

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 15.04.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/dokumentarroman.pdf>

Dokumentarroman

(_sjanger) Også kalt “non-fiction novel”. Dette er en krysning mellom en dokumentarbok og en roman. Det sanne og dokumenterte (historiske fakta) skildres med skjønnlitterære virkemidler og med en viss dikterisk frihet. Kildene kan være f.eks. arkivmateriale, avisartikler og forskningsrapporter. Dokumentarromaner er faksjon, dvs. blanding av fakta og fiksjon, eller en sammensmeltning av fiksjon, journalistikk og sosiologi (Demougin 1985 s. 1400). Sjangeren anerkjenner ikke grensen mellom estetisk tekst og sakprosa. Litterære grep brukes for å gi innblikk i reelle og gjerne aktuelle saksforløp.

Det skjer en “autentifisering av det fiktive” (eller omvendt) (Lüdeke 2011 s. 248).

Saken som er kjernen i en roman (f.eks. en forbrytelse eller en politisk skandale), får ofte en eksemplarisk funksjon som kaster lys over lignende saker.

Eksempler:

Gunnar Larsen: *To mistenkelige personer* (1933) – skildrer lensmannsdrapene i Ådal i 1926 og forbryternes flukt

Meyer Levin: *Compulsion* (1956) – handlingen baserer seg på en faktisk mordsak og en psykoanalytisk tolkning av mordernes handlinger

Truman Capote: *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1965)

Per Olof Sundman: *Ingenjör Andréas luftfärd* (1967)

Maria Eriksson og Liza Marklund: *Gömda* (1995)

Torbjørn Kjørmo: *Etter kongens ufravikelige ordre: General Armfeldt hærtog gjennom Trøndelag 1718-19* (1998) – om den svenske kong Karl 12. soldater som frøs ihel i fjellet etter å ha forsøkt å erobre Trondheim

Eli Sæter og Jacob Holdt: *En amerikareise* (1998) – om sosial nød, rasisme m.m. i USA

Spanjolen Armando Palacio Valdès skapte med bl.a. *José* (1885) og *Riverita* (1886) en slags reportasjeromaner (Strosetzki 1996 s. 312).

“*Babi Yar: A Document in the Form of a Novel* is an internationally acclaimed documentary novel by Anatoly Kuznetsov about the Babi Yar massacre. The two-day murder of 33,771 Jewish civilians on September 29-30, 1941 in the Kiev ravine was one of the largest single mass killings of the Holocaust. The novel begins as follows: “Everything in this book is true. When I recounted episodes of this story to different people, they all said I had to write the book. The word ‘document’ in the subtitle of this novel means that I have provided only actual facts and documents without the slightest literary conjecture as to how things could or must have happened.” ” (http://www.goodreads.com/book/show/708481.Babi_Yar; lesedato 12.08.16)

Det er uvisst hvor eksplisitt forfatteren må være om hva som er kildene for en dokumentarroman (for at det skal være en slik roman). Det finnes uansett mange hybridtilfeller mellom vanlige romaner og dokumentarromaner, f.eks. kan Theodor Dreisers *An American Tragedy* (1925) og Morris Wests *In the Shoes of the Fisherman* (1963) oppfattes som hybrider.

Ottar Grepstad påpeker hva som er beslektede sjangrer: “Ein moderne variant av historisk framstilling frå det 20. århundre er dokumentarskildringa, som omfattar dokumentarroman, rapportbok og dokumentarbok. [...] Både forfattarintensjonen, sjølvautoriseringa og kjeldebruken gjer dokumentarromanen til fiksjonslitteratur. Dei to andre undersjangrane kan sorterast etter emne. Dokumentarboka gjeld personar og personars handlingar, rapportboka gjeld stader og lokalsamfunn.” (Grepstad 1997 s. 517)

Den amerikanske forfatteren Upton Sinclairs *Boston* (1928) baserer seg på arrestasjonen og dommen over to italiensk-amerikanske anarkister, Nicola Sacco og Bartolomeo Vanzetti. De to ble arrestert og anklaget for væpnet ran og mord. Mange i den amerikanske opinionen var på 1920-tallet urolige for anarkisters rolle i samfunnet. Myndighetene så på anarkismen som en trussel på linje med kommunismen. Dommen mot Sacco og Vanzetti førte til sterke reaksjoner, ikke minst blant intellektuelle i USA fordi de mente det var justismord på politisk grunnlag. Det ble arrangert protesttog og andre demonstrasjoner. Men Vanzetti og Sacco ble likevel henrettet i den elektriske stol i 1927. Sinclairs roman, “published one year after Sacco and Vanzetti were executed, brilliantly combines fact and fiction to expose the toxic atmosphere of paranoia, prejudice, and greed in which the two men were tried. Recently widowed sixty-year-old Cornelia Thornwell abandons her Boston Brahmin family to take a factory job in Plymouth, Massachusetts. She witnesses the crushing poverty and heartless bigotry endured

by immigrant laborers, and befriends the charismatic fishmonger Bartolomeo Vanzetti, a committed anarchist and atheist. When Vanzetti and his fellow countryman Nicola Sacco are arrested and charged with murder, Cornelia's belief in the fairness of the American judicial system is shattered. Joining the public outcry heard from Boston to Buenos Aires, she demands a fair trial – but it is too late. As Sacco knew all too well: “They got us, they will kill us.” ” (https://books.google.no/books/about/Boston.html?id=ENTSCgAAQBAJ&redir_esc=y; lesedato 18.12.17)

Gunnar Larsens *To mistenkelige personer* (1933) har et preg av saklig reportasje, og forfatteren hadde dekket saken som reporter for avisa *Dagbladet* i 1926. Larsen gikk store deler av mordernes fluktrute i skogområder på grensa mellom Norge og Sverige før han skrev boka. Romanen vektlegger naturinntrykk langs ruta. Den yngste av de to mordernes oppdiktete sanseopplevelser i skogen underveis på flukten er sentralt i fortellingen. Men Larsen vektlegger også den psykiske underlegenheten som den yngste føler, i kontrast til den eldstes viljestyrke. Denne forskjellen mellom dem bidrar til å skape spenning og intensitet i romanen. Men den indre virkeligheten hos den unge morderen hadde ikke Larsen noe dokumentarisk belegg for.

Levins *Compulsion* handler om to unge, vellykkete amerikanske menn som begikk et drap som et slags eksperiment: “Nathan Leopold and Richard Loeb were two college boys, brilliant and mad, who decided to kill a younger boy in 1924 to see if they could commit the “perfect crime.” After they were caught, their trial turned into a media circus – the “trial of the century” starring their world famous lawyer Clarence Darrow.” (<http://www.criminalelement.com/blogs/2012/10/leopold-and-loeb-still-fascinate-90-years-later>; lesedato 30.05.14) Levins bok var en av de litterære inspirasjonene (sammen med Marki de Sades bøker) for britene Ian Brady og Myra Hindley da de på 1960-tallet drepte minst fem barn og tenåringer.

I Capotes roman *In Cold Blood* gjenfortelles historien om mordene på Kansas-familien Clutter i 1959. Capote snakket med venner og naboer av ofrene før han skrev boka, og etter hvert også med de to tiltalte. Han fikk tillatelse til å intervju de to mordmistenkte i fengselet, helt fram til de ble dømt og deretter henrettet i 1964. Capote kunne også basere sin roman på det han fikk lese av de 6000 sidene som ble produsert av FBI og andre under etterforskningen. Capotes mål var å være upartisk beskrivende, en objektiv gjenforteller av sakens fakta, men fortalt på en detaljrik og engasjerende måte.

“*Med kaldt blod* er satt i Kansas på slutten av 1950-tallet og omhandler det brutale massedrapet på fire medlemmer av familien Clutter i november 1959. Handlinga i boka veksler mellom opptakten til drapene og etterspillet i lokalsamfunnet og drapsemennens flukt. Fra 14. november og seks uker frem i tid følger vi både familien, gjerningsmennene og politiets etterforskning. Siden Capote brukte seks år på å skrive boka så får den også med seg gjerningsmennenes endelikt, selv om

hovedfokuset er de seks ukene mellom dåd og dom. Boka tar sikte på å dokumentere hele denne grusomme hendelsen fra begynnelse til slutt og blir kategorisert som en *ikkefiksjonell-fiksjon*. Den fremstår som en dokumentar med visse fiksjonelle eller utbroderende tilsnitt. Et eksempel på dette er gjengivelser av samtaler og tanker hos flere av personene. Capote gjorde omstendelig og grundig research med bl.a. intervjuer med de dømte gjerningsmennene, men det er selvsagt nødvendig å ta seg noen dikteriske friheter likevel. Boka er ikke en ordinær krimbok. Det aldri tvil om hvem som gjennomførte drapene, eller om de blir tatt eller ikke. Det som driver handlinga framover er å vise hva mennesker er i stand til å gjøre, og prøve å få fram hvorfor de gjorde. Hva setter noen istand til å brutalt drepe fire mennesker, og hva skal til for at mennesker skal kunne bli drapsmenn. Dette avdekkes litt for litt gjennom hele boka. Det kommer tydelig fram at Capote har gjort mye – MYE – research for å kunne fortelle denne historien. Dessverre så skjer det som ofte skjer med slike prosjekt, forfatteren klarer ikke å begrense seg og blir bare for mye detaljer til tider, spesielt mot slutten. Det er interessant, men av og til er det store deler av kapittel som kunne vært kuttet fordi det ikke er relevant. [...] Ikke overraskende at boka ble en bestselger” (anonym blogger på <http://deterbokami.wordpress.com/2013/10/17/lest-med-kaldt-blod-av-truman-capote/>; lesedato 20.05.14).

Etter at romanen kom ut i 1965, bebreidet den engelske kritikeren Kenneth Tynan Capote for at han ikke hadde gjort mer for å hindre av de to morderne ble henrettet. Ingen andre hadde bedre innsikt i deres psyke og sjelelige sår enn Capote, mente Tynan. Capote forsvarte seg med at han helt sikkert ikke – tatt i betraktning gjeldende lov og straffepraksis i Kansas – ville ha klart å endre straffen deres til livsvarig fengsel.

“In an interview, Capote himself admitted that “keeping himself out of the narrative did not necessarily mean that he gave up all control over how to present the events,” but no such acknowledgement is made in the text of the book itself (Schmid 103). Within the text, Capote’s version of both the events and the people enacting them are presented uncontested as though this is the only way that this story could be told, and it is therefore the truth. The reader thus does not need to do the work assigned within trial reports and can instead rely on the author” (Frost 2015).

“Interestingly, although Capote has removed all evidence of himself from the text and often reports on conversations or events in the narrative that he did not witness, one of the most important scenes in the murder narrative – the corpse discovery scene – is presented entirely in the words of a witness. Larry Hendricks, a school teacher, describes the scene in the Clutter farmhouse in a pages-long apparently uninterrupted, unprompted, detailed monologue. Instead of relying on the authority of the omnipotent narrative voice, or on the medical authority of an expert description, Capote apparently completely removes himself from this description of the violence. He also refrains from constructing the crime itself, later using Smith’s

confession – also an apparently uninterrupted pages-long monologue – in order to bring the reader back to that November night. During the moments of revelations of intense violence, Capote seems to completely remove himself from the narrative and let the witnesses speak for themselves. This makes it seem as though these monologues are natural and self-producing, uninterrupted by questions for clarification and then unedited, presenting readers with the idea that Capote had no more influence than to turn on his recorder and faithfully transcribe what was said. In this way he presents these interviews much along the lines of trial report testimony, in which the questions asked of the witness were generally left out and the transcription of the testimony largely presented as a monologue. Capote [...] creates the illusion of truth by removing himself from the pages and presenting witness testimony as simple fact that does not need to be bolstered by words of his own. He must simply be trusted to present the information given to him without alteration or interference.” (Frost 2015)

Capotes “description of the criminals is skewed so that Smith appears to be more sympathetic and Hickock comes across as the smarter man, and also the man more likely to put his plans into action. Audiences may thus spend much of the narrative believing that Smith is guilty merely by association, while Hickock is the true criminal, reacting negatively when Hickock confesses that Smith was the one to have pulled the trigger because they think he must be lying. Instead, Smith – who has been given almost preferential treatment in the text, receiving far more pages devoted to his troubled past – ends up confessing to all four murders, subverting audience expectations and leading to possible issues of trust between the audience and the author who may not have properly prepared readers for the resolution. [...] it is Hickock who seems most likely to murder. He easily dismisses Smith’s concerns about being caught for their crimes, brushing off the act itself and showing little apparent empathy. However, once the men have finally been brought into police custody, it is Hickock who cracks and confesses first. At this point in the narrative it seems that Hickock, who has up until now lied slickly and ordered Smith not to breathe a word of it, has turned on Smith, and the reader may wonder if Hickock has blamed the entire ordeal on his partner in an attempt to frame Smith.” (Frost 2015)

“However, when Smith finally confesses – and then amends his confession to what he claims is indeed the full truth – it is to say that he was the one who slit Herb Clutter’s throat and then shot all four members of the family, all by himself and of his own volition. The apparently more sensitive, more relatable man of the pair is the one who is responsible for the violence described in the first part of the book, nearly undermining Capote’s representation. When “Capote reverses the reader’s expectations by portraying his most deadly killer as the seemingly kind one, and the one who seemed most threatening and violent as essentially innocent,” it comes as a shock to readers who may have already formed their own opinions about the pair’s relative guilt or innocence (Murley 57). Although Capote’s omniscient

narration leads readers to believe the opposite, Smith's own words present what readers must ultimately take as the truth." (Frost 2015)

"The criminal himself, while he may know the most about his actions and his past, is an unreliable narrator. Capote's use of another's words to reveal the hard facts of the case, both the evidentiary and the gruesome, reveal an aspect that appears in *In Cold Blood* but in few other true crime books: his "attempt to generate public sympathy for them [Hickock and Smith] by arguing that they may not have been legally responsible for their crimes because they were suffering from temporary insanity" (Schmid 195). Although the criminals of this narrative were tried and found guilty in a court of law, and although all other attempts for a retrial were turned down, Capote himself does not commit to the fact of their guilt, despite their executions. The extensive biographies of each criminal reveal troubled childhoods and injuries to the head, and therefore likely the brain. Brain trauma has long been associated with emotional issues, which may have been the cause of Smith's uncontrollable rage. Each man was assessed of mental competence before the trial, but Capote takes his reporting a step further by printing what Dr. Jones would have said about each subject, if he had been allowed to make such declarations by Kansas law (Capote 294). These long descriptions emphasize the men's unusual mental states, and their inclusion in the text when they were not allowed at the trial is a specific choice Capote made in his representation of Smith and Hickock. In the case of Smith, this inclusion helps explain the narrative's extensive discussion of his biography, because the diagnosis of "sociopath" encourages such attention to detail to allow audiences to understand his guilt. In *Cold Blood* is not in itself a trial report, but in its description of the trial, there was no historical precedent for Capote including information that first, did not appear at the trial itself, and second, seems contradictory to the final verdict. In this case, Capote is not indicating that Smith and Hickock were not involved in the murders of the Clutter family, but that they should have been spared execution by virtue of the insanity defense. He explains the circumstances required for an insanity defense in Kansas, as well as other states' varying definitions, before taking issue with the assessments performed on the prisoners. Capote's argument seems to be with the M'Naughten rule itself – Kansas' functioning definition of what it means to be legally insane – since even Dr. Jones' proclamations, unmentioned at the trial but published in the book, do not fall within the definition of legal insanity." (Frost 2015)

"Capote seems to be in favor of commuting the death sentence of each man and giving him psychiatric treatment, Smith even more so than Hickock because of his difficult childhood and the fact that he himself murdered four strangers. Even though he was the more confident man, more capable of assuming the spotlight, Hickock is shunted to the side in favor of the sympathetic portrayal of his partner, which leaves audiences open to question whether or not Hickock should have been executed in the first place and thus undermines the reassuring security of the restoration ritual by bringing up the question of a possibly unfair sentence. [...] At the end of the book, even as Capote explains Hickock's attempts to change his

sentence, the text does not repeat these details, nor does it remind readers that, in the beginning, it was Hickock who intimated there should be no witnesses left alive. The only argument Capote puts forth for either criminal is that of insanity, an oblique argument that nonetheless stands out against most crime narratives' clear indication of their subjects' guilt. Again, this has the potential to disrupt the restorative function of ritual by causing audiences to question the rightness of the executions, especially when one man has been so sympathetically portrayed.” (Frost 2015)

“Etter braksuksessen Truman Capote fikk med “In Cold Blood” i 1966, ble “true crime”-sjangeren et klondyke for forlagsbransjen. Alle ville skrive om ekte drapssaker med en dramatisk form som grenset til det skjønnlitterære. Litterær sakprosa hadde aldri hatt bedre vilkår. Men mesterverket var tuftet på en etisk spagat. Capote var drapsmennesenes eneste kontakt med verden i åra de ventet på at dødsdommen skulle fullbyrdes. I fengsel oppførte han seg som deres varmeste forsvarer, og lovt gjentatte ganger å sende benådelsbrev til guvernøren. I virkeligheten var han nok ikke like opptatt av at mennene skulle komme fri. Han ville ha sin historie, skrevet i førsteperson fra drapsmennesenes perspektiv. Som den franske sakprosaforfatteren Emmanuel Carrère har sagt det, tente Capote lys om kveldene i håp om at morderne ville henges snart, så han kunne få den perfekte avslutningen på boka si.” (*Dagbladet* 21. februar 2014 s. 56)

Capotes bok “ble en voldsom suksess, men mange har pekt på hvordan den også bidro til å forme amerikansk strafferett. William Burroughs anklaget Capote for å ha solgt seg til dem som ønsket å forvandle USA til en politistat.” (Willy Pedersen i *Morgenbladet* 16. – 22. mars 2018 s. 48-49)

Den amerikanske forfatteren Norman Mailer skrev bl.a. *The Armies of the Night* (1968), “som i likhet med Truman Capotes “Med kaldt blod” regnes som et pionerverk innen den nye, litterære journalistikken som grodde vilt og frodig i samtidas amerikanske presse. Tom Wolfe inkluderte Mailer i sin antologi “The New Journalism” (1973), og berømmet ham for sin deltakende form for reportasje. Boka handler om en stor Vietnam-protestmarsj mot Pentagon i 1967. Wolfe påpeker det litterært betydningsfulle i at Mailer ikke bare skildret begivenhetene som en utenforstående observatør. Forfatteren var selv en av lederne for marsjen. Dermed kunne ham med stor troverdighet bruke seg selv som en figur i fortellingen, og som et øyenvitne som selv hadde sett, lyttet og følt dramatikken på kroppen. Han kaller seg selv “Mailer” i boka, og Wolfe påpeker at forfatterens metode fungerer fordi han beskriver og utvikler sin egen skikkelse minst like omhyggelig som en hvilken som helst hovedfigur i en roman. Betegnende bruker Mailer undertittelen: “Historien som en roman, romanen som historie.” Dette slagordet ligger bak mange av de bøkene Norman Mailer publiserte i åra som fulgte. Grundige dokumentariske undersøkelser kombinert med et språk fylt med skjønnlitterære virkemidler ble Mailers måte å tolke virkeligheten på.” (*Dagbladet* 13. november 2007 s. 38-39)

“Philip Roths berømte hjertesukk fra 1961, om at virkeligheten overgikk romanforfatterens forestillingsevne og kulturen hver dag tryllet frem skikkelser som romanforfatterne bare kunne misunne den, forklarer hvorfor folk som Tom Wolfe, Joan Didion og, ikke minst, [Norman] Mailer forsøkte å kombinere *reporterens* empiriske observasjoner med *romanforfatterens* moralske visjoner; individuelt skrivehåndverk og sosial virkelighet kunne på den måten gå opp i en høyere enhet, mente de, enn det som var mulig i den realistiske romanen. Eller i sakprosaen, for den saks skyld. For parallelt med realismekritikken løper som regel en kritikk av nyhetsjournalistene og historikernes skinnobjektivitet og faktarytteri. Mailers syn på forholdet mellom fakta og fiksjon kommer tydeligst til uttrykk i dokumentarromanen “Nattens armeer” fra 1968. Som det lyder i Einar Blomgrens oversettelse: “Romanen må erstatte historien på akkurat det punktet der opplevelsen er tilstrekkelig emosjonell, åndelig, psykisk, moralsk, eksistensiell eller overnaturlig til å avdekke det faktum at historikeren, når han går nærmere inn i denne opplevelsen, vil være nødt til å forlate de klart opptrukne skillelinjene innenfor historisk granskning.” “Nattens armeer”, som hadde undertittelen ‘Historien som roman. Romanen som historie’, var ikke bare en rapport fra demonstrasjonen mot Vietnamkrigen i Washington, DC i 1967, men også en skjult polemikk mot sjangerinnstifteren Capote, som mente at dokumentarromanforfattere måtte være like selvfornektende som journalister. Mailers egen rolle i demonstrasjonen utgjør en stor del av handlingen i “Nattens armeer”, og også i senere reportasjeverk ender Mailer til slutt opp som hovedperson.” (Frode Johansen Riopelle i *Klassekampens* bokmagasin 15. november 2014 s. 14)

Norman Mailers *The Executioner’s Song* (1979; oversatt til norsk i 2014 med tittelen *Bøddelens sang*) “er et kaleidoskopisk verk, fortalt i tredjeperson fra et utall menneskers perspektiv: drapdømte Gary Gilmore, kjæresten Nicole Baker, advokater, journalister og pårørende til både gjerningsmannen og hans ofre. Dokumenter, brev, avhør og intervjuer synes å ha gitt Mailer det han trenger for å gi hver og en sin selvstendige stemme – i dialogene, men også i tredjepersonsbetraktningene, hvor Mailers subtile bruk av fri indirekte stil bringer oss tettere på dem som har bevitnet hver enkelt begivenhet, på deres sosiale bakgrunn og temperament. Her er forfatteren nærværende bare når *fraværet* av et vitneperspektiv er påtakelig, for eksempel i den fotografiske beskrivelsen av avtredet på bensinstasjonen i Orem, Utah, hvor Gilmore, etter en krangel med Nicole Baker, kaldblodig skjøt et av sine ofre i hodet på kloss hold. I slike øyeblikk ser man for seg forfatteren på åstedet med sin notatblokk. [...] Gilmores kamp for å unnsnippe fengsel på livstid, for å bli henrettet i tråd med opprinnelig dom, og dertil hans inngåelse av en selvmordspakt med Nicole Baker, gir andre halvdel en eksistensiell og metafysisk dimensjon som løfter “Bøddelens sang” opp blant klassikerne.” (Frode Johansen Riopelle i *Klassekampens* bokmagasin 15. november 2014 s. 14)

The Executioner’s Song “hadde som undertittel ‘A True Life Novel’. Alt som sto i boka var, som tittelen lovet, true. Sannheten var dokumentert, klassifisert, initiert

og til dels eid av Larry Schiller. Uten teknisk sett å ha skrevet en linje i den, er Larry Schiller opphavsmann, med opphavsmanns rettigheter, til en av vår tids store bøker. [...] Spillet rundt hvordan Larry Schiller, kontrakt for kontrakt, sikrer seg rettighetene til Gilmore-saken, utgjør en vesentlig del av innholdet i “Bøddelens sang”. Ved hjelp av standardkontrakter og penger han i utgangspunktet ikke har, knytter Schiller Gilmores slektninger og ikke minst hovedpersonen selv til eksklusive avtaler som pressen litt for seint finner ut at sperrer alle andre ute fra det som vokser til å bli en sak som vekker internasjonal oppsikt. Henrettelsesdatoen den 17. januar 1977 dominerer Gary Gilmore førstesidene også på norske aviser. Med sitt overveldende kildemateriale i form av intervjuer han og hans medarbeidere hadde gjort med nesten alle sentrale aktører i saken, kunne Schiller velge mellom mange forfattere. Men på ett eller annet punkt tok han en beslutning om at dette enorme tilfanget av fakta ikke skulle resultere i en sakprosbok, slik alle som hadde sett ham hamstre rettighetsavtaler hadde antatt, men en roman. [...] - Det som til sist ble avgjørende for at jeg gikk for Mailer, var at han på et tidspunkt hadde stukket ned sin kone. [...] Men Larry Schiller er ikke bare i bakgrunnen for Mailers roman. Han er selv en av hovedpersonene i “Bøddelens sang”. Hvorfor? - *Less is more*. Det er derfor jeg er med i boka. Jeg er der som et middel til å la folk som opplevde historien få snakke selv. [...] - Det var frustrerende å ikke kunne gjøre intervjuene med Gilmore selv, men skulle jeg gjort det om igjen i dag, ville jeg faktisk foretrukket den måten. Vi fikk innfallsvinkelen til fem forskjellige spørsmålsstillere som, selv når de holdt seg til manuskriptet, tydelig appellerte til forskjellige fasetter ved Gilmores personlighet.” (Hans-Olav Thyvold i *Klassekampens* bokmagasin 15. november 2014 s. 4-5)

Dag Solstads *Medaljens forside: En roman om Aker* (1990) ble skrevet som et bedriftsoppdrag. “Aker Mekaniske Verksted kunne som et av landets største industrikonsern i 1991 se tilbake på 150 års virksomhet. Dag Solstad fikk oppdraget med å skrive en annerledes jubileumsbok – en roman om et verksted. *Medaljens forside* er en roman med en bedrift som hovedperson. Den består av fire lange kapitler som beskriver Akers barndom, ungdom, manndomskraft og død. Det er også en roman om den norske borgerskapets ulike representanter slik de har sett ut i denne bedriftens perspektiv. Og det er en roman om den norske kapitalismens utvikling fra en sped begynnelse til en integrert del av den vestlige kapitalismen.” (<http://www.audiatur.no/bokhandel/bok/6424>; lesedato 23.04.14)

Journalisten Åsne Seierstads bok *Bokhandleren i Kabul* (2002) er basert på en reise til Afghanistan i 2001, kort tid etter det vestlige militære angrepet på Taliban-regimet (begrunnet i terroraksjonene 11. september 2001 i USA). I fire måneder oppholdt Seierstad seg som gjest hos en middelklassefamilie i hovedstaden Kabul, og det er dette hennes dokumentarroman handler om. Boka ble en bestselger og oversatt til mange språk. Den afghanske bokhandleren (kalt “Sultan Khan” i boka) leste teksten etter utgivelsen, og reagerte på det han mente var løgner om han og hans familie. Et problem i rettssaken som fulgte var sjangerplassering: var det en roman eller en dokumentarbok?

Bokhandleren i Kabul “er en viktig bok i etterkrigstidas prosahistorie ved sin eventyrlige salgssuksess og gjennom all diskusjonen den har utløst. Den har vært rost for innlevelse og dokumentasjon og blitt hardt kritisert for mangelen på det samme. Den har virket opplysende, og den har befestet fordommer, har det vært hevdet. Både suksessen og debatten har imidlertid vært basert på to brutne kontrakter, som begge plasserer boka i sakprosaens grenseland. Først kontrakten med leserne: Det naive “Sant eller usant?” er et fullt ut legitimt spørsmål å stille for en leser. Og det er god grunn til å tro at bokas suksess er knyttet til at den oppfattes som sann. Men sann på hvilken måte? Seierstad og forlaget gir boka undertittelen “Et familiedrama”. Altså “usant?” Selvsagt er ikke boka noe skuespill, og leseren forblir like klok. På omslaget av den norske utgaven finnes et fotografi som virker riktig autentisk. Den leseren som ikke hopper over forordet, får ganske klar beskjed om at svaret er “sant”: “Til grunn for det jeg skriver, ligger virkelige historier.” Men straks vi er i gang med historiene om familien, møter vi den allvitende forteller som med guds øyne og ører har sett og hørt de afghanske familie-medlemmenes innerste tanker som hun nå gjengir i fri, indirekte tale. Uten kjeldehenvisninger av noen art. Ikke sant? Etter dagens læreplan skal norske skolebarn tidlig lære å oppgi kilder når de skriver dokumentarisk. Hos Seierstad hviler samsvaret med den historiske virkeligheten bare på den tillit vi har til henne. Den er stor hos mange, men ble noe svekket av uttalelser hun selv har kommet med i debatten: “Jeg kan ikke få understreket nok at alt i denne boken er sant ut ifra det jeg har sett, og jeg kan stå for hvert eneste avsnitt,” sier hun for eksempel til VG 30.8.2003. Rett nok har det lenge vært på moten å relativisere sannhetsbegrepet. Men å hevde at “det som er sant for meg er ikke sant for deg”, holder ikke når det er tale om journalistikk og dokumentarlitteratur. Leserkontrakten brytes altså, enten teksten oppfattes som fiksjon eller fakta.” (Johan Tønnesson i <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/07/16/541014.html>; lesedato 05.06.14)

“Seierstad har valgt å utelate ‘jeg’-formen fra narrasjonen, noe som helt klart ville gitt historiene hennes et mer subjektivt perspektiv, og fremstilt en snevrere horisont; personlig, ikke ‘objektiv’. Tom Wolfe beskriver hvordan journalister som vil skrive “litterært” kan løse dette perspektivproblemet: “The answer proved to be marvelously simple: interview him about his thoughts and emotions, along with everything else” Men er det så enkelt? Får en skribent tak i all informasjon, alle tanker, motiver, og så videre, og vil ikke alt nedskrevet uansett være resultat av en prosess der forfatteren velger ut og bearbeider sitt materiale? Følgende sitat viser denne dobbelte rollen, journalisten og forfatteren, som har fått i alle fall noen anmeldere til å oppfatte “sannhetsbevitnelsen” hennes som nokså tvetydig: “En gang plukker han en jente opp fra gaten, en analfabet som aldri har sett en bok. Hun står og venter på bussholdeplassen utenfor butikken, han sier han vil vise henne noe. Hun er vakker, vakker og myk. Innimellom kommer hun innom butikken, han lover også henne en rosenrød fremtid. Iblant får han lov til å ta på henne under burkhaen. Men det får ham bare til å brenne enda mer.” Var Seierstad til stede under historien hun gjenforteller her? Hun skriver selv i forordet at hun i

en del tilfeller har fått historier gjenfortalt. Med bakgrunn i fortellermåten, og ikke minst i innhold, er det god grunn til å anta at hun ikke var usynlig tredjemann i sitatet ovenfor. Jeg er også fristet til å tro at en unggutt aldri ville betrodd seg på denne måten til en hvit vestlig kvinne, og er villig til å avskrive utsagn som 'love en rosenrød fremtid' og "brenne enda mer" som innslag av forfatters frie kreativitet. Vi står overfor journalistens dilemma i forhold mellom innhold og presentasjon. Mansurs skikkelse er basert på en levende person, men hun bruker stor grad av konstruksjon, og gjengir både Mansurs tanker og handlinger. Hvem har fortalt henne dette? Er det brukt tolk?" (Kirsten Bøe i https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/2312/Masterthesis_Boe.pdf; lesedato 04.06.14)

Den russiske forfatteren Svetlana Aleksijevitsj "har siden åttitallet skrevet dokumentarromaner om "sovjetmennesket". Har en unik litterær stil hvor hun i hver bok syr sammen flere hundretalls intervjuer til et slags kor av stemmer, med og uten innslag av egen fortellerstemme. Fokuserer alltid på vanlige mennesker." (<https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/en-seier-for-sovjetmennesket-1.419029>; lesedato 15.06.18) Hun har gitt ut bøker basert på intervjuer bl.a. om 2. verdenskrig og Tsjernobyl-ulykken. "Hennes teknikk går ut på å intervjuet et stort antall mennesker og gi plass til deres stemmer, som i et kor der hver enkelt skjebne blir en del av helheten. Det er ikke sakprosa, men en avansert form for romankunst." (*Dagbladet* 18. januar 2014 s. 2)

Aleksijevitsj "avviser at hun skriver journalistikk eller sakprosa, kaller bøkene sine stemmeromaner [...] - Min form vil jeg kalle en roman av stemmer. Det er ikke sakprosa. Jeg vil heller kalle det jeg skriver, en konstruktiv prosa. Når jeg gir form til en bok, tenker jeg at den skal være konstruert som en roman eller en novelle. Alle bitene er sanne historier folk har fortalt meg, men jeg skriver ikke journalistikk. Jeg begynner kanskje å jobbe som journalist når jeg samler inn materiale, men siden jobber jeg som forfatter. Det betyr ikke at jeg skriver om det jeg har samlet, men at jeg forsøker å oppnå den effekten et litterært verk kan ha. [...] i skjæringspunktet mellom dokumentarlitteratur og roman. [...] Det er nettopp ideen, prosjektet, perspektivet – eller filosofien, som er et uttrykk Aleksijevitsj bruker ofte – som former materialet og som er avgjørende for å kunne skape en stemmeroman av hennes kaliber [...] Formen jeg skriver i, fungerer på store episke temaer. Det er om å gjøre å finne et tema som gir en ny forståelse – av livet, av fremtiden, av verdiene våre. [...] Romanveven må være veldig tett, en konsentrert prosa, ellers blir det bare journalistikk." (*Morgenbladet* 1. – 7. september 2017 s. 44 og 46-47)

Den italienske forfatteren Roberto Saviano ble truet på livet av italiensk mafia etter at han skrev om mafiaen i boka *Gomorra* (2006, på norsk 2008, filmatisert av Matteo Garrone i 2008). "- Jeg kaller det en sakprosaroman, en nonfiction roman. Jeg ville at den skulle kunne leses som en roman, men det er ingen ting som er oppfunnet her. Det er en subjektivitet i boka, som jeg ville ha der, i tråd med store

mestere som Truman Capote eller Primo Levi. At det er subjektivt, betyr ikke at det er mindre sant.” (*Dagbladet* 22. mai 2008 s. 41)

Franskmannen Laurent Obertone ga i 2013 ut boka *Utøya* (på fransk). “I utgangspunktet høres det ut som en motbydelig idé. En beretning om 22. juli, skrevet i jeg-form, med Anders Behring Breivik som forteller. I et kort forord forsikrer den 28 år gamle franske journalisten og forfatteren Laurent Obertone leseren om at ingenting er tatt ut fra løse luften i denne boken. Den baserer seg på svært grundig research, forklarer han. Så grundig at den har gjort forfatteren i stand til å sette sammen hendelsene til noe som ligger “så nært som mulig sannheten”. Han ramser opp alle rapportene han har lest, alle rettsdokumentene og alle avisene. Deretter starter første kapittel, kalt “Den siste viking”, inne i Breiviks hode: “Når jeg setter foten på kaia, griper øya tak i meg.” [...] De første 150 sidene av denne boken er en kronologisk gjengivelse av massakren på Utøya, der Obertones Breivik forteller hva han gjør, hva han tenker og hvordan han dreper. Hvert offer omtales ved fornavn og nummereres underveis, i tekstblokker med utdrag fra obduksjonsrapporten. Disse bolkene er skrevet med store bokstaver, og har hvert sitt kors ved siden av seg. Begynnelsen av boken minner om et monotont, grotesk dataspill-manus, og det er svært ubehagelig lesning. Enhver tekst som gjengir det som hendte på Utøya, vil nødvendigvis være vond å lese, men denne iscenesettelsen, som skal gi leseren innblikk i hva Breivik kan ha tenkt underveis, er vanskelig å svelge. Skal massakren gjøres mer “spennende”, med effektive fortellergrep?” (*Morgenbladet* 13. – 19. september 2013 s. 52)

“Obertone beveger seg i grenselandet mellom sakprosaen og romanen, og et åpenbart forbilde, ikke minst når det gjelder forfatterens insistering på at dette er sant, er Truman Capotes bok *Med kaldt blod* fra 1966. [...] Boken gir også en plausibel versjon av hva som drev Breivik – forfatteren er innom alle elementene vi kjenner fra andre fremstillinger av masseorderen. Barndommen. Ydmykelsene. Forholdet til foreldrene. Kvinnesynet. Dataspillene. Testosteronet. Ideene om en pågående muslimsk invasjon, og om “vestens selvhat” som hindrer hvite mennesker i å se sannheten i øynene. Boken er for smart til å peke på klare årsakssammenhenger for å forklare akkurat hvordan det endte slik det gjorde, men det er gode tolkninger av Breiviks psyke og hans ideologiske fundament her. Boken er interessant når den lar “Breivik” ta avstand fra deler av sitt eget manifest. Fiksjonaliseringen har en tydelig hensikt når forfatterens Breivik diskuterer forskjellige tolkninger av hva hendelser i barndommen hans har betydd: “Kanskje. Det er kanskje en forklaring. Det høres riktig ut. Men det er ikke alt.” Boken er sterk når Breiviks stemme avbrytes av vitneutsagn, som sjeldne pust av menneskelighet. [...] Mens det er “Breivik” som snakker til oss i denne boken, er det også Laurent Obertone, naturligvis, og iblant glir de to over i hverandre. Når vi får høre at “media vokter seg vel for å fortelle om muslimsk vold”, for eksempel, er det vanskelig å la være å tenke på Obertones forrige utgivelse, et essay kalt *La France Orange Mécanique*. Boken, som kom ut tidligere i år, er en dystopisk

advarsel om at Frankrike er i ferd med å gå under som følge av ustraffede voldshandlinger” (*Morgenbladet* 13. – 19. september 2013 s. 52).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>