



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.

VII DE YNGRE REALISTENE

Veletablerte forfattere som Dag Solstad, Jon Fosse og Lars Saabye Christensen har etterlatt viktige litterære spor i 1990-tallets realistiske landskap. Likevel bekreftes den realistiske litteraturen solide posisjon ikke bare av at mange av de store forfatterne anvender realistiske diskurstyper, men også av at et anselig antall forfattere som debuterte på 1990-tallet, hvor av de fleste ble født mellom 1960 og 1980, velger den realistiske romanformen som uttrykksform for sine respektive litterære prosjekter.¹ De gir i sine romaner portretter av individer i det moderne norske samfunnet. Med unntak av enkelte verk plasseres handlingen i romanene i et samtidig norsk miljø og skaper de det Barthes definerte som *L'effet de réel*.

I et intervju med Kjetil Strømme og Susanne Hedemann Hiorth gir for eksempel Karl Ove Knausgård uttrykk for en litteraturoppfattelse som synes å ligge til grunn for mange av den yngre forfattergenerasjonens prosjekter:

Litteratur er ikke skrift, men landskap og mennesker og stemmer. [...]
Sannsynligvis er det derfor jeg ikke har så mye til overs for den mer språkeksperimenterende delen av litteraturen. Jeg går ikke med på at det skulle være naivt å være mer opptatt av menneskene språket forteller om enn av språket som forteller om menneskene. At språk bare er tegn, forstår jeg jo, men det jeg er interessert i, er det tegnene kan vekke til live av verden utenfor seg selv. Illusjonen av stemme, av menneske, av liv.²

Romanene forfattere som Jonny Halberg, Trude Marstein, Hanne Ørstavik, Nikolaj Frobenius og Per Petterson, for bare å nevne noen, har skrevet siden slutten av 1990-årene står generelt i et positivt eller bekreftende forhold til verden. Verden, eller

¹ Det at en forfattergenerasjon starter sine litterære aktiviteter ved å ta i bruk en realistisk diskurstype er forholdsvis oppsiktsvekkende, fordi realisme tradisjonelt er blitt forbundet med de liberale, borgerlige verdier. Winfried Fluck mener i artikkelen "Surface Knowledge and 'Deep' Knowledge: The New Realism in American Fiction" (1992) at nyradikalismens brudd med (deler av) borgerskapets idealer på 1960-tallet var en av årsakene til at realismens autoritet ble svekket i 1970- og 1980-årene. De fleste unge forfatterne – unntatt de som tilhørte undertrykte grupper – skrev heller avant-gardistisk, eksperimentell litteratur. Flucks påstand er rimelig. Utviklingen på 1960- og 1970-tallet viser likheter med avant-gardebevegelsen fra begynnelsen av det 20. århundre. Det var avantgardister som André Breton og Filippo Tommaso Marinetti (og ikke modernistene) som hadde tatt sterkest avstand fra den tradisjonelle litteraturen generelt og den realistiske litteraturen spesielt.

² Strømme, 2004, s. 70.

verdenene de beskriver formidles i en håndfast og konkret stil, noe som har ført til at verkene deres er blitt betegnet som minimalistiske eller nynaivistiske.

Romanprosjektene til de yngre forfatterne viser overenskomster med tidligere “utgaver” av realismen. I kapitlet om skittenrealistene ble likhetene med heimstaddiktningen påpekt, siden skittenrealistene gjerne plasserer handlingen i et moderne norsk bygdemiljø. Det var dette trekket som fikk Øystein Rottem til å kvalifisere Per Pettersons første verk som moderne heimstaddiktning i åttende bind av *Norges litteraturhistorie*, og selv om denne påstanden kanskje er noe drøy, er det vanskelig å se bort fra at romanene hans inneholder elementer av heimstaddiktningen. Samtidig minner Pettersons prosa om mellomkrigstidens psykologiske realisme som kretset rundt enkeltindividet og forsøker å representere blant annet individets ubevisste. Det samme gjelder Ørstaviks og Ullmanns romaner, også de kan kalles psykologiske. Det er for så vidt påfallende at de yngre forfatterne viser lite affinitet til den klassisk realistisk anlagte romanformen fra 1870- og 1880-årene eller til 1970-tallets politisk orienterte realisme som tok sitt utgangspunkt i politiske eller ideologiske problemstillinger. Dette impliserer ikke nødvendigvis at de ikke forholder seg kritisk til virkeligheten de beskriver, men romanenes kritiske dimensjon er ikke så framtrædende som i 1880- eller 1970-årene.

Likhetene med tidligere realismeuttrykk til tross, er det ingen ren gjentakelse av de eldre realismeformene de yngre forfatterne foretar. Som Morten Nøjgaard påpekte er “[r]ealismen som æstetisk mulighet [...] helt avhengig af enhver tidsalders opfattelse af den sanselige verdens orden, mening eller meningsløshet”.³ Den må med andre ord være forankret i samtiden for å ha en realistisk effekt. Det viser seg blant annet ved at prosjektene til de yngre forfatterne viser en klar påvirkning av blant annet *reality TV* – programmene som viser en stor interesse for å iscenesette det private og medienes personfiksering. Hvis 1990-tallsgenerasjonen bare hadde mimet tidligere realismeuttrykk ville deres romaner ha stått fram som “falske”. Den unge forfattergenerasjonen leter like som de etablerte forfatterne, aktivt etter nye måter å dissikere virkeligheten på slik at romanverdenene deres skaper illusjonen av “et

³ Nøjgaard, 1996, s. 167.

bevæget Liv”, for å sitere Herman Bang.⁴ Måten de skaper illusjon av et beveget liv på er imidlertid forskjellig fra det Bang legger i begrepet. Noe som blant annet har å gjøre med at plottets betydning er betydelig nedtonet i samtidsromanene, slik at de vier mindre plass til beskrivelser av mennesker i handling. Bevegelsen skapes på en annen måte.

Forfatterne utgjør ingen homogen bevegelse. Der de mer eksperimentelle tekstene av for eksempel Frobenius, Loe, Lande og til en viss grad Knausgård, viser sterk innflytelse av postmodernismens vektlegging av det formelle og konstruerte, minner for eksempel Ullmanns, Ørstaviks og Pettersons romaner både formelt og tematisk om en mer tradisjonelt psykologisk realistisk estetikk. De gjør mindre oppmerksom på seg selv som ‘realistisk’ tekst eller på samspillet mellom den litterære representasjonen og tilblivelsesprosessen. Det er for eksempel bare sjelden de setter inn metareflektive kommentarer. Selv om romanene deres har et sterkt feste i en mimetisk estetikk, er også disse forfatterne, lik Saabye Christensen, Fosse og Solstad, interessert i hvordan de kan opprettholde en historisk bevissthet, hvordan de kan holde fast på og beskrive det som har skjedd i fortiden. I tillegg er de spesielt opptatt av hvordan de kan gi uttrykk for den ikke direkte sanselige delen av virkeligheten, den delen som unndrar seg språklig representasjon. En kan kanskje si at den metareflektive bevisstheten ikke er særlig framtrødende hos disse forfatterne, men at tekstene deres likevel erkjenner representasjonens begrensninger.

Sammenslåingen av trekk fra 1800-tallets realister og fra modernistene og postmodernistene, fikk Winfried Fluck til å foreslå betegnelsen “postmoderne realisme” for de nye realismeformene i amerikansk fiksjon. Realismekomponentet er nødvendig for å opprettholde (eller kanskje heller gjenopprette) kontakten med verden, en kontakt som hadde blitt nedtonet av postmodernismen. Likevel er forfatterne klar over at litteraturen aldri er i stand til å formidle en fullstendig eller sann representasjon. Det er altså ingen naiv tilbakevending til gamle realismeformer, men snarere en fornyelse av realismen.

One of the results is the almost paradoxical phenomenon of a realism that no longer wants to offer a representative version of reality but is content to explore and

⁴ Bang, 1890, s. 693. Med dette mener Bang at forfatteren skal gi uttrykk for tankene sine ved å beskrive mennesker i handling, og disse menneskene skal vekke inntrykk av å være levende.

represent a decontextualized surface. It is a realism that does not claim to know the real, but wants to come to terms with the fact that it is nevertheless there in an amorphous, ever changing shape.⁵

Også i en norsk kontekst er det blitt påpekt, blant annet av Øystein Rottem i *Norges litteraturhistorie*, at en postmoderne og en realistisk estetikk ser ut til å stå side om side siden 1990-årene, men vektfordelingen er ikke lik. Det har ført til at det er blitt satt ulike merkelapper på de yngre realistiske forfatternes litterære prosjekter; fra inautentisitet, minimalisme, primitivisme, naivisme, dystopi, til en konsentrasjon om det private, om kroppen og familien. Mangfoldet på merkelappene antyder først og fremst at det realistiske spekteret på slutten av 1900-tallet er enormt bredt. Bortsett fra skittenrealistene er det vanskelig å gruppere forfattere som Linn Ullmann, Trude Marstein, Hanne Ørstavik, Erlend Loe, Per Petterson og Karl Ove Knausgård. Skjønt forskjellene mellom de individuelle stemmene er store er det imidlertid mulig å utpeke enkelte formelle og tematiske trekk som illustrerer hvordan den yngre generasjonen presenterer hver sitt (eller sine) syn på en samtidig norsk virkelighet og forholdene innenfor denne virkeligheten.

En liten apropos: Til forskjell fra gruppen skittenrealistiske forfattere som i den norske konteksten utelukkende består av menn, er det påfallende mange kvinner blant de unge realistiske forfatterne. Det er viktig å nevne, siden de kvinnelige forfatterne definerer sine hovedpersoner sterkere ut fra forholdet til og forpliktelser overfor foreldre og barn. Til forskjell fra de ofte passive mannlige hovedpersonene er de kvinnelige hovedpersonene yrkesaktive eller studerer de, slik at deres aksjonsradius ikke bare er begrenset til privatsfæren. De tre kvinnelige hovedpersonene i Linn Ullmanns *Et velsignet barn*, halvsøstrene Erika, Laura og Molly, er henholdsvis lege, lærer og teaterinstruktør. De kjenner et stort ansvar for arbeidet og barna sine.⁶ Mennene framstilles for det meste som ansvarsløse outsiders i det moderne samfunnet. De har

⁵ Fluck, 1992, s. 85. Det er realismeuttrykk som forsøker å få innsikt i det som befinner seg på overflaten, som ikke går i dybden, noe som i en norsk kontekst mest gjelder romanene som er blitt kalt minimalistiske og skittenrealistiske. Men minimalismen og overflategranskning kjennetegner langtifra alle romanene til de unge forfatterne. Mange romaner presenterer en verden som er preget av skjellsettende erfaringer, katastrofer om en vil (dødsfall i familien som Frank Lande, Linn Ullmann og Nikolaj Frobenius) eller av traumatiske minner (traumatiske familieforhold som i Per Pettersons *Ut og stjæle hester* og Hanne Ørstaviks *Tiden det tar*). Det er erfaringer og minner som reiser epistemologiske og eksistensielle spørsmål hos romanfigurene.

⁶ Det er bare Molly som ikke har barn.

heller sjelden ambisjoner, noe som blant annet vises ved at de ofte mangler en jobb og er knyttet til hjemmet. Marta Norheim har viet et helt kapittel til mannrollen i den moderne litteraturen i sin bok *Røff guide til samtidslitteraturen* (2007) og konkluderer:

Våre menn i litteraturen er altså marginaliserte på alle sentrale livsområde. Dei har lite omgang med andre folk, her er det snakk om dårleg utbygd sosialt nettverk og lite hell med kvinner. Dei får lite kjærleik og omsorg og er lite i stand til å gje det til barna. Yrkesaktiviteten er låg eller fråverande, og det står stusseleg til økonomisk. Den som er ute etter positive heltar, bør leite andre stader enn i norsk samtidslitteratur.⁷

Jeg vil i siste del av dette kapittelet kommentere romanene av Hanne Ørstavik.

Resepsjon av den unge forfattergenerasjonen

Siden slutten av 1990-tallet er det blitt gjort flere forsøk på å beskrive den aktuelle litteraturen. De første store bidragene kom i essayform: Tom Egil Hvervens *Å lese etter familien* (1999), Per Thomas Andersens *Tankevaser* (2003), og Eirik Vassendens *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen* (2004) er alle sammen essaysamlinger, og forfatterne forholder seg til et begrenset antall verk.⁸ I 2004 kom Per Arne Michelsen og Marianne Røskeland med antologien *Nye forklaringer. Lesninger av norsk 1990-talls litteratur*, et verk som inneholdt mer dyptgående analyser av enkeltverk av forfattere som Frode Grytten, Erlend Loe, Trude Marstein, Jon Fosse og Gro Dahle.

Det mest omfattende bidraget inntil dato er Marta Norheims *Røff guide til samtidslitteraturen* (2007). Utvalget som Norheim legger fram, omfatter hele 72 forfattere som debuterte mellom 1990 og 2005, som hun har valgt å kategorisere tematisk. Tallet på forfattere og hensikten med boka – det å presentere den norske samtidslitteraturen for et bredt publikum – har ført til at den tjener mest som oversiktsverk. Norheim skjelner mellom temaer som barndom, familie, mann- og kvinnerolle, religion, dirty re(gion)alisme, dirty urbanisme og katastrofer. Disse temaene ser ut til å ha blitt mer eller mindre aksepterte, for også de fleste andre

⁷ Norheim, 2007, s. 98-99.

⁸ Boka inneholder essays om samtidslitteraturen generelt, samt tekster om Abo Rasul/Matias Faldbakken, Erlend Loe, Olaug Nilssen og Thure Erik Lund.

kritikerne tar utgangspunkt i en slik tematisk lesning.⁹ Norheim har imidlertid ikke rubrisert realisme eller virkelighet som egen kategori, selv om begrepene er gjengangere i avisenes anmeldelser av samtidslitteraturen og de forbindes da med uttrykk for samtidskulturen generelt.¹⁰

Begrepet virkelighet er derimot tatt opp av Per Arne Michelsen og Marianne Røskeland i deres antologi. Redaktørene nevner virkelighet som et av samtidslitteraturens kjennetegn. Til tross for den mer grundige gjennomgangen av samtidslitteraturen, unnlater også de å komme med en mer inngående redegjørelse for hva virkelighetsorienteringen går ut på.¹¹ Også Vassenden nevner virkelighetens sentrale posisjon i samtidslitteraturen, men hans essaysamling er mest av alt en redegjørelse for personlige leseerfaringer, og tydeliggjør heller ikke hva han legger i begrepet.

I dette avsluttende kapitlet vil jeg samle trådene som er lagt i de forrige kapitlene og utdype hva virkelighetsorienteringen hos den yngre forfattergenerasjonen går ut på, hvilken "utgave" av den realistiske romanen de representerer. Hva tilfører deres bidrag til realismediskusjonen? Representerer de helt egne varianter eller viser deres litterære prosjekter mange likheter med de etablerte forfatternes verk? Kritikere som Norheim, Vassenden, Hverven og Andersen har gjort en bragd med å kartlegge det litterære

⁹ Norheim har supplert den tematiske oversikten med enkelte kapitler der hun blant annet kommenterer store romaner eller store romanprosjekter, kortprosattekster og tekster som ikke konsentrerer seg om Norge og det norske. En slik tematisk tilnærming er oversiktlig og skaffer innsikt i sammenhengene mellom de ulike forfatterskapene, men det er klart at ikke alle verkene lar seg tvinge inn i en enkel kategori. Og samtidig er det ikke vanskelig å formulere flere sentrale temaer i samtidslitteraturen, så som kroppsfokuseringen og forfatternes tendens til å blande inn selvbiografiske opplysninger i fiksjonsverkene sine, den autofiksjonelle teksten.

¹⁰ Det er ikke bare litteraturen, men også film og *reality TV* som viser samtidens "virkelighetshunger". Jfr. for eksempel Ingunn Øklands anmeldelse av Carl Johan de Geers film *Med kamera som trøst*: "Begrepet "virkelighetshunger" har vært brukt for å beskrive de siste tiårenes privatlivsbaserte kunstpraksis, der opphevelsen av skillet mellom kunst og liv er et hovedanliggende." (*Aftenposten*, 16. oktober 2006). Thomas Berg skriver i forbindelse med anmeldelsen av Anne-Britt Grans bok *Den teatrale hverdag*: "Moderniteten kan betraktes som autentisitetorientert, renhetslengende og full av lengsel etter alle tings innerste. Postmodernismen blir sett på som en motsetning, der den aksepterer kaos, overflate og iscenesettelser, noe som får en voldsom virkelighetshunger i retur." (*Klassekampen* 18. oktober 2004)

¹¹ Antologien har med prosaforfatterne Bjarne Breiteig, Nikolaj Frobenius, Frode Grytten, Trude Marstein, Hanne Ørstavik, Lars Saabye Christensen, Jon Fosse (drama), Erlend Loe og Jan Kjærstad. De fleste av dem debuterte på 1990-tallet. Saabye Christensen og Kjærstad er kommet med fordi de regnes blant "forfatterne som er mest lest, og som har befestet sin posisjon blant våre fremste på 1990-tallet" (Michelsen/ Røskeland, 2004, s. 8-9). I tillegg omfatter denne antologien refleksjoner om poesi. Gjennomgangen av 1990-talls litteraturen i *Nye forklaringer* er litt mer grundig, siden de har valgt å beskrive perioden med utgangspunkt i lesninger av enkeltforfattere som redaktørene mener inntar en sentral plass i samtidslitteraturen.

landskapet, og verkene deres danner en viktig referanseramme ved siden av artikkelmaterialet i de litteraturkritiske tidsskriftene og avisene.

Til forskjell fra de etablerte forfatterne er det selvsagt vanskeligere å avgjøre hvilke forfatterskap vil bli kanoniserte i ettertida. Likevel er det tydelig at enkelte forfattere etter hvert har etablert en solid posisjon i det norske litterære landskapet, blant dem: Trude Marstein, Hanne Ørstavik, Linn Ullmann, Jonny Halberg, Thure Erik Lund, Carl Frode Tiller, Erlend Loe, Nikolaj Frobenius, Karl Ove Knausgård og den litt eldre Per Petterson. De er ikke bare mye omtalt, men verkene deres er også prisbelønt og har nådd fram til mange lesere. Noen av dem har til og med gjort stor suksess utover landsgrensene.¹²

Det vil være et eget prosjekt, og kanskje flere prosjekter, å forholde seg til samtlige unge forfattere. Det er det verken plass eller grunn til i dette kapitlet. Jeg vil isteden se på egenskaper i de moderne realistiske romanene som de forrige kapitlene har utpekt som helt sentrale og se etter hvordan de unge forfatterne omgås dem.

Performativ realisme

Terry Eagleton definerer i *The English Novel* (2004) romanen som den mest hybride av alle litterære former. Det samme kan sies om realismen som historisk betraktet er den moderne romanens dominerende stil. Det har å gjøre med at både verden litteraturen forholder seg til og forestillingene om verden stadigvekk forandrer seg. Realisme er “in constant exploration of the real” og realismens deltakelse i nye “explorations” har nettopp ført til at realisme har kunnet beholde sitt konvensjonelle og sterke grep på forfatterne. Dette innebærer at realistisk litteratur er sterkt knyttet til den sosiokulturelle sammenhengen den gjør del ut av og også bidrar til en forståelse av samtiden.¹³ En av de store interessene i samtidens samfunn er den iscenesatte formen for intimitet og nærhet som blant annet *realityserier* på TV viser. Det er en form for intimitet der

¹² Per Petterson er blitt prisbelønt i England og Irland med IMPAC Dublin Literary Award (2007) og The Independent Foreign Fiction Prize (2006). Erlend Loe topper ikke bare salgslistene i Norge, *Naiv. Super* fikk i tillegg en hel generasjon i Norge til å skaffe seg bankebrekk og ble i tillegg tildelt Prix Européen des Jeunes Lecteurs i 2006. Linn Ullmanns romaner er blitt oversatt til 40 språk og hun har skaffet seg mange lesere i utlandet.

¹³ Jfr. Fluck som betrakter den nye realisme som estetisk erfaring. Og her er det egentlig ikke langt til Bangs realismeoppfattelse, slik han gir uttrykk for den i *Realisme og Realister*. Bang har en estetisk oppfattelse av realistisk litteratur som bevirkes av stemmevevet. Flucks tanker om estetikk tar utgangspunkt i den symbolske konstruksjonen som er ute etter å produsere en ‘effet de réel’ for å påvirke og skape enighet om hva som er verdifull kunnskap om verden. (Jfr. Fluck 1992, s. 67)

grensen mellom det private og det offentlige overskrides. Et annet interessefelt er mediernes personfiksering som fører til at livet til den enkelte utmales bredt, med samme sammenblanding av det private og offentlige som konsekvens. Hvis en tar disse interesser i betraktning er det ikke merkelig at samtidens realistiske litteratur viser en biografisk vending eller at den aktivt iscenesetter en virkelighetsillusjon, der grensen mellom det “autentiske” og det iscenesatte (eller performative) ikke alltid er like tydelig.

Analysene av Solstads og Saabye Christensens romaner har vist at kommentarer til tilblivelsesprosessen i større grad enn tidligere er blitt en del av det realistiske romanprosjektet. I de performativt realistiske verkene presenterer fortellerne seg selv som formidler, og samstundes henvender de seg direkte til leseren, noe som medfører at leseren ikke glemmer sin rolle som leser eller må spørre seg om han eller hun er den leser fortellerstemmen henvender seg til. Her kan det være nyttig å trekke inn Jon Helt Haarders begrep “performativ biografisme”. Som jeg tidligere har påpekt i kapittelet om Lars Saabye Christensen, betrakter Haarder, som har sett på den biografiske vendingen i samtidslitteraturen, den performative biografismen som en effekt, nærmere bestemt en virkelighetseffekt. I artikkelen “Ingen fiktion bara reduktion” skriver Haarder: “Med performativ biografism blir ‘det biografiska’ en insats i ett spel eller en kamp, snarare än en dold resurs som omväxlande är inne, som på 1800-talet, eller ute, som på 1900-talet.”¹⁴ Det er et spill som nesten gir verket karakter av en *performance* siden kunstneren, kunstverket, kunstprosessen og tilskueren/leseren alle er involvert.

Spillet kommer blant annet til uttrykk ved at fortelleren i Lars Saabye Christensens *Halvbroren* er bevisst at han blir sett og verbaliserer dette: “Det er der [i stillheten ved siden av] jeg skal sitte og lytte til alle dere andre, mens dere ikke kan se meg,” sier Barnum.¹⁵ Effekten er dobbel, for på den ene side presenteres verkene som kunstlet, men verkene avler også en virkelighetseffekt siden leseren inviteres til å bli med i prosjektet, slik at hun/han og kan glemme sin rolle som leser, og kan glemme at bildet av fortiden som skapes muligens ikke er “sant”. Denne dobbeltheten er enda mer påfallende i verkene der forfatteren opptrer under eget navn som i Dag Solstads *16.07.41*. En dobbelthet som Poul Behrendt kalte for dobbelkontrakt.

¹⁴ Haarder, 2007, s. 78.

¹⁵ Saabye Christensen, 2001, s. 83.

Markeringen av verkets performative dimensjon gjennom selvscenesettelse kjennetegner også en del av romanene som blir skrevet av de unge forfatterne. Også de peker eksplisitt på seg selv. En slik metarefleksiv bevissthet, som lenge er blitt betraktet som et postmoderne trekk, står side om side med tanken om at de kan utforske meningen med tilværelsen i det moderne Norge. Jeg vil på ingen måte hevde at det tematiseringen av skriveprosessen er blitt obligatorisk, men det er blitt et velbrukt element i den nyere realistiske litteraturen.

Skriveprosessen er blitt tydeligst kommentert i Dag Solstads romaner *16.07.41* og *Armand V.* og der har den funnet sitt uttrykk i en slags “avromanisering”. Nyorienteringen ble forberedt i *16.07.41* der Solstad knyttet sine tanker omkring romanskivningen til sin egen biografi, noe som fikk ham til å reflektere over forholdet og grensene mellom ulike Dag Solstad-varianter: forfatteren, fortelleren og den fiktive romanfiguren. Dermed rørte han samtidig ved forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Solstad illustrerer spenningen mellom variantene ved å utstyre romanteksten med fotnoter der han har større frihet til å kommentere de ulike variantene. I tillegg skaffer han seg ved hjelp av fotnotene et tekstrom der han kan kommentere skriveprosessen. Fotnotene fungerer som en slags mellomfelter fordi de befinner seg i et område mellom fiksjonsteksten og det dokumentariske. De er med på å synliggjøre tekstens prosessuelle og informative dimensjon og øker øyensynlig dens autentisitet. Ved å utstyre romanene med fotnoter der han blant annet kommenterer skriveprosessen, gir forfatteren samtidig en ny impuls til diskusjonen av representasjonsprosessen og til måten verket forholder seg til verden på. Dette viser også Nikolaj Frobenius’ roman *Teori og praksis*, et verk som for øvrig likeledes er utstyrt med fotnoter der forfatteren reflekterer over verkets form og sannhetsverdi generelt, og mer spesifikt over muligheten til å gjengi fortidige hendelser eller minner på en troverdig måte.¹⁶ Tone Solberg bemerket i sin anmeldelse av romanen i *Dagens Næringsliv* at

Teori og praksis er en fortelling som spenstig zigzager mellom nøktern realisme og boblende fantasi. Amatørfotografier som er strødd bevisst rundt i teksten, skaper en

¹⁶ Dette er et eksempel på romanens litteraturkritiske holdning. Den kan leses som et svar til (deler av) Dag Solstads forfatterskap. Det er ikke bare settingen i romanen som minner om *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Når hovedpersonen besøker sin gamle skole ser han at en av elevene har en Solstadroman i sin veske noe hovedpersonen tolker som et tegn til ham som skal holde foredrag om drabantbyer på sin fordums skole. Ved å utstyre sin roman med fotnoter og ved åpent å stille spørsmål ved genrevalget, forholder Frobenius seg også til Solstads senere verk.

albumaktig autentisitet, mens fabulerende fotnoter à la Dag Solstads *16.07.41* gir skinn av biografi.¹⁷

I en fotnote ved genrebetegnelsen på tittelbladet reflekterer Frobenius over romanens form: “Hvor slutter selvbiografien [...] og hvor begynner romanen”.¹⁸ I samme fotnote diskuterer han dessuten innholdets sannsynlighet:

Poenget er at jeg ikke lenger vet hva som har hendt og hva som bare hender i romanen. Hvis jeg skal gjøre et overslag vil jeg si at 50 prosent, muligens så mye som 60 prosent av det som er nedskrevet, faktisk har hendt og er objektivt verifiserbart. Resten er usikkert, deler av det har objektivt sett hendt, noe er rene subjektive sansninger, det er blandet inn i hverandre, og det som er funnet opp har langsomt antatt en virkeligere kvalitet for meg enn det andre som...¹⁹

Fotnoten fungerer nesten som en poetologisk kommentar til hovedteksten, men inneholder samtidig en sannhetsgaranti. Ved å diskutere sannhetsverdien og hukommelsens pålitelighet rører Frobenius eksplisitt ved (umuligheten av) grensen mellom fiksjon og virkelighet, eller som han selv kaller det: mellom teori og praksis. Likevel forholder han seg ikke til en slik begrensende dualisme. Kommentarer om grensen mellom fiksjon og virkelighet finnes også hos andre forfattere, men da er de ofte mer skjulte. Per Petterson skriver om møtet mellom hovedpersonen Trond og Lars Haug som Trond ikke hadde sett på over 50 år og som Trond hadde glemt fullstendig:

[...] hadde dette stått i en roman ville jeg bare blitt irritert. Jeg har jo lest ganske mye, særlig de siste åra, men før også, for all del, og har tenkt over det jeg har lest, og den slags tilfeldigheter virker søkt i skjønnlitterære bøker, i hvert fall i moderne romaner, og jeg har vanskelig for å tru på dem. Det kunne kanskje gått hos Dickens [...].²⁰

Men der kommentaren i *Ut og stjele hester* flettes inn i fiksjonsverdenen, velger Frobenius å presentere dem som metakommentar i en fotnote som (typografisk) er skilt fra hovedteksten.

¹⁷ Solberg, “Ærlig løgn”, *Dagens Næringsliv* (23. oktober 2004).

¹⁸ Frobenius, 2004, fotnote ved genrebetegnelsen.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Petterson, 2003, s. 67.

Frobenius' tekst er kanskje den blant romanene av den unge forfattergenerasjonen som mest eksplisitt trekker inn forfatterens eget liv for å diskutere premissene for å gjengi virkeligheten på en "realistisk" måte.²¹ Sammenvevningen av (selv)biografi og fiksjonsuniverset aktualiserer debatten om forholdet mellom virkelighet og fiksjon, og mellom forfatter og tekst, 40 år etter Barthes' *La mort de l'auteur*.²² Som Michel Foucault tydeliggjorde i essayet "What is an author?", har forfatterfunksjonen forandret seg i løpet av historien og er den avhengig av tiden. Forfatternavnet har ikke alltid blitt betraktet som en garanti for verkets autenticitet. Men siden 1600- og 1700-tallet har verkets mening og vurdering vært avhengig av opplysninger omkring for eksempel forfatternavnet, utgivelsesdato og -sted.²³ Det at flere av samtidens forfattere opptrer under eget navn i fiksjonstekstene sine kan ikke sees løsrevet fra den økte interessen for forfatterpersonligheten og sannhetsdyrkningen i det Pål Gerhard Olsen karakteriserte som "kjendiskulturen".²⁴

Jon Helt Haarder mener den fornyede interessen for forfatteren må sees i sammenheng med senmodernitetens opptatthet av det kroppslige, det seksuelle og av identiteten.²⁵ Det er helt klart ikke en ny, men en fornyet interesse. Selve interessen for det biografiske er sterkt forbundet med en realistisk estetikk, for både i 1870- og 1880-tallets kritiske realisme og 1970-tallets bekjennelseslitteratur finnes tydelige referanser til forfatterens privatliv. Men til forskjell fra tidligere perioder er det nå den skrivende forfatteren som blir del av fiksjonsuniverset. Det at mange forfattere vier mer plass til forfatteren i fiksjonsverkene sine, kan tolkes som et forsøk på å skape en virkelighets effekt, forstått som et middel til å 'bevise' verkets autenticitet og synliggjøre såvel skapelsesprosessen som romanens skaper. Men det kan også oppfattes som en lek, siden forfatternavnet ikke garanterer sannhet eller autenticitet (noe Landes roman og *16.07.41* er eksempler på).

²¹ Referansene til forfatterens privatliv er mer skjulte hos Linn Ullmann og Per Petterson i og med at romanfigurene deres ikke deler navn med forfatteren. Det er tydelig at når det opptrer en filmstjerne som mor i *Før du sovner* (1998), en kjent kvinneforfører som far i *Et velsignet barn* (2005) og forulykkede familiemedlemmer i *I kjølvannet* (2000) at det er hendelser og personer fra forfatterens egne liv som danner referanserammen, men de brukes ikke for å undersøke hvordan virkeligheten eller verden kan gjengis på en pålitelig måte.

²² Det var imidlertid også anmeldere som leste romanen som et 'vanlig' fiksjonelt verk. Knut Olav Åmås betraktet den som vanlig oppvekstroman i sin anmeldelse i *Dagbladet* 21. oktober 2004 og skrev at "[s]killet fiksjon/ikke-fiksjon er helt likegyldig for leseren av Teori og praksis".

²³ Jfr. Foucault, 1977, s. 125ff.

²⁴ Pål Gerhard Olsen, *Dagbladet* (26. april 2008)

²⁵ Jfr. Haarder, 2007.

Selv om interessen for forfatterens biografi ikke er ny er den likevel typisk for den nyere realistiske litteraturen. Det skyldes især dens dobbelte funksjon. I kapittel to introduserte jeg Hal Fosters *The Return to the Real* der Foster tar for seg den moderne kunsten. Foster skuet en fornyet interesse for virkeligheten, og især for den direkte tilgangen til virkeligheten, men han tydeliggjorde samtidig at den moderne kunsten ikke sa farvel til postmodernismens interesser for konstruktivismen. Den kunne til og med oppfattes som en forlengelse av konstruktivismen, noe som blant annet blir vist gjennom fascinasjonen for midlene å gjengi virkeligheten med. Moderne kunstnere søker etter nye måter å representere virkeligheten på. Dette er imidlertid en egenskap av enhver realistisk estetikk, som Herman Bang beskrev som kunstens evne til å sette ting i ny "Belysning", og som John Hyman definerte som kunstens modalitet, en modalitet som også gjelder materialet kunstverket bruker. Skriveprosessen som den nyere realistiske litteraturen på ulike måter (Dag Solstad, Frank Lande og Nikolaj Frobenius) kommenterer, viser altså tydelig den nyere realismenes interesse for både en realistisk og en (post)modernistisk estetikk. Verkene er referensielle i og med at de setter inn forfatterens biografi som realitetseffekt, samtidig som de er interesserte i måten de biografiske relasjonene kan gjengis på, i konstruksjonen. Og her er det en interessant forskjell mellom de unge forfatterne og de etablerte i og med at de unge tar i bruk en form for tverrmedialitet for å vise forholdet mellom tekst og virkelighet, som for eksempel fotografier som viser forfatterne og e-poster med forfatterens navn på som avsender eller mottaker. Spenningsfeltet mellom det referensielle og det konstruktive kan betegnes som mellomfelt. Liksom kroppen fungerer som mellomfelt hos Saabye Christensen, fungerer det (biografisk) performative som mellomfelt hos Lande, Solstad og Frobenius.²⁶

I og med at den performativt biografiske dimensjonen trekker inn forfatteren i fiksjonsverket aktualiserer den samtidig identitetsspørsmålet. Judith Butler knytter i *Bodies that matter* identitetsspørsmålet nettopp til performativitetsbegrepet. Selv om

²⁶ Det at forfattere velger å opptre under eget navn i fiksjonsteksten, kan også kaste nytt lys over romanfigurens status som realistisk figur. Som Ian Watt påpekte i *The Rise of the Novel* var et av kjennetegnene av den klassiskrealistiske litteraturen fra 1800-tallet at fantastiske navn som Ivanhoe, ble erstattet av 'vanlige' for- og etternavn som understreket at romanfigurene ikke lenger var generelle figurerer men tilknyttet bestemte omgivelser. Det var en form for konkretisering. Hvis forfatterne bruker sine egne navn kan det tydes som et tegn på at romanfigurene blir enda mer individualiserte.

hun ikke håndterer samme definisjon som Haarder, betrakter hun performativitet også i lys av det prosessuelle. Butler vektlegger at identitet er noe som verken kan betegnes som ren essens eller ren konstruksjon, men at identitet blir til i spenningsfeltet mellom essens og konstruksjon. Den er konstruksjon fordi den alltid er språklig markert, men hun understreker at identitet ikke blir *produert* av språket.²⁷ Det vil si at identitet lik den nye realistiske litteraturen og lik den iscenesatte forfatteren både har en referensiell og en konstruktiv funksjon. Den blir til i møte med verden, eller sagt på en annen måte: den gjennomgår en prosess. Selve prosessen kjennetegnes ifølge Butler av en gjentakelsespraksis der normene som identiteten blir definert gjennom, men som den aldri er identisk med, gjentas.

Frobenius er en blant flere unge forfattere som definerer seg selv i forhold til verket, ved åpent å sette sitt eget liv i sentrum. Han opptrer under eget navn og anvender førstepersonspronomen i fiksjonsteksten, som – de selvbiografiske innslagene til tross – genrebetegnes som roman. Ved å blande inn (deler av) forfatterens biografi i fiksjonsverdenen utviskes grensen mellom det dokumentariske og det fiktive. Forfattere som Frank Lande, Erlend Loe og Nikolaj Frobenius leker med genregrensen mellom selvbiografi – som har en sterk realistisk komponent- og fiksjon, slik at det oppstår en “hybrid” romanform. Det gjør de ved å utfordre skillet som vanligvis holdes mellom forteller og forfatter. Foucault anvender begrepet ‘second self’ for å betegne denne fortelleren. Fortelleren “whose similarity to the author is never fixed and undergoes considerable alteration within the course of a single book.”²⁸ Dette vil si at identiteten til fortelleren ikke er stabil, men nettopp foranderlig og at den, liksom Butler beskrev det i *Bodies that matter*, skapes i en prosess.

Dobbeltheten kan fungere både som ironisk lek mellom ulike roller eller masker, og som et middel til å gi romanteksten et liksom autentisk preg, slik at grensen mellom det selvreferensielle og det referensielle ikke alltid er like tydelig. Erlend Loe opptrer for eksempel under eget navn i flere av romanene sine og har i *Naiv. Super* med en e-post som er adressert til ham og flere utskrifter av katalogsøk fra et bibliotek han besøkte i New York. Frank Lande kalte sin roman opp etter seg selv: *Frank Lande* og opptrer både som hovedperson og forteller. I tillegg utstyrte Lande omslaget av romanen med

²⁷ Butler, 1993, s. 1.

²⁸ Foucault, 1977, s. 129.

bilder av seg selv. Det som er interessant her er at Lande fiksjonaliserte bildene igjen ved å vekke illusjon av at de utgjorde en del av *Dagbladets* forside. Ved å henvise til de stort oppslåtte avisartiklene peker forfatteren ikke bare til mediens personfokusering, men viser han også seg selv. Fotografier, både på utsiden og innsiden er en teknikk også Nikolaj Frobenius tok i bruk i *Teori og praksis*. Det kan tolkes som et tegn på at forfatterne ikke bare viser en stor interesse for virkeligheten, men også for midlene virkeligheten kan gjengis med. Denne dobbelte interessen kalte Jon Helt Haarder for *hypermediacy*:

Överallt i den performativa biografismen kommer man att finna denna *hypermediacy*. Den biografiska referensen uppträder samtidigt som självmedvetna (re)medierade biografiska performativer och som en garant för verkets speciella förhållande till verkligheten i kraft av biografiska konstater; detta är, helt konkret, mitt kött och blod.²⁹

I Landes og Frobenius' tilfeller er det en tydelig fascinasjon for bruken av fotografier. Bildene i *Teori og praksis* synes å være tatt fra forfatterens familiealbum. Forsiden viser barnet Nikolaj Frobenius (mens baksiden viser tenåringsen som pønker).³⁰



At ikke alle er like begeistret for de biografiske referanse i samtidsliteraturen vitner forfatteren Pål Gerhard Olsens artikkel “Sannhet på billigsalg” om. Olsen reagerte på det han kalte for et kulturelt hamskifte med en oppvurdering av forfatterpersonligheten.

²⁹ Haarder, 2007, s. 83.

³⁰ Bildene er henholdsvis tatt fra *Dagbladet* og Gyldendal norsk forlag.

Olsen ser denne utviklingen til å betrakte forfatterpersonligheten som en autonom størrelse som “en refleks av kjendiskulturens monomane inntogsmarsj i alle medier” og han mener denne påvirkningen av tidsånden stenger for at forfatteren kan skrive en sannhet “som du bare ser skyggen av i dine beste stunder”.³¹

Romanene av Solstad, Frobenius, Loe og Lande kan vekke inntrykk av at vektleggingen av verkets performative dimensjon er uløselig knyttet til forfatterens biografi, men det finnes også eksempler på romaner som er performative uten at de trekker forfatterens biografi inn i fiksjonsuniverset. Det viser Lars Saabye Christensen i *Halvbroren*. Det som derimot er en premisse for den performative dimensjonen er at fortelleren synliggjør seg selv og at den spiller en dobbeltrolle i og med at den skifter mellom selvbiografi og fiksjonstekst. Fortelleren i *Halvbroren* er en av hovedpersonene i romanen, og er samtidig dens allvitende og kommenterende jegforteller. Fortellerens mange metakommentarer omkring skriveprosessen og romanens form skaper en virkelighetseffekt.

Den situasjonelle, romfikserte realisme

I *Halvbroren* står, i likhet med *16.07.41* og *Teori og praksis*, samspillet mellom litterær representasjon og verkets tilblivelsesprosess sentralt. Romanen forsøker å representere en privat familiehistorie som strekker seg fra 1900 til 1990-årene, der Norges politiske, sosiale og kulturelle historie danner rammen. I og med at Saabye Christensen har valgt å legge familiehistorien i munnen på én person, som bare har vært vitne til deler av historien som legges fram, diskuteres også i denne historien hva som blir fortalt. Realismen i denne romanen ligger først og fremst i presentasjonen av stoffet.

Siden fortelleren i *Halvbroren* har valgt å framstille familiehistorien i form av et filmmanuskript, er også denne romanens form “uren”. Der Frobenius og Solstad blander (og leker med forholdet mellom) selvbiografi og fiksjon, leker Saabye Christensen med forholdet mellom filmmanus og roman, for å fange opp under det som han ellers ikke får sagt.³² Istedenfor å ordne materialet i en temporal-lineær plottstruktur, har

³¹ Pål Gerhard Olsen, *Dagbladet* (26. april 2008).

³² Saabye Christensen vektlegger i sin roman det fotografiske eller filmiske ved beskrivelsene, og dermed viser han at modaliteten i teksten er ekspandert i forhold til tidligere realismer. Den har inkorporert utviklingene den billedlige framstillingsteknikken har gjennomgått i løpet av 1900-tallet. Denne forskyvningen skues også hos de unge forfatterne. Det har kanskje å gjøre med at flere av de unge forfattere ikke bare er forfattere av litteratur, men også arbeider som manusforfattere (Halberg),

fortelleren valgt å presentere familiehistorien ved hjelp av bilder, og nettopp synliggjøringen av verden, som beskrives, er et tradisjonelt realistisk trekk.

Som Mieke Bal gjør oppmerksom på i *Looking in* tyr realistiske romaner, som er opptatt av epistemologiske spørsmål, til “an exploration of vision”.³³ Selv om “vision” er en viktig modus innenfor enhver realistisk estetikk er den ikke uproblematisk. Fortelleren i *Halvbroren* reflekterer ikke bare åpent over at utvalget er subjektivt, men innrømmer også at det å se ikke er en garanti for at det vi ser er sant. Barnum skriver: “og det vi ser er heller ikke sant”.³⁴

Den økte vektleggingen av en billedlig framstillingsform kommer også til uttrykk ved at samtidsromanene retter stor oppmerksomhet mot de strukturelle elementene som kan visualiseres: de romlige. Flere forskere, blant dem Mieke Bal og Frederik Tygstrup har påpekt at tidsaspektet i den moderne litteraturen ikke lenger har samme innflytelse på romanens strukturelle og tematiske utforming, sammenlignet med den tidligere realistiske litteraturen. Tygstrup har i denne henseenden introdusert begrepet *kronotopisk identitet*. Med dette begrepet har han forsøkt å tydeliggjøre at subjektet i den moderne prosaen ikke lenger defineres i forhold til tiden og utviklingen det gjennomgår i romanens tidsforløp, slik som romanfigurene i 1800-tallets dannelsesromaner er et eksempel på. En virkelighetsfortolkning som er basert på en rekke sammenhengende og meningsfulle hendelser kan imidlertid lett vekke inntrykk av at det partikulære som ikke passer inn holdes utenfor, og ifølge Tygstrup kan den kronotopiske identiteten være den moderne litteraturens svar på slike tilkortkommenheter. Istedenfor er tidsaspektet tydeligere sammenvevet med situasjoner og omgivelser, slik at rommet spiller en mer betydelig rolle i forhold til identitetsdannelsen spesielt og fortellestrukturen generelt i nyere realistisk litteratur.³⁵

Vektleggingen av det situasjonsbetingede henger antakelig sammen med nedtoningen av betydningen av det prosjektstyrte og teleologiske plottet som strekker

slik at de er mer opptatt av å visualisere verden og personene de beskriver. Jeg vil ikke utdype den eventuelle tverrmediale innflytelse her, men det er et emne som sikkert fortjener en grundig gjennomtenkning.

³³ Bal, 2001, s. 60.

³⁴ Saabye Christensen, 2001, s. 383.

³⁵ Dette til forskjell fra 1800-tallets romaners *narrative identitet* – et begrep som ble introdusert av Paul Ricoeur – der identitetsdannelsen til de framtidorienterte subjektene var avhengig av tidsforløpet. “Ved [...] at lade billedet af mennesket vise sig i tiden, kan fiktionen gøre virkelighedens fænomener begripelige; billedet af virkeligheden i fiktionen er et billede af den menneskeliggjorte verden” (Tygstrup, 2000, s. 40).

seg ut over en lengre periode. Istedenfor er framstillingen av tid blitt mer fragmentert, spesielt når det gjelder presentasjonen av fortidsopplevelsene.

Vektleggingen av den romslige dimensjonen på bekostning av det lineære tidsforløpet kjennetegner også romanenstrukturen hos mange av de yngre forfatterne, som for eksempel Hanne Ørstavik, Linn Ullmann og Per Petterson. I likhet med *Halvbroren* opererer flere av deres romaner med en rammestruktur.

Såvel Ørstaviks *Tiden det tar*, Ullmanns *Et velsignet barn* og Pettersons *Ut og stjæle hester* beveger seg mellom en nåtidsramme som strekker seg ut over en relativt begrenset periode og et fortidsplan som framstilles fragmentert i romanenes hoveddel.³⁶ Like som i Fosses *Det er Ales* er det rommet som knytter hendelsene fra fortiden og nåtiden til hverandre. I *Et velsignet barn* reiser halvsøstrene Erika, Laura og Molly til Hammarsö og det er på veien dit at minnene om den siste sommeren de tilbrakte på Hammarsö for 25 år siden trenger seg på. Noe lignende skjer i *Ut og stjæle hester* der hovedpersonen og fortelleren Trond reflekterer over sommeren 1948. Det skjer etter at han har flyttet til ei bygd som minner ham om den han besøkte sammen med faren sin i 1948.

Men der rommet i Fosses *Det er Ales* er statisk og nesten tomt slik at den mest fungerer til å koble de ulike tidsnivåene til hverandre, tillegges rommet flere funksjoner hos de unge forfatterne, funksjoner som minner om en mer tradisjonell bruk av rommet. I mange tilfeller speiler rommet handlingsforløpet, samt romansubjektene indre. Det blir veldig tydelig i Hanne Ørstaviks romaner der vinterlandskapet og den isolerte beliggenheten gjenspeiler forholdet mellom mor og sønn i *Kjærlighet*, og Signes mentale tilstand og forholdene romanpersonene i mellom i *Tiden det tar*. Parallellismen mellom rombeskrivelse og romanpersonenes følelsesliv er spesielt viktig i de tilfellene der romanpersonene mangler et språk som de kan beskrive det indre følelseslivet med. Det vises veldig tydelig i åpningen av romanens andre del i *Tiden det tar*. Der illustreres stillingen Signes familie inntar i samfunnet ved at hun beskriver huset sitt og sammenligner det med huset til kameraten. “Signe sto ute på veien i snøen og så på det

³⁶ Parallellene mellom fortiden og nåtiden/samtiden, strukturerer i flere tilfeller romanen, som for å vise at det ligger en ‘mening’ i fortidshendelsene eller – erfaringene. Der Petterson beskriver vinteren 1999 og sommeren 1948 i *Ut og stjæle hester*, er det vinteren 2005 og sommeren 1979 som Ullmann kretser om i *Et velsignet barn*, mens Hanne Ørstavik beskriver to førjulsuker (én på 1970-tallet og én 16 år senere) i *Tiden det tar*.

store, hvite huset. Det så ut som et slott [...] Hun så mot huset til Henning, det lå ved siden av deres, litt lavere, det var rødt.”³⁷ Samtidig inneholder denne beskrivelsen et varsel om at det fine ytre ikke sier noenting om det som foregår bak fasaden. Bruken av rommet er annerledes i *Et velsignet barn* og *Ut og stjele hester*, men også der tjener det til å kaste lys over romanfigurenes følelsesliv og identitet, og gir det romanene et tydelig psykologisk preg. Dette vil jeg komme tilbake til senere i kapitlet.

Nedtoningen av tidsdimensjonens strukturelle funksjon til fordel for rommet har i en norsk kontekst foreløpig kulminert i Jon Fosses *Det er Ales*, der Fosse plasserer fire tidsnivåer opp på hverandre i ett rom og der hovedpersonen problemløst glider mellom de ulike nivåene, slik at det oppstår en form for samtidighet.³⁸ Selv om de fleste romanene holder fast på distinksjonen mellom fortid og nåtid, reduseres imidlertid i nesten samtlige romanene det lineære tidsforløpets betydning. Lars Saabye Christensen vektlegger fortellingens romslige struktur ved å “fikserer” hendelser til et bestemt sted. Istedenfor å spørre når ting skjedde, så blir spørsmålet “hvor skjedde det” konstituerende for romanuniverset.

Det er selvfølgelig ikke et nytt litterært grep, men vektforskyvningen illustrerer konkretiseringen av beskrivelsene i de moderne realistiske romanene. Ser en på *Halvbroren* der de viktigste (og traumatiske) hendelsene beskrives i forhold til stedet der de foregår (tørkeloftet, Røst, Cochs Hospits og Colosseum) viser det seg at det først og fremst er stedene og bildene som knytter handlingen sammen, ikke tidsrelasjonene. Det gjelder også fortidshendelsene i romanene av Petterson, Ullmann og Ørstavik, som henholdsvis er knyttet til bygda ved svenskegrensen, øya Hammarsö i Sverige, og bygda i Nord-Norge. Steder som alle er isolerte, de ligger avsides og er vanskelig å nå. Dette er betydningsfylt siden også minnene som er knyttet til stedet er ‘vanskelige å nå’. Og romanfigurene må befinne seg på et lignende eller akkurat samme sted for å kunne aktualisere disse minnene.

³⁷ Ørstavik, 2000, s. 51.

³⁸ Fortelleren i Karl Ove Knausgårds *En tid for alt* reflekterer også over grensene mellom fortid og nåtid og lurar på om det ikke finnes én tid for alt. Også i denne romanen aktualiseres denne problematikken i forbindelse med spørsmålet om hvorvidt og hvordan det er mulig å opprettholde en historisk bevissthet.

Den lille verden

I forlengelse av slutningen at rommet som strukturerer fortellingene ofte er isolert og begrenset, er det innlysende at en av de viktigste konklusjonene av resepsjonen av romanene som skrives av den yngre forfattergenerasjonen, er at verden som representeres er *liten*. Forfatterne begrenser seg ved framstillingen av livet til et utvalg av vesentlige øyeblikk eller hendelser innenfor privatsfæren, gjerne familielivet. Forfatterne konsentrerer seg om romansubjektet og dets direkte omgivelser. Og som de mange selvbiografiske innslagene viste, er det også en økt interesse for det biografiske (Siss Vik skuet en biografisk vending i skjønnlitteraturen).³⁹ Vektleggingen av den lille verden gjenspeiles også av de narrative valgene. Fortelleperspektivet er sjelden overordnet. I de fleste romanene ligger synsvinkelen utelukkende hos jeg-fortelleren, som beretter om seg selv og de personene han eller hun omgis av, og som mangler overblikk.

Til forskjell fra Fosses og Saabye Christensens romaner er tidsrommet som beskrives i romanene av de yngre forfatterne begrenset til hovedpersonenes levetid. De beskriver ikke perioden som ligger forut. Dette fører til at forfatterne, bortsett fra den litt eldre Per Petterson, ikke beskriver perioden før 1960-årene. Enkelte romaner, som for eksempel Hanne Ørstaviks *Kjærlighet og Like sant som jeg er virkelig* og Trude Marsteins *Plutselig høre noen åpne en dør*, kan til og med karakteriseres som øyeblikks- eller situasjonsbeskrivelser. De beskriver en periode på et par dager, uker eller måneder.

Et slikt fokus på romansubjektet kan lett gi tekstene et narsisistisk preg. Karl Ove Knausgård mener den selvsentrerte posisjonen står så sterkt at det virker som om den har fått en nærmest mytologisk status i samtidslitteraturen. I et intervju i *Vinduet* sier Knausgård: “Hele nittitallet var det selvbiografiske viktig i litteraturen og kunsten, det pågikk en selvmytologisering flere steder, som om det var *der*, i ens egen, private historie, at meningen skulle finnes”.⁴⁰ Selv om det selvbiografiske selvsagt er en annen

³⁹ Jfr. Vik, “Den biografiske vendingen i skjønnlitteraturen”, *Morgenbladet* (05. juli 2002).

⁴⁰ Jfr. “En tid for verden. Kjetil Strømme og Susanne Hedemann Hiorth i samtale med Karl Ove Knausgård” (*Vinduet* 3/2004, s. 67). Antipatien fikk Knausgård til å velge en annen fortellemåte i sin andre roman *En tid for alt*. Den er svært omfattende – ikke bare kvantitativt – ved at den inneholder filosofiske og teologiske referanser, som blant annet kommer til uttrykk ved at han setter inn gjenfortellinger av bibelhistorier og har med en lengre essayistisk beskrivelse av engler ved siden av en mer eller mindre realistisk historie om Henrik Vankel. Temporært strekker historien seg derfor ut

aktivitet enn en konsentrasjon om det private, eller som Knausgård sier, en selvmytologisering, har de til felles at de ikke synes å peke ut over seg selv, mot samfunnet eller historien generelt. Romanene til Frobenius og Solstad med sine selvbiografiske innslagene, viser at den såkalte selvmytologiseringen ikke bare hører 1990-tallet til. Det samme kan sies om Per Pettersons *Ut og stjele hester* og Hanne Ørstaviks *Tiden det tar* som fokuserer på det private. Til tross for at romanene ikke er eksplisitt selvbiografiske, opererer begge med en forteller som er identisk med eller har lite distanse til hovedpersonen, hvis tanker og følelser utmales på en svært detaljert måte. Det kan sies at disse romanene er enda mer narsisistiske enn Frobenius' og Solstads, fordi de mangler distansen som den metarefleksive bevisstheten innebærer.

Det var ikke bare Knausgård som satte spørsmålsteget ved romanenes narsisisme. Eivind Tjønneland anklaget i en polemisk artikkel i *Vagant* samtidslitteraturen for å mangle den kulturradikale holdningen 1800-tallets bohemer, mellomkrigstidens psykoanalytikere og 1960-tallets kulturradikale hadde gitt uttrykk for, en holdning som tok sikte på å frigjøre mennesket.⁴¹ Tjønneland mener at 1990-tallets skjønnlitteratur unngår å utforske løsninger på de nye problemene som har oppstått i samfunnet eller å forholde seg kritisk til sin samtid.⁴² Ifølge Tjønneland er det kulturradikalismens oppgave “å avsløre kulturmasochismen, nymoralismen og nyreligiøsiteten på alle områder i kulturlivet og utføre ideologianalyse og religionskritikk av klassisk kaliber.”⁴³ Likevel gjorde Tjønneland aldri helt klart hva han mente de nye problemene gikk ut på, slik at begrepet kulturradikalisme ifølge noen tåkelegger mer enn det klargjør.⁴⁴ At ikke alle var enige i Tjønnelands påstand viser Per Thomas Andersen i sin essaysamling om norsk 1990-talls litteratur, *Tankevaser* (2003). Etter Andersens mening er samtidslitteraturens narsisistiske perspektiv og dens fokus på det lille (samfunnet), et bilde på noe større.⁴⁵ “Uroen i redet handler om den eksistensielle utfordringen ved å

over flere årtusen. Knausgårds prosjekt som går ut på å vise at bildet vi har av verden like godt kunne ha vært annerledes, har ført til at han forholder seg på en annen måte til verden enn mange av hans kollegaforfattere gjør.

⁴¹ “Kulturradikalismens fjerde fase”, i *Vagant* 4/1999, s. 22-27.

⁴² Tjønneland hevder at forfatterne vender seg til Gud istedenfor. Artikkelen etterlot seg spor i diskusjonen av samtidslitteraturen og “Ilemarsj mot Gud” er blitt et stående uttrykk.

⁴³ Zahl, *Dagbladet* (03. juli 2000). Intervju med Tjønneland.

⁴⁴ Jfr. for eksempel Håvard Nilsen som Alfred Fidjestøl refererte til i “Dropp kulturradikalismen” i *Klassekampen* (16. september 2003).

⁴⁵ Noe lignende gir Hverven uttrykk for i *Å lese etter familien* som kom ut samme år som Tjønnelands artikkel. Hverven diskuterer romanene til Hanne Ørstavik, Lars Ramslie, Linn Ullmann, og Karl Ove

leve under betingelser der identitet, tilknytning og orientering er blitt problematisk på en ny og prekær måte.”⁴⁶ Andersen mener de yngre forfatterne ikke har vendt samfunnet ryggen, men måten de nærmer seg samfunnet på er annerledes enn før.

Selv om jeg stiller meg skeptisk til Andersens påstand om at fokuset på det lille virkelig er “et bilde på noe større”, er det hevet over tvil at mange av samtidsromanene forholder seg til en samtidig og sosial kontekst. Likevel er det påfallende at romanfigurene hos de fleste av de yngre forfatterne defineres i forhold til privatsfæren, og ikke ut fra deres stilling i samfunnet. I de tilfellene dette aspektet ved livet omtales, spiller det som oftest en underordnet rolle. Til og med de kvinnelige forfatterne som Ullmann, Ørstavik og Marstein som setter inn yrkesaktive kvinnelige romanfigurer viser dem mest i privatsfæren (familielivet). Det er interessant, fordi realistisk litteratur tradisjonelt har vært sterkt samfunnsorientert, mens denne samfunnsorienteringen har blitt langt mindre framtrædende hos de yngre forfatterne. De retter oppmerksomhet mot familien og individet. Såvel Petterson, som de kvinnelige forfatterne Ullmann, Ørstavik og Marstein kretser spesielt rundt forholdet mellom foreldre og barn, og de tematiserer problemer som omsorgssvikt og innflytelsen dette har på individets psykiske utvikling. Hos dem ytrer “selvmytologiseringen” seg på et tradisjonelt psykologisk-realistisk plan, mens de mer eksperimentelle forfatterne som Lande og Frobenius omgås selvmytologiseringen som ledd i en (språkkritisk) lek, som for øvrig ikke utelukker et samfunnskritisk perspektiv. Når Lande gir ut en roman hvis omslag minner om *Dagbladets* for- og bakside alluderer han til massemediene og deres personfokusering.

Også i de andre romanene som har en selvbiografisk referanseramme finnes det samfunnskritiske elementer. Slik supplerer Dag Solstad den essayistiske kretsingen rundt det estetiske uttrykkets form fra *16.07.41* i den neste romanen, *Armand V*.

Fotnoter til en uutgravd roman med et samfunnskritisk prosjekt. Romanens

Knausgård ut fra deres tematisering av familien. Han framhever det sosialkriske elementet hos blant annet Ørstavik som tematiserte barnets stilling i samfunnet. Hverven betrakter den økte lengslen etter sammenheng og tilhørighet, som Hverven mener vises i tekstene fra slutten av 1990-tallet, som en bevegelse bort fra postmodernismen. Han mener litteraturen som omhandler familien inneholder et moralsk poeng – uten å “fungere som noen entydig moralsk rettesnor” – som går ut på å opptre ansvarlig overfor barn. (1999, s. 88). Hverven peker i denne henseende på Karl Ove Knausgårds *Ute av verden* (1998) der hovedpersonen ligger med en av elevene sine. Eksemplet er slående men ikke illustrerende for forholdet mellom barn og voksne innenfor familien. Tydeligere trues ansvarligheten av de narsisistiske foreldrene som spesielt befolker romanene til de kvinnelige forfatterne som Hanne Ørstavik, Trude Marstein og Linn Ullmann.

⁴⁶ Andersen, 2003, s. 105.

samfunnskritiske side kommer til uttrykk ved at det presenteres en fiktiv romanperson ved navn Armand hvis identitet og handlemåte motiveres utifra posisjonen han har i samfunnet. Som ambassadør er han legemliggjøringen av at det norske er blitt del av et større, globalisert fellesskap der de nasjonale grensene er blitt imaginære.⁴⁷ Slik speiler romanen en samtidig og høyst aktuell virkelighet.

Også blant de unge forfatterne finnes det eksempler på at den samfunnskritiske holdningen ikke er helt fraværende. I *Teori og praksis* som forfatteren selv har kalt for en løgnaktig selvbiografi, viser Frobenius seg, til tross for, den dominerende private orienteringen, som en av de mest kritiske av sine samtidige. Romanen inneholder både samfunns- og litteraturkritikk. Det er forresten innlysende at Frobenius forholder seg spesielt til Solstad. Romanen *Teori og praksis* kan sies å være en moderne og annerledes versjon av Solstads *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* fra 1984. Måten de forholder seg til samfunnet på er imidlertid annerledes. Der Solstad beskrev (og beskriver) et samtidig norsk samfunn og kobler sin utvikling som forfatter til det norske, ser Frobenius seg tilbake til sin barndoms samfunn, som nesten samtlige unge forfattere gjør. I og med at tyngdepunktet i *Teori og praksis* ligger i fortiden, nærmere bestemt perioden mellom 1972 og 1981, er det en avsluttet epoke og dermed et kjent samfunn fortelleren reflekterer over. *Teori og praksis* beskriver fragmentarisk perioden Frobenius bodde i drabantbyen Rykinn, en periode som han etter eget sigende “har prøvd å glemme” i tjue år, og han kobler sin personlige utvikling til utviklingen drabantbyen har gjennomgått.⁴⁸

Sammenlignet med disse eksperimentelle romanene er det samfunnskritiske perspektivet langt mindre tydelig i de mer psykologiske romanene av Petterson, Ullmann og Ørstavik.

Psykologisk realisme

Til forskjell fra de mer eksperimentelle romanene av Frobenius og Lande, gir romanene av Petterson, Ullmann og Ørstavik uttrykk for en mer naiv og skjematisk “realisme”, som ikke bryter illusjonen om at de presenterer virkeligheten. De opererer med en “usynlig” fortellerinstans. Ved at fortelleren ikke vises henvender den seg heller ikke til

⁴⁷ Jfr. også Oxfeldt, 2008, s. 153ff.

⁴⁸ Frobenius, 2004, s. 13.

leseren og handlingen presenteres som umiddelbar. Fortellerne i *Tiden det tar*, *Ut og stjele hester* og *Et velsignet barn* reflekterer ikke over hvordan fortidshendelsene kan formidles. Mens forfatterne, som inkorporerer verkets tilblivelsesprosess i fiksjonsfortellingen, reflekterer over hvordan fortiden kan representeres, presenteres fortidshendelsene på en uproblematisk måte i *Tiden det tar*, *Ut og stjele hester* og *Et velsignet barn*. De gjør i mindre grad oppmerksom på seg selv som uttrykk for “realisme”. En kan kanskje si at Ørstavik, Ullmann og Petterson synes å være mer opptatt av *showing* enn av *telling*.⁴⁹ Dette vises ikke bare ved at de presenterer fortiden direkte uten at fortelleren griper inn i teksten eller synliggjøres som bevisst formidlende instans, men også ved at de anvender beskrivelser av sanselige erfaringer, nettopp for å vise fram romanpersonenes indre følelser. Det siste er et trekk som er særskilt framtrædende i romanene som vektlegger romanfigurens psykologiske utvikling eller tilstand.

I de ovennevnte tre romanene rommer fortiden en dramatisk (traumatisk) hendelse som har konsekvenser for romansubjektens psykiske utvikling og som trenger seg igjennom på nåtidsplanet. I og med at fortiden trenger seg på er romanfigurene tvunget til å forholde seg til fortiden, også til den delen som de hadde glemt eller fortrent. Dette fører til at de blir tvunget til å lete etter en måte å representere dramaet eller traumatet som de selv har skjult.⁵⁰

I *Tiden det tar*, som belyser familieforhold og psykiske lidelser i det moderne samfunn, beskrives de traumatiske konsekvensene familievold og foreldresvikt får for hovedpersonen Signe og hennes bror og mor. Det tar lang tid før fortelleren orker å verbalisere familievolden og foreldresvikten, den uttrykkes derfor på andre måter.

⁴⁹ Begrepene *telling*, *showing* og *writing* ble særlig populære etter Fosses essaysamling *Frå telling via showing til writing* fra 1989. Med begrepene illustrerte Fosse utviklingen romangenren hadde gjennomgått: fra den førmoderne romanen der fortelleren er tydelig til stede, via de realistiske romanene der handlingen og romanfigurene presenteres og fortelleren holder seg mest mulig skjult, til de modernistiske og særlig postmodernistiske romanene som vektla romanens materiale, den skriftlige aspekt.

⁵⁰ Og det er først ved hjelp av fortellingen de dramatiske fortidshendelsene blir avslørt. I *Et velsignet barn* begår outsideren Ragnar, som er kjæresten og formodentlig også halvbroren til fortelleren Erika, selvmord etter at han har blitt stenet av sine jevngamle på den paradisiske sommerøya Hammarsö. I *Ut og stjele hester* skyter Lars Haug tvillingbroren sin, noe som resulterer i at familien oppløses og som medfører at Tronds far forlater sin familie. I *Tiden det tar* utsettes Signe, moren og broren for farens vold og svikt. Uten unntak har romanpersonene hemmeligholdt eller fortrent hendelsene, som nå tvinger seg fram. Signe i *Tiden det tar* har ennå ikke løsrevet seg fra foreldrenes press til tross for at hun er blitt godt voksen og Erika har ikke løsrevet seg fra Ragnar i *Et velsignet barn* og kjenner fortsatt hans nærvær, skjønt han har vært død i 25 år.

Ofrene for volden og svikten forblir tause, lik Vera ble taus etter voldtekten på tørkeloftet i *Halvbroren*. Tausheten eller den manglende kommunikasjonen er kjernen i familieproblematikken som hele tiden ligger under narrasjonen i *Tiden det tar* og som dermed understreker at romanfigurene ikke evner å ordlegge sine erfaringer.

Den lille men kompliserte verden Hanne Ørstavik presenterer i sin roman lar seg vanskelig framstille. Dette er et trekk som preger flere av samtidens romaner. Som Hal Foster påpeker tyr flere av samtidskunstnere i slike tilfeller til en postmodernistisk teknikk: gjentakelsene. Dette uttrykkes tydelig i Fosses romaner, der gjentakelsene gjennomføres på setningsplanet, men også de yngre forfatterne tar en gjentakelsesestetikk i bruk for å uttrykke seg. Gjentakelsene har imidlertid en annen form hos dem, noe som vises tydelig i *Tiden det tar*. Der gjentar hovedpersonen Signe det normative språket (her representeres normen av faren og av bibelen) for å beskrive familielivet, men det blir fort tydelig at hun dermed ikke klarer å uttrykke hva hun selv føler.⁵¹ Signe bemerker for eksempel at “[m]åltidene var viktig for at de skulle føle at de hørte sammen”.⁵² Dette er imidlertid en tom frase. Signe mener ikke familien danner en gruppe, hun gjentar her bare det faren har innprentet familien. Først på slutten av romanen, på nåtidsplanet klarer Signe å gi uttrykk for det hun selv synes. Dette blir markert språklig ved at hun kan omtale seg selv ved hjelp av førstepersonspronomenet. Allerede ved romanens begynnelse, som beskriver nåtiden før fortiden har trengt seg på, omtaler Signe seg selv som “jeg”, men det er først etter tilbakeblikket som gir henne mer innsikt i fortidshendelsene, at hun klarer å si foreldrene i mot.⁵³

Framstillingsformen Ørstavik har valgt har en sterk effekt. Det illustreres blant annet av måten romankarakterne beskrives på. Beskrivelsene kjennetegnes av en forenkling, en egenskap som også kjennetegner romanfigurene hos Ullmann (den sinte faren Isak i *Et velsignet barn*) og Petterson (skogsarbeideren Franz). Bipersonene

⁵¹ Faren påstår gang på gang at de er en gruppe, men det blir på ingen måte tydelig at familien utgjør en gruppe. Det eneste stedet der de er sammen er når de er i gamma, der de tilbringer en del av sommeren. Hjemme samles de bare under måltidene, men ellers holder familiemedlemmene seg mest for seg selv. I tillegg tyr hun regelmessig til et bibelsk språkbruk: “Kjære Far. Tilgi meg for det jeg har syndet, både gjort og tenkt. Velsign oss, Gud, hele familien. Mamma, pappa og broren min. Og hunden. Kjære Far, la alt gå bra disse siste dagene før jul” (Ørstavik, 2000, s. 93).

⁵² Ørstavik, 2000, s. 158.

⁵³ Som også Christine Hamm har påpekt i artikkelen “Tåreperse eller språkkritikk” antyder bruken av førstepersonspronomen at Signe i forhold til fortidsposisjonen har gjennomgått en utvikling ved begynnelsen av romanen, hun har fått sin egen stemme, men først etter at hun har gjenopplevd det spenningsfylte familieforholdet klarer hun å ta avstand.

framstår av og til i karikatur; de blir til typer ofte med én dominant egenskap, personkonstellasjonene er ofte skjematisk og antitetisk, fordelt etter de enkle kriteriene godt/ondt. Likevel er forenklingen hos Ørstavik langt mer gjennomført enn hos Petterson og Ullmann.

Verden som beskrives i *Tiden det tar* er komplisert, men formidles forenklet ved et utstrakt bruk av antiteser og endimensjonale karakterer. Beskrivelsens antitetiske struktur er et retorisk grep som kjennetegner denne delen av romanen, som beskriver den dramatiske og mørke fortiden mye sterkere enn del én og tre, som beskriver Signe som 30-åring. Gjennom Signes iakttakelser av andre barn, andre foreldre og andre familier blir det tydelig for leseren at Signe befinner seg i en unntakssituasjon. Familien er ikke idealfamilien foreldrene forsøker å vekke inntrykk av. Dette peker i retning av en mer gammeldags realisme og minner om glasskapets dramaturgi slik den kommer til uttrykk i Ibsens dramaer.

Det er den antitetiske fortellestrukturen som gjør at det tragiske alvoret som situasjonen rommer og som Signe selv dekker over, likevel blir avslørt.⁵⁴ I sin lesning av Ørstaviks romaner påpeker Christine Hamm at mange anmeldere betraktet framstillingsformen i Ørstaviks romaner som en negativ og realistisk tekstegenskap.⁵⁵ Den minner ifølge Hamm om melodramaer,⁵⁶ og der åpner hun opp for en interessant vinkling på den typen realisme som formidles av forfattere som Ørstavik, Petterson og Ullmann. Ikke bare Ørstaviks, men også Pettersons og Ullmanns romaner viser at

⁵⁴ Signe gjør godt igjen hvor mora motstår faren. Når mora nekter å ta farens arm under julefeiringen på behandlingshjemmet, tilbyr Signe sin. (jfr. s. 170) Huset er ikke bare i det ytre forskjellig fra boligene ved siden av, men også familiene som bor i boligene er annerledes. Naboene og klassekameratene er samer og skildres uten unntak som sosiale og snille mennesker. Det første Signe konstaterer når hun kommer på besøk hos venninna Inga er at de hadde besøk: "Det var alltid noen der, tenkte hun" (s. 53). Hos Inga hørte hun "flere stemmer fra stua" (s.53), men når hun senere kommer hjem "hørte hun at de hadde begynt å spise. Det var helt stille, og varmt, hun hørte bare kniver som skar mot tallerkner" (s. 60). På denne måten vises Ørstaviks forenkling.

⁵⁵ Hamm, 2001, s. 41. Med "realistisk" betegnes verkenes virkningsetetiske aspekter, deres evne til å framkalle reaksjoner hos leserne.

⁵⁶ Christine Hamm leser melodramaet som en uttrykksmåte spesielt kvinner som befinner seg i en isolert og ukjent (eller kanskje heller oversett) stilling betjener seg av. Det er en genre som ved hjelp av en teatralisk framstillingsmåte, kan anskueliggjøre problemstillinger som vanskelig lar seg representere. Den overdrevne måten den voksne Signe reagerer på morens kommende besøk er den eneste måten hun kan uttrykke sine dypeste følelser på. Effekten den teatraliske oppførselen har er imidlertid dobbel. Affektiviteten kan skape medfølelse, men den kan samtidig skape distanse mellom hovedpersonen og leseren, fordi det teatraliske lett kan oppfattes som et tegn på manglende autenticitet eller manipulasjon. I ettertid er det melodramatiske blitt assosiert med en skjematisk (og ofte antitetisk) hyperbolsk framstillingsmåte som kjennetegnes av sterke følelsesutbrudd samt stereotype handlinger og personer, som skapte stor effekt. Det førte til at det melodramatiske ble oppfattet som tilgjort og ofte ble forbundet med populærkultur.

romanfigurenes valg på nåtidsplanet har lite å gjøre med situasjonen de befinner seg i. Deres handlemåte motiveres først og fremst av dette indre dramaet de bærer på og holder skjult.

Hanne Ørstavik legger sterk vekt på en gjengivelse av romanfigurenes sanselige erfaringer, spesielt på det å høre og se. På denne måten klarer hun å visualisere romanfigurenes indre og skaper hun en virkelighetseffekt. Inntrykket av nærhet og umiddelbarhet forsterkes av at store deler av teksten er gjengitt i presens. Som Ľubomíra Kuzmová også påpekte i sin artikkel “Erindring og sansning. Realistiske spor i Hanne Ørstaviks roman *Tiden det tar*”, har beskrivelser av sanselige erfaringer en virkelighetseffekt.⁵⁷ Et av de mest påfallende elementene i *Tiden det tar* er måten angsten og mishandlingen familien utsettes for blir formidlet på. Angsten navngis ikke direkte, men fortelleren viser angsten gjennom et utstrakt bruk av lydbilder.

Hunden løp opp i stua og inn på kjøkkenet, hun hørte at den drakk vann. Hun hengte fra seg jakka og kom inn i gangen, la den brune skinnreima ved siden av telefonen på den lave kommoden. Hun sto stille og lyttet, tven sto på i stua, det knirket i skinnet, det var vel faren som bøyde seg fram i stolen, hun så for seg moren i sofaen, med en åpen bok i fanget og en røyk i hånda, øynene fram på skjermen. Hun hørte broren åpne vannkrana på badet, han pusset tennene.⁵⁸

Angsten for foreldrene har hun ikke blitt kvitt som voksen og det er interessant at det nettopp er sanseerfaringene som aktualiserer de angstfylte fortidshendelsene. Når den tredveårige Signe, som har flyttet til et nytt sted med sin egen familie, blir ringt av sin mor blir hun helt stiv i kroppen og det er et tegn på at hun ikke er blitt kvitt fortidsopplevelsene. Dette til tross for at hun hadde vært sikker på “at det ville bli bedre bare vi kom hit”.⁵⁹ Den kroppslige reaksjonen er et tegn på at hun ved begynnelsen av romanen ennå ikke orker å beskrive de dypeste følelsene.⁶⁰ Når samboeren hennes spør hva som er i veien, nekter hun plent for at hun blir utafør av at foreldrene skal komme: “Det er ikke det det handler om”.⁶¹ Isteden reagerer hun overdrevent og hun innbiller

⁵⁷ I *Motskrift* 2/2004, s. 45-53.

⁵⁸ Ørstavik, 2000, s. 155.

⁵⁹ Ørstavik, 2000, s. 16.

⁶⁰ “Jeg hadde aldri sagt noe før [...]. Å konfrontere henne [mora] var å dytte i hele systemet, sette det i spill uten å vite hva det kunne føre til” (Ørstavik, 2000, s. 42ff).

⁶¹ Ørstavik, 2000, s. 13.

kjæresten at hun er utafør fordi huset er rotete. Men det viser seg at hun kjenner igjen sanseerfaringene.

Aktualiseringen av fortidserfaringer gjennom sanseopplevelser kjennetegner ikke bare Ørstaviks romaner, men også Pettersons og Ullmanns tekster. Fortiden og dermed forklaringen på Signes reaksjon avdekkes i romanens andre del. Her gjengis fortidsminnene. Etter det avsluttes romanen med en kort epiløp på nåtidsplanet, og vises det at hun har gjennomgått en utvikling, selv om tidsforløpet på nåtidsplanet er svært begrenset. Hun trenger innsikten i fortiden før hun finner et språk som hun kan anvende til å snakke foreldrene imot. Bruken av en rammestruktur er såvel for Ørstavik, som for Petterson og Ullmann nødvendig for å skaffe innsikt i romanfigurenes psyke, mens rammefortellingen hos Frobenius og Lande anvendes for å diskutere premisene for å kunne skrive om fortiden.

Avslutning

Romanprosjektene til de yngre norske forfatterne jeg har sett på i dette kapitlet viser store likheter med de etablerte forfatternes prosjekter, men deres prosjekter er mindre utpreget. De forholder seg lik Saabye Christensen, Solstad og Fosse til en gjenkjennelig og samtidig sosialhistorisk kontekst, de retter oppmerksomhet mot selvet, kroppen, (problematisk) familieforhold, men det er også en del yngre forfatterne som er mer psykologisk orientert enn Fosse, Solstad og Saabye Christensen. Dette viser seg blant annet ved deres interesse for konsekvensene av familiens og spesielt foreldres svik for det moderne individets psyke. De undersøker konsekvensene ved å sette inn to tidsplan: et fortidsplan som gir en fragmentert framstilling av fortiden og et nåtidsplan der romansubjektet konfronteres med at det har begrenset kunnskap til eller innsikt i fortiden. I samspillet mellom fortid og nåtid avklares en del av "hullene" og i den forstand kan disse romanene betraktes som mer tradisjonelt realistiske. Morens kommentar til Signes fortelling i *Tiden det tar* er tegn på at også disse tekstene avviser en tradisjonell ontologisk absoluttisme. De bekrefter at fortidsrepresentasjonen fortellingen skaffer bare er en blant flere mulige.

Hvis du tror at det der er hele historien, så tar du feil. Det er din versjon. Du forteller din historie, men den er bare halv, husk det. Du mangler femti prosent, sa mamma, - du må ikke tro at du besitter sannheten.⁶²

Likevel framstår fortidsberetningene Petterson, Ullmann og Ørstavik presenterer i sine respektive romaner som mer helhetlige enn de etablerte og de eksperimentelle unge forfatterne.

Et av hovedinteressene i den nyere realistiske litteraturen generelt er spørsmålet om hvordan individets erfaringer kan beskrives. Og da gjelder det ikke bare de objektiverbare og konkrete, men også de mest intime erfaringene eller følelsene som vanskelig lar seg språkliggjøre, men som betraktes som meningsgivende. Samtlige har gitt avkall på en tradisjonell plottstyrt og kausal-logisk romanform. De allerfleste opererer med en fragmentert framstillingsform som vektlegger det momentane og som fanger ulike situasjoner som knyttes til et bestemt sted. Resultatet er at innsikten, forklaringen eller meningen de forsøker å finne fram til, og som er drivkraften bak romanprosjektet enten mangler eller bare har midlertidig gyldighet, og kan avkreftes når som helst.

Likevel er det en betydelig forskjell mellom de mer tradisjonelt psykologisk tekstene og Solstads, Saabye Christensen og Frobenius og Lande. Hos Hanne Ørstavik, Linn Ullmann og Per Petterson er identitetsspørsmålet ikke del av et spill. I likhet med Fosse forsøker de å finne fram til en uttrykksmåte for det skjulte eller mystiske uten å la det bli del av en *performance*.

⁶² Ørstavik, 2000, s. 45.