



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.

VI SKITTENREALISME

Litteraturhistorikere og litteraturkritikere har brukt realisme som selvsagt karakteristikk når de tar for seg norsk 1990-talls litteratur. Men samtlige klargjør at 1990-tallets prosalitteratur er altfor heterogen til å fanges av ett begrep. De håndterer realisme, som Roman Jakobson skrev i “On Realism in Art” (1921), som et relativt begrep. I norsk kontekst vises relativismen blant annet ved at samtidens realismeuttrykk blir karakterisert i forhold til tidligere realismeuttrykk som for eksempel den kritiske realismen og sosialrealismen. I tillegg har litteraturhistoriene lagt vekt på at grensen mellom modernistisk og realistisk prosa er blitt mer diffus ved årtusenets slutt, slik at modernistisk realisme eller realistisk modernisme er aksepterte nomina for den litteraturen, som ikke lenger kan kalles rent postmodernistisk. Blant dette mylderet av realismevarianter som tillempes de enkelte forfatterskapene finnes det imidlertid en variant som fungerer som samlebegrep for en gruppe forfattere; siden 1998 har litteraturhistorikere, anmeldere og teoretikere anvendt begrepet skitten realisme.

Til å begynne med ble skitten realisme brukt for å karakterisere en litterær realistisk undergrunnsstrømning, i hovedsaken representert ved unge mannlige forfattere. Øystein Rottem beskriver i siste bind av *Norges litteraturhistorie* den nye realismevarianten som “hardkokt” og “strengrealistisk”.¹ Per Thomas Andersen anvender *dirty realism* for å karakterisere den delen av 1990-tallets realistiske litteratur som skrives av unge, mannlige prosaforfattere.² Slik blir skitten realisme anvendt som et generasjonslitterært fenomen.

Begrepet selv er ikke helt nytt, det dukket for første gang opp i 1931, da H.W. Hamilton karakteriserte Elizabeth Hamiltons roman *The Cottagers of Glenburnie* (1808) som *dirty realism*. Hamilton beskrev realismevarianten som “a realistic picture of the

¹ Rottem, 1998VIII, s. 760.

² I sentrum for den norske skittenrealismen står Jonny Halberg og Carl Frode Tiller. Men dertil kommer et stort antall forfattere; Kyrre Andreassen, Øystein Jørgensen, Øystein Vidnes, Olaug Nilsen, Levi Henriksen og Sigmund Løvåsen nevnes av Marta Norheim i en oversiktsartikkel om genren i *Syn og Segn* (20.05.2005). Per Krogh Hansen har med flere navn i artikkelen “... i en eim av HB og sur rullings...En litterær turists ferieberetning fra de norske randområder” (*Vagant* 2-3/2001). Også han framhever spesielt Halberg og Tiller, og nevner videre Andreassen, Frode Grytten, Robin Lindemuelder, Jan Fjeldstad, Terje Dragseth, Ari Behn, J. F. Tandberg og Rune Christiansen.

filthier side of life among small farmers”.³ Allerede denne første definisjonen knytter realismevarianten til bondeliv og samfunnets mørke sider.

Likevel var det først etter at Bill Buford hadde lansert begrepet som en generasjonsbetegnelse i en lederartikkel i tidsskriftet *Granta* i 1983 at begrepet vant innpass blant litteraturkritikere og –historikere. *Granta*-artikkelen dannet innledningen til et spesialnummer om litteraturen som ble skrevet av den anglo-amerikanske forfattergenerasjonen som vokste opp på 1960-tallet.⁴ Ifølge Buford var deres verker forskjellige fra det som betraktes som vanlig amerikansk realistisk prosa, for “[i]t is not heroic or grand”. Men den nye litteraturen kunne heller ikke kalles postmoderne, fordi den stod langt fra den postmoderne eksperimentelle, selvbevisste litteraturen. Buford valgte å kalle forfatterne *dirty realists*: De var realister, men avvek både på et tematisk og formelt plan fra den tradisjonelle realismen.

Sammenlignet med den tradisjonelle realismen valgte de en langt enklere stil - “the plainest of plain styles”-. De rettet heller ikke fokus mot samfunnet som helhet men spesielt mot den delen som Buford kalte “the belly-side of contemporary life”. Det resulterte i at romanene ble befolket av tapere, som geografisk ble plassert i distriktene.⁵ Romanpersonene var ofte bosatt i en av de amerikanske sørstatene, så på TV om dagen, leste kiosklitteratur eller hørte på country og western musikk, og de tilhørte gjerne arbeiderklassen, eller de var arbeidsløse jegere eller drikkere.⁶

Buford betegnet denne nye litteraturen som *dirty realism*, men ga imidlertid ingen tydelig definisjon på adjektivet ‘dirty’. Og det spørs om ikke begrepet dystopi eller utsiktsløshet dekker tematikken bedre enn ‘dirt’, siden romanene skildrer trauste (bygde-)samfunn og individuelle forfallshistorier. Individene som befolker romanene

³ Jfr. *The Oxford English Dictionary*.

⁴ Buford, 1983/8, s. 5. Buford regner blant andre Jayne Anne Phillips, Richard Ford, Raymond Carver, Elizabeth Tallent, Frederick Barthelme, Bobbie Ann Mason og Tobias Wolff til den skitten realistiske skolen. Det er påfallende at den anglo-amerikanske skolen har både mannlige og kvinnelige medlemmer, mens den norske skittenrealismen representeres utelukkende av menn. Samtidig blir det klart at skitten realisme ikke bare er en litterær bevegelse, men at den også gjelder billedkunst og film. Også i en norsk kontekst anvendes begrepet på andre områder enn bare det litterære.

⁵ Buford, 1983/8, s. 4.

⁶ Jfr. definisjonen i *The Oxford English Dictionary*: “A literary style which attempts a gritty and unidealized depiction of contemporary life; (in later use) spec. a genre of (chiefly U.S.) fiction concerned with the experiences of the disaffected or disadvantaged, characterized by downbeat stories especially of small-town life, written in stark, direct (though often highly stylized) language, sometimes intended to shock. Also in extended use.”

beskrives uten unntak på en ikke idealisert måte, og framtidsperspektivet glimrer ved sitt fravær. Heller ikke nordiske bidragsytere til debatten har klargjort valg av tilleggsordet 'skitten', men det er et faktum at det er dette begrepet som har vunnet innpass i litteraturkritikken. Jeg vil foreløpig holde meg til dette begrepet.

Presentasjonen av *dirty realism* i *Granta*-lederspalten er svært kortfattet, og senere omtalelser av genren har mer vektlagt dens minimalisme enn dens 'dirty-karakter'. Robert Rebein skriver i sin bok *Hicks, Tribes and Dirty Realists. American Fiction after Postmodernism* (2001) at *dirty realism* er den engelske betegnelsen for den amerikanske minimalistiske prosaen som kom ut på 1980-tallet, siden tekstene fokuserer på det lille i stedet for det store. Men likevel kan de si noe om samfunnet som helhet, selv om det skjules godt. Om det stemmer er forskjellene mellom *dirty realism* og andre moderne realismevarianter vel ikke så betydelige, og den konklusjonen kan også dras fra Rebeins presentasjon av den amerikanske litteraturen etter postmodernismen. Han betrakter den som en slags blanding av stilistisk minimalisme og tematisk realisme eller "documentary naturalism". De skittenrealistiske tekstene ga en sannere representasjon av verden enn TV serier som *Dallas*. Det gjør de ved å representere sider av verden som i TV seriene ikke ble belyst. "[O]ne cannot truly claim to love life until one has witnessed it in all of its cruelty and stupidity and poverty and abjection and *still* love it, despite the screaming that will never fully go away," skriver Rebein.⁷

Minimalismen i de skitten realistiske tekstene gjelder mest form. Forfatterne skriver korte enkle setninger, fortellingene er ofte korte, og forfatterne vegrer seg for å gå i dybden; observasjonene er viktigere enn fortolkninger av verden som beskrives, og her er det flere likheter med den naturalistiske prosaen fra slutten av 1800-tallet. Når det gjelder beskrivelsene av miljøet viser skitten realistene en stor interesse for lokale detaljer. Men beskrivelsene er mest begrenset til den ytre verden; følelseslivet til romanpersonene blir det nesten ikke rørt ved. Her er de skitten realistiske tekstene klart forskjellige fra de mer tradisjonelt mimetiske romanene av for eksempel Hanne Ørstavik og Per Petterson.

Som Rebeins beskrivelse allerede viste er bruksområdet av begrepet blitt betydelig utvidet siden begynnelsen av 1980-tallet. Der det i utgangspunktet ble brukt for å betegne en litterær stil og senere en litterær genre, har skitten realismen kommet til å

⁷ Rebein, 2001, s. 65.

omfatte film og tv-programmer, som på en ikke idealisert måte belyser samfunnets randområder og menneskene som bor der. Dette vises blant annet av en kommentar fra *Newsday*: “The program's tales of life inside the walls of the fictional Oswald Penitentiary have all the features of ‘alternative TV’: potty-mouthed dialogue, nudity, drugs, rape, masturbation and murder. ‘Oz’ typifies the new dirty realism of cable TV.”⁸ Robert Rebein definerte begrepet etter tematiske og stilistiske kriterier i *Hicks, Tribes and Dirty Realists*:

Dirty realism, as I would like to employ the term, refers to an effect in both subject matter and technique that is somewhere between the hard-boiled and the darkly comic. It refers to the impulse in writers to explore dark truths, to descend, as it were, into the darkest holes of society and what used to be called “the soul of man”.⁹

Teknikken som blir anvendt av de skittenrealistiske forfatterne har flere likhetstrekk med tradisjonelt realistiske fortelleformer enn med postmodernismen. De avstår stort sett fra å påpeke sin egen tekstualitet som mange av postmodernistene gjorde.

Likevel har postmodernismen innfluert den skittenrealistiske litteraturen liksom den har påvirket andre realistiske tekster fra 1990-tallet. Det at den, som den anglo-amerikanske dirty realism, betraktes som en egen genre skyldes først og fremst den enkle stilen og tematikken. Skittenrealismen er med andre ord blitt en anerkjent litterær strømning, en strømning som ikke bare har fått fast fotfeste i Norge, men også i Sverige (smutsrealisme) og Danmark. Det ser imidlertid ut til at den skittenrealistiske litteraturen står sterkere i Norge enn i resten av Norden.

Dirty realism i Norge – nynaturalistisk, heimstaddiktning, modernistisk?

Fra og med midten av 1990-årene ble det publisert flere romaner i Norge som viste store likhetstrekk med den anglo-amerikanske *dirty realism*. Noen norske forfattere som Frode Grytten er tydelig inspirert av sine amerikanske forfatterkolleger. I et intervju publisert på nettbiblioteket sier Grytten om forfattere som Charles Bukowski og John Fante: “Ja, det var spennende å lese om det skitne, det uperfekte. Den gangen var dette spesielt for disse bøkene. Nå har litteraturen endret seg. Nå skriver så mange forfattere

⁸ Anonym, *Newsday*, (16. august 1998).

⁹ Rebein, 2001, s. 43.

nedenfra. Skittenrealisme. Det er blitt en slags ny regel. Mainstream.”¹⁰ Også kritikere som Marta Norheim mener den utviklet seg til en viktig tendens i 1990-tallets litteratur.¹¹ Også i den norske skittenrealismen står utkantmiljøet og dets beboere sentralt, og er situasjonene romanpersonene befinner seg i ganske så utsiktsløse. Stilistisk er der også store likheter med den amerikanske *dirty realism*: Språket er enkelt, og blir farget av en utstrakt bruk av talemål gjengitt i direkte tale. Forkjærligheten for et mer eller mindre instrumentelt språk, en ‘plain’ stil, springer ut av et behov for å beskrive samfunnet på en objektiv måte. Når Buford skriver at skittenrealismen håndterer “the plainest of plain styles”, viser det til et språk som er ribbet for enhver form for utsmykning. Dette gjelder i like høy grad de norske skittenrealistene som de amerikanske *dirty realists*. Stilen er saklig, med en utstrakt bruk av banneord og av dialekter og sosiolekter.¹² Den bidrar til at romankarakterenes sosialgeografiske tilhørighet blir understreket.

I en nordisk kontekst har kritikerne framhevet likhetstrekk med 1800-tallets litteratur, noe som understreker nok en gang hvor sterkt 1800-talls litteraturen fungerer som referanseramme for nordiske kritikere og litteraturhistorikere. Skittenrealisme relateres da enten til naturalistisk prosa eller heimstaddiktning. I sine respektive litteraturhistorier påpeker Rottem likhetstrekk mellom naturalistiske og sosialrealistiske verk og skittenrealisme, mens Andersen og Peter Jensen også ser paralleller til heimstaddiktningen.¹³

Heimstaddiktningen har vært en konstant i norsk litteratur, som en parallell til den ‘store’ realistiske litteraturen, men heimstaddiktning ble også skrevet i perioder da modernistisk prosa har dominert. Forstått som underkategori av den tradisjonelle realistiske litteraturen der scenen ofte er plassert i distriktene, kan en godt sammenligne skittenrealismen med heimstaddiktningen, men det er en sammenligning med forbehold. På den ene siden framstilles bygdenorge i den skittenrealistiske litteraturen ikke på en idyllisk eller romantisk måte. Bygdenorge utleveres som akterutseilt, eller gjenglemte, noe som framheves tydelig av Jonny Halberg i romanen *Trass* der han kaller bygda

¹⁰ Frode Grytten intervjuet av Henning H. Bergsvåg (10.03.2003) [http://www.nettbiblioteket.no/vestlandsforfattere/forfat/interview/frode_grytten.html].

¹¹ Jfr. Norheim, 2007, s. 147ff.

¹² Dette er noe Thure Erik Lunds *Elvestengfolket* (2003) kanskje er det mest tydelige eksemplet på, med sin nærmest fonetiske skriftspråk.

¹³ Jensen skrev en oversiktsartikkel om skittenrealismen i *Bøygen* i 2003.

Enevarg “en bebodd fluelort i landskapet, som man ser fra hovedveien på den andre siden av Laugen”, når man kjører forbi.¹⁴ Bygdenorge som tradisjonelt har fremstått som det norskeste av det norske, hylles ikke lenger av bybeboerne men sees ned på når det passerer.¹⁵ På den annen side er det mange av romanene som kalles skittenrealistiske som ikke avspiller seg i bygdenorge, men i storbyene, nærmere bestemt i storbyenes slummer, i narkomiljøet, horestrøk, kort sagt de stedene ‘ordentlige borgere’ ikke befinner seg på. Sammenligningen med heimstaddiktingen er altså ikke problemløs.

Men også sammenligningen med naturalismen og sosialrealismen byr på vanskeligheter. Blant annet fordi den skittenrealistiske litteraturen unnlater å gi moralsk kommentar til misforholdene den skildrer. Dette skyldes ikke minst at fortellerinstansen avstår fra å kritisere personene og miljøet som fortelleren har lite distanse til. Den skittenrealistiske litteraturen formidles ofte av jegfortellere som er en del av miljøet de beskriver og akter ikke å utlevere det. I tillegg gjengis store deler av fortellingene i presensform slik at det også er mindre plass til refleksjon over problemene som kartlegges. Kanskje kritiserer skittenrealistene situasjonene indirekte, men de tilbyr ingen løsninger eller alternativer. De feller ikke en moralsk dom, verken over taperne de beskriver eller over samfunnet selv.

Likevel framhever ikke alle kritikere den ukritiske og likegyldige holdningen. Peter Jensen skriver i artikkelen “En litterær skraldespand – dekadente genskabelser i ny norsk litteratur”¹⁶ at den av-romantiserte beskrivelsen av bondekulturen i skittenrealismen nettopp kan betraktes som en kritikk av det norske samfunnets kjerneområde. Istedenfor å representere selve norskheten, som den gjorde i mye av heimstaddiktingen, så framstilles bygdenorge nå som glemt og tilbakestående.¹⁷ Og

¹⁴ Halberg, 1996, s. 33.

¹⁵ Denne implisitte kritikken minner litt om Kurt Tucholskys beskrivelse av nasjonalsymbolet Das Hermannsdenkmal ved Koblenz i fortellingen “Am Deutschen Eck” (1930), der elvene Mosel og Rhein kommer sammen: “Die Mosel fließt hinter dem Denkmal, ihre Strömung ist hier besonders schnell, weil sie an dem Denkmal vorbei muß.” (Fra: *Panter, Tiger & Co.* Mary Gerold-Tucholsky red., Reinbek bei Hamburg 1954, s. 75).

¹⁶ Jensen, *Bøynen* 2003/3, s. 73-76.

¹⁷ Interessant er at Per Krogh Hansen forbinder skittenrealismens popularitet i Norge med Norges beliggenhet i Europas utkantstrøk. Da blir den norske skittenrealistiske litteraturen en slags pars pro toto for Norges posisjon i Europa. Et Norge som henger fast ved sine gamle tradisjoner, og som ikke har holdt tritt med utviklingene i resten av verden.

det kunne leses som en kritikk av det norske samfunnet som helhet etter Jensens mening.

Selvsagt er den kritiske holdningen bare ett aspekt av naturalistisk eller sosialrealistisk litteratur. Særinteressen for samfunnets skyggesider deler skittenrealismen med naturalismen, og både i den naturalistiske prosaen og i de skittenrealistiske tekstene spiller de detaljerte og impresjonistiske miljøbeskrivelsene en viktig rolle. Begge intenderer å sjokkere leserpublikumet ved hjelp av de rå detaljene, og dette kan muligens tolkes som tegn på indirekte moralsk kommentar. I sin anmeldelse av Jonny Halbergs *Trass* (1996), en roman som kalles en av genrens sentrale verk, framhever Atle Christiansen den sosiogeografiske plasseringen av den skittenrealistiske litteraturen som tegn på dens naturalisme. Christiansen peker i dette henseende spesielt på karakterene som legemliggjør utkantlivet og som får “fram dei vonde sidene i mennesket og dei fæle sidene ved menneskelivet.”¹⁸ Defineringen av skittenrealisme i forhold til naturalisme er symptomatisk for den norske realismeforskningen i og med at den vektlegger spesielt den moderne realismens tradisjonellistiske egenskaper.

Det tradisjonelle ved skittenrealismen ligger i den realistiske rammen rundt samtlige fortellingene: De er forankret i en lett gjenkjennelig sosiogeografisk og temporær kontekst. Personene som fortellingene kretser rundt befinner seg uten unntak på samfunnets randområder, og er ofte i sammenbruddssituasjoner. Romanpersonene tilhører ikke den dominerende kulturen, heller ikke i utkantmiljøet de er plassert i; det vektlegges gang på gang i de skittenrealistiske romanene at romankarakterene ikke er tilpasset. De er moderne individer, og problemene deres er individuelt-eksistensielle. Personene som framstilles kan ikke kalles for typiske representanter for en bestemt samfunnsklasse. De framstår ikke som helter, og synes ofte snarere være bipersoner.¹⁹ De skittenrealistiske romanene kan dermed sies å være ikke-autoritære, i den forstand at de ikke forkynner en dominerende ideologi eller sannhet.

Romanpersonene minner sterkt om de fremmedgjorte modernistiske subjektene. Og som skittenrealismen bærer spor av eldre realismevarianter, så er den, som resten av den realistiske litteraturen på 1990-tallet også klart påvirket av den flerperspektiviske og

¹⁸ Christiansen, *Dag og Tid* (17.10.1996).

¹⁹ Det er et trekk som også finnes i Dag Solstads romaner som *Ellevte roman bok atten* og *Professor Andersens natt*.

subjektivistiske modernistiske litteraturen. I Tillers roman *Bipersonar* skinner denne tendensen allerede igjennom i tittelen. Tiller gjør ikke bare bruk av flere, likeverdige fortellere, men demonterer også begrepet protagonist. Personen handlingen kretser om, Tomas Isaksen, er redusert til et objekt, til stede i alles historier, men bare som biperson. Og han er den eneste som ikke opptrer som forteller. Denne måten å tenke subjektet på er et alternativ for det (post-) moderne oppløste subjektet.

Mens postmoderne forfattere tar avstand fra 1800-tallets helhetlige subjekttyper ved å presentere fragmenterte subjekter, reduserer en del av den skittenrealistiske litteraturen subjektet til objekt eller til en desentral person. Slik fungerer hovedpersoner ikke lenger som katalysator for handlingsforløpet, men er deres funksjon redusert til å observere og framstille det som skjer.

Mangelen på én sentral hovedperson anvendes ikke av alle såkalte skittenrealistiske forfattere, men det er et trekk som kjennetegner verkene til sentrale skittenrealistiske forfattere som Halberg og Tiller. De kombinerer forskjellige fortellerperspektiver, noe som ofte finner sitt utslag i bruk av flere jegfortellere. På denne måten gir de innblikk i livet til flere av utkantmiljøets aktører, uten å prioritere den ene eller den andre, og minner de om det Winfried Fluck kalte dehierarkisering.²⁰ Fortellerinstansen har ikke mer innsikt enn personene, den dømmer ikke og er knapt nok i stand til å reflektere over det som skjer. Refleksjon over selve det narrative prosjektet synes å mangle i de fleste skittenrealistiske tekstene.²¹

Selv om det er klart skittenrealismen har likhetstrekk med den eldre naturalismen, sosialrealismen eller heimstaddiktingen, kan den også betraktes som et svar på postmodernismen, siden den velger å bygge opp et illusjonsrom, uten å diskutere rammene. Allerede Bill Buford skrev om den skittenrealistiske litteraturen at den “is not self-consciously experimental like so much of the writing – variously described as

²⁰ Jfr. Fluck, 1992. I de tilfellene det opptrer en udramatisert forteller, har denne liten distanse til det fortalte. I og med at den tilhører samme miljøet som beskrives. I Halbergs *Trass* innledes fortellingen av en anonym forteller, som senere viser seg tilhører en familie der det bare var “rot med [...], sosialen betalte for huset, det ble visst drukket tett, og ifølge kilder på postkontoret kom det minst ett inkassokrav hver dag”. (Halberg, 1996, s. 45) Eller som Peter Jensen skrev i artikkelen “En litterær skraldespand – dekadente genskabelser i ny norsk litteratur” så befinner synsvinkelen seg på “skittets høyde” det vil si på samme høyde som de personene fortelleren beskriver.

²¹ Et unntak er *Flommen* der fortellerne selv av og til kommenterer det de forteller om: “Jeg tuller ikke”, sier Robert Gjørstad når han beskriver sin nabo Tråsethen. (Halberg, 2000, s. 101)

‘postmodern’, ‘postcontemporary’ or ‘deconstructionist’.”²² Skittenrealismen gjør del ut av den realistiske fortellertradisjonen som mange forfattere har vendt tilbake til etter en periode med postmodernistisk eksperimentell skrivning. Dette forklarer Robert Rebein ut fra realismens åpne karakter:

That today’s writers have done this within the overall context of a continuing tradition of realism should not really surprise us since [...] realism has proven itself far more adaptable and, paradoxically, more open to new techniques and influences than has literary postmodernism.²³

Skittenrealisme – et paradigme

Skittenrealisme er blitt “en regel”, og det har kritikerne ikke vært blinde for. Det har resultert i at flere har prøvd å definere denne typen prosa. Per Krogh Hansen har kommet med en utførlig beskrivelse av den norske skittenrealismen i artikkelen “... i en eim av HB og sur rullings...En litterær turists ferieberetning fra de norske randområder” som ble publisert i *Bøygen* (2001). Krogh Hansen tar for seg verkene til tolv unge norske forfattere og betrakter både tekstenes tematiske og formelle egenskaper. Han vektlegger at romanene mangler en moraliserende holdning, dette til tross for at de framstiller hverdagsmennesker på bunnen, ofte innenfor en destruktiv familiestruktur. Selv om Krogh Hansen anvender skitt som fellesbetegnelse, klargjør han at verken litteraturen eller “skitten” de fokuserer på er ensartet.

Antihelter

Likevel er det mulig å danne et slags paradigme på grunnlag av beskrivelsene av de ulike forfatterskapene. De skittenrealistiske romanene beskriver *white trash*-karakterer som omgis av en liten omgangskrets, som i enkelte tilfeller nærmer seg det klaustrofobiske. Den lille omgangskretsen personene plasseres i forhold til kommer blant annet til uttrykk ved at rammen ofte dannes av familien (Halbergs *Trass* og *Flommen*, Lunds *Elvestengfolket* og Tillers *Bipersonar*). Og det er et trekk skittenrealismen har til felles med 1990-tallets realistiske prosa generelt.

²² Buford, 1983, s. 4.

²³ Rebein, 2001, s. 21.

Romanpersonene er ofte avstumpede, og miljøene som skildres kjennetegnes av mannsjåvinisme, ørkesløshet og manglende framtidsperspektiver. Påfallende mange av de skittenrealistiske romanene foregår i Bygde-Norge. Og i de romanene som foregår i byene kretses det om narkomaner eller psykisk forstyrrede individer fra rønnene i arbeiderstrøket. Felles for både bygdeoriginalene og bytullingene er at befinner seg svært ofte i sammenbruddssituasjoner.

Hovedpersonene er ingen helter, de er anti-helter som er mer eller mindre fastlåst i sin "skitne" situasjon og sin "skitne" omgivelse. Den korpulente hovedpersonen i *Fatso*, Rino, mener han er fanget i kroppen: "Altså. Jeg kan ikke redefinere meg selv: jeg er fortapt i denne kroppen, dette livet. Jeg kan ikke dra til en ny by [...] og late som om jeg er det nye meg og fake at jeg er kul".²⁴ Han føler seg fanget i situasjonen: "Det føles som om jeg er pansret inne i tommer på tommer med tjukk, tjukk hud."²⁵ Og i mangel på idealer eller utsikt på en framtidig, lykkeligere tilværelse, er det lite som fører handlingen framover.

Personene befinner seg i en forfallssituasjon, som viser seg på et moralsk, materielt og menneskelig plan. Dette kan minne om det forrige århundres dekadanselitteratur, men Per Krogh Hansen mener likevel det er en betydelig forskjell, siden "de nye realister hverken henrykkes eller væmmes. De beskriver det blot og lader det stå for læseren i al sin skidenhed og ondskab".²⁶ Tekstene viser fram personenes trauste tilværelse, men unnlater å komme med dybdepsykologiske forklaringer. Som Marta Norheim skrev i sin artikkel om skittenrealismen i *Syn og segn* fra 2005, er figurene "ikkje av den taletrengde sorten, og vi får i liten grad sleppe inn i kjenslelivet deira. Trivselsfaktoren er låg, for å seie det slik."²⁷ Erfaringslivet framstilles direkte slik at det er lite plass til refleksjon.

I og med at den skittenrealistiske prosaen først og fremst skildrer personene utenfra er også kroppsbeskrivelsene et viktig element i denne litteraturen og minner sterkt om måten Lars Saabye Christensen bruker kroppen på.

Kroppen i skittenrealistisk prosa

²⁴ Ramslie, 2003, s. 20.

²⁵ Ramslie, 2003, s. 141.

²⁶ Krogh Hansen, 2-3/2001, s. 37.

²⁷ Norheim, *Syn og segn* (20.05.2005).

Per Thomas Andersen beskriver den skittenrealistiske prosaen som følgende i sitt oversiktsverk over norsk 1990-tallsprosa, *Tankevaser*:

På den ene siden innebærer det en forkjærlighet for skildringer av forsoffen kroppslighet, fyll, svir og dveling ved kroppsvæsker: oppkast, urin, ekskrementer, blod og sæd. Det andre trekket kan knyttes til en ny regionalisme. Det urbane miljø viker plassen for bygdene eller småstedene. Men handlingen foregår ikke i et romantisk bygdemiljø der primærnæringene representerer grunnleggende verdier i kontrast til det urbane. Den nye regionalismen innebærer ingen idyllisering av et ekte, enkelt eller autentisk liv “på landet”. Ofte er skildringene burleske og rå.²⁸

Andersens beskrivelse av genren er i tråd med det de fleste har bemerket, men interessant med denne karakteriseringen er at han er en av de få som kommer med argumenter for bruken av adjektivet ‘skitten’. Andersen observerer at forfatterne knytter det “skitne” til kroppen og alt det som renner ut av kroppen.

Lik hos Saabye Christensen har kroppen i den skittenrealistiske litteraturen ofte en grotesk funksjon som kan minne leseren om den burleske måten den klassiske komedien anvendte kroppen på. Ikke i den forstand at den er lattervekkende – den er oftere rent sjokkerende-, men at den representerer et uoffisielt sidestykke ved normen eller høykulturen. Både i komedien og i skittenrealismen vekker beskrivelsene avsky, men der avskyen eller skrekken ufarliggjøres av latteren i komedien er denne ufarliggjøringen fraværende i den skittenrealistiske litteraturen. Det at kroppen anvendes for å illustrere at romanfigurene representerer et avvik fra normalen minner om Saabye Christensens bruk av kroppen i *Halvbroren* og *Maskeblomstfamilien*.²⁹

Men i den skittenrealistiske litteraturen fungerer kroppen bare sjelden til å strukturere fortellingen, slik den gjør det i tradisjonell og nyere realistisk litteratur ellers. Der anvendes kroppen til å synliggjøre fortidige hendelser som har etterlatt spor på kroppen. Det vil si at beskrivelsene av den markerte kroppen tjener til å utvide

²⁸ Andersen, 2003, s. 112.

²⁹ Her kan det pekes på hårtapet i *Herman* og novellen “den misunnelige frisøren”, Barnums kortvoksthet i *Halvbroren* og Adrians androgyne kropp i *Maskeblomstfamilien*. Mikail Bakhtin skriver i *Rabelais och skrattets historia* “Inom bildskapandets sfär besegras den kosmiska skräcken av skrattet [...] Den kosmiska katastrofen, framställd i bilder av det materiellt-kroppsliga nedre, är degraderad, förmänskligad och förvandlad till en löjlig skräckbild” (1986, s. 332).

narrativen temporært.³⁰ Kroppen representerer eller synliggjør tidsforløpet. I den skittenrealistiske litteraturen er denne funksjonen langt mindre fremtredende. Det dukker påfallende ofte opp syke kropper, og kroppsbeskrivelsene er gjerne svært detaljerte. Men de skittenrealistiske forfallshistoriene står for seg, og fungerer ikke som litterære midler til å forbinde fortid og nåtid. Heller ikke er de med på å understreke skjulte forbindelser mellom personer. Sykdom skyldes verken avkom eller miljø hos skittenrealistene.

Kroppsbeskrivelsene i den skittenrealistiske prosaen fungerer først og fremst emotivt. Effekten eller virkningen de har på leseren er det sentrale. De kompletterer og levendegjør bildet av forfallsskildringen. Og slik forstått har de samme funksjon som de øyensynlig overflødige detaljene i den realistiske prosaen.³¹ Det vil ikke si at kroppsbeskrivelsene utelukkende finnes i marginen av teksten som hos Halberg, noen ganger er de så fremtredende at selve kroppen og dens forfall står sentralt i fiksjonsteksten, og kan kroppen lik den gjør det hos Saabye Christensen være en billedliggjøring av romankarakterens følelsesliv eller identitet.

Et eksempel på en slik forfallsskildring som kretser om kroppen er Lars Ramlies *Fatso*, hvor hovedpersonen lider av fedme. “Jeg er feit.[...] det lyser lang vei: der går det en feit, kjedelig og mistilpasset person.”³² Hovedpersonens umettelige begjær etter mat har ført til at han, ifølge ham selv, han har fått en nærmest grotesk kropp. Denne kroppen er grunnen til at han holder seg mest innendørs, at han ikke har kjæreste og bare få venner. Kroppen har fått ham til å redusere seg selv til en ting, til ‘noe parkvesenet skulle ha oversett’.

Selve beskrivelsen av kroppen er svært billedlig. Den skildres med minutiøs presisjon:

Huden min er som en galtes, hvit som skummet melk med rødlig, nesten gult hår, skjegg og øyenbryn. Jeg er ikke engang feit nok: jeg er overvektig, men ikke nok, slik at trekkene mine blir runde og myke som noe du skulle ønske å kjæle med.

³⁰ Erich Auerbach påpekte at et av de realistiske trekkene i *Odyseia* er episoden der Odysseus' amme Eurikleia kjenner igjen Odysseus fordi hun ser arret på leggen hans. Dette setter i gang en fortelling om hvordan Odysseus hadde pådratt seg skaden. I *Vildanden* er det Hedvigs øyesykdom som avslører forholdene mellom familiene Ekdal og Werle. Det samme gjelder for Peder Nilsens skamferte hånd i *Halvbroren*.

³¹ Jfr. Roland Barthes' artikkel om realitetseffekten. (“L'Effet de Réel”, 1968).

³² Ramlie, 2003, s. 11.

Isteden er flesket mitt grotesk fast, som om jeg skulle smurt silikon eller noe lignende over muskulaturen.³³

Det er en kroppsbeskrivelse som vekker avsky, samtidig som den synliggjør hovedpersonens personlige traume. Ifølge Britta Timm Knudsen fungerer en slik grotesk beskrivelse av kroppen som en visualisering av det abstrakte, det uutsigelige.³⁴ I *Fatsos* tilfelle er det hovedpersonens ensomhet, i *Trass* er moras blødninger tegn på at hun er dødssyk, noe hun selv ikke tør eller kan innrømme.

Den skittenrealistiske litteraturen fokuserer i likhet med komediegenren, på kroppsåpningene; mot kjønnsorganene og munnen. Hovedpersonen i *Fatso* konsumerer utrolige mengder mat, og mange individer har et stort alkoholforbruk. På denne måten blir personenes abnormiteter synliggjort. Men der avviket fra normen i komediene framstilles med en ironisk distanse, som blant annet kommer til uttrykk i latteren og moralske kommentarer, er en slik ironisk distanse mest fraværende i 1990-tallets skittenrealisme. Det vil altså si at skrekken eller avskyen som vekkes av det groteske ikke ufarliggjøres av latteren eller kommenteres av en fortellende instans, som i komediene og som i for eksempel enkelte av Saabye Christensens romaner. Det frastøtende blir tvertimot stående i sin nakenhet.

Oppmerksomheten som rettes mot kroppens åpne steder vises i de skittenrealistiske tekstene også gjennom en hyppig forekomst av sex, som er tappet for ethvert snev av romantikk. Det er bare snakk om oppfyllelse av fysiske behov. Om det er Rinos leie av seksvideoer i *Fatso* og hans uavslappede forhold til seks, Tomas og Axels aseksuelle tilværelse i *Trass*, eller Martins omgang med heroinprostituerte i J. F. Tandbergs *Løgnerens paradys*, målet er ikke sosialt samvær men direkte fysisk tilfredsstillelse. Og hermed understrekes bare individenes selvsentrerte holdninger.

Jonny Halberg: skittenrealist eller ikke?

Navnet som dukker opp i samtlige refleksjoner omkring norsk skittenrealistisk prosa er Jonny Halberg. Han regnes som genrens sentrale forfatter. Halbergs første roman, eller fortelling som den kalles, *Trass*, utkom i 1996, etterfulgt av *Flommen* i 2000. Atle Christiansen anvendte "skitten realisme" som overskrift ved sin anmeldelse av *Trass* i

³³ Ramslie, 2003, s. 12.

³⁴ Jfr. Knudsen, 2004, s. 226.

Dag og Tid.³⁵ Halbergs romaner inneholder de fleste av de skittenrealistiske ingrediensene.

Halberg debuterte i 1989 med novellesamlingen *Overgang til tertiær* og skrev nok en novellesamling før romanen *Trass* kom ut. Når det gjelder valg av romanpersoner, fortellestrategi og setting speiler boken skittenrealismens hovedtrekk. Handlingen er lagt til Svartevja i Enevarg, “en bebodd fluelort i landskapet”.³⁶ Stedet ligger langs E6, bare et steinkast fra Jørstadmoen, i utkanten.

De fleste vil si, mens de kjører forbi, at her bor det også mennesker, barn vokser opp på dette stedet, man kan vel prise seg lykkelig over at man ikke var en av dem. Men dette er mitt sted. Det var her jeg vokste opp. Og er det en vanskjebne, er den uansett min. [...] Dette er min historie.³⁷

Slik karakteriserer Tomas Fekastad bygda han bor i. Tomas er den eldste sønnen i familien Fekastad som står sentralt i romanen. Takket være en far som hadde vært mer opptatt av å tenke ut merkelige prosjekter enn på gårdsdrift, ble gården de bor på pantelånt for mange år siden. Og ingen gjør seg håp om at de vil oppnå en lykkeligere framtid. Eller som Buford skrev om de amerikanske skittenrealistene: De tror ikke på helter eller falsk idealisme, da er det bedre å leve en grå hverdag, som preges av forfall og resignasjon. Og slik ble det til at Tomas “[...] satt på ræva på en gård som var ute av drift og lot den forfalle”.³⁸ I *Trass* møter leseren et miljø med mye vold, passivitet, arbeidsløshet og drikking.

Folk i Enevarg drar til Stadionkafeen eller Laugen Pensjonat når dem skal kose seg. Til Laugen Pensjonat kommer dem som pilsen og eter middag. Øl, pizza, kjøttkaker, riskrem. Det er samma folka hver helg, dem har faste ting å snakke om, faste tider for å komme og gå.³⁹

Det er et traust miljø der alle kjenner alle og der utviklingsmulighetene er ringe. Det som er påfallende er at det er kvinnene som forsøker å unndra seg stagnasjonen ved å ta utdanning. Men også kvinnens utviklingsmuligheter er svært begrenset. Selv om

³⁵ Christiansen, *Dag og Tid* (17.10.1996).

³⁶ Halberg, 1996, s. 33.

³⁷ Halberg, 1996, s. 35.

³⁸ Halberg, 1996, s. 16.

³⁹ Halberg, 1996, s. 76.

Tomas' søster Sonja studerer i Oslo, og moras søster, tante Emmy tar privatundervisning i filosofi, havner de til slutt i en situasjon der de ikke lever for seg selv men for menn. Emmy tar seg av sin funksjonshemmede ektemann og Sonja forsørger broren Tomas og sin senile far Svend Fekastad. Kvinnene ser ikke ut til å ha rett til en egen identitet; de får være mødre eller sykepleierske. Noe som bare bekrefter mannssjåvinismen som preger skittenrealismen

Historien fortelles flerperspektivisk. Den innledes av en anonym jeg-forteller som ikke tilhører Fekastadfamilien, men som er bosatt i bygda. Resten av historien, som er delt opp i fem deler, formidles av søsknene Tomas, Axel og Sonja, der Tomas får synsvinkelen i del én og fire, Axel i del to og fem, mens Sonja forteller bokas sentrale del. Det er for så vidt et unikum i den mannssjåvinistiske skittenrealistiske litteraturen, men det synes ikke å bidra til at mannssjåvinismen svekkes. Likevel er det betydningsfullt at det opptrer en kvinnelig forteller. Sonjas del skiller seg ut ved at hun er den eneste som er i stand til å beskue miljøet med en viss distanse. De mannlige hovedpersonene har ikke reist fra bygda de vokste opp i, og dette har de til felles med de fleste skittenrealistiske romanpersoner. Sonja reiste derimot fra bygda for cirka ti år siden. Hun er bosatt i Oslo og er nesten ferdigutdannet som antropolog. Dette innfluere måten hun forteller på, for til tross for at hun kjenner folk i bygda, betrakter hun bygda og innbyggerne nærmest som et forskningsobjekt.⁴⁰ Det er i denne delen det er plass til refleksjoner og minner.

Sonja har mer avstand og mer oversikt enn brødrene, noe som tydeliggjøres ved at hun innleder sin del i preteritum. Der Axels første del gjennomgående er fortalt i presens, siden han har problemer med hukommelsen, vever Sonja minner og refleksjoner inn i fortellingen sin. Hennes stil er mer akademisk, og baneord er helt fraværende. I tillegg har hun et mer positivt syn på bygda enn brødrene.

Det er pent her, annerledes enn det Enevarg jeg husker. Når jeg ser bygda herfra, virker den som et sted hvor mennesker lever sammen i harmoni, hvor man samarbeider, stiller opp for hverandre. Det virker som et sted hvor folk liker det de

⁴⁰ Det er Sonja som finner bilder og brev, og det er hun som forhører seg med gamle Kristian Halberg fra kolonialbutikken i et forsøk på å få vite noe mer om de andre i familien, uten forøvrig å lykkes helt. Det er symptomatisk at Sonja ikke får det til å skrive ferdig hovedoppgaven i Enevarg: Hun passiviseres som de andre, så snart hun er tilbake i bygda.

gjør. Enevang er en krusning i et landskap hvor de bofaste ikke ser ut til å ha så mye, men likevel nok.⁴¹

Avstanden har gjort henne mildere i forhold til bygda. Minnene fra barndommen, da distansen til bygdemiljøet var mindre, er ikke så vakre. Og når Sonja møter gamle kjente går hun av veien, som om hun var redd for å forkludre bildet hun har av bygda og å bryte illusjonen hun har skapt seg.

I de fire delene som fortelles av Axel og Tomas er distansen mindre. Brødrene er fortsatt en del av miljøet de beskriver, og lever et nokså isolert liv. De tilsvarer bildet av den typiske skittenrealistiske antihelten: De har verken jobb eller kjæreste og bor hjemme. Tomas hadde tatt seg av mora Anne da kameratene flyttet fra bygda, og Axel har levd sammen med faren siden foreldrene ble skilt for åtte år siden.

Hovedhandlingen gjengis overveiende i presens, hendelsene presenteres umiddelbart. Perspektivet blir dermed aldri overordnende, det ligger 'lavt', noe som Peter Jensen betrakter som karakteristisk for skittenrealismen.⁴² De eneste stedene i fortellingen der fortidshendelser får en større betydning er minnene i Sonjas del og selve innledningen til fortellingen. Her refererer en anonym forteller til en dag i våren 1978, da Svend Fekastad fikk besøk av lensmannen. Meldingen om familiegården skulle pantlånes fikk det til å klikke for Svend Fekastad: Han banket opp kona si, dro til presten for å stryke familien ut av kirkebøkene, for til slutt å besøke svigerfaren og skjelle mannen ut. Svend var en slagen mann og kona sluttet å gå på bygda.

Innledningen skiller seg på to måter ut fra resten av teksten. For det første er det den eneste delen av teksten som fortelles av en utenforstående forteller, og for det andre er den fullstendig gjengitt i preteritum. Den korte innledningen kartlegger forholdene; både sted og familiemedlemmene, samt forholdene dem imellom presenteres før den egentlige historien starter.⁴³ I resten av romanen er denne avstanden fraværende.

⁴¹ Halberg, 1996, s. 112.

⁴² Jfr. Jensen, 2003.

⁴³ En slik introduksjon er fraværende i Halbergs senere roman *Flommen* der leseren faller midt i romanpersonenes liv: "Han hadde ikke plaga oss på flere uker, hverken over telefon eller med å møte opp, men den niogtjuende mai tok det slutt. Da kom han kjørende oppover dalen i tjenestebilen sin. Jeg så at han bremsa opp etter Brekke, svingte over veien og trilla ut på brua, var innom Tråsethen og humpa videre bort kjerreveien. Inne på gården steig han ut av bilen, kikka seg rundt et øyeblikk, strena bort til huset og gikk rett inn som om han var en av familien. Jeg visste ikke hva han ville, men det handla om meg, det gjorde det alltid."(Halberg, 2000, s. 7)

Som sagt spiller fortiden en langt mindre sentral rolle i den skittenrealistiske prosaen enn i 1990-tallets litteratur ellers. Tilbakeblikk tjener i tradisjonelle realistiske fortellinger ofte til å forklare personenes handling i nåtid og selv om denne funksjonen er nedtonet i mange av de nyere realistiske romanene trenger fortiden seg i de aller fleste tilfellene på. Fortiden er ikke så viktig i den skittenrealistiske litteraturen, som er mer opptatt av øyeblikket eller situasjonen enn av å forklare kausale forbindelser mellom fortid og nåtid. I *Flommen* flettes derimot fortiden flittig inn. Og her er minner om fortiden og fortidens grusomme hendelser med på å kartlegge forholdet mellom romanpersonene og på å motivere handlingen på nåtidsplanet.⁴⁴ I den forstand kan *Flommen* betraktes som en mer typisk realistisk 1990-tallsroman enn *Trass*. I *Flommen* er det også betydelig mer plass til – korte – refleksjoner og får leseren korte innblikk i hovedpersonenes følelsesliv.⁴⁵

Ser en derimot på personene som befolker romanene bør såvel *Trass* som *Flommen* regnes til skittenrealismen. Personene er mislykkede; de er enten vanskapte, syke eller sosialt utilpassede. I *Trass* møter leseren yngstemannen Axel som av broren Tomas blir beskrevet som “noe som ikke sover i en seng, sitter ved et middagsbord eller står i en dusj. Et skogsvesen som ikke har lært å spille på fløyte”.⁴⁶ I *Flommen* ligger det enda tykkere på. Her skildres familien Gjørstad, som bortsett fra den trøbbeloppsøkende fortelleren Robert, består av den ekshibisjonistiske 16-åringen Nina som har et hareskår, den stumme Jonny, og eldstebroren Hugo som for tretten år siden hadde tatt liv av faren. Den andre fortelleren i *Flommen*, politimannen Stein Ove Sand [SOS], profilerer seg som den oppløste familiens redningsmann, men også han mislykkes:

I mitt stille sinn tok jeg den beslutningen at jeg ville gjøre det som sto i min makt å følge opp Robert i årene som kom. [...] Senere ønsket jeg så klart at jeg aldri hadde

⁴⁴ Det er blant annet fotografier og assosiasjoner som minner romanpersonene om hendelser fra fortiden.

⁴⁵ Når Robert Gjørstad oppsøker ekskjæresten Siv går de til skogs: “Hun gikk ut og tok på seg turnskoene. Hun var bestemt. Jeg likte det også. Jeg visste ikke hva jeg ikke likte ved henne, med unntak av at hun var for lubben over magen. Jeg syntes det var greit jeg hadde mage, men ikke at hun hadde det. Det kosta mer å prøve å la være å tenke på hva hun fant på når jeg ikke var der. På den annen side ville jeg ikke presse meg på [...] Jeg la armen rundt henne. Hun kikka på meg, det var noe i øynene hennes, noe ømt som jeg ville se, og så noe annet, et drag som jeg ville slippe å se. Jeg trykka henne inntil meg.” (Halberg, 2000, s. 22-23). Setningene er knappe men veksler mellom korte iakttagelser og refleksjoner omkring dem.

⁴⁶ Halberg, 1996, s. 24.

stå med Robert i hagen og fått den ideen. Ikke fordi det viste seg å være en håpløs oppgave. For det ble det. [...] Og ikke fordi han ble den søppelhaugen han ble.⁴⁷

Han prøver å holde oppsyn med Nina,⁴⁸ men hun synes heller ikke å kunne reddes. Og den eneste gangen Stein Ove viser heltemot er det fordi han nærmest blir tvunget til det av andre: Han redder gamlingen som holdt på å drukne, men han klarer ikke å takle rosen han får i pressen og det ender med at han får et sammenbrudd under en konsert. Også i *Flommen* der flommens katastrofale virkning danner et foreløpig klimaks i Stein Oves og Gjørstadvarens meningsløse tilværelse myldrer det av trauste antihelter.

Vanskapninger

I de skittenrealistiske tekstene kompletterer kroppsbeskrivelsene bildet av forfallsskildringene. På den ene side opptrer det vanskapte individer som Nina med sitt hareskår, som i tillegg har en sykkelig trang til å vise seg, hun går kledd i korte kjoler og prøver å forføre broren. Den overseksualiserte Nina har aldri lært seg reglene for vanlig kommunikasjon og bryter grensene for det familiære samvær. Hun underholder seg med slottsromaner som heller ikke viser vanlige omgangsformer og som bare forsterker hennes illusjoner. Yngstemannen Jonny er stum og klarer ikke å kommunisere på vanlig vis, han behersker bare tegnspråk. Og ettersom Robert synes å være den eneste som kan tegnspråket i familien, medfører Jonnys sykdom stor ensomhet. Robert har “en følelse av at han ikke var laga for livet”.⁴⁹ Men det gjelder vel egentlig alle i familien.

At kroppslig deformering medfører ensomhet og normbrudd blir også bekreftet i *Trass*. Som sagt er det barna som forteller historien fra hver sin synsvinkel i denne romanen. Her er det bifigurene som mora og onkel Torstein som har de mest tydelig markerte kroppene. Selv om mora er en biperson spiller hun likevel en nokså sentral rolle i romanen: “Hun var tilstede som et slags møbel en trengte.”⁵⁰ Mora er til for andres skyld, og når de barna ikke lenger trenger henne, blir hun syk. Selve

⁴⁷ Halberg, 2000, s. 42-43.

⁴⁸ Stein Ove kjøper slottsromaner til Nina, romaner som etter Roberts syn nesten alltid handlet om “drittsekker som også var blitt urettferdig behandla i oppveksten og som hevna seg med å forføre unge damer med store pupper og ravnsvarv hår.” (Halberg, 2000, s. 15). Nina underholder seg med romaner som speiler situasjonen hun befinner seg i.

⁴⁹ Halberg, 2000, s.14.

⁵⁰ Halberg, 1996, s. 21.

sykdomshistorie går som en rød tråd gjennom romanens første del og viser moras oppløsning: Hun lukter, blør og går med parykk.

Da ser jeg det. En mørk flekk på den lyse dongeribuksa hennes, mellom lårene, i baken. Jeg ser på setet hvor hun satt for et øyeblikk siden. I det grå trekket er det en rødsvart flekk på størrelse med en asjett. Hun har begynt å blø. [...] Jeg tenker, hun merket det ikke, hun er utestengd fra kroppen sin.⁵¹

Og til slutt forsvinner hun bare. Det er innlysende at fortellingens mest sentrale begivenhet, moras død, er en av de få episodene i romanen som blir berettet i ettertid. I tredje del reflekterer Sonja over moras begravelse som hadde funnet sted tre uker før.

Enda verre er det med trønderen Torstein, mannen til moras vakre lillesøster Emmy. Torstein introduseres i fjerde del av Tomas: “En gang var Torstein staut. Før bilulykken ble han kalt for Smågutt fordi han var så sterk.”⁵² Historiene om Torstein får nesten mytisk omfang. Han hadde klart å gifte seg med “den peneste dama i Enevarg”.⁵³ Det hadde ikke de andre i Enevarg likt særlig, men “[e]tter at han raste inn i en fjellvegg og måtte amputere venstrebeinet under kneet, snakket *alle* i Enevarg godt om Torstein”.⁵⁴ Torstein selv hadde det gått nedover med etter ulykka. Han hadde blitt en sjalu ektemann og hadde gjort ekteskapet til et helvete. Han mishandler kona psykisk, liksom Svend Fekastad hadde mishandlet kona fysisk. Det er ikke bare bygdetullinger som mishandler konene sine. Psykiateren Bård mishandler samboeren sin Sonja. På denne måten blir også de sunne og vakre rammet av fysisk vold eller forfall.

Den kroppslige deformeringen finner likevel sin klimaks på slutten av romanen. Der mora til dels blir spart, utleveres faren til Tomas, Sonja og Axel fullstendig. I romanens siste del framstår Svend Fekastad som en mental og fysisk ruin. Likevel skildres faren ikke bare negativt. Selv om han alltid hadde vært litt egen, og til tider aggressiv, slik at de ofte hadde bedt til “en høyere makt om at noen skulle komme og knekke ham”,⁵⁵ hadde det vært noe dannet ved Svend. Han hørte, til Tomas’ forbauselse, på klassisk musikk, og Axel bemerker at faren hadde en usedvanlig vakker håndskrift. Men etter at

⁵¹ Halberg, 1996, s. 56.

⁵² Halberg, 1996, s. 161.

⁵³ Halberg, 1996, s. 161.

⁵⁴ Halberg, 1996, s. 162.

⁵⁵ Halberg, 1996, s. 29. De ber til en høyere makt, men Gud nevnes ikke, i dette gudsforlatte bygdesamfunnet.

Axel hadde tatt ham med fra Enevarg gikk det raskt nedover med ham. Det startet med at faren fikk problemer med å spise og klare seg selv, som følge av skadene han har pådratt seg etter at Axel hadde slått ham, en scene som danner et av høyde- eller kanskje heller dybdepunktene i den norske skittenrealismen:

Såret er litt møkkete. Men det gror. Jeg napper løs noen grå hår som har satt seg fast i skorpa. Han sutrer. [...] Han følger med i speilet. Håret er så fett og kladdete at det er som å klippe smør. [...] Når jeg lener meg fram kjenner jeg stanken, en sur os av gammel svette og armhuler og uvaska pikk og sure føtter og en trøblete mage.⁵⁶

Det varer ikke lenge før Svend fullstendig mister kontroll over kroppen sin, som illustreres ved at han ikke engang klarer å tisse uten hjelp. Slik at Axel nærmest fortvilet sier: “Men at noe så vanlig skal være så jævlig vanskelig å få til da” og “drar ned den lange gulnede underbuksa hans, røsker av dovretrusa og snur [seg] vekk igjen”.⁵⁷

Svend er blitt et fysisk vrak som trenger omsorg på heltid, og denne får han ironisk nok i hjembygda, for er det en sak fortellingen viser: Enevarg ser nok ut som en fluelort, men det er ikke bedre andre steder. Det viser Emmy og Sonja, men også Axel som flykter med faren fra bygda til Oslo. Byen framstår i *Trass* ikke som et bedre alternativ til den gjenglemte bygda langs E6. Slik fungerer byen som en parallell til miljøet i Enevarg. Og der Svend reiser hjem med Sonja og Tomas blir Axel igjen i Oslo, uten planer for fremtiden.

Katastrofen til tross hylles også heimstedet i *Flommen*. “Jeg visste hva det betød å ha et sted, og hvordan alle ting på stedet hang sammen, og hvordan ting virka på hverandre. [...] Det var bare å ta litt jord mellom fingrene, og smake på den. Jeg fant ikke den smaken noen andre steder.”⁵⁸ Så når lillesøstera Nina spør Robert hvorfor han ikke har dratt som alle andre, svarer han bare “Hvorfor skulle jeg det”. Han elsker gården og omgivelsene, all trausthet til tross.

Skittenrealisme

Nesten samtlige kritikere har lagt vekt på at skittenrealismen skiller seg stilistisk fra tradisjonell realisme. De har fremhevet den korte, knappe stilen som ligger nær

⁵⁶ Halberg, 1996, s. 208-209.

⁵⁷ Halberg, 1996, s. 220.

⁵⁸ Halberg, 2000, s. 225.

hverdagsspråket. Refleksjoner inntar en mindre sentral plass enn den direkte formidlingen av observasjoner. Fortellere har lite distanse til det de beskriver. Og det medfører at fortellerne ikke forbereder leseren på miljøet og personene som beskrives. Situasjonen forutsettes nærmest å være kjent. Effekten blir i *Trass* forsterket av at nesten hele teksten formidles i presens.

Bortsett fra den fortellende teksten der fortelleren beskriver omgivelsene og personene, er det også mye plass til dialog. Både i *Trass* og *Flommen* blandes fortelletekst og gjengitt dialog, slik at normert bokmål kombineres med en talemålsform som kan festes til Oppland. Den realistiske effekten styrkes ytterligere ved at personene individualiseres gjennom språket. At Svend har et noe oppfarende gemytt blir allerede tydelig i begynnelsen der fortelleren bemerker at Svend ‘banna som et helt regiment’.⁵⁹

Det at Axel begynner fortellingen sin med setningen “Det er som faen”⁶⁰ er typisk for hans språkbruk. Han banner mye og det er flere innslag av dialektord i vokabularet enn hos Tomas: “Har dere potitter i hæsjen? Jeg spurte etter Bømer, liten knøl som kjører rundt i en gammel Dodge, kvisete fyr.”⁶¹ Ellers er stilen svært knapp og setningene korte. “Jeg er ettersøkt, pappa er savna.” Slik sammenfatter Axel situasjonen i siste del av fortellingen. I de tilfellene setningene er lengre, er det ikke langt mellom kommaene og setningsstrukturen forblir enkel.

Men til tross for knappheten er språket ikke tomt for bilder. Rett etter at Axel har beskrevet morgentogets uling på den andre siden av elva Laugen, skriver han at “[t]ankene går på skinner”.⁶² Og faren karakteriseres som følgende etter en halvtimes søvn: “Det er som om en vind har feid gjennom øya hans, rasket med seg alt løst og latt det svarte berget stå igjen”.⁶³ Det samme gjelder *Flommen*. Også her gjengis observasjonene i korte konkrete setninger. Men i bakgrunnen speiler for eksempel været handlingsforløpet. Mest påfallende er flomvarslet som ikke bare er tegn på naturkatastrofen, men som også symboliserer katastrofene på et menneskelig plan. Jo mer vannet stiger, desto mer stiger spenningen. Og når Stein Ove observerer hvor mye

⁵⁹ Halberg, 1996, s. 7.

⁶⁰ Halberg, 1996, s. 65.

⁶¹ Halberg, 1996, s. 87.

⁶² Halberg, 1996, s. 65.

⁶³ Halberg, 1996, s. 212.

av Melhus det er som hviler på leire er det en velvalgt metafor for mangelen på en sikker basis for de fleste personene som er bosatt der.

Det er blant annet den poetiske billedbruken som har ført til at noen kritikere hevder Halberg overstiger skittenrealismen, men det er umulig å se bort fra at tekstene kjennetegnes av den dystopiske holdningen som ligger til grunn for skittenrealismen. Spesielt iøynefallende er interessen for fysiske forfallssituasjoner, som danner en viktig premisse for selve fortellingene. Det er forfallsskildringene som historiene farges av, både språklig og tematisk; de direkte, avskyvekkende beskrivelsene av trauste personer i sine trauste biotoper.