



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.

IV DAG SOLSTADS PERFORMATIVE REALISME

“Han er Nordens store realistiske fortæller”. Sitatet som er tatt fra den danske avisen *Politiken*, pryder omslaget av *Elleve roman. Bok atten* (1992). Solstads holdning til realismen er imidlertid litt mer komplisert enn sitatet vekker inntrykk av. Dag Solstads forholder seg i samtlige romanene til det samtidige eller moderne norske liv, mer spesifikt har han etter eget sigende “vært ekstremt opptatt av å beskrive det særegne ved å være nordmann” helt siden 1974.¹ Denne opptattheten ved Norge og det norske har fått Elisabeth Oxfeldt til å kalle Solstad for “en af den norske nations store kronikører”.² At det ikke alltid er like lett å beskrive det moderne norske livet, gikk tydelig fram fra *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, der det ugjennomtrengelige gjelder levemåtene Solstad forsøker å beskrive.³ Likevel har han lenge gitt uttrykk for å ville kvitte seg med realismen. Det ambivalente forholdet til den realistiske romanformen gjør Solstad til et interessant forskningsobjekt i denne framstillingen av den norske realismen ved årtusenskiftet.

Solstads forfatterskap har ikke bare et ambivalent forhold til realismens ulike sjatteringer, men det speiler også utviklingen innenfor norsk litteratur og den norske romanen mellom 1965 og 2006. “Dag Solstad er nesten definisjonen av hva litteratur skal være i Norge”, sa kollega og forfatteren John Erik Riley i anledning av Solstads 60-årsdag til *Dagbladet* i 2001. I samme anledning bemerket Nikolaj Frobenius, med en liten henvisning til Solstads forkjærlighet for fotball, at det “er umulig å komme utenom Dag Solstad. Han er som en litterær libero som kan bevege seg fritt i terrenget”.⁴ Et viktig tema Solstad har kretset om i hele forfatterskapet, men som belyses stadig fra andre hold er umuligheten av å være en uavhengig eller fri intellektuell, et dilemma som Solstad (forgjeves) forsøker å løse. Han er ofte blitt kalt en representativ forfatter, særlig i forfatterskapets første fase, da han sto i spissen for profilbevegelsen og AKP-

¹ Jfr. Kjærstad, “Det særegne ved å være nordmann. Samtale med Dag Solstad”, i: *Vinduet* 3/1984 [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=50&p=y>] 01. september 2008.

² Oxfeldt, 2008, s. 152.

³ Solstad påpekte selv at han hadde gjengitt deler av det moderne norske livet ved å ta i bruk melodramatiske aspekter. Jfr. Samtalen med Kjærstad i *Vinduet* 3/1984.

⁴ Jan Zahl, Sigmund Sørensen og Elin Enger, *Dagbladet*, 16.07.2001.

litteraturen, men han gikk også sin egen vei. Selv har forfatteren gitt uttrykk for at han føler en viss stolthet ved at han har “skiftet ham som forfatter” så ofte.⁵

Denne påstanden er imidlertid ikke alle enige i. Maria Kielland Krag er en av kritikerne som setter spørsmålsteget ved den lite kritiske resepsjon av Solstad: “disse romanpersonene som bader i skam, avmakt og prekær mangel på impulser innenfra gir av en ufattelig grunn gjenklang hos mange norske lesere”, skriver hun om nittitallsromanene i *Klassekampen* (18.12.2002). Etter hennes mening er det nettopp gjentakelsene som dominerer i Solstads forfatterskap, og ikke fornyelsene.

Kritikken til tross er det få som betvivler at Solstad inntar en sentral plass i den norske (samtids)litteraturen, ikke minst fordi han klarer å være “samtidig”. Hans Herbjørnsrud illustrerte det i et intervju i anledning av Solstads 60-årsdag: “Solstad har en særlig og intuitiv evne til å skrive seg inn i tida. [...] Dermed er han både aktuell og gyldig til enhver tid.”⁶

Solstads prosa fra 1965 til 2006, mellom modernisme og realisme

Ved sin entré på det norske parnasset i midten av 1960-årene tok Solstad tydelig stilling mot den tradisjonelle realistiske romanformen: “På meg virker det uforståelig at ingen her hjemme stilte seg kritisk til den tradisjonelle romanform, at ingen gjorde en så selvsagt ting som å foreta en analyse av den form man hadde valgt å uttrykke seg i, at ingen norsk prosaist forsøkte å sette seg i romanens vesen.”⁷ Det Solstad bebreidet den tradisjonelle realistiske romanen for, var at den ikke var vesentlig eller allmenngyldig, noe som skyldtes at den var for sterkt tilknyttet til “en bestemt samfunnsstruktur og livsoppfatning”.⁸ Oppgjøret ble særlig motivert av provinsialismen som kjennetegnet den norske kulturen etter Solstads mening. Han mente forfatterne kunne bryte med provinsialismen og fornye romanformen ved å se nærmere på den europeiske modernistiske litteraturens form. Solstad framhever Proust, Gide, Beckett og Kafka som romanens fornyere. Og Solstads kortprosa fra 1960-tallet er tydelig inspirert av de europeiske modernistene.

⁵ Solstad, 2002, s. 148.

⁶ *Dagbladet*, 16. juli 2001.

⁷ Solstad, [1966]1981, s. 12. Det er i og for seg merkelig at Solstad ikke nevner romanforfattere som Sandel, Vesaas eller Hoel i artikkelen i *Profil*. For disse forfattere fornyet realismens metode i første halvdel av 1900-tallet. Solstad anser bare utviklingene på kontinentet som interessante.

⁸ Solstad, [1966]1981, s. 11.

Det har særlig vært programerklaringen i *Profil* og novellesamlingene *Spiraler* (1965) og *Svingstol* (1967) som har bidratt til at Solstad ble betraktet som representativ for den norske profilbevegelsen.⁹ Men allerede noen få år etter la han om den litterære kursen: Solstads romaner på 1970-tallet er skrevet på bakgrunn av forfatterens sympati for det norske AKP (m-l). Og, til tross for at romanene ikke utelukkende kretset om det politiske, ble han kalt en representativ forfatter for den dokumentarisk sosialrealistiske litteraturen.¹⁰ I disse romanene var det ikke formen, men litteraturens forhold til det samtidige norske samfunnet som stod sentralt. Slik at Solstad synes å ha snudd 180 grader i forhold til standpunktet han inntok i 1966. Selv sa han at han tidlig hadde forlatt det litterære programmet han hadde gitt uttrykk for i *Profil*.¹¹

Fra og med 1980-årene har kritikere vært tilbakeholdne med å kalle Solstad representativ og med å innordne forfatteren en litterær strømning eller gruppe. Hans realisme ble forrykket fra et politisk og samfunnsorientert perspektiv til en dypere utforskning av subjektet og jeget. Til forskjell fra 1970-tallets romaner konsentrerte han seg på nytt om romanens formelle side, uten forresten å vende det norske samfunnet ryggen, men måten han nærmet seg den på var annerledes enn i 1970-tallsromanene. Da Solstad i *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (1984) ga fortelleren samme navn som forfatteren utvisket han for første gang i forfatterskapet grensen mellom fiksjon og personlig virkelighet. Jan Kjærstad spurte Solstad i anledning av denne romanen om han ikke var redd at mange ikke klarte å se romanen som fiksjon. Da svarte Solstad: “når jeg opererer med en forfatter i romanen som bærer mitt eget navn, så må leseren kunne ta det som en form for garanti, en underskrift.”¹² Det spørres imidlertid hva det er han garanterer, om det er en autenticitetsmarkør eller en lek. Effekten av at Solstad opptrer under eget navn og fortellerens innbrudd i fiksjonsverden ved hjelp av innskudte kommentarer som gjengis i parentes, setter det skriftlige mer i forgrunnen.

Denne gang legger jeg beretninga i munnen på meg sjøl, og da åpner den, enten dere trur det eller ei, med at hovedpersonen slår forfatterens (altså mitt) telefonnummer i

⁹ Likevel er det vanskelig å feste én merkelapp på Solstads modernistiske prosa for samlingene har en ulik estetikk. Han beveger seg mellom 1965 til 1967 fra en absurdistisk modernisme til en mer konkret prosaform i for eksempel novellen “Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger”, der han sa symbolene farvel.

¹⁰ Jfr. Blant andre Per Thomas Andersen i *Norsk litteraturhistorie*.

¹¹ Jfr. Samtalen med Kjærstad i *Vinduet* 3/1984.

¹² Jfr. Kjærstad, “Det særegne ved å være nordmann. Samtale med Dag Solstad”, i: *Vinduet* 3/1984 [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=50&p=y>] 01. september 2008.

den hensikt å oppnå en avtale for å diskutere hans (altså min) forrige roman (“Gymnaslærer Pedersens beretning...”) som har gjort et dypt (om enn feilaktig) inntrykk på ham.¹³

Den selvreflektive holdningen kom imidlertid ennå ikke helt til å erstatte samfunnsengasjementet, for romanen inneholder en kritikk av sosialdemokratenes politikk, om enn ikke så dominerende som i 1970-tallets romaner, og romansubjektene defineres fortsatt ut fra sine roller i samfunnet som er en reminisens fra den klassisike realismen fra 1800-tallet. Det som kjennetegner romansubjektene fra 1980-årene, er at de er desillusjonerte; de har ikke lenger en følelse av at de aktivt kan gripe inn og forandre samfunnet.

Denne desillusjonerte holdningen dominerer også 1990-tallets romaner, men stilistisk sett skjer det en fornyelse fra og med *Ellevte roman. Bok atten*, som kom ut i 1992. Romanene er blitt mye tynnere og langt mer reflekterende enn 1980-tallsromanene. Handlingsforløpet blir begrenset til et minimum. De desillusjonerte subjektene som befolker Solstads 1990-tallsromaner sliter med å leve et meningsfylt liv i det moderne kapitalistiske Norge. De plages av tanken på at kommersialismen truer kulturen. Kulturen som de selv i alle år har forsøkt å verne om. De blir etter hvert klar over at tiden har forandret seg og at de ikke lenger er “samtidige”. “Alt det professor Andersen sto for, og hadde stått for, var truet”,¹⁴ og denne kjensgjerningen fører til at professor Andersen, like som Bjørn Hansen og Elias Rukla velger å isolere seg mest mulig fra samfunnet og reflektere over tilværelsen, siden de ikke har noe håp om å kunne forandre samfunnet. Det var det som fikk Per Thomas Andersen til å kalle dem “hjernehelter” i sin litteraturhistorie. I tillegg finner Solstad en vei ut av den intellektuelles ufrie situasjon ved å forholde seg til et mindre, akademisk miljø. Og det var akkurat denne løsningen han hadde bebreidet den norske og vesteuropeiske samtidslitteraturen for i samtalen med Jan Kjærstad i *Vinduet* i 1984.

Siden 1990-årene har det oppstått et behov for å dele inn forfatterskapet og det er etter hvert blitt akseptert å snakke om “faser”. En av de første som mente forfatterskapet “med visse forbeholdt [kunne] inndeles i fire faser” var Øystein Rottem i *Norges*

¹³ Solstad, 1984, s. 5. Språket bærer imidlertid fortsatt preg av Solstads kulturradikale holdning på 1970-tallet.

¹⁴ Solstad, 1999, s. 99.

litteraturhistorie.¹⁵ Faseinndelingen slik Rottem håndterer den er ikke så tydelig.¹⁶ Atle Krogstad er mer bastant når han inndeler forfatterskapet i fire epoker i sin Solstad-avhandling.¹⁷ Han setter grense ved tiårskiftene: 1960-tallets produksjon er preget av modernisme, 1970-tallet av politisk agitasjon, 1980-tallet av en desillusjonerende stemning og 1990-tallsromanene preges av modernisme igjen.¹⁸ Litt mer forenklet var Anne Lise Jomiskos framstilling ved presentasjonen av *16.07.41* som Bokklubben Nye Bøkers hovedbok: Han har “beveget seg gjennom ulike faser, modernistiske og realistiske.”¹⁹

Grensene er imidlertid aldri helt absolutte. Solstad har til alle tider benyttet seg av de samme “litterære rekvissittene” som for eksempel togreiser og spilleren som romansubjekt. Romansubjektene som på modernistisk vis tyr til spillerstrategien står side om side med en overveiende realistisk setting. Solstadresepsjonen viser da også at kritikere og anmeldere først og fremst foretar heteronome lesninger. Forholdet til tidligere Solstadromaner er en naturlig del av de fleste anmeldelsene og kritikkene.

De upresise grensene til tross ser også Solstad selv ut til å ha godtatt faseinndelingen. Forfatteren skriver i *16.07.41* at han står foran siste fase i sitt forfatterskap – han regner med å være aktiv som forfatter til han fyller 70 år – og føler en ubendig lyst til å skrive en annen type fiksjon enn han tidligere har gjort. “Jeg protesterer mot at kunstens nødvendighet skal være av en slik begrenset art at jeg ikke kan gjøre noe helt annet”, “Jeg står foran siste fase”.²⁰ En fase som i resepsjonen av romanen er gått inn som “den femte”, og der letingen etter nye måter å skrive på er en av de sentrale ingrediensene.²¹ Denne tanken videreføres i *Armand V*.

¹⁵ Rottem, 1997VII, s. 120. Det er vanskelig å bedømme om Rottem var den første som tillempet faseinndelingen til Solstads forfatterskap. Men anmeldelser av romanene som kom ut etter 1999 viser at også kritikerne har godtatt en slik inndeling.

¹⁶ Første fasen, som Rottem betegner som modernistisk, strekker seg fra 1965 til 1971, andre fasen “Solstads realistiske forfatterskap i AKP (m-l)s tjeneste”, varer til 1980, den tredje kombinerer et realistisk program med spor etter “den modernistiske arven”, som blant annet kommer til uttrykk i “skrifttematiske” interesser, dekker 1980-tallet og *Elleve roman. Bok atten* og *Genanse og verdighet* representerer en ny vending og innleder dermed en ny fase i forfatterskapet. Romanene som kom ut etter 1994 ligger utenfor litteraturhistoriens rekkevidde.

¹⁷ Krogstad, *Tid, landskap, erfaring: om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap*, 2002.

¹⁸ Andre som for eksempel Per Thomas Andersen, mener derimot at også 1990-tallsromanene er preget av desillusjonen.

¹⁹ Bokklubben Nye Bøker, medlemsblad 15/2002.

²⁰ Solstad, 2002, s. 148-149, 140.

²¹ Ikke alle anmeldere erkjenner at Solstad har lyktes. Espen Stueland skriver i *Klassekampen* (07.10.2002): “Noe helt annet er romanen ikke. Solstads språk er gjenkjennelig, heldigvis.” Mens

Formelt sett representerer romanene etter årtusenskiftet en klar fornyelse. Den mest iøynefallende forandringen er bruken av fotnoter, som er forholdsvis lite kommentert i anmeldelser. Solstad har valgt å utstyre *16.07.41* med fotnoter hvor han blant annet kommenterer romanens form og skriveprosessen. Fotnotene er det mest synlige eksemplet på revurderingen av de kunstneriske kodene i siste fasen av Solstads forfatterskap.

En annen forandring er at framstillingsformen er blitt mer fragmentert. I *16.07.41* finnes det ved siden av fotnoter og den “vanlige” fiksjonsteksten, et essayistisk foredrag. Tekstene har øyensynlig lite med hverandre å gjøre. I *Armand V.* (2006) går fortelleren et skritt lenger, der er det bare fotnoter.

5D Denne romanen, som altså er usynlig, kan vi kalle den opprinnelige romanen. [...] Den består av fotnoter til den opprinnelige romanen. [...] fotnotene, som, ulikt den opprinnelige romanen, er skrevet av forfatteren, altså jeg.²²

Sitatet viser at Dag Solstad rydder plass for seg selv som forfatter i teksten. Det har han også gjort i *16.07.41* og dermed har begge romanene fått en performativ dimensjon, der det prosessuelle vektlegges.

I *16.07.41* kretser fortellingen om Dag Solstad, forfatteren og privatpersonen, som er opptatt av sine framtidige romaner. For første gang i Solstads forfatterskap har han situert hoveddelen av handlingen utenfor Norge.²³ Solstad befinner seg “i skrivende øyeblikk” i en slags eksil i Berlin, utenfor de kjente forholdene. Det medfører at romansubjektet ikke opptrer som aktør men som observatør. Subjektet defineres ikke i forhold til de sosiale omgivelsene, men i forhold til hvordan han produserer og har produsert skrift og dette speiles i måten han beskriver byen på. Det er hans liv som forfatter som danner den viktigste konteksten for romanen.²⁴ Slik sett skaper Solstad en

Jørgen Alnæs mener det motsatte (*Dagsavisen*, 05.10.2002). Ifølge Alnæs har Solstad klart spranget over i noe helt annet “ved både gå lenger enn noensinne i å la hovedpersonen ligge tett opptil seg selv, og ved å gå langt i motsatt vei, vekk fra sin egen skrivestil og plutselig skildre opplevelser fra barndommen.” [sic] Unn Conradi Andersen kaller *16.07.41* et nøkkelverk i sin anmeldelse i *Dagbladet* (04.10.2002).

²² Solstad, 2006, s. 37-38.

²³ I *Ellevte roman. Bok atten* reiser hovedpersonen riktignok til Vilnius der han ‘opereres’, men han forlater ikke sykehuset der han blir liggende et par uker, i den forstand kunne han ha reist hvorsomhelst.

²⁴ I likhet med *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* opererer Solstad med en forteller som har samme navn som forfatteren, og åpningssetningen i *16.07.41* (2002) “Denne gangen skal jeg ut å fly”, minner om åpningssetningen i *Forsøk*: “Denne gang legger jeg beretninga i munnen på meg

fortelling der det ikke alltid er like lett å avgjøre hva som er grensen mellom representasjon og virkelighet. Denne tendensen til selvframstilling er noe som kan spores hos mange av hans (især yngre) kolleger. En kan kanskje si at Solstad for første gang siden lenge er en representativ forfatter igjen.

Likhetstrekk med andre forfatterskap viser seg også på et tematisk plan i denne femte fasen av forfatterskapet. Desillusjonen og negativiteten som preget 1990-talls romanene, erstattes av en framtidorientering i *16.07.41*, og som Sivert Ødegaard skriver finnes det en glede i denne romanen som heller ikke andre kritikere har vært blinde for.²⁵ Framtidorientering er knyttet til forfatterskapet, skriften og forfatteren, og har en metafysisk dimensjon der det til og med er plass for det guddommelige. Interessen for det metafysiske som alternativ for den postmoderne meningsløsheten er noe Solstad deler med blant andre Jon Fosse. Hos begge forfattere er den metafysiske dimensjonen knyttet til grensene for eksistensen, til beskrivelsen av skapelsen og døden.

Både den metafysiske og den performative dimensjonen i *16.07.41* bidrar til at forståelsen av realismen blir utsatt for press. Felles for *16.07.41* og *Armand V.* er at de hver på sin egen måte utfordrer eller oppsøker den realistiske romangenrens grenser. De forholder seg helt tydelig til en samtidig norsk kontekst, men måten denne konteksten beskrives på er ny. Hovedpersonen i *Armand V.* er ambassadør, noe som gjør at han bokstavelig representerer Norge. Men som romanens forhold til virkeligheten – den opererer både med en offisiell versjon som er den egentlige romanen og en uoffisiell, fotnoteversjon – er også Armands rolle dobbel, han både forholder seg kritisk til Norges kapitalistiske frieri til Amerika og ønsker samtidig å bli Norges ambassadør i en av de store statene. Også i privatlivet spiller Armand en dobbeltrolle. Som Elisabeth Oxfeldt gjorde oppmerksom på er Armand “involveret i et offisielt og et uoffisielt forhold”, han er gift med den ene tvillingsøstera men har et uoffisielt forhold til den andre tvillingsøstera. Dobbeltheten speiles i romanstrukturen. Der (eks-)kona er del av den offisielle eller egentlige romanen, dukker tvillingsøstera som Armand har et uoffisielt forhold til opp i fotnoteromanen.²⁶

sjølv[...]”. Men det er ingen gjentakelse av metoden han brukte i romanen fra 1984. Solstad anvender, som i 1990-tallsromanene, en moderat bokmålsform, noe som forsterker inntrykket av at holdningen overfor samfunnet har mistet sin radikale karakter.

²⁵ Jfr. Ødegaard, 2004, s. 125.

²⁶ Oxfeldt, 2008, s. 159.

Denne femte fasen i Solstads forfatterskap har stor relevans for en gjenvurdering av realismen ved årtusenskiftet, siden den på sin egen måte illustrerer hvordan grensene mellom virkelighet og medium, virkelighet og kunst eller det dokumentariske og det fiktive utfordres. Og det er nettopp denne utfordringen som synes til å ligge til grunn for de formene for realismen som har dukket opp på 1990-tallet.

I dette kapitlet vil jeg se nærmere på Solstads realisme, slik den viser seg i den femte fasen av forfatterskapet. Hvordan fyller han rommet mellom fiksjon og virkelighet? Derved vil jeg se på måten Solstad omgås romanens, forfatterens og subjektets status i romanene *16.07.41* og *Armand V*. Jeg vil starte med resepsjonen av romanen *16.07.41* for å se etter hvordan kritikerne nærmet seg den 'nye' Solstad.

Resepsjonen av *16.07.41*

Resepsjonen av *16.07.41* viser først og fremst at romanen kan leses på flere plan. Den er blitt analysert utfra ulike tolkningsmodeller: eksistensielt-psykologisk, nyreligiøs (Odd Vaagland kalte åpningskapitlet for "himmelsk hyrdepoesi" i *Agderposten* 10.10.2002), biografisk, magisk realistisk (*Stavanger Aftenblad* 08.10.2002) og metanarrativt, lesninger som er nær knyttet til de ulike Dag Solstad-identiteter leseren presenteres for i romanen.²⁷ Noe som først og fremst forårsakes av at teksten overskrider genregrensene og at den (øyensynlig) mangler en meningskapende koherens. Olav Hamran slo fast at det var særlig de selvbiografiske elementene og farsportrettet som hadde blitt framhevet av anmelderne, men selv mener han at den ikke først og fremst burde leses som selvbiografi. Han er en av de få som peker på at romanen er skrevet "opp mot monumentalverk i den norske litterære kanon", og refererer spesielt til byvandringen i Hamsuns *Sult* og parallellen mellom "foredraget i extenso" og Hamsuns forsvarstale i *Paa gjengrodde stier*. Men også Ibsen framheves som en viktig inspirasjonskilde.²⁸ Dette er etter min mening en interessant innfallsvinkel, ikke minst siden mye av den nye realistiske litteraturen inngår en dialog med litteraturhistorien. Ikke bare Solstads 1990-tallsromaner viser direkte til Ibsen, men som jeg viste i tredje kapittel skriver også Lars Saabye Christensen opp mot Hamsun og Ibsen som de store litterære forbildene.

²⁷ Jfr. Erlend Aadland (*Vagant* 3-4/2002), Kjell Jørgen Holby (*Bøygen* 4/2002), Gunnar Foss (*Edda* 2/2004) og Sivert Ødegaard (*NLÅ* 2004).

²⁸ Hamran, *Dag og Tid* (07.12.2002).

Andre anmeldere og intervjuere, som Liv Riiser og den ovennevnte Odd Vaagland har utpekt de religiøse elementene i innledningskapitlet og de bibelske referansene i tittelen.²⁹ Mens Kjell Eriksson mener romanen skal betraktes som et litterært manifest. (*Sarpsborg Arbeiderblad* 08.10.2002)

Problemene med resepsjonen vedrører imidlertid først og fremst analyseapparatet. De fleste anmeldelsene klarer ikke å gi mening til romanen som helhet. Dette minner om problematikken Hal Foster pekte på i *The Return to the Real*: Kritikerne anvender enten en analysemodell som ser etter det selvreferensielle eller en analysemodell som er interessert i det referensielle. Tekster (eller kunstverk) som kombinerer et referensielt med et selvreferensielt plan faller derfor ofte utenfor. Noe som illustreres av resepsjonen av denne Solstadromanen. Kritikerne som har lest romanen ut fra et selvbiografisk ståsted framhever første (flyturen til Frankfurt, der Dag har en visjon av sin forlengst avdøde far) og siste del (reisen til og oppholdet i barndomsbyen Sandefjord, samt minnet om en spesiell dag fra barndommen) av romanen der privatpersonen Dag Solstad kommer tydeligst fram. Men de har store problemer med resten av romanen.³⁰ Og spesielt med den delen av romanen der Solstad påtar seg reiseguiderollen og presenterer Berlin for leserne sine. Denne delen kan vanskelig passes inn i en selvbiografisk lesning, og den mangler narrativ framdrift, men delen danner samtidig hovedbestanddelen av romanen. Dermed går en lesning som tar utgangspunkt i Dag Solstads biografiske liv glipp av en betydelig del av romanen. Leif Høghaug spurte helt legitimt i sin artikkel i *Morgenbladet* (21.02.2003) “Kritikk av kritikken”: “Hvorfor unnlot Sivertsen, Christiansen og flere andre å gjennomføre en lesning av Solstads byvandring?”

Men heller ikke lesningene ut fra en metanarrativ tolkningsmodell klarer å forholde seg til hele romanen. De fokuserer på skrivningen og dermed på en annen komponent av selvet: forfatteren Dag Solstad. Her er det ikke plottet og Solstads forhold til barndommen som står sentralt, men er det skriften, forfatteridentiteten og skriveprosessen som tematiseres i romanen. Erlend Aadland (*Vagant* 3-4/2002) leser *16.11.41* som en roman om romanskivning. Fornyetelsen ligger ifølge Aadland i at

²⁹ Jfr. Riiser *Vårt land* (21.12.2002).

³⁰ Med unntak i enkelte “gullkorn”er denne delen overveiende kjedelig mener både Tjønneland, Rottem og Stueland. Atle Christiansen er enda strengere i sin anmeldelse i *Dag og Tid* (05.10.2002): “knusktørre og rompratande tekstparti”.

Solstad “skildrer et liv i skrift, et ikke-biografisk liv med en annen temporalitet enn den biofaktiske, et liv under en annen inngivelse enn hverdagens og vitenskapens kreativitetsoppfatninger. En inngivelse bare romanen kan oppdage og utforske.”³¹

Kjell Jørgen Holby (*Bøygen* 4/2002) mener at romanen skal leses som et metanarrativt prosjekt, og han framhever tematiseringen av forfatterens personlighet som det sentrale i *16.07.41*. Holby gjør rede for at forfatteridentiteten konstrueres i forhold til tid, erindringene og litteratur, og refererer til Proust som Solstads forbilde.³²

Felles for de metanarrative lesningene er at de i motsetning til de biografisk orienterte lesningene, ikke bare forholder seg til første og siste del av romanen, men også til den delen der Solstad beskriver byen Berlin, og til det essayistiske foredraget som er skutt inn i teksten. Det vises blant annet i Sivert Ødegaards artikkel “Drømmen om en perpetuum mobile. Modernitet og urbanitet i Dag Solstads roman *16.07.41*.” Ødegaard fester blikket på beskrivelsen av Berlin, samt det essayistiske foredraget, der Solstad eksplisitt gjør rede for sin poetologiske refleksjoner. Ødegaard tolker foredraget som et uttrykk for Solstads ønske om “å posisjonere seg i fronten av utviklingen, og han vil ikke la seg diktere av forventningshorisonter som søker næring i det han allerede har utgitt.”³³ Fornyselsen ligger i at Solstad med beskrivelsen av Berlin leter etter en annen perspektivering i romanene. Forfatteren oppsøker et sted som han ikke har forbindelser med fra før og som han unngår å integrere i.

Kritikerne som leser romanen ut fra et metanarrativt perspektiv legger mye vekt på at forfatterens identitet konstrueres i forhold til tid. Men de fokuserer utelukkende på det fortidige (erindringene) eller det framtidige (romanene som skal skrives i framtiden), og dermed viser lesningene deres samme problem som mange av de selvbiografiske: de klarer ikke å fange opp romanen som helhet.³⁴ Og det skyldes at også de bare fokuserer på én av de tre “Dag Solstad-identiteter” teksten presenterer leseren for og leker med.

Nøkkelen til romanen ligger etter min mening i en lesning som har øyne opp for det problematiske forholdet mellom forfatteren og fiksjonsteksten, og de tre ulike

³¹ Aadland, 2002, 26.

³² Dermed opererer Holby med en tidsanskuelse som er bakoverskuende, mens Solstad selv vektlegger framtidsperspektivet.

³³ Ødegaard, 2004, 142.

³⁴ Noen, som Kjell Jørgen Holby (*Bøygen* 4/2002) fokuserer på barndomsminnene, mens andre som for eksempel Aadland godtar Solstads utsagn om at han er “en mann uten fortid” og retter blikket mot det framtidige romanprosjektet og dermed mot de poetologiske kommentarene i teksten.

forståelsene av Dag Solstad. En lesning som inkorporerer det biografiske og det metanarrative. Og her inntar det performative en viktig plass, det er det performative som medierer mellom det referensielle og det selvreferensielle.

Iscenesettelse av skrivningen. Solstads performative realisme

Fokus på skrivningen kan betraktes som en nyorientering i Solstads forfatterskap. Tidligere var dette emnet forbeholdt essayene og intervjuene hans. Solstad er imidlertid ikke alene om å blande inn essayistiske, poetologiske elementer i fiksjonsteksten. Den realistiske romanen ser i større grad enn før ut til å omfatte en performativ dimensjon der ikke bare tekstens tilblivelse spiller med, men der også forfatterens posisjon eller funksjon utforskes.

Det å sette skriften og skrivningen i forgrunnen gjorde, som jeg allerede påpekte i kapittel to, opprinnelig del ut av en (post-)modernistisk estetikk, men ved årtusenskiftet dukker tematiseringen av det skriftlige også opp i romaner med en grunnleggende realistisk setting. Slik at selvrefleksjonen og metakommentarer etter hvert er blitt en del av et moderne realistisk program. Lars Saabye Christensen gjorde det i en mer eller mindre fordekt form i *Halvbroren*. Det skriftlige betones av at protagonisten/fortelleren er manusforfatter av yrke og romanen vi leser er hans magnum opus, men inneholder også fortellerens egen personlige historie. Underveis reflekterer han over skriveprosessen og valgene han inntreffer under skrivningen, noe som han selv kaller for “trestegets poetikk”, og disse refleksjonene veves inn i fiksjonsteksten. Strategien Solstad anvender minner om den i *Halvbroren*, men med en betydelig forskjell: Her skaper forfatteren illusjon av autenticitet ved å bruke sitt eget navn.

Det virker som om framhevingen av tekstens performative dimensjon representerer en søken etter nye muligheter for virkelighetsgjengivelse, like som Solstads eksperiment med fotnotene gjør det. Det er ikke lenger en representasjon av virkeligheten, men en eksplisitt re-presentasjon, der det prosessuelle står sentralt.

Skriveprosessen og skrivningen som skaperakt kommenteres eksplisitt i “foredraget” og fotnotene. Men de er ikke utelukkende forbeholdt disse to teksttyper. Som Finn Tveito påviste i sin artikkel “Avla av skrift”, omtales det performative allegorisk i romanens øvrige deler. Tveito finner en vei ut av dikotomien selvbiografi-(meta)roman ved å sette de selvbiografiske elementene i en retorisk ramme og på denne

måten integrere dem i det fiksjonelle romanprosjektet, der litterær skapning er det sentrale.³⁵ I motsetning til de fleste andre kritikerne tolker Tveito barndomsminnene dermed ikke som referanser til Solstads biografiske liv, men som allegorier om skriftlivet til forfatteren. Åpningsscenen, der Solstad opplever en paradisisk tilstand i himmelen over Berlin og der han har en slags visjon av faren, blir lest som allegori og fortolket som et bilde på en litterær skapelsesakt. Og avslutningskapitlet der Solstad minnes farens mislykkede prosjekt kan likeså leses som et bilde på skriveprosjektet til Solstad selv. Ved å tillegge åpningskapitlet og avslutningssekvensen en allegorisk dimensjon kan de integreres i resten av romanen.

Likeledes kan beskrivelsen av Berlin i romanens andre del, tolkes som en allegorisk parallell til romaneksperimentet, slik at den ikke lenger står isolert i romanuniverset som en lang og “kjedelig” sesur. Hvis delen leses bokstavelig eller selvbiografisk virker den kjedelig og meningsløs, siden den ikke henger sammen med resten av teksten. Solstad opptrer bare som observator og ikke som handlende aktør i denne delen. Han knytter ikke kontakt med dem han treffer på gaten. Dermed framstår kapitlet om Berlin som en rapport av det Solstad ser og refleksjonene omkring det han ser. Men hvis selve vandringen i gatene leses som en allegori over en bestemt skrivemåte, passer det plutselig nokså fint inn i resten av teksten.

Ser en på begynnelsen av andre kapittel, der Solstad funderer på hvordan han skal ta fatt i beskrivelsen av Berlin, denne nye byen som han er en fremmed og ny innbygger av, så viser refleksjonene omkring hvordan han skal beskrive byen store likheter med refleksjonene omkring skrivningen og selvet. Solstad antyder at Berlin kan beskrives på tre måter; 1) ved å ta utgangspunkt i Berliner Ring, den 200 kilometer lange motorveien som går rundt byen og som fungerer som en slags moderne bymur, 2) ved å ta utgangspunkt i byens historie og geografi, og 3) ved å ta utgangspunkt i elva Spree, som renner gjennom byen. Grublingen over hvilket utgangspunkt ville tjene beskrivelsen best, speiler refleksjonene omkring romanens mulige åpninger i første fotnoten.

Beskrivelsen av byen er imidlertid også et fint bilde på Solstad. Berlin er ved første øyekast pregløs, og det er akkurat samme karakteristikk som Solstad fester til sin egen

³⁵ Tveito (2003) påpeker at det intime rommet som skapes i første kapittel ved at fortelleren opptrer under samme navn som forfatteren og anvender jeg-pronomenet, noe som mange kritikere tolker som et tegn på autenticitet, bare er et retorisk hjelpemiddel som uttrykker “noko heilt anna enn det som dreiar seg om hans eigen person”. (s. 142)

person. Allerede på romanens første side skriver han: “det [er] lite jeg kan legge vekt på som et særtrekk ved meg”. (s. 5) Om Berlin skriver han:

Er man der inne blir man lett forvirret, ikke fordi byen virker så ukjent, den virker tvertimot kjent, men førsteinntrykket er at den virker som en blek avglans av andre storbyer. [...] Å komme til Berlin gir slettes ingen sterk følelse av å ha kommet til Berlin, slik som det er å komme til London, Paris, eller Roma. Det tar tid å kjenne, eller gjenkjenne Berlin.³⁶

Avsnittet kan selvfølgelig leses bokstavelig, men siden parallellen er så tydelig, fungerer bybeskrivelsen også på et metafiksjonelt og poetologisk plan. Det pregløse kjennetegner også beskrivelsen av Berlin. Solstad går rundt i byen og beskriver det han ser. Han beveger seg ikke målrettet, noe som angivelig forårsakes av at byen mangler et sentrum og at Solstad selv mangler et mål. Det er påfallende at han verken trer i kontakt med Berlins innbyggere eller føler seg spesielt knyttet til bestemte steder i byen. Selv om han går rundt i byen beholder han en viss distanse til den. Det minner litt om Gerhard Richters grå og vage *Stadtbilder* og Wim Wenders film *Der Himmel über Berlin* (1987).

Richter avbilder byen ovenfra og beholder dermed en viss distanse til det avbildete. Kameraet i Wenders film henger også over bakken og det er vanskelig å oppdage en (plott)struktur i historien om de to englene som svever rundt i byen. De hjelper borgerne, men de forblir outsiders ved at de holder seg til sin egen verden. Samme upersonlige effekt har Solstads beskrivelse av Berlin.³⁷ Solstad selv påstår at oppholdet i byen ikke preger ham. Han velger å stå utenfor, like som han velger å forbli stående utenfor når han besøker Sandefjord. Det er ikke erfaringslivet, men skriftlivet som teller. Solstad selv sier i et intervju med Trygve Lundem at han “har oppdaget at livserfaring ikke er relevant. [...] Når jeg ikke kan skrive som en lærd mann og ikke ut fra livserfaring, må jeg satse på språklig sprengkraft”.³⁸

³⁶ Solstad, 2002, 44.

³⁷ Riktignok påstår han at han føler mer sympati for Ossies enn Wessies, men det er megetsigende når Solstad skriver “jeg bare tenker og tenker, og opplever ingenting av det som skjer utenfor meg. Jeg tror jeg kan si at jeg er en søvngjenger i Berlin” (s. 129).

³⁸ Lundem, *Adresseavisen* (26.10.2002)



Gerhard Richter *Stadtbild D* (1968)

Solstad presenterer leserne i *16.07.41* for en romanperson som later som om han ikke er involvert og som defineres i forhold til skrivningen sin. Han trekker seg tilbake fra verden ved å si farvel til Norge og bosette seg som forfatter i Berlin der han ikke kjenner en eneste person. Erfaringene erstattes av skriften, det er den som bestemmer hans “selv” og skriveproduktet. Iscenesettelse av skriveprosjektet kan derfor ikke sees løsrevet fra iscenesettelsen av selvet.

Selvfremstilling/ selviscenesettelse

I innledningen har jeg kommentert at forholdet mellom jeget som forfatter, som forteller og som handlende person er minst like iøynefallende som bruken av fotnoter: “[...]jeg har iscenesatt meg selv som person foran siste fase”, skriver Solstad i sjuende fotnote. (s. 222). Da Øystein Rottem anmeldte *16.07.41* startet han med en referanse til den såkalte “biografiske vendingen” i samtidsliteraturen.³⁹

Som blant andre Erlend Loe, Nikolaj Frobenius og Frank Lande velger Solstad altså å beskrive en romanperson som deler navn med forfatteren og fortelleren. Det gjør det vanskelig å holde fast ved skillet mellom forfatter og forteller slik den tradisjonelle narratologien propagerer. Som Petter Aaslestad skriver i sin innføringsbok i narratologi er det i “moderne elementær fortelle-teori ingen tvil om det berettigede i å betrakte

³⁹ Rottem, *Dagbladet* (03.10.2002)

forfatteren og fortelleren i verket som to atskilte størrelser.”⁴⁰ Men denne læreregelen blir utfordret av den moderne fiksjonen.

Leken med spenningen mellom den selvbiografiske virkeligheten og fiksjonsverdenen er særlig populær blant de yngre forfatterne, men den har også fristet etablerte forfattere som Lars Saabye Christensen (*Saabys cirkus* 2006) og Dag Solstad.⁴¹ Resultatet er en litterær form som overskrider såvel det fiksjonelle som det selvbiografiske. Likevel velger de fleste forfatterne, lik Solstad, genrebetegnelsen ‘roman’ og ikke ‘(selv)biografi’. Kjell Jørgen Holbye mener denne genreoverskridning er nettopp det som karakteriserer alle store kunstverk.⁴²

Både fotnotene og de biografiske referansene presenteres som del av fiksjonen, og de settes i en realistisk ramme. Som refleksjonene omkring fødselen viser, tilbyr referansene ikke sikker viten. Og det samme gjelder fotnotene. For selv om Solstad kommer med svært presise opplysninger i fotnotene, som for eksempel at han befant seg på Potsdamer Platz “17-10-01 kl. 21.15, tysk tid” (s. 218), spør det hva leseren skal med slike detaljerte faktaopplysninger, bortsett fra at de kanskje avler en såkalt realitetseffekt.

Denne effekten som i tradisjonell realistisk litteratur ble bevirket av den presise skildringen av scenen og romanindivid, utfylles her med referanser til forfatterens personlige liv. Selvrefleksjonen blir gjerne betraktet som et kjennetegn av modernismen, men som Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen klargjorde, oppstod den selvreflektive holdningen med 1800-tallets realisme, siden realistene satte “stil og teknik foran motivet” og dermed er selvrefleksjonen like mye en del av en realistisk estetikk som av en modernistisk estetikk.⁴³ Selvrefleksjonen innebærer en konstant revurdering av kunstneriske koder eller “Formler” som Herman Bang kalte det da han definerte realisme. For ham var realismen først og fremst en metode, “en Methode, der kan sætte gamle Ting i en ny Belysning”.⁴⁴ For bare når verden betraktes på en ny eller annen måte kan objektet for representasjonen revitaliseres. Og det er denne oppfattelsen mange nyere innlegg i realismedebatten, som for eksempel Knudsen

⁴⁰ Aaslestad, 1999, s. 97.

⁴¹ Erlend Loe var tidelig ute med *Naiv. Super* (1996), Nikolaj Frobenius kom i 2004 med den selvbiografiske *Teori og praksis*, mens Frank Lande året etter ga ut romanen *Frank Lande*.

⁴² Holbye, *Frederiksstad Blad* (24.12.2002).

⁴³ Knudsen og Thomsen, 2002, s. 13.

⁴⁴ Bang, 1879, s. 13.

og Thomsens, men også John Hymans *The objective Eye* (2006), framhever. Ifølge Hyman ligger nøkkelen til forståelsen av realistisk kunst i dens evne til å levendegjøre objektet for representasjonen. En viktig premisse for å skape levende kunst er fornyelse av framstillingsmåten, som for tiden vier stor oppmerksomhet til selvrefleksjon og dermed på sammenfallet mellom privat og offentlig virkelighet.

Jon Helt Haarder tolker den biografiske vendingen derimot som en reaksjon mot modernismens avpersonaliseringsdogmatikk og som et brudd med parentesene litteraturvitenskapen satte rundt kunstneren.⁴⁵ Det ville forklare hvorfor forfattere ble mer synlige igjen i 1990-årene etter bølgen med de intellektualistiske postmoderne litterære eksperimentene på 1980-tallet.⁴⁶ Haarder betrakter den biografiske vendingen i lys av den realistiske vendingen mot århundrets slutt. En søken etter en vei ut av nihilismen og meningsløsheten gjennom en fokus på små sammenhengende konstallasjoner rundt romanpersonen, eller forfatteren. Og disse konstallasjoner som ikke strekker seg ut, trenger heller ikke illustrere en større verden.

Romanpersonene har dermed ikke lenger en typisk funksjon slik 1800-tallets eller 1970-tallets realistiske romanfigurer hadde, men presenteres som individer. De er ikke lenger representative. Det er imidlertid litt tvilsomt om romanpersonene som har befolket Solstads romaner viser en lignende utvikling: Gymnaslærer Pedersen var en representant for det norske AKP (m-l), og riktignok kan ikke romanfiguren Dag Solstad i *16.07.41* sies å peke utover seg selv, men er han ikke blitt et institutt selv? Hvor alvorlig bør utsagnet om at “alt i hans liv er skrift” tolkes? Og Armand V. er jo tross alt ambassadør og dermed selveste representant for det norske i utlandet. Meningen med hans tilværelse utforskes i forhold til en norsk sosial og politisk kontekst, som i Solstads tidligere romaner. Desto mer slående er det at han latterliggjør det representative ved sin funksjon, først bare skjult, men når han ikke lenger holder ut fornærmer han den amerikanske ambassadøren i London. Fornæmelsen motiveres av skammen Armand V. har følt i mange år, en skam også romanfiguren Solstad ga uttrykk for i *16.07.41*, men

⁴⁵ Jfr. Haarder, 2007, s. 78. Her kan det blant annet pekes på utviklingen innenfor litteraturvitenskapen, som siden begynnelsen av 1900-tallet har rettet blikket mot teksten istedenfor mot forfatteren. En utvikling som fikk sitt klimaks i Barthes' essay “La mort de l'auteur” (1968). Han mente at forfatteren ble født samtidig med teksten, som er en performativ handling der et flertall av tekster ble vevet sammen. Forfatterens rolle endrer dermed fra å være en biografisk person til å være et tekstlig subjekt i egen bok.

⁴⁶ I en europeisk kontekst kan en også utpeke 1970-årenes bekjennelseslitteratur som reaksjon mot modernismen.

Armand skammer seg i denne romanen ikke bare overfor seg selv, men også på sønnens og (gjennom ham) på nasjonens vegne. Elisabeth Oxfeldt, som med utgangspunkt i Benedict Andersons *Imagined Communities* betrakter romanen i forhold til tanker om nasjonen, mener at *Armand V.* viser at “romanen i dag [...] stadig oftere forholder sig til og afspejler den nasjonale histories negative sider, dens postkoloniale skyld og skam”. Oxfeldt mener Solstads valg å anvende fotnoter må betraktes i lys av forandringen av “det moderne norske”. Hun mener at romangenren er knyttet til en forestilling om nasjonen. Det at forestillingen om nasjonen forsvinner som følge av globaliseringen, vil ha konsekvenser for romangenren.⁴⁷ Tatt i betraktning at Solstads forfatterskap kjennetegnes av en kretsing om individer som plasseres i en samtidig norsk virkelighet, faller det naturlig at forandringen også må gjenspeiles i romanen. Denne gangen er det ikke bare dens innhold, men først og fremst den fragmenterte fremstillingsformen og prioriteringen av “subtekst” som illustrerer forandringene i virkeligheten han representerer. Sammenlignet med *Profil*-artikkelen fra 1966 der Solstad gjorde opprør mot den norske kulturelle og sosiale provinsialismen, er situasjonen ved årtusenskiftet annerledes. Hvis en betrakter romanen som en genre som står i et sterkt forhold til nasjonen, som Oxfeldt gjør, er det en logisk slutning at Solstad ikke lenger ser seg i stand til å skrive romaner som fanger det nasjonale.⁴⁸ Oxfeldt refererer spesielt til en episode fortelleren Solstad opplevde i Venezia der han fra sitt vindu var tilskuer til at en somalisk mann stod nede på gata og “lo mot herren i vinduet på hotell Londra Palace”. Det var da han hadde fått “en romanidé, i et eneste glimt”.⁴⁹ (s. 193) Men han forkaster idéen “om min tilhørighet til det imperialistiske system” (s. 195) med det samme, en slik roman vil han umulig kunne skrive. Hvorfor, kan en spørre seg.

Skam er et helt sentralt motiv både i *16.07.41* og i *Armand V.* Skamfølelsen beskrives ofte ved hjelp av tablåer. Det gjelder minnet om barndommen der Solstad gir uttrykk for at det er han som vasser i fars fornedrelse når farens mislykkede prosjekt ligger strødd over gatene, men også scenen i *Armand V.* der fortelleren Solstad betrakter den somaliske veskeselgeren i Venezia som ga ham en lysende romanidé, samt

⁴⁷ Samtidig er det også en motbevegelse. Det er ikke bare anti-globalister som motsetter seg tendensen til å viske ut grensene, men også den fornyede interessen for (den nasjonale) historien og kåringen av den ‘største’ nordmannen, briteren, nederlenderen, belgieren og så videre kan sees som tegn på at stadig flere synes å verne om idéen om det nasjonale.

⁴⁸ Likevel ser det ikke ut til at de andre forfatterne synes å være opptatt av denne forandringen.

⁴⁹ Tanken på at romanidéer kommer til ham i glimt er noe Solstad også gjorde rede for i *16.07.41*.

romanens åpningsscene der Armand stivnes av forferdelse over å vitne sønnens (seksuelle) fornedrelse: “En ung mann, bare iført ei underbukse, på kne foran en ung, påkledd, kvinne. En ung fornedrelse.” (s. 7). Merkelig nok kjenner Armand det som om han selv blir fornedret. I samtlige scener er det det stumme bildet som står sentralt, den første danner utgangspunkt for romanskrivningen hans generelt, den andre danner utgangspunkt for en mulig roman, og den tredje er opptakten til den faktiske fotnoteromanen. Scenene illustrerer betrakterens (Solstads og Armands) dobbeltrolle: sønnen Solstad, imperialisten Solstad og den fornedrede Armand som står både innenfor og utenfor. Ved hjelp av tablået oppstår det en form for *mise en abîme* som i *Halvbroren* oppnås ved å sette inn manuskriptene Barnum har skrevet. Dette er nok et tegn på fordoblingen eller grenseoverskridningen som ligger til grunn for romanfiguren og romanprosjektet i *16.07.41* og *Armand V.*

Med inntreden av forfatteren i fiksjonen er fokus forskjøvet fra samfunnet til den private forfattergjerningen som får en offentlig dimensjon. Flere kritikere, spesielt de danske litteraturkritikere, har påpekt forbindelsene mellom den moderne realistiske litteraturen og *Reality TV* og såkalte “blogger”, der grensen mellom det private og det offentlige utviskes. I teorikapitlet ble det vist at utviklingene innenfor realismen må sees i sammenheng med dens evne til å inkorporere tekniske utviklinger innenfor framstillingsteknikken. På denne måten har realismen klart å belyse verden fra stadige andre og nye vinkler.⁵⁰ Var det fotografiens og senere filmens praksis som hadde stor innflytelse på 1800- og 1900-tallets litteratur, på slutten av 1900-tallet er det TV og internett som innfluere framstillingen i litteraturen, spesielt framstillingen av selvet som en slags lek. Noe Solstads romaner *16.07.41* og *Armand V.* er et eksempel på.

En betydelig del av den realistiske samtidslitteraturen har inkorporert (selv)biografiske fakta i fiksjonen. Sammenblandingen av det private og det virkelige har utfordret den (post)strukturalistiske oppfattelsen av teksten som autonom størrelse. Og det reiste en stor debatt blant litteraturkritikere i Norge om hvordan den delen av litteraturen som overskred den tradisjonelle grensen mellom den selvbiografiske genren og fiksjonsprosaen burde tolkes. Debatten fikk en viktig impuls da Arne Melberg

⁵⁰ Nyrealistene erstattet for eksempel sentralperspektivet med en mer subjektiv og dialogisk framstillingsform, og en forfatter som Sigurd Hoel eksperimenterte med fortellerposisjonen.

foreslo å anvende begrepet “prosa”, på den genregrenseoverskridende litteraturen.⁵¹ Han gjorde likevel samtidig oppmerksom på at selvbiografiske innslag på ingen måte var et nytt fenomen i litteraturen. Melberg viste til essayforfatteren Michel Montaigne som var opphavsmann for den moderne selvframstillingen og selvbiografi:

Hans viktigste bidrag [...] er oppdagelsen av at selvet verken identifiseres eller stabiliseres av skrivegjerningen: Å skrive (om) seg selv innebærer at jeget fordobles til en instans som skriver om og reflekterer over det jeget som lever og har levd. Det selvbiografiske prosjektet distanserer seg fra det Selv som skal biografieres, og skaper samtidig det Selv som – med Montaignes ord – er "uendelig dypt" og besitter et "uendelig, skiftende mangfold".⁵²

Montaigne vektla at det var en betydelig forskjell mellom selvskrivning og litteratur. Men forskjellen til tross er det klart at genrene har innfluert hverandre. Det som er interessant med sitatet fra Montaigne er ikke bare at det gir innblikk i genreavgrensning, men også at sammenhengen mellom skrivningen og identitetsdannelsen påpekes. Forholdet mellom de to er helt sentralt i Solstads *16.07.41*.

Sammenfallet mellom forteller og forfatter medfører en nærhet mellom det skrivende jeget og selvet i teksten, men som Montaigne allerede påviste, er forholdet samtidig distansert, og dermed oppstår det et dobbelt jeg (i *16.07.41* til og med et tredobbelt jeg) som danner utgangspunkt for en slags lek. “Jeg bruker jeg-formen til å leke. En alvorlig lek”, sier Solstad i et intervju med Arnhild Skre.⁵³ Og denne leken knyttes til skriveprosjektet hos Solstad.

Solstad konstruerer et “selv” i spillet mellom fiksjonelle referanser, selvbiografiske opplysninger og skriften. Det er ingen selvbiografi han skaper, han presenterer leseren ikke for en helhetlig Dag Solstad. At dette “selvet” unndrar seg definisjon skyldes blant annet at Solstad velger å fylle “Dag Solstad” på ulike måter, slik at protagonisten framstår som “ugripelig”. Han verken stabiliseres eller identifiseres i teksten. Noe som også kjennetegner romanfigurene hos Saabye Christensen. Såvel i *Halvbroren* som hos Solstad skyldes det at romanfigurene skaper tvil om sine identiteter. Skrivningen som Solstads liv er så tett forbundet med (“Alt i mitt liv er skrift”) gir heller ikke sikker

⁵¹ Jfr. Hustad, *Morgenbladet* (27.02.2004)

⁵² Melberg, *Morgenbladet* (26.11.2004).

⁵³ Skre, *Aftenposten Morgen*. (17.10.2002)

kunnskap. Dette illustreres ikke minst av at det som nevnes først, tittelen som refererer til Solstads fødselsdato, i romanens siste fotnote, det som fysikt kommer sist, framstår som et myteomspunnet faktum. Tittelen peker i retning av det selvbiografiske. Men som romanens siste fotnote viser, gir faktaopplysningen på ingen måte sikker viten, for “jeg manglet denne eksakte kunnskapen om mitt eget fødselsøyeblikk”. (s. 223) Og denne manglende viten erfarer han som “et sterkt savn”. Mulighetene til tross, foretar han ikke noe for å fylle dette savn, og dermed forsterker han inntrykk av at han ikke vil (eller kan) skaffe sikker viten om sin identitet.

I spillet med selvet inngår etter min mening også de bevisste referansene til barndommen. Det er som kritikerne har påpekt, første gang Solstad kommer med opplysninger om barndommen, men heller ikke disse opplysningene gir sikker viten om Solstad, de blir tvertimot stående som hemmeligheter bak verket.⁵⁴ Leken består blant annet i et spill mellom avdekking og tilsløring. Dette spillet som vedrører både identitetsdannelsen og skriveprosjektet er med på å bestemme verkets realisme. Som Andrew Gibson påpekte hadde Heidegger i artikkelen “The Origin of the Work of Art” suggerert at “the truth of art finally lay in its elaboration of the primal conflict or *Urstreit* between clearing and concealing, clarity and confusion, approach and withdrawal, presence and absence”.⁵⁵ Det er en slik *Urstreit* som ligger til grunn for *16.07.41* og *Armand V*.

Den delen av Solstads liv som tidligere er blitt skjult avdekkes litt ved hjelp av et minne. Minnet aktiveres når Solstad står foran sitt barndomshjem i Sandefjord. Han har reist dit fordi de gamle klassekameratene hans har organisert en klassefest. Når Solstad ankommer på rett sted, som viser seg være hans gamle hjem, innser han at han ikke klarer å forenes med de fordums klassekameratene og snur. Før han drar, betrakter han huset nok en gang og oppdager så den lille grå luftebalkongen, som han automatisk tenker på som “skjenselens balkong”. (s. 179). Dette setter i gang minnet, for forklaringen for skjenselen ligger i fortiden. Solstad beskriver minnet om en helt spesiell dag, dagen den elleveårige Dag sammen med kameraten Gunnar delte ut farens

⁵⁴ De biografiske referansene til tross verner Solstad om privatlivet sitt. Han kommenterer til og med i en fotnote at han ikke vil si noenting om sin livsledsagerske i romanen. Han avdekker litt og tilslører med det samme. Det gjelder både barndomsminnene og opplysningene om hans liv som eldre forfatter.

⁵⁵ Gibson, 1996, s. 90.

engangsfallskjermer til ungdommer i Sandefjord. Solstads far drømte om å oppfinne et perpetuum mobile i de siste leveårene og det resulterte blant annet i oppfinnelsen av fallskjermer. Men de hadde en feil: De kunne bare brukes en gang. Etter at alle skjermene var delt ut hadde Dag hentet faren fra stasjonen og da de gikk sammen gjennom byen gikk de forbi de skrøpelige restene av fallskjermene. Poenget med minnet er at det klargjør at det var Dag som fikk bære skammen etter å ha utlevert farens meningsløse prosjekt og ikke faren.⁵⁶ Og det minner om den tablåaktige åpningsscenen fra *Armand V*.

Grunnen til at Solstad refererer til akkurat denne dagen er at skammen han følte den dagen fortsatt plager ham. Solstad uttrykker dette også språklig. Minnene gjengis i preteritum, men så skriver Solstad: “Mens jeg vasser i fars fornedrelse”. Presensformen klargjør at hendelsen, skjønt den fant sted 50 år tidligere, fortsatt har aktualitet. Det at fortiden spiller inn i nåtiden og bestemmer romanfigurens identitet og aktualiseres ved hjelp av (uvilkårlige) minner er et proustiansk trekk som kjennetegner de fleste av de realistiske samtidsromanene. Og som i de fleste andre romanene inneholder fortiden noe romanfiguren helst vil dekke over eller fortrenge, det er i flere tilfeller en traumatisk hendelse eller noe romanfiguren skammer seg for. Det er i forbindelse med minnene Solstad tar opp identitetsspørsmålet som kretser om skillet mellom personen Dag og forfatteren.⁵⁷ Det er skammen over å ha utlevert farens mislykkede prosjekt, som har satt igang forfatterens skrivevirksomheter. I et intervju med Liv Riiser i *Vårt Land* (21.12.2002) forbinder Solstad selv forfattergjerningen til forholdet til faren: “[h]vis man har et nært forhold til sin far, og mister ham tidlig, blir man disponibel for å bli kunstner”. Han mistet sitt selv da han forrådte faren for et halvt hundre år siden og har forsøkt å skape et nytt jeg gjennom å skrive, det gjør han fortsatt. Slik sett kan han fortrenge minnet om sin egen skamfulle oppførsel.

Men nå har minnet om faren trengt seg fram i *16.07.41*. Romanen bør oppfattes som et unntak, har Solstad selv i flere intervjuer antydnet. Han mener trolig at det er referansen til barndomsminnene som er et unntak, men blir aldri konkret. Om det er sant

⁵⁶ Solstad, 2002, 211.

⁵⁷ Skillet består i at forfatterens identitet utelukkende forbindes med fremtiden, med oppgaven han har å utføre. Den biografiske Dag Solstads identitet er knyttet til barndommen, til perioden før faren døde, før Dag vasset i farens fornedrelse. Og dit vil forfatteren ikke, noe som illustreres ved at han aldri går og møter klassekameratene som holder fest i hans fordums leilighet.

er det interessant å spørre seg hvorfor det er nettopp i denne romanen, der Solstad mest utførlig kommenterer skrivevirksomhetene, minnene dukker opp. (Riktignok vedrører han også emnet i *Armand V.* men der er bare to av de 99 fotnotene viet forfatterskapet.) Faren har uten sin medvitenhet tilskyndet sønnens forfatterkarriere. Forbindelsen mellom faren og skrivevirksomhetene vektlegges også i andre kapittel. Her beskrives farens uendelige prosjekt som kretser om å oppfinne et perpetuum mobile. Prosjektet kan jamføres med Solstads søken etter det han kaller for det “genuint romanmessige”, det ideelle målet med romanskivningen.

Min far var ingen fantast, men en solid indremisjonsmann. Men nå hadde han grepet fantastenes idé, og gjort den til sin. Helt nøkternt kan man trygt si at han ingen forutsetning hadde for å løse denne oppgaven. Dessuten var han fullt på det rene med at det var en umulighet i seg selv. Likevel var det dette han drev på med de siste årene av sitt liv. Det er helt uforståelig at han involverte seg i dette drømmeprosjektet, man kan lure på om han var i ferd med å miste sin forstand. I så tilfelle må det kun ha dreid seg om hans indre forstand. Den ytre, den han møtte andre mennesker med, var det ingenting i veien med.⁵⁸

Slik sett integreres fortiden og Solstads selvforståelse som forfatter. Han er som forfatter stadig på leting etter en bedre måte å skrive romaner på, men føler en viss angst for framtiden samtidig. Dette uttrykkes også i *Armand V.* Angsten er begrunnet for han må innrømme at han ikke lenger klarer å skrive romaner, at han mangler framtid i *Armand V.* Slik lest tilhører fortiden likevel Solstads forfatteridentitet, noe han selv nekter plent. Og dermed skaper han tvil.

Øystein Rottem sammenfattet *16.07.41* med ordene “gåten Solstad”.⁵⁹ Det er som om Solstad bedriver et slags maskespill der han avvekslende opptrer som romanperson, forteller og forfatter. Og dette spillet kan han holde fast ved ettersom teksten mangler en tydelig genretilhørighet.

Narrativ praksis: fotnoter

Iscenesettelsen av skrivningen og av selvet fordobler det narrative prosjektet, og denne fordoblingen vises også formelt. I *16.07.41* gir Dag Solstad uttrykk for at han vil skrive

⁵⁸ Solstad, 2002, 200.

⁵⁹ Jfr. Rottem, *Dagbladet* (03.10.2002).

noe annet enn det han holdt på med i 1990-årene. Han håper på at han kan skape “en helt ny forestilling, eller en helt ny måte å sammenstille en fortelling på [...]”.⁶⁰

Nyorienteringen til tross holder Solstad fast ved genrebetegnelsen “roman” når han legger fram fiksjonsplanene sine for det kommende tiår, men måten den utformes på skal bli annerledes.⁶¹

Som jeg antydte i innledningen er den mest iøynefallende forandringen i *16.07.41* i forhold til de tidligere romanene av Solstad, bruken av fotnoter.⁶² Riktignok er det ikke første gang Solstad anvender en fotnote; i *Roman 1987* forekommer det én fotnote der hovedpersonen kommenterer AKPs betydning for de norske intellektuelle.⁶³ Men det er første gang i forfatterskapet Solstad presenterer poetologiske refleksjoner i fotnoter til en roman.

16.07.41 består av to kapitler som etterfølges av henholdsvis tre og åtte lengre fotnoter. *Armand V.* består utelukkende av fotnoter. Spørsmål er hva Solstad vil oppnå ved bruken av fotnoter. Og hva som er merverdien ved å anvende fotnoter? Med andre ord: Hva sier han gjennom fotnotene som han ikke får sagt gjennom en ‘vanlig’ roman? Selv skriver han i romanens første fotnote at han bevisst har valgt å utstyre romanen med fotnoter, for “[d]a kunne jeg få med slike betraktninger som dem jeg nettopp har presentert for leseren. Som sagt så gjort. Jeg bestemte meg for å utstyre denne romanen med fotnoter der det måtte falle meg inn.” (34) Fotnotene inneholder dermed informasjon som det ikke er plass til i romanen ellers, og slik styrer Solstad romanen med et ekstra tekstnivå.

⁶⁰ Hele setningen lyder slikt: “Og ved å gå djupt inn i disse endringer, synke, på en eller annen måte, vil man kanskje dukke opp med, om ikke akkurat et helt nytt språk, men med en helt ny forestilling, eller en helt ny måte å sammenstille en fortelling på, kanskje noe i retning av det marinemaleren Turner opplevde da han lot seg syke inn i sitt eget bilde, og i en alder av 70 år dukket opp igjen, med noe enhver kan se var en forløper for impresjonismen, 25 år for tidlig ute”. (Solstad, 2002, s. 151)

⁶¹ I *16.07.41* lurer Solstad på om han egentlig er “romanforfatter av legning” (s. 145), men likevel regner han med å skrive tre-fire romaner til før han slutter å arbeide som forfatter. Ikke bare har Solstad tenkt å fortsette å skrive romaner, han er opptatt av selve romanen, som han betrakter som et åndsverk. Mottakerens betydning for verket marginaliseres, har Solstad antydte i flere anledninger. Likevel har forfatteren gått ut i pressen for å protestere mot kritikernes feillesninger av romanene hans. (Solstad leste samtlige anmeldelser av romanen *Professor Andersens natt* og kom fram til at kritikere feiltolket romanen fullstendig. Bare en av de 31 anmeldelsene han leste har oppfattet det som Solstad mente var det sentrale i denne romanen, nemlig utilstrekkeligheten.) En slik undersøkelse, og ikke minst offentliggjørelsen av resultatene impliserer at Solstad faktisk blir ille berørt når mottakerne ikke oppfatter forfatterens intensjon.

⁶² Fotnotene nevnes så vidt i resepsjonen, men er lite kommentert.

⁶³ AKP, så hevder Fjord, har gjort at han har fått en ny virkelighetsoppfatning, at han måtte forholde seg til tilværelsen på en helt ny måte. (1987, s. 262)

Det at forfatteren selve utruker sin fiksjontekst med fotnoter allerede ved første trykk er, om enn ikke helt uhørt, nok litt uvanlig, og forekommer oftere i vitenskaplige arbeid og i sakprosa.⁶⁴ I fotnotene, som har et essayistisk preg, finnes det både poetologiske refleksjoner Solstad gjorde under skriveprosessen, slik at de gir innblikk i selve skrivningen. Men de inneholder også tilleggs kommentarer til det han har skrevet om, til sannhetsverdien av det som står i romanen, og kommentarer til selve forfatterskapet og i forlengelse av dette: selvrefleksjoner om hans identitet som forfatter og hvordan denne forandres i møte med tid.

Fotnotene løser imidlertid også en tilkortkommenhet ved den gjengse romanformen i forsøket på å representere den mangesidige virkeligheten. Det blir tydelig når det bemerkes i *Armand V.* at “man må ta konsekvensene av det utydelige, det glimtvis, ja av det likegyldige i denne skrift. Denne mangel på sammenheng er svært plagsom, men samtidig svært dekkende for hvordan tilværelsen oppleves for en som er som meg”.⁶⁵ Framstillingen ved hjelp av fotnoter er fragmentert og er dermed den eneste mulige måte å si noe meningsfullt om tilværelsen som oppleves som usammenhengende, noe Elias Canetti også hadde gjort oppmerksom på i “Realism and new reality”.

Det som står i fotnotene står samtidig innenfor og utenfor romanteksten, og de kan dermed verken karakteriseres som helt fiksjonelle eller fullstendig dokumentariske. Det samme kan sies om valget å la identiteten av forteller, forfatter og romanperson falle sammen. I sin antologi om nyrealismen på 1990- og 2000-tallet, *Virkelighetshunger* (2002), kaller Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen slike elementer for “mellemfelter”, og mener slike “mellemfelter” er en av strategiene som kjennetegner nyrealismen. Mellomfeltene kan bidra til å øke fiksjonens liksom autentisitet, siden de gir innblikk i det litterære verket som konstruksjon og tar opp spørsmål omkring (litterær) representasjon. Fotnotene gir forfatteren muligheten til å tre ut av fiksjonen og kommentere verket og dets tilblivelse. Men ettersom Solstad også opptrer under eget

⁶⁴ Et aktuelt eksempel er Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis*. Tilbøyeligheten til å kommentere teksten var allerede aktuell i opplysningstiden og det finnes eksempler på bruken av fotnoter i Holbergs *Peder Paars*. Men der har de ofte et parodisk øyemed: “Thi man en liden Flod (a) først havde at passere” (a) Paa got Prosa heder det Rendesteen, skriver Holberg i tredje sang. Når forfattere av skjønnlitterære tekster ønsker å kommentere teksten sin gjør de heller bruk av et for- eller etterord. En viktig funksjon av fotnoter er at de opplyser om kildene teksten bygger på og dermed øker de tekstens troverdighet. Ellers fyller fotnoter vanligvis behovet etter å komme med tilleggs kommentarer til brøtteksten eller gir de muligheten til å føre en diskusjon det ellers ikke er plass til. Det er særlig den siste funksjonen fotnotene har i *16.07.41*.

⁶⁵ Solstad, 2006, s. 197.

navn i fiksjonsteksten blir det litt usikkert hvordan leseren skal forholde seg til denne. Dette er noe jeg vil komme tilbake til senere.

Hva er det så Solstad kommenterer i fotnotene? Første kapittel er utstyrt med tre fotnoter. I den første presenterer Solstad en annen mulig åpning av romanen. Denne forkastede åpningssetningen gir plass til en dypere refleksjon omkring forholdet mellom tekstens jeg og det skrivende jeget enn det som beskrives i første kapittel. I fotnoten understreker Dag Solstad skillet mellom forfatterjeget og jeget i teksten. De to er ikke identiske til tross for at de deler både navn og yrke. Fotnoten gir opplysninger om at han opprinnelig hadde tenkt å markere dette skillet ved å “legge inn en tydelig tidssprekk” (s. 32). Noe han ikke har gjort i den definitive romanteksten, selv om han også der klargjør at det ligger ti år mellom skrivehandlingen og det han skriver om.

I tillegg kommenterer Solstad i fotnoten den delen av forfatterskapet som er blitt til mellom reisen han foretok til Frankfurt som danner fiksjonstekstens åpningssekvens, og “det skrivende øyeblikk”. Og han påstår at denne delen av forfatterskapet, 1990-talls romanene, har innfluert hans identitet: “de kunne ikke engang tenkes, mens de nå er skrevet og en viktig del av min identitet” (s. 32). Tidlig i romanen knytter han identitetsspørsmålet til skrivningen. Forfatterskapet dukker også opp i essayet som er skutt inn i andre kapittel, og også der knyttes det til hans identitet som forfatter: De såkalte litterære rekvisitter er blitt “en del av min litterære kropp” (s.150).

Skriften forbindes altså med Solstads identitet som forfatter, og det er interessant siden han karakteriserer seg selv som pregløs i hovedteksten. “Når jeg nå ser meg for meg [...] er det lite jeg kan legge vekt på, som et særtrekk ved meg.” (s. 5) Og heller ikke i resten av romanen får leseren kjennskap til Solstads utseende. Romanfigurens identitet bestemmes altså ikke av det ytre som i *Halvbroren*, men holdes bevisst skjult. Men i fotnoten kommer opplysningene inn gjennom bakdøren. Her kommenterer han at han opprinnelig hadde med en lengre beskrivelse av klærne han angivelig hadde på seg for ti år siden. Grunnen til at beskrivelsen er slettet fra romanteksten er at han senere hadde følt et litterært ubehag ved å beskrive seg selv så detaljert.⁶⁶ For andre gang kommenterer Solstad dermed skriveprosessen og ikke minst valgene han har foretatt

⁶⁶ “Jeg skriver om meg selv som jeg så ut for ti år siden. Jeg, som aldri har lagt noen vekt på å presentere mine romanpersoners klær eller utseende [...] kanskje har det å gjøre med at det er en spesiell begivenhet det at jeg nå skal være med i en roman, som hovedperson i den [...]” (s. 35)

under skriveprosessen. Verket får en performativ karakter som, sammen med faktaopplyningene Solstad kommer med, gir teksten en autentisk effekt.

Den tredje og siste fotnoten i første kapittel er en kommentar til den subjektive tolkningen av de himmelske forestillingene og gjensynet med faren, som danner første kapittelets sentrale narrative hendelse. Minnet om faren er først og fremst forbundet med døden. Faren hadde dødd da Solstad var tenåring og siden hadde faren bare dukket opp i drømmer. Såvel drømmene som de himmelske forestillingene karakteriseres som hull i bevisstheten: “Jeg fant et hull i min bevissthet, og benyttet, eller utnyttet, dette til å tiltvinge med adgang til Evigheten, for en stakket stund, for å gjense min far, akkurat på denne måten.” (s. 28). Solstad tyr til metafysikken for å oppleve eller uttrykke det objektivt umulige. Senere i romanen blir det tydelig at drømmen er forbundet med skriften, nærmere bestemt med skriftens opphav. Det er riktignok et brudd på en ellers realistisk fortelling, men som han skriver: “Nærmere enn dette skal jeg aldri komme min avdøde far”. Likevel finner han det nødvendig å kommentere det subjektive og vilkårlige aspektet i en fotnote.⁶⁷

I fotnotene kan Solstad distansere seg fra romanteksten eller diskutere det som står der, og dermed gir de teksten et dialogisk preg. Han trer imidlertid også i selve romanteksten av og til ut av fiksjonen ved å komme med kommentarer til skrivningen, noe som allerede antydes av åpningssetningen “Denne gangen skal jeg ut å fly”. Ellers markeres fiksjonsbruddene ved hjelp av tempusbruken. Solstad skifter mellom bruk av presens og preteritum. De sentrale narrative hendelsene er overveiende gjengitt i preteritum, mens de kortere essayistiske ekskursene samt kommentarer til skrivesituasjonen står i presens.

Det som fotnotene tilfører er at de muliggjør lengre refleksjoner uten å ‘forstyrre’ den narrative tråden. Og det muliggjør en sterkere betoning av det prosessuelle ved teksten. Fotnotene tilhører utelukkende det skrivende jeget og har lite å gjøre med jeget i teksten, som Solstad definerer det. De kan gjelde som et dokumentarisk innlegg i romanen, og slik sett forlener de romanen et preg av objektivitet og autensitet. Men i og med at teksten som helhet kalles for en roman, plasseres også tilleggscommentarene

⁶⁷ I fotnoten presenterer han en annen forestilling av det himmelske. Solstads blinde tante Elise, søsteren til faren, mente himmelen var av gull. Det at han refererer til tanten skyldes at hun, i motsetning til Solstad som hadde forlatt de troendes rekke for lenge siden, er troende og Solstad lurer på om hun hadde sagt: “Vi sees i himmelen snart” på farens dødsleie.

under fiksjonens flagg så å si. Solstad driver altså ikke bare et slags dobbeltspill med romankarakterne, men også ved romanformen selv, og dette spillet vedrører grensen mellom fiksjon og ikke-fiksjon.

Fotnotene 'sikrer' altså ikke hovedteksten i det hele tatt, men skaper en illusjon av objektivitet og autentisitet. Dette tydeliggjøres av bruken av fotnoten i andre kapittel. Første fotnote inneholder både et lite apropos til opplysninger i hovedteksten, nemlig at direkteavganger fra Oslo til Berlin ikke lenger finnes, og en beskrivelse av flyturen til Berlin Solstad foretok år 2000. Her er det ingen himmelske forestillinger som inntreffer, men et gjensyn med Bjørn Tore Godal og Gudmund Hernes (uten at de legger merke til Solstad for øvrig) og han kommer med etterprøvbare biografiske opplysninger om disse to offentlige personer. På denne måten knyttes teksten til en samtidig norsk kontekst.

Andre fotnote inneholder poetologiske kommentarer til selve romanprosjektet. Denne gangen understreker Solstad skillet mellom fiksjonuniverset og sin personlige virkelighet ved å hevde at livsledsagersken hans "også [er] her, men hun tilhører ikke romanen." (s. 216) I samme fotnote kunngjør han at livsledsagersken vil bli del av en framtidig roman, som skal handle om lykken. I denne fotnoten opptrer han utelukkende som forfatter og kommenterer skriveprosjektet sitt.

Den tredje til og med sjette fotnoten kommenterer sannsynlighetsgraden av elementer fra hovedteksten. I femte fotnote ved kapittel to, kommenterer Solstad at han har foretatt seg en "uhyrlighet" i hovedteksten som består i at han har skrevet at *Faust I og II* ble spilt på Volksbühne, mens de egentlig ble spilt på Arena. Det at Solstad beskriver en slik "fiktiv forsoning" som han selv kaller det, setter forholdet mellom fiksjon og faksjon i forgrunnen, men på en annen måte enn i de første to fotnotene.

At forholdet mellom fiksjon og faksjon også angår personen/figuren Solstad selv tydeliggjøres i to siste fotnotene i romanen. Det er her forfatteren kommer med opplysninger om seg selv og selviscenesettelsesprosjektet ("nå som jeg har iscenesatt meg selv som person foran siste fase"). "Mannen i pyjamas, han som skriver dette, dette jeg, som skriver dette, i den nord-europeiske byen Berlin, hovedstad i den tyske forbundsrepublikken" (s. 222). Sitatet er hentet fra et notat han har funnet fram til, som en slags autentisk triks. I fotnoten forsterker han inntrykket av at han nærmer seg slutten av forfatterskapet, noe han også gjør rede for i foredraget som er skutt inn i

hovedteksten. Det fotnoten tilføyer er at den knytter refleksjonene helt opp til det skrivende øyeblikk (forfatteren i pyjamas).⁶⁸

Fotnoten utpeker nok en gang at Dag Solstad vekker inntrykk av å eksponere privatlivet som forfatter i fiksjonen. Og gjennom dette gjør han oppmerksom på forholdet mellom fiksjon og privat virkelighet. At dette forholdet er skjørt antydes allerede av romanens tittel *16.07.41*. Det at Solstad drar inn privatlivet i fiksjonsteksten er et eksempel på en såkalt nærhetsstrategi. Denne nærhetsstrategien som skal skape illusjon om at det ikke er en fjern men en nær virkelighet teksten refererer til, forekommer mye i den nyrealistiske litteraturen.

I mange av samtidsromanene danner familien konteksten. Det gjorde den riktignok også i store deler av 1800-tallets realistiske prosa, men nå er familien ikke lenger et bilde på samfunnet og samfunnsforhold generelt. Hos Solstad er familien litt problematisk. Det er sjelden romanpersonene hans beskrives i en familiesituasjon. De fleste av Solstads romanpersoner har nettopp gitt avkall på ansvar for familien. Bjørn Hansen stifter etter mange år på ny bekjentskap med sønnen, men det vekker lite begeistring hos faren. Det samme er tilfelle i *Armand V*. Sønnene deres er ikke personer å være stolt av og tanken på dem påkaller nesten en skamfølelse hos fedrene. T.Singer påtar seg en kunstig farsrolle overfor sin stedatter og må konkludere med at de er fremmede for hverandre. I *16.07.41* er rollene omvendt. Her ligger perspektivet hos sønnen, og faren beskrives som en sympatisk mann. Likevel klargjør romanens andre kapittel at også minnet om dette forholdet er problematisk, dette på grunn av sønnens skamfulle oppførsel som barn.

Det ser ut som om det narrative grepet med fotnotene har fungert for Solstad, siden han i *Armand V*. utvidet fotnotenes betydning. Romanteksten er erstattet av fotnoter. *Armand V*. som har fått undertittelen “fotnoter til en uutgravd roman”, er egentlig en ikke-roman. *Armand V*. kan sies å representere henvisninger til romanpersonen Armands biografi. Til forskjell fra *16.07.41* har Solstad med ambassadøren Armand V. valgt å sette inn en “vanlig” realistisk romanperson i fiksjonsteksten. Likevel holder han fast ved sammenfallet mellom fortellerinstansen og forfatteren, og også her trekker han inn privatlivet sitt som forfatter, og setter han inn poetologiske refleksjoner.

⁶⁸ For selv om innholdet i romanens andre kapittel ligger nærmere selve skrivningen, nemlig år 2000, så er det fortsatt en tidssprekk som fotnotene dekker over.

Det at *Armand V.* er en slags ikke-roman skyldes at den utelukkende består av 99 fotnoter som er kommentarer til “en opprinnelig roman” som ikke finnes. Siden den “opprinnelige” romanen er usynlig, har forfatteren kalt summen av fotnotene en roman. Fotnotene er det eneste Solstad kan komme med, eller det nærmeste han kommer en roman.

5 D] Denne romanen, som altså er usynlig, kan vi kalle den opprinnelige romanen. I motsetning til det som står her på papir, og som er den *roman* [m.u.] som nå foreligger. Den består av fotnoter til den opprinnelige romanen. Den foreliggende teksts kompositoriske prinsipp kan ikke utledes av den opprinnelige romans form, men må søkes, og er allerede søkt av forfatteren, gjennom det som foreligger, altså fotnotene, som, ulikt den opprinnelige romanen, er skrevet av forfatteren, altså jeg.⁶⁹

Armand V. er det foreløpig siste forsøk på romanfornyelse, eller det eneste mulige alternativet som gjenstår for romanforfatteren Solstad. “Jeg tror ikke lenger jeg er i stand til å skrive romaner, slik som jeg hittil har gjort.[...] Og hva gjør jeg da? Dette.” skriver Solstad i fotnote 5G. (s. 39)

Avslutning. Romanens problem

Solstads realisme bestemmes i høy grad av måten han forholder seg til romanestetikken på. I siste fasen av forfatterskapet befinner han seg ved et nytt veiskille og velger å sette selve romanskivningen i forgrunnen. Forfatteren selv har også fått en stemme i romanene. Når jeg et skriver om seg selv som forfatter i fiksjonsteksten, problematiseres både individets og romanens status.

Solstad har gjennom hele forfatterskapet holdt fast ved både romanen og individet. Til tross for angrepet på det helhetlige individbegrepet, har individet overlevd. Romanfiguren han opererer med er lite visualisert, men blir utsatt for en lek mellom ulike roller. Rollespillet er ikke et nytt fenomen i Solstads forfatterskap, men i denne femte fasen iscenesettes også skriveren.

Hva er så romanen for Solstad? Det er velkjent at Solstad har kommet med en mengde høyst vage meninger om romanen i løpet av forfatterskapet. Fellestrekk er at han ser ut til å motsette seg den tradisjonelle realistiske romanformen som etter hans

⁶⁹ Solstad, 2006, s. 37-38.

mening ikke bare kjennetegnet 1800-tallets romaner, men også en betydelig del av 1900-tallets romanproduksjon. I 1966 mente han den framtidige romanen burde ta utgangspunkt i “det mytiske”, i artikler fra 1990-tallet taler han om “jakten etter det genuint romanmessige”⁷⁰ og det “uoppløselig episke”⁷¹, mens han i *16.07.41* utfyller tanken om det “genuint romanmessige”, med håpet på “romanens magi”. Solstad avstår fra å konkretisere begrepene, og det er vanskelig å gjette seg fram til hva han legger i dem. Mer konkret er hans utsagn om at han ikke er opptatt av det han kaller for “romanens søm”, fortellingen eller plottet som danner romanens skjelett.

Selve nedtoningen av plottets betydning ble allerede synlig i romanene fra 1990-tallet, som er betydelig tynnere enn de romanene Solstad skrev tidligere. 1990-tallsromanene hans kretser rundt én sentral hendelse. Selv betrakter Solstad *Ellevte roman. Bok atten*, som svært vellykket: “Finnes ikke alt jeg søker der?”⁷² Likevel søker han nye veier, fordi han vil prøve noe nytt. I romanene hans fra 1990-tallet spiller desillusjonen og meningsløsheten ved tilværelsen en betydelig rolle. Til tross for at følelser som skam og avmakt også er helt sentralt for romanprosjektet i *16.07.41* og *Armand V.*, gir de samtidig uttrykk for en utopisk framtidshåp. Hva håpet konkret består i forblir usagt, men det rører blant annet ved mytiske forestillinger, som dukker opp i form av himmelske forestillinger i *16.07.41*.

Disse himmelske forestillingene kan leses allegorisk, som Finn Tveito foreslår. Det er for øvrig ikke første gang Solstad vedrører det guddommelige. I *Professor Andersens natt* dukket Gud opp, og dette utløste en heftig debatt om Solstad hadde vært alvorlig eller ironisk. Solstad selv foretok en undersøkelse av anmeldelsene av romanen og var forbauset over at bare to av 31 anmelderne hadde nevnt Gud. Jeg vil ikke gå inn i denne debatten, men det er i det minste påfallende at Solstad tar opp eksistensielle spørsmål ved å ta utgangspunkt i en nyreligiøs skriftform. I et intervju med Liv Riiser i *Vårt Land* (21.12.2002) sier Solstad at han vendte tilbake til religiøse temaer i 1987 da han på en reise i Egypt fikk spørsmål om hvilken religion han tilhørte.

De himmelske forestillingene er knyttet til de eksistensielle grensesituasjoner: til døden og gjennom farsskikkelsen til skapelsen. Etter hans død hadde faren i årevis dukket opp i Dags drømmer, men han hadde sluttet med å drømme om faren for mange

⁷⁰ Iblant annet i essayet “Om romanen” fra 1997.

⁷¹ Det uoppløselig episke betyr noe i retning av at han ikke kan skrive noe annet enn det han gjør.

⁷² Solstad, 2002, s. 151.

år siden. Drømmen og de himmelske forestillingene defineres som hull i hans bevissthet. Der får han oppleve det “Evige” (s. 28). Gjennom drømmen kommer han i kontakt med faren, men han klarer ikke å holde fast ved drømmen. Isolert betraktet er dette kanskje ikke så viktig, men senere nevner Solstad at han har samme problem med de lysende romanidéene som til tider innfaller ham. Ved romanens slutt eksplisiterer han forbindelsen mellom faren og sin egen romanskrivning. Problemet med de lysende romanidéene ligger i at han heller ikke kan gripe dem når han vil det. Dette beskriver han både i *16.07.41* og i *Armand V*. Romanidéer “var risset inn på min bevissthets indre duk” og det eneste Solstad trenger å gjøre er å avlese dem, men det makter han ikke. (2002, s. 85). *Armand V*. kan betraktes som resultatet av at han ikke klarer å gripe, det vil si ordlegge eller formgi, romanidéen: “Denne romanen, som altså er usynlig, kan vi kalle den opprinnelige romanen”.⁷³

Det er imidlertid nettopp ønsket om å gripe det ugripelige som danner utgangspunkt for det narrative prosjektet. Romanidéen er like ugripelig som minnet om faren. For begge gjelder at det er de som danner kilden for skrivningen hans. Gjennom det ubevisste får han kontakt med dem. Det ugripelige er delvis forbundet med den fortrente fortiden, og delvis er det forbundet med det metafysiske, det oversanselige. Begge elementer forekommer hos flere samtidsforfattere. Realismen er en estetikk som tradisjonelt kretser rundt det sanselige, det objektiverbare, det som kan synliggjøres. Men der mange av samtidsforfatterne i høy grad ser ut til å være opptatt av hvordan de kan beskrive fortiden og holde fast en historisk bevissthet, får fortiden en nærmest mytisk dimensjon i *16.07.41*. Den motiverer skrivningen, men den kan aldri avdekkes. Slik sett minner det litt om den kristne skapelseshistorien. I artikkelen fra 1966 påstod Solstad at drømmene fungerte som inngang til “det mytiske vesen”.⁷⁴ *16.07.41* er først og sist Solstads private skaperakt. Tittelen, som flere anmeldere utpekt som en bibelsk referanse, alluderer til den guddommelige skaperakten. De himmelske forestillingene som beskrives i romanens første kapittel har helt klare bibelske referanser. Solstad blander inn velkjente mytiske bilder. Og selv om han eksplisitt sier han forlot de troendes rekke i sekstenårsalderen, finner han det

⁷³ Solstad, 2006, s. 37.

⁷⁴ Solstad, [1966] 1981, s. 16.

[...] høyst naturlig på en nokså flat sky å plassere løven og lammet. På himmelens små skyer kunne jeg med letthet skimte engler, med basuner i hendene, og ofte med nedslåtte vinger, det ga dem et ettertenksomt uttrykk som jeg må betegne som meget smukt. Og her var selvfølgelig vingehester, kentaureer og vingehjorter, som sto hver for seg nede på skyer, med spissede ører som om de lyttet til sfærisk musikk.⁷⁵

Hva skal leseren med de himmelske forestillingene i *16.07.41*? Da Gud dukket opp i *Professor Andersens natt*, utløste det en debatt om hvorvidt dette måtte tolkes ironisk eller ikke. Bibelens skapelseshistorie beskriver og forklarer verdens opphav. Må så *16.07.41* tolkes som en beskrivelse av romanens opphav? Her med forfatteren på Guds plass. Å vende tilbake til Gud eller kirken framstår ikke som en reell mulighet for de allerfleste i det samtidige sekulariserte samfunn. Det virker som om den biografisk orienterte samtidslitteraturen representerer en lemenmarsj til den skapende forfatteren som danner utgangspunkt for fortellingen, derav den økte interesse for romanens performative side. Og dette opphavet for teksten, romanens mest reelle element, forblir samtidig like myteomspunnet som Gud selv, det er ikke bare Dag Solstad et eksempel på, men også forfatteren/fortelleren i *Halvbroren* og den danske Claus Beck-Nielsen.

⁷⁵ Solstad, 2002, s. 22-23.