



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.

III LARS SAABYE CHRISTENSENS VISUELLE REALISME

Lars Saabye Christensens *Halvbroren* (2001), romanen om halvbrødrene Barnum og Fred Nilsen som vant blant andre Nordisk råds litteraturpris, Brageprisen, Den (første) norske leserprisen og Bokhandlerprisen, og som er blitt oversatt til hele 31 språk, inntar en helt sentral plass i en diskusjon av den norske realistiske samtidslitteraturen. Hans H. Skei kalte Saabye Christensen en av sin generasjons fremste forfattere i en artikkel som ble forfattet i anledning av tildelingen av Nordisk råds litteraturpris.¹ Romanen er representativ for den nyere realistiske litteraturen fordi den inkorporerer en del formelle og tematiske kjennetegn flere andre romaner også preges av, den gjør for eksempel som mange andre romaner oppmerksom på seg selv som realisme og den retter mye oppmerksomhet mot romankarakterenes fysikk. Likevel er det klart at denne romanen lik de andre tekstene setter sitt eget realismebegrep, den har helt tydelig en egen stemme. Romanen er “dominert av virkelighetseffekter”, som den nitide skildringen av etterkrigstidens Oslo som danner settingen for romanen bare er ett eksempel på. Virkelighetseffektene dominans er noe *Halvbroren* har til felles med mange andre samtidsromaner, men måten samtidsvirkeligheten formidles på i Saabye Christensens tekst er annerledes, noe som både skyldes den narrative strukturen og måten romankarakterne er skildret på.

Halvbroren er en episk anlagt slektsroman som minner om Roy Jacobsens *Seierherrene* fra 1991. Begge romaner har stort format, de dekker samme tidsramme (størstedelen av 1900-tallet) og også scenen er stort sett den samme (Nord-Norge og Oslo), men ser en på den narrative strukturen og romansubjektene blir det fort tydelig at *Seierherrene* er en langt mer tradisjonell realistisk roman enn *Halvbroren*.

Som *Seierherrene* beskriver *Halvbroren* flere generasjoner, og i begge romaner danner Nord-Norge og Oslo en realistisk bakgrunn for hendelsesforløpet. Men *Halvbroren* skiller seg ut ved at romanfigurene verken er typiske eller representative. De er foranderlige, “ustabile”, avvikende individer og defineres som “halve” mennesker. Romanfigurene er langt fra transparente og skildres først og fremst utenfra, ved hjelp av de egenskapene som kan visualiseres av fortelleinstansen. Ustabiliteten

¹ Skei, 2002, s. 9-16.

deres markeres først og fremst gjennom kroppslige mangler. Manglene er identifiserende og dermed betydningsbærende, men de gir aldri fullstendig eller sikker mening eller innsikt. Dette illustreres best av den mangelfulle hånden. Om mannen som voldtar Vera på tørkeloftet fortelles det: “det kommer ikke en lyd fra mannen, ni fingre det er alt han er.” (s. 38) Også Barnums far, Arnold Nilsen har en mangelfull hånd. Det er det nærliggende å koble de to mangelfulle hendene til hverandre, men helt sikkert er beviset ikke.

De kroppslige manglene fører ikke bare til en (midlertidig) identifikasjon av romanfigurene, de bestemmer også hvordan romanpersonene erfarer verden og seg selv, og er dermed avgjørende for representasjonen av verden. *Seierherrene* er en klassisk realistisk slektshistorie der klassesetilhørighet, sosial stigning og psykologisk karakterutvikling danner de sentrale ingrediensene. Det er samfunnets historiske og politisk-sosiale historie som danner rammen for den kronologisk fortalte historien, og romanfigurene defineres ut fra sine sosialt definerte roller. Perspektivvekslingen til tross, formidles historien av en allvitende fortelleinstans som vekker inntrykk av å skape et nærmest entydig bilde av verden.

Overblikk er nettopp det som mangler i *Halvbroren*. Mens *Seierherrene* forteller en familiehistorie parallelt med arbeidernes historie, danner den sosialpolitiske dimensjonen en viktig bakgrunn i *Halvbroren*, men den blir aldri selv tematisert, det er ikke samfunnet som helhet, men individet som står sentralt i Saabye Christensens romanunivers. Et individ som verken er typisk eller representativ. *Seierherrene* er etter min mening en mye mer tradisjonell realistisk roman enn *Halvbroren*. Det kommer ikke bare til uttrykk på det tematiske plan, men også i fortelleformen. *Halvbroren* presenteres ikke som en homogen fortelling: leseren får servert brokker av en forteller som ikke har oversikt fordi han står med et ben i selve fortellingen. Den fragmenterte framstillingen forsterkes av at fortelleren med vilje bryter med kronologien. Det er enkeltpersonenes fortellinger som settes sammen, i en øyensynlig vilkårlig rekkefølge, og alt dette formidles av en jeg-forteller som presenterer seg selv som “den lille gud som kaster alt som ikke står i manuskriptet” (s. 223), som en manusforfatter som velger å presentere historien ved hjelp av bilder.

Lars Saabye Christensens roman kan med rette kalles en realistisk roman, men det er en realisme som er tydelig innfluert av den modernistiske og postmodernistiske

estetikken. Dette kommer til uttrykk ved at forfatteren nærer interesse for å formidle en hverdagslig og gjenkjennelig verden der individet og dets nære omgangskrets, bestående av familien og venner, står sentralt. Dette er en tematikk som Jonny Halberg, Hanne Ørstavik, Trude Marstein og Dag Solstad likeledes kretser om.² *Halvbroren* er litt bredere anlagt siden den forsøker å beskrive flere generasjoner, og dermed strekker seg ut over en lengre tidsperiode enn romanene til ovennevnte forfatterne. Denne interessen for det nære veves imidlertid sammen med en interesse for materialets realisme. I tillegg til at *Halvbroren* er en realistisk roman er den også en kunstnerroman som reflekterer om det å skrive, eller retttere sagt som reflekterer om det å finne et språk å beskrive både fortellerens egne og familiemedlemmenes minner på i et forsøk på å holde fast en historisk bevissthet. En historisk bevissthet som dekker store deler av 1900-tallet. At dette forsøket ofte utfordres av at fortellerens kunnskap om det (og dem) som beskrives er mangelfull, har Saabye Christensen til felles med Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis*, Dag Solstads *16.07.41* og Jon Fosses *Melancholia*.

Refleksjonen omkring metoden som er best egnet til å gjengi historien rører ved diskusjonen om forholdet mellom fiksjon og virkelighet og en slik refleksjon ser ut til å ha inngått som et viktig element i de moderne realismeformene. I *Halvbroren* kommer dette blant annet til uttrykk gjennom refleksjoner omkring måten virkeligheten formidles på, og da rettes det spesielt oppmerksomhet mot hvordan de delene av historiene som er blitt fortiet, kan fortelles. Eller som Eivind Tjønneland uttrykte det i sin anmeldelse av romanen i *Morgenbladet*: "Den handler [...] om kampen med det usagte".³ En kamp som også kjennetegner Solstads og Fosses romaner som kom ut etter årtusenskiftet.

Resepsjon av *Halvbroren*

Overenskomstene med andre romaner til tross, ble *Halvbroren* spesielt rost for sin originalitet. Romanen ble møtt med stor entusiasme, både innenfor Norge og på kontinentet. De norske bokklubbene sendte ut over 100.000 eksemplarer og dermed ble romanen bokklubbenes største bestselger noen sinne. Geir Pollens utsagn i en debatt

² Eivind Tjønneland bemerket i denne henseenden at familiekonstellasjonen med en fraværende far og en dominerende mor er mer typisk for 1990-tallsprosaen, enn for 1950- og 1960-tallet som beskrives i *Halvbroren*. (*Morgenbladet* 14. september 2001.)

³ Tjønneland, *Morgenbladet* 14. september 2001.

med Cathrine Sandnes og Sindre Hovednakk om at det var et skremmende paradoks at *Halvbroren* bare hadde fått rosende anmeldelser i Norge er megetsigende.⁴ Han mente ikke å si at han ikke likte romanen, men det at den bare hadde fått ros tolket Pollen som et tegn på en manglende kritisk holdning hos anmelderne.

Riktignok var de allerfleste kritikerne positive, men det var også anmeldere som ikke ble revet med av romanen. Kjell Jørgen Holby mente at den var for konstruert, at historien virket for velkjent og personene var for overflatiske.⁵ Heller ikke Ståle Dingstad var uforbeholdent positiv. Etter å ha påpekt likhetstrekkene mellom *Halvbroren* og Hamsuns August-romaner, konkluderte han med at Saabye Christensen måtte betraktes som Hamsuns lillebror, fordi den manglet en samfunnskritisk holdning.⁶ Etter min mening er det nettopp det romanen ikke setter i fokus. I flere henseender bryter *Halvbroren* med en mer tradisjonell form for realisme -slik blant annet *Seierherrene* gir uttrykk for- for å utforske en annen måte å representere virkeligheten og historien på. Samspillet av den litterære representasjonen og tilblivelsesprosessen gjør uttrykkelig del av det realistiske prosjektet i *Halvbroren*.

Det er interessant at det er særlig de utenlandske anmelderne som kommenterer romanens realistiske preg. Anmelderen av *The Times Literary Supplement*, John Spurling, sammenlignet stilen og fortelleren i *Halvbroren* med *Die Blechtrommel* (1960) av Günther Grass, men poengterte at det magisk realistiske elementet som kjennetegner Grass' roman, var erstattet av "the moral earnestness of most domestic realism".⁷ Og Paul Binding skrev i *The Guardian*: "Mystery is of the book's very essence, for all the clarity, the realism of presentation".⁸ Den norske resepsjonen har vært mer forbeholden med hensyn til romanens realisme.

Romanens mangesidighet har ført til at anmelderne framhever ulike sider av *Halvbroren*. En av sidene er konteksten som dannes av de mange intertekstuelle referansene romanen mer eller mindre åpenlyst presenterer. Øystein Rottem påpeker både likhetstrekkene med Saabye Christensens tidligere romaner, og karakteriserer den som "en ekte Saabye-roman,"⁹ og viser til innflytelsen av Knut Hamsun i

⁴ Jfr. Wold, *Klassekampen* 23. august 2002.

⁵ Jfr. Holby, *Bøygen* 1-2, 2002, s. 109-110.

⁶ Jfr. Dingstad, "Barnum og det litterære freakshow", *Edda* 4/2003, s. 365-377.

⁷ Spurling, *The Times Literary Supplement*, 22. juni 2003.

⁸ Binding, *The Guardian* 24. mai 2003.

⁹ Rottem, *Dagbladet* 1. september 2001.

personskildringen og av Henrik Ibsen i tematiseringen livsløgnen. Også Eivind Tjønneland gjør oppmerksom på de intertekstuelle innslagene og kaller romanen en “krysning av Ibsen, Ross McDonald og Knut Hamsun.”¹⁰ Kjell Jørgen Holbye går litt lenger når han mener romanen er “en formmessig parafrase over den norske fortellingens historie: Stemmene kommer fra forfattere og dramatikere, fra filmavis, fra hele det sol- og gedefylte, flimrende univers som heter 50- og 60-tallet.”¹¹ Interteksten danner ifølge Holbye en betydelig del av romanens kontekstuelle ramme. Dette tyder på at intertekstualitet ikke på postmoderne vis tolkes som en form for språklek, eller et bevis på at litteratur bare kan representere andre tekster, men som en del av romanens setting.

Selv om få vil være i tvil om at *Halvbroren* er en “ekte Saabye-roman”, har flere anmeldere trukket fram fornyelsene i *Halvbroren* i forhold til de andre romanene av Saabye Christensen. Fornyelsen gjelder blant annet romankomposisjonen. Flere anmeldere har gjort oppmerksom på at forholdet mellom fortid og nåtid beskrives på en annen måte. Store deler av romanen er fortidshistorier, men som både Knut Hoem¹² og Eivind Tjønneland har påpekt, er fortiden ikke avsluttet, den griper inn i nåtida, slik at det oppstår en form for samtidighet, som kan minne om Jon Fosses *Morgon og kveld* (2001) og *Det er Ales* (2004). Tjønneland betrakter dette som romanens mest originale trekk fordi den på denne måten viser “hva som skal til for å opprettholde en historisk bevissthet”.¹³ Inntrykk av samtidighet bevirkes blant annet av gjentakelsene. Tjønneland viser til brevet hovedpersonens oldefar sendte i 1900 og som leses om og om igjen i familien, slik at den får en slags mytologisk status. Gjentakelsene sørger for at fortidshendelsene aktualiseres i ulike kontekstuelle sammenhenger. I denne henseende kan også taushetsmotivet nevnes. Tausheten som markerer et ‘hull’ i familiens historie, går i arv og dermed gjentas også markeringen av hullene.

Et annet trekk som framheves av kritikerne er romanens visuelle karakter, et trekk Saabye Christensen selv også har kommentert. I et intervju med Berit Åberg i *Vi*, sa Lars Saabye Christensen at han betrakter seg selv som en visuell forfatter.¹⁴ Silje

¹⁰ Tjønneland, *Morgenbladet* 14. september 2001.

¹¹ Holby, *Bøygen* 1-2, 2002, s. 110.

¹² NRK nettsider, [<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1258252.html>] 3. september 2001.

¹³ Tjønneland, *Morgenbladet* 14. september 2001.

¹⁴ Åberg, *Vi* 12. september 2002.

Tretvoll sammenlignet Saabye Christensen med blant andre Jonny Halberg og Nikolaj Frobenius, siden alle tre skriver både for scenen og filmen.¹⁵ Ifølge Tretvoll påvirker det måten forfatterne skriver romanene sine på. Dette er spesielt tydelig i *Halvbroren* der historien framstilles som et filmmanuskript, og der fortelleren identifiserer seg som manusforfatter. (En prisbelønt manusforfatter, som likevel ikke har fått et eneste manuskript filmatisert, og slik understrekes nok en gang at de beste historiene forblir tause).

Den visuelle karakteren illustreres ikke bare av fortelleformen, men også ved at romanfigurene ofte skildres utenfra. De fleste romanfigurene har tydelig markerte kropper, et aspekt som ikke er blitt upåaktet av anmelderne. Øystein Rottem har kommentert de mange kroppslige eller kroppsrelaterede manglene i *Halvbroren*. Det er først og fremst gjennom kroppsbeskrivelsene romanfigurene presenteres. Det henger sammen med at fortellerens viten er begrenset, selv om det er han som styrer. Det fører til at romanfigurene beskrives utenfra og ikke innenfra som den klassiske autorale fortelleren ville ha gjort. Det er ingen psykologiske beskrivelser siden fortelleren Barnum ikke har tilgang til psyken til de andre personene.

Det er kroppene, de kroppslige manglene eller manglene kroppen medfører som identifiserer romanfigurene. Det gjelder den lille Arnold Nilsen med sin skamferte hånd, men også den tykke Peder Miil, den kortvokste Barnum, og den dyslektiske Fred, hvis opphav er myteomspunnet. Fred som forsøker å skape myter, men som likevel blir avslørt, noe som blir tydeliggjort i en tragikomisk episode der Barnum for første gang får besøk av Peder. Alt ser ut til å gå fint og familien oppfører seg som en helt vanlig familie, helt til vaktmester Bang banker på og bildet av den normale familien slår sprekker. Bang har mottatt en stinkende pakke og mener avsenderen sitter ved middagsbordet. Han later som om han ikke er sikker og spør hvem det er som har sendt ham pakken:

Veit vel ikkje jeg, sa Fred. [...] Du slipper ikke unna, din pøbel! Du har ikke engang klart å skrive navnet mitt riktig! [...] Fred hadde skrevet Bnag, vatkmester Bnag.

Det var omtrent det samme som å signere hele pakken med fullt navn og adresse og fingeravtrykk. (s. 330)

¹⁵ Tretvoll, *Klassekampen*, 16. august 2003.

I og med at identitetsspørsmålet er et av de sentrale temaene i romanen, spiller kroppen også på det strukturelle plan en viktig rolle. Likevel er det få kritikere som virkelig har analysert de kroppslige manglene i *Halvbroren*. Dette er enda mer påfallende hvis en tar i betraktning at kroppen er et klart knutepunkt i den nyere realistiske litteraturen. Ikke bare er det mange romaner som knytter identitetsspørsmålet til kroppen som Saabye Christensen også gjorde i *Herman*, i tillegg tematiseres måten subjektet erfarer kroppen på, og er representasjonen avhengig av måten romanfigurene erfarer verden kroppslig på. Dette viser at kroppen er direkte forbundet med litteraturens narrative prosjekt. Såvel kroppen som romanen har en performativ dimensjon og illustrerer den moderne realistiske litteraturens tendens til å tematisere representasjonsprosessen for skape en *effet de reel*. Judith Butler har beskrevet kroppen som en performativ identitetsskapende kategori fordi kropp produserer identitet selv, istedenfor at den representerer identitet. “Thus Butler wants to show that these apparently foundational categories are actually cultural products that ‘create the effect of the natural, the original, the inevitable’”.¹⁶ Dette eksplisiteres i *Halvbroren* ved at denne effekten både er knyttet til kroppen og selve skriveprosessen som beskrives.

I *Body Work* sporer Brooks en utvikling i retning av “the very process of seeing, particularly to its limits, and to the problematic place of the observer and the treacherousness of observing.”¹⁷ Det at fortelleren i *Halvbroren* eksplisitt presenterer historien som et filmmanus antyder allerede at det visuelle spiller en viktig rolle i representasjonsprosessen. Vektleggingen av det visuelle og av det visuelles begrensninger er imidlertid et trekk som først og fremst kjennetegner de romanene der det performative er en viktig dimensjon. Kroppen er altså et element en umulig kan se bort fra. Det at kroppen avviker vil påvirke måten subjektet iakttar verden på. Det er noe som tydelig illustreres i *Halvbroren*. Jeg vil kommentere kroppens funksjon senere i kapitlet.

Lars Saabye Christensens realisme. Performative strategier

Realismen i *Halvbroren* kommer spesielt til uttrykk ved at fortelleren reflekterer over måten han skal presentere familiehistorien, og dette kan kalles for en form for

¹⁶ Jfr. Jagger, 2008, s. 18.

¹⁷ Brooks, 1993, s. 106.

performativ realisme, som også Dag Solstad anvender i romanene *16.07.41* og *Armand V*. Hos begge forfattere representeres det en søken etter nye muligheter å gjengi virkeligheten på. Dette skjer ved at fortelleren omtaler seg selv eksplisitt som den som skriver ned historien og kommenterer valgene han treffer under skriveprosessen. Som Jon Helt Haarder påpekte i artikkelen “Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv”, er interessen for avsenderen i litteraturen bundet til et spørsmål om opprinnelse, og ikke som for eksempel i film om kvalitet og brukes referansene til forfatterens biografi som en realismeeffekt. Selv om Haarder vektlegger den biografiske referansen, er hans tilnærming til performativitetsbegrepet ikke helt forskjellig fra Judith Butlers for også han oppfatter performativitet som en diskursiv praksis og begge fokuserer på at det performative skaper en effekt av naturlighet, som minner sterkt om Barthes’ *effet de réel*. Ved hjelp av det performative skapes det en illusjon om essens, men denne essensen er alltid fabrikkert og, som Butler tydeliggjorde i *Bodies that matter*, alltid åpen for forandring.¹⁸ Denne tanken er helt sentral for mye av den moderne realistiske litteraturen siden den motsetter seg tanken om en monolitisk forestilling om virkeligheten.

Butlers interesse for det performative bunner i et ønske om gi en ny impuls til tenkningen omkring betydningsdannelse ved å se nærmere på blant annet subjekt, gender og identitet. Hun har ved teoridannelsen basert seg på *speech act* teori og mener at vår forståelse av for eksempel kropp og identitet alltid er knyttet til representasjonssystemet (i.e. språket og normene) som produserer disse kategoriene. En konsekvens av språkets sentrale plass er at representasjonsprosessen aldri kan være fullstendig, siden språket er mangelfullt. Butlers fokus på språkhandlingen er svært relevant for samtidslitteraturen, siden flere av forfatterne gjør oppmerksom på representasjonsprosessen, samtidig som de søker en løsning for å kunne representere deler av virkeligheten som tradisjonelt unndrar seg språklig representasjon. Dette medfører et paradoks siden de til syvende og sist alltid er avhengig av språket for å kunne representere.

Språkhandlingen kan ikke betraktes isolert mener Butler, men må sees som en gjentakelsespraksis: “[...] performativity must be understood not as a singular or deliberate “act”, but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse

¹⁸ Jfr. også Jagger, 2008, s. 17ff.

produces the effects that it names”.¹⁹ Det gjentar de sosiale, lingvistiske og historiske konvensjonene. Det betyr samtidig at representasjonen betraktes i forhold til en sosial og historisk kontekst. Så vel Haarders som Butlers tilnærming er dermed relevant for en forståelse av samtidslitteraturens interesse for skriveprosessen og avsenderen.

Barnum Nilsen vil skrive familiehistorien sin og forsøker å finne en vei ut av tvilen på språkets muligheter til å representere verden. Dette gjør han blant annet ved å presentere historien som en film og seg selv som *screenwriter*. Han presenterer klipp fra familiens historie. “Dette er min film. Og det finnes ikke levende bilder. Det finnes bare punkter, føyd sammen [...]” (s. 202). Punktene utgjøres av minnene, og disse minnene kan ikke gjengis ved hjelp av en konvensjonell romanform som er kausalt og kronologisk strukturert, siden minnene har sin egen logikk.

Av dette følger at fortelleren må finne fram til en annen måte å strukturere fortellingen på. Familiehistorien gjengis ikke kronologisk men punktuelt, noe Barnum selv kaller for “trestegspoetikk”. Fortellerens oppgave består i å klippe og lime sammen det han velger å vise til publikummet. At refleksjonen omkring presentasjonsformen er en del av romanuniverset illustreres blant annet ved at fortelleren avbryter familiehistorien for å kommentere fortelleprosjektet. Dette fører til at et performativt, metafiksjonelt og et fiksjonelt plan står ved siden av hverandre gjennom hele romanen.

Blanding av to narrative plan kjennetegner også Solstads *16.07.41* og *Armand V.* og for eksempel Nikolaj Frobenius’ *Teori og praksis*, men til forskjell fra Solstad og Frobenius, opptrer ikke Lars Saabye Christensen under eget navn i fiksjonsuniverset. Han setter inn en fiksjonell romanperson som forteller, slik at det performative planet ikke refererer utover fiksjonsteksten. Prosessen som skal til for at virkeligheten kan presenteres blir en del av virkeligheten som presenteres. Ifølge Anne Jerslev, som peker på eksempler fra filmverdenen, fører en slik triks til at filmer “gør opmærksom på sig selv som ‘realisme’, og som næsten bestiller en forståelse af sig selv som film, der gengiver virkeligheden realistisk”.²⁰

Ved at Barnum kommenterer skriveprosjektet gis det innblikk i de poetologiske valgene han har truffet.

¹⁹ Butler, 1993, s. 2. Hun hadde tidligere skrevet i *Gender Trouble* at “signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects”. (Butler, 1990, s. 145)

²⁰ Jfr. Jerslev, 2002, s. 73-74.

[...] jeg burde skjønne det jeg også, at man heller ikke skal avbryte en fortelling, hvor mange ganger har det ikke skjedd at dramaturgene har strøket et *flashback*, uten i det hele tatt å gidde å lese det, for flashback betyr trøbbel, eller enda verre, et *flashforward*, det er klipperommets søppel, og når jeg forsiktig har etterlyst mine poetiske tilbakeblikk og foregripende minner, har jeg fått høre at det du ikke klarer å fortelle i klar presens, i hard valuta, stort sett er drittprat og kunstneriske ambisjoner som jeg bare kan ta med meg hjem og lage kortfilm av. (s. 61)

Det er påfallende at selve teksten trosser disse overveielsene. Den myldrer av *flashforwards* og *flashbacks*, og selv om store deler av romanen står i presens, er største delen gjengitt i preteritum. Likevel er det betydningsfylt at flere historier framstilles i presens. Det øker spenningen, som for eksempel i en av romanens sentrale episoder der voldtektshandlingen beskrives. I tillegg bidrar bruk av presens også til å forsterke inntrykket av at fortidshistoriene fortsatt har stor gyldighet. De er ikke avsluttet, men preger livet til romanpersonene.

De poetologiske refleksjonene med sine mange referanser til filmsjargon bekrefter at *Halvbroren* er en genremessig hybrid. Den er i grunnen en mellomting; fortellingen beveger seg mellom romanens og filmens verden. *Halvbroren* kan betraktes som filmmanuskriptet Barnum har skrevet og som i fiksjonsteksten går under tittelen *Nattmannen*. Denne tittelen refererer til en historie Den Gamle, Barnums oldemor, pleide å fortelle, men for Barnum refererer tittelen spesielt til halvbroren Fred som har forsvunnet. Film er den eneste måten å fortelle familiehistorien, å representere verden på for Barnum. En viktig detalj i fortellingen er opplysningen om at bare svært få manuskripter filmatiseres. Det er altså stor sjanse for at prosjektet ikke realiseres, slik at “kampen med det usagte” fortsettes, muligens presenteres teksten derfor som roman.

Realismens visuelle dimensjon

Familiehistorien fortelles ved hjelp av bilder. Ved å presentere historien som film vektlegges den visuelle framstillingen i *Halvbroren*. Det visuelle har en større innflytelse på den strukturelle og tematiske utformingen av romanen enn tidsaspektet i den moderne litteraturen:

Whereas the nineteenth-century novel can be characterized by an increasingly elaborate appeal to visual display – Flaubert and Zola are striking examples – modernist literature is particularly visual. As I have suggested, modernism’s interest in questions of knowledgeability or epistemology lends itself to an exploration of vision.²¹

Selv om Mieke Bal i sin bok *Looking in* peker på modernistisk litteratur, viser mange av de moderne realistiske romanene samme utforskning av bruken av synet, noe som illustreres tydelig i *Halvbroren* der fortelleren kommenterer valget å utforme historien som filmmanuskript. “Dette er manusforfatterens credo: nervene som forbinder øyet med hjernen er 23 ganger større enn de som forbinder øret til hjernen. Skriv bilde, ikke lyd.” (s. 521) Som Barnum selv skriver er det ikke “levende bilder” han presenterer. Ved siden av filmbildene, fortelles noen historier ved hjelp av fotografier. Fotografier er et viktig motiv i *Halvbroren*. De er ikke autentisitetensmarkører som hos Nikolaj Frobenius, W.G. Sebald eller Orhan Pamuk. I *Halvbroren* tjener de til å fylle ut deler av familiehistorien som ikke kan fortelles på noen annen måte. Et eksempel på det er bildet av Rakel i *Veckojournalen*. Bildet løser gåten rundt Veras barndomsvenninne, samtidig som bildet rettferdiggjør at forsikringsmannen Arnesen flytter inn i Rakels leilighet etter krigen. Fotografiet er tilsynelatende kilde til sikker kunnskap der språket ikke strekker til.

Den realistiske metoden bygger i stor grad på en figurasjon eller visualisering av verden, og i litteraturen kommer visualiseringen først og fremst til uttrykk gjennom beskrivelser, noe Brooks viser i *Body Work*:

To know, in realism, is to see, and to represent is to describe. [...] Sight is the sense that represents the whole epistemological project; it is conceived to be the most objective and objectivizing of the senses, that which best allows an inspection of reality that produces truth.²²

Det gjelder ikke bare den moderne realistiske litteraturen, men også 1800-tallets realistiske litteratur. Realismens forkjærlighet for en billedlig framstillingsmåte og utviklingen som den realistiske litteraturen og billedkunsten har gjennomgått siden

²¹ Bal, 2001, s. 60.

²² Brooks 1993, s. 88, 96.

1800-tallet, er uløselig knyttet til utviklingen av den visuelle teknikken. På 1800-tallet var det særlig de nye billedlige framstillingsteknikkene som daguerrotypi (oppfunnet i 1839) og senere fotografi, som influerte virkelighetsframstillingen. Det er illustrerende at Henrik Ibsen først mente å kjenne sin brevvenn Georg Brandes etter at denne hadde tilsendt ham et portrett, som han takker Brandes for i et brev datert den 18. mai 1871:

Hjertelig tak for portrætet! Det har hjulpet mig et stort skridt fremad til forståelse, eller egentlig til tilegnelse af Deres indre personlighed. At denne ligger klar nok i Deres værker, er utvivlsomt; men jeg vil altid gerne have en personlig form at knytte forestillingen til.²³

Portrettet bekreftet bildet Ibsen hadde tegnet seg av Brandes gjennom verkene, og var det nærmeste man kunne komme et personlig møte. Fotografiet innfridde kravet om en sannferdig og objektiv representasjon av verden.

Det epistemologiske, samt det ontologiske prosjektet, som er viktige elementer i den realistiske litteraturen, er altså nær knyttet til det visuelle. Samtidas realistiske litteratur viser fremdeles en stor interesse for den billedlige framstillingen. Den fokuserer imidlertid ikke bare på bildets representative dimensjon. Litteraturen retter også søkelyset mot det visuelle muligheter, noe som blant annet kommer til uttrykk ved at filmteknikken tas i bruk, og mot det visuelle begrensninger. Det er her innflytelsen av den lingvistiske vendingen kan bemerkes, og at modernismens og postmodernismens kritikk av den klassiskrealistiske metoden viser seg.²⁴ At synet ikke er en sikker kilde for sannheten illustreres i *Halvbroren* av farens credo "Det er ikke det du ser som er viktig, men det du tror du ser" (s. 21). Credoet fungerer som et av romanens ledemotiver og støtter opp om tanken at det er lett å skape tvil om hva som er sant.

Flere ganger settes det spørsmålsteget ved muligheten for å betrakte verden objektivt, og markeres synets begrensninger. Det mest påfallende ved Barnum er at han er liten av vekst, like som Oskar fra *Die Blechtrommel*. Det vil si at han betrakter verden fra et froskelignende perspektiv, noe som illustrerer den manglende oversikten den allvitende fortellerposisjonen ellers gir inntrykk av. Barnums synsevne begrenses ikke bare av

²³ [<http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/>] 9. juli 2007. Brandes bruker forøvrig Ibsens utseende for å si noe om forfatterskapet. Jfr. *Det moderne Gennembruds Mænd* (1883, s. 76-79).

²⁴ At det visuelle ikke er en uproblematisk sannhetsleverandør illustrerte Ibsen så tidlig som i 1884 da han viste fram fotografiens manipulative egenskaper i *Vildanden* der Gina Ekdal gjør portrettene finere ved å retusjere dem. Det samme går tydelig fram fra *Halvbroren*.

høyden. Etter at noen plageånder overfalt ham en gang i kiosken han jobbet i, var øyet hans skadet. Skaden gjør at øyelokket av og til ramler ned. Dette er noe han ikke kan styre.²⁵ Synets begrensninger er av helt avgjørende betydning for tekstens realisme.

Fortelleren gir flere ganger uttrykk for at viten er begrenset, og dermed sår han tvil om fortellingens status:

[...] vi vet ikke mer om hverandre enn det vi ser, vi står med lupe midt i Melkeveien, og det vi ser er heller ikke sant, vi vet lite og ingenting, vi er adskilte og hver for oss, vi står utenfor, vi er bare utålmodige betraktere, og om oss selv vet vi enda mindre. (s. 383)

Her knyttes viten direkte til synsevnen, samtidig blir objektiviteten av synets muligheter dratt i tvil.²⁶ Så selv om Barnum har valgt å fortelle historien gjennom bilder, erkjenner han at bildene ikke løser språkets manglende evne til å representere verden eller formidle kunnskapen om verden på.

Den narrative strukturen

Utforskningen eller tematiseringen av synet er en viktig dimensjon av fortellestrategien i *Halvbroren*. Familiehistorien er på alle måter en uvanlig historie, noe ikke bare de opptredende romanpersonene, men spesielt fortelleperspektivet bidrar til. Selv om historien fremstiller fire generasjoner, formidles den av én enkel jeg-forteller som “oppfører” seg nesten som en allvitende forteller. Familiehistorien dekker perioden fra 1900 til cirka 1990, og den er lagt i munnen av Barnum som fødes i mars 1950. Det vil si at han ikke har opplevd det meste av det han beskriver. Dette berører spørsmålet om hva som kan representeres i en fortelling og hva som unndrar seg representasjon.

Begynnelsen av familiehistorien er lagt til 1900 da oldefaren Wilhelm forsvant under en ekspedisjon i isen på Grønland. Før han døde fikk han skrevet et brev som ble sendt hjem til kjæresten hans, Ellen Jebsen. Brevets innhold fortelles aldri sammenhengende, men brevet leses gjentatte ganger slik at leseren gjennom bruddstykkene i romanen likevel blir kjent med hva som skjedde med bestefaren på

²⁵ I Hanne Ørstaviks *Kjærlighet* lider Jon av et lignende problem. Han kniper øynene sammen hele tiden. Men i hans tilfelle er det et nevrotisk trekk.

²⁶ Barnum understreker her at han ikke kjenner sine nærmeste helt og det får ham til å føle seg ensom. Denne ensomheten er noe som rammer alle personer i *Halvbroren* og også den kan føres tilbake til at de avviker fra normen.

Grønlandsekspedisjonen i 1900. Brevet bevirker at oldefaren blir til en rent språklig konstruksjon, samtidig som det gir kunnskap om det som skjedde i 1900. Det er dette brevet som oppfattes som familiens opphav, dens genealogiske basis. Og familiemedlemmene verner om brevet som en relikvie.²⁷ Der andre familier leser i Bibelen leser familien til Barnum i brevet oldefaren skrev til sin kjæreste.

Kunnskapen om oppholdet på Grønland er blitt bevart skriftlig. Annerledes er det med det som skjedde mellom 1900 og 1950 da Barnum “kom til denne verden med bena først [...]” (s. 159). Om hundreårets første halvdel forteller Barnum som om han selv har vært til stede, samtidig som han flere ganger gjør oppmerksom på at han ikke fantes da. Fysisk fravær hindrer altså ikke Barnum til å formidle historien i jeg-form. Dette fortelletrikset kommenterer han ved begynnelsen av kapitlet “(klokken)”.

Og jeg kjenner at noen puster meg i nakken nå, noen puster meg i nakken, for dette er ennå ikke min historie, jeg er ennå ikke til stede i den, på banen, i varmen, og når jeg kommer meg dit, inn i historien, ut på banen, vil jeg sannsynligvis bli hengende fast i detaljenes magneter, som den bremseklossen jeg allerede er: en skollisse som ryker på vei til danseskolen, presten jeg rekker tunge til rett utenfor Majorstuen kirke, en brusflaske jeg må pante hos Esther i kiosken, slike ting, alt dette som noen tror er uten betydning, avsporinger, omveier, men som like gjerne kan være den gåtefulle, døde vinkelen som er nødvendig i alle fortellinger, nemlig stillheten ved siden av. Det er der jeg skal sitte og lytte til alle dere andre, mens dere ikke kan se meg. (s. 83)

Men det er ikke bare perioden før 1950 der Barnum er fraværende. Han kan for eksempel også gi en øyenvitneforklaring på at broren Fred blir slått ihjel uten at han (Barnum) er til stede. Fortelleren overskrider grensene som settes for jegfortelleren: Han har betydelig mer kunnskap enn en tradisjonell førstepersonsforteller og “oppfører seg” som en aural forteller. Dette er en helt bevisst posisjon, siden han beskriver seg selv

²⁷ Det er forresten påfallende at Wilhelms beskrivelse av moskusoksene viser store likheter med måten kvinnene i kirkeveien verner om Fred og Barnum: “*Det var Bestemmelsen at vi skulle have en Moskusokse med hjem [...] Kaptejnen og jeg og 5 Mand [gik] i Land for at Forsøge om vi kunde fange en Kalv. Der var også en Kalv i Flokken, men den var nok ikke saadan at komme nær, det første Okserne saa os [...] sluttede de sig sammen i en Trop med Kalven inde i Midten og gave sig alle til at fnyse og skrabe som en gal Tyr. [...] senere blev der fanget 2 Tyrkalve hvorav den ene allerede er død, men de kostede riktignok 22 okser Livet idet de maatte nedskyde 2 Flokke for at faa fat i Kalvene.*” (s. 198-199)

som “den lille gud”. Samtidig bekrefter han ved denne sammenligningen romanprosjektets performative dimensjon: Han er en skaper av en romanverden, der gud er skaperen av verden.

Selv om han påstår at han sitter i stillheten ved siden av og er usynlig, er han ikke helt usynlig. *Halvbroren* fortelles av en jeg-forteller og ikke av en allvitende fortellerinstans, noe som er knyttet til at fortelleren Barnum selv utgjør en del av historien. Dette medfører at han også *blir* sett. Barnum er halv og plages av sin mangelfulle høyde, og det er den som stempler ham til den han er. Noe Fred gjør ham oppmerksom på “Alle vet hvem du er, Barnum, sier han sakte”. (s. 411)

The experience of being seen has a tremendous effect on our sense of self, and how we experience the relation between self and world. It can confirm our self(mis)recognition, but can also deny positive identification.²⁸

Barnum er seg bevisst at han blir sett, og det har følger for hans selvbilde og måten han ‘representerer’ seg selv på som en del av fortellingen. Han blir en synlig fortelleinstans.

Den ambivalente fortellerposisjonen understrekes av manuskriptet FETNING, som Barnum forfatter og som sendes inn til en konkurranse. Fortellingen fungerer som en slags *mise-en-abîme* i *Halvbroren*. Det er en teknikk som forfatteren også tar i bruk i *Maskeblomstfamilien*, men der det i *Maskeblomstfamilien* er en kjent fortelling, Sofokles’ *Oidipus*, som settes inn, er “Fetning” en original fortelling. Den handler om Philip som sendes til en bondegård for å bli fet. Denne historien har mange likheter med Barnums egen historie, men ved å sette inn en hovedperson med navnet Philip, presenteres den ikke som selvbiografi. Historien berettes av en allvitende forteller, som øyensynlig står utenfor. Distansen mellom fortelleren og det fortalte veksler, like som i hovedhandlingen. Også i denne historien skiftes det bestandig mellom ulike fortellenivåer, og synliggjøres fortelleren. Leseren vet at det er Barnums manuskript, noe som bekreftes av at han også dukker opp i “Fetning”: Plutselig dukker Barnum opp “som vi kjenner igjen fra kinosalen.” (s. 540) Fortelleren skaper en kinesisk eske: en fortelling i en fortelling i en fortelling. Fordoblingen som oppstår ved at fortelleren bryter inn i fiksjonsverdenen og iscenesetter seg selv, skaper tvil omkring forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

²⁸ Bleeker, 2002, s. 161.

Blott som en parentes vil jeg gjøre oppmerksom på at denne overskridelsen av tradisjonelle fortellekonvensjoner der temporale og geografiske grenser problemløst krysses, også finnes i Jon Fosses romaner som for eksempel i *Det er Ales*. Men selv om leseren rynker på øyenbrynene synes ikke realismen å bli svekket av slike narrative valg.²⁹

Taushetens historie – kampen med det usagte

Mange av de nyere realistiske romanene er ute etter å finne midler til å gi uttrykk for den delen av virkeligheten som forsøker å unndra seg historie eller fortelling.

Erkjennelsen av at språk kommer til kort for å beskrive verden førte til at postmodernistene tok sin tilflukt til gjentakelsesestetikken og/eller til selvrefleksjon.

Den nyere realistiske litteraturen ser ikke bort fra disse mønstrene, men søker i tillegg til andre midler i “kampen med det usagte”. Det usagte er kjernen i *Halvbroren*. Tausheten er denne familiehistoriens opprinnelse. Det ordløse tilskrives en eksistensiell verdi.

Dette minner om Isak Dinesens fortelling “Det ubeskrevne blad”.

Hvor Menneskene er tro, er evigt og urokkelig tro imod Historien, der taler tilsidst Tavsheden. Hvor der ingen Historie er og ingen har været, eller hvor man har forraadt Historien, der er Tavsheden Tomhed, – men naar den Fortællerske tier, som har været Historien tro indtil Døden, da taler Tavsheden.³⁰

I Isak Dinesens poetologiske fortelling knyttes det å være tro mot historien til det å være taus. Den beste historie er taushetens historie, og det gjelder også *Halvbroren*. Som Eivind Tjønneland påpekte i sin anmeldelse av romanen handler det litterære prosjektet i romanen om “kampen med det usagte”.³¹ Hvordan kan det usagte eller fortiede uttrykkes? Også her tyr Saabye Christensen til visualiseringen. Fortelleren Barnum gir uttrykk for at han har valgt å framstille familiehistorien som film. Film er et medium som blander bilde og lyd, men den typen film Barnum har for øye er taus: den stumme

²⁹ Det gåtefulle ved fortelleposisjonen økes også ved at presens og preteritum blir brukt avvekslende. Enkelte deler av historien fortelles i presens, mens andre står i preteritum. Variasjonen i tempusbruk er nok en måte å variere distansen til det fortalte på. Ved å bruke en førstepersonsforteller og presensformen for å fortelle fortidshistorier forminskes distansen til det fortidige. Denne ringe distansen er liksom kretsingen om familielivet et eksempel på en nærhetsestetikk som er framtreddende i mange moderne realistiske fortellinger.

³⁰ Karen Blixen, ‘Det ubeskrevne Blad’, fra: *Sidste Fortællinger*, 1957, s. 90.

³¹ Tjønneland, *Morgenbladet*, 14. september 2001.

filmen. Den lydløse filmen spiller en viktig rolle for familien. Barnum selv opplever en del av livet sitt som en stumfilm. “Vi levde i en stumfilm. Det var ikke engang tekster mellom scenene.” (s. 214) Og her er det bildene som teller.

Saabye Christensen anskueliggjør det usagte eller fraværende ved å sette inn taushet som motiv. Tjønneland skjelner mellom tre typer taushet i romanen: den patologiske som rammer Fred og Vera, mystifikasjonens taushet som preger Arnold og som leker med forholdet mellom sannhet og løgn, og dødens taushet som Tjønneland omtaler som “en stillhet man hele tiden prøver å gi en stemme ved å snakke med den avdøde og gi ham liv”.³² En form for taushet som også finnes hos Fosse, men som i *Halvbroren* især har å gjøre med oldefar Wilhelm. Det kan sies at mystifikasjonens taushet er ute etter å skjule sannheten, mens dødens taushet går i motsatt retning siden den er sannhetssøkende. Den patologiske tausheten er knyttet romanfigurenes traumatiske erfaringer. Veras taushet utløses av voldtekten på tørkeloftet og Freds taushet forårsakes av Den Gamles død som han har vært vitne til.

Her kan det være nyttig å trekke inn Hal Fosters tanker om traumatisk realisme. Foster retter oppmerksomhet mot utelatelser i kunsten. Taushet eller det å være stum er et middel til å referere den delen av virkeligheten som har unndratt seg språklig representasjon og som verken er utelukkende referensiell eller selvreferensiell. I likhet med kunstarter som popart som Foster skriver om, forsøker den nyere realistiske litteraturen å referere til en utenomtekstlig verden. Det som er påfallende er at svært mange av de nyere realistiske romanene forsøker å representere en traumatisk erfaring, og slike erfaringer er et konkret eksempel på den delen av verden som unndrar seg språklig representasjon. Foster mener traumaet blant annet lar seg uttrykke gjennom kroppen. Han bruker Lacan som utgangspunkt for sin teoriforming. Lacan mente det traumatiske var “a missed encounter with the real”.³³ For ham er det reelle ‘traumatisk’ eller et hull du aldri kan finne kjernen i. Foster overfører Lacans teori til samtidens kulturuttrykk og spesielt til måten kroppen brukes på i kulturuttrykkene: “for many in contemporary culture truth resides in the traumatic or abject subject, in the diseased or damaged body”.³⁴

³² Tjønneland, *Morgenbladet*, 14. september 2001.

³³ Foster, 1996, s. 132.

³⁴ Foster, 1996, s. 166.

Kroppen gir uttrykk for de opplevelsene som ikke kan uttrykkes på en annen (les: verbalisert) måte. Dette er av spesiell relevans for *Halvbroren*. Den viktigste traumatiske hendelsen i romanens første del er voldtekten på tørkeloftet. Halvbrødrenes mor, Vera, er taus i åtte måneder og tretten dager etter voldtekten. Først etter at hun har født sitt barn, som døpes Fred av en drosjesjåfør, klarer hun å snakke. Den traumatiske erfaringen kan ikke språkliggjøres av Vera selv, men er en viktig forutsetning for at historien som foreligger finnes.

Og noen ganger griper jeg meg i å tenke på hva som ville skjedd hvis hun hadde snakket, hvis hun hadde fortalt om det som skjedde oppe på tørkeloftet, voldtekten? Vår historie ville blitt en annen da. Den ville kanskje aldri kommet igang; den ville fortsatt i andre baner som vi aldri skal få vite noe om. Veras taushet er vår histories begynnelse, slik alle historier må begynne med taushet. (s. 49)³⁵

Taushet setter altså det narrative prosjektet i *Halvbroren* i gang og tillegges nærmest en mytisk dimensjon. Tonen i siste setningen alluderer til skapelseshistorien, og den bibelske konnotasjonen blir forsterket ved at Vera framstilles som en Mariaskikkelse.³⁶ Voldtekten sier hun ingenting om, og dermed minner Freds fødsel om Jesu' fødsel. Det bibelske bildet kompletteres ved at det opptrer en due som vitner overgrepet. Duen utvider det bibelske bildet til en allegori om en jomfrufødsel, og det antyder at dette er begynnelsen på noe stort.

Etter voldtekten stikker Vera en saks i tungen for å vekke inntrykk av at hun har menstruasjon og dermed klarer hun å berolige moren og bestemoren. Hun velger dermed å påføre sin kropp skade når hun utsettes for noe hun ikke kan sette ord på, og bruker kroppen for å uttrykke noe hun ikke kan snakke om (lik Arnold som velger å kappe av seg fingeren når han føler at han aldri vil bli en dyktig fiskerbonde).

Veras kropp er imidlertid merket av overgrepet og det er merkene som forteller historien. Dermed synliggjøres eller avsløres den skjulte historien. Blåmerket i nakken beviser sammen med svangerskapet at hun er blitt voldtatt. På denne måten tilskrives

³⁵ Hvis Vera hadde sagt noe om voldtekten, ville hun kanskje fått godkjent rett til abort og da hadde ikke Fred vært til. "Jeg skulle ikke vært født, gjentok Fred. [...] Jeg burde vært fjernet. Gravd ut og pælmet. Men mor sa ikke noe før det var for seint og doktor Schultz var så full at han ikke oppdaget meg." (s. 278)

³⁶ Denne allusjonen til skapelsesmyten forsterkes senere av at Barnum beskriver seg selv som "den lille gud".

kroppen en semiotisk funksjon: Den er stedet der historien skrives og bærer spor av det som har skjedd. Ifølge Foucault er kroppen “the inscribed surface of events”.³⁷ Kroppen kan synliggjøre det subjektet har opplevd og derved fylle hullet i representasjonen. Og ikke bare det, den skaffer en mer sannferdig representasjon enn språket. “Ansiktet lyver ikke. Ansiktets fortelling er primitiv og tydelig [...]” (s. 603), skriver Barnum.

Vera er ikke den eneste som opplever noe traumatisk. Tausheten arves av Fred, han er ikke bare “født av taushet”, som Kjell Jørgen Holbye bemerket i sin anmeldelse av romanen.³⁸ Fred selv er også taus i lange perioder, og denne tausheten kommer til å prege livet hans. Også Fred blir utsatt for en traumatisk hendelse. Han er vitne til Den Gamles død. Og nok engang viser det seg at det er umulig å formidle den traumatiske hendelsen språklig. Fred er til stede når Den Gamle blir påkjørt på kong Håkons dødsdag ved hjørnet av Slottsparken. Fred er øyensynlig ikke skadet, men han er åpenbart traumatisert: Han sier ikke et ord på 22 måneder. Det blir aldri helt klart hva som skjedde den dagen, fordi Fred ikke har kroppslige skader som kan synliggjøre erfaringen.

Det er ikke slik at det traumatiske erstatter den selvreferensielle og den referensielle representasjonen i *Halvbroren*. Saabye Christensen anvender de tre modellene ved siden av hverandre, for slik å skape en illusjon om en realistisk familiehistorie. Den selvreferensielle modellen finnes igjen i fortellerens poetologiske overveielser på et metanarrativt plan, mens store deler av familiehistorien formidles ved hjelp av den referensielle representasjonsmodellen. Det traumatiske fyller ut der den referensielle modellen kommer til kort.

Som Foster viste i sin bok, kan traumet uttrykkes ved å gjenta opplevelsen. En kan mestre traumet ved å gjenta, og på denne måten kan det traumatiske narrativiseres. “[...] to repeat a traumatic event (in actions, in dreams, in images) in order to integrate it into a psychic economy, a symbolic order”.³⁹ Dette blir mest tydelig i måten Barnum bearbeider sine egne traumatiske opplevelser på, de uttrykkes ikke kroppslig men skriftlig. Han gjentar dem ved å beskrive dem. Barnums traumatiske opplevelser

³⁷ Jfr. Welton 1999, s. 309.

³⁸ Holbye, *Bøygen* 1-2/2002, s. 109.

³⁹ Foster, 1996, s. 131.

resulterer i to manuskripter som er innlemmet i fortellingen.⁴⁰ Der Veras traumatiske opplevelse resulterte i taushet og der det usagte ble uttrykt ved hjelp av kroppens merker, kan Barnum skrive om sine traumatiske opplevelser. Det gjelder særlig to episoder. Den første beskriver dagen Barnum for alvor blir stemplet som liten, når skoleklassen får trafikkundervisning i en miniatyrby. Konstabelen som underviser påpeker for hele klassen at Barnum er på rett plass i miniatyrbyen, fordi han er så liten. Den andre episoden refererer til sommeren Barnum ble sendt på landet for å bli litt tykkere.

Begge tekster, som nærmest er magisk realistiske, makter å vise deler av hovedhandlingen som ikke kan uttrykkes innenfor rammene av en tradisjonell realistisk fortelling. Den første historien Barnum skriver er kalt "Den lille byen". *"En gutt går nedover en gate. Han er større enn husene. Han er høyere enn trafikklysene. Han stanser på et hjørne. Han er alene"*. (s. 467) Barnum vinner Oslo skolenes stilkonkurranse med denne historien.

Barnum presenterer ikke historien som en selvbiografi, men hovedpersonen plages av samme ensomhet som Barnum. Den høye hovedpersonen fungerer som en slags motsetning til Barnum, men de har mye tilfelles. Ensomhet er noe den høye gutten heller ikke kan komme utenom. Det er ensomhetsfølelsen Barnum forsøker å dekke over i resten av historien, der det tross alt betones at det er han som får venner, noe verken moren eller Fred har.

FETNING er den andre teksten Barnum skriver og også denne sendes inn. Fra hovedhandlingen vet leseren at Barnum hadde blitt sendt på landet etter at han hadde forsøkt å sulte seg ihjel, men om oppholdet på bondegården skriver han lite i hovedteksten:

Jeg skulle sendes til en gård hvor jeg måtte være i tolv dager for å fetes. [...] Jeg sier ikke mer, i denne omgang, jeg sier bare Weir Mitchels kur og at mor fulgte meg på toget, jeg hadde en ryggsekk med klær, tannbørste og linjal i, jeg ble hentet på Dal stasjon av bonden selv og kjørte videre med ham i en lastebil til gården som lå ved en sjø som het Hurdalsjøen. Jeg kunne se den fra rommet mitt om kvelden. Det var fisk som vaket i månellyset. Bonden hadde en kone med store hender. Det var to

⁴⁰ Der Veras traumatiske erfaring representerer begynnelsen av halvbrødrenes historie, representerer Barnums traumatiske erfaringer begynnelsen på hans karriere.

andre gutter der også. Jeg var tynnere enn dem. Da jeg kom hjem var jeg en plugg.
(s. 211)

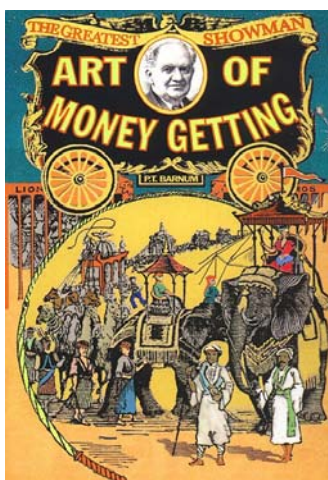
Barnum klarer ikke å si mer om dette. Først mye senere i romanen får leseren likevel kjennskap til det som foregikk på gården gjennom FETNING. Det er et filmmanuskript, og er dermed en slags miniatyr av *Halvbroren*. Teksten kjennetegnes av at dialogene veksles med lengre narrative tekstbiter der det visuelle aspektet vektlegges: “Filmen begynner. En gutt kommer til syne, PHILIP, tolv år gammel, også svært liten av vekst” (s. 525). Det visuelle blir forsterket av at det blir antydning hvem som ser, og leseren ser med dem: “Han ser: I etasjen under, på kjøkkenet, står konen bøyd over komfyren og bonden tar henne bakfra, voldsomt.” (s. 535ff), “Philip ser: Bonden står bøyd over komfyren, naken, bak ham står konen og tar ham.” (s. 537), “Philip ser: kjøkkenet er tomt. En kjele med vann som er i ferd med å koke står på komfyren.” (s. 539)⁴¹

Den patologiske tausheten er altså forbundet med traumatiske opplevelser og representerer “kampen med det usagte”. I Veras tilfelle taler kroppen, mens Barnum tyr til kunsten. De har til felles at de ikke formår å fortelle direkte det de har opplevd. Det forholder seg litt annerledes ved mystifikasjonens taushet der romanfigurene bevisst sitter inne med det de har opplevd. Dette illustreres ikke bare av Barnums far, Arnold Nilsen, men også av Barnum selv som selv bevisst velger ut det han ønsker å fortelle leseren. Han låner farens credo: *Mundus vult decipi*, verden vil bedras.

Arnold Nilsen mystifiserer sin identitet. Han hadde lært å bruke maske i perioden da han reiste med Mundus’ sirkus, en kopi av Phineas T. Barnums verdensberømte sirkus.

⁴¹ Dette minner leseren om en kjent scene fra Hamsuns *Sult* og allusjoner til hans forfatterskap er det svært mange av. I et langt kapittel refereres det til filminnspillingen av *Sult* på 1960-tallet, Den Gamle brenner Hamsuns samlede verker etter krigen og senere får Barnum Hamsuns samlede verker i bursdagsgave. Hamsun selv framstår som et speilbilde for Barnum: begge har sine sublime og sine onde sider. Scenen fra *Sult* viser en del likhetstrekk med ovenstående sitat, som viser hovedpersonen som kikker gjennom et nøkkelhull sammen med husverten. De ser at kona har samleie med sjømannen som også bor der. Beskrivelsen av moralsk forfall har en lik virkning i begge tilfeller. Den gir uttrykk for en fremmedfølelse hos hovedpersonen. Både *Sult*-helten og Barnum/Philip er hos en familie de ikke føler seg hjemme hos. Jfr. Hamsun, 1976, s.130: “Han gjorde en tyst bevægelse med hånden for å få mig til å være stille og kikket atter ind gennem nøkkelhullet. Han stod og lo. Kom hit! sa han hviskende. Jeg nærmet mig på tærne. Se her! sa han og lo med en stille, hidsig latter. Kik ind! Hihi! Der ligger de! Se på gammeln! Kan De se gammeln? Inde i sengen, ret under Kristus i oljetryk og like mot mig, så jeg to skikkelser, værtinden og den fremmede styrmand; hendes ben skinnnet hvite mot den mørke dyne. Og i sengen ved den andre vægen sat hendes far, den lamme olding, og så på, lutende over sine hænder, sammenkrøpen som sædvanlig, uten å kunde røre sig...”.

Barnum var en mester til å føre publikkumet bak lyset og var spesielt interessert i å vise folk som avvek fra normalen for publikkumet, utelukkende for å tjene penger.⁴²



Arnold henter mye av sin inspirasjon hos denne Barnum, som han til og med kaller sønnen sin opp etter. Arnold Nilsen er en myteomspunnet mann, i negativ forstand. Han kommer og går: “Vi visste ikke helt hva det betydde at far var ute og reiste. Han fortalte sjelden noe. Vi visste bare at han solgte ting og noen ganger dukket han opp med penger til overs. De pleide ikke å vare lenge.” (s. 246) Faren er med andre ord taus om det han gjør. Men det er hevet over tvil at også denne formen for taushet er avgjørende for fortellingens eksistens, og spesielt for spørsmålet omkring Freds opphav og dermed for tittelen *Halvbroren*. Hvis faren ikke hadde tiet hadde historien som Barnum forteller heller ikke blitt skrevet ned.

Den myteomspunnete identiteten er fremfor alt forbundet til Arnolds skadete hånd og mylderet av forklaringer han gir på hva som har skjedd med hånden. De kan ikke være sanne alle sammen. Det forsterker inntrykk av at han har noe å skjule.

Og når jeg sløyet fisk, kappet jeg like så godt av meg fingrene med det samme! Da dro han alltid den spesiellagede hansken av høyre hånden og viste fram denne sammensnurpete stumpe av kjøtt som han så vidt kunne bevege og jeg grøsset og måtte seg nærmere på den [...] (s. 111)

Senere forteller Arnold: “Min høyre hånd ble sprengt som en stjerne av en tysk mine i Finnmark” (s. 146), og enda senere er det snakk om en tysk granat. Bortsett fra Arnolds

⁴² Bildene av plakatene er hentet fra [coolrulespronto.files.wordpress.com/2008/04] og [http://www.allposters.com/-sp/P-T-Barnum-and-the-Great-London-Circus-The-Chinese-Goliath-Posters_i394967_.htm] 21. september 2008.

egne historier, kommer også fortelleren med opplysninger om hånden. Han melder at Arnold bare kappet av seg én finger. Arnold lemlestet seg selv etter at hans far gjorde et mislykket forsøk på å lære ham å ro og fiske. Hva som virkelig har hendt, er det ingen som vet, bortsett fra Arnold selv, men siden Arnold forteller ulike historier, forblir sannheten tilslørt. Det minner om *Peer Gynt*, som i tredje akt ser en gutt kappe av seg fingeren for å fri seg fra Kongens tjeneste.⁴³ Men denne mannen viser samvittighetsfølelse og bruker resten av sitt liv på å finne et mål for å gjøre godt igjen.

Men han var ydmyg, ydmyg, denne mand;
og fra sessionens dag han bar på dommen,
[...] Slet borger var han. Og for stat som kirke
et gagnløst træ. Men hist på hejens hvælv,
i slægtens snevring, hvor han så sit virke,
der var han stor, fordi han var sig selv. (4. akt)

Det å være seg selv er noe Arnold forsøker å unngå. Han påtar seg helst roller for å spre tvil, slik at folk aldri vet hvor de har ham.

Også Barnum sår tvil når han forteller familiehistorien sin. Forfatteren Barnum har arvet farens mystifiserende taushet. Taushet markerer hullene og de er helt nødvendige. Helhet er en umulighet, det skaper ikke fortellinger. Hullene gir anledning til at det

⁴³ Jeg var tilstede. Midt for bordet sad
kaptejnen mellem lensmand og serganter;
og gut for gut blev målt på alle kanter
og skreven ind og tagen til soldat.
Fuld stuen var, og udenfor på trækken
lød højmælt latter mellem ungdomsflokken.
Da råbtes op et navn. En ny kom frem,
en, der var bleg, som sne på bræens bræm.
Han kaldtes nærmere; han nåede bordet; –
den højre hånd var hyllet i en klud; –
han gispede, svælgede, snapped efter ordet, –
men fandt ej mæle, trods kaptejnens bud.
Dog jo, tilsidst; og da, med brand på kindet,
med tungen svigtende og atter rap,
han mumled noget om en sigd, som glap
og skar i våde fingren af til skindet.
Der blev i stuen stilhed samme stund.
Man skifted øjekast; man trak på mund;
man stened gutten med de stumme blikke.
Han kendte haglen, men han så den ikke.
Da stod kaptejnen op, den gamle, grå; –
han spytted, pegte ud og sagde: gå! (4. akt)

oppstår flere mulige fortellinger, og denne ontologiske pluralismen er et av fortellingens bærende prinsipper. Det er kanskje også derfor Barnum blir helt fortvilt på slutten av boka når han hentes av sin bestemor som meddeler følgende:

Du er hel nå, Barnum, sier Boletta. – Hva mener du? Men hun svarer meg ikke og jeg tenker, mens vi kjører opp de slake bakkene ved Gaustad, at jeg ikke vil være hel, jeg vil ikke, jeg klemmer Bolettas hånd så hardt at hun klynker. (s. 650)

Helhet impliserer en ferdig tekst, men både modernisme og postmodernismen har vist at ferdige tekster ikke lenger kan fortelles. Det har vært Barnums prosjekt å mystifisere, å skape tvil, og like før romanen ender, snus alt oppned ved Freds siste ord “For å fortelle deg alt dette” (s. 651), slik at det blir uklart hvem som står bak fortellingen.

Lars Saabye Christensens realisme. Visualisering av romanpersonene.

Jeg har tidligere påpekt at fortellingen kan visualiseres ved å beskrive romanpersonenes ytre, deres kropper. Kroppen er et velbrukt topos i litteraturen generelt, men det er især i den realistiske litteraturen at kroppen inntar en helt sentral plass i plottstrukturen og i den betydningssskapende prosessen generelt. Eller som Judith Butler uttrykte det i *Bodies that matter*: “[the] bodily being which is, after all, considered to be most real, most pressing, most undeniable”.⁴⁴ Kroppen blir betraktet som grunnlaget for erfaring, og det er gjennom erfaring at individet kan oppnå kunnskap om verden og dermed om seg selv. En kan si at kroppen medierer mellom verden og fortellingen. Samtidig kan den anvendes til å manipulere verden eller skape illusjon, som Arnolds kropp viser.

Kroppens rolle er mye mer framtrødende i en del av de moderne realistiske tekstene enn i 1800-tallets realistiske litteratur, spesielt hos forfattere som Lars Ramslie og Lars Saabye Christensen. De opererer med romansubjekter hvis identitet i stor grad bestemmes av kroppene deres eller måten de opplever sin egen kropp på, kropper som ofte er abnorme og alltid ustabile, foranderlige; Fatsos fedme, Barnums ‘halve’ kropp, Hermans skallede barnehode og Adrians tvekjønnet for bare å nevne noen.

Kroppsfokuseringen uttrykkes allerede i romanens tittel *Halvbroren*, som ikke bare utpeker hovedpersonene i sin væren som halvbrødre, men også som “halve” mennesker. Romanfigurene i *Halvbroren* har avvikende kropper og de er verken “hele” eller

⁴⁴ Butler, 1993, s. ix-x.

“stabile”. De har kroppslige mangler og det er manglene som er en viktig forutsetning for det litterære prosjektet i romanen. Skavankene, manglene, savn, forskjellige slags fravær, er både en legitimering for romanfigurenes eksistens, samtidig som det danner forutsetningen for fortellingen i *Halvbroren*. Uten manglene eller merkene ville kroppene ikke ha interesse som litterær kropp, som Peter Brooks tydeliggjorde:

Signing or marking the body signifies its passage into writing, its becoming a literary body, and generally also a narrative body, in that the inscription of the sign depends on and produces a story. The signing of the body is an allegory of the body become a subject for literary narrative – a body entered into writing. [sic]⁴⁵

I *Halvbroren* er det nærmest groteske eller deformerte kroppar som forteller sine historier og kroppene blir mer og mer deformerte i løpet av fortellingen. Som Michael Bakhtin tydeliggjorde i *Rabelais och skrattets historia* er den groteske kroppen ikke en statisk kropp, men en stadig forandrende kropp som er del av en syklus. Den groteske kroppen er en spisende, drikkende og kopulerende kropp som tilfredsstilles av naturbehov.⁴⁶ I *Halvbroren* fokuseres det spesielt på den spisende og drikkende kroppen. Mormor Bolettas nedgang starter med telegrafsyken og ender på baren Nordpolen der hun drikker seg full. En sykdom som går i arv, når den voksne Barnum introduseres skriver fortelleren: “Tretten timer i Berlin og allerede et vrak.”(s. 15)

Kroppene er også tydelig deformerte. Faren Arnold Nilsen kapper av seg en finger, men mister etter hvert hele hånden. På et metaforisk plan er familien også amputert. De er ikke en vanlig familie, noe som først og fremst skyldes at fedrene er påfallende fraværende. Dette skaper tvil om romanpersonenes opprinnelse.⁴⁷

Til forskjell fra tidligere realistiske fortellingene, der romanfigurenes transparens, overensstemmelsen mellom romanfigurenes ytre og indre, nærmest var påkrevd,⁴⁸ synes de moderne realistiske fortellingene å trosse dette kravet, i den forstand at beskrivelsene av det ytre bare sjelden skaffer opplysninger om romanfigurenes psyke. Det virker som om framvisningen eller synliggjøringen av det ytre er det nærmeste en kan komme

⁴⁵ Brooks 1993, s. 3.

⁴⁶ Jfr. Bakhtin, 1986, s. 48.

⁴⁷ Oldefar Wilhelm ble borte i isen på Grønland, hvem som er Veras far forblir en gåte og gjør at hennes utviklingsmuligheter er begrenset, noe direktøren i telegrafene minner Boletta om. Usikkerheten om hvem som er Freds far, overgår de andre gåtene i og med at Freds tvilsomme opprinnelse setter igang historien.

⁴⁸ Jfr. Hamon, 1992.

romanfigurenes identitet. Likevel er det ikke bare en skildring av overflaten kroppsbeskrivelsene bevirker, for narratisering av kroppen fyller hull i selve fortellingen; kroppene forteller historier eller de setter igang historier som ellers forblir ufortalte. Visse følelser eller erfaringer kan ikke uttrykkes ved bruk av ord og romanpersonene tyr da til å uttrykke seg ved hjelp av kroppen som voldtektsscenen fra *Halvbroren viste*.

Kroppens narratisering i fiksjonen kan by på mening, og kan by på en vei ut av den postmoderne vektleggingen av overflate og meningsløshet. Den nyere realistiske litteraturen gir ikke avkall på at den kan si noe meningsfullt, og holder seg til det nære, intime og subjektive. Og her spiller kroppen en viktig rolle. Peter Brooks skriver i *Body Work*:

[...] representation of the body is part of representing 'external' reality as a whole. Representation finds its most elaborated rhetorical form in description, the attempt to render the appearances of the visible world in writing; and such descriptive representation becomes most extensive, most important in what we think of as "realism", that species of literature for which the careful registering of the external world counts most.⁴⁹

Ved å beskrive kroppen kan litteraturen si noe meningsfullt om verden generelt, uten å bli nødt til å fortelle en stor fortelling. Og her er det ikke først og fremst psykologiske prosesser som blir blottlagt, men snarere det ytre ved mennesket, samt menneskets forhold til omverdenen.

Likevel er heller ikke kroppen en objektiv sannhetsleverandør. Kroppen kan ikke oppfattes som en neutral størrelse, den er "a major generator of ideological production and confrontation", som Unni Langås uttrykte det.⁵⁰ Dette henger sammen med at kroppen ikke utelukkende kan betraktes som en biologisk essens, men at den samtidig ofte oppfattes som en sosial og språklig konstruksjon, og at den dermed er underlagt konvensjonelle (makt)strukturer og forståelsestradisjoner.

Forståelsen for kroppen som (språklig) konstruksjon ble spesielt sterkt betonet på 1970- og 1980-tallet. Likevel er denne oppfattelsen ikke helt uproblematisk fordi den lett avviser språkets muligheter til å være betydningsbærende, og dette er en for

⁴⁹ Brooks, 1993, s. 3.

⁵⁰ Langås, 2004, s. 269ff.

reduktiv oppfattelse i forhold til måten kroppen blir brukt på i store deler av samtidsprosaen, siden den der er betydningsbærende og betydningsproduserende.⁵¹

De fleste bidrag til diskusjonen av kropp og (kjønns)identitet fokuserer på at identitet ikke er noe iboende eller essensielt, men at den er avhengig av en sosial og historisk kontekst. Denne oppfattelsen er for så vidt ikke ny, for allerede Hegel hevdet at selvet var en sosial størrelse. Han mente at tanken om identitet var avhengig av gjenkjennelse. Det vil altså si at identitet er avhengig av hvordan andre oppfatter subjektet, men også av hvordan subjektet oppfatter seg selv. Den sosiale dimensjonen av tanken omkring identitet, kropp og kjønn ble blant annet støttet av de franske eksistensialistene Simone de Beauvoir og Jean-Paul Sartre. Simone de Beauvoir gjør i *La deuxième sexe* (1949) rede for at kroppen er en situasjon, og at situasjonen er foranderlig. Dette impliserer at kropp heller ikke kan være stabil siden den alltid gjør del ut av en prosess, en prosess som innflueres av tiden og stedet. Tanken om at identitet er noe som ligger utenfor selvet ble støttet av Jean-Paul Sartre. I sin bok *L'Être et le néant* (1943) gir han uttrykk for at identitet er en representasjon både for 'Andre' og for jeget selv, men denne representasjonen er aldri fullstendig. Det er en del av identiteten som motsetter seg representasjon og denne (skjulte) delen kan oppfattes som det essensielle selvet. Noen forfattere som Ørstavik, Petterson og Ullmann synes å ville nærme dette selvet i romanene sine, mens Saabye Christensen og Solstad snarere synes å avvise at det essensielle selvet finnes.

Tanken om at den Andre inntar en sentral plass i måten man tenker identitet på er også viktig for en postpositivist som Linda Alcoff. Alcoff som ivrer etter en revurdering av essensialismen, der essensen ikke avvises som en form for ontologisk absoluttisme, men der essensen kan romme en ontologisk pluralisme, retter spesiell oppmerksomhet mot identitetsforståelse. Hun påpeker at vår måte å tenke identitet på styres av en angst for makten den Andre har over selvet.⁵² Alcoff mener det er mulig å overkomme denne

⁵¹ Judith Butler forsøkte å finne en vei ut av den poststrukturalistiske oppfattelsen av kroppen i sin bok *Bodies that Matter*. Hun foreslår å betrakte kroppen som en materialiseringsprosess, "a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter." (s. 9) Butler er spesielt interessert i kroppene som unndrar seg materialisering og dermed utfordrer det hun definerer som "bodies that matter". Og det er nettopp slike kroppar som befolker samtidsromanene.

⁵² Jfr. Alcoff, 2000, s. 335.

angsten ved å betrakte identitet som et sosialt sted.⁵³ Hun lurer på om den Andre kan utøve makt over et slikt sted. For å klargjøre dette, mener Alcoff det er viktig å skjelle mellom *public identity*, som kan vises, som er synlig, og *subjectivity*, som viser til hvordan en erfarer seg selv (“my lived experience of my self”). De to sidene henger sammen, noe som illustreres av at en kan referere til seg selv i første (subjektivitet) og tredje (offentlig) person. Og det er her kroppen kommer inn for det er den som forbinder disse to sidene med hverandre, siden kroppen fungerer både som objekt for ens eget blikk og for andres blikk.

Etter min mening er det især en slik postpositivistisk oppfattelse av identitet og kropp som Alcoff argumenterer for, som er av interesse for den norske 1990-talls litteraturen. Ikke minst siden postpositivistene knytter tanken om en foranderlig identitet til det epistemologiske og ontologiske prosjektet som ligger til grunn for realistisk litteratur. Postpositivistene peker på at det er en feilslutning at realisme forutsetter ontologisk absoluttisme. Ved at erfaring alltid vil være farget av en sosial, historisk og politisk kontekst, og dermed er relativ er kunnskapen om verden en får gjennom erfaring også relativ. Resultatet er en form for ontologisk pluralisme der flere meninger om verden kan stå ved siden av hverandre.

Det er nettopp en ontologiske pluralisme som ligger til grunn for mye av den moderne realistiske litteraturen, det viser både Saabye Christensen, Solstad og Halberg tydelig i sine romaner. De har gitt avkall på de store fortellingene. Men ikke på fortellinger om verden. Forfatterne holder fast ved tanken om at litteratur kan referere til verden utenfor. Måten de viser den ontologiske pluralismen på er likevel forskjellig. Solstad opererer i *16.07.41* med et jeg som dekker flere identiteter, Halberg anvender en flerperspektivisk narrativ strategi. Saabye Christensen velger å fortelle individets historie med utgangspunkt i kroppen som både skjuler og avdekker. Istedenfor å fortelle en stor sammenhengende fortelling, beskriver Barnum familiens historie ved å ta utgangspunkt i kroppens små fortellinger. Det samme gjelder store deler av den norske 1990-talls litteratur. De aller fleste romanforfattere postulerer ikke lenger å fortelle den objektive sannheten men har inkorporert *speech act*-teori og ontologisk pluralisme. Framstillingen av verden er blitt sterkt subjektorientert og fragmentert. Ved å anvende kroppen som utgangspunkt for fortellingen klarer Saabye Christensen, og med ham

⁵³ Jfr. Alcoff, 2000, s. 335.

mange samtidsforfattere, å gi uttrykk for et annet og flersidig blikk på virkeligheten. Og ikke minst klarer han å vise sider av virkeligheten som ellers hadde forblitt usagt.

Avslutning

Realismen i *Halvbroren* er knyttet til måten fortellingen presenteres på, til valgene som ligger til grunn for fortellehandlingen, samt til måten romanfigurene er blitt skildret på. Historien om Oslofamilien som består av abjekte romanfigurer, kan ikke fortelles på en tradisjonell, klassisk realistisk måte, der et mer eller mindre sammenhengende plott som er styrt av kausalitet og kronologi er et av de viktigste strukturerende elementene. Selv om det finnes ett dokument, brevet oldefar Wilhelm sendte i 1900, består resten av familiehistorien av familiemedlemmenes minner, slik at minnene fungerer som en av de viktigste kildene for kunnskap. Likevel presenteres minnene ikke som minner, siden fortelleperspektivet ikke ligger hos den som minnes, men hos jeg-fortelleren. Denne inkorporerer de andres minner i sin egen historie, og dermed aktualiserer han fortidshendelsene. Minnene kan oppfattes som familiens kollektive minne, og er verken sammenhengende eller kronologisk ordnet. De har, som Barnum selv bemerker, sin egen logikk, og kan ikke i alle tilfeller språkliggjøres. Denne logikken krever derfor en annen måte å presentere stoffet på, og fortelleren leter etter og reflekterer over en passende presenteringsmåte. Det samme gjelder de traumatiske erfaringene som også utgjør en betydelig del av familiehistorien, men som unndrar seg språklig representasjon.

Romanen sammenvever en mimetisk-referensiell dimensjon og en performativ dimensjon som synliggjør poetikken som ligger bak. I den mimetisk-referensielle delen gjengis minnenes innhold samt de traumatiske erfaringene. De traumatiske erfaringene synliggjøres ved hjelp av kroppsbeskrivelse og ved hjelp av noen innskudte fortellinger, som presenteres som filmmanuskripter. Synliggjøringen eller det visuelle inntar også en sentral plass i de poetologiske kommentarene der billeddannelse er et sentralt element. Noe som viser seg i sær på to måter: i fortelleformen og i personbeskrivelsene. Fortelleren utformer familiehistorien som et filmmanuskript, der ikke språket men bildet forteller historien. Figurene som opptrer beskrives utenfra, de karakteriseres og identifiseres gjennom kroppen. Det er et grep som flere samtidsforfattere tar i bruk, men Saabye Christensen går lenger enn det. Det er kroppene og spesielt de markerte

kroppene som setter fortellehandlingen, eller retttere sagt: de mange små fortellingene, i gang, slik at det oppstår en form for ontologisk pluralisme.

Selv om kroppen er bindeleddet mellom fortellingen og verden er den ikke en sikker kilde for kunnskap, noe som forårsakes av at den ikke er en stabil og uforanderlig størrelse. Kroppen er det ved menneskets identitet som kan synliggjøres, men samtidig kan den også maskere identiteten: Barnum sulter seg ihjel, Arnold kapper av seg fingrene, og slik manipulerer de sannheten. Den gir heller ikke fullstendig kunnskap om romanfigurenes identitet. Dette har også å gjøre med at Saabye Christensen fokuserer på den delen av identiteten som kan synliggjøres, det Alcott kaller for *public identity*, men at romanfigurenes *subjectivity* i de fleste tilfeller faller utenfor framstillingsmåten i *Halvbroren*. Dette er nok grunnen til at Kjell Jørgen Holbye mente at personene for ham ikke ble “preget av dybde”.⁵⁴ Holbye har et poeng her, men han ser bort fra romanfigurenes tekstuelle funksjon. De speiler romanprosjektet som helhet. Dette prosjektet går ut på å finne den best mulige *konstruksjonen* for å kunne formidle deler av familiehistorien, også de deler som forties. Samtidig spør det om teksten ville ha en realistisk effekt når jeg-fortelleren ga dybdeportretter av andre enn seg selv. Til og med fortellerens egne erfaringer trekkes i tvil som sannhetsleverandør. Også jeg-fortelleren er en ustabil romanfigur, noe som ikke bare illustreres av hans kroppslige egenskaper, men også av den ambivalente fortellerposisjonen han inntar.

Saabye Christensens realisme bør derfor ikke defineres som en objektiv måte å framstille verden og den historiske bevisstheten på, men som en diskusjon av mulige måter å betrakte forholdet mellom fiksjon og virkelighet eller verden på. Og disse måter gjør bevisst på seg selv, og kan kalles for en slags ‘materialets realisme’, et trekk denne nye formen for realismen har arvet etter (post)modernismen. Men til forskjell fra den postmoderne estetikken er *Halvbroren* opptatt av det meningsgivende, i den forstand at fortelleren får leseren til å tro at det er mulig å fortelle noe om verden. Til tross for fortellingens tvilsomme status, og til tross for at en kan lure på om ansiktet aldri lyver, som Barnum påstår.

⁵⁴ Holbye, *Bøygen* 1-2/2002, s. 110.