

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved Høgskolen i Oslo og Akershus)

Sist oppdatert 05.03.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

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

## Nyroman

(\_sjanger) Romaner skrevet på 1950-tallet og senere, i opposisjon til tradisjonelle fortellermåter, hovedsakelig skrevet av franske forfattere. Franske nyromanforfattere er blant andre Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Ollier og Jean Ricardou (Couty 2000 s. 749). Et par av dem har også skrevet teoretiske verk om nyromanen.

“French nouveau roman, also called (more broadly) antinovel, avant-garde novel of the mid-20th century that marked a radical departure from the conventions of the traditional novel in that it ignores such elements as plot, dialogue, linear narrative, and human interest. Starting from the premise that the potential of the traditional novel had been exhausted, the writers of New Novels sought new avenues of fictional exploration. In their efforts to overcome literary habits and to challenge the expectations of their readers, they deliberately frustrated conventional literary expectations, avoiding any expression of the author’s personality, preferences, or values.” (<http://www.britannica.com/>; lesedato 05.12.12)

Romanens historie etter Gustave Flaubert på 1800-tallet kan ifølge den franske sosiologen Pierre Bourdieu oppfattes som et langt forsøk på å “drepe det romanaktige” (uttrykket stammer fra Edmond de Goncourt), dvs. “skrelle vekk” fra romansjangeren alt som tilsynelatende definerer den: handling, intrige, helter/heltinner (Bourdieu 1992 s. 335). Disse romanene prøver å “viske ut” fortellingens tradisjonelle “lover” (Bessières 2011 s. 479). Handlingen i bøkene blir mindre tydelig, og dermed vender denne litteraturen seg “radikalt bort fra publikum” (Joch og Wolf 2005 s. 269).

Nyromanene “constituted a new kind of fiction that rejected the methods of the realist novel and its descendants [...], dismissed existentialist questions or humanistic answers, and showed little concern for socio-political problems but much interest in their own procedures” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398). Nyromanen har blitt oppfattet som en destruksjonsprosess og som en avslutning av den litterære modernismen (Hillebrand 1999 s. 139). I verk av “Sarraute and Robbe-Grillet, the effect of these modern texts with their relatively anonymous heroes depends on the traditional expectations concerning character which the novel exposes and undermines.” (Culler 1986 s. 231)

“Nouveau Roman is a literary movement in France during the 1950s. It gathered French novelists who diverged from classical literary genres, experimenting with style instead of following the standard rules of the novel that focused on plot, idea, action, and narrative. The writers focused on ideas, making the nouveau roman work as an individual vision of things. Readers are challenged more, as the fiction is written in a condensed, repetitive manner with no intention of explaining characters and their actions. The authors simply explored a variety of problems that individuals were faced with in the contemporary world, such as individual and collective identities, responsibilities, loyalties, and the alienation of life in a technological and consumerist society. Nothing is definite; it is up to the reader to reach a conclusion as to what happened and why. The group consisted of individuals without anything in common except for the resistance to classical literary expression. Their common trait was that they took literature seriously, and that they were respected as avant-garde writers and prominent intellectuals who were attached to the literary theory as well as to the practice of it. This made the group a major literary movement in France at least for a decade. The first novel of the “Nouveau Roman” is considered to be “Tropismes” (1938), written by a French novelist and literary critic Nathalie Sarraute. They, themselves, never felt any belonging to a certain group or movement. It was the media that made their collective existence; they were promoted by “L’Express” magazine and by the “Minuit” publishing house, and popularized by the literary theorist Jean Ricardou through an avant-garde critical journal “Tel Quel.” Influenced by film art, the group contributed to a new style of filmmaking, named the “New Wave.” ” (<http://writershistory.com/>; lesedato 17.04.15)

I et forord til Nathalie Sarrautes *Portrett av en ukjent* (1948) skrev den franske filosofen Jean-Paul Sartre at denne boka er en “anti-roman”, der romanen brukes til “å bestride” sjangeren roman, “å ødelegge” sjangeren foran leserens øyne (gjengitt fra Cogny 1975 s. 191). Romanene søker etter mening som ikke er gitt på forhånd (Bessières 2011 s. 564). Sartre sammenligner den tradisjonelle romanen med et maleri av Rembrandt og Sarrautes roman med den spanske surrealisten Joan Mirós bilde *Drap på malerkunsten*.

Forfatterne mente at forestillingen om å kunne representere virkeligheten er en illusjon (Couty 2000 s. 750). Jean Ricardou skrev at romanen “ikke lenger er et speil som man beveger langs en vei” (sitert fra Couty 2000 s. 750). Nyromanen skal fange inn virkelighetens mange aspekter framfor å fortelle en spennende historie. “New Novelists’ rejection of essentialist psychology, linear chronology [...], mechanistic chains of cause and effect [...], conventional novelistic props like character and plot; their stress on relativity or uncertainty [...]; and, most generally, their readiness to experiment justify their grouping under one label.” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398) Teksten skal være “en organisme av språket i *virksomhet*” (Ricardou 1967 s. 133).

Verken det å fortelle en historie eller framstille personlige skjebner er det sentrale i sjangeren (Couty 2000 s. 750). Det fortelles ikke en historie på tradisjonelt, realistisk vis. I stedet er det den subjektive opplevelse av virkeligheten som er sentral. Det er sjelden en likefram kronologisk rekkefølge i det som skjer. Den kunstneriske skapelsesprosessen kan være integrert i fortellingen (en type metafiksjon). Personene har ikke distinkte konturer, og beskrivelsen av dem er fragmentarisk og tilsynelatende nølende (Couty 2000 s. 751). “Once the self as the point of reference has gone, characters become characterless” (Wolfgang Iser sitert fra Wilde 1987 s. 197). Forfatterens kunstneriske visjon kommer snarere fram i romanens struktur enn i et persongalleri som representerer bestemte teser (Couty 2000 s. 751). Ifølge Jean Ricardou er ikke en nyroman fortellingen om en hendelse, men “en fortellings hendelse” (“l’aventure d’un récit”, sitert fra Couty 2000 s. 752).

Forfatterne skapte “fenomenologiske” romaner (Bessières 2011 s. 575). Den fenomenologiske filosofen Edmund Husserl ville trenge inn i tingenes “egentlige vesen” eller særpreg gjennom å være ekstremt oppmerksom på sin egen bevissthet og sansning.

“I årene før og like etter 1950 var de eldste blant de som skulle bli fremtredende nyromanforfattere – Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Claude Simon og Marguerite Duras – upåaktede eller miskjente enkeltkunstnere. De hadde påbegynt sine forfatterskap allerede på 1930- og 40-tallet, og felles for dem var det at de hadde store vansker med overhodet å bli publisert. De gikk en fornedrende tiggergang med sine manus fra forlag til forlag, og i den grad de ble trykket, var avis- og tidsskriftkritikken enten taus eller avvisende. I denne tidlige perioden utga derfor flere av dem essays og artikler der de prøvde å beskrive og forklare sine kunstneriske prosjekter – for en kritikerstand som snart ble både vrangvillig og fastlåst i sine vurderinger. [...] Denne situasjonen ble forbedret da forleggeren Jérôme Lindon på det nye nisjeforlaget Les Éditions de Minuit langsomt men sikkert tok den nye avantgarden under sine vinger, og tok den økonomiske risikoen med å publisere deres antatt “uleselige” verker. Utover 1950-tallet fikk han samlet forfatterne til kollegasamtaler og felles verkspresentasjoner i forlagets lokaler – og denne løse gruppen var det som ble gitt den nøytrale og lite presise betegnelsen le nouveau roman, etter at flere andre forslag var forkastet av forfatterne selv. Minuit-tilknytningen var utvilsomt en hovedårsak til at de kom i mediernes søkelys – etter hvert med positivt fortegn – og at flere av verkene deres fikk hederlig eller akseptabel omtale.” (Hans Erik Aarset i [http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modull\\_intro/1\\_protestfasen.html](http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modull_intro/1_protestfasen.html); lesedato 05.12.12) Sarraute og Duras ga også ut bøker på forlaget Gallimard. Duras og Robbe-Grillet har også vært filmregissører.

“The New Novelists did not produce collective manifestos or portray themselves as members of a school. They even protested being grouped together and there are, indeed, significant differences between Robbe-Grillet’s seeming attention to the surface of things (*The Erasers, The Voyeur, Jealousy*), Sarraute’s preoccupation with psychological depths (*Portrait of a Man Unknown, The Planetarium, The*

*Golden Fruits*) [...], Butor's mythological elaborations (*Passing Time, A Change of Heart*), the humour and linguistic verve of Pinget (*Mahu, or the Material, Monsieur Levert, The Inquisitory*), and the baroque lyricism of Simon (*The Wind, The Flanders Road, The Battle of Pharsalus*).” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398)

Sarraute tar i romanen *Tropismer* (1939) i bruk et begrep som blir vesentlig i hele hennes forfatterskap. Tropismer er i hennes bøker psykiske understrømmer som det er nesten umulig å formulere språklig, flyktige og underbevisste sjelsbevegelser og nesten umerkelige valg. Ordet tropisme brukes metaforisk og er hentet fra biologien. Tropisme gjelder det fenomenet at f.eks. planters vekstbetingelser avhenger av lysforhold, varme, fuktighet, lukt og berøring.

“[T]ropism refers to the involuntary tendency of an organism to react to an external stimulus, as a sunflower, for example, turns toward light. In biology, it is an involuntary movement of an organism or of its parts in response to some external stimulus such as light or chemical agents. The ability to react to environmental influences is a basic and universal characteristic of living organisms. The type of reaction elicited by any given stimulus is generally adaptive, in that it tends to further the welfare of and perpetuate the individual. A human hand brought into contact with a hot stove immediately and involuntarily moves away from the harmful influence. The shoot of a green plant will turn toward light, which is the source of the energy involved in its food-manufacturing processes.” ([http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/Nipaporn\\_80-98.pdf](http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/Nipaporn_80-98.pdf); lesedato 23.10.14)

“A series of brief passages in Nathalie Sarraute's first work, *Tropisms* (1939), shows that inexpressible human experiences exist and that these indefinable movements slip through us on the frontiers of consciousness. They hide behind our gestures, beneath the words we speak, but they are the origins of our actions, discourse, and the feelings we manifest. Her tropisms also imply that in reality we do not all see the same things or feel the same way. Thus perception is not an entirely objective quality. Furthermore, according to her beliefs, literature is not a scientific matter emphasizing facts and information. So, it seemed absurd to her to attempt to describe the external world according to the concept of mimesis that influenced contemporary authors. [...] These qualities become the unifying thread throughout her work, where essential questions that probe the frontiers of little-understood phenomena are presented.” (Nipaporn Tirasait i [http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/Nipaporn\\_80-98.pdf](http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/Nipaporn_80-98.pdf); lesedato 23.10.14)

Den franske forfatteren Albert Camus' roman *Den fremmede* (1942) regnes som en forløper for nyromanen (Rey 1970b s. 52 og 58). Franskmannen Louis-René des Forêts roman *Pratmakeren* (1946, på norsk 1996) fikk stor betydning for noen av nyromanforfatterne. *Pratmakeren* prøver å få leseren til å reflektere over sitt eget forhold til språket, gjennom en slags bekjennende monolog fra romanens navnløse

hovedperson. Forfatteren Marcel Proust har også hatt betydelig innflytelse på nyromanforfatterne.

Skillet mellom romanforfatter og litteraturkritiker tenderer til å bli utvisket, og romanene brukes indirekte eller direkte til å kritisere og reflektere over romansjangeren (Bourdieu 1992 s. 336).

Robbe-Grillet hevdet at romanens oppgave ikke er å illustrere en sannhet eller stille spørsmål ved sannheten, men å dukke inn i det ukjente der ikke spørsmålene har noe entydig å forholde seg til (Robbe-Grillet 1961 s. 12-13). Kronologien, intrigene, den emosjonelle kurven osv. i tradisjonell romankunst gir inntrykk av et stabilt og fullt ut forståelig univers – men slike fortellemåter må nå forkastes (Robbe-Grillet 1961 s. 31). Teksten kan handle om “Tomme gåter, stoppet tid, tegn som nekter å bety noe, enorm oppblåsning av en bitteliten detalj, fortellinger som lukker seg om seg selv [...] i et *flatt* og *diskontinuerlig* univers der hver ting bare henviser til seg selv” (Robbe-Grillet 1961 s. 76). Forfatteren kan beskrive tingenes overflate uten å forholde seg til et metafysisk “indre” eller en kjerne (Robbe-Grillet 1961 s. 23). For Robbe-Grillet hadde nyromanens en eksistensiell dimensjon for leseren: Leseren skal delta i den kunstneriske skapelsesprosessen, og dermed lære å skape sitt eget liv (1961 s. 134). I Robbe-Grillet's *Sjalusi* (1957) blir lidenskapen målt som et fysisk fenomen: i minutter, centimeter, vinkler og lys (Boisdeffre 1967 s. 54). “Robbe-Grillet’s *La Jalousie* may be recuperated, as Bruce Morrissette has done, by postulating an obsessed narrator with paranoiac suspicions so as to explain certain fixations of description; *Dans le labyrinthe* can be naturalized by reading it as the speech of a narrator suffering from amnesia.” (Culler 1986 s. 200) “Robbe-Grillet’s *Le Voyeur* [...] make it impossible for the reader to work out what the real events are and in what order they occurred.” (Culler 1983 s. 172)

“Robbe-Grillet’s famous description of a tomato slice, which tells us first that it is perfect and then that it is flawed, plays on the fact that this description at first appears to have a purely referential function, which is troubled when the writing introduces uncertainties and thus lifts our attention away from a supposed object to the process of writing itself (*Les Gommages*, III, iii). Or again, in the opening paragraph of Robbe-Grillet’s *Dans le labyrinthe*, description of the weather seems at first to establish a context (‘Outside it is raining’) but when the next sentence introduces a contradiction (‘Outside the sun is shining’) we are forced to realize that the only reality in question is that of writing itself which, as Jean Ricardou says, uses the concept of a world in order to display its own laws.” (Culler 1986 s. 193)

De franske forfatterne Marguerite Duras og Claude Mauriac regnes av noen som nyroman-forfattere (Couty 2000 s. 751). Duras’ *Vise-konsulen* (1966) “might be categorized as a *nouveau roman*, in that it rejects traditional conventions of realist fiction, such as morality and psychology, in favor of the visual, even cinematic, description of action. [...] One of the most fascinating aspects of this novel is the texture and layering of its narrative voice. The novel’s structure places the reader in

a disturbing position, inspiring consideration of questions such as “Who is writing?” and “Whose story are we reading?” Duras ensures that we do not forget that we are experiencing a literary construct and not a representation of reality.” (Boxall 2006 s. 579)

Sarraute “delineates the most fugacious psychological movements without situating them firmly in well-defined beings. Simon, in *The Flanders Road*, makes it difficult to distinguish objective time from personal time and to extract a sustained storyline. In *The Erasers* and *Jealousy*, Robbe-Grillet transforms the nature and function of description. Pinget’s *Mahu* examines the elements of which novels are made. Butor’s *Passing Time* analyses and exploits the relations between the duration of the telling and the duration of the events told [...]; and *A Change of Heart* studies the dimensions of second-person narration [...]. By focusing on the adventures of writing rather than on the writing of adventures, as Jean Ricardou once argued, the New Novelists reinvented fiction.” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398) *The Erasers* beskriver for mye eller for lite til å være en realistisk roman (Bessières 2011 s. 480).

Claude Simon ville befri seg fra narrativ kausalitet og linearitet, og bruker i stedet gjentakelser for å skape en særpreget fortellerytme. “Jeg arbeider som en maler”, sa Simon om seg selv, og hans arbeidsmåte har blitt sammenlignet med malere som stadig valgte samme motiv for sine bilder (Rembrandts mange selvportretter, Cézannes blider fra Montagne Saint Victoire og Manets bilder fra Saint-Lazare-stasjonen) (Mokhtar Belarbi i <http://babel.revues.org/1421>; lesedato 10.04.15)

Simons roman *Pharsale-slaget* (1969) består av fragmenter, uten begynnelse eller slutt, avkronologisert og oppstykket. Noen steder alluderes det til Marcel Prousts store romanverk *På sporet av den tapte tid*, men referansene blir hos Simon omdannet til en språklig “kakofoni” (Nabila Bekhedidja i <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie3/bekhedja.pdf>; lesedato 14.11.12). En sentral forskjell mellom de to forfatterne er at for Proust gir bestemte sanseinntrykk en privilegert inngang til fortiden, som gjenfortelles som en sammenhengende flom av inntrykk og hendelser. For Simon er fortiden derimot fragmentert, og den kan bare hentes fram i minnet i glimt og brokker – ofte glimt som er uforenlige med hverandre og som er traumatiske. Hos Simon plages bevisstheten av fortiden, mens hos Proust forløser fortiden det kunstneriske hos fortelleren. Simons forteller-fortid er en ruin, Prousts forteller-fortid er et slott.

Simon hevdet at i hans *Georgicaene* (1981; på norsk i 1982 med tittelen *Sverd og sigd*) er ordene og setningene på papiret paralleller til soldatenes fotspor, som etter hvert oppløser seg og blir til støv (Simon gjengitt fra <http://babel.revues.org/3419>; lesedato 12.05.15). Teksten blir som en tåke der alt blander seg, og derfor brukes ikke punktum til å skille det som glir sammen.

Prousts er det litterære verket som Simon oftest alluderer til eller siterer fra, men han henviser også ofte til bibelsk, gresk og romersk kultur og mytologi, f.eks.

myteskikkelser som Orfevs, Herkules, Prometevs, Venus, kykloper, titaner og skognymfer (dryader) (Mokhtar Belarbi i <http://babel.revues.org/1421>; lesedato 10.04.15).

Leseren må være aktiv. Romanen er det som Roland Barthes kaller en “skrivbar” tekst, der leseren medskaper teksten på en mer direkte og dynamisk måte enn i tradisjonelle, realistiske verk. “Claude Simon og hans fortellerteknikk [med] bruddstykker av erindringsbilder [...] og de stadige digresjonene, men også med tanke på den franske forfatterens hyppige bruk av “som om” – en vending Simon ofte benytter for både å bringe videre og binde sammen den omseggripende kjeden av tankesprang.” (*Morgenbladet* 9. – 15. november 2012 s. 38)

“The New Novelists enriched French literature with dozens of texts notable for their redefinition of the fictional domain, their illumination of the writer’s activity, and their new visions of the world. They prodded their readers to relearn how to read. Above all, they helped to liberate their successors from limiting assumptions or norms and radically changed the possibilities of fictional practice.” (Gerald Prince i Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 398)

“Den nye nyromanens mest skjellsettende aktivitet var dens systematiske avvisning av tanken om at litteraturen skal være en best mulig virkelighets-imitasjon, og romanskriking dermed en fundamentalt historisk-referensiell virksomhet. Dens tanker om språket som et selvtilstrekkelig fenomen, og dens konsentrasjon om skriften/skrivningens egne indre lover og mekanismer, skapte en romantekst som lå milevis utenfor den litterære allfarveien. Særlig gjaldt dette språkets genererende, produktive aspekter, som:

- ords utspredende mangetydighet
- alle tekstlige/lydlige samspills- og samklangsmuligheter
- paradigmatisk ordrekke og deres indre substitusjonsmuligheter
- transformasjonsåpningene i alle former for repetisjon/variasjon, både på ord-, setnings- og sekvensplanet
- lek/spill med setningskonstruksjoner og deres mulige/umulige omkalfatringer
- de uavgrensede inter-/transtekstuelle relasjonene (“verdenslitteraturen”).

Det mange kunstnere ønsket seg i denne perioden, var ikke bare en politisk omveltning (som imidlertid ikke lenger ble ansett som et emne for litteraturen) – men også en språklig-litterær revolusjon. [...] i Claude Olliers tidsaktuelle, men samtidig Cyrano de Bergerac/“reisen-til-månen”- alluderende roman *Fuzzy Sets* (1975) hvor flere, ikke-lineære lesninger er påkrevet for å skape mening. Dette gjelder også i høy grad for Maurice Roches “tverrestetiske” romanskrikt i *Opéra bouffe* (*Buffa/ete-opera*) fra 1975, der gode kunnskaper i fransk langt fra er

tilstrekkelig som leseredskap.” (Hans Erik Aarset i [http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1\\_intro/1\\_tekstfasen.html](http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_tekstfasen.html); lesedato 05.12.12)

“Det må det betegnes som overraskende – til dels som totalt uventet – når flere av nyromanforfatterne i den siste perioden vendte seg til noe så tradisjonelt som selvbiografi-genren. At Simon fastholdt disse innslagene i sin ellers sterkt eksperimentelle romankunst, var å anse som en selvfølge. Og tildelingen av Nobels litteraturpris i 1986 bekreftet betydningen av hans konsistente, rikholdige forfatterskap. At Duras vektla det samme aspektet i de senere delene av sin fortellekunst, forundret heller ikke noen. Dertil hadde selvbiografiske elementer vært for mange og omfattende gjennom hele forfatterskapet. Med romanen *L'amant (Elskeren)* skapte hun i 1984 en av nyromanens aller største internasjonale salgssuksesser. Der vendte hun nok en gang tilbake til sine dramatiske barne- og ungdomsår i den tidligere kolonien Fransk Indokina (Vietnam, Laos, Kambodsja), med nye, skjellsettende og tabuoverskridende opplysninger om sitt eget og familiens liv. Dette ble dog utført i et formspråk som viste innflytelse fra flere av nyromanens språklig-litterære grep – noe utgivelsen på Minuit-forlaget bekreftet.” (Hans Erik Aarset i [http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1\\_intro/1\\_selvbiografifasen.html](http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_selvbiografifasen.html); lesedato 06.12.12)

At “selvbiografi-syndromet” også skulle ramme Sarraute og Robbe-Grillet i deres eldre år, ble av mange ansett som en litterær sensasjon. Selvbiografien som fortellingstype, innholdsverden og formspråk sto på de fleste områder i klar kontrast til alt de to tidligere hadde stått for og forfektet i fortellekunsten. For noen ble derfor den mest plausible forklaringen at de nå var blitt gamle og sentimentale, og følte behov for å overskue og ordne sitt eget liv i én sammenhengende, kausal livshistorie. Imidlertid er det ikke dette som skjer i noen av de aktuelle verkene, som også ble bestselgere i hjemlandet: Sarrautes *Enfance (Barndom)* fra 1983 og Robbe-Grilletts trilogi *Le miroir qui revient (Speilet som kommer tilbake)*, *Angélique ou l'enchantement (Angelica eller forhekselsen)* og *Les derniers jours de Corinthe (Corinthes siste dager)* fra hhv. 1985, -88 og -94. Alle forteller nok deler av to livshistorier, men de oser samtidig av skepsis til den tradisjonelle selvbiografien som skrivemåte og genrekonsept. På hver sin måte kan de sies å utfordre, teste, leke med, forkaste eller latterliggjøre dens mest alminnelige grep – samtidig som referensialiteten altså er et klart tilstedeværende element.” (Hans Erik Aarset i [http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1\\_intro/1\\_selvbiografifasen.html](http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_selvbiografifasen.html); lesedato 06.12.12)

“Selv om både Duras, Simon, Sarraute og Robbe-Grillet gir levende og spennende bilder fra sine omkalfatrede liv, er det uklart i hvilken grad og på hvilke punkter de har genrens tradisjonelle mimesis- og sannhetsintensjoner. Underveis i lesningen spør man seg jevnlig hva som er håndfaste, sikre realopplysninger, hva som er lek og spill med narrative grep og ulike formspråktyper – og hva som er ren og skjær fiksjonsdiktning.” (Hans Erik Aarset i [http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1\\_intro/1\\_selvbiografifasen.html](http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul1_intro/1_selvbiografifasen.html); lesedato 06.12.12)



“A Klein bottle is a three-dimensional figure whose inside surface is indistinguishable from its outside; similarly, inside and outside are indistinguishable in *Dans le labyrinthe* [Robbe-Grillet's roman fra 1959], its secondary or embedded representations (viz. the engraving of “The Defeat of Reichenfels”) becoming the “outside world,” its world in turn collapsing back into a secondary representation (a world within a world), which is thus embedded in itself.” (McHale 1987 s. 14)  
“Ever hear of a Möbius Loop – a one sided, one edged surface? Give a strip of paper a half-twist, then tape the ends together. It's one side and one boundary, with delightful properties dear to mathematicians. In 1882, Felix Klein imagined sewing two Möbius Loops together to create a single sided bottle with no boundary. Its inside is its outside. It contains itself. [...] A true Klein Bottle lives in 4-dimensions. But every tiny patch of the Klein Bottle is 2-dimensional. In this sense, a Klein Bottle is a 2-dimensional manifold which can only exist in 4-dimensions!” ([https://www.kleinbottle.com/whats\\_a\\_klein\\_bottle.htm](https://www.kleinbottle.com/whats_a_klein_bottle.htm); lesedato 31.10.14)

Den franske nyromanen har ofte blitt kritisert. Den polske forfatteren Witold Gombrowicz har kommet med disse anklagene mot nyromanen:

“*For det første*: Det er teoretisk. Intellektuelt. Fabrikert. Med vitenskapelig inspirasjon. Abstrakt. Kunsten på knærne foran vitenskapen som trekker den etter nesa.

*For det andre*: Dette lever i en lukket vase. Den ene skriver for den andre. Det er den gjensidige beundrings prinsipp.

*For det tredje*: Det er fattig. Deres mål er alltid sparsomhet, renhet, kvintessens, “kunst for kunstens egen skyld”, “skrivning for å skrive”, “ordet for ordets skyld”.

*For det fjerde*: Det er naivt. Troen på kunsten. Troen på myten “jeg er en skaper”, “jeg er kunstner”.

*For det femte*: Det er monotont. De gjør alle nesten det samme.

*For det sjette*: Det er månesykt. Det har ikke beina på jorda. Abstraksjon. Hardnakkethet. Solipsisme.”

(Gombrowicz 1996 s. 160-161)

Christopher Grøndahls roman *Den sjette søvn* (1998) er skrevet i tradisjonen etter den franske nyromanen og handler om konflikten rundt kunstnerkallet hos en ung mann.

Vibeke Tandbergs *Joelle Joelle* (2016) “er inspirert av den franske nyromanen, og i særdeleshet av Alain Robbe-Grillet's *Sjalusi* (1957). Robbe-Grillet sto i bresjen for den franske nyromanens prosjekt. I 1963 utga han *Pour un nouveau roman*, en samling essay som begrunnet avvisningen av tradisjonelle, “gammeldage” litterære virkemidler som plot, handling og karakterer med et ønske om en roman forankret i objektene, i detaljerte beskrivelser av verden slik den fremtrer. [...] Den

som har lest Robbe-Grillet, vil fort merke at Tandbergs prosjekt støtter seg på den franske fornyeren. *Joelle Joelle* er rensket for replikker, refleksjoner og tankegjengivelser. De visuelle beskrivelsene gir iblant et nærmest geometrisk språk (“Fra førerretet er vinkelen for lav til at man ser inn gjennom kjøkkenvinduet, men idet motoren er i gang, kan man se hodet hans så vidt over rekkverket da han reiser seg fra bordet.”), og har klare likheter med stilen man finner i *Sjalusi*. Teksten styres kun av et sansende blikk, et blikk som gir nitide, svært detaljrike beskrivelser av omgivelsene. Vi presenteres for en scene der en katt med en fugl i munnen er blitt påkjørt av en bil, i nærheten av et hus i skogen der en mann og en kvinne lever. [...] Den oppbrutte kronologien gjør at man strengt tatt kan lese tekststykkene i hvilken som helst rekkefølge; handlingsforløpet som antydes, kommer ikke frem gjennom noen lineær fremstilling. I stedet repeterer og forskyver teksten stadig tidligere passasjer og skaper en loop, en konstruert nåtid. Tidsanvisningene beveger seg gjerne mellom et uttalt “nå”, hvor avstanden mellom blikket og det beskrevne er liten, og et “når” eller “hvis” som beskriver et potensielt perspektiv, som i denne passasjen, der en katt iakttas: “Nå kjennes den, den stryker pelsen mot den ene leggen, frem og tilbake noen ganger, det knaker i kvister under potene, det høres ut som om den maler. Hvis det øverste øyet vrenses helt til venstre i øyekroken, kan man se toppen av den, man kan se ørene, de er spisse og stikker opp mellom granbaret, de er over stubben nå.” Det er ingen overdrivelse å si at *Joelle Joelle* utspiller seg i vekslingen mellom det fortellerstemmen, eller fortellerblikket, ser og det som er mulig å se. Her er man ikke inne i en fortelling, i stedet er det som om man er lukket inne i et slags rent språklig eksperimentkammer. [...] Selv om *Joelle Joelle* peker på seg selv som språklig struktur, er det selvfølgelig umulig å lese boken uten å fortolke, umulig ikke å trekke ut tematikker som dreier seg om mer enn en kompromissløs estetisk holdning.” (Carina E. Beddari i *Morgenbladet* 21. – 27. oktober 2016 s. 52)

“Hovedpersonen i Rune Christiansens siste roman, *Krysantemum* [2009], er i likhet med forfatteren frankofil, med spesiell sans for franske nyroman-forfattere som Alain Robbe-Grillet og Nathalie Sarraute og franske nybølge-regissører som Jean-Luc Godard og Éric Rohmer. Omslagsfotoet er signert nettopp Rohmer” (*Morgenbladet* 18. – 24. september 2009 s. 36).

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