirkning av samfunnet man lever i, og nesten 40 år senere bemerket Judith Butler at kjønn – også den biologiske delen – alltid er kulturelt strukturert. Det er altså ikke bare samfunnet – som essensialistene påpekte-,

men også språket som bestemmer subjektet. Dette synet ble delt av poststrukturalistene. Michel Foucault hevder at individet er underlagt maktstrukturer i samfunnet og er bundet til et konvensjonelt språk. Det var (post-) strukturalistene som klargjorde at identifikasjon av subjektet var en konstruksjon som til enhver tid var basert på binarisme, og som bevisst eller ubevisst er bærer av en norm. Eller rettere sagt: en konstruksjon må tolkes som en prosess som materialiseres ved hjelp av normer, og den må gjenta normene fordi den aldri helt er i samsvar med normene, som Judith Butler beskriver i *Bodies that matter*:

[...] a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms. That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled. Indeed, it is the instabilities, the possibilities for rematerialization, opened up by this process that mark one domain in which the force of the regulatory law can be turned against itself to spawn rearticulations that call into question the hegemonic force of that very regulatory law.³⁸

Innflytelsen av individets sosiale omgivelser gjorde at postmodernistene avviste erfaring som kilde for viten. Erfaringen var alltid sosialt konstituert og derfor var det umulig å kunne observere verden på en verdifri måte. De avslørte den realistiske litteraturens subjekt som imperialistisk og monolittisk, som representant for den hvite, mannlige delen av befolkningen. Når resten av den menneskelige erfaringen forble urepresentert, kunne det realistiske subjektets erfaringer umulig være allmenngyldige.

Kritikken til tross spiller erfaring fortsatt en sentral rolle i den realistiske litteraturen fra etter 1980. Og siden midten av 1990-tallet er det stadig flere forskere som mener avvismingen av realismen og av erfaring som kilde for kunnskap beror på en feiltakelse. I 2000 utga Paula M. L. Moya og Michael R. Hames-García boka *Reclaiming Identity*. I denne boka propagerer postpostivistiske forskere som Satya Mohanty og Linda Alcoff en mellomvei mellom den aristoteliske essensialismen og postmodernismen. De mener erfaring kan være meningsfull, og at noen representasjoner er mer troverdige enn andre.

³⁸ Butler, 1993, s. 2.

Linda Alcoff prøver å få inngang til realismen via en revurdering av Lockes essensialisme. Denne formen for essensialisme er avhengig av språk og dets foranderlighet, og er derfor en mer åpen og fleksibel form enn kritikerne av essensialismen hevder. Postpositivistene framhever denne åpenheten og argumenterer for at essensialisme ikke utelukker pluralisme. De mener det er mulig å formidle flere forskjellige meninger, og selv om den avviser den absolutte autoriteten,³⁹ trenger essensialismen ikke svikte troen på muligheten av å få kunnskap gjennom erfaring. Postpositivistene avviser dermed oppfattelser av realisme som hevder realisme forutsetter ontologisk absoluttisme.

Denne postpositivistiske forståelse av subjektet åpner for en forståelse av den nyere realistiske litteraturens romanfigurer. Denne litteraturen avviser som sagt ikke erfaring som kilde for kunnskap, men diskuterer nettopp muligheten for en troverdig representasjon av verden gjennom romansubjektet. I tillegg opererer den nyere realistiske litteraturen med romanfigurer som er verken uforanderlige eller typiske. I flere tilfeller knyttes romanfiguren til forfatteren som i de autofiksjonelle romanene av Nikolaj Frobenius, Frank Lande, Erlend Loe og Dag Solstad.

Såvel erfaring som romanfigurenes foranderlige identitet knyttes i den moderne litteraturen (og de andre mediene) ofte til kroppen. Peter Brooks skriver i *Body Work* (1993) at representasjonen av kropp er en del av representasjon av realitet og at den er mest tydelig representert i den realistiske litteraturen. Brooks skriver "To know is to see, and to represent is to describe."⁴⁰ Jeg har tidligere pekt på den fornyede interesse for den billedlige framstillingen i den nye realistiske prosaen. Interessen for kroppen kan sees i forlengelse av denne interessen for det billedlige. Allerede Erich Auerbach tydeliggjorde at kroppen har en semiotisk funksjon i litteraturen. Det er ikke bare kroppen som helhet, men spesielt det visuelle og dermed blikket som står sentralt i den nyere realistiske litteraturen. Tematiseringen av blikket illustrerer at denne litteraturen undersøker premissene for en troverdig representasjon av verden eller virkeligheten. Det vises blant annet av at fortelleren blir mer og mer synlig. Men selv om kroppen er meningsfull i og med at den er bærer av historier, vil blikket på kroppen sjelden skaffe endelig mening. Det henger ikke minst sammen med at de beskrevne kroppene ofte er

³⁹ Slik avvises også tanken om et uforanderlig, helhetlig subjekt.

⁴⁰ Brooks, 2003, s. 54.

mangelfulle. Heldigvis... for som Peter Brooks skriver: "Fullness of knowledge strikes the knower blind".

Allerede hos 1800-tallets realister er kroppsbeskrivelsene utførlige, men først på 1900-tallet blir kroppsbeskrivelsene usensurerte. I norsk 1990-talls prosa myldrer det av kropper som ofte er avvikende. De er ikke representative, men bryter helt tydelig med normen: Saabye Christensen skriver om skallete gutter, små og ikke minst skadete mennesker, Solstad beskriver lamme menn, og Lars Ramsleie beskriver en ekstemt feit Rino. Men i og med at de defineres som avvikende gir de innsikt i samfunnets normsystem.⁴¹ Kroppen er både et språklig og et sosialt system, som kan referere og skape historier. Det gjør kroppen til en naturlig ingrediens i den nyere realistiske litteraturen. Herman, Barnum, Rino og Bjørn Hansen avviker fra normen, de er ikke representative, men gjennom sine avvik synes de å bekrefte normen som hersker i samfunnet de gjør del ut av. Det er avvikelsene, eller den merkede kroppen som danner en betydelig del av det narrative prosjektet, som forteller en historie. Slike kropper er både symptomatiske og semiotiske. De er symptomatisk i hva de skjuler, og dermed danner de en motsetning til det Hamon definerte som de transparente subjektene. Samtidig er det også semiotiske, og det er særs viktig i den realistiske romanen siden de ved hjelp av kroppen kan uttrykke hva ellers forblir usagt, lik gjentakelsesestetikken klarer den realistiske narrativen ved hjelp av beskrivelser av kroppen å fange opp under det som vanskelig lar seg verbalisere.

Avslutning

Teoriformingen omkring realismebegrepet har lenge orientert seg etter en enten/eller modell, der teoretikerne enten betraktet realismeuttrykkene fra et essensialistisk-referensielle eller formelt ståsted. Modellene fungerer langt på vei til å analysere deler av 1800-tallets realismeuttrykk, men de nyere realismeuttrykkene lar seg ikke analysere etter disse to grunnmodellene. Siden midten av 1990-årene har det oppstått en fornyet interesse blant teoretikere for realismen, ikke bare for de klassiske realismeuttrykk, men også for den nyere realistiske kunsten og litteraturen. De har villet komme ut av den reduktive enten/eller modellen, uten å forkaste modellene fullstendig. Dette har resultert

⁴¹ Foucault hevdet at kroppen var maktens primære objekt; den kunne kontrolleres og var objekt for selvregulering. I *Halvbroren* prøver den 'halve' hovedpersonen Barnum å bli større ved å gå på platåsko.

i at flere teoretikere har foreslått å kombinere modellene og å revurdere dem. En viktig forutsetning er at litteraturen og kunsten er i stand til å si meningsfullt om verden uten å tilveibringe en endelig eller absoluttistisk (re)presentasjon, men den skal nettopp fange opp under deler av den foranderlige virkeligheten. Og her erstattet tanken om at kunstverket er et produkt av tanken om at det er en prosess som blir til i samarbeid med leseren eller tilskueren og der det gjøres oppmerksom på materialet (språket) og framstillingsteknikken.