

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.01.20

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

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

Roman

(_sjanger, _skjønnlitteratur) Opprinnelig brukt om tekster skrevet på romanske språk, dvs. ikke på latin. En lang fortelling skrevet som prosa (ikke på vers, med unntak av verseromaner, som var vanlige til ca. år 1400). Noen hevder at en roman må være på 100 sider eller mer; hvis teksten er kortere, betrakter de den som en novelle.

“The novel notoriously defies definition. Its instability in this respect is part of its ‘definition’: the language of fiction appears to spill over into, and merge with, the instabilities of the real world” (Waugh 1993 s. 5). Romanen har “episk bredde” med “flere handlingstråder og blir dermed åpen for omfangsrrike karakteristikk, skildringer, innskudd og refleksjoner” (Wolff 1988 s. 177). “[T]here is no definite boundary that separates a novel from a short story, from a novella, from a prose poem, from autobiography, witness testimony, or journalism, from a fable, or a myth, or a legend.” (Boxall 2006 s. 9) Det oppdiktete innholdet og tekstens lengde er likevel noe mange lesere vil gjenkjenne en roman på. Den omfattende lengden har også av forfattere nevnt som en spesiell utfordring i skrivingen. Den japanske forfatteren Haruki Murakami har sagt: “Running is both exercise and a metaphor. Writing novels and running full marathons are very much alike.” (sitert fra *Dagbladet* 22. november 2009 s. 45)

En roman krever oppmerksomhet over et lengre tidsspenn (tar lenger tid å lese) enn en novelle. En kortroman (engelsk: “novella” eller “novelette”) er lenger enn en novelle, men kortere enn de fleste romaner.

Den amerikanske litteraturforskeren Gerald Gillespie skrev i 1967 om betegnelsen roman: “ ‘Novel’, from the sixteenth to the eighteenth centuries, had a meaning which, like the French *nouvelle*, stemmed from Italian *novella* and Spanish *novela*; it was applied, usually in the plural, to tales or short stories of the type contained in such works as Boccaccio’s *Decameron*, the *Heptaméron* of Marguerite de Navarre, Cervantes’ *Novelas Ejemplares* or Pettie’s *Petite Pallace*. It referred to a fictitious prose narrative with characters or actions representing everyday life (sometimes in the past but more often in the present – hence ‘new’, a matter of novelty, a *novella*); and as such it stood in contrast to the traditional ‘romance’, which was less realistic

and longer. As late as 1774 ‘novel’ was still being regarded as a narrative of small compass: Chesterfield in his *Letters* described it as ‘a kind of abbreviation of a Romance’. Only in the nineteenth century, when the old romance had declined further as a genre, did the concept of the novel expand to fill the space available. By then the word ‘novel’ had lost its original associations. But on the Continent its cognates, especially the German *Novelle*, continued to be linked in many writers’ minds with the Renaissance *novella* despite an increasing disparity in size between much of their work and that small-scale prototype.” (Gillespie og Ian Reid i Reid 1977 s. 11)

De fleste romaner forteller i fortid om begivenheter, om noe som allerede har skjedd. Men det finnes unntak. For eksempel har den franske filosofen og forfatteren Jean-Paul Sartres romaner ofte fortellere som gjengir noe i nåtid. Det gjelder f.eks. romanen *Kvalmen* (1938), de fleste novellene i *Muren* (1939) og romantrilogien *Frihetens veier* (1945-49) (Albérès 1964 s. 38). Noen romaner er svært lange, og utgis i to eller flere bind. “I Vesten blir romanen sett på som den ypperste ensomme kreative bragd. Det er som å klatre opp Mount Everest.” (kunstneren Cory Arcangel i *Morgenbladet* 15.–21. august 2014 s. 30)

Det fantes romanlignende tekster også i det gamle Egypt (Polastron 2004 s. 26), for eksempel historien som i engelsk oversettelse kalles “The Story of Sinuhe”, samt “King Neferkare and General Sasenet” (bare fragmenter er bevart). Også i den greske og romerske antikken ble det publisert romanlignende tekster, f.eks. Petronius Arbiters *Satyricon* (1. århundre e.Kr.), Lucius Apuleius’ *Det gylne esel* (også 1. århundre e.Kr.) og Longos’ *Dafnis og Khloe* (ca. år 400 e.Kr., ofte i ettertid kalt en hyrderoman). Den greske dikteren Achilles Tatius’ bok *Leucippe og Clitophons eventyr* har blitt oppfattet som en roman. Heliodoros fra Emesas *Den etiopiske historien (Aethiopica)* fra 200-tallet e.Kr. er en slags eventyrroman. Denne teksten har av en forsker blitt kalt et prosa-epos (Strosetzki 1996 s. 104). Men lange prosafortellinger i antikken hadde ikke noen felles betegnelse (Puccini-Delbey 2009). Den klassisistiske poetikken på 1600-tallet og senere ignorerte romansjangeren, delvis fordi denne sjangeren oppstod i senantikken, etter de store, greske sjangrene (Couty 2000 s. 440). Den tyske filologen Erwin Rohde ga i 1876 ut boka *Den greske roman og dens forløpere*, et tidlig eksempel på litteraturforskning om antikkens romaner.

Stefan Tilg ga i 2010 ut studien *Chariton of Aphrodisias and the Invention of the Greek Love Novel*. “No issue in scholarship on the ancient novel has been discussed as hotly as the origin of the Greek love novel, also known as the ‘ideal’ novel. The present book proposes a new solution to this old problem. It argues that the genre had a personal inventor, Chariton of Aphrodisias, and that he wrote the first love novel, *Narratives about Callirhoe*, in the mid-first century AD.” (<http://www.universitypressscholarship.com/>; lesedato 14.06.16)

Den kinesiske romanen *Sanguozhi yanyi* av Luo Guanzhong ble skrevet midt på 1300-tallet. Den er oversatt til engelsk med tittelen *Lo Kuan-chung's romance of the three kingdoms*. Denne boka grunnla sjangeren *yanyi*, en slags underholdningsroman. *Sanguozhi yanyi* har 120 kapitler. En annen *yanyi*-roman er *Fengshen Yanyi* (også kjent som *Fengshen Bang*; oversatt til engelsk med tittelen *The Investiture of the Gods* og *The Creation of the Gods*), en slags fantasyroman skrevet under Ming-dynastiet (perioden som omfatter fra 1300- til 1600-tallet e.Kr.).

Noen hevder at romanen som egen litterær sjanger i europeisk kontekst oppstår i middelalderen, midt på 1100-tallet (Quinsat 1990 s. 208). Gammelfranske versfortellinger (såkalte "fabliaux") rommer skildringer av personlige egenskaper og sosiale forhold som har påvirket utviklingen av romansjangeren (Demougin 1985 s. 1394).

Fra middelalderen er blant andre disse romanlignende tekstene kjent: Chrétien de Troyes' *Erec og Enide*, Guillaume de Lorris' *Roseromanen* og Hartmann von Aues *Iwein*. Den middelalderteksten som kalles *Alexanderromanen* (trolig fra 1100-tallet), inneholder blant annet beskrivelser av hvordan Alexander dreper perserkongen Darius i et slag og utkjemper en tvekamp med den indiske kongen Poros. *Alexanderromanen* er på vers, og versemålet aleksandriner er oppkalt etter dette verket (Nayrolles 1987 s. 15). Noen av middelalderfortellingene er altså ikke satt opp som prosa, men er såkalte verseromaner. F.eks. har tyskeren Wolfram von Eschenbachs verseroman *Parzival* (fra begynnelsen av 1200-tallet) ca. 25.000 verselinjer. En middelalderroman kalt *Perceforest* er av enormt omfang, og blander prosa og lyrikk (Gentil 1968 s. 138). På 1300- og 1400-tallet skrev de tyskspråklige adelskvinnene Elisabeth von Nassau-Saarbrücken og Eleonore von Österreich romaner etter franske forbilder (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 47). Temaer og stoff som tidligere hadde tilhørt den latinske lærdomskulturen ble etter hvert brukt i fortellinger på folkespråkene og henvendt til ikke-lærde. I år 1374 kjøpte den engelske kongen Edward 3. noen romaner som skulle oppbevares i hans soverom, noe som tyder på at det var der han hadde tenkt å lese dem (Manguel 1998 s. 209).

I middelalderen fantes det flere romanlignende tekster om ridderne av det runde bord og om jakten på Gral. Gral kan bare gjenfinnes av en ridder uten plett og lyte, men én "synd" stopper ridderne gang på gang i å finne den: kjærligheten (Lanson og Tuffrau 1953 s. 30). To franske litteraturhistorikere kaller disse verkene for romaner fordi de var lagd for å leses, ikke for å framføres muntlig (Lanson og Tuffrau 1953 s. 23).

Noe tidlige "romaner" er hybrider med andre sjangrer. Den spanske fortellingen *Celestina* fra senmiddelalderen (publisert av Fernando de Rojas i 1499) har blitt kalt en dialog, en tragikomedie, en roman m.m. *Celestina* var opprinnelig et skuespill, men ble på 1700- og 1800-tallet oppfattet som en "dialogroman" (Strosetzki 1996 s. 166). En av romanens røtter er i ridderhistorien (eller

ridderromanen) *Amadís de Gaula* (1508), som var en europeisk bestselger i årene 1550-1615 (Demougin 1985 s. 1394).

Det som har vært kalt “archetypal novels” er “[e]arly fictional tales and romances considered to be precursors of the novel in its modern form (examples: *The Tale of Genji* by Lady Murasaki Shikibu and *Don Quixote de la Mancha* by Miguel de Cervantes Saavedra, both of the 17th century).” (Joan M. Reitz i http://lu.com/odlis/odlis_c.cfm; lesedato 30.08.05)

På 1500-tallet ble det blant annet gitt ut hyrderomaner og pikareskromaner. Eksempler på tidlige hyrderomaner er Jacopo Sannazaros *Arcadia* (1504) og Jorge de Montemayors *De sju bøkene om Diana* (1560), og eksempler på tidlige pikareskromaner er den anonyme *Lille Lasarus fra Tormes* (1554) og Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599 og 1604). Den tyske 1500-tallsforfatteren Jörg Wickrams *Om gode og dårlige naboer* (1556) har blitt kalt en familieroman som gir et idealbilde av borgerlig livsførsel (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 62). Hans mest kjente roman er *Gulltråden* (1557). I England skrev John Lyly barokkromanene *Euphues: Or the anatomy of wit* (1579) og *Euphues and his England* (1585). Alle disse verkene og mange andre i romansjangerens tidlige historie ble ansett som “lett lektyre” og som forholdsvis litterært verdiløse sammenlignes med f.eks. religiøs og lærd litteratur på latin (teologisk, aristokratisk og akademisk litteratur).

En annen pioner innen romankunsten er franskmannen François Rabelais. Hans *Pantagruel* (først publisert i 1532, senere endrete versjoner) og *Gargantua* er lange komiske og satiriske fortellinger. Den britiske forfatteren Howard Jacobson “liker å sitere Milan Kundera på at “romanen ble født inn i verden som et ekko av Guds latter”. Og han har nylig skrevet et essay om hvordan vi underkjenner komisk litteratur ved å lage “et falskt skille mellom latter og tanke”. - Hvorfor er komedie så viktig for deg? - For det første fordi det utgjør romanens opphav og sanne tradisjon. Sjangeren ble født av store komikere som Rabelais og Cervantes. Historisk sett er det romanen vi går til for å feire det jordbundne i livet, absurditeten, det flyktige og rotete i tilværelsen.” (*Morgenbladet* 11.–17. november 2011 s. 38)

“Kundera har uttryckt det som att romanen bör ses som en ironisk genre, en form där författare (och läsare) aldrig kan vara tvärsäkra, utan tvärtom får uppleva världen som mångtydig, en plats för ständigt förflyktigad sanning. Själva romanens vishet ligger, säger Kundera, i insikten om det ovissa.” (Johan Svedjedal i http://www.litvet.uu.se/digitalAssets/85/85075_3densistaboken.pdf; lesedato 30.09.16)

Det finnes ifølge en litteraturkritiker “en lang og betydningsfull tradisjon innenfor romanens historie som vi for anledningen kan kalle “utvidelsen av det menneskelige”. Ved å beskrive livsverdenen til marginaliserte samfunnsgrupper – det være seg kvinner, barn, arbeidere, innvandrere, homofile, handikappede, etc. –

har romanen bidratt til å “naturalisere” den biten av befolkningen som til enhver tid er blitt sett på som fremmed, avvikende, farlig.” (Olaf Haagensen i *Morgenbladet* 23.–29. november 2012 s. 36)

Hypnerotomachia Poliphili er en romanlignende tekst fra renessansen: “[Det norske] Nasjonalbiblioteket har i vår [2008] benyttet seg av en sjelden anledning til å komplettere sin inkunabelsamling med en av de vakreste og mest berømte inkunabler — nemlig Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* — trykt av Aldus Manutius i Venezia i 1499. [...] I våre dager er *Hypnerotomachia* adskillig mer kjent for sin estetiske typografi og sine 172 smakfulle tresnitt enn for den italienske kjærlighetsromanen den inneholder. [...] *Hypnerotomachia Poliphili* — den greske tittelen kan gjengis med “den mangtelskendes streben etter kjærlighet i en drøm” (eller mer ordrett: “Den mangtelskendes drømmekjærlighetskamp”) — er en allegorisk kjærlighetsroman i to deler, skrevet i 1467. Helten Poliphilus som står i ledtog med Cupido søker etter sin elskede Polia.” (Karlsen 2008; en tittelkursiv er lagt til)

Kvinner skrev tidlig romaner. Den kvinnelige britiske forfatteren Aphra Behns *Oroonoko: Or, the Royal Slave* (1688) har blitt kalt en “colonial novel” (Keymer og Sabor 2001 s. xxix i bind 4). Den handler om en afrikansk slaves tragiske skjebne. Oroonoko organiserer i løpet av handlingen et slaveopprør. Behn skrev også såkalt “amatory fiction”. Den kvinnelige franske forfatteren Marie Madeleine de La Fayette’s *Prinsessen av Clèves* (1678; på norsk 2000) regnes som en av de første psykologiske romaner. Den franske forfatteren Gautier de Costes de La Calprenède skrev “uendelig lange” romaner, bl.a. *Cassandra* (1642-54) og *Kleopatra* (1647-56) (Guy Riegert i Boileau 1984 s. 24). Romanene handler om personer med voldsomme lidenskaper.

Før *Prinsessen av Clèves* var romanene som var på moten i Frankrike sentimentale, fulle av usannsynlige eventyr og lange dialoger som ikke hang tett sammen med handlingen. Med *Prinsessen av Clèves* skjer det et skifte. La Fayette’s roman har et langt mer realistisk/sannsynlig handlingsforløp og en kortere intrige enn de lange romanene som leserne var vant til. Teksten bindes sammen av hovedpersonens tanker, hennes indre liv. I denne tradisjonen med “analyse” av en romankarakters indre verden står blant andre Antoine François Prévosts *Manon Lescaut* (1731), Pierre de Marivaux’ *Mariannes liv* (1731-42), Jean-Jacques Rousseaus’ *Julie, eller Den nye Héloïse* (1761), Pierre Choderlos de Laclos’ *Farlige forbindelser* (1782) og mange andre romaner i senere perioder (Garapon 1988 s. 68). “Earlier so-called ‘novels’ were all more or less episodic, although Mme de la Fayette’s *La Princesse de Clèves* (1678) and a few others are less so than most. The climactic linear plot reaches a plenary form in the detective story – relentlessly rising tension, exquisitely tidy discovery and reversal, perfectly resolved dénouement.” (Ong 2000 s. 144)

Ros Ballasters bok *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740* (1992) "explores the means by which the three leading Tory women novelists of the late 17th and early 18th centuries challenged and reworked both contemporary gender ideologies and generic convention. The seduction plot provided Aphra Behn, Delarivier Manley, and Eliza Haywood with a vehicle for dramatizing their own appropriation of the 'masculine' power of fictionmaking. Seduction is employed in these fictions as a metaphor for both novelistic production (the seduction of the reader by the writer) and party political machination (the seduction of the public by the politician). The book also explores the debts early prose fiction owed to French 17th century models of fiction-writing and argues that Behn, Manley, and Haywood succeed in producing a distinctively 'English' and female 'form' for the amatory novel." (www.universitypressscholarship.com/; lesedato 14.06.16)

Som den første monografien om romansjangeren regnes et verk av den franske biskopen Pierre Daniel Huet: *Traktat om romanens opprinnelse* (1670). En av de første feministiske romanene ble skrevet av den franske revolusjonære kvinnen Olympe de Gouges. Hennes *Kongefilosofen* (1792) er både et orientalsk og et feministisk verk (Didier 1989 s. 100).

Den engelske forfatteren Penelope Aubin ga ut sine første bøker "in 1721, when she published two works in the same year: *The Strange Adventures of the Count de Vinevil* and *The Life of Madam de Beaumont*. Five further novels followed swiftly afterwards: *The Life and Amorous Adventures of Lucinda* (1722), *The Noble Slaves* (1722), *The Life of Charlotta Du Pont* (1723), *The Life and Adventures of Lady Lucy* (1726), and *The Life and Adventures of Young Count Albertus* (1728). Unlike her famous predecessor Eliza Haywood, Aubin was a strictly moralistic writer, and the attraction of her work seems to have been its presentation of impeccably virtuous and beautiful heroines caught up in a fantastic series of adventures, often in exotic far-away places, in which they successfully fend off all manner of predatory male tyrants and villains. [...] She has received attention from a number of critics since (e.g. Prescott 1994, Baer 2000, and Mounsey 2003 – who detecting a pornographic relish in her work argues her moralistic reputation should be reconsidered), as part of the general academic project to recover and re-read female writers of the eighteenth century." (<http://oed.hertford.ox.ac.uk/main/content/view/394/440/>; lesedato 10.06.16)

Mange hevder at romanen som sjanger oppstår i og med bruddet med klassisismen i moderne tid, fordi forfatterne da fikk større muligheter til eksperimentering. Da den klassisistiske tradisjonen ikke lenger forpliktet i samme grad som tidligere, ble det rom for nye sjangrer, blant dem romanen. Det folkelige ved sjangeren gjorde at flere samfunnsgrupper enn adelen/overklassen ble skildret og tatt på alvor. Romanen "overtok" for eposet (Wittschier 1993 s. 155). Den tyske dikteren Goethe skrev i *Maksimer og refleksjoner* (utgitt posthumt i 1833) at romanen er et "subjektivt epos" (her sitert fra Zima 2012 s. 8).

Romanen som sjanger handler om det moderne mennesket som et “problematiske individ” med et komplekst forhold til samfunnet, og der religiøse temaer som frelse og fortapelse og forholdet mellom menneske og Gud forsvinner fra horisonten (Strosetzki 1996 s. 256). Romanen kan oppfattes som et anti-epos ved at det skildrer en verden uten mytisk enhet (Smuda 1992 s. 117). Hovedpersonen er ofte en “snublende helt”. György Lukács kalte romanen et “epos for en verden uten guder” (sitert fra Demougin 1985 s. 1394), med en problematisk helt som enten preges av abstrakt idealisme (f.eks. i Cervantes’ *Don Quijote*), langsam modning (f.eks. i Goethes *Wilhelm Meister*) eller desillusjon (f.eks. i Flauberts *Den følelsesfulle utdanning*). Lukács mente at en romanhelt er et problematisk vesen på leting etter sine verdier (her gjengitt fra Brackert og Lämmert 1977 s. 264). Romanen er også borgerskapets epos, og handler om individets kamp med samfunnet, ikke med gudene eller skjebnen. Romaner har antakelig fra sjangerens begynnelse i Europa hovedsakelig blitt lest individuelt og innenat (Schanze 2001 s. 290). Romanen handler om “individets eksistens og dets identitet i en verden i forandring” (Meyer 1999 s. 319); “the novel reinforced the depth model of interiority and the stability and individuality of the [...] subject” (Hayles 2005 s. 202). Individets problemer og individet som problem er sentralt. Mennesket er det primære objektet for en søken, ikke noe utenfor mennesket.

“As the modern world stimulated its inhabitant to draw apart from family and friends in order to achieve unlimited individual liberty, the novelistic hero too acquired the habit of emancipation at the cost of the other.” (Biti 2011)

Andre forskere understreker det sosiale, relasjonelle: “Romanteksten impliserer at mennesket aldri lever alene, og spesielt at det har en fortid, en nåtid, en framtid. Det at romansjangeren oppstod, betyr først og fremst at det ikke finnes noe samfunn uten historie og ingen historie uten samfunn.” (Michel Zérafra i *Roman og samfunn*, 1971; her sitert fra Cogny 1975 s. 104)

“My sense of the novel is that it has always functioned for the class or group that wrote it. The history of the novel as a form began when there was a new class, a middle class, to read it, it was an art form that they needed. The lower classes didn’t need novels at that time because they had an art form already: they had songs and dances, and ceremony and gossip and celebration.” ” (den amerikanske forfatteren Toni Morrison sitert fra Biti 2011)

Den tyske filosofen Walter Benjamin mente at “the novel is distinguished from the story and the epic by its essential dependence on the book. What differentiates the novel from other forms of prose literature, Benjamin points out, is that it neither comes from oral tradition nor goes into it: “The dissemination of the novel becomes possible only with the invention of printing.” The novel, then, is the only major literary genre to emerge after Gutenberg” (Stam 1992 s. 74).

Romansjangeren bringer med seg en annen type helt enn epossjangeren. Romanen gjenspeiler virkelighetens uorden, dens mangfold og fasettrikdom. Romanhelten er søkende, uten en helt fastlagt vei foran seg (Bahr 1970 s. 17). Den franske sosiologen Luc Boltanski hevdet at et av hovedtemaene i den moderne roman er ambivalens (Boltanski 2013 s. 33). Litteraturforskeren René Girard skrev i boka *Romantisk løgn og romanens sannhet* (1961) at den typiske romanhelt som en inautentisk person som lever i et samfunn uten transcens, dvs. uten noe absolutt og evigvarende. Romanpersonene har dermed samme “makt” som vanlige mennesker, ikke kontakt med gudene som i eposenes mytiske, kosmiske univers. Ralph Fox skrev i boka *The Novel and the People* (1937) at sjangeren handler om enkeltmenneskets kamp med naturen og samfunnet. Den franske samfunnsforskeren Alexis de Tocqueville hevdet på 1800-tallet at romanen er sjangeren for likestilte individer og demokratiet (gjengitt etter Demougin 1985 s. 1400). Ifølge den tsjekkiske forfatteren Milan Kundera er romansjangeren grunnlagt på den innsikten at “menneskelige anliggender er relative og ambivalente” og dermed “umulige å forlike med et totalitært univers” (sitert fra Delaperrière 1999 s. 30).

Den tyske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel prøvde å forklare hvorfor det er vanskelig å skape epos i moderne tid: Dikteren kan ikke støtte seg på sagn og myter som folk faktisk tror er sanne. Den moderne dikters verden er mer “prosaisk”, uten undere. Dessuten har samfunnet blitt mer privatisert, slik at det er vanskeligere å henvende seg til et kollektiv (derfor har det blitt vanligere å fortelle om personlige hendelser). Det moderne menneske lever med sitt personlig erfarte verdensutsnitt, ikke et totalt verdensblikk slik som i eposene (Kayser 1973 s. 359). Romanen svarer bedre til behovet for å skildre en privat verden fra et personlig perspektiv. Men i den sovjetiske litteraturvitenskapen ble Leo Tolstojs roman *Krig og fred* (1865-69) ofte kalt et “roman-epos” (Lettenbauer 1984 s. 57).

“Traditionally the novel has been seen as the literary form most ‘like life’, less artificial than poetry or drama, imbued with a prosaic devotion to the common experience of human beings immersed in the world. This meant that for some while the novel was cold-shouldered as being too common and unrefined for ‘art’. But in the latter part of the nineteenth century there began a reaction against this conception, an urge to emphasize the novel’s status as art, its formal demands, its artificial nature, its aesthetic order and coherence.” (Warner 1987 s. 101)

Den amerikanske forfatteren Robert Coover kalte i 1992 den tradisjonelle romanen for patriarkalsk, kolonialistisk, kanonisk og autoritær (gjengitt fra Simanowski 2002 s. 66).

For den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin er romanen “a supergenre whose critique and self-critique are inextricably bound in its historical development” (Kooistra 1995 s. 23). Bakhtin oppfatter romanen som en blanding, nærmest en syntese, av alle sjangrer som har eksistert før den (Tadié 1987 s. 248). Religionsforskeren Mircea Eliade har derimot hevdet at romansjangeren i våre

moderne samfunn har tatt den plassen som fortelling av myter hadde i arkaiske samfunn. I løpet av historien forlater lytteren/leseren sin egen personlige, historiske tid og trer inn en “overhistorisk” tid (Eliade 1963 s. 233-234; “trans-historique” på fransk).

Den franske naturalistiske forfatteren Émile Zola skrev i 1866 at å skrive romaner ikke lenger dreide seg om “å finne opp en komplisert historie med dramatiske usannsynligheter som forundrer leseren: det dreier seg bare om å registrere menneskelige kjensgjerninger, å vise den nakne sannhet om kropp og sjel. [...] det første menneske som passerer er nok av en helt; grav i han og du finner med sikkerhet et enkelt drama som setter i gang alle tannhjulene av følelser og lidenskap.” (sitert fra Cogy 1975 s. 202)

Romanen er ikke strengt regelbundet, men har vist seg å være en fleksibel, integrerende sjanger som lett kan ta opp i seg nye elementer både når det gjelder form/struktur og innhold/tema. Sjangeren er preget av “ekstrem plastisitet” og “sjanger-imperialisme” (Demougin 1985 s. 1395-1396), og har blitt kalt “a transgressive mode” (Tony Tanner sitert fra Baguley 1990 s. 178). Det er en smidig sjanger (“souple” på fransk; Girard 1961 s. 147), med en “polyvocal, heterogeneous nature” (Tauchert 2005 s. 22). Den britiske forfatteren og litteraturkritikeren Edwin Muir har kalt romanen “most complex and formless of all its divisions”, dvs. av alle litterære sjangrer (sitert fra Kayser 1973 s. 360). I essaysamlingen *Menneskets matrise* (1989) skriver Jan Kjørstad: “Romanen har aldri tatt skade av sitt bastard-preg, den stadige parringen med “urene raser”, men “det lave” ” (s. 157). “Romanformen er per definisjon en eksperimentell form, den kan ikke stagnere. Da er det ikke lenger en roman, men noe annet” (Tomas Espedal i *Morgenbladet* 13.–19. september 2013 s. 46).

Romanen er “par excellence en moderne sjanger, karakterisert ved at det er vanskelig å definere den” (Sayre 2011 s. 179). Forfatteren har altså stor frihet til å ta egne valg. Bakhtin kalte romanen en encyklopedi av sjangrer (sitert fra Demougin 1985 s. 1400). Andre sammenligninger kan også tydeliggjøre trekk ved sjangeren. “[S]ymfonien er kanskje det nærmeste man kan komme en “kunstmusikkens roman”. Symfonien vokste fram samtidig med romanen, og har noe av den samme bredden og omfanget i fortellermåte og form. [...] Symfonien er befolket av karakterer, av instrumentale personer, som presenteres, møtes, tiltrekkes og frastøtes, argumenterer, elsker eller slåss, og som gjennom dette uavlatelig forvandler seg og høster livsviktig erfaring underveis.” (musikkprofessor Erling E. Gulbrandsen i *Morgenbladet* 5.–11. februar 2010 s. 26)

Franskmannen Denis Diderots *Rameaus nevø* (1805; skrevet i perioden 1761-84) blitt beskrevet som “[p]art novel, part essay, part Socratic dialogue” (Boxall 2006 s. 57). *Rameaus nevø* er “en satirisk dialogroman som ble skrevet fra om lag 1762 og utover. Det dreier seg om en ganske kaotisk og uoversiktlig tekst, hvor til og med selve genrebetegnelsen vakler. [...] Denne tekstens preg av mangel på orden, dens

springende disposisjon og konstante hang til digresjoner er dessuten noe som kan forbindes med Diderots metode, denne “omskiftnings metode”, som den er blitt kalt.” (Knut Ove Eliassen og Knut Stene-Johansen i *Morgenbladet* 28. september–4. oktober 2001 s. 6)

Hvor “elastisk” og inkluderende en roman kan være er også tydelig i f.eks. Karel Čapeks *Salamanderkrigen* (1936), som inneholder (fiktive) brev, møtereferater, forskningsrapporter, avisnotiser og tegninger. Det kan også være indirekte samspill mellom romanen som bok og andre medier. I romanen *Kutt: Eller Den negative helt som medium* (1979) blander Peter Haars handling fra bøker og filmer: Haars spinner videre på “myten og teoriene omkring Jack the Ripper. Handlingen er dels en “gjenfortelling” av Marie Belloc Lowndes *The Lodger*, dels en skildring av filmatiseringen av Fritz Langs “M”, dels en beretning om hvordan filmen “Psycho” [av Alfred Hitchcock] får betydning for én av de mange som engang har sett den.” (Dahl og Nordberg 1982 s. 140) Et annet eksempel på romansjangerens dynamikk og formbarhet er Svein Jarvolls *En australiareise*, med undertittelen “roman”, gitt ut på Gyldendal i 1988. Teksten inneholder dikt (f.eks. s. 23), lister (f.eks. s. 24), retorikk-forklaringer (s. 29-32), tekst i to spalter (s. 62-63), tekst i fire spalter (s. 60-61), replikker som i et skuespill (s. 64-65), en tegning (s. 100), daterte dagboknotater (s. 143-147), greske bokstaver (s. 231), sjangeren konkret poesi (s. 232) og tekst opp ned (s. 7-64 når boka snus).

Den serbiske forfatteren Milorad Pavic har også eksperimentert mye med romansjangeren, blant annet i *Kazarenes leksikon: Leksikonroman med 100 000 ord* (1984). Denne “leksikonromanen” består av artikler som forbindes gjennom krysshenvisninger. Ulike personer forsvaret den jødiske, muslimske og kristne tro. Alle de tre religionen blir forsvart i tre alfabetisk ordnete deler. “Part encyclopedia, part intellectual puzzle, part deconstruction (or spoof of same), part myth, part hodgepodge, and many other elements besides, one thing *Dictionary of the Khazars* is not, is a traditional novel that respects the conventions of beginning/middle/end. In addition to its other oddities, the book was published in male and female editions, with seventeen lines of differing text that distinguish them from each other. The author himself encourages readers to make of it what they please, without regard to chronology.” (Boxall 2006 s. 727) Pavic har også gitt ut *Landscape Painted With Tea* (1988), en slags kryssordroman, samt *Last Love in Constantinople: Tarot-Novel* (1994) og *Unikat: Roman-delta* (2005) med hundre forskjellige avslutninger som leseren kan velge blant.

Den første moderne roman er etter manges mening spanjolen Miguel de Cervantes’ *Don Quijote* (i to bind, 1605 og 1615). Denne lange beretningen er skrevet på prosa, ikke på vers slik konvensjonen i forfatterens samtid tilsa at fiktive fortellinger skulle være utformet. Oppdiktete historier skulle settes opp som vers (eller som epos), mens sanne skulle skrives på prosa. Cervantes velger prosa for sin bok, samtidig som innholdet åpenbart er oppdiktet. *Don Quijote* inneholder taler, dikt og noveller, og er dermed også et godt eksempel på romansjangerens

dynamiske og integrerende egenskaper. Cervantes selv mente at *Persiles og Sigismundas gjerninger* (utgitt posthumt i 1617) var hans største forfatterprestasjon, et slags prosa-epos eller roman med religiøs tematikk (Strosetzki 1996 s. 104-105).

En senere roman som i klassisistisk ånd konkurrerte med Homers og Vergils epos, var franskmannen François de Fénelons *Telemakos' eventyr* (1699-1700). Denne romanen framstod dermed som den sjangermessige og moderne arvtakeren etter de antikke eposene. I løpet av 1600-tallet ble det publisert omtrent 1400 romaner i Frankrike (Blasselle 1998a s. 113). Franskmannen Paul Scarrons roman *Den komiske roman* (1651-57) framstiller livet til skuespillertrupper på landsbygda på en ganske realistisk måte. På fransk skal det mellom år 1600 og 1700 ha blitt publisert 1300-1400 romaner (Quinsat 1990 s. 214).

Den tyske 1600-tallsfilosofen Gottfried Leibniz skrev i et brev at det er typisk for romaner å romme mye forvirring, men så vikles de kaotiske trådene ut igjen (gjengitt fra Szyrocki 1968 s. 233).

Franskmannen Marin Le Roy de Gomberville skrev på 1600-tallet en rekke romaner. En av dem, *Polexandre*, handler om en helt som reiser over store deler av verden mens han leter etter en prinsesse. Også franskmannen Gautier de Costes de La Calprenède skrev på 1600-tallet romaner med eksotisk innhold. Tyskeren Philipp von Zesen skrev blant annet romanen *Den afrikanske Sofonisbe* (1646).

Den franske 1600-tallsforfatteren Charles Sorel skrev med romanen *Den ekstravagante gjeter* (1627) en parodi på Honoré d'Urfés berømte hyrderoman *Astrea*. Sorel lot sin bok ledsages av en hel liten bok med kommentarer til sin egen roman, der han forklarer hvordan den er skrevet og dermed spolerer illusjonen (Quinsat 1990 s. 215). I et nytt opplag av *Den ekstravagante gjeter* ble tittelen byttet ut med *Anti-romanen*. Den franske forfatteren Théodore Agrippa d'Aubigné ga i 1630 ut *Baron de Faenestes eventyr*, en humoristisk roman om forholdet mellom virkelighet og illusjon. Franskmannen Antoine Furetière skrev romaner i samme periode, og moret seg i verket *Borgerlig roman* (1666) med å lage inkonsekvenser og stilbrudd, og til slutt oppløse hele teksten i møtet med en prosaisk borgerlig virkelighet uten "roman-aktighet" (Quinsat 1990 s. 215).

Den franske litteratursosiologen Lucien Goldmann har hevdet at romanen er den sjangeren som er tettest knyttet til kapitalistisk økonomi med produksjon for et marked (Goldmann 1964 s. 288). Romanen oppstod samtidig med kapitalismen, og ble en vare som skapte stadig større kommersielle bestselgere på et internasjonalt marked. Goldmann skrev dessuten at "i likhet med den liberale økonomien, kjenner den klassiske romanens univers bare én eksplisitt verdi: individet og dets utvikling i en verden som for dette individet både er åpenbar og gåtefull. Det er grunnen til at romanen er både biografi og sosial krønike *samtidig*." (Goldmann sitert fra Leenhardt og Józsa 1999 s. 33-34) Goldmann mente at romanen, i motsetning til

eposet og eventyret, viser et uoverstigelig skille mellom helten og resten av verden (her gjengitt fra Gallo 2013 s. 198).

Den ungarske filosofen og marxistiske litteraturforskeren György Lukács beskrev i verket *Romanens teori* (1916) sjangeren, som oppstod i renessansen, som “epikkens dialektiske form”. Lukács deler romanens utvikling inn i tre faser: 1. Den idealistiske abstraksjonsroman, f.eks. Cervantes’ *Don Quijote*. I disse romanene er hovedpersonen en helt som fortvilet søker etter verdier som verden ikke kan tilby. Heltens bevissthet er for liten til verdens kompleksitet. 2. Den psykologiske roman, f.eks. Flauberts *Den følsomme utdannelse* (oversatt til norsk med tittelen *Frederic Moreau*). Disse romanenes helt har en sjel som overskrider virkeligheten. Helten søker etter det urealiserbare, men er klar over det fåfengte i sin søken. 3. Romanen om den bevisste forsakelse, f.eks. Goethes *Wilhelm Meister*, der helten gradvis tilpasser seg verdens krav (gjengitt etter Aron og Viala 2006 s. 28-29). “Romanen ble raskt et instrument for å sette spørsmålstegn ved borgerlige verdier og for modernitetens forfalne verden.” (Sayre 2011 s. 184) Hovedpersonen blir en “uheroisk helt” som prøver å manøvrere seg framover mellom realitet og ideal (Sayre 2011 s. 185). Helten lever i en dialektikk mellom “ja” og “nei” (Sayre 2011 s. 185), dvs. mellom å akseptere virkeligheten slik den er og å avvise den.

“Romanen er en menneskestudie. [...] tilværelsen preget av kaos, meningstap og manglende retning, noe som medførte en søken etter idealer som ikke var gitt på forhånd. Og det er da romanen oppstår. [...] blir romanen dermed å forstå som en skildring av forhold – ikke bare erotiske kjærlighetshistorier, men alle slags relasjoner: vennskap, familie, men også forholdet mellom enkeltmennesket og samfunnet, eller mellom mennesket og tiden, kunsten, litteraturen, og ikke minst en refleksjon over forholdet til sjangeren roman.” (Olav Løkken Reisop i *Dagbladet* 5. juni 2015 s. 49)

“Skal man forstå et menneskeliv, for ikke å nevne våre liv med hverandre, har filosofi og andre sakprosasjangre ikke forrang framfor fiksjonen. Tvert imot, en roman kan være vel så egnet til å illustrere livets dybde og konturløshet, tilfeldighet og mening, kompleksitet og trivialitet, sammenheng og fragmentering.” (filosofiprofessor Arild Pedersen i *Ny tid* 16. april 2010 s. 50)

På 1700-tallet skjedde det en “delvis eksplosjonsaktig utvidelse av skjønnlitteraturen, først og fremst romanproduksjonen” (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 28). I Spania ble det på hele 1700-tallet utgitt under 200 romaner, mens det i de tyskspråklige landene ble utgitt ca. 300 romaner bare i år 1785 (Strosetzki 1996 s. 250-251). Til sammenligning ble det i 2009 utgitt ca. 7000 tyskspråklige romaner (Neuhaus og Ruf 2011 s. 108).

“In Germany the Easter trade fair of 1803 alone launched no fewer than 276 new novels, a figure that neither France nor Britain could come near. The deluge of novels covered all nuances of taste. In 1805 the *Allgemeine Literatur-Zeitung* took

stock of the main trends in the production of novels in Germany since 1775, the year Johann Martin Miller's *Siegwart* was published: the sentimental, the comical, the psychological, the era of the passion novel, the chivalric or visionary romance, the ghost story, the magic novel, the novel of secret orders and courtly cabals, the domestic era, the era of the brigand, the thief and the rogue. A substantial proportion (around 40 per cent) of these new publications consisted of translations, primarily from English." (Wittmann 1999 s. 304)

Fra og med 1700-tallet får menn og kvinner i borgerskapet mer leseferdighet og -vilje. Både de gifte kvinnene og deres døtre innen borgerskapet fikk fritid (Cavallo og Chartier 2001 s. 366). Deres lesing "hadde kommunikasjon og refleksjon som mål, noe som kom til å lede borgerskapet til å konstituere en sosial identitet ved hjelp av lektyren" (Cavallo og Chartier 2001 s. 367). Kvinnene drev ofte "utveksling av empatiske lese-erfaringer" (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 34). Kvinnene brukte romaner til "bearbeiding av emotive problemsituasjoner" (s. 35).

Noen tjenere i borgerlige og adelige hjem hadde tid til å lese mellom de ulike tjenestene de skulle yte. En del tjenere innen høyborgerskap og adel hadde en relativt "dekorativ funksjon" og var ikke permanent opptatt med sin jobb (Guise og Neuschäfer 1986 s. 159). Andre yrker – der det var mye ventetid, som hos sjåfører, frisører, soldater og småbutikkeiere – ga mulighet for lesing i løpet av det som strengt tatt var arbeidstiden (Guise og Neuschäfer 1986 s. 160).

I 1800-tallets Tyskland var det i noen kretser ikke sosialt akseptabelt for yrkesaktive menn å lese romaner. Unge menn kunne godtas å ha en "kulturpubertet" (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 46) med romanlesing, men da de ble voksne og fikk borgerlige yrker, sømmet ikke romanlesing seg lenger.

Det oppstår et nytt og stort kjøpekraftig publikum med behov for underholdningslitteratur. Romanen egnet seg ypperlig til underholdning, særlig med realistiske, humoristiske og sentimentale romaner av borgerlige forfattere som Richardson, Fielding og Defoe.

Lesingen blir mer individuell og innadvendt enn i tidligere århundrer. Med romanen etableres det en ny type resepsjon: den individuelle i det borgerlige samfunn (Bürger 1974 s. 65-66). Leseaktiviteten blir et intimt område der leseren alene med sine følelser. På 1700-tallet satte "hjerterets adel" seg opp mot fødselsrettens og pengenes adel (Schneider 2004 s. 214). Det at kvinner så lenge har vært dominert av menn og avhengig av dem, har ført til at kvinnene er mer sosialt tilpassningsdyktige enn menn og mindre bundet opp av "ytre", intellektuelt forankrete maktforhold enn menn (Leenhardt og Józsa 1999 s. vii-viii).

Det har også blitt hevdet at kvinner i den vestlige kultur kommuniserer på relasjonelle, nettverksbyggende og deltakende måter, mens mennenes

kommunikasjon snarere er lineær, instrumentell og konkurrerende (Rieffel 2010 s. 213). Kvinner har dessuten større evne til empati og annen emosjonell innsikt. Dette kan være en grunn til at kvinner er ivrigere romanlesere enn menn.

Den amerikanske språkforskeren Deborah Tannen “mener kvinners kommunikasjon viser at de vil opprettholde sin plass i et fellesskap, som i utgangspunktet er et jevnbyrdig nettverk. Menn derimot prater for å styrke sin posisjon, de konkurrerer med hverandre.” (*Dagbladet* 4. oktober 2010 s. 24-25)

Kvinnene har hatt (og har) spesielle “emosjonelle funksjoner” i familien, med ansvar for å skape og opprettholde gode følelsesmessige relasjoner i storfamilien (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 34). “Kvinnen var ansvarlig for den kulturelle møbleringen av familielivet, for dannelsen som ikke bare omfattet kunnskaper, men også måter å føle og oppleve på og hvordan dette kom til uttrykk offentlig og privat.” (Gert Ueding i Fischer, Hickethier og Riha 1976 s. 177) Tradisjonelt har det vært kvinnene som har skrevet de private brevene til slekt og venner for å holde kontakten, og det har vært en selvfølge at kvinnene står for bordkortplasseringen når familien har selskap. Det er fruen i huset som vet hvem som bør sitte sammen. Hun er familiens sosiale organisator. Gjennom tidene har kvinner blitt ansett for å ha et spesielt, kjønns-spesifikt talent for kjærlig omsorg.

“Många gånger ingick det i högreståndskvinnornas och de borgerliga kvinnornas uppgift att vårda familjens sociala relationer. Mannen som familjeförsörjare ute i offentligheten och kvinnan som har hand om känslor och familj i det privata är en bild som fortfarande reproduceras i politiska och ekonomiska system, i massmedia och populärkultur och i socialisation och värderingar (Lundgren 1995: 42f). Det finns, och har funnits, en utbredd uppfattning om att kvinnor är bättre på vänskap. Kvinnor har uppfostrats till hänsyn, omsorg och inlevelse, och har också ansetts ha bättre förutsättningar för dessa egenskaper, egenskaper som i sin tur är grundläggande för vår kulturs syn på vänskap (Lundgren 1995: 43). [...] makens behov av att hustrun upprätthåller dessa vänskaps- och släktförbindelser och sköter delar av familjens sociala kontakter [...] Det har sedan 1800-talet varit främst kvinnans roll att sköta familjens korrespondens, att sköta kontakten med släktingar och vänner och att hålla reda på bemerkelsedagar (Gillis 1997: 77f [...]).” (Blanka Henriksson i <https://docplayer.se/68269457-Var-trogen-i-allt-den-goda-kvinnan-som-konstruktion-i-svenska-och-finlandssvenska-minnesbocker-blanka-henriksson.html>; lesedato 08.01.20)

Studien *Empathy and the Novel* (2007) av Suzanne Keen undersøker om romanlesing gjør leserne mer empatiske og moralsk bevisste. “Keen subjects to scrutiny the assumption that novel reading induces empathy, thereby motivating altruistic behavior. [...] Keen asks that we examine what she terms the empathy-altruism hypothesis in a spirit of open exploration rather than either uncritically presuppose or simply reject it. [...] fiction deactivates readers’ suspicions and opens the way to easier empathy [...] There is something about the very fictionality

of a novel that disarms readers, she contends, inviting them to identify with characters.” (<https://muse.jhu.edu/article/376841>; lesedato 19.04.16)

“[T]he sudden rise of the novel in the eighteenth century was not merely a response to a wider reading public and to the greater literacy of women, but was also related to the new attitude of empiricism, relativism and the rejection of innate ideas.” (Hampson 1987 s. 108) “Georges May har i *Le dilemme du roman au XVIII:e siècle* [*Romanens dilemma på 1700-tallet*] (1963) visat hun romankritiken, fastän hätsk och primitiv, har styrt den franska romanens utveckling mot realism. Sannolikhetskravet ligger bakom brevromanen liksom andra likartade fiktioner: att romanen är en memoar eller på annat sätt återger verkliga händelser.” (Platen 1997 s. 504)

Lennard J. Davis’ avhandling *Factual Fiction: The Origins of the English Novel* (1983) hevder at romanen oppstod “from a new kind of writing which he calls ‘news/novel discourse’ [...]. Novelists perceived that by imitating the form of documentary or historical writing they could exert an exciting new power over their readers, obtaining total faith in the reality of fictitious characters and events. (There was no way, Davis plausibly argues, by which an eighteenth-century reader could be sure whether Robinson Crusoe or Pamela were true stories or not.)” (David Lodge i <http://www.uu.diva-portal.org/>; lesedato 14.01.13)

Gabrielle Starrs *Lyric Generations: Poetry and the Novel in the Long Eighteenth Century* (2004) handler om sammenhengen mellom to sjangrer. “Eighteenth-century British literary history is traditionally characterized by two central and seemingly discrete movements: the rise of the novel and the development of Romantic lyric poetry. In fact, recent scholarship reveals that these genres are inextricably bound: constructions of interiority developed in novels changed ideas about what literature could mean and do, encouraging the new focus on private experience and self-perception developed in lyric poetry.” (<http://english.fas.nyu.edu/object/english.bookshelf>; lesedato 22.05.17)

Filosofer som René Descartes og David Hume legitimerte den realistiske tilnærming til virkeligheten som de engelske romanene på 1700-tallet hadde (Demougin 1985 s. 1395), med vektlegging av individet og sanselige realiteter. Individet tilhører tid og rom ned i konkrete detaljer. Det konkrete formes av sosiale relasjoner som fortellingene utforsker. Livet rommer et kaotisk mangfold, og hver roman bidrar til å øke innsikten i dette mangfoldige. Den moderne romanens fødsel innebærer en ekskludering av det absolutte (Demougin 1985 s. 1396).

Ian Watts bok *The Rise of the Novel* (1957) underbygger en såkalt “triple rise”-tese: “rise of middle class, rise of literacy, rise of the novel – all three are bound up together so strongly as to be inseparable and mutually inclusive. [...] Triple rise thesis centers on “formal realism,” the collection of *techniques* by which authors began to represent a more particular and circumstantial view of life. This “particular and circumstantial” view of life is itself a partial product and producer

of the empiricist thrust of philosophical realism, emerging during the late 17th and 18th centuries. [...] “the novel is the form of literature which most fully reflects this individualist and innovating reorientation” (13) [...] “The novel’s formal realism...involved a many-sided break with the [then] current literary tradition [emphasizing skillful use of classical styles, types, and codes]. Among the many reasons which made it possible for that break to occur earlier and more thoroughly in England than elsewhere, considerable importance must certainly be attached to changes in the 18th century reading public” (35).” (<http://thowe.pbworks.com/f/WattNotes.pdf>; lesedato 27.11.13)

“Significant developments in literary form, then, result from significant changes in ideology. They embody new ways of perceiving social reality and [...] new relations between artist and audience. This is evident enough if we look at well-charted examples like the rise of the novel in eighteenth-century England. The novel, as Ian Watt has argued, reveals in its very *form* a changed set of ideological interests. No matter what content a particular novel of the time may have, it shares certain formal structures with other such works: a shifting of interest from the romantic and supernatural to individual psychology and ‘routine’ experience; a concept of life-like, substantial ‘character’; a concern with the material fortunes of an individual protagonist who moves through an unpredictably evolving, linear narrative and so on. This changed form, Watt claims, is the product of an increasingly confident bourgeois class, whose consciousness has broken beyond the limits of older, ‘aristocratic’ literary conventions.” (Eagleton 1976 s. 567)

“Ifølge Ian Watt, som har skrevet *The Rise of the Novel* (1957), var romanen en populær genre, og kvinnene var den største lesergruppen. Litteraturens voksende publikum kan se ut til å ha økt behovet for en “lettere form for litteratur” til fordel for de gamle klassikerne (Watt 1987: 48). Det var viktig at bøkene skulle være underholdende og lettere tilgjengelig enn de gamle tekstene. Det viktigste trekket ved den nye litteraturproduksjonen var å blande visdom og religiøse instruksjoner med underholdning og spenning (Watt 1987: 49). *Gulliver’s Travels’* fantastiske reiser er et godt eksempel på underholdningslitteraturens suksess. Filosofisk realisme karakteriserer blant annet romanens narrasjon, fordi den er med på å definere romanens tone og litterære stil. Denne formen for realisme kan være kritisk, original og nytenkende, den har bestemte analogier til bestemte trekk ved romanen, og disse fokuserer på forholdet mellom livet og naturen (Watt 1987:12). Romanen imiterer menneskets liv og prøver gjennom filosofisk realisme å fastholde virkeligheten og formidle sannheten (Watt 1987: 31). Der romanen bruker filosofisk realisme, bruker satiren humor og ironi, men målet synes å være det samme: å formidle sannheten. Romanen kan også reflektere det som karakteriserer vår kultur og den moderne tanke. Genren fokuserer på tidsdimensjonen, den bryter med tidligere genrer ved å bruke tidløse historier til å speile de uforanderlige moralske sannheter. I sitt forsøk på å formidle sannheten om menneskets egentlige natur og om samtidens misforståtte menneskesyn er *Gulliver’s Travels* også en tidløs historie som speiler uforanderlige sannheter om menneskets eksistens.

Derimot overskrider den enhver form for realisme. Romanen skiller seg fra tidligere genrer blant annet ved sin realisme. Dermed er det ikke sagt at tidligere verk manglet realistiske elementer, men det finnes én viktig forskjell: I tidligere prosafiksjon er disse passasjene av realisme mer sjeldne og ofte skilt fra den øvrige fortellingen. Den totale litterære strukturen var ikke nødvendigvis innrettet på formalrealisme slik romanen er det. 1700-tallets forfattere ga seg ut for å ha et realistisk mål, men etterfulgte det ikke helhjetet, ifølge Watt. Romanens realisme ligger ikke i livet den presenterer, men i måten den presenteres på. Typisk for denne genren er at mange romanforfattere har gjort sitt subjekt til utforskning av en type personlighet (Watt 1987: 11).” (Krog 2004)

Den amerikanske litteraturkritikeren Lionel Trilling “misunte det kreative drivet hos forfatterne han skrev om, og hevdet at “novelists as a class have made the most aggressive assault upon the world”.” (*Morgenbladet* 19.–25. juni 2015 s. 52) “I den klassisk-realistiske romanen gir det velregisserte plotet lesarane kjensle av noko fullført – som gir tru på at menneskeleg handling er meningsfull og samanhengande.” (Bech 1995 s. 9)

I romaner skrevet i England på Jane Austens tid var det en “convention of inserting shorter or longer essays [i.e. sections of weighty prose on various subjects] into the story” (Sørbø 2008 s. 68). I de fleste av Austens romaner er det ikke slike innflettete essays, men de forekommer, f.eks. i *Northanger Abbey*. På 1800-tallet unnskyldte mange kvinnelige forfattere seg med at samfunnet forbød dem andre måter å tjene til sitt eget livsopphold på (Manguel 1998 s. 311).

I Frankrike var det på begynnelsen av 1800-tallet uvanlig at en roman ble trykt i mer enn 1000-1500 eksemplarer. På 1840-tallet ble det vanligere med opplag på 5000, mens på 1870-tallet solgte noen titler av Jules Verne 30.000 eksemplarer (Cavallo og Chartier 2001 s. 394). I år 1850 ble det i Frankrike utgitt over ett tusen romaner og to-tre hundre diktsamlinger (Couty 2000 s. 526). Romanens popularitet har holdt seg gjennom århundrer. Et eksempel: Sjangrer utlånt ved offentlige bibliotek i Paris i 1882 (til sammen 363 322 utlån):

Romaner: 55 %

Poesi, dramatekster og litteraturhistorie: 13,5 %

Vitenskap, kunst, utdanning: 11 %

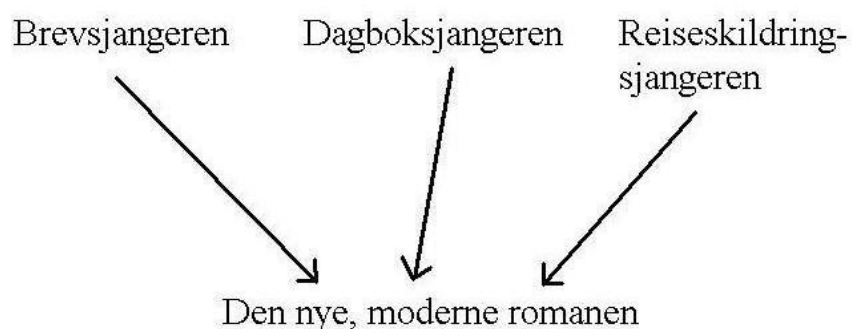
Geografi og reiser: 10 %

Historie og biografier: 8 %

Musikk: 2,5 %

(kilde: Quinsat 1990 s. 273)

Den realistiske romanen på 1700-tallet oppstår som en syntese av tre sjangrer:



Den engelske journalisten og forfatteren Daniel Defoes *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* (1719; utgitt med en lang undertittel) viser fram individualistisk entreprenørskap hos hovedpersonen (Nexø 2007). “Defoes bog er det symbolske udtryk for en ny, borgerlig epokes menneske- og verdenssyn, hvorfor den anskueliggør en ny, merkantil *homo oeconomicus*: Halvt kapitalistisk individualist, halvt sækulariseret puritaner, helt løsrevet fra et tidligere samfunds traditioner og sociale orden” (Ian Watt gjengitt fra Nexø 2007). Reiseberetninger solgte godt i perioden da *Robinson Crusoe* ble utgitt, noe Defoe antakelig kalkulerte med da han skrev romanen og signaliserte at det var en sann historie. Etter utgivelsen gikk det rykte om at noen hadde møtt Robinson i levende live (Nexø 2007).

Robinson Crusoe “blev en overraskende og umådelig kommersiel succes. Bogen blev trykt i fire oplag allerede i 1719. Samme år udkom i august en fortsættelse, der i dag går under navnet *Further adventures of Robinson Crusoe* – også den havde Robinson Crusoe som fortæller og forfatter.” (Nexø 2007)

“I bogen *Before Novels* kortlægger J. Paul Hunter en række af de tekstgenrer, der i dag var glemt, men i det tidlige 1700-tal spillede prominente roller i især den lavkulturelle del af den trykte offentlighed. Han viser samtidig, hvordan *Robinson Crusoe* ikke alene er beslægtet med sin samtids rejselitteratur, men også med 1600- og 1700-tallets beretninger om religiøse omvendelser – der i dag samles under betegnelsen “spiritual autobiography” – og med samtidens “wonder books”, en tekstgenre, der ophobede massive mængder af utrolige, men påstået sande beretninger om vidunderlige begivenheder for deres læsere. Fra disse bøger henter *Robinson Crusoe* ikke bare en række motiver og typiske scener, den henter også en særlig, detaljerig prosastil, hvis fremmeste mål er den grundige beskrivelse af den dennesidige, sansbare verden. For Hunter, der oppfatter *Robinson Crusoe* som et tidligt eksempel på den realistiske roman, bør disse ligheder forstås som Defoes bevidste, kunstneriske valg. Defoe approprierte bevidst træk fra ikke-litterære genrer, men omfunktionerte dem samtidig indenfor rammene af romangenren.” (Nexø 2007)

“I bogen *Factual Fictions* mener Lennard Davis således, at datidens tekstuelle rum ikke sondrede skarpt mellom realistisk fiktion og sandfærdig fakta, og finder det

bekræftet i det faktum, at ordene “newes” og “novels” på det nærmeste var ensbetydende i Englands tidlige, trykte offentlighed. Først i 1740’erne vandt den diskursive sondring mellem faktiske nyheder og åbenlyst usandfærdige (fiktive) realistiske romaner hævd; de samtidige diskussioner af *Robinson Crusoe* er de tidligste forsøg på at sondre fakta fra fiktion, og peger derfor frem mod de senere romaner. Inden da befandt de fleste tekster sig et sted midt imellem – eller rettere: Den moderne sondring mellem faktisk og fiktiv prosa om samtiden gav dengang ikke mening. Siden da har Michael McKeon og Catherine Gallagher i bøgerne *The Origins of the English Novel* og *Nobody’s Story* nuanceret og udbygget Davis’ argumentation, McKeon ved at inddrage samtidige, epistemologiske diskussioner, Gallagher ved at se på forbindelsen mellem forestillinger om fiktion og forandringerne i 1700-tallets copyright-lovgivning. [...] Som den allertidligste receptions historie viser, var problemet nemlig ikke, at kategorier som løgn, opspind og faktisk sandhed ikke stod til rådighed for læserne af *Robinson Crusoe*. Det var snarere, at det var umuligt at få afgjort, hvilken af kategorierne Defoes bog skulle henregnes under.” (Nexø 2007)

“Først rundt 1800 ble sjangerlappen roman, eller “novel”, som det ble hetende på engelsk, dominerende på Robinson-utgavene. [...] Det er lett å lese romanens suksess på 1700-tallet som et triumftog for fiksjonen, en oppretting av et nytt frirom for litteraturen. Men det var ikke fiksjonen i seg selv som var ny i perioden. Den nye var oppkomsten av fiksjoner som nærmet seg virkeligheten så kompromissløst at fiksjonen selv ble usynlig. Det nye var fiksjoner som ikke lenger handlet om prinsesser eller riddere, men som insisterte på å framstå som fantasiløse og tårevåte brev fra en nervøs ungpике med blondekyse, eller dagbøkene til en fillete sjømann fra York. For 1700-tallsromanen var fiksjonen et middel til å nedsenke seg i verden, gjøre seg sårbar overfor den.” (Trygve Riiser Gundersen i *Dagbladet* 14. november 2009 s. 56-57)

Den engelske litteraturprofessoren Kate Flint har skrevet om den kvinnelige romanleser på 1700- og 1800-tallet at hun kunne drømme seg bort med “fiksjonens opium [...] den tillot henne å bli bevisst sin egen personlighet og vite at hun ikke var den eneste som gjorde dette.” (siteret fra Manguel 1998 s. 303) Disse bøkene kunne fungere som et eksperimentfelt for selvfortolkning og refleksjon (Cavallo og Chartier 2001 s. 358). På 1700-tallet ble private brev brukt av enkeltpersoner til å utforske sin egen bevissthet. Brevskrivning var en måte som individet utfoldet sin subjektivitet på, og privatbrevet ble et medium for “hjertets utgytelser” snarere enn “kalde nyheter” (Helmut Hartwig i Fischer m.fl. 1976 s. 119). Interessen for det psykologiske vokste, og brev egner seg både til betraktninger om seg selv og en medfølende tilknytning til brevmottakeren. En sjel møter en annen sjel. Og brevmediet ga romanforfattere et språk til å beskrive privat- og intimsfæren. Den tyske forskeren Annette C. Anton har publisert avhandlingen *Autentisitet som fiksjon: Brevkultur i det 18. og 19. århundre* (1995). På 1700-tallet kom argumentene om at romanen kan øke leserens kunnskaper om verden og menneskene, og derfor var nyttig lesing (Rosebrock 1995 s. 159).

Noen hevder at romanen delvis erstatter og delvis fortsetter (med andre midler) den oppbyggelige, religiøse litteraturen som befolkningen leste på 1700-tallet. “The rise of the novel had balanced a decline in religious literature, and in almost every case the turning point could be located in the second half of the 18th century, especially in the 1770s, the years of the *Wertherfieber* [...] The last sentences of *Werther* seemed to announce the advent of a new reading public along with the death of traditional Christian culture: ‘Workmen carried [the body]. No priest accompanied it.’ ” (Robert Darnton i *The Kiss of Lamourette*, gjengitt etter Moretti 1998 s. 169).

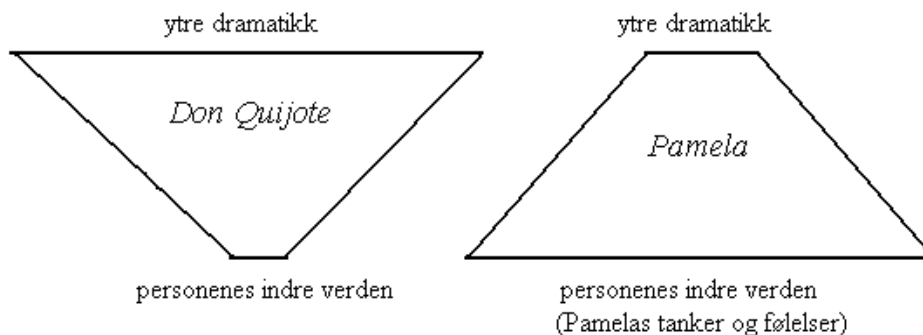
Katie Trumpeners bok *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire* (1997) beskriver opprinnelsen til noen nye romansjangrer på 1700-tallet. “During the late eighteenth century, antiquaries in Ireland, Scotland, and Wales answered modernization and anglicization initiatives with nationalist arguments for cultural preservation. Responding in particular to Enlightenment dismissals of Gaelic oral traditions, they reconceived national and literary history under the sign of the bard. Their pathbreaking models of national and literary history, their new way of reading national landscapes, and their debates about tradition and cultural transmission shaped a succession of new novelistic genres, from Gothic and sentimental fiction to the national tale and the historical novel. In Ireland and Scotland, these genres were used to mount nationalist arguments for cultural specificity and against “internal colonization.” Yet once exported throughout the nascent British empire, they also formed the basis of the first colonial fiction of Canada, Australia, and British India, used not only to attack imperialism but to justify the imperial project. Literary forms intended to shore up national memory paradoxically become the means of buttressing imperial ideology and enforcing imperial amnesia.” (<http://press.princeton.edu/titles/5984.html>; lesedato 15.05.15)

“I den dansk-norske felleslitteraturen kan man på 1700-tallet skjelne mellom en tysk, en fransk og en engelsk romantradisjon. For å si det firkantet kan man hevde at den tyske er sentimental (Ewald), den engelske – som er den mest utviklede – er enten sentimental eller muntert-satirisk og den franske frivol og/eller filosofisk-ironisk. I tillegg til disse europeiske romantyper har vi den nordiske fortelling etter engelsk mønster. Den nordiske fortelling ble dyrket av den danske historiker P. F. Suhm” (professor Liv Bliksrud i *Bokvennen* nr. 1 i 1997 s. 38).

“Som kjent er den første roman i vår nasjonallitteratur Holbergs *Niels Klims reise til den underjordiske verden* (1741). Men siden den ble skrevet på latin, kommer den i en annen kategori. Et par tidlige romaner på morsmålet er gått tapt. Det dreier seg om to robinsonader av Niels Krog Bredal, skrevet i 1750-årene. [...] Christen Henriksen Prams roman “Jørgen. En Dosmers Levnedsbeskrivelse” fra 1786 er en slik småting som først og fremst har interesse som et førstegangsfenomen. Den kan betraktes den første norske roman skrevet av en nordmann på morsmålet. [...] [*Jørgen: En Dosmers Levnedsbeskrivelse* er] en satirisk dannelseshistorie med et pessimistisk budskap som går ut på at det gode er dømt til å lide nederlag i samtidens samfunn.” (professor Liv Bliksrud i *Bokvennen* nr. 1 i 1997 s. 38 og 43)

Såkalte “romanaviser” (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 39) var tidsskrifter som inneholdt utdrag fra romaner. *Tysk roman-avis (Deutschen Roman-Zeitung)* ble grunnlagt av forleggeren Otto Janke i 1863 og inneholdt gjennom årene tekster av svært mange tyske samtidsforfattere. Første roman var Wilhelm Rabes *Hungerpastoren*, og det var til sammen ca. to romaner per år som ble utgitt i tidsskriftet. Et par år senere ga tyskeren Ludwig Habicht ut første nummer av et lignende tidsskrift, *Liten roman-avis (Kleine Roman-Zeitung)* (<http://www.zeitschriften.ablit.de/romanzeitung/ueb/ueb.htm>; lesedato 01.10.12).

Samuel Richardsons lange roman *Pamela: Or, Virtue Rewarded* (1740-42) er den første romantekst der den allvitende forteller er konsekvent forlatt, og der historien på en kunstnerisk overbevisende måte er fortalt av et følende og tenkende menneske. *Pamela* skulle i utgangspunktet bli en brevformularbok (en samling mønsterbrev), men den historien som bandt disse brevene sammen vokste til å dominere boka helt. Handlingen i *Pamela* byr på en del svært “ytre” sett spennende og dramatiske hendelser, men det er den “indre”, subjektive handlingen som er viktig: Pamelas følelsesverden, hennes mentale rom. Dette står i motsetning til f.eks. slik Cervantes lar sin forteller formidle historien i *Don Quijote*:



Pamela er tydelig inspirert av de subjektive sjangrene brev og dagbok (den er en brev- og dagbokroman), mens *Don Quijote* handler om de latterlige og underlige hendelsene i løpet av to reiser som ridderen Don Quijote foretar. *Pamela* inneholder mye dramatikk, men er likevel en “langsom roman” sammenlignet med f.eks. *Don Quijote*. *Pamelas* “minute circumstantiality [...] famously led Dr. Johnson to remark that anyone who read Richardson for the story would find their impatience so fretted that they would hang themselves.” (Hopkins 2005 s. 28)

Den danske litteraturforskeren Tania Ørum har hevdet at romansjangeren har appellert spesielt til kvinner fordi den er mindre strengt formelt definert enn mange andre sjangrer og dessuten “tettere på det kvindelige hverdagsliv og dets nærperception” (Ørum 1985 s. 372).

Philip Stewarts bok *Imitation and illusion in the French memoir-novel, 1700-1750: The art of make-believe* (1969) beskriver en slags faksjon-romaner (memoir-romaner) på 1700-tallet. Memoarromaner består av en blanding av fakta og fiksjon,

men med jeg-fortellerens forsikringer om at alt er sant. Litteraturkritikeren Ane Farsethås har kalt Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-bøker for memoarromaner (i *Morgenbladet* 17.–23. januar 2014 s. 26). Den tyske forfatteren Christa Wolfs *Englenes by* (på norsk 2012) “kan kanskje best beskrives som en slags memoarroman, hvor lange historisk-biografiske linjer kombineres med en sterk litterær selvbevissthet.” (Elisabeth F. Pedersen i *Morgenbladet* 25.–31. mai 2012 s. 43)

Romansjangeren har ifølge en tysk forsker den “gamle europeiske rollen som det sentrale stedet for psykologiske undersøkelser” (Benjamin Kunkel i Lüdeke 2011 s. 23). Mange av romanene på 1700-tallet var rike, nyanserte psykologiske portretter av unike individer. “Conventionally, eighteenth-century novels used proper names as titles, and the named character held centre stage throughout the novel.” (Price 1973 s. 22)

Vi kan komme svært tett inn på personer via fortellergrepene, og nærmest sanse gjennom dem. Det gjelder særlig romaner på 1800-tallet og senere. For eksempel handler Malcolm Lowrys *Under the Volcano* (1947) om en alkoholikers verden og vi opplever hans psyke innenfra. Gjennom romanen forstår vi hvordan en alkoholiker – i fyllerus i nesten hele romanen – tenker og føler. Den gresk-italienske kunstneren Giorgio de Chiricos roman *Hebdemeros* lager forbindelser mellom en rekke drømmer. Den peruanske forfatteren Mario Vargas Llosas roman *Tante Julia og han som skriver* (1977) har i den norske oversettelsen fra 2007 et forord der Llosa skriver at “romansjangeren ikke er skapt til å fortelle sannheter, men at disse, når de overføres til fiksjonen, alltid blir til løgner (det vil si tvilsomme og ukontrollerbare sannheter)”. I den norske forfatteren Gunnhild Øyehaug's roman *Vente, blinke* (2008) sier en av personene at romanen er det famlende menneskets sjanger. Romansjangeren har blitt kalt 1800-tallets “viktigste kulturmedium” (Nünning og Nünning 2002 s. 84).

En psykologisk roman er en lang prosafortelling der det viktigste er å framstille (og eventuelt forklare) psykologiske, indre, sjelelige prosesser i ett eller flere mennesker. Romanen følger vanligvis utviklingen av et menneskes personlige identitet, etter prinsipper som ligger i dette menneskets indre, ikke i ytre omstendigheter (Demougin 1985 s. 1404). Det kan være mer enn én sentral person i romanen. Det at psykologi og sjeleliv er det sentrale, hindrer imidlertid ikke realisme og referanser til den ytre verden, bare at det er “analyse” av psykologiske reaksjoner som er i fokus for fortellingen. I en tekst fra 1908, oversatt til engelsk med tittelen *Writers and Daydreaming*, skrev Sigmund Freud: “The psychological novel in general no doubt owes its special nature to the inclination of the modern writer to split his ego, by self-observation, into many part-egos, and, in consequence, to personify the conflicting currents of his own mental life in several heroes.”

Romaner kan være tydelig politisk-ideologiske, som f.eks. proletarromaner på den politiske venstresiden og russisk-amerikanske Ayn Rands romaner på høyresiden. “Romanfigurene i bøkene hennes [dvs. Rands romaner] fører lange samtaler om kjærlighet, moral, etikk og politisk organisering – mens de spiser på restaurant, er utro eller lager revolusjon. Rands bøker er spenningsromaner, kjærlighetsdramaer og politisk propaganda i ett.” (*Morgenbladet* 23.–29. mai 2008 s. 22) Rands bøker har indirekte fått betydning i norsk politikk: “Både Siv Jensen og Carl I. Hagen har ved ulike anledninger trukket frem Ayn Rand som yndlingsforfatter. [...] Senest i oktober i fjor fortalte Fremskrittspartiets formann at Rands bøker har vært med på å forme hennes liberalistisk-ideologiske interesse. Også partiets tidligere formann Carl I. Hagen trekker stadig frem Rand-sitater i sine taler, og hun vies en betydelig plass i Frps ideologikurs hvor nye medlemmer skoles i partiets politikk og visjoner.” (s. 22) Det kan virke som om hennes romaner dermed er et eksempel på “å bruke skjønnlitteratur som politiske vekkesinstrumenter” (s. 22), romaner for å innprente eller forsterke en ideologisk overbevisning.

“Romanene der velbygde forretningsmenn (og kvinner) er heltene, har opplevd økt etterspørsel etter finanskrisen [i 2009]. Samtidig er slagord som “Ayn Rand har rett”, blitt vanlige å finne på republikanske demonstrasjoner mot alt USAs president Barack Obama foretar seg.” (*Morgenbladet* 6.–12. november 2009 s. 7) “Frp-stjernen Sylvi Listhaug viser en rivende utvikling i litterære preferanser [...]. “[...] Nå leser jeg *De som beveger verden* av Ayn Rand, og det ser ut til å bli en sterk utfordrer.” [...] Rands helter [har] rene, høyariske trekk. De er også skamløst rike. Rands budskap er nemlig at rikdom ikke er noe å skamme seg over: De rike er rike fordi de er flinkere og smartere enn folk flest. I boken tyr de til streik for å få respekten de fortjener av samfunnets snyltere.” (*Morgenbladet* 4.–10. september 2009 s. 46)

“Paul Ryan, mannen [som den amerikanske republikanske politikeren] Mitt Romney vil ha som visepresidentkandidat, pleide være stor fan av den konservative bråkebøtta Ayn Rand. Ifølge LA Times har den republikanske stjerna flere ganger nevnt Rand som en viktig inspirasjon for sin karriere, og han har gitt “Atlas Shrugged” til medarbeidere. Men nå som han skal appellere til hele USA, passer det dårlig å digge den ateistiske Rands kompromissløse glem-de-svake-filosofi, med “rasjonell selvinteresse” som øverste moralske mål i livet. I dag avviser Paul Ryan derfor Ayn Rands verdenssyn.” (*Klassekampens* bokmagasin 18. august 2012 s. 2)

“Det finnes store mengder rabiater og håpløse War on Terror-hyllende spionserier på det amerikanske krimmarkedet (megaselgeren Brad Thor er en av de drøyeste, styr unna med mindre du synes Guantánamo-opphold er sommerleir for late arabere) [...] Vince Flynns serie om den hemmelige CIA-agenten Mitch Rapp [...] Rapp får mental eksem av skinnhellige politikere og evneveike Washington-byråkrater (både republikanere og demokrater får smake den verbale pishen), og reiser hvor det måtte være for å drepe terrorister eller redde amerikanske borgere. Ikke rart avdøde

Vince Flynn var en av George W. Bushs favorittforfattere.” (*Klassekampens* bokmagasin 7. mars 2015 s. 15)

Den russiske litteraturteoretikeren og -forskeren Mikhail Bakhtin oppfattet romanen som en hel “kunnskapsmåte”, en måte for å gjøre oss bevisste på vår plass i samfunnets tette vev av informasjoner og ideologier. Bakhtin skrev en bok om Fjodor Dostojevskijs romaner der han hevdet at Dostojevskij lar ulike personer, holdninger og perspektiver komme til orde uten å gi noen av disse “stemmene” rett. Romanen blir et spillerom for jevnlike menneskelige perspektiver og autoriteter. En slik roman er dialogisk, eller “polyfon” som Bakhtin kalte det. Romansjangeren er velegnet til å gjengi polyfoni (Tadié 1987 s. 247). “Dikteren tenker, skriver han [Bakhtin], ikke med tanker, men med synspunkter, med stemmer fra personer som er likeberettigede deltagere i en stor dialog.” (Kjetsaa 1980 s. 82) Teksten preges av “interdiskursive interrelasjoner” (Peytard 1995 s. 43). “Dostojevskij identifiserer sig aldrig med nogen enkelt af de personer der færdes i hans romaner.” (Hansen 1977 s. 196)

Den russiske forfatteren Tolstoj representerer derimot for Bakhtin det motsatte: en monologisk roman. En suveren forfatter fører ordet – ofte gjennom hovedpersonen – og i løpet av handlingen viser det seg att ett perspektiv er det riktige. Andre perspektiver er overflødige, feilskjær eller irrelevante. Avvikende meninger blir til slutt avvist. Andre stemmer aksepteres ikke på like fot. Fortellerstemmen tenderer i retning det despotiske. “Sartre maintains that the nineteenth-century novel is told from the viewpoint of wisdom and experience and listened to from the viewpoint of order.” (Culler 1986 s. 195)

Bakhtin oppfattet den greske filosofen Platons dialoger som forløpere for romansjangeren. For Bakhtin “the novel is the genre of the dialogue – not only among characters, but also (in a metaphorical sense) between characters and readers or author and reader” (Vorderer og Knobloch 2000 s. 60). Bakhtin mener at sannheten bare kommer fram gjennom koret av stemmer der ingen enkelt stemme overdøver (eller utsletter) en annen stemme. “Det er ikke tilstrekkelig med flere stemmer i romanen, romanen må også være flerstemmig. Ulike virkeligheter og verdensanskuelser må brytes mot hverandre, slik at leseren blir kastet frem og tilbake mellom ulike sympatier og antipatier.” (Knut Hoem i https://www.nrk.no/kultur/bok/anmeldelse-av-_nei-og-atter-nei_-av-nina-lykke-1.13107609; lesedato 26.01.17)

Lenin likte Leo Tolstojs romaner og framhevet dem som et forbilde for forfattere. Bakhtin oppfattet Tolstoj som en “monologisk” forfatter, mens Fjodor Dostojevskij er “dialogisk” (Bakhtin 1979 s. 14). Dostojevskijs romaner rommer et “dialogisert talemangfold” (Bakhtin 1979 s. 166), med “en vekselvirkning mellom forskjellige kontekster, forskjellige standpunkter, forskjellige horisonter, forskjellige ekspressive aksentsystemer, forskjellige sosiale “språk” ” (s. 174). Hvert språk har en “indre form, et eget system for vurdering og aksentuering” (Bakhtin 1979 s.

319). Det foregår i disse romanene en “dialogisk konfrontasjon” og en slags “desentralisering” (Bakhtin 1979 s. 246 og 252). Den store sosiale dialogen i romanene gjennomsyrrer både “innhold” og “form” (Bakhtin 1979 s. 191). Det er en tydelig parallell mellom filosofen Nietzsches apollinske prinsipp og Bakhtins begrep det monologiske, og tilsvarende mellom det dionysiske prinsipp og det dialogiske: Det monologiske er middel-, lov-, regel- og systemorientert, mens det dialogiske er løsrevet fra slike bindinger (Rainer Grübel, forord i Bakhtin 1979 s. 41). Den tsjekkiske forfatteren Milan Kundera hevdet i en artikkel at romanen som sjanger er “territoriet der den moralske dømmekraften er suspendert” (sitert fra Hamon 1996 s. 62). I Dag Solstads “monologiske romaner slipper aldri noen annen stemme enn hovedpersonens gjennom” (Ane Farsethås i *Morgenbladet* 8.–14. juli 2011 s. 33).

Et menneskes liv er preget av en lang rekke ulike aktiviteter og stadig skiftende situasjoner, og språket som trengs for å leve med slik variasjon, må være variert og kunne brukes på mangfoldige måter (Esquenazi 2017 s. 51). Det er som om hver person besitter en rekke ulike “språk”, en mengde sosio-stilistiske varianter. Det Bakhtin kaller *heteroglossia* er denne språklige pluraliteten og de ulike perspektivene og ideene en språkvariant rommer til forskjell fra andre varianter. Språk varieres fra situasjon til situasjon, ikke minst bestemt av hvem vi snakker med eller til. Faktorer som påvirker hvordan vi snakker er blant annet kulturell tilhørighet, kjønn, klasse og geografisk sted. De varierte språkene/stemmene som et samfunn trenger, kan høres brukt i en litterær tekst, særlig i en omfattende roman med et stort persongalleri (Esquenazi 2017 s. 55).

“Bakhtin stressed the multi-layered nature of language, which he called heteroglossia. Not only are there social dialects, jargons, turns of phrase characteristic of the various professions, industries, commerce, of passing fashions, etc., but also socio-ideological contradictions carried forward from various periods and levels in the past. Language is not a neutral medium that can be simply appropriated by a speaker, but something that comes to us populated with the intentions of others. Every word tastes of the contexts in which it has lived its socially-charged life. [...] Words are living entities, things that are constantly being employed and partly taken over, carrying opinions, assertions, beliefs, information, emotions and intentions of others, which we partially accept and modify. All speech is dialogic, has an internal polemic, and this is most fully exploited by the novel, particularly the modern novel.” (Colin John Holcombe i <http://www.textetc.com/theory/bakhtin.html>; lesedato 15.11.18)

“Språkene i talemangfoldet er som speil som er vendt mot hverandre og der det i hvert speil hver på sin måte gjenspeiles en bit, et utsnitt av verden. Bak de gjensidige speilingene kan vi ane og oppfatte at det befinner seg en mer omfattende verden med mange sjikt og mange horisonter, mer omfattende enn det som var tilgjengelig i ett enkelt språk, i ett enkelt speil.” (Bakhtin 1979 s. 293)

“Rather than being just one among the literary genres, in Mikhail Bakhtin’s conception the novel appears as an allegory of responsible individual existence. It is only when people begin to experience their existence as an open event without prior guarantees that the novel becomes possible at all. [...] the condition of the possibility of the novel could also be rendered in sociological terms instead of in these philosophical terms: the modern self loses its heretofore natural place in the ‘proximate world’ of any ‘sociological *a priori*’ (kin, nation, state, culture) by being suddenly confronted with the heteroglot grammar of disjointed norms, each for itself henceforth thrown into a dialogic search of justification. Bakhtin actually draws consequences from this dissolution of inherited familiar patterns when addressing the ‘necessarily obligating’ ‘uniqueness of present-at-hand being’, ‘*my non-alibi in being*’. Since all community warrants are put in question, ‘my unity for myself is a unity perpetually yet-to-be’, that is to say, to be accomplished in a way ‘no one else can ever accomplish’ it. As opposed to the predestined fate of the members of pre-modern societies, the desired unity of the newborn self is, in the emerging liberal democracy, constitutively postponed into a distant and uncertain future. Instead of being a closed given, with the emergence of modern society the human individual develops into an autonomous ‘part of a configuration of values *sui generis*’, that is to say, an elusive exchange value within a huge network of equal units, with whom it is forced to enter into competence in order to determine itself.” (Biti 2011)

Bakhtin oppfattet kunstnerisk produksjon og resepsjon snarere som etiske og sosiale fenomener enn et område innen subjektiv psykologi (Bakhtin 1979 s. 25). Bevissthet er et sosialt fenomen, og sannheten oppstår i snittpunktet mellom forskjellige bevisstheter, mellom sosiale subjekter som er i dialog med hverandre (Bakhtin 1979 s. 39).

“Begjærets rom er “euklidsk”. Vi tror alltid at vi beveger oss i rett linje til det vi begjærer og det vi hater. Romanens rom er “einsteinsk”. Romanforfatteren viser oss at den rett linjen i virkeligheten er en sirkel som uimotståelig leder oss tilbake til oss selv.” (Girard 1961 s. 91)

“Den moderne romanen er en av vår tids viktigste kilder til å forstå det moderne mennesket, våre tanker, følelser og handlinger, og ikke minst vår egen samtid. Helt siden Knut Hamsuns navnløse antihelt i “Sult” radikalt endret romanen som sjanger, har denne litterære formen mer enn noe annen vært et vindu inn i og en manifestasjon av vår sosiale virkelighet. Det som ble viktig nå var ikke hva hovedpersonen ser, men *hvordan* han oppfatter det han ser.” (Frode Saugestad i *Klassekampen* 7. mars 2015 s. 3)

“The novel is no longer confined to one special sphere; it has invaded and taken possession of all spheres. Like science, it is the master of the world. It touches on all subjects: writes history; treats of physiology and psychology; rises to the highest flights of poetry; studies the most diverse subjects – politics, social economy,

religion, and manners. Entire nature is its domain. It adopts the form which pleases it, taking the tone which seems best, feeling no longer bounded by any limit. In this we are far distant from the novel that our fathers were acquainted with. It was a purely imaginative work, whose sole end was to charm and distract its readers. In ancient rhetorics the novel is placed at the bottom, between the fables and light poetry. Serious men disdained novels, abandoned them to women, as a frivolous and compromising recreation. This opinion is still held in the country and certain academical centers. The truth is that the masterpieces of modern fiction say more on the subject of man and nature than do the graver works of philosophy, history, and criticism. In them lies the modern tool.” (den franske forfatteren Émile Zola i *Naturalismen i teatret*, 1881; her sitert fra <http://www.archive.org/>, lesedato 30.01.13)

Romaner varierer enormt i lengde og hvor lett- eller tungleste de er for ulike lesere. Ifølge litteraturprofessoren Margaret Anne Doody er russeren Leo Tolstojs roman *Krig og fred* (1865-69) “one of those few texts – James Joyce’s *Ulysses* is another – that are too often read as some kind of endurance test or rite of passage, only to be either abandoned half way or displayed as a shelf-bound trophy, never to be touched again.” (Doody i Boxall 2006 s. 168) En av grunnene til at *Ulysses* er tunglest er at det er noe “anti-narrativt” ved fortellemåten (Smuda 1992 s. 169). Og *Ulysses* inneholder 45 sider uten tegnsetting.

I 6. bind av sitt *Min kamp*-verk skriver Karl Ove Knausgård: “Romanen var en intim genre, og det intime forandret ikke karakterer selv om romanen ble trykket opp i åtte tusen eksemplarer, for den ble lest av ett og ett menneske om gangen og ville aldri forlate det private. Men når avisene skrev om det jeg skrev om, var det ikke lenger forbundet med det private, var det ikke lenger forbundet med det intime, det ble objektivt og offentlig.” (s. 820) Knausgård tar her ikke i betraktning tidligere tiders sosiale høytlesning i familien (og sågar på arbeidsplassen) og andre sosiale måter å bruke romaner på.

Litteraturforskeren Franco Moretti har redigert “multibindsverket “The Novel”, et forsøk på å studere romansjangeren som den første virkelige “planetære form”.” (*Klassekampens* bokmagasin 31. august 2013 s. 4) “Nearly as global in its ambition and sweep as its subject, Franco Moretti’s *The Novel* is a watershed event in the understanding of the first truly planetary literary form. A translated selection from the epic five-volume Italian *Il Romanzo* (2001-2003), *The Novel*’s two volumes are a unified multiauthored reference work, containing more than one hundred specially commissioned essays by leading contemporary critics from around the world. [...] By viewing the novel as much more than an aesthetic form, this landmark collection demonstrates how the genre has transformed human emotions and behavior, and the very perception of reality. Historical, statistical, and formal analyses show the novel as a complex literary system, in which new forms proliferate in every period and place. Volume 1: *History, Geography, and Culture*, looks at the novel mostly from the outside, treating the transition from oral to

written storytelling and the rise of narrative and fictionality, and covering the ancient Greek novel, the novel in premodern China, the early Spanish novel, and much else, including readings of novels from around the world.” (<http://press.princeton.edu/titles/8150.html>; lesedato 24.10.13)

Den irske forfatteren Edna O’Brien har sagt at “the novelist is the psychic and moral historian of his or her society” (siteret fra Boxall 2006 s. 922). Men noen spør at romanen som lang fortelling ikke hadde noen framtid. “ ‘Does the novel have a future?’ is a question to which novelists and literary critics alike have turned their attention in the last twenty years.” (Waugh 1993, fra baksiden av bokomslaget) TV-apparatene i hver stue har fortrenget mye av underholdningslesningen, og vi har kanskje heller ikke roen og konsentrasjonen som tidligere generasjoner hadde. Et eksempel på en som ikke har ro til å lese romaner: “Å lese en skjellsettende roman i min hverdag, er som å kjøre i 90 inn i en rundkjøring. Det er fysisk umulig å manøvrere hodet på den måten teksten krever. Jeg trenger kjappe svar, effektive avgjørelser.” (Haddy N’Jie i *Dagbladet* 20. juni 2009 s. 68) Likevel: “The predictions of the death of the novel issued by many critics and writers in the 1960s have turned out to be premature, to say the least, due no doubt to its extraordinary capacity for absorbing changing social and aesthetic fashions.” (Ro 1997 s. 260)

Den italienske romanforfatteren Silvia Avallone sa i et intervju: “Jeg tror romanen har fått en viktig, ny funksjon i dette fragmentariske Twitter-samfunnet: å vise oss det lange tidsperspektivet. Det er et grunnleggende menneskelig behov å lage sammenhenger i kaoset og fortelle en historie om din verden” (*Dagbladet* 27. mai 2013 s. 42).

Den amerikanske forfatteren Philip Roth “har forsøkt seg i rollen som spåmann, og det ser virkelig ikke bra ut fremover. Om bare 25 små år vil romanlesning være forbeholdt en kult, mener Roth. Han ser for seg at det kan bli litt flere enn de som i dag leser latinsk poesi, men i den størrelsesordenen. Det krever nemlig konsentrasjon og fokusering å lese en roman, og Roth tror disse egenskapene er døende.” (*Morgenbladet* 30. oktober–5. november 2009 s. 30) Roth mener at “romanen er død om 25 år, fordi den konsentrasjonen og det fokuset som kreves for å lese en roman blir stadig mindre fremherskende i et informasjonssamfunn med hurtige medier som tv, pc og – kan man tilføye – tabloide aviskritikker.” (litteraturviter Jan Olesen i *Morgenbladet* 29. januar–4. februar 2010 s. 21)

“- Tim Parks fremjar ei tese om at romanen vil endra seg mot fleire gjentakingar og stuttare avsnitt når folk så ofte skal komma inn att i lesinga. - Eg trur ikkje romanen kjem til å greia det. Eg trur ikkje vi greier å ha konsentrasjon nok. Hustad meiner det er lite som er mindre relevant i avisverda enn bokmeldingar og stoff om skjønnlitteratur, og han trur talent vil søka seg mot andre uttrykksformer enn romanen.” (journalist Jon Hustad gjengitt fra *Morgenbladet* 18.–24. juli 2014 s. 9)

“Lesetestene måler forståelsen av både kontinuerlige og diskontinuerlige tekster. Jenter scorer klart best på lesing av kontinuerlige, altså lange, sammenhengende tekster. Gutter er bedre på de diskontinuerlige, det vil si lesing av tekster man kan ta inn med ett blikk, som diagrammer og tabeller. Dette kan henge sammen med at jenter leser mer romaner, og dermed blir flinkere til å danne seg helhetsbilder. Gutter leser mer tekster fra skjerm.” (forsker Elise Seip Tønnessen i *Morgenbladet* 13.–19. mars 2009 s. 29)

“I et intervju i *Samtiden* 3/2002 uttalte Gore Vidal, som døde tidligere i år, at romanen slik vi kjenner den er en “kortlevd form”, som i et større historisk perspektiv vil være mindre relevant. At bare et fåtall av de enorme mengdene romaner som kommer ut vil kunne bli stående igjen i historien på lengre sikt, sier seg selv. Men kanskje vil *ingen* av dem stå igjen? Kanskje kan man tenke seg at dagens romaner vil lide samme skjebne som Voltaires klassisistiske teaterstykker: Han trodde at han med dem skrev mesterverker for evigheten, mens de i dag hverken leses eller spilles – vi foretrekker den enkle fabelen *Candide*.” (*Morgenbladet* 30. november–6. desember 2012 s. 48)

Mangelen på tid til å lese romaner blir tematisert i svensken Henrik Langes humorbok *80 romaner for deg som har det travelt* (på norsk 2008). Der blir romaner, f.eks. *Moby Dick*, *Kristin Lavransdatter*, *Ringenes herre* og *Rosens navn*, komprimert ned til tre tegneserieruter per bok. (Noen andre sjangrer enn romaner er også tatt med, f.eks. er det tre ruter med handlingen i *Odysseen* og *Et dukkehjem*.)

Blant de første romanene utgitt i Norge var Christen Prams *Jørgen, en Dosmers Levnedbeskrivelse* og Hans Kruuskop (begge 1786), og Nicolais Wergelands *Haldor Smeks smaae Tildragelser i Livet, Eventyr, Bemærkninger og Meninger; et humoristisk Skrift i den yorickske Smag* (1805).

På spørsmål om det er riktig å etterlyse den store norske innvandrerromanen, svarte den norsk-irakisk forfatteren Walid al-Kubaisi i 2007: “Det er legitimt å etterlyse en fraværende sjanger, men det er altfor tidlig etter min mening. Det trengs en generasjon for å produsere en debattant, men tre generasjoner for å produsere en romanforfatter.” (*Morgenbladet* 27. juli–2. august 2007 s. 27)

Skepsis til romansjangeren

På 1600-tallet ble det skrevet enormt omfattende sentimentale romaner, og disse diskrediterte i noen kritikeres øyne romansjangeren til langt inn på 1700-tallet (Couty 2000 s. 440). Boileau var en av flere på 1600-tallet som kritiserte romansjangeren for å være en fantasifull sjanger der følelsene tar overhånd på bekostning av fornuften (Guy Riegert i Boileau 1984 s. 19). Men i verket *Om romanheltenes dialog* forteller Boileau at han som ung elsket å lese romaner, og anså mange av dem å være blant den franske litteraturens mesterverk.

Når sjangeren på 1600- og 1700-tallet ble brukt til realistiske skildringer, dvs. senket seg ned fra de sentimentale skyene, ble den anklaget for å velte seg i søla. Sjangeren ble enten oppfattet som idealiserende og “romanaktig” eller som simpel og grovkornet. Den franske opplysningsfilosofen Voltaire hevdet at de sanne åndsmennesker forakter romansjangeren (i *Essay om den episke poesi*, 1728, her gjengitt fra Couty 2000 s. 440). I den store franske *Encyklopedien* var artikkelen “Roman” svært nedlatende.

Tidlig på 1700-tallet argumenterte skribenter i de moralske tidsskriftene mot romanlesing fordi lesingen tok tid bort fra nyttigere aktiviteter, og fordi romaner kunne forlede leserne til erotiske fantasier og umoralske handlinger (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 36).

I 1795 skrev tyskeren J. G. Heinzmann: “Siden verden oppstod, har det ikke vært noen merkeligere fenomener enn romanlesingen i Tyskland og revolusjonen i Frankrike. Disse to ekstreme fenomenene utviklet seg nesten samtidig og det er ikke helt usannsynlig at romanene har, i det skjulte, gjort menneskene og deres familier like ulykkelige som den forferdelige franske revolusjonen gjør i dag” (Gilmont 2003 s. 85; sitert fra Heinzmanns bok *Appell til min nasjon: Om den tyske litteraturens pest*). Den tyske filosofen Johann Adam Bergk skrev i 1799 at “å lese en bok bare for å fordrive tiden er en høyforræderisk handling mot menneskeheten, for dette forringer et middel som er bestemt til å brukes for høye formål” (sitert fra Gilmont 2003 s. 77).

Den østerrikske grevinnen Leopoldine Kaunitz skrev i 1769 i Wien: “Den utdannelsen som vi gir våre døtre er god, den vi gir våre sønner dårlig. Man lærer dem for det meste unyttige ting; man tenker ikke på å lære dem det som er mest nødvendig og utgjør livets lykke, nemlig å kunne sysselsette seg selv [...] mange kvinner elsker lektyre og prøver å undervise seg selv, men det er kun få menn hos oss som bryr seg om det samme; de fleste driver narr når man leser en god bok eller snakker om interessante historier, uten å vite hvorfor. Grunnen er at de i sin ungdom bare har hatt latinske bøker i hende og tilbrakt sin tid med frastøtende, kjedelige studier.” (sitert fra Brackert og Lämmert 1977 s. 21)

“Romanen är en uppkomling i litteraturens värld. Den har också haft en lång och törnbeströdd väg att vandra innan den nådde jämlikhet med andra genrer. Dess historia i äldre tid är i väsentlig utsträckning historien om dess kamp för att nå anseende.” (Platen 1997 s. 492) “Vad som gjorde det svårt för romanen att nå anseende var att den saknade antik hävd. [...] [D]e stora lagstiftarna, Aristoteles och Horatius, har ingenting sagt om den berättande prosan. Romanen – liksom novellen – hörde fördenskull inte till den klassiska genrekanon.” (Platen 1997 s. 492)

“Romanen har [...] i en helt annan utsträckning än de auktoriserade genrerna stått i ett beroendeförhållande till kritiken. De flesta nya romantyper, över huvud flertalet

innovationer inom romankonsten, har helt eller delvis tillkommit för att tillmötesgå och tysta kritiken.” (Platen 1997 s. 503) “De obligata företalen, i vilka romanförfattarna redogör för sina principer, urskuldar sig eller rekommenderar sin vara, avslöjar med all önskvärd tydlighet i vilken utsträckning de har haft sina kritiker och sina läsare i tankarna.” (Platen 1997 s. 504)

Romanlesing ble i noens øyne en ren mani på grensen til galskap. Ikke bare mengden bøker, men innholdet kunne være “farlig”, særlig for kvinner: “Lesning ga kvinner muligheten til et hemmelig indre liv, et rom der de ikke kunne overvåkes og kontrolleres. Hvem kunne vite hvilke syndige og farlige tanker som kunne husere bak to lesende øyne? I 1574 skrev Edward Hake – og ga antakelig uttrykk for tidas syn – at en kvinne som likte å lese lettsindige bøker, ville “lukte av usedelighet resten av livet”. Det ble også argumentert med at lesning ville gjøre kvinner misfornøyde, misunnelige, opprørske og ugudelige. Eller også syke. Det var ikke måte på hvilke plager som kunne ramme lesende kvinner, som hodepine, dårlig syn, gikt, astma, lungeplager, forstoppelse, epilepsi, hypokondri, melankoli, osv. [...] (Det var spesielt lesning av romaner som kunne ha slike konsekvenser.) Et mer finurlig argument mot kvinners lesning var at det ville gi tidlige rynker. Når de leste noe som var trist eller vanskelig, ville de ubevisst rynke pannen. Derfor ble det sagt at kvinner som ville beholde sin glatte hud, ikke burde lese sørgelige eller kompliserte bøker.” (Eidsvåg 2007 s. 177) Kvinnene var “de som har langt flere ledige timer til tidsfordriv enn mennene, og det er kvinnene som med sin livligere ånd og sterkere fantasi kun sjelden og med ulyst dveler ved alvorlige ting” (anonym kilde fra 1795, her sitert fra Kittler 1987 s. 148). Derfor “henfaller” de så lett til intens romanlesing.

Pietistiske prester angrep på 1600- og 1700-tallet romansjangeren. Den tyske presten Christian Gerber viet et helt kapittel til romankunsten i sin oppbyggelsesbok *Verdens ikke-erkjente synder* (1690; 8. opplag i 1719; originaltittel *Unerkannte Sünden der Welt*) (Plaul 1983 s. 82-83). Han advarte spesielt mot skildringer av erotisk art, men også andre skildringer som oppildner følelser og skaper “urene lyster”. Slik litteratur er unyttig og ukristelig, en vakker forkledning av “synde-gift”. Den franske medisineren Samuel A. A. D. Tissot angrep i verket *Om litterære folks sunnhet* (1768) romanlesing blant kvinner: “Kontinuerlig lesing skaper alle slags nervøse plager; kanskje er det mest skadelige som har rammet kvinners sunnhet den uendeligheten av romaner som har dukket opp de siste hundre årene. Alle fra den yngste jentunge til de aller eldste damer leser med stor iver, som om de fryktet et øyeblikks avbrytelse, uten å bevege seg, og eldes ofte svært tidlig for å tilfredsstille denne lidenskapen; dette ødelegger helt deres sunnhet; for ikke å snakke om dem som selv er forfattere, og dem blir det flere av dag for dag. En ti år gammel jente som leser i stedet for å løpe rundt, blir en kvinne med hetetokter når hun er tjue.” (sitert fra Andries 2000 s. 247) Et annet eksempel på advarsler i bokform er Johann Gottfried Hoches *Fortrolige brev om den nåværende eventyrlige leseepidemien og dennes innflytelse på reduksjonen av den huslige og offentlige lykke* (1794).

“Det första ambitiösa försöket att skapa en för sedligheten och sanningen acceptabel roman gjordes på 1620-talet av biskop Jean Pierre Camus i Savoyen. Han skrev omkring 30 romaner. Med dessa verk av en alldeles ny typ ville han förtränga Amadisromanen och alla dess efterföljare. Hans böcker är strängt moraliska. Kärleksintrigen, som han förstod att han inte kunde undvara, slutar i ärbart äktenskap eller med att de älskande går i kloster. Det mest originella i Camus’ insats ligger i att han, för att fylla kravet på sannolikhet, dels väljer historisk-nationella ämnen, dels utdelar viktiga roller åt personer av enkel börd. Den senare åtgärden försvarar han i ett företal med det träffande påpekandet, att de furstliga dock endast representerar en minoritet av befolkningen. Camus fick i Tyskland en efterföljare i Andreas Buchholtz, som bildade skola med *Herkules und Valiska*, en heroisk-galant roman, som är moralisk och historisk.” (Platen 1997 s. 504) “I Frankrike uppträder också den förste [litteraturkritiker], som tar genren i försvar. Det är den lärde Daniel Huet – eller Huetius – känd för oss genom sin sejour vid Kristinas hov [dvs. den svenske dronningen]. Hans skrift, *Essai de l’origine des Romans* [*Essay om romanens opprinnelse*], författades 1670. Liksom senare genrens apologeter söker han skänka romanen reputation genom att förse den med historisk tradition och förnäma anor. [...] Dess [dvs. romanens] förtjänster är att kunna bibringa sina läsare levnadsvett och salongvett – viktiga kvaliteter i tidens ögon – samt framförallt att kunna gestalta dygden på ett efterföljansvärt sätt och lasten på ett avskräckande.” (Platen 1997 s. 493)

Det mest kjente franske sakprosaverket fra 1700-tallet er ikke positiv til sjangeren: “Artikeln “Roman” i den annars avantgardistiska *Encyclopédien* är mycket negativ.” (Platen 1997 s. 495) I sitt *Essay om den episke poesi* (1733) skriver Voltaire: “I den grad noen nye romaner fortsatt utgis, og for en tid er underholdning for løssluppen ungdom, blir de foraktet av de virkelige litterære kjennere.” I boka *Ludvig 14.s århundre* (1751) kommer Voltaire med “ett ännu mera föraktfullt uttalande. Välkända är Rousseaus imperative formuleringar i företalen till hans stora succéroman *La nouvelle Héloïse*.” (Platen 1997 s. 496) I dette forordet til *Den nye Héloïse* skriver han: “En dydig jente har aldri lest en roman” og “I store byer trengs det teaterforestillinger og romaner til fordervete folk.”

Romanens motstandere på 1700-tallet hevdet at den bare krevde rask og ukonsentrert lesing (Cavallo og Chartier 2001 s. 381). Den tyske filosofen Immanuel Kant skrev: “Lesing av romaner har som konsekvens, blant andre forstyrrelser av ånden, å gjøre folk vanemessig distraheret.” (sitert fra Cavallo og Chartier 2001 s. 382) På 1800-tallet klaget mange innen borgerskapet over at deres tjenere leste romaner i stedet for å arbeide (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 37).

“Ännu mera betydelsesfullt för romanens prestige blev, att diktare som redan nått position inom erkända genrer utgav romaner. Där var Voltaire och Rousseau. Wieland var en ryktbar poet när han 1766 med *Geschichte des Agathon* [*Agathons*

historie] skapade Tysklands första moderna roman. Mest inflytelsesrik i detta avseende blev Goethe genom att kort före sekelskiftet utge sin *Wilhelm Meister*. Med vilken förundran tiden såg på ett sådant steg framgår bäst av en senare, negativ reaktion inför fenomenet. Walter Scott hörde till dem, som gjort sig känd som skald innan han övergick till prosan. En recensent av *Waverley Novels* skriver: "Why a poet of established fame should dwindle into a scribbler of novels, we cannot tell." (Platen 1997 s. 494) Walter Scott har också selv-nedvärderande formuleringer: Romanen "generate an indisposition to read history and useful literature" (Scott sitert fra Platen 1997 s. 497) Men på 1820- og 1830-tallet bidro Walter Scotts verk mye til å heve romansjangerens status (Cavallo og Chartier 2001 s. 394).

Den tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethe skrev i et brev at alt det lesende publikum vet om uvanlige ting kjenner de til gjennom romaner (gjengitt fra Brackert og Lämmert 1977 s. 25).

I den engelske forfatteren Robert Bages politisk opprørske roman *Hermsprong or Man as he is not* (1796) "säger en av figurerna, att romanen i allmänhet betraktas som något av det lägsta som mänskoanden frambringat. Att genren var populär i breda lager betyder ingenting, ty folkets gunst hade den alltid ägt." (Platen 1997 s. 496) "Hur man [i England] såg på genren åskådliggörs av den engelska tidskriften *Evangelical Magazine*, som i år 1800 publicerade en moralisk barometer. Där ställs romanläsning i jämbredd med fritänkeri, bara graden över dryckenskap och äktenskapsbrott." (Platen 1997 s. 496) Det motsatte synet fantes også. "Författaren d'Arnaud [den franske 1700-tallsforfatteren François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud] hävdade att romaner var en lämpligare lektyr för ungdom än historia, därför att i världshistorien hände ofta att ondskan triumferade; det hände aldrig i romaner." (Platen 1997 s. 498)

"En lyriker eller annan diktare inom en knäsatt litteraturart kunde på ett helt annat sätt än romanskribenten räkna med välvilliga och respektfulla recensenter. Le Sage [den franske forfatteren Alain René Lesage] satiriserar över förhållandet i *Gil Blas* [en roman utgitt i årene 1715-35]: sämsta ode tas på djupaste allvar, bästa roman avfärdas som en intighet. Man mätta genrerna med olika mått. Ett par svenska exempel. Gjörwell publicerade Kellgrens lasciva *Sinnenas förening* i en av sina tidskrifter, men fann Rousseaus *Héloïse* ogudaktig, dess moral alltför profan. V. F. Palmblad gav 1814 Fredrik Cederborgh en nedgörande recension; kritiken gällde inte minst romanernas naturalism och miljöval. I samma artikel upphöjdes Bellman. Romanen var en strykpojke [dvs. prygelknabe/syndebukk]. Att detta främst berodde på genrens bristande goodwill framgår av en jämförelse med dramatiken. Drama och roman hade åtskilligt gemensamt under 1700-talet. De var båda populära, de valde likartade motiv och var båda utsatta för moralisternas ogillanden – teatern ansågs bland dem lika fördärlig som romanen. Och givetvis har proportionen mellan goda och dårliga produkter varit ungefär densamma. Men

bokkritiken tar upp alla nya dramer och behandlar dem som regel välvilligt, medan romaner recenseras slumpvis och efter strängare normer.” (Platen 1997 s. 495)

En kabinettsråd i den tyske byen Hannover, August Wilhelm Rehberg, fortalte i et brev til dikteren Ludwig Tieck hvordan det var å lese Goethes brevroman *Den unge Werthers lidelser* (1774) som 17-åring. Rehberg skriver at han fire uker var badet i tårer, ikke på grunn av Werthers kjærlighet og skjebne, “men i sønderknuselse [Zerknirschung] av hjertet i ydmykende bevissthet” om at han ikke tenkte, følte og ikke kunne være slik som Werther (sitert fra Plaul 1983 s. 106). En annen tysker, Christian Friedrich Daniel Schubart, skrev i 1774: “Der sitter jeg med smeltet hjerte, med bankende bryst, med øyne som drypper av vellystig smerte, og sier deg, leser, at jeg nettopp har *Den unge Werthers lidelser* av min kjære Goethe – lest? – nei, slukt” (sitert fra Wunderlich og Klemm-Kozinowski 1985 s. 236).

“Oliver Goldsmith [britisk forfatter, som blant annet skrev romanen *The Vicar of Wakefield*, 1766] bestemte betræffande sin brorsons oppfostran: “Above all things, let him never touch a romance or novel”. (Med ‘romance’ avsågs den mera romaneska, med ‘novel’ den realistiska romanen.) Samma standpunkt intog den oerhørt populære tyske romanproducenten Lafontaine [dvs. August Lafontaine] når det gällde hans systerdotters oppfostran; hon sägs ha varit förbjuden att läsa något av farbroderns 160 tårdrypande alster [= produkter, altså i dette tilfellet romaner].” (Platen 1997 s. 496-497) Den tyske teologen Johann Ludwig Ewald skrev i 1798 en håndbok (med mange flere senere opplag) for døtre, gifte kvinner og mødre. I boka var det en illustrasjon som viste et avskrekkende eksempel på en kvinne som med sin romanlesing forsømmer huset og familien (Wunderlich og Klemm-Kozinowski 1985 s. 65 og 238).

Den tyske opplysningsmannen Johann Adam Bergk beklaget seg i 1799: “Lesingen av de elendige romanene som kommer til verden i skarer, ødelegger menneskehetens blomstring, nedverdiger mennesket til de fornuftsløse skapningenes nivå og jager bort all lykke og ro på jorden” (sitert fra Wunderlich og Klemm-Kozinowski 1985 s. 238). Den franske forfatteren “Stendhal påstår i efterskriften till *Rouge et noir* [romanen *Rødt og svart*] (1832) att en sysslöslös landsortsdam kunde sluka 15 à 20 romaner i månaden. Man sökte också skydda ungdomen mot dessa vådor. Fredrika Bremer påstår i bikten *Den ensamma*, att hade hon dötrar skulle hon förbjuda dem romaner. Hon hänvisar till att hennes egen fantasi osunt exalterats i ungdomen av sådan lektyr. “Denna tidiga romanläsning – huru mycket förgift lägger den ej ned i unga sinnen!” ” (Platen 1997 s. 500) Likevel skjer det noe som etter hvert endrer sjangerens status: “Ett otvetydigt belägg för ökat anseende är dock att litteraturforskningen nu [på 1700-tallet] börjar befatta sig med romanen” (Platen 1997 s. 494-495). Friedrich von Blanckenburgs *Forsøk om romanen* (1774) framstiller sjangeren som en god mulighet for å vise “menneskets væren, dets indre tilstand”, dets “indre historie” (sitert fra Ritzenhoff 1988 s. 74).

Mange 1700-tallsromaner har kampen mellom fornuft og følsomhet som en grunnleggende tematikk. Det er blant borgerskapet at mentaliteten endres først når det gjelder partnervalg: Det skal ekte kjærlighet til, ikke bare fornuftige grunner for en ekteskapsinngåelse. Dette skjedde ikke uten motstand, også rettet mot romaner: “Vad man innerst reagerade mot var att romanen skildrade kärleken som ett starkt och personligt känslöengagement. I äldre tid var ju resonemangs-äktenskapet, då förnuft och föräldrar fick råda, den moraliska formen för äktenskapsval. Vid inklinationspartiet var det människans lägre natur, icke förnuftet, som fällde utslaget. Detta kunde få vådliga [= farlige] konsekvenser: att de älskande rev ner klasskrankor eller på annat sätt bröt mot vad klokheten förestavade. Denna kritik av 1600-talstyp fick ny aktualitet genom Fieldings Sofie [Sophie i romanen *The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749] og Rousseaus Julie [i romanen *Den nye Héloïse*, 1761].” (Platen 1997 s. 498)

Den svenske 1700-tallsdiplomat Gustaf Johan Ehrensvärd “noterar chockerad att riksrådet Bielke har lånat en roman.” (Platen 1997 s. 496) Svensken Hans Gustaf Rålamb tematiserte romanens status i en roman: I hans *En svensk adelsmans äfventyr* (1758) er det et kapittel som “ägnas åt romandebatten under 1700-talets förra hälft” (Platen 1997 s. 492). Nedvurderingen fortsatte. “Under dessa årtionden [på begynnelsen av 1800-tallet] lade Samuel Ödmann ner ett gigantiskt arbete på att översätta, förbättra och utge utländska reseskildringar, och han gjorde det efter vad han oppger för att uttränga romanen ur publikens gunst. För publikens gunst hade den. Vittnesbörden är många. Ett mindre beaktat lämnas av en tysk filosof, Eck, som reste i Sverige 1801. Han förvånas över bristen på inhemska romaner liksom över den omfattande översättningsverksamheten. Medelklassen läser flitigt romaner, säger han. Överraskar man däremot “eine Schwedin von höherem Range” [en svensk kvinne av høyere rang] med en sådan lektyr, blir hon mycket generad och påstår att det är kammerjungfruns kvarglömda volym, som hon blåddrar i.” (Platen 1997 s. 502)

Den engelske dikteren og litteraturkritikeren Samuel Taylor Coleridge “som annars hade en positiv syn på romanen, menade som mange andra att eftersom den var så lættlæst, krævde så liten tankemøda, verkade den nødvendigvis moralisk og intellektuelt forslappende; romanslukandet kunde i værsta fall leda till en “entire destruction of the powers of the mind”. Men vanligen hävdades att romanlæsning hade en fatal inverkan på den omogna, enkannerligen [= først og fremst] kvinnliga læsaren i karaktershænsende. Hon förleddes att ställa orimliga krav på verkligheten. Betecknande är några *Reflexioner öfwer Romanlæsning*, som *Stockholms Posten* anställer 1787. Det sägs att romanerna, “dessa swartkonstböcker”, gör kvinnorna missnöjda med sin tillvaro. “Derifrån härflyter ledsnaden och det elaka lynnet hos våra Damer, äfwen då de äro i de bästa sällskaper.” Romanerna gjorde dem förkonstlade, bortkollrade, till sist livsodugliga – det är den vanliga visan.” (Platen 1997 s. 499) I Henrik Wergelands farse *Irreparabile tempus* (1828), får den unge kvinnen Rosa råd om å bli en følsom og nervesvak romanleser, en leser som sluker

romaner slik leire sluker vann. Hun får overrakt en lorgnett og beskjed om bli blekere.

Den tyske litteraturkritikeren Ludwig Börne skrev på begynnelsen av 1800-tallet: “Hvis man samlet all den kraft og lidenskap ... som hvert år blir ødslet ved spillebord i Europa – ville det da rekke til å danne et romersk folk og en romersk historie? Men der har vi problemet! Fordi ethvert menneske blir født som romer, prøver det borgerlige samfunn å gjøre det til ikke-romersk, og derfor har det blitt innført hasard- og selskapsspill, romaner, italienske operaer og elegante aviser.” (her sitert fra Benjamin 1974 s. 130) Med “romer” sikter Börne til en slags åndsadel full av energi og erobringslyst.

I Jane Austens posthumt utgitte roman *Northanger Abbey* (1817), som hovedsakelig er en parodi på en skrekkroman, er det lange sekvenser om verdien av romaner og romanlesing, f.eks. denne: “Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than those of any other literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried [som romanen]. From pride, ignorance, or fashion, our foes are almost as many as our readers. And while the abilities of the nine-hundredth abridger of the History of England, or of the man who collects and publishes in a volume some dozen lines of Milton, Pope, [...] are eulogized by a thousand pens – there seems almost a general wish of decrying the capacity and undervaluing the labour of the novelist, and of slighting the performances which have only genius, wit, and taste to recommend them. “I am no novel-reader – I seldom look into novels – Do not imagine that I often read novels – It is really very well for a novel.” Such is the common cant. “And what are you reading, Miss–?” “Oh! It is only a novel!” replies the young lady, while she lays down her book with affected indifference, or momentary shame. “It is only Cecilia, or Camilla, or Belinda”; or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best-chosen language.” (fra slutten av kapittel 5)

“In *Northanger Abbey*, Austen notes that even novelists had joined “with their greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be read by their own heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust” (5:37). The objections to novels and novel reading ranged from their dignifying idleness to their encouragement of immorality. Although Coleridge had been made a free member of a circulating library in King Street, Cheapside, at age eight and claimed that he read every book in the catalogue, he says in *Biographia Literaria* (1815) “For as to the devotees of the circulating libraries, I dare not compliment their pass-time, or rather kill-time with the name of reading”; he declares that novel reading reconciles “indulgence of sloth and hatred of vacancy,” and he considers it no better than “gaming, swinging or swaying on a chair or gate; spitting over a bridge; smoking;

snuff-taking; [and] conning word by word all the advertisements of the daily advertizer in a public house on a rainy day.” ” (Erickson 1990)

“Ett okontrollerat läsande av sentimentala romaner befarades alltså kunna leda till moraliskt förfall och demoralisering av unga läsare. Inom bildkonsten blev halvklädda eller avklädda läsande unga kvinnor i erotiskt laddade poser ett vanligt motiv. På exempelvis Eduard Fuchs målning *Romanläsarinnan* ligger en ung yppig kvinna naken i sängen i en sexuellt utmanande ställning framför en spegel med en roman i handen. En mager manshand ses placera fler romaner bredvid henne på sängkanten. Det pornografiska perspektivet och det moraliska budskapet är uppenbart. Ett uttryck för samma tendens märks i det svenska kulturklimatet framåt 1840-talet, där överdriven känsloutgjutelse alltmer ansågs vara skadlig. I den svenska romandebatten, dominerad av liberala litteraturkritiker med ett idealrealistiskt program, finns många exempel på hur läsning av sentimentala kärlekshistorier befarades uppväcka så starka känsloreaktioner att det kunde leda till sinnessjukdom hos oerfarna och känsliga läsare. Ett tydligt exempel på detta är debatten kring Sophie von Knorrings roman *Cousinerna* (1834), där ett inlägg är utformat som ett varnande insändarbrev från en läkare. Denne beskriver hur han av en orolig moder har kallats till sjukbesök med anledning av att hennes unga dotter har genomgått en oroväckande förändring de senaste dagarna. Anledningen till tillståndet är romanen *Cousinerna*, som för en ung oskuldsfull flicka anses vara “en ganska farlig talang att göra bekantskap med”.” (Leffler 2007 s. 268)

Den svenske brevformularboka *Utförlig brefställare och rådgifware i lifwets förhållanden* (1843; 8. opplag i 1862) av Ludvig Westerberg innehåller bl.a. et brev med “en faders warning till sin dotter mot romanläsning”.

I 1857 skrev en fransk embetsmann: “[D]et i Frankrike over 4.000 selvmord årlig ... Og vær sikker på at den vanligste årsaken til disse ulykkelige selvmordene finnes blant de triste romanene som demoraliserer familien og individet.” (sitert fra Darmon 1972 s. 243) I 1861 ble to slektninger funnet døde av karbongass etter å ha begått selvmord. *Rapporten* fra hendelsen framhever som svært betydningsfullt at det ble funnet en oppslått roman i samme rom som likene lå i: Eugène Sues roman *Den vandrende jøde* (1844) lå oppslått på et sted i teksten der to søstre som har begått selvmord, beskrives på “en heroisk måte” (sitert fra Darmon 1972 s. 243).

Den amerikanske filosofen og Yale-akademikeren Noah Porter skrev i 1877: “The spell-bound reader soon discovers, however, that this appetite, like that for confectionary and other sweets, is the soonest cloyed [mat-lei], and that if pampered too long it enfeebles the appetite for all other food. The reader of novels only, especially if he reads many, becomes very soon an intellectual voluptuary [vellysting], with feeble judgment, a vague memory, and an incessant craving for some new excitement. It is rare that a reader of this class studies the novels which he seems to read. ... He reads for the story as he says, and it usually happens that the sensational and extravagant, the piquant and equivocal [tvetydige] stories are

those which please him best. Exclusive and excessive novel reading is to the mind as a kind of intellectual opium eating, in its stimulant effects upon the phantasy and its stupefying [sløvende] and bewildering influence, on the judgement. An inveterate [kronisk] novel-reader speedily becomes a literary roué [skruppelløs person], and this is possible at a very early period of life. It now and then happens that a youth of seventeen becomes almost an intellectual idiot or an effeminate weakling by living exclusively upon the enfeebling swash [ståk] or the poisoned stimulants that are sold so readily under the title of tales and novels. An apprenticeship at a reform school in literature, with a spare diet of statistics and a hard bed of mathematical problems, and the simple beverage [brygg, drikk] of plain narrative, is much needed for the recovery of such inane [tåpelige] and half-demented mortals.” (sitert fra Ross, McKechnie og Rothbauer 2006 s. 14; mange kursiveringer er fjernet).

Den svenske forfatteren Sven Lidmans roman *Köpmän och krigare* (1911) har Henrik Silfverståhl som en sentral person. “Henrik Silfverståhls mor gestaltas där – möjligen efter verklighetsförebild – som en kvinna, som proteusaktigt ändrar beteende och tänkesätt efter den lånebiblioteksroman, som hon senast slukat. Liknande fall möter i den biografiske litteraturen. Franzén [den svenske dikteren Frans Michael Franzén] förklarade system Stasas skygghet og labilitet med romanläsning.” (Platen 1997 s. 499-500)

Moralistiske og heroiske romaner unngikk lettere dårlig kritikk enn andre undersjangerer. “Vår første svenske romanförfattare, [Jacob] Mörk, arbetar i dessa genrer. Med *Adalriks och Giöthildas äfventyr* [1742] skapade han en historisk-nationell roman, med *Thecla* [1749-58] religiös. I företalen ber han läsaren att inte avskräckas av att han valt romanens form. “Intet gift framräcks här uti gyldene Skålar” – han siktar blott till att befordra tron och dygden.” (Platen 1997 s. 504)

En tydelig vending mot mer positiv vurdering av romansjangeren kom med skotten Walter Scotts historiske romaner: “Så kom då Walter Scott. Hans litterära förtjänster fick en oreserverad beundran. Många bedömare jämställde honom med Shakespeare och Cervantes. Och den romantyp han skapade fyllde alla upptänkliga krav. Den var sann, det var ju historia. Den var i högsta grad belärande. Den fick också, var den än uppträdde, en fosterländsk hållning. Den var moraliskt oantastlig, och förekom någon omoral, låg den på ett betryggande tidsavstånd. Krogscener, som man hos oss chockerats av i Cederborghs samtidsromaner, förtjustes man över i medeltidsmiljö. Och samtidigt var allt spännande och underhållande.” (Platen 1997 s. 501) “Genren har plötsligt blivit nobiliterad. Utvecklingen sätts av alla i samband med Scotts insats, ibland även med Goethes.” (Platen 1997 s. 503)

Den finlandssvenske forfatteren Fredrika Charlotta Runeberg “skrev de bästa historiska romanerna i Finland under 1800-talet. År 1862 fick hon från förläggaren sin roman *Sigrid Liljeholm*. Till sin förtrytelse fann hon att utan hennes vetande beteckningen ‘roman’ satts ut på titelbladet. Hon korsade över den och skrev i

stället “En teckning från Klas Flemings tid” – volymen förvaras ännu i Borgåhemmet. Genrebeteckningen ströks, den hade inte god klang, i stället antyddes historiciteten, autenticiteten och att det var en målning av en gången tids liv och seder.” (Platen 1997 s. 504-505)

“Den negativa bedömningen har också haft betydelse för rekryteringen av romanförfattarna. Det blev kvinnornas genre framför andra; för sådana amatörer stod den öppen. Det ansågs också förr, att eftersom romaner vanligen handlade om kärlek, skrevs de bäst av kvinnor, eftersom kvinnan bäst kände hjärtats angelägenheter. Romanen var också i stor utsträckning anlagd på kvinnliga läsare, en fruntimmerlektyr.” (Platen 1997 s. 505)

“As the most popular and culturally influential form of storytelling, television has usurped the role that the early novel played as a lowbrow mass medium threatening to corrupt its readers and demean cultural standards. [...] The phrase “televised novel” functions as an oxymoron in its assumed cultural values, much like the term “soap opera” juxtaposes the extremities of art and commerce into a cultural contradiction.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 430)

“ “Det är tror jag ändock det roligaste jag vet att läsa”, skriver landshövdingedottern Louise Munthe i sin dagbok den 2 januari 1860. Hon har under dagen ägnat en stund åt att läsa i Grace Aguilers roman *Hemmet och hjertat* och det har berett henne stort nöje. Men hon är en väluppfostrad flicka och känner väl till den vedertagna synen på romanläsning. Och liksom av ett inre tvång börjar hon omedelbart att försvara sig. “Det går mycket bra att sy om jag blott får stärka mig med lite lektyr emellanåt”, skriver hon och fortsätter: “Man vill annars påstå att det icke skulle vara nyttigt, att för mycket öfverlemna sig däråt. Jag tror att det kan vara så, derföre att man åsidosätter andra göromål och andra sysselsättningar, men att det på annat sätt kan vara skadligt har jag svårt att fatta.” [...] För den unga Louise Munthe i Umeå står striden mellan nytta och nöje. Romanläsning är skadlig, om den drar sin läsare bort från de uppgifter hon måste utföra, menar hon. I den allmänna diskussionen om romanläsandets vådor är det dock läsarinnsans mentala hälsa man framför allt oroar sig för” (Lisbeth Larsson i <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-farliga-romanen>; lesedato 08.03.12).

“V. F. Palmblads dialogessä “Öfver romanen”, som publicerades i romantikernas tidskrift *Phosphoros*, 1812, där Palmblad tillika var redaktör, är utformad som en räddningsaktion. Den unga Mathilda är sedan några dagar försvunnen. Hon har gömt sig i sin värdinnas bibliotek och njutningsfullt försjunkit i den rika romanlitteratur hon funnit där. Men till slut träder det övriga sällskapet i samlad tropp in för att resolut rycka den unga kvinnan ut ur något som de närmast beskriver som ett sjukdomstillstånd. Och det är framför allt männen som ser sig manade till detta. Essäns protagonist och tillika romanens antagonist, Edvard, har knappast ord nog för att beskriva romanläsandets menliga inverkan på unga kvinnor, och som varnande exempel berättar han om ett av många olycksöden: “Jag

bodde en gång i en liten skånsk stad hos en nygift fru, och såg alla morgnar hennes kammarjungfru från lånbiblioteket hemsläpa packor av stympade och smutsiga böcker, med hvilka den annars förståndiga frun stängde sig inne och icke gaf sig tid att äta middag eller sofva om natten, förrän hon inhämtat på hvad sätt den eller den ädle ynglingen slutligen erhöill den eller den mamsellen ... Hennes hushållning råkade i obestånd, mannen blef missnöjd (lyckligtvis ägde hon ej barn), och hon sjelf förvandlades till en skugglik, förgråten varelse, som till slut endast ömmade för diktadt elände.” ” (Lisbeth Larsson i <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-farliga-romanen>; lesedato 08.03.12)

“Palmblands porträtt av romanläsarinna innehåller alla tidstypiska – och så småningom också klassiska – ingredienser. Han målar en kvinnlig läsare, som motståndslöst låter sig slukas av den litteratur som hon själv slukar. En kvinna, som i sin läsning odlar en intensiv känslomässighet, samtidigt som hon tappar intresset för sin omgivning, blir oförmögen att hysa riktiga känslor och han beskriver hur hon bryts ner och går under av sitt alltför omfattande och felaktiga läsande. Samtidigt som romanen under början av 1800-talet blir en självskriven del i den unga kvinnans uppväxt och de vuxna kvinnornas liv, så slås förkastelsesdomen över den fast. Att läsa romaner var osunt och passiviserande, menade man. Det gjorde kvinnan orealistisk, drömsk och inkapabel att leva. I en olöslig paradox faller författare som Palmbland sin förkastelsesdom över läsandet av en genre, som de själva är med om att utforma. Och det är som om århundradets svenska romanförfattare och inte minst romanförfattarinnor ständigt måste förhålla sig till sin egen genres låga status och förment negativa effekter på läsaren.” (Lisbeth Larsson i <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-farliga-romanen>; lesedato 08.03.12)

“ “Höga himmel!” skriver Fredrika Bremer i en uppsats om “Romanen och Romanerna”, “Hade jag icke nog sjelf lidit af det förgiftiga otyget? Skulle jag nu med sådant förgifta andra?” Hon återkallar sin ungdoms läsning, då hon vandrat med alla dessa “Sophior, Julior, Rosor, Amandor, Alicer, Elisor, till dess jag höll på att tappa bort mig sjelf.” Romanläsandet hade fått Fredrika och hennes syster att lyssna efter steg i natten och helt orealistiskt drömma sig enleverade på väg hem med familjen från kyrkan, men denna läsning hade också – nota bene – hållit Fredrika Bremer och hennes instängda systrar känslomässigt levande i en kall och patriarkalt förtryckande miljö. Och i sin genombrottsroman *Familjen H**** (1830–31) träder författarinna upp till försvar av romanen: “Jag skulle, sade hon rodnande af förtrytelse, hellre vilja sakna mat och dryck än att vara berövad läsning. Giver det väl något för själen mera förädlande, än läsningen av goda böcker? Något som mera höjer and ... jag vill säga, höjer tanken och känslan till ... öfver ... till ...”, utbrister den unga Julia i *Familjen H****.” (Lisbeth Larsson i <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-farliga-romanen>; lesedato 08.03.12)

Julia i *Familjen H**** "är en inbiten romanslukerska, men kan inte annat än staka sig och rodna då hon försvarar sin läsning. Och hon får genast mothugg av så gott som alla i det sällskap som sitter och samtalar i familjens kabinett: " 'Om jag någonsin gifter mig', sade en herre omkring sexti år, 'så gör jag det till villkor för min hustru, att hon aldrig måtte läsa andra böcker, utom på sin höjd Psalmboken och kokboken.' " Och Julias nyblivne svåger slår med myndighet fast: "Romanläsningen är för själen hvad opium är för kroppen; ett oafbrutet fortsatt bruk däraf försvagar och skadar." Dessvärre instämmer även Julias fästman Arvid både högljutt och helhjärtat i denna kritik av romanen: "Ja, jag begriper ta mej tusan ej, hvarföre fruntimren nu för tiden ska så mycket befatta sig med lektyr, ta mej tusan jag det kan förstå!" sade Löjtnant Arvid, i det han sträckte sig efter en tallrik konfekt och tog sig en hand full." Arvid mister också under romanens gång sin fästmö tillgivenhet, och på romanens sista sidor visar hon sig vara mycket lyckligt gift med den, som det på detta tidiga stadium av romanen ter sig, lite surögde och triste prästen, professor L. Det är också han, som tar romanen i försvar. Han överraskar Julia och hela sällskapet med en mycket värtalig utläggning om romanläsningens moraliskt och själsligt danande effekter och han avslutar sin långa monolog med att slå fast: "För öfrigt är det naturligt, att en ädel ungdom skall älska romanerna såsom dess bästa vänner, då den i dem återfinner alla de eldiga, stora och sköna känslor, som den hyser inom sitt eget hjerta och hvilka där födt de första himmelska aningarna om sällhet och odödlighet." " (Lisbeth Larsson i <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-farliga-romanen>; lesedato 08.03.12)

"I Sophie von Knorrings romaner från 1800-talets tidigare decennier spelar romanläsningen [...] fortfarande en viktig och många gånger god roll. Hennes hjältinnor hittas allt som oftast med en bok i knät och är nästan komiskt välbevandrade i tidens romanlitteratur. I debut- och genombrottsromanen *Cousinerna* (1834) omnämns inte mindre än 60 författare, och i *Förhoppningar* (1843) utspelar sig romanens avgörande skeenden under kvinnans och mannens läsning i biblioteket. När Otilia, som är en nybliven änka på 30 år, upptäcker bristerna i sin unga myndling Hugos franska uttal, beslutar hon nämligen att han var dag skall läsa en fransk text för henne. Hon finner några romaner av "en som heter Balzac" på bibliotekshyllorna, men dessa förkastas omedelbart, och Otilia väljer i stället Lamartines romantiska kärleksroman *Jocelyn* från 1836. Och under läsningen av Lamartines berättelse om en man som offerar allt för att göra sin syster lycklig väcks den bortskämde Hugos känsloliv. Otilia åt sin sida grips, medan hon lyssnar till den unge mannen och samtalar med honom om det lästa, av en allt starkare beundran för hans sköna och rena tankar. De möts i läsningens hägn i en innerlig och intensiv vänskap, som strax omvandlas till passion – och driver dem båda mot katastrofen. De känslor litteraturen lockat fram hos mannen och kvinnan för dem samman för ett kort ögonblick, men sedan utvecklas de åt var sitt håll. I förstone ser det alltså ut som om romanläsningen inte alls åstadkommit något gott, bara ett kort rus. Men när Hugo förlorar Otilia, visar det sig emellertid att de känslor som läsningen väckt hos honom satt djupare spår än man ditintills kunnat

ana, och han mognar nu till den fine man som Otilia tyckt sig se i biblioteket.”
(Lisbeth Larsson i <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-farliga-romanen>; lesedato 08.03.12)

“Fra slutten av 1700-tallet forandrer ting seg. Flere nye sjangere blir skapt av og for den nye, mer sekulære kvinnelige leseren – som kokebøker, tidsskrifter og populærromaner. Bildet av den kvinnelige leseren ble stadig oftere et bilde av det private, isolerte individet. [...] myndiggjøring som lå i denne reflekterte inderligheten. Lesing privat, stille, i hjemmet, førte til en lesing ute av kontroll. Kvinner kunne finne egne rom hvor de kunne danne seg egne bilder av verden. Så ble da også lesing, som i Gustave Flauberts “Madame Bovary”, assosiert med utroskap. Igjen og igjen minner disse bildene oss om hvor nært forbundet tekstligheten var med seksualiteten, kanskje særlig på 1800-tallet. Den mannlige betrakter spurte seg hva kvinnen leser, hva som beveger seg i hennes hode, hva hun fantaserer om. Og videre, i mer uttalte bekymringer, om hva slags moralske, seksuelle, religiøse og ideologiske farer kvinner og samfunn utsatte seg for gjennom en slik aktivitet. Kvinner, må man huske, var ifølge viktoriansk medisin særdeles mottakelige for inntrykk, de hadde stor innbilningskraft, og kunne lett rammes av kvinnesykdommene framfor noen, nervøse lidelser og hysteri. Det manglet ikke på advarsler mot lesing. George Eliot mente hun aldri ville bli kvitt de mentale sykdommene romanlesingen hadde besmittet henne med. [...] Den britiske litteraturforskeren Kate Flint gjorde 1990-tallets mest omfattende historiske undersøkelse av kvinners lesing. Hun påstår at 1800-tallskvinnens romanlesing var en flukt fra de begrensede sosiale sfærene hun kunne opptre i. Lesingen kunne også utgjøre en mulighet til “å bekrefte sin selvfølelse, og å vite at hun ikke var alene om å gjøre dette”. Menn hadde grunn til å bli skremt.” (Tore Rem i *Dagbladet* 20. juni 2005 s. 24)

“The discourse of attack and defence that surrounded eighteenth-century novels has been addressed in several studies and has been given its fullest recent treatment in William B. Warner’s *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750* (1998).” (Goring 2005 s. 166)

Undersjangrer av romanen

Det finnes mange undersjangrer av romanen, f.eks. antiroman, arbeiderroman/proletarroman, biografisk roman, brevroman, bygderoman, chick lit-roman, cyberpunkroman, dagbokroman, dannelsesroman, dokumentarroman, elveroman, eventyrroman, fantasyroman, historisk roman, hyrderoman, kjærlighetsroman, kollektivroman, kriminalroman, kunstnerroman, legeroman, nøkkelroman, pikareskroman, psykologisk roman, punktroman, ridderroman, robinsonade, science fiction-roman, sederoman, selvbiografisk roman, skrekkroman (gotisk roman), slektsroman, spionroman, tesaroman (tese-roman), westernroman.

Mange andre og delvis mindre etablerte sjangerbetegnelser er også i bruk. Og sjangernavn kan skapes etter ulike prinsipper og på forskjellige nivåer. Noen romaner kan kalles “byromaner” (f.eks. brukt av Aslak Nore og Asbjørn Slettemark i *A-magasinet* 22. november 2013 s. 43 om Lars Saabye Christensens *Beatles* og Ola Bauers *Hestehodetåken*). Disse romanene foregår i en bestemt by. Også en roman med handling fra en ikke navngitt by kan kalles en byroman. Handlingen i en roman kan også foregå i en by med et oppdiktet navn. Vi får altså skillet mellom en reell by (London-roman, Stockholm-roman osv.) og en oppdiktet by. Handlingen kan dessuten være avgrenset til en bydel, slik at vi kan bruke betegnelser som Grünerløkka-roman, Torshov-roman, Nordstrand-roman osv. Hvis handlingen er avgrenset til en bestemt bygning, kan dette gi oss romansjanger-navn (Twin Towers-roman og lignende). Hva som er en by er også et definisjonsspørsmål. Det kan brukes betegnelser som bygderoman, tettstedroman, småbyroman, byroman, storbyroman.

En del anmeldere og litteraturvitere bruker hyppig sine “egne” romanbegreper.

Ytterligere eksempler på mer eller mindre brukte romansjangerbetegnelser er:

A-G: anarkistroman, antikrigsroman (f.eks. Henri Barbusses *Ilden*, 1916), bekjennelsesroman (jf. Öhman 2001 s. 187), bilderoman, bloggroman, Bollywood-roman (Noman Mubashirs *Oslostaner*, 2010, ble beskrevet på omslaget som “en Bollywood-roman”), bonderoman (f.eks. Gustav Frenssens *Jörn Uhl*, 1901), collageroman, dekadanseroman (f.eks. brukt om Joris-Karl Huysmans’ *Mot strømmen*, 1884), diktatorroman (f.eks. argentineren José Mármols *Amalia*, 1844), dobbeltroman (to romaner som henger tett sammen, f.eks. Hamsuns *Børn av Tiden* og *Segelfoss By*), collageroman (f.eks. Max Ernsts *Ei lita jente drøyer om å gå i kloster*, på norsk 1998), dialogroman, ekteskapsroman, elevroman (f.eks. Emil Strauss’ *Venn Hein: En livshistorie*, 1902), e-postroman (eller mailroman; f.eks. Daniel Glattauers *Mot nordavinden*, på norsk 2010), erindringsroman (f.eks. Kim Leine: *Kalak: Erindringsroman*, 2007), facebookroman, familieroman (f.eks. Jonas Lies *Familien på Gilje: Et Interieur fra Firtiaarene*, 1883, og brukt i *Dagbladets* anmeldelse av Orhan Pamuks *Det tause huset*, 1983), fin de siècle-roman (f.eks. Trond Davidsens *Triggerhappy*, 1998), fotoroman, framtidsroman (f.eks. Karin Boyes *Kallocain*, 1940), frontroman (på tysk finnes monografien *Verdenskrigens tilbakekomst i litteraturen: Om frontromanen på slutten av tjuetallet* fra 1978 av Michael Gollbach), gangsterroman (f.eks. William Riley Burnetts *Little Caesar*, 1929; også kalt mafiroman), generasjonsroman (f.eks. Harald Herdals *Midt i en Jazztid*, 1931), ghetto-roman (f.eks. Sapphires *Push*, 1996; forfatterens egentlige navn er Ramona Lofton), glasnostroman (brukt om Anatolij Rybakovs *Arbats barn*), gruveroman (f.eks. Anne Bjørkedals *Dråpen og begeret*, 1999)

H-P: heimstadroman, helsevesenroman, herregårdsroman (undertittelen til Edvard Hoems *Ave Eva*, 1987 og brukt i forlagets omtale av Gabriel Brovolds *Majorinnen*, 1999), holocaustroman, idéroman (f.eks. brukt i Aschehougs omtale av Herman

Willis' *Kiliasme*, 1999), innvandrerroman (av og til nedsettende kalt kebabroman; f.eks. Roda Ahmeds *Forberedelsen*, 2008), kinoroman, klassereiseroman (f.eks. Lars Ove Seljestads *Blind*, 2005), konseptroman, (f.eks. Abo Rasuls *Unfun: Skandinavisk misantropi 3*, 2008), kortroman (f.eks. Jo Nesbøs *Det hvite hotellet*, 2007), krigsroman, kvinneroman (f.eks. Marilyn Frenchs *Her Mother's Daughter*, 1987), KZ-roman (roman om livet i en konsentrasjonsleir, f.eks. Erich Maria Remarques *Livsgnisten*, 1952), lommetørkleroman (eller sentimental roman), meloroman (melodramatisk roman), metaroman (f.eks. Steinar Lødings *Jernalderdrøm. Andre bok. Og. Forsøk på en poetikk*, 2008), mobilroman (leses som SMS-tekst på mobiltelefon), operaroman (f.eks. Franz Werfels *Verdi: Operaroman*, 1924), oppdragelsesroman (f.eks. Gabriel Finnes *Doktor Wangs Børn*, 1890), oppvekstroman (Tone Grøvers *Hvis noen henger seg fast*, 1999), Oslo-roman (New York-roman, osv.), pornoroman, pubertetsroman (f.eks. Hans Falladas *Den unge Goedeschal*, 1920)

R-Å: radiatoroman (skrevet for opplesning; f.eks. Martin A. Hansens *Løgneren*, 1950), reiseroman (f.eks. Levi Henriksens *Mannen fra Montana*, 2009), roadroman (Tiden forlags omtale av Nils G. Horveis *Sølvpilene*, 2007), rockeroman (f.eks. Morten Jørgensens *Sennepslegionen*, 1997), røverroman (f.eks. David Peaces *Fordømte Leeds*, på norsk 2007), sagaroman ("saganovel": "a form of the novel in which the members or generations of a family or social group are chronicled in a long and leisurely narrative"; f.eks. Jess Foleys *No Wings to Fly*, 2006), sampleroman (f.eks. Henrik H. Langelands *Requiem*, 2000), sinnsyklusroman (f.eks. et par av Amalie Skrams romaner), skjelderoman, sjøroman, sjørøverroman (f.eks. Aksel Sandemoses *En palmegrønn øy*, 1950 og Bengt Ingelstams *Veronika: En sjørøverroman*, på norsk 1995), skoleroman (f.eks. Jens Bjørneboes *Jonas*, 1955; eller internatroman), steinalderroman (f.eks. Jean Auels bøker), storbyroman (f.eks. Karin Sveens *Kvinnen som forsvant*, 1987), studentroman (om en ung persons studietilværelse; f.eks. Tore Renbergs *Charlotte Isabel Hansen*, 2008), sølvgaffelroman (f.eks. Edward Bulwer Lytton's *Pelham: Or The Adventures of a Gentleman*, 1828), tegneserieroman, totalroman (en roman som skal "favne og omfatte alt"; f.eks. Mircea Cartarescus *Orbitor: Venstre vinge*, 1996, på norsk 2008), universitetsroman (f.eks. Helene Uris *De beste blant oss*, 2006), utelivroman (eller utelivsroman; f.eks. Per Hagemans *Cigaretten*, 1991), utviklingsroman (bl.a. brukt om Dag Solstads *Roman 1987*), vampyrroman, vandrerroman, verseroman, Vietnam-roman (f.eks. Denis Johnsons *Tree of Smoke*, 2007), vikingroman, villmarksroman (f.eks. av Mikkjel Fønhus), vitenskapsroman (f.eks. Daniel Kehlmanns *Oppmålingen av verden*, på norsk i 2008).

Litteraturforskere og kritikere bruker de nevnte betegnelsene og ytterligere romanbetegnelser. I tredje og siste del av Willy Dahls *Norges litteratur* (1989) finnes blant annet disse oppslagsordene i registeret bakerst (under "romaner"): arbeiderroman, bekjennelsesroman, bonderoman, bygderoman, desillusjonsroman, diskusjonsroman, distriktsroman, embetsstandsroman, fantasiroman, forbrytelse- og flukt-roman, forretningsroman, hovedstadsroman, individualpsykologisk roman,

jeg-roman, kontrapunktisk roman, krigsroman, krigsoppgjør-roman, kulturhistorisk roman, kvinneroman, metaroman, middelalderroman, mytisk roman, oppbrudds- og eksperimentroman, oppdragelsesroman, problemroman, psykologisk ekteskapsroman, punktroman, reportasjeroman, sabotasjeroman, samfunnsroman, samlivsroman, sjøroman, skoleroman, språkobserverende roman, streikeroman, studentroman, tre-generasjonsroman, ungpике- og forlovelsesroman, vold- og sex-roman, økonomisk roman.

Betegnelsene er ikke nødvendigvis fra forskernes og kritikernes side ment som sjangernavn, men i noen tilfeller heller som en karakteristikk av én roman. Andre eksempler (men disse anmelderne/kritikerne er ikke nødvendigvis de første som har brukt betegnelsene):

A-H: abortroman (medisinprofessor Johanne Sundby om Marianne Mjaalands *13. uke*, 2008, *Morgenbladet* 8.–14. august 2008 s. 20), antiatomroman (Gudrun Pausewangs *Skyen*, 1987; Neuhaus og Holzner 2007 s. 559), antikraftutbyggingsroman (Rolf Brandrud i *Aftenposten* 14. mars 1994 om Mikkjel Fønhus' *Fjellsjøen*, 1949), antinaziroman (Terje Thorsen om Jon Michelets *Jernkorset*, 1976, i *Dagbladet* 24. juli 2009 s. 57), arkitekturroman (“Eg hadde først tenkt å skrive ein arkitekturroman, der huset var hovudpersonen”; forfatter Brit Bildøen om sin roman *Alt som er* (2004) i nettversjonen av *Bergens Tidende* 18.10.04), asylroman (Olaf Haagenen om tyskeren Abbas Khiders *Ørefik*; 2016; boka er “skrevet fra synspunktet til en asylsøker”; *Morgenbladet* 11.–17. mars 2016 s. 44), bandroman (dvs. et musikkband; bandroman (Erle Marie Sørheim om Anders Bortnes *Et bra band*, 2005, i *Dagbladet* 28. juni 2014 s. 60 og Pedro Carmona-Alvarez om sin egen roman *Rust*, 2009, i *Dagbladet* 19. august 2009 s. 41), barselgrupperoman (Viktoria Lindbergs *Verdens viktigste begivenhet*, 2013, er “[d]en første norske barselgrupperomanen” ifølge Susanne Hedemann Hiorth i *Dagens Næringsliv* 11. mai 2013 s. 96), desillusjonsroman (Atle Kittang: *Luft, vind, ingenting: Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*, 1984; “J. P. Jacobsens desillusionsromaner”, Bager 1988 s. 54), diktroman (Kristina Leganger Iversens *Hjartemekanikk*, 2011; i *Morgenbladet* 10.–16. januar 2014 s. 23), eksilroman (Cathrine Krøger i *Dagbladet* 9. november 2009 s. 45 om Mirjam Kristensens *Et rikt liv*, 2009), endetidsroman (Cathrine Krøger om Johan Harstads *Darlah*, 2008, i *Dagbladet* 7. oktober 2008 s. 43; Torgrim Eggen om sin egen roman *Jern*, 2010, i *Morgenbladet* 29. januar–4. februar 2010 s. 36), engleroman (Trygve Riiser Gundersen i *Dagbladet* 19. september 2009 s. 64 om Karl Ove Knausgårds *En tid for alt*, 2004; romanen inneholder en essayistisk diskusjon om englenes vesen), entreprenørroman (Lasse Midttun om Jonas Lies *Gaa paa!*, i *Morgenbladet* 24.–29. april 2009 s. 35), flettverksroman (Bernhard Ellefsen om Aleksander Hemons *Lazarus-prosjektet*, på norsk 2010, i *Morgenbladet* 30. april–6. mai 2010 s. 36), flyktningroman (Catherine Krøger om Eli Sol Vallersnes' *Vi skal bare ut og reise*, 2008, i *Dagbladet* 6. oktober 2008 s. 48), formalroman (Mette Karlsvik om Pedro Carmona-Alvarez' *La det bare bli blåmerker igjen*, 2000, i *Morgenbladet* 17.–23. juli 2009 s. 32), forvandlingsroman (Heinz Willi Wittschier om Apuleius' *Det*

gylne esel; 1993 s. 95), forviklingsroman (Arne Dvergsdal om Sissel-Jo Gazans *Dinosaurens fjær*, på norsk 2009; i *Dagbladet* 16. oktober 2009), fotballroman (f.eks. Arild Stavrum's *31 år på gress*; brukt av Tom Stalsberg i *Dagbladet* 3. mars 2008 s. 56), fremmedgjøringsroman (Bjarne Riser Gundersen om egyptiske Sonallah Ibrahims *Komiteen* (1981): "Fremmedgjøringsroman i tradisjonen etter Nikolaj Gogol og Franz Kafka"; i *Morgenbladet* 11.–17. februar 2011 s. 39), hesteroman (Live Bonnevie kalte sin *Hestenes Klan*, 2010 for en "hybrid mellom hesteroman og krim", i *Dagbladet* 11. januar 2010 s. 26), homseroman (f.eks. brukt av Unn Conradi Andersen i *Dagbladet* 15. februar 2008 s. 2).

I-O: identitetsroman (Kjetil Sletteland om Sahar Khalifehs *Arven*, på norsk 2009, anmeldt i *Morgenbladet* 24.–30. juli 2009 s. 34), industrialiseringsroman (Store norske leksikon om Fjodor Vasiljevitsj Gladkovs *Sement*, 1925), katastroferoman (Christine S. Haug om Mikael Niemis *Fallvann*, 2012, i *Aftenposten* 18. januar 2013 s. 7), kjeltringroman (Ole Ø. S. Holth om Arild Reins *Kaninbyen*, 2004, og de andre bøkene i hans Stavanger-trilogi, i *Dagbladet* 11. oktober 2010 s. 34), klosterroman (Denis Diderots *Nonnen*, 1760, ifølge Robert Minder, 1968 s. 55), konversjonsroman (Anne-Lisa Amadou om Undsets *Gymnadenia*, 1929, og *Den brennende busk*, 1930), konvoluttroman (Cathrine Strøm om Jon Bing og Thore Hansens *Sesam 71* fra 1971; verket består av løse blad i en konvolutt), meteorologroman (Erle Marie Sørheim om Erik Engblads *Dønninger*, 2014, i *Dagbladet* 3. mai 2014 s. 60), midtlivskriseroman (Øystein Rottem om Liv Køltzows *Verden forsvinner*, 1997, i *Dagbladet* 2. september 1997 s. 52), miljøroman (Maiken N. Fotland om Jostein Gaarders *Anna: En fabel om klodens klima og miljø*, 2013, i *Dagbladet* 8. august 2012 s. 44), nettverksroman (Trygve Riiser Gundersen om Per Pettersons *Jeg nekter*, 2012, i *Dagbladet* 21. september 2012 s. 57 – en roman om de forskjellige "skjøre og seige nettverkene" som gir et menneske dets identitet), okkupasjonsroman (Jan Inge Sørbo om Ronald Fangens *En lysets engel*, 1945, i *Morgenbladet* 8.–14. oktober 2010 s. 42), oppgjørsroman (Jonny Halberg i *Dagbladet* 24. februar 2008; med anklager mot og oppgjør med noe), opprørsroman (Cathrine Krøger i *Dagbladet* 21. november 2008 om Adelheid Seyfarths *Misjonærene*, 2008).

P-Å: pappa-roman (Tore Renberg om Balzacs *Far Goriot*, i *Dagbladets* søndagsmagasin 28. september 2008 s. 4), partisanroman (Elio Vittorinis *Menn og ikke menn*, 1945; Wittschier 1985 s. 184), poesiroman (Kari Hervold om Hanne Agas *Bror sorg*, i *Norsk litterær årbok* 1989), poproman (et begrep brukt av blant andre tyskeren Moritz Bassler i boka *Den tyske poproman: De nye arkivistene*, 2002; en roman der hovedpersonens identitet er avhengig av smak og merkevarer), psykiatriroman (Pål Gerhard Olsen om Hermann Starheimsæters *Nattbussen*, 2007), psykopatroman (NTB om Elin Brodins *Bivirkninger*, 2008), puslespillroman (en nøye konstruert kriminalroman med vekt på sporene som leder til oppklaringen; f.eks. brukt av Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 15. februar 2008 s. 46), realityroman (Per Kristian Bjørkeng i *Aftenposten* 12. februar 2010 s. 6 om Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*-romaner), resignasjonsroman (Lasse Midttun om Dag Solstads

Professor Andersens natt i *Morgenbladet* 20.–26. februar 2009 s. 33), restaurantroman (om Matias Faldbakkens *The Hills*, 2017, i *Morgenbladet* 11.–17. mai 2018 s. 42), rock'n roll-roman (Terje Mosnes om Pedro Carmona-Alvarez' *Rust*, 2009, i *Dagbladet* 19. august 2009 s. 41), sex- og singellivsroman (Cathrine Krøger om Marit Eikemos *Mellom oss sagt*, 2006, betegnelsen er oppkalt etter en TV-serie), sirkusroman (Berthelsen 2009 s. 443, brukt om bl.a. Lalli Knutsens *Cirkus Imperial*, utgitt på 1950-tallet), sjøfartsroman (f.eks. brukt av Kåre Bulie om Carsten Jensens *Vi, de druknede* i *Dagbladet* 23. november 2007 s. 47), slackerroman (Kjetil Røed om Roberto Bolaños *The Savage Detectives* i *Morgenbladet* 17.–23. april 2009 s. 34), spøkelsesroman (Inger Merete Hobbestad om Audrey Niffeneggers *Mørkets symmetri*, på norsk 2010, i *Dagbladet* 30. april 2010 s. 56), sykdomsroman (Anne M. K. Prinos om Ellisiv Stifoss-Hanssens *La meg sove til dette bare er en drøm*, 2014, i *Aftenposten* 27. februar 2015 s. 6), undergangsroman (f.eks. brukt av Anne Merethe K. Prinos om Jonas T. Bengtssons *Submarino* i *A-magasinet* 2. mai 2008 s. 82), utroskapsroman (Günter de Bruyns *Buridans Esel*, 1968; brukt av Rüter 1997 s. 397), verdensreiseroman (en anmelder i avisa *Die Zeit* 29. oktober 2009 s. 50 om Hans Christoph Buchs *Reise jorda rundt på åtte netter*, 2009), virkelighetsroman (Carl-Erik Grimstad i *Morgenbladet* 29. januar–4. februar 2010 s. 10; brukt om selvbiografiske romaner og annen faksjonslitteratur i romanform), zombieroman (om John Ajvide Lindqvists *Tjärven*, 2011, i *Morgenbladet* 17.–23. juni 2011 s. 34).

Den tyske predikanten og forfatteren Abraham a Sancta Claras bok *Erkeskjelmen Judas* (1686-95; 4 bind) er en samling historier, dikt, prekener m.m. som bl.a. handler om hvordan Judas blir oppdratt på øya Iscarioth. Boka har blitt kalt en "legenderoman" (Szyrocki 1968 s. 180).

Tyskeren August Lafontaine skrev på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet det som har blitt kalt familieromaner, bl.a. *Familien von Halden* (1797).

En tysk litteraturforsker har hevdet at russeren Fjodor Dostojevskij på 1800-tallet skapte sjangeren "romantragedie" (Gehse 1993 s. 40; "Romantragödie").

Briten Maria Edgeworths *Castle Rackrent* (1800) "has been long regarded as the first regional novel" (Boxall 2006 s. 83). Harriet Beecher Stowes roman *Uncle Tom's Cabin* (1852) har blitt kalt "America's first protest novel" (gjengitt fra Boxall 2006 s. 133). En såkalt "industrial novel" eller "condition of England novel" handler om livet i det industrielle England, primært på 1840-tallet, og omfatter bl.a. Benjamin Disraelis *Sybil; or, the Two Nations* (1845), George Eliots *Felix Holt, the Radical* (1866), Charlotte Brontës *Shirley* (1848), Elizabeth Gaskells *North and South* (1855) og Charles Dickens' *Hard Times* (1854) (Armelle Parey i <http://lisa.revues.org/2910>; lesedato 12.06.13). Forfatteren Olav Løkken Reisop har brukt betegnelsen "industriroman" om noen av Kjartan Fløgstads romaner (*Dagbladet* 18. november 2013 s. 47).

En “imperialroman” er en eventyrroman som foregår i et kolonisert land, f.eks. den engelske forfatteren Henry Rider Haggards roman *She: A History of Adventure* (1887) (Boltanski 2013 s. 240). Haggard skrev fra 1880- til 1920-tallet atten afrikanske spenningseventyr (Boltanski 2013 s. 241).

Den tyske forfatteren Paul Scheerbart ga i 1897 ut romanen *Jeg elsker deg! En jernbaneroman med 66 intermesso*. Handlingen “is set in a luxurious train compartment where two travelers – Scheerbart himself and his antagonistic companion Dr. Egon Müller –, en route from Berlin to Nowaja Semlja, engage in unconventional discussions, eat, drink, smoke and quarrel. As they go along, Scheerbart is reading stories to a mostly disgruntled Müller, trying to convince him of the benefits of loving the supreme Weltgeist more than anything or anybody else. Müller remains unimpressed.” (<https://www.facebook.com/events/1510240882633944/>; lesedato 09.03.18) Rammen i romanen foregår under togreisen, intermessoene i verdensrommet. Jeg-fortelleren trenger advokat Müllers penger for å kunne reise videre med toget, og bruker nettene til å fortelle historier på en lignende måte som Scheherazade i *Tusen og én natt*. Scheerbart skrev også *Liwûna og Kaidôh: En sjeleroman* (1902; tysk undertittel: “Ein Seelenroman”). Kaidôh er en sjel som føres gjennom verdensrommet av Liwûna.

Nordmannen Øvre Richter Frich ga ut *Lille Jonas Fjeld: Gutteroman* (1918). Om den tyske forfatteren Hans Fallada skriver Wilhelm Genazino: “Han giftet seg og skrev en ekteskapsroman; han ble arbeidsløs og skrev en arbeidsløshetsroman; han havnet i fengsel og skrev en fengselsroman; han ble dronk og skrev en dronkeroman.” (Genazino 2007 s. 192) Den danske forfatteren Klaus Rifbjerg har publisert en faksjonstekst med tittelen *Alea: En tilfældighedsroman* (2003). En “11. september-roman” (*Morgenbladet* 27. juli–2. august 2007 s. 27 om Don DeLillos *Falling Man*, 2007) handler om terrorangrepene på USA den dagen. Den danske forfatteren Mette Winge har gitt ut *Skriverjomfruen: En guvernanteroman* (1988), *Novemberlys: En klunketidsroman* (1990), *Den sidste vinter: En besættelsestidsroman* (1993) og *Grønt mørke: En koldtidsroman* (1994). Den danske forfatteren Klaus Rifbjergs *Lytterroman* (1972) ble skrevet i samarbeid med radiolyttere i 1972. *Lytterroman* “ble til for åpen mikrofon i løpet av en serie radio-programmer, der lytternes forslag til videre romanhandling løpende ble utformet av forfatteren Rifbjerg.” (*Klassekampens* bokmagasin 18. april 2015 s. 6)

Mikkjel Fønhus’ *Skiløperen* (1936) “var den første skikkelige idrettsromanen som var skrevet i Norge.” (Tom Brenne i *Bokvennen* nr. 4 i 1999 s. 20)

Den britiske forfatteren Tim Willocks *Nattverd i helvete* (på norsk 1996) var ifølge det norske forlaget blitt utropt til “tidenes beste fengselsroman”. “Den reformorienterte fengselsromanen er en stolt litterær tradisjon” (Trygve Riiser Gundersen i *Dagbladet* 6. oktober 2011 s. 61).

Brynjulf Jung Tjønnns *Kinamann* (2011) har blitt kalt en “adopsjonsroman”, og har “blant annet via en egen blogg, blitt lansert som en form for debattbok i romanform. Den koreanskfødte, norskadopterte forfatteren har i en serie innlegg markert seg som en som vil ta for seg den klassiske arv-eller-miljø-tematikken, på bakgrunn av egne adopsjonserfaringer. [...] *Kinamann* er en roman fordi den heter det. Men den balanserer nærmere grensen til den terapeutiske selvhjelpsfortellingen enn de fleste andre pseudobiografiske romaner” (Ane Farsethås i *Morgenbladet* 19.–25. august 2011 s. 42).

En erindringsroman er gjerne lagt i munnen på en person som minnes og husker tilbake. Et eksempel er den kanadisk-amerikanske forfatteren Sara Gruens *Vann til elefantene* (på norsk 2008), som er “en erindringsroman lagt i munnen på nitti år gamle Jacob Jankowski. Han sitter på et gamlehjem og tenker seg sytti år tilbake, til tida rundt depresjonen i USA.” (*Dagbladet* 29. september 2008 s. 38)

Anna Bache-Wiigs roman *Lasses hus* (2009) “beskrives på vaskeseddelen som en *short cuts*-roman, en fortellerform som for tiden er populær i norsk samtidsprosa, antagelig på grunn av dens affiniteter til filmmediet (overtydlig angitt i sjangerbetegnelsen: Robert Altmans film fra 1993).” (*Morgenbladet* 20.–26. februar 2009 s. 35)

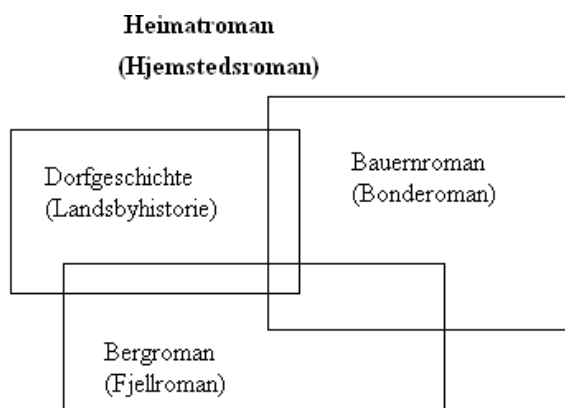
Den tyske forfatteren Johannes R. Bechers *Levisite eller den eneste rettferdige krig* (1926) har blitt kalt en “romanpamflett” (Antkowiak 1983 s. 19). Denne boka pekte på en sosialistisk revolusjon som løsning for å unnsnippe krig og fattigdom (Antkowiak 1983 s. 31). Den tyske forfatteren Alexander Moritz Frey skrev *Plasterboksene: En feltsanitsroman* (1929). Den tyske forfatteren Franz Werfels *De ufødtes stjerne: En reiseroman* (1946) viser, ved at hovedpersonen reiser inn i framtiden, at menneskene ikke klarer å realisere virkelig framskritt. Den russiske forfatteren Mikhail Bulgakovs *En teaterroman* (ferdigskrevet 1939, på norsk 2011) er et oppgjør med forfengeligheten i teaterverdenen. Den tyske forfatteren Adam Scharrer publiserte i 1946 *I yngre år: En tysk arbeiders opplevelsesroman*. Tyskeren C. W. Ceram (pseudonym for Kurt W. Marek) ga ut *Guder, graver og lærde: Arkeologisk roman* i 1949. Det er en populærvitenskapelig “roman” eller “faktaroman”, der forfatteren (ifølge siste kapittel i boka) valgte betegnelsen “roman” for å markere det spennende, ja eventyrlige som stadig skjer under arkeologisk arbeid. Den amerikanske forfatteren Norman Mailer ga ut dokumentarboka (eller dokumentarromanen) *Armies of the Night: History as a Novel/The Novel as History* (1968).

Den tyske forfatteren Heinrich Alexander Stoll ga ut *Drømmen om Troja: Heinrich Schliemanns livsroman* (1956; *Der Traum von Troja: Lebensroman Heinrich Schliemanns*). Forretningsmannen og arkeologen Schliemanns liv fortelles som om det var en romanhandling. Jon Ewo har gitt ut ungdomsboka *17 bud for et grenseløst lykkelig liv: En selvhjelpsroman for deg som bor under en trapp* (2009). Erling Kittelsens *Stående hukommelse* (2007) ble av forlaget kalt en livsroman

fordi den “er en bok fra Erling Kittelsens eget liv. Den tar til i dag og går bakover i tid. Tolkninger av mytologisk stoff utvikler seg til et eget spor og vikler seg sammen med forfatterens egne erfaringer”.

Den tyske forfatteren Walter Jens ga i 1963 ut romanen *Herr Mester: Dialog om en roman*. En forfatter og en litteraturhistoriker brevveksler om en planlagt roman. Dialogen tar opp i seg det som romanen skulle ha blitt og blir til en “roman” av en ny art (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 423). Tyskeren Bernward Vesper ga ut *Reisen: Romanessay* i 1977, der forfatteren bruker collage-teknikker for å skrive om sin oppvekst med en nazistisk far. Den engelske forfatteren Julian Barnes’ *Flaubert’s parrot* (1984) har blitt kalt et romanessay. Den nederlandske forfatteren Adrianus F. T. van der Heijdens roman *Tonio* (2011) ble av forfatteren kalt en “requiem novel”; den handler om hans sønns død. Den tyske forfatteren Matthias Polityckis roman *Jorden rundt på 180 dager: Herr Johann Gottlieb Fichtls loggbok* (2008) har blitt kalt en “loggbok-roman” (Waldow 2011 s. 167).

I Tyskland brukes noen romanbetegnelser som vi ikke har helt klare paralleller til på norsk:



Fra Seefeldt og Metz 1999 s. 140 – med norsk oversettelse av HR i parentesene

Den tyske forfatteren Salomo Friedlaender (med psevdonymet Mynona) ga ut *Spotternes benk: En uroman* (1919; *Die Bank der Spötter: Ein Unroman*). En annen tysker, Otfried von Hanstein, ga ut *Kringkastingsdjevelen: En radiatoroman* (1924). Den danske forfatteren Martin A. Hansens roman *Løgneren* “blev trykt som bog i 1950, men var blevet publiceret både som radiatoroman (dvs. ved oplæsning) og som avisføljeton tidligere samme år.” (Kondrup 2011 s. 208)

Den tyske forfatteren Franz Schauwecker ga i 1920 ut *Ghavati: En dyreroman*, som er en slags hyllest til evolusjonen i naturen. Tyskeren Georg von Ompteda ga i 1921 ut *Fra store høyder: Alperoman*. I 2007 kom tyskeren Daniel Kehlmanns roman *Oppmålingen av verden* ut i norsk oversettelse. Den handler om to tyske vitenskapsmenn på 1800-tallet. Litteraturkritikeren Janike Kampevoll Larsen karakteriserte boka som “en konseptuell slapstickroman [...] Forfatteren slipper oss

ikke inn i deres [dvs. de to hovedpersonenes] indre, men observerer deres ganske stilige geberder og fakter med en karikerende humor.” (*Morgenbladet* 22.–28. februar 2008 s. 39) Trend- og framtidforskeren Matthias Horx ga i 1989 ut romanen *Det går fremover: En alvorstille-roman* (*Es geht voran: Ein Ernstfall-Roman*). Tom Palmer (sannsynligvis psevdonym for Kal Schnog og Henry J. Leir) ga ut *Det store koloniseringskompaniet: Dokumenter om en stor plan* (1937), en framtidsroman og “montasjeroman” (Krohn 2004 s. 98) med “fiktive bedriftsdokumenter, dagbokoppteignelser og presseklipp” (2004 s. 94).

Den israelske forfatteren Yehiel De-Nurs roman *House of Dolls* (1955; opprinnelig på hebraisk) “har den tvilsomme æren av å bli regnet som opphavet til såkalt “Nazi exploitation”, eller naziporno på godt norsk. Martin Amis’ *The Zone of Interest* og Lavie Tidhars *A Man Lies Dreaming*, to av høstens engelske “holocaustromaner”, minner oss på det høy- og lavkulturelle parallelløpet som har preget den kunstneriske bearbeidelsen av jødeutslettelsen. [...] Den mest diskuterte holocaustromanen det siste tiåret, Jonathan Littells *De velvillige* (2006), åpnet med henvendelsen “Menneskebrødre” og tok oss inn i tankene til SS-offiseren Maximilien Aue over drøye tusen sider. Man ble oppfordret til å identifisere seg med Aue og drive selvgranskning: Hvor forskjellige er vi når alt kommer til alt? [...] Idet historien om holocaust blir historien om gjerningsmennenes kompliserte menneskelighet, er vi for alvor moralsk konkurs.” (Olaf Haagensen i *Morgenbladet* 23.–29. januar 2015 s. 44)

“Forfatteren Sture Dahlström (1922-2001) er en godt bevart svensk, litterær hemmelighet. [...] Han debuterte i 1961 med “Änglar blåser hårdt”, en av de få jazzromanene i Norden, inspirert av amerikanske beatforfattere. Men Dahlström var mindre disiplinert, mer eksplosiv og mer hemningsløst erotisk i språket enn Jack Kerouac var i “On the Road”, som er en av svenskens fremste inspirasjonskilder.” (Fredrik Wandrup i *Dagbladet* 16. april 2016 s. 49)

“På eit seminar på Lysebu (29. – 30. april -94) lanserte [Jan] Kjærstad omgrepet *feltroman*. Ein feltroman er ein roman som består av einskildelement (historier) som ikkje er organiserte som ei rekke, eit forlaup, men som likevel står i samanheng med kvarandre, som innanfor eit felt. Han poengterer at ordet “felt” er tenkt som eit alternativ til ordet “system”, som han meiner er for strengt og tydeleg.” (Bech 1995 s. 18)

Anne Bjørkedals *Hotel Retiro* (1997) “blir kalla ein spiralroman, og andre hendingar enn drapet på ei kvinne er vel så viktige for etterforskarane.” (<http://www.allkunne.no/>; lesedato 25.02.14) Henrik H. Langelands *Verdensmestrene* (2010) “er ikke så mye en osloroman som en skiroman, ikke så mye en generasjonsroman som en klasseroman” (Cornelius Jakhelln i *Morgenbladet* 15.–21. oktober 2010 s. 39). “Hva har amerikanske 30-40-50-år gamle forfattere som Teju Cole, Jonathan Franzen og Jennifer Egan felles? Jo, de skriver alle *teoriromaner*: realistiske fortellinger der figurene diskuterer, grunner

over og av og til prøver å leve ut teori hentet fra litteraturvitenskap og filosofi.” (*Morgenbladet* 15.–21. februar 2013 s. 39) Den russiske forfatteren Ales Adamovitsj “begynte å betegne sine verk som oratorier eller katedralromaner.” (*Morgenbladet* 1.–7. september 2017 s. 46)

“Morgenbladet har vært av den oppfatning at “Barcelona-romanen” var et satirisk begrep, oppfunnet av Knut Nærum for å karakterisere strømmen av etterlikninger i kjølvannet av *Vindens skygge*. Nå viser det seg at det faktisk er blitt en kommersiell sjangerbetegnelse. Cappelen Damm fastslår i en pressemelding uten ironi at de utgir “den nye Barcelonaromanen”, *Lukkede rom* av Care Santos.” (*Morgenbladet* 10.–16. august 2012 s. 37)

Den tyske forfatteren Hans Magnus Enzensbergers bok *Søkingen: Det andre læreverket i tysk som fremmedspråk* (1993) har blitt kalt en “læringsroman” (tysk “Lernroman”) (Neuhaus og Ruf 2011 s. 330). Bokas vokabular og grammatikk følger morsmålsfagets progresjon, og forener litteratur med språklig didaktikk. Boka er en krim, og ble i 1995 etterfulgt av et bind nummer to skrevet etter samme mønster av forfatteren Peter Schneider.

“ “Great American Novelist” står det på forsida av siste nummer av Time Magazine, over et heldekkende bilde av Jonathan Franzen (50). [...] Franzen, forfatteren av det episke, til dels selvbiografisk inspirerte familiedramaet “Korrigeringer” (2001), er ferdig med en ny roman. “Frihet”, som den heter [...] det som ifølge Time er en “altomfattende slik-lever-vi-nå-roman”. ” (*Dagbladet* 14. august 2010 s. 59)

En konseptroman eller konseptuell roman kan utføres på mange forskjellige måter. Med den norske forfatteren Audun Mortensens *Roman* (2010) “har Mortensen valgt å spørre seg selv – og oss andre: Hvor lite er det mulig å nedlegge av praktisk skriveinnsats, uten at produktet opphører å være en “roman”? I arbeidet med høstens bok har Mortensen strengt tatt bare truffet tre kunstneriske beslutninger: Han har snudd Vladimir Nabokovs klassiker *Lolita* på hodet (setning for setning), byttet ut to personnavn og latt Humbert Humberts “nymfer” bli til “ynglinger”. Likevel åpner *Roman* et [...] refleksjonsrom [...] Fordi Nabokov så gjerne oppholder seg i en skildrende, ikke-resonnerende skrivemodus, går det an å stille *Lolita* på hodet uten at leseropplevelsen forringes nevneverdig. Hans rikt ornamenterte setninger evner å forføre selv når kronologien oppløses. [...] Når Audun Mortensen i 2010 stiller en kanonisert “skriftroman” på hodet, setter han spørsmålsteget ved alle “leseropplevelser” som er basert på det forrige århundrets gullpenn-estetikk. Oppmerksomheten flyttes fra språkets form, det vil si det håndverksmessige, til det som faktisk blir sagt. [...] Henrik H. Langeland foregrep Mortensens skrivestrategi i debutromanen *Requiem*, hvor en ny fortelling ble diktet med setninger klippet fra Prousts storverk *På sporet av den tapte tid*. Men sammenligningen holder ikke. Selv om *Requiem* knapt var “skrevet” i tradisjonell forstand, var den likevel et resultat av tusenvis av subjektive valg fra forfatterens

side. I Mortensens bok er antallet kunstneriske inngrep redusert til et absolutt minimum. Ombyggingen av setningsrekkefølgen er heller ikke gjort manuelt, men ved hjelp av et spesialdesignet dataprogram. Forfatteren har valgt å legge ut denne “romangeneratoren” til fri nedlastning på nettet, slik at publikum kan konstruere sine egne litterære verker etter modell av *Roman*.” (Bendik Wold i *Aftenposten* 16. oktober 2010 s. 5)

Audun Mortensen “har de seneste årene gjort seg bemerket med en rekke konseptuelle verk, deriblant boken *Roman* (2010), der teksten utgjøres av den norske oversettelsen av Vladimir Nabokovs klassiker *Lolita* baklengs, setning for setning. Nå viser det seg altså at *Samleren*, en kriminalroman fra Oslos kunstmiljø, er en oversatt og lett modifisert versjon av en amerikansk roman, *The Burnt Orange Heresy* fra 1971 av Charles Willeford. Mortensen kommenterer prosjektet på følgende måte: “Originalitets- og autentisitetetsbegrepene forble kun ‘ingredienser’ i nok en generisk utført ‘art world novel’ der forfatteren selv unnlot å trekke konsekvensen av sitt eget prosjekt, det vil si, tematisere sin egen rolle som presumptivt original og autentisk innholdsprodusent og ‘stemme’.”” (*Morgenbladet* 26. februar – 3. mars 2016 s. 54)

Den finske forfatteren Hannu Raittilas roman *Terminalii* (2013) har blitt kalt en “luftfartsroman”, og språket har fått “merkelappen “ingeniørprosa”; den kortfattede, saklige stilen er breddfull av faktaopplysninger og teknologiske termer.” (Carina E. Beddari i *Morgenbladet* 31. juli–6. august 2015 s. 41)

Kineseren Louis Cha (også kjent som Jin Yong) er en “Hong Kong writer of martial arts novels” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 212) “Early martial art novels were written during the Ming (1368-1644) and Qing (1644-1911) dynasties. The best known such novel of that era is *Water Margin*. Most popular martial art novels, however, were written in the Republican era (1911+). [...] The most popular writer, by far, is Jin Yong [...] Cha’s novels were originally serialized and printed in his own Hong Kong newspaper and in Chinese newspapers throughout the world. Until fairly recently, the pleasure of reading a wuxia novel was limited to those who could read Chinese because no English translations existed. The closest one could come to these fantastic stories was through films, mostly made in Hong Kong. The first major translation, “*The Deer and the Cauldron*” [av Cha], was published in 1997. Official translations of other Louis Cha novels are in progress. Many fans have posted unofficial and often partial translations on the Internet.” (<http://www.yellowbridge.com/literature/wuxia.php>; lesedato 22.06.16)

Karl Ove Knausgårds *Min kamp: Sjette bok* (2011) er “en metaroman: en bok som handler om sin egen tilblivelse, der researchen, forberedelsene, de mange utsettelsene og den endelige nedskrivningen av boken utgjør hovedhandlingen. Ja, *Sjette bok* kunne til og med beskrives som et tillegg eller en lang fotnote til de fem tidligere bindene. Der forløperne i alle fall teoretisk kunne tenkes å leses isolert (oppvekstroman, studentroman, samlivsroman), er denne nær uleselig uten dem;

personene, hendelsene og utgivelsen av bøkene omtales innforstått, som et allerede kjent univers.” (Ane Farsethås i *Morgenbladet* 18.–24. november 2011 s. 36)

Gina Cornelia Pedersens *Null* (2013) har blitt kalt en “nedvekstroman” (som en motsetning til eller en omsnuing av en oppvekstroman): “Det er en oppvekstroman, eller som Geir Gulliksen sa det: nedvekstroman, om en ung jente fra hun er 10 til 21. Hun sliter med seg selv, kan man trygt si. Hun er grenseløs, hudløs, redd og drømmende. Man følger henne gjennom dyp depresjon, apati, og maniske episoder, til det hele kulminerer i en skjebnesvanger reise til Peru.” (*Dagbladets Magasinet* 5. april 2014 s. 47)

“Audun Mortensens *Roman* [er] i svært liten grad man-made. Boka ble skrevet av et spesialdesignet dataprogram. Romangeneratoren er nå lagt ut til fri nedlastning her, slik at publikum fritt kan konstruere sine egne verker etter modell av Mortensens kioskvelter. Hvor skal man så begynne? Ja, hvorfor ikke på nettsidene til Project Gutenberg, hvor man finner digitale utgaver av en rekke litterære klassikere – fra *Wuthering Heights* til *Ulysses* – som ganske sikkert kan stilles på hodet med heldig utfall. Bruksanvisning: Det er mulig du vil trenge Adobe Air for å få programmet til å fungere. Men prøv uten først. Som “source file” – velg en fil du har lagret på hardisken i formatet “txt”, nærmere bestemt UTF-8. Hvis du bruker TextEdit, bør innstillingene se slik og slik ut. Programmet snur setningsrekkefølgen ved å jakte på punktumer, så det kan være smart å taste inn unntak (f.eks. forkortelser à la “f.eks.”) i feltet for “exclusions”. Deretter er det bare å trykke på “reverse”, og vips – “demonteringen har begynt” ” (fra forlaget Flamme sine nettsider; lesedato 02.11.10).

Mange spesielle sjangerbetegnelser har blitt brukt om science fiction-romaner. Eksempler på kjente undersjangrer er utopisk roman og dystopisk roman, men det finnes mange andre. Den tyske forfatteren Michael Georg Conrad ga ut *I purpurfarget mørke: Roman-improvisasjon fra det 30. århundre* (1895), en dystopisk roman om en stat kalt Teuta. Conrad ga for øvrig ut også blant annet *Majestet: En kongeroman* (1902), om Ludvig 2. av Bayern. Tyskeren Karl August von Laffert ga ut science fiction-verket *Lunas undergang: Kosmologisk roman* (1921), der månen styrter ned på jorda, og tyskeren Willi Gail ga ut *Månesteinen: Kosmisk roman* (1926), om blant annet funnet av en mystisk stein og en reise fra månen til Venus. Hans Christoph ga ut bøkene *Kjærlighet i det hinsidige: En relativitetsroman* (1921) og *Reisen til framtiden: En relativitetsroman* (1922); her siktes det til Einsteins relativitetsteori. Hanns Prehn von Dewitz publiserte *Herren over det stille hav: En verdener-roman* (1916; *Der Herr des stillen Meeres: Ein Welten-Roman*). Betegnelsen “framtidroman” har blitt brukt, f.eks. i Max Haushofers *Planet-ild: En framtidroman* (1899). Den østerrikske journalisten og sionisme-ideologen Theodor Herzl skrev “den sionistiske fremtidromanen “Altneuland” (1902)”, en utopi som skildrer en jødisk stat (*Aftenposten* 17. februar 1996 s. 7). Ludvig Dexheimer ga under psevdonymet Ri Tokko ut *Automat-tidsalder: En prognostisk roman* (1931; *Automatenzeitalter: Ein prognostischer*

Roman). Aleksei Nikolaevitsj Tolstoj (som døde i 1945 og ikke må forveksles med forfatteren av *Krig og fred*), ga ut *Aëlitja: En marsroman* (1924), om kampen mellom kommunismen og et totalitært styresett på Mars.

Skoleromanen oppstod i England i siste halvdel av 1800-tallet (Demougin 1985 s. 1399). En av de første er Thomas Hughes' *Tom Brown's Schooldays* (1857), med handling fra 1830-tallet på gutteskolen Rugby School. Mange av disse romanene viser barn som er ofre for både lærere og medelever, f.eks. Rudyard Kiplings *Stalky and Cie* (1889). En "campus novel" handler om studenter på et universitet, mens en "academic novel" handler om lærerne samme sted (Bessières 2011 s. 576).

"Leif Henriksens *Fjorten dager i Nordsjøen* blir avfeid av Aftenpostens anmelder med at boken ikke engang er en roman. Det får stå på den anmelderens regning. [...] Som form slekter boken også på brev- og dagboksromanen med sin "loggførende" struktur, hvor hvert kapittel utgjør én dag i en fjorten dagers turnus." (*Morgenbladet* 8.–14. februar 2008 s. 38)

Noen sjangerbetegnelser er svært vage, f.eks. spenningsroman og underholdningsroman.

Med et ekspansivt sjangerbegrep kan listene ovenfor forlenges i det uendelige, f.eks. ved å stille et adjektiv foran "roman": didaktisk roman, feministisk roman, politisk roman, høvisk roman, erotisk roman, islamsk roman, absurdistisk roman osv. Noen gir romaner betegnelser etter når de skrevet i forfatterens liv: debutroman, ungdomsroman, alderdomsroman, og lignende. Spesielle tallangivelser kan gjelde enten utgivelsestiden eller når handlingen foregår: middelalderroman (handlingen foregår i middelalderen), 70-tallsroman (1970-tallet), 80-tallsroman (1980-tallet) osv. En syttitallsroman kan skrives i dag hvis handlingen foregår på 1970-tallet. Jon Fosses *Naustet* (1989) har av flere kritikere blitt kalt en eksemplarisk 1980-tallsroman. Romaner kan også kalles togenerasjonsroman (eller togenerasjonsromansroman), tregenerasjonsroman osv. Den danske forfatteren Dea Trier Mørch og Sara Triers *Hvite løgner*, på norsk 1996, ble av forlaget kalt en togenerasjonsroman. Andre roman-betegnelser kan være knyttet til litterære praksiser som f.eks. fortellersynsvinkel: jeg-roman (hovedpersonen er et "jeg"), du-roman (hovedpersonen er "du", som i f.eks. Oddmund Hagens roman *Vinterbarn*, 2007). Eller betegnelser som gjelder tekstens lengde: kortroman (som ikke nødvendigvis er det samme som en punktroman, snarere en mellomting mellom roman og novelle).

Mange hybrider mellom roman og novelle er mulig. Den tyske forfatteren Arnold Zweigs *Noveller om Claudia* (1912) har blitt kalt en "roman i noveller" ("Roman in Novellen"). Overgangen mellom en roman og en novellesamling trenger ikke å være tydelig. "The term 'composite novel', coined by Maggie Dunn and Ann Morris in 1995 [i boka *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*], refers to the short story cycle, that is to say to collections of short stories which

share common settings and characters. Such texts therefore display some overall thematic and structural features, allowing readers to follow the development of one or more characters through the sequence of tales.” (Herman, Jahn og Ryan 2005 s. 78) Eksempler er James Joyces *Dubliners* (1914) og Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio* (1919).

“A relatively unexplored category of fiction [...] is the shared-world novel. The first of these I [= Walter Jon Williams] can find, *The Floating Admiral*, dates from 1931, with the author’s credit line of my 1980 Charter edition reading, “A novel by Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, G. K. Chesterton and Certain Other Members of the Detection Club.” In fact there are no less than thirteen authors, all writing a single chapter of a mystery novel in a common setting using common characters.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 30-31).

Noen tekster som kalles romaner ser visuelt helt annerledes ut enn “vanlige” romaner der alt er verbal tekst. Slike visuelt annerledes romaner er bl.a. kinoroman (på fransk “ciné-roman”), fotoroman (“roman-photo” eller “photo novel”) og tegneserieroman (på engelsk “graphic novel”). Også uttrykket “bilderoman”/ “billedroman” brukes: “Billedromanen “Soft City” presenteres. Det var Hariton Pushwagner og Axel Jensen som klekket ut den svært beske kulturkritiske ironien i 1969, men boka har vært sporløst borte i 20 år. Nå blir den for første gang vist offentlig i Berlin” (*Dagbladet* 4. april 2008 s. 44). Den svenske kunstneren Claes Jurander publiserte i 1974 verket *Nilsson: En bildroman*. Boka handler om en nattevakts liv og tanker. En annen bilderoman er dansken Jens Blendstrups *Dame til fornuftige priser* (1999). En filmroman er derimot en “vanlig” roman om en film, f.eks. med handling fra filmregissørmiljø og om hvordan filmprosjektet skrider fram. Den franske forfatteren Tanguy Viels *Cinéma* (1999) har en hovedperson som er besatt av en film, og kan kalles en filmroman.

Kinoromanen er “a photo-textual hybrid that offered a relatively faithful representation of an existing movie (the formats and formulas of the film-novel are so divergent that many scholars have difficulties in establishing the exact frontiers of the medium)” (Baetens 2012). Den franske forfatteren Alain Robbe-Grillet publiserte *Ifjor i Marienbad* som kinoroman, basert på manuset til Alain Resnais' film med samme tittel (1961) (Virmaux og Virmaux 1983 s. 69). Motivasjonen for å utgi kinoromaner kan være å markere hvem som har produsert manuset/teksten som filmen er basert på, slik at ikke skribentens bidrag forsvinner helt inn i den store kollektive produksjonen som en spillefilm er (Virmaux og Virmaux 1983 s. 70). Tekstene i kinoromaner kan også være basert på filmene, og dermed være “novelisations” (fracfilmbøker).

En kinoroman taler ofte mer til tankene (intellektet) enn til følelsene, mens det er omvendt med filmen. Når en person leser en kinoroman etter å ha sett kinofilmen, kan det være for å forstå eller forholde seg analytisk til det i filmen som skapte store følelser (Virmaux og Virmaux 1983 s. 87).

“Kinoroman” brukes om litt forskjellige typer verk. Den norske forfatteren Oda Bhar kom på andreplass i en romankonkurranse “med kinoromanen *Filmkyss*. Sistnevnte henter sin handling fra Oslos kinoer – Klingenberg, Saga, Colosseum og så videre – der forfatteren jobbet i en årrekke. “Romanen lever og puster kino, lever og puster filmtitler” ” (*Morgenbladet* 29. januar–4. februar 2010 s. 35).

Begrepet “samtdsroman” er spesielt ved at en bok bare er en samtidsroman når den gis ut og få år fram i tid, deretter *er* den ikke lenger en samtidsroman for leserne (men *var* det før). I fjern framtid kan den bli lest med samme utbytte som en historisk roman. Den har endret funksjon. Sigrid Undsets *Jenny* (1911) var en samtidsroman da den ble utgitt. En tendensroman (en roman med et overtydelig budskap) kan f.eks. være en proletarroman, en fascistisk roman, anarkistisk roman eller feministisk roman. Hva som oppleves som feministisk, endrer seg også med tiden. Jmfør også jubileumsroman (f.eks. utgitt det året en forfatter fyller 50 år) – der sjangernavnet ikke oppgir hva slags jubileum det dreier seg om.

I 2007 lanserte forfatteren og litteraturkritikeren Johnny Halberg begrepet “mellomroman” og utløste en debatt rundt det. En mellomroman er ifølge Halberg en roman som i kvalitet befinner seg mellom populærlitteraturen og den høyverdige litteraturen. Mellomromaner har forholdsvis “motstandsløst” språk og lite ”dybde”.

En roman tilhører ofte to eller flere undersjangrer samtidig. F.eks. er Patrick O’Brians bøker om sjøkaptein Aubrey både historiske romaner (fra seilskutetiden) og sjøromaner (handlingen foregår til sjøs).

Den illustrerte roman kan oppfattes som en undersjanger av romanen når det er to kunstnere som sammen har skapt kunstverket: forfatteren og illustratøren (Kooistra 1995 s. 2). Men også når samme person har skapt tekst og bilder, kan det være ulike typer romaner. Den belgiske kunstneren Frans Masereels bøker, bl.a. *Et menneskes lidenskap* (1918) og *Byen* (1925) har blitt kalt “woodcut novels” (Dozo og Preyat 2010 s. 25). Bildene er laget med tresnitt. De fleste slike romaner forteller en historie uten ord. Amerikaneren Lynd Ward lagde flere verk innen den samme sjangeren, for eksempel *Gods’ Man: A Novel in Woodcuts* (1929) og *Madman’s Drum: A Novel in Woodcuts* (1930).

Inndelingen i roman-undersjangrer er basert på ulike kriterier:

komposisjon -> kollektivroman

hovedpersonen -> pikareskroman, dannelsesroman

tematikk -> kjærlighetsroman, krigsroman

stil -> barokkroman, nyroman

funksjon -> lommetørkle-roman, feelgood-roman, feministisk roman

tilsiktet lesergruppe -> ungdomsroman, voksenroman

Også forfatterens samfunnsrolle kan gi opphav til sjangerbetegnelser. Et eksempel: “[I] den tyske litteraturhistorien finnes det et eget kapittel som heter “professorroman”, og til dette hører romanskrivende professorer som Felix Dahn, Georg Ebers, Wilhelm Heinrich Riehl og andre.” (Kayser 1973 s. 56)

Det har blitt lagd egne sjangerbetegnelser på grunnlag av likheter også mellom et svært lavt antall romaner (det gjelder også noen av betegnelsene i listene ovenfor). Disse fåtallige romanene tilhører eventuelt i tillegg en bestemt, avsluttet periode i historien. “Invasjonsromaner” (og mer generelt “invasion literature”) handler om land som invaderes av en fremmed makt. I England ble det rundt århundreskiftet 1900 skrevet romaner om hvordan en tysk invasjon av landet kunne komme til å foregå. Fra perioden 1871-1906 lister Franco Moretti opp disse engelske romanene: “Colonel George Chesney, *The Battle of Dorking* (1871); ‘Grip’, *How John Bull Lost London* (1882); Horace Francis Lester, *The Taking of Dover* (1888); William Le Queux, *The Great War of 1897* (1894); Colonel F. N. Maude, *The Second Battle of Dorking* (1900); T. W. Offin, *How the Germans Took London* (1900); ‘General Staff’, *The Writing on the Wall* (1906); William Le Queux, *The Invasion of 1910* (1906)” (Moretti 1998 s. 139). Chesneys bok *The Battle of Dorking* har som undertittel *Being an Account of the German Invasion of England, as Told by a Volunteer to his Grandchildren*. Sjangeren invasjonsroman kan defineres slik at den også omfatter invasjoner fra verdensrommet, slik det foregår i Herbert George Wells’ *The War of the Worlds* (1898) og Robin Cooks *Invasion* (1997), altså som en undersjanger av science fiction-romanen med invasjon som hovedtema. Flere av bøkene i Morettis liste kan oppfattes som science fiction, siden de handler om hendelser i framtiden.

Tilsvarende er en “Lost Generation novel” (“Lost Generation novels are frequently populated by sad and bitter young men who, disillusioned at an early age, live in restless pursuit of excitement and pleasure in a post-war wasteland. And yet, if their stories appeared cynical and nihilistic, it was often a “cheerful nihilism,” full of zest and excitement”; Ro 1997 s. 169) svært bundet opp i tid (mellomkrigstiden), og rommer et relativt lavt antall tekster. Dette er imidlertid ikke noe hinder for å bruke en spesifikk sjangerbetegnelse for det som forener disse tekstene.

“I *Romanen, nasjonen og verden* [2012] forsøker Elisabeth Oxfeldt, professor i nordisk litteratur, å diskutere et utvalg romaner med utgangspunkt i begrepet nasjonalitet. Ting har endret seg siden 1800-tallet, da den *nasjonsbyggende* romanen hersket i Norden. Men det Oxfeldt kaller *nasjonalromaner* er fortsatt populære. I dag inviterer slike romaner, som kjennetegnes av å fortelle historien om et folk, til å bli lest i et *postnasjonalt perspektiv*: “De skiller seg fra 1800-tallets nasjonsbyggende romaner ved å være kritiske, skyldbevisste og internasjonalt perspektiverte.” Oxfeldt opererer med at det finnes fire undersjangere som oppstår i avkoloniseringstiden etter andre verdenskrig, og som hun her gir noen

skandinaviske eksempler på: Den *nasjonskorrigerende* romanen, for eksempel Dag Solstads *Armand V.*; den *filosofisk dekonstruerende* romanen, som vi finner hos blant andre Peter Høeg og Kjartan Fløgstad; *skyld- og skamfortellingen om urbefolkningen*, som eksempelvis Hanne Ørstaviks *Presten*; og *motfortellinger fra et minoritetsperspektiv* som Jonas Hassen Khemiris *Montecore: En unik tiger.*” (*Morgenbladet* 14.–20. september 2012 s. 42)

Ikke alle bøker som forlag og forfattere kaller romaner, framstår slik ytre sett. Bjørn Skogmo ga i 2007 ut romanen *Som porselen* på Kolon forlag. I et intervju i *Morgenbladet* sa han om romanens lengde og bruken av fotnoter i teksten: “Da jeg arbeidet med boken, ville jeg undersøke om det lot seg gjøre å skrive en roman på bare 56 sider. [...] Det var da jeg kom til ordet “pjolter” at jeg forstod at det kanskje var behov for en fotnote.” (*Morgenbladet* 22.–28. juni 2007, s. 31)

Det hender at verk innen andre kunstarter enn litteratur kalles “roman”. Den franske komponisten Gustave Charpentier kalte sin opera *Louise* (1900) for en “musikalsk roman” (“roman musical”).

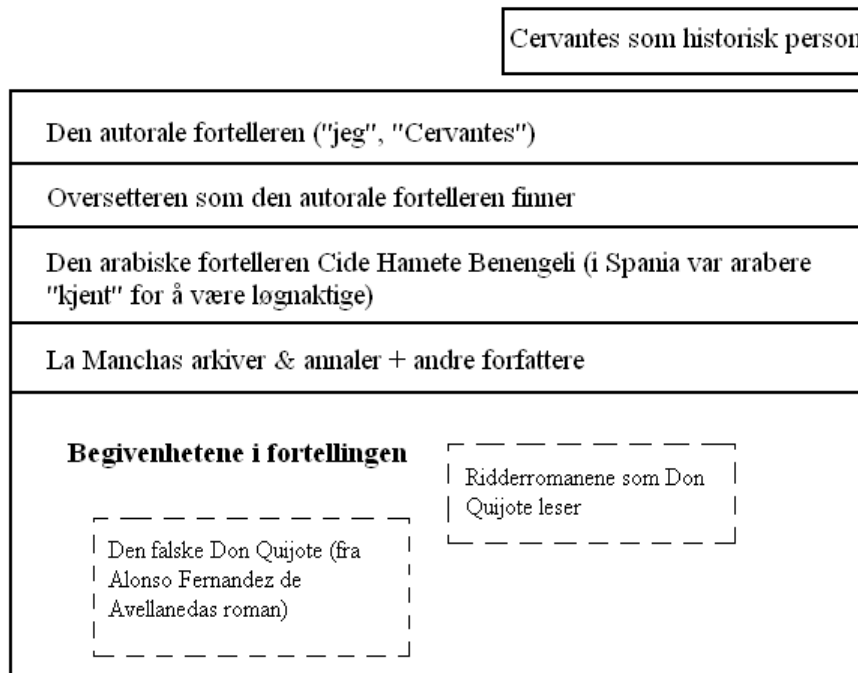
En av den meksikanske forfatteren Laura Esquivels bøker har blitt oversatt til norsk med tittelen *Hjerter i chili: Føljetongroman med oppskrifter, kjærlighetshistorier og husråd* (på norsk 2011).

Kan romaner også benevnes og forstås ut fra hva slags redskap de er skrevet med? I et intervju i 1999 sa forfatteren Karsten Alnæs: “Jeg kan improvisere mer foran PCen [enn foran en tradisjonell skrivemaskin]. Får jeg en spontan idé kan jeg flette den inn mellom to avsnitt hvor jeg ser at teksten passer. Dette var mye vanskeligere i skrivemaskinens tid, da måtte jeg ha en helt annen struktur og selvdisiplin [...] Den andre romanen jeg skrev etter at jeg begynte med PC hette [...] [Øy, 1985], og er den dårligste romanen jeg har skrevet, ifølge anmeldelsene. Dette var en typisk “PC-roman” i den forstand at den ble veldig spontan og utflytende, og ikke så konsistent og stringent som i mine tidligere romaner. Hvorvidt denne måten å skrive på var årsaken til den dårlige mottakelsen boka fikk er vanskelig å si.” (Solberg 1999) “Med overgangen til tekstbehandling på PC skjedde det noe med skrivinga. På skrivemaskin begynte ein med eit blankt manusark og skreiv noen linjer, var misnøgd, røska det ut av maskina, krølla det saman og kasta det. Og slik dreiv ein på til ein hadde kome så langt ned på arket at ein måtte skjerpa seg fordi det var for seint å snu. Det var frustrerende, men disiplinerende. Når flytte- og rettemulighetene er uendelige, er det også endelaust kor lenge ein kan halda på med å snu og venda og flytta på ord, setningar og avsnitt.” (Andreas Hompland i *Dagbladets søndagsmagasin* 11. april 2010 s. 27)

Mer om romansjangerer i <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/romansjanger.pdf>

Don Quijote

Romansjangerens historie er mangslungen og med utallige litterære virkemidler i tekstene. Spanjolen Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (i 2 bind, utgitt 1605 og 1615) er et eksempel på bruk av metafiksjon, dvs. at forfatteren lager en tekst som peker på seg selv som tekst. Teksten har mange "fortellertekniske forviklinger" (Strosetzki 1996 s. 96). Manuskriptet om Don Quijote blir nemlig "funnet", "oversatt" og plassert i flere spøkefulle distanseringsnivåer fra leseren:



(tegningen er basert på en forelesning av Odd Inge Langholm)

I kapittel 8 i første bind forteller Cervantes om seg selv: "One day, as I was in the Alcana of Toledo, a boy came up to sell some pamphlets and old papers to a silk mercer, and, as I am fond of reading even the very scraps of paper in the streets, led by this natural bent of mine I took up one of the pamphlets the boy had for sale, and saw that it was in characters which I recognised as Arabic, and as I was unable to read them though I could recognise them, I looked about to see if there were any Spanish-speaking Morisco at hand to read them for me; nor was there any great difficulty in finding such an interpreter, for even had I sought one for an older and better language I should have found him. In short, chance provided me with one, who when I told him what I wanted and put the book into his hands, opened it in the middle and after reading a little in it began to laugh. I asked him what he was laughing at, and he replied that it was at something the book had written in the margin by way of a note. I bade him tell it to me; and he still laughing said, "In the margin, as I told you, this is written: 'This Dulcinea del Toboso so often mentioned in this history, had, they say, the best hand of any woman in all La Mancha for salting pigs.' "

When I heard Dulcinea del Toboso named, I was struck with surprise and amazement, for it occurred to me at once that these pamphlets contained the history of Don Quixote. With this idea I pressed him to read the beginning, and doing so, turning the Arabic offhand into Castilian, he told me it meant, "History of Don Quixote of La Mancha, written by Cide Hamete Benengeli, an Arab historian." It required great caution to hide the joy I felt when the title of the book reached my ears, and snatching it from the silk mercer, I bought all the papers and pamphlets from the boy for half a real; and if he had had his wits about him and had known how eager I was for them, he might have safely calculated on making more than six reals by the bargain. I withdrew at once with the Morisco into the cloister of the cathedral, and begged him to turn all these pamphlets that related to Don Quixote into the Castilian tongue, without omitting or adding anything to them, offering him whatever payment he pleased. He was satisfied with two arrobas of raisins and two bushels of wheat, and promised to translate them faithfully and with all despatch; but to make the matter easier, and not to let such a precious find out of my hands, I took him to my house, where in little more than a month and a half he translated the whole just as it is set down here."

I begynnelsen av romanen er Don Quijote (Alonso Quijano) melankolsk, preget av en type ubalanse i kroppsvæskene som fører til hang til både det visjonære og til ettertenksom tristhet (Strosetzki 1996 s. 93-94). Sykdommen kan skyldes mangel på søvn, som igjen skyldes altfor ivrig lesing av ridderbøker (Strosetzki 1996 s. 94). Lavadelsmannen Don Quijote framstilles som en fanatisk beundrer av ridderromaner, spesielt av den anonyme, faktisk eksisterende fortellingen *Amadís de Gaula* (1508). Han er en biblioman som har forlest seg på slike bøker (Schnyder 2007 s. 59). Men Don Quijote leser også for ikke å bli gal av alle sine bekymringer, og ender paradoksalt opp som gal (François Géal gjengitt fra Rieger 2002 s. 187). Han har lest for mange ridderromaner, og innen "humoralpatologien" er det å overdrive en vanlig forklaring på sykdom (Auerbach 1988 s. 333).

Romanen *Don Quijote* kan oppfattes som en parodi på en ridderroman. Fortellerens lekende, ertende innstilling gjelder ikke bare sin egen posisjon som forteller, men en populær sjanger i samtiden, nemlig ridderromanene. Helten selv kan ikke skille mellom disse romanenes innhold og deres sannhet: "Arguing the historical truth of the chivalry books with the judicious Canon of Toledo (I, 49), he [Don Quijote] disconcerts his adversary with his crazily erudite jumbling of fact and legend, putting on the same level a historic tourney of 1434, the love of Tristan and Isolde, the peg with which Pierre of Provence guided his wooden horse through the air, and so on. [...] His discourse is stiffly imitative, bristling with chivalric literature's archaisms and trite formulae and, notably in Chapter 5, with quotations that imply his identification with other literary heroes." (Close 1990 s. 11-12) Don Quijote ser verden fordreid som om minnet om alle ridderromaner han har lest er et vindu eller briller som han ser gjennom. Det har blitt hevdet at "*Don Quijote* er en bok lagd av bøker" (Schnyder 2007 s. 64).

Ridderens illusjoner støter hardt sammen med hverdagsvirkeligheten (Auerbach 1988 s. 323). Når illusjonen synes å sprekke, finner Don Quijote på at hans elskede Dulcinea er forhekset, eller noe annet overnaturlig, noe som skyldes en misunnelig trollmann (Auerbach 1988 s. 324). For Don Quijote er det en tilfredsstillende, nesten en triumf, at han er skyteskive for en ondskapsfull trollmann som er misunnelig på nettopp han (Auerbach 1988 s. 326).

Don Quijote lever i “en slags virtuell virkelighet” (Maar, Obrist og Pöppel 2000 s. 49). Han skaper en fiksjonsverden som erstatter virkeligheten, og gir verden nye navn: et nytt navn til seg selv, sin hest, den han elsker – dette fungerer som en slags fordreid versjon av Bibelens “I begynnelsen var ordet” i Johannesevangeliet (Odile L. Dempure i <http://babel.revues.org/229>; lesedato 10.04.15). Don Quijote, som romanperson, tenker seg hvordan hans bedrifter vil bli skildret for ettertiden, og er seg bevisst at han er en litterær figur. Han kan av og til være i tvil om sin ridderstatus – men romanen vil bli god uansett om han er fantasi eller ikke ... Han vet også hvor vanskelig det er å leve opp til både litteraturens og til virkelighetens krav: Han gjør “frustrated efforts to live on a plane of literary heroism” (Close 1990 s. 35). Don Quijote er ikke lenger i sitt bibliotek, men biblioteket er i han (Rieger 2002 s. 188).

“He believes everything he has read in the romances; he has been so persuaded by the eternal present of romance that he believes it to be actually here and now. He trusts his inward vision more than he trusts his own eyes. [...] When he attacks the windmills he believes himself to be attacking giants: his courage is real, but at the same time its monstrous disproportion casts an ironic light upon the ‘heroic’ ideal. The balance constantly shifts between the claims of the ideal and the actual. [...] Cervantes brings his hero (still clinging to his anachronistic chivalric ideal drawn from the romances) into the centre of reality.” (Beer 1970 s. 41-42)

Det katolske Trient-konsilet på 1500-tallet tok mange teologiske avgjørelser om tolkning av Bibelen, sakramentene og kirkeliturgi. Barbereren og presten følger konsilets retningslinjer når de “dømmer” bøkene i Don Quijotes bibliotek (Strosetzki 1996 s. 92).

Cervantes leker seg med fiksjonen og skaper mange effekter som virker illusjonsbrytende. Spanjolen Alonso Fernández de Avellaneda publiserte i 1614 – uten at Cervantes visste eller hadde godkjent det – en oppfølger til første bind av Cervantes’ roman. I Avellanedas roman fra 1614 drar Don Quijote sammen med en gruppe riddere til Zaragoza (Saragossa) (Strosetzki 1996 s. 93). I sitt andre bind av romanen lar Cervantes sin egen Don Quijote møte Avellanedas “falske” Don Quijote. Dette eksemplet på intertekstualitet minner leserne om den litterære kampen om å “eie” den lukrative ridderen. Kampen begynte etter at Cervantes’ første bind ble en stor suksess. Det kom 16 opplag av første bind bare i forfatterens levetid. For å få slutt på den falske Quijote, den av Avellaneda – og potensielt

andre i framtiden! – lar Cervantes Don Quijote dø på slutten av romanen (Sollers 1986 s. 26).

Et tegn på suksessen var at allerede samme år som første bind kom ut, dukket Don Quijote og Sancho Panza opp som karnevalsfigurer i Spania (ifølge Anthony J. Close – tidstabell med informasjon før s. 1 i Close 1990). Oversettelser kom relativt raskt, men på “*Don Quijote* sin tid tok det femti år før en bok var spredt over hele Europa” (Escarpit 1965 s. 112). Etter hvert ble *Don Quijote* utgangspunkt for mange forfatteres etterligninger og oppfølgere (Close kaller det “a wave of sequels and imitations”; 1990 s. 3).

“The entire second volume of Don Quixote amounts to a sharp satire on the nature of print a century and a half after Gutenberg. It delights in a recursive humor based on the conditions of life as an author, editor, reader, and even character in a realm of print riddled with such problems. Produced after a spurious sequel had been published in Tarragona, Cervantes’ volume has its hero repeatedly encounter readers of the spurious volume and characters from it. Indeed, the plot itself turns on this. Don Quixote alters his course, heading to Barcelona rather than Zaragoza, solely in order to depart from the story of the unauthorized book and therefore prove it inauthentic. Once in Barcelona, he enters a printing house and finds the workers engaged in correcting the impostor book itself. And at the end of the tale Don Quixote dies, just (or so Cervantes says) to make certain that no more bogus sequels can be foisted on the public.” (Adrian Johns i <http://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/401189.html>; lesedato 18.05.15)

Hvor “realistisk” er romanen? At en mann leser seg til galskap, virker ikke realistisk for dagens lesere. Det er dessuten tallrike usannsynlig sammentreff i vertshus, slumpetreff osv. i historien. Et realistisk trekk er derimot at alle tilsynelatende overnaturlige hendelser forklares som naturlige for leserne. Leserne har innsikter som Don Quijote ikke har, ofte med tydelig ironisk virkning (dramatisk ironi). Væpneren Sancho Panza har både et høyere og et lavere innsiktsnivå enn Don Quijote. Hans sunne bondevett gjør at han har mye sann innsikt, andre ganger lar han seg rive med av galskapen (på en mindre edel måte enn sin herre). Sancho representerer den folkelige skepsis og klokskap, men også fattigdommens grådighet. Miljøet som de to vandrer rundt i, er realistisk: den spanske landsbygda, med små gårder, vertshus og noen få adelsslott.

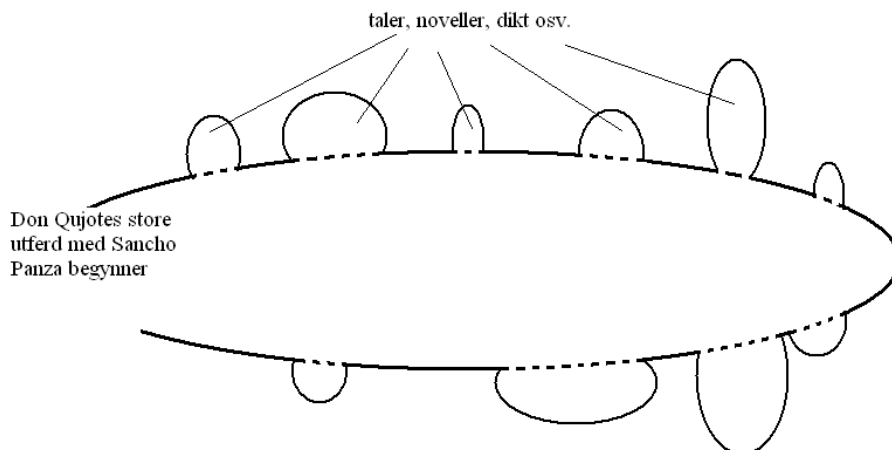
Den fikse ideen om å være en omflakkende ridder får han til å oppføre seg nesten som en automat, som en komedietype, men han har også visdom og godhet i seg uavhengig av alle dumhetene. Godheten “skinner igjennom” all narraktigheten (Auerbach 1988 s. 331-332). “I all sin narraktighet bevarer Don Quijote en naturlig verdighet og overlegenhet, som ingen av de beklagelige nederlagene kan ta knekken på.” (Auerbach 1988 s. 331)

Væpneren er ofte halvveis eller fullt og helt bevisst på Don Quijotes galskap, men han blir likevel et klokere og bedre menneske av å følge ridderen på hans eventyr (Auerbach 1988 s. 331). Sancho elsker sin herre, men klarer likevel ikke å la være å lure han når det er til egen fordel (Auerbach 1988 s. 331).

Don Quijote lever i en “uheroisk” tid der artilleri-ild fra lang avstand kunne knuse den tapreste ridder. Ridderne kjempet ikke lenger tvekamper, og militær makt var avhengig av stor kapital som kunne finansiere våpen og leiesoldater (Strosetzki 1996 s. 97). I begynnelsen av romanen framgår det at Don Quijote ikke har funnet noen muligheter til å realisere sin evner, at han manglet en oppgave i livet, at han var som lammet av de begrensningene som hans standsposisjon og hans relative fattigdom innebar (Auerbach 1988 s. 332). Don Quijotes begynnende forvirring skyldes at han tilhører et sosialt sjikt i det spanske samfunnet som ikke har noen funksjon, som ikke har nytte eller verdi for samfunnet, ingen betydningsfull oppgave å fylle (Auerbach 1988 s. 133-134). Hele hans adelstand-posisjon er et femte hjul på vogna. Så han bestemmer seg for å finne en oppgave som gir adelsverdighet. Men Cervantes er lite opptatt av sin hovedpersons psykologiske motivering for å gjenoppvekke ridderidealene.

Litteraturforskeren Francisco Rodriguez Marin fant i 1911 ut at ca. 1500 eksemplarer av første bind av *Don Quijote* ble sendt over Atlanteren til de den gang nyerobrede spanske områdene. Grunnen var at ridderromaner var mer populære i de “tilbakestående” koloniene enn i Spania (Coron 1998 s. 226). Cervantes følger mange av ridderromanens sjangerkrav, med ridderne til hest ute på eventyr, spenning, forelskelse og overnaturlige hendelser. Men hos Cervantes foregår det meste av det fantastiske og alt det overnaturlige i ridderens hode, ikke i den ytre virkeligheten. Det skal være mange underfundige og komiske paralleller og kontraster mellom Cervantes’ roman og spesifikke ridderromaner som var kjente og populære i Spania i forfatterens samtid. Og det skal ha vært *Don Quijote* som ga disse heroiske romanene og ridderromanene nådestøtet (Souiller 1988 s. 225).

I likhet med mang en ridderroman har dessuten *Don Quijote* som tekst en additiv struktur: Reiserutene er styrt av tilfeldigheter, men hver reise består av en lang rekke “eventyrlige” hendelser, der den lange handlingstråden midlertidig kuttes av eller flettes sammen med små dikt, taler, novellelignende tekster m.m.:



Disse innskuddene eller utfyllingene fører ikke Don Quijotes prosjekt nevneverdig videre, men får tvert imot handlingen til å stoppe opp. Cervantes “persists with the conception of a long narrative as a main ‘trunk’ with episodic ‘branches’ ” (Close 1990 s. 35). Teksten går langsomt, og nesten snublende, slik som ridderens hest Rocinante. Novellene som er inkludert i romanen, fungerer som små “speil” som viser hovedhistorien fra ulike vinkler (Strosetzki 1996 s. 96). Don Quijote er for øvrig ikke bare på én utferd, men tre. Hans første reise varer i 6 dager, hans andre reise er mer uspesifisert i varighet, mens hans tredje reise varer i omtrent et halvt år.

Parodien på ridderromaner retter seg også mot disse romanenes språk og retorikk: deres kronglete, utgrunnelige språkføring, den aldri avsluttede forventningen om å nå fram til “sannheten” (det sanne, det gode og det skjønne forent). Dette språket forfører lesehesten Don Quijote – gjør han forvirret og etter hvert mer eller mindre sinnssyk. Forfatteren Cervantes forsvarer i romanen en annerledes språklig estetikk enn den klassiske: “To associate the ridiculous with the beautiful goes against the grain of classical aesthetics; yet this is what Cervantes asks us to do, at least in the stylistic domain [...] Precedents for this whimsical Baroque luxuriance are not to be found in chivalry books, crude and primitive by comparison” (Close 1990 s. 68).

Parodien på ridderromanene inkluderer også en kritikk av en falsk måte å lese og forholde seg til fiksjon på (Strosetzki 1996 s. 94). Don Quijote klarer ikke å se forskjellene mellom virkelighet og fiksjon, og dette gjør han til en asosial person. Han kan oppfattes som en ideologisk forblindet figur (Strosetzki 1996 s. 94). Det som Don Quijote oppfatter som rent, edelt og forløsende, er meningsløst i andres øyne (Auerbach 1988 s. 328).

“Overalt der det er mennesker som holder på å fortelle hverandre noe, vil Ridderen være der, tro at alt er bokstavelig, og så fullstendig ødelegge det byggverket av illusjon som fiksjonen skaper.” (Sollers 1986 s. 28)

Ridderen Don Quijotes to slagmarker er både litteraturen og virkeligheten. I den spanske hverdagsvirkeligheten han befinner seg i på sine reiser, vil han ofre seg for alt og alle. Han har hele menneskeheten i tankene for sine velgjerninger. For Don Quijote er det ikke et spørsmål om å se kjemper eller vindmøller, men om å være redd eller ikke: Den redde ser vindmøller, den uredde ser kjempene. Dessuten kan en ridder utsettes for onde trollmenns forvandling av virkeligheten. Uansett skyr ridderidealet både frykt og bekvemmelighet. For Don Quijote er verden noe som gjør *motstand*, som må undertvinges, nedkjempes. Virkeligheten er et trassig materiale som må tvinges i kne av ridderens sterke arm. Don Quijote ofrer seg for verden samtidig som verden trenger en utholdende idealist som han. Den tapre og tåpelige ridderens sporadiske usikkerhet og betenkeligheter dysses ned – alt skal løses underveis. Når noe skjærer seg fullstendig for han, kan han trøste seg med at verden ikke er stor nok til hans pågangskraft og mot. Verden er altså i hans øyne ikke stor nok for han, ikke omvendt. Ifølge den franske forskeren René Girard er hovedpersonen i mange romaner på jakt etter “en *stein som er for tung til å løftes*; det er til denne steinen han gir alt sitt håp, det er med den han skal sløse bort alt han har igjen av krefter.” (Girard 1961 s. 203) Lidelser og ofre spiller ingen rolle, så lenge han kan “gi seg selv en gloriøs selvbekreftelse rettet mot hele universet” (Girard 1961 s. 168).

Girard er opptatt av romanens “triangulære begjær” eller “mimetiske begjær”. Dette begjæret oppstår gjennom etterligning av en annen persons begjær. Sosiologen Thorstein Veblens bok *The Theory of the Leisure Class* (1899) beskriver en “conspicuous consumption” (et oppsiktsvekkende forbruk) som har samme triangulære struktur: Objektets verdi er avhengig av de andres blick og misunnelse; det er bare de andres begjær etter objektet som kan skape subjektets begjær etter det samme objektet (Girard 1961 s. 252). René Girard har også hevdet at romanens verden er en verden av besatte, noe som i det minste passer godt på Don Quijote (Girard 1961 s. 344).

Først fristes Don Quijote til å gripe pennen og skrive videre på en uendelig roman, men velger i stedet å bli en romanhelt selv. Han er forarget over at han lever i en uheroisk tid, og vil forandre på det. Den store, betydningsfulle virkeligheten må han til en viss grad dikte opp, og det er i dette fiktive rommet han lever i over et halvt år før han blir frisk igjen. Cervantes lar det dessuten være en stor kontrast mellom Don Quijote og Sancho Panza. Cervantes, som også skrev skuespill, har i *Don Quijote* skapt en personrelasjon mellom herre og tjener som “consists of the master/servant dialogues of sixteenth-century Spanish comedy in its various species: typically, high/low antiphonals in which the master’s rhetorical effusions and posturings of passion and honour are met by the servant’s objections, quips, complaints, and concern for his skin and creature comforts” (Close 1990 s. 53).

Ridderen av den bedrøvelige skikkelse er en stoisk ungar som lever for sjelens behov. Sancho Panza derimot, er livsnyter/epikureer (“spis og drikk, for i morgen dør du”). Mens Quijote har sin visdom i stor grad fra den skriftlige litteraturen, har

Sancho sin fra folkedypet. Sancho gjengir ustanselig folkelige ordtak. Kontrasten mellom ridderen og bonde-væpneren “rests on a concept of their behaviour as opposed types of excess, in relation to which there is [for Cervantes] a golden mean” (Close 1990 s. 39). Sancho misforstår gang på gang. Når han får vite at han som hersker over en øy må beherske “gramática”, svarer Sancho at han kan bruke en “grama” (en landbruksredskap til å knuse hamp), men ikke en “tica”.

I første bind av romanen er hovedpersonens galskap overraskende for alle som støter på han. I annet bind har Don Quijotes ry gått forut for han, slik at mange av dem han møter forventer at han er gal. Mens han i første bind angriper de normale, “angripes” han i annet bind selv av de normale. Noen av dem skaper en illusjonsverden som de plasserer den vandrende ridderen inn i. Det – for disse personene – statiske skillet mellom virkelighet og illusjon kommer i bevegelse. Delvis påtvinger Don Quijote dem han møter forskjellige litterære roller, og delvis tvinger de altså roller på han. Det er også flere eksempler på at personer må gå inn i roller for å holde Don Quijote fysisk i ro. De andre går noen ganger inn på hans fikse idé for å more seg på hans bekostning (Auerbach 1988 s. 329). Hans galskap kan fungere som underholdende tidsfordriv, der “eventyrene” er forberedte og planlagte.

Hans etterligning blir smittsom: flere og flere begynner å agere som litterære skikkelser. De tvinges til eller går frivillig i gang med å dikte videre på Don Quijotes fantasier. De blir brikker i det blendverk som den gale ridderen fra la Mancha har satt i gang. Han galskap er kreativ, fantasi-eggende og forvandlende. “The rhythm of the hero’s adventures is hectic and upbeat, and flows, electrically charged, from him to his adversaries.” (Close 1990 s. 30)

Don Quijotes uavklarte galskap gjelder alt som har med ridderskap å gjøre og alt ridderromaner handler om. Utenfor dette området er Don Quijote en klok mann. Don Quijote har et sinnssykt “nivå” i hodet, men også et svært fornuftig og livsvist “nivå”. Han galskap er begrenset, regional og lokal. Den viser seg dessuten i ulike grader i ulike situasjoner. Han lever med mange valg, splittelser og dilemmaer: “the central, perennial dilemmas posed by Don Quixote’s behaviour: heart or head?; Arms or Letters?; discretion or valour?; heroic adventurousness or stay-at-home conformism?” (Close 1990 s. 47) “His passages of crazy sophistry show a slippery proximity to lucidity” (Close 1990 s. 84-85). Sancho får større forståelse for sin herres galskaper og blir dermed “quijotifisert” mens Quijote begynner å innse at verden ikke svarer til hans forestillinger, og blir dermed “sanchofisert” (Salvador de Madariaga gjengitt fra Strosetzki 1996 s. 94).

“Is Don Quixote a buffoon whose delusion reveals only his insane pride and the total absurdity of the literature which has provoked his quest? Or is he an exemplary figure who refuses to be sullied by the filthy reality of a fallen world?” (Susan Staves sitert Goring 2005 s. 85) Han er ikke i stand til å føle seg ansvarlig for eller ha dårlig samvittighet for noen av de ulykkene han forårsaker (Auerbach

1988 s. 331). Han har ikke skyldfølelse for noe der han mener at han handlet etter gode ridderidealer.

I andre bind av romanen kommenterer Sancho hvordan han selv og Don Quijote har blitt oppfattet av dem som har lest første bind. Han forteller at noen oppfatter dem begge to som narrer, mens andre lesere ser på dem som tapre menn forfulgt av uhell. Her foregriper Cervantes de to vanligste måtene å oppfatte romanen på: den komiske tolkningsmåten og den heroiserende tolkningsmåten (Strosetzki 1996 s. 97). Américo Castro skrev i 1974 en bok der han oppfatter *Don Quijote* som Cervantes' kritikk av falskheten i det spanske samfunnet gjennom bruk av humor og satire. En representant for den heroiserende lesemåten er Miguel de Unamuno (Strosetzki 1996 s. 97).

Ifølge den spanske forfatteren og filosofen Miguel de Unamunos kommentarer til Cervantes' roman (1905), er Don Quijotes merkelige oppførsel forårsaket av eksistensiell angst: "Quixote's secret motive was existential anguish, which he sought to appease by the heroic buffoonery of chivalric altruism and devotion to Dulcinea: his eternal Idea. [...] The absurd wager on which Unamuno stakes all is: man's hunger for the absolute creates the absolute. The conclusion seems opposed to Kafka's. Yet Unamuno's creed lacks any trace of dogmatic certainty; as a wager, it is qualified by a 'maybe', which is enveloped within layers of 'dream' " (Close 1990 s. 123-124). Unamuno skrev i 1913 i boka *Om den tragiske livsfølelse* at Don Quijotes kamp er mot skjebnen, mot en tilværelse der døden er et sikkert utfall, men der døden gjennom kampen framstår som en urettferdighet (Unamuno 1937 s. 310). Unamuno kaller Don Quijote "den spanske Kristus" (1937 s. 340).

Litteraturforskeren Anthony J. Close hevder at det er en tett kobling mellom tematikken i romanen og Cervantes som person: "Cervantes' fascination with his hero is due to the general representativeness of his madness, which, besides its literary implications, stands for all the passions and obsessions that Cervantes feared and despised in himself and in others: the desire for fame, presumption, impulsiveness, belligerence, literary excess. The humour of *Don Quixote* is symptomatic of a rationalist's attempt to domesticate the monsters of unreason by laughter. Their power, and potential sinisterness, come from the human mind's endless capacity for self-delusion. Hence, they can only be defeated after the long painful process of *self*-enlightenment. Instant remedies, applied from without, don't work. [...] Don Quixote's futile obsession with Dulcinea and chivalry must work itself out until all its tortuous possibilities are exhausted" (Close 1990 s. 108).

De egenskapene som Don Quijote projiserer inn i Dulcinea, er hentet fra den platonske kjærlighetslæren slik den spanske legen León Hebreo beskrev den i sine *Kjærlighetsdialoger* (1502) (Strosetzki 1996 s. 92-93).

Nedfelt i romanen er åndskampen mellom det gamle Spania (inkvisisjonens Spania) og det nye (renessansens og humanismens Spania). Teksten tar opp i seg

mange ambivalenser og paradokser knyttet til disse ideologiske/idéhistoriske motsetningene. Religionskriger og ekstremisme hadde hos Cervantes skapt tvil om sannheten lar seg finne og erkjenne. Hans livssyn ble preget av skepsis og relativisme, slik mye av barokkens litteratur er (Strosetzki 1996 s. 92). Men det har også blitt hevdet at romanen er kristen ved å vektlegge tro, håp, barmhjertighet, godgjørenhet og nestekjærlighet (Sollers 1986 s. 31).

Cervantes, Montaigne og Shakespeare tematiserer at flere verdener er mulige, at virkeligheten og tiden er åpen, og at vår egen verden ikke bare har én mening (Sollers 1986 s. 20).

“Livet som en roman, verden som en bok [...] en tradisjon som går fra *Don Quijote* til *Madame Bovary* og videre framover” (Charles 1995 s. 36).

Den spanske jesuitten Francisco Suárez’ bok *Metafysiske avhandlinger* (1597) opererer med en lukket verden, med en teologisk-politisk rigid ordnet virkelighet. Suárez betrakter uorden som en følge av syndefallet, og hevdet at den orden som Gud ønsker er hellig (Souiller 1988 s. 38). Cervantes angriper indirekte den kristne fundamentalismen som kirken i Spania stod for – blant dem Ignatius Loyola, grunnleggeren av den fanatiske jesuittordenen. Jesuittene mente at de visste nøyaktig hvilken orden Gud ønsket på jorden. Kirkens ønske om absolutter, med éntydige skiller mellom sannhet og løgn, mellom det gode og det onde, mellom det ekte og det uekte, tro og vantro osv., blir opphevet i romanen. *Don Quijote* viser at det finnes gradvise overganger, og romanen har ikke noe avsluttet og urokkelig ståsted i dilemmaene. Galskapen omfatter ikke hele Don Quijotes person, så han kan i mange tilfeller både handle og snakke som en frisk person (Auerbach 1988 s. 332). Det finnes mange virkeligheter og sannheter som tilsynelatende ikke lar seg forene, men som er gyldige samtidig.

Svært mye i Cervantes’ roman er underlagt ironiens spill. Livet framstilles som et ugjennomtrengelig konglomerat. Ridderen Don Quijote er en tvetydig og komisk “fanatiker”, med både hjerte, hode og prinsipper i et stort kaos. Menneskelivet, slik romanen viser det, rommer ikke de totale, absolutte sannheter – slike fastspikrete målestokker finnes bare i det ideelle, drømte ridderliv, som i seg selv er en fiksjon. Samtidig angriper Cervantes’ fiksjon det spanske samfunnets svart-hvitt-tenking og fanatisme.

Cervantes hadde da han skrev romanen vært soldat og deltatt i slaget ved Lepanto, der tyrkiske (og dermed muslimske) styrker ble nedkjempet i et stort sjøslag. Han var stolt over sin innsats der. Han ble så skadet i den venstre armen at den knapt kunne løfte noe resten av hans liv. Krig var ikke et absolutt onde for Cervantes. Spanjolene oppfattet seieren ved Lepanto som en av de største hendelsene i historien siden Jesu fødsel (B. Benassar gjengitt fra Souiller 1988 s. 34).

“In *The Female Quixote* [1752], one of the first in the line of anti-romance novels to which Jane Austen’s *Northanger Abbey* belongs, Charlotte Lennox traces the

fortunes of a young woman whose expectations of life have been largely formed by ill-advised reading in her grandfather's library 'in which, unfortunately for her, were great Store of Romances, and, what was still more unfortunate, not in the original French, but in very bad translations'. ... 'By them she was taught to believe, that Love was the ruling Principle of the World; that every other Passion was subordinate to this; and that it caused all the Happiness and Miseries of Life.' ” (Beer 1970 s. 53)

Den russiske 1800-tallsforfatteren Fjodor Dostojevskij “opfatter ikke blot Don Quijote som en skøn skikkelse, men som så fuldkommen i sin skønhed at han ikke undgår at virke latterlig. Noget lignende gælder Mr. Pickwick [av Dickens], mener han. Også han er latterlig, og netop derfor så uhyre fængslende. Et fuldkommen skønt menneske må ifølge Dostojevskij nødvendigvis komme til at tage sig latterligt ud. Latterligheden hænger sammen med at den højeste grad af skønhed kun udtrykkes af den der i sin måde at være til på – og uden selv at vide det – er behersket af medfølelse. Medfølelsen gør ham latterlig. Hvad er mere latterligt – og forargeligt – end medfølelse i en verden der regeres af succes, prestige, rovdrift, hensynsløshed og økonomi? Og hvad er til syvende og sidst mere sympatisk?” (Hansen 1977 s. 157)

Den tyske forfatteren Bruno Franks roman *Cervantes* (1934) er et forsvar for humanitet i et Tyskland som i 1934 nylig var overtatt av et antihumanistisk naziregime (Antkowiak 1983 s. 61).

Den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges' novelle “Pierre Menard, forfatter av Quijote” (1939) handler om en oppdiktet fransk forfatter som ord for ord skriver samme tekst som Cervantes' roman. Borges' novelle er “one of Borges' most well known stories [...] such a narration has implications for a wide variety of concerns relating to the way we view texts, and how we see and perceive the universe; it is a deeply profound revisioning of how meaning is created through the interaction of man and text. Through Menard's recreation of the *Quixote* in a different time and place from Cervantes' original, Borges implies the simple yet disturbing supposition that the meaning of literary works is entirely dependent on the varying historical and social contexts in which they are read. Simple because it seems obvious that context plays an enormous part in the determination of meaning of texts; complex and disturbing in its suggestion that literary meaning is constructed through mental processes irrevocably tied to location and period.” (Howard Giskin i <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1905.pdf>; lesedato 30.03.17)

Cervantes' roman har fått konsekvenser i virkelighetens verden. Den kubanske frigjøringshelten Che Guevara leste deler av *Don Quijote* for sine kampfeller og identifiserte seg med den idealistiske ridderen (Palmier 1973 s. 201-202). “ [I]n the peaceful insurrection of the population of the Philippines against the Marcos dictatorship in 1986, the rebels' 'battle-hymn' was Wasserman's 'The Impossible

Dream' – Don Quixote's theme song [i Wassermans musikal *Man of La Mancha*, basert på romanen]" (Close 1990 s. 112).

Den amerikanske forfatteren Rad Bradburys bok *Fahrenheit 451* (1953) handler om et totalitært samfunn der alle bøker brennes. I François Truffauts filmatisering fra 1966 ser vi at den første boka som brennes er *Don Quijote*.

Den tyske litteraturforskeren Monika Schmitz-Emans skapte i boka *Speiler litteraturen seg i virkeligheten? Betrakninger om en førimitasjons-poetikk* (1994) begrepet "Don Quijote-syndromet" om en "litterær preging av erfarings- og selvpoppfattelsesprosessen og en derav resulterende konstitusjon av 'verden' og 'jeg' gjennom det litterære mediet" (sitert fra Rieger 2002 s. 184).

Den første engelske oversettelsen av første bind kom i 1612, den første franske i 1614 (Souiller 1988 s. 225). En spansk forfatter med psevdonymet Jacinto María Delgado ga i 1786 ut en satirisk roman om Sancho Panza, med sterk kritikk av adelen. Boka har *Tillegg* (spansk *Adiciones*) som det første ordet i den lange tittelen. Romanen er "divided into fifteen chapters. Finally, there is a short essay entitled "Memorias del esclarecido Cide-Hamete Benengeli, autor celeberrimo de la historia del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha. [...]" the text occasionally displays moments of stylistic excellence and wry humor, and Delgado maintains an appealing intertextual relationship with Cervantes' novel [...] The local priest, Pero Pérez, and other friends of the late knight-errant, worried about the health of the former squire and governor, write of their concerns to the Duke and Duchess. The latter respond with an offer to name Sancho the Duke's "Consultor" in order to enjoy more laughs at his expense. Sancho is elaborately trained for his new charge by the local authorities and by a certain Don Aniceto, a genial confidence man who advises Sancho in matters of wardrobe and in the fine art of "pedeografía," elegance in carriage and gesture. Sancho assumes his new title in a solemn ceremony and takes up his administrative duties. After a while he is named "Barón de Casa-Panza," and, some days later, dies after overindulging at a banquet. The main purpose in writing the novel was to satirize certain contemporary social customs, particularly in imitation of French culture [...]. Delgado's *Adiciones* is perhaps the most significant and influential creative work related to Cervantes written in the late eighteenth century" (<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics87/mancing.htm>; lesedato 07.11.13).

Et vakkert eksemplar av den spanske førsteutgaven av *Don Quijote* hadde i 2006 en økonomisk verdi på minst 4 millioner dollar, ifølge to bokantikvarer (Sourget 2006 s. 180).

Robinson Crusoe

Den engelske forfatteren Daniel Defoe ga i 1719 ut romanen *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, Of York, Mariner: Who lived Eight and*

Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With An Account how he was at last as strangely deliver'd by Pyrates. Written by Himself. Boka gir seg ut for å være en sann fortelling, men er fiksjon.

Robinson Crusoe er en av verdens første (relativt) realistiske romaner, løst basert på den sanne historien om den skotske matrosen Alexander Selkirk, som overlevde fire år på en øde øy. Defoe lar Robinson fortelle sin livshistorie fra han forlater foreldrenes hjem til han tre tiår senere kan vende tilbake til England. Det meste av handlingen foregår på en tropisk øy nær Trinidad. Robinson er den eneste overlevende etter et slaveskip som havarerer og forsvinner i bølgene. Han redder seg i land på det som viser seg å være en ubebodd øy, men før skuta driver til havs sikrer han seg redskaper, våpen og annet utstyr fra den.

Vi får vite mye om Robinsons liv før han blir eneboer. Han er plantasjeier og slaveeier i Brasil, slavehandler og i en periode selv slave. Han er en forretningsmann som først og fremst tenker på penger, ikke etikk. "Early in the novel, Crusoe makes a profit of 700 % in the "Guinea trade," traveling to Africa to exchange trinkets for gold dust." (Kelsey 2009) Det er på vei for å skaffe flere slaver til de brasilianske plantasjene at hans skip forliser. Noe av forretningsmannens blikk er der når han vurderer ressursene på den øya der han så ufrivillig har landet. Han har et skarpt blikk for hvordan naturen kan utnyttes til hans fordel og hvordan han kan sikre sin eksistens og øke utbyttet fra naturen år for år.

På øya må han lære seg å arbeide som sanker, jeger, tømmer, bonde og annet. Han lever nøysomt og arbeider hardt, som gir gode resultater i løpet av noen år. "Crusoe proceeds to reconstruct all the basic historical stages of pre-industrial development." (Kelsey 2009) Han har husdyr inngjerdet og dyrker sin egen kornåker. Hans største ressurser er hans utholdenhet og tiltakslust. Arbeid framstilles i romanen som en kilde til stolthet, velstand og harmoni. Robinson forteller dette om sitt arbeid: "And now I began to apply myself to make such necessary things as I found I most wanted, particularly a chair and a table; for without these I was not able to enjoy the few comforts I had in the world; I could not write, or eat, or do several things with so much pleasure, without a table: so I went to work. And here I must needs observe, that as reason is the substance and original of the mathematics, so by stating, and squaring every thing by reason, and by making the most rational judgment of things, every man may be, in time, master of every mechanic art. I had never handled a tool in my life; and yet, in time, by labour, application, and contrivance, I found, at last, that I wanted nothing but I could have made, especially if I had had tools."

"Clearly, Defoe intends to present Crusoe as a character worthy of admiration. A contradiction arises, however, when Crusoe claims to prefer his life on the island, however isolated, to his previous existence as a businessman. This claim is based

on his freedom to enjoy the fruits of his labor without the need to accumulate worldly goods: “I had enough to eat, and to supply my wants, and what was all the rest to me? If I killed more flesh than I could eat, the dog must eat it, or the vermin. If I sowed more corn than I could eat, it must be spoiled. In a word, the nature and experience of things dictated to me upon just reflection that all the good things of this world are no farther good to us than they are for our use; and that whatever we heap up indeed to give others, we enjoy just as much as we can use, and no more.” (129) Passages like the one above, or another in which Crusoe looks at his money and exclaims, “Oh drug!... what art thou good for?” (60), have led economists, including Karl Marx, to use Crusoe as an illustration of the difference between “use value” and “exchange value.” (Kelsey 2009)

“[T]he most startling contradiction in Crusoe’s economic behavior and attitudes comes toward the end of the book, when he finally has the possibility of being rescued. Despite his protests that he felt “how much more happy this life was... than the wicked, cursed, abominable life I led all the past part of my days” (113), when an English ship arrives to take him away, he wastes no time in taking advantage with apparently no regrets. He soon retrieves his wealth, which was first gained in the “Guinea trade” and then invested in a Brazilian sugar plantation. In the meantime, he makes meticulous plans for leaving behind his “plantation,” or colony, in the hands of the rescued Spaniard and another group of Spanish castaways soon expected to join him. They are instructed exactly in how to maintain the fields and herds he has created, just as English investors gave instructions to their “plantations” in the New World (Canny 10). In a sequel to the first novel, he even brings them wives so that they could become a true colony. Thus, despite his heartfelt testimony to the joys of “use value,” Crusoe readily and happily reintegrates into a world of trans-Atlantic trade. Possibly, then, Defoe means to tell us that the simple life appears to be a happy one, but man is really incomplete without the challenge of commerce with his fellow man.” (Kelsey 2009)

“Even after having survived the shipwreck, he says “I had not the least religious thought, nothing but the common, ‘Lord, have mercy upon me!’ ” (83) After he discovers the grain, he at first feels a sort of wonder at God’s mercy, but “then the wonder began to cease; and I must confess, my religious thankfulness to God’s Providence began to abate too upon the discovering that all this was nothing but what was common” (81). The turning point for Crusoe’s religious conversion occurs when he becomes ill and has a dream in which he sees a man descend from a black cloud carrying a sword and saying, “Seeing all these things have not brought thee to repentance, now thou shalt die” (89). In the long passage that follows this dream, Crusoe reflects at length on his previous wickedness and “stupidity of soul.” When he is well enough, he takes out one of the Bibles he retrieved from the ship and opens it randomly to a passage that says, “Call on me in the day of trouble, and I will deliver, and thou shalt glorify me” (95). This so deeply affects him that he sets aside time every day to read the Bible and tries to

honor the Sabbath as a day of rest, although he can never be sure which is the right day.” (Kelsey 2009)

“The second prominent theme of the Crusoe saga is that of piety. The novel is littered with religious references, especially to “Providence.” Some analysts have claimed that the religious language is only window dressing designed to satisfy the tastes of the potential audience for the book (which turned out to be enormous). For instance, images of the sea, of storms at sea, and of shipwrecks were commonly used in sermons and literature of the time as metaphors for spiritual journeys, which contemporaries would surely have recognized (Greif 555). [...] Defoe puts Crusoe firmly in the radical Protestant tradition of establishing a personal relationship with God.” (Kelsey 2009)

“Despite the fact that he is shipwrecked while engaged in slave trading, Crusoe, in his long years of religious introspection on the island, never devotes so much as a passing thought to the possibility that commerce in human flesh might have been part of the sin for which he was being punished” (Patrick J. Keane sitert fra <https://www.grin.com/document/193476>; lesedato 26.08.19). “During his conversion experiences on the island, he expresses regret over the “wickedness” of his past life, but this regret never extends to his involvement in the slave trade” (Kelsey 2009).

En dag oppdager Robinson et menneskes fotspor i sanden, og dette gjør han livredd. Det viser seg at kannibaler noen ganger kommer til “hans” øy for å spise mennesker, en skikk som han oppfatter som “a token indeed that God’s having left them”. Når han senere redder en innfødt fra å bli spist av kannibalene, er det en selvfølge for Robinson at han eier denne mannen. Den unge mannen blir til Fredag, en tjener, elev og samtalepartner. Robinson vil ikke engang vite hans egentlige navn. Heldigvis for sin herre er Fredag lydige og underdanige. Han er en av Robinsons erobringer, så å si baksiden av Robinsons individualisme, en tuktet og lydige tjener. Selv om Robinson har en nedlatende vennlighet overfor Fredag, kan vi i undertrykkelsen av denne karibiske mannen se en versjon av imperialisten som ser seg selv som et stort forbilde for de “primitive”. Fredag må skifte navn, språk, religion og kulturell forankring. Fra sin opphøyde posisjon kan den hvite helten finne gode sider ved sin nye tjener, ikke minst i hans takknemlighet og tjenestevillighet.

Fredag beskrives slik: “The colour of his skin was not quite black, but very tawny; and yet not an ugly, yellow, nauseous tawny, as the Brazilians and Virginians, and other natives of America are, but of a bright kind of a dun olive colour, that had in it something very agreeable, though not very easy to describe. His face was round and plump; his nose small, not flat like the Negroes; a very good mouth, thin lips, and his fine teeth well set, and as white as ivory.” Fredag er en slags “edel villmann”, et naturmenneske, men han må “temmes” til å lyde imperialistens befalinger.

Det er viktig for Robinson å omvende Fredag til kristendommen, men den nye troen gjør ikke Fredag til likeverdig med europeeren. De forblir herre og “slave” til tross for at de etter hvert har samme kristne tro. Den hvite øyerobreren har i det store og hele et pragmatisk og praktisk forhold til religion. Han “converts Friday to Christianity, but shows no inclination for further missionary work, despite his apparent religious fervor. Before he was shipwrecked, he conformed to Catholicism in Brazil, and even after he is rescued, he lives in Portugal and considers returning to Brazil, where once again he would have to be, at least outwardly, a practicing Catholic.” (Kelsey 2009) Religion gir en viss trygghet mot en truende skjebne. Robinson ønsker Gud som en garantisk for at han skal overleve prøvelsene.

Robinson avskyr og hater kannibalene. Men skildringen av kannibaler i romanen kan bero på en misforståelse: “According to anthropologist Robert Myers, the connection between Caribs and cannibalism began with Columbus’s first voyage. In fact, the source of the word “cannibal” is the name of the Island Carib, the second group encountered by Columbus; the variation in form is due to Spanish mistranslations. From the Columbus journals, we learn that: “Indians with Columbus pointed out “Bohio.” They said that this land was very extensive and that in it were people who had one eye in the forehead and others whom they called “cannibals.” Of these last, they showed great fear, and when they saw that this course was being taken, they were speechless, he says, because those people ate them and because they are warlike” (Myers 153-4). If we do not believe there were actually one-eyed people in the Caribbean, what makes us believe the equal claim that there were cannibals? According to Columbus, “I did not find, as some of us expected, any cannibals amongst them, but on the contrary men of great deference and kindness” (Myers 154). [...] belief in cannibalism became firmly entrenched, and as Myers points out, served Columbus’s needs well because it was easier to enslave people who were so clearly beyond the pale of civilized society.” (Kelsey 2009)

Den skremmende “ ‘otherness’ and ‘inferiority’ of the Caribbean people is equally intensified by their cannibalistic behavior: Referring to the European myth of man-eating tribes in the Caribbean, African and South-American context – popular in travel accounts such as Hans Staden’s Veritable History (1557) – the need for the ‘civilizing’ influence of the British Empire in these parts of the world is claimed by portraying cannibalism as a regular praxis of the ‘savages’.” (Carola Katharina Bauer i <https://www.grin.com/document/193476>; lesedato 26.08.19) “The significance of the use of naked cannibals as a major plot device is that it helps to construct European identity in contrast with a clearly inferior group of people; as such, it serves the needs of an imperial or imperializing nation. Defoe, by publishing such a story, wittingly or unwittingly contributed to that process.” (Kelsey 2009) Robinson, som lever på 1600-tallet, blir en forløper for britenes verdenserobringer og undertrykkelse av “primitive” folkeslag.

Robinson reflekterer over menneskers likhet og forskjellighet, kulturelle forskjeller og menneskeverd. "Crusoe himself, after getting to know Friday, says of the savages that God "has bestowed upon them the same powers, the same reason, the same affections, the same sentiments of kindness and obligation, the same passions and resentments of wrongs, the same sense of gratitude, sincerity, fidelity, and all the capacities of doing good and receiving good that He has given to us; and that when He pleases to offer to them occasions of exerting these, they are as ready, nay, more ready to apply them to the right uses for which they were bestowed than we are." (206) [...] after further reflection, he comes to the conclusion that: "these people were not murderers in the sense that I had before condemned them in my thoughts; any more than those Christians were murderers, who often put to death the prisoners taken in battle; or more frequently, upon many occasions, put whole troops of men to the sword, without giving quarter, though they threw down their arms and submitted." (169) Crusoe goes on to say that if he should attack the cannibals, who had not done anything to him personally, he would be no better than the Spanish, who everyone knew had behaved atrociously in the New World, where "they destroyed millions of these people, who, however they were idolaters and barbarians and had several bloody and barbarous rites in their customs, such as sacrificing human bodies to their idols, were yet, as to the Spaniards, very innocent people; and that the rooting them out of the country is spoken of with the utmost abhorrence by even the Spaniards themselves, at this time, and by all other Christian nations of Europe, as a mere butchery, a bloody and unnatural piece of cruelty..." (169)." (Kelsey 2009)

"It is easy today to look at the appalling racism in Robinson Crusoe and conclude that this was simply the way people thought at the time, and therefore we cannot blame Defoe or Crusoe or anyone else for expressing such views. Yet apparently Defoe knew better, because he expresses awareness of how unjust it was to treat Native Americans the way the Spanish had, or even to judge the "savages" and "barbarians" through one's own cultural lens." (Kelsey 2009)

"Crusoe is a man alone, making use of thrift and hard work to get ahead, yet he is in thrall to international trade. He expresses strong religious convictions based on personal spirituality, but does not seem to act on these convictions once more worldly concerns intervene. He entertains notions of the Noble Savage and cultural relativity, but when push comes to shove, meaning when money and power are in play, he chooses to act in a way consistent with the imperialist categories of "civilized" and "savage" people." (Kelsey 2009)

"Whereas literary scholar John Hammond argues in his *Defoe Companion* (1993) that "to a reader in the late twentieth century, one of the most ambiguous aspects of Crusoe's personality is his constant appeals to a divine power" (Hammond 74), the transformation of the formerly nearly irreligious, catholic Robinson into an active Christian and Puritan moralist in reaction to his experiences on the island is equally important when regarding the novel in terms of its connections to colonialist

discourse (Wheeler 70; Defoe 83-4, 207, 218) Standing in the literary tradition of the protestant, spiritual autobiography' of the 17th century (Hammond 73), Crusoe's adventures and his conversion, his religious redemption for his "past Life with such Horrors and Sins" and his plea to God for "Deliverance from the Load of Guilt" (Defoe 71) are intertwined with intertextual references to the biblical story of Job (Defoe 203) – an element that equally justifies Robinson's claim of the island as his rightful property. By drawing parallels between Crusoe's status as a wealthy man after his endurances and "the latter end of Job" (Defoe 203), in which the righteous man, who lost his possessions, children and wealth, was rewarded by God for his unwavering faith, the novel portrays Robinson's possession of the island as some kind of divine reward for his former struggles: Like Prospero's conquest of territory in Shakespeare's *The Tempest* (1623), Crusoe's domination of the tropical island in the West Indies is part of his "secular salvation", a central part in the "process of the reassessment of the master's identity" (Hamm 118)." (Carola Katharina Bauer i <https://www.grin.com/document/193476>; lesedato 26.08.19)

"[W]e owe it to Defoe and to ourselves to recognize the complexities and contradictions of the actual novel, for these reflect what it meant to be human in the rapidly changing 18th century world." (Kelsey 2009)

Robinson Crusoe "has been seen by many critics as the first modern novel, suggesting that the development of this powerful new genre and the discovery of new lands and their imaginative transformation are closely aligned (see Watt 1957 and Said 1993)." (Ashcroft, Griffiths og Tiffin 2013 s. 113)

Pamela

I briten Samuel Richardsons brevroman *Pamela: Or, Virtue Rewarded* (første del i 1740, annen del i 1742) følger leseren den kvinnelige hovedpersonens tanker gjennom hennes brev og dagboknotater. Leseren får oppleve hvordan hennes følelser bølger, med nærhet i tid til alt som fortelles (f.eks. i utbrudd som "I have been scared out of my senses; for just now, as I was folding up this letter in my late lady's dressing-room, in comes my young master!"). Når hun er innesperret, betror hun seg til sin dagbok, ellers skriver hun brev med foreldrene som adressat. Richardsons bok kan oppfattes som den aller første psykologisk-realistiske roman som er skrevet. Den er også et eksempel på det Suzanne Keen kaller "eighteenth-century moral sentimentalism" (<https://muse.jhu.edu/article/201625>; lesedato 01.06.16).

Den litterære praksisen med å følge hovedpersonens tanker og følelser fra øyeblikk til øyeblikk (eller fra time til time), kalte Richardson selv i et brev for "writing, to the moment" (sitert fra Keymer og Sabor 2001 s. xiv i bind 1). Richardson er en mester ikke bare i å "register the flux of consciousness over time, but more particularly its dramatic synchronizations of narration and crisis, with focus above all on the immediate psychological impact of 'moments' in the sense of turning-

points or critical junctures.” (Keymer og Sabor 2001 s. xiv-xv i bind 1). Hans romaner er kjennetegnet ved dels “førstepersonperspektivet og dels nutidsformen. Begge dele bidrog til at skabe et nærvær og en intimitet i forhold til figurene og dermed til at skildre dem virkelighedsnært og nuanceret.” (Hultén 2007)

“For almost every single letter, Pamela must justify the time lapsed between letters, the reason for writing, and the emotions felt towards the specific reader (mother, father, Mr. B, or Mrs. Jervis). As she becomes unable to write letters to her parents, she turns to writing letters that will not be sent, or a diary style. Even the act of writing it down is a question of validity or plausibility for the novel at this time. The unintended consequence of this style is that a story MUST be written in the past tense, and told AFTER the storyteller has had time to see the whole consequences, alter the memory in their mind, or justify their own actions.” (<http://vinnyhaddad.blogspot.no/2010/02/style-in-crusoe-and-pamela.html>; lesedato 07.06.16)

Richardson plasserte handlingen i romanen til årene 1717-1730, og antydte at den var basert på en sann historie (Keymer og Sabor 2001 s. liv i bind 1). Romanen er “realistisk”, og en representant for det jevne folk er hovedperson. “[T]he merchant burghers and shopkeepers of the new towns [...] occupied the middle ground, between the landed aristocracy (baronial and ecclesiastical) and the peasantry. This class of spectator[s] was still close enough to the hewers of wood and drawers of water from whose ranks it had emerged to sympathize with the earthly realism” (Howarth 1978 s. 48).

“Richardson’s triumph as a novelist was his power to release and use psychic extremes without ever losing hold on the responsibilities created by actual life.” (Beer 1970 s. 53-54)

Romanens kjerne er den kvinnelige hovedpersonens betrouelser og selvrefleksjon rundt dramatiske begivenheter. Pamela skriver til sine foreldre for å fortelle om hvordan hun har det og om livet i herskapshuset hun tjener i. Hun er en avhengig og utsatt ung kvinne som en rik adelsmann manipulerer og prøver å utnytte seksuelt. Leserne opplever handlingen sett gjennom heltinnen Pamelas øyne, og ikke minst gjennom hennes bekymringer, sukk og tårer. Den nye herren i huset der hun tjener, Mr. B som han kalles i hennes brev, prøver på tallrike måter å forføre henne. Hun avskyr Mr. Bs sanselighet og hans utspekulerte angrep på henne, men må samtidig innrømme for seg selv at hun egentlig elsker han. Det er bare ekteskap som er godt nok for Pamela – hun vil heller dø enn å bli hans elskerinne. Hun godtar ikke utenomekteskapelig erotikk, og gjennom sin motstand “tvinger” hun Mr. B til å fri til henne. Skjørtejegeren og forføreren Mr. B må revidere sin moral, og Richardson framstiller det som en forandring som er ekte og varig (med et lite unntak i del 2 av romanen). Pamela er på begynnelsen av romanen bare 15 år, Mr. B er 25. På slutten av romanen, når de er lykkelig gift, er de et år eldre.

Pamela er både en brevroman, en psykologisk roman, en realistisk roman, en didaktisk roman og en lommebøkeroman (sentimental roman). Romanen viser gjennom handlingsforløpet en tydelig kontrast mellom den lettsindige libertineren (mannen som er ute etter nytelse) og den dydige puritaneren (kvinnen Pamela). Til slutt må mannen bøye seg for kvinnen. Hans ønske om umoralsk sanselighet må underkastes hennes ønske om ekteskapelig kjærlighet. Kvinnen Pamela er preget av kristen moral og driftsfornektelse; hun representerer moralsk, indre og sjelelig styrke framfor Mr. B.s umoralske lyst og drift (dvs. menneskets syndige natur i en kristen forståelse). Richardson har brukt Askepott-motivet, på engelsk gjerne kalt "rags-to-riches", som grunnleggende struktur for handlingen. (Den franske forfatteren Marie-Jeanne Riccobonis roman *Ernestine* (1762) har et plott som ligner mye på Richardsons.) Pamela foretar en "klassereise", en sosialt overskridende forvandling gjennom å vinne Mr. B.s hjerte. Kjærligheten mellom dem sprenger grenser, bryter konvensjoner og regler i datidens samfunn. *Pamela* hadde radikale samfunnsmessige implikasjoner for det stands- og klassesdelte britiske samfunnet. Tekstens moral er at ærefullhet ikke er avhengig av stand og formue, men av personlig, moralsk integritet.

Likevel er det mange moralske tvetydigheter i romanen som var egnet til å tiltrekke ulike typer lesere. "The potential effects of excitement and suspense, heightened by the interrupted nature of the epistolary form, could be fully exploited by a plot that turned on seduction, abandonment, and imprisonment; yet at the same time these more or less illicit pleasures could seem legitimized by the elaborate didactic claims and religious glosses that larded the text. [...] Having targeted his market, he manipulated it with a virtuoso publicity campaign involving celebrity endorsements, newspaper leaders, a promotional sermon, and even, it was alleged, covert sponsorship of a pamphlet denouncing the novel as pornography in disguise." (Keymer og Sabor 2001 s. xiv-xv i bind 1). Keymer og Sabor påpeker det de kaller "the teasing ambiguities of the novel" (2001 s. xxxvi-xxxvii i bind 2). Pamela var en roman som "could be praised from the pulpit and yet attacked as pornography, a work that gratified the reading public with the combined attractions of a sermon and a striptease." (Wittmann 1999 s. 296) Og i denne romanen "må kvinden beskytte sig imod sin egen erotiske følsomhed. I det dydsbegreb der utvikles, ligger en spædning mellem lyst til hengivelse og selvbeherskelse" (Hougaard 1994 s. 17).

Hovedpersonen Pamela gjennomgår i løpet av romanen en psykisk prosess der hun mister tiltro til flere av sine nærmeste og blir en mistenksom person. "Pamela is at times blamed for her suspiciousness. Thus Mark Kinkead-Weekes refers to 'the damaging suspiciousness which blinds her to the complexity of other people.' B. criticizes her for her lack of trust during the period between his last attempt and their marriage. [...] Circumspection and caution seem the inevitable responses of an intelligent mind left to itself and its own resources. Pamela explores the potentialities of the individual when faced with apparently overwhelming difficulties." (Hartveit 1977 s. 15-16)

Pamela faller altså fra uskyldig tillitsfullhet til å se farer og snarer overalt i det adelsmiljøet hvor hun er ansatt og senere fanget. Denne prosessen med økt mistenksomhet gjør henne mer ensom, isolerer henne ikke bare sosialt, men også mentalt (bortsett fra i forholdet til foreldrene, som hun ikke kan treffe). Hun stoler mindre og mindre på andre, men (heldigvis for den sympatisk innstilte leser) kommer det et vendepunkt der hun begynner å elske og stole på Mr. B, altså den hun lenge har stolt minst på. Leseren blir – på grunn av brev- og dagbokformen – en medopplever av hennes psykiske prosess, i en spesiell blanding av nåtidssituasjoner og Pamelas ettertanke som også gjengis. Leseren får et *dobbelt* perspektiv på mange hendelser – *nå* (mens det skjer) og *senere* (Pamelas funderinger og tolkninger i etterkant) – og leseren lærer i likhet med Pamela at hendingers sanne betydning ikke nødvendigvis viser seg i nået. Også leseren lærer seg å være mistenksom, på vakt.

Richardson la et litterært program til grunn for sin roman, nemlig å fremme realisme i sjangeren: Han ønsket å “introduce a new species of writing, that might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of romance-writing, and dismissing the improbable and marvellous, with which novels generally abound”. Han hadde dessuten som didaktisk hensikt at hans roman skulle “promote the cause of religion and virtue”, dette i motsetning til “such Novels and Romances, as have a Tendency to inflame and corrupt” (Richardson sitert fra Keymer og Sabor 2001 s. ix i bind 3). “[I]t is worth remembering that Richardson self-consciously intended that his fiction should serve a religious purpose. Religion, he told Dorothy Bradshaigh in 1748, ‘never was at so low an ebb as at present. And if my work must be supposed of the novel kind, I was willing to try if a religious novel would do good.’ ” (Goring 2005 s. 172)

“An early attempt to display the usefulness of reading sentimental fiction is found, in fact, in a series of letters from Aaron Hill to Richardson, written over the course of some weeks shortly after *Pamela*’s anonymous publication on 6 November 1740. [...] In the first letter, Hill confesses to a total captivation by *Pamela*: ‘I have done nothing but read it to others, and hear others again read it, to me’, he told Richardson.” (Goring 2005 s. 170-171)

Noen prester anbefalte romanen *Pamela* til menigheten som eksempel på “from” litteratur. For eksempel anbefalte presten Benjamin Slocock romanen fra prekestolen i kirken St. Saviours i Southwark en gang i november eller desember 1740 (Keymer og Sabor 2001 s. xxii i bind 1). “[I]t seems likely that he [Slocock] had compared *Pamela* with *The Whole Duty of Man*, a standard devotional manual first published in 1658” (Keymer og Sabor 2001 s. xli i bind 1). I 1742 befant *Pamela* seg i en lang liste over religiøse bøker som en amerikansk bokselger hadde i en annonse (Keymer og Sabor s. xlvi i bind 2). Richardsons mål med romanen var blant annet å “catch young and airy Minds, and when Passions run high in

them. To shew [sic] how they may be directed to laudable Meanings and Purposes, in order to decry such Novels and Romances, as have a Tendency to inflame and corrupt” (Richardson i et brev fra 1741, her sitert fra Keymer og Sabor 2001 s. xlvi i bind 1). Men *Pamela* havnet på katolsk indeks i 1744, kanskje på grunn av alt oppstyret, den store spredningen i mange land og alle parodiene romanen hadde forårsaket.

Benjamin Slocock fikk sitt pass påskrevet i den anonymt utgitte lille boka *Pamela Censured* (1741), som er dedisert til denne presten (Keymer og Sabor 2001 s. xiv-xv i bind 2). I *Pamela Censured* blir på ironiserende og parodisk måte alle “anstøtelige” formuleringer i boka listet opp, som av en overmistenksom, rigid og prippen sensurinstans, og disse listene framhever dermed det som *Pamela Censured* hevder å ville rense bort. Boka er full av en type kommentarer fra sensoren som gjør den til “pornography disguised as the moralizing exposure of pornography in moral disguise” (Keymer og Sabor 2001 s. xiii i bind 2). Det har pågått en diskusjon om det kan ha vært Richardson selv som stod bak *Pamela Censured* som et middel til å lokke flere lesere til sin roman (Keymer og Sabor 2001 s. xiii-xv i bind 2).

Pamela ble da romanen kom ut kritisert for at hun ikke straks forlot Mr. Bs hus når han begynte å gjøre tilnærmelser til henne. Hun ville nemlig gjøre ferdig noen broderinger før hun forlot hans tjeneste, og denne nølingen oppfattet noen lesere og kritikere av roman som beregnende og taktisk. Noen leserkommentarer fra Richardsons samtid “ridicules Pamela’s determination to finish embroidering her master’s waistcoat when she should be leaving his house with all possible speed [...] Richardson himself, always sensible to such criticisms, added a passage to later editions of the novel telling us that Mrs. Jervis, not Pamela, was eager for the waistcoat embroidery to be completed.” (Keymer og Sabor 2001 s. xxi-xxii i bind 3) Keymer og Sabor viser hvordan det oppstod det de kaller en “interpretative battle over the novel’s messages and meanings” (s. xl i bind 4).

Henry Fieldings roman *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741; ofte forkortet til *Shamela*) ble antakelig skrevet mens forfatteren var i gjeldsfengsel, med hovedmålet å tjene nok penger til å få forfatteren ut (Keymer og Sabor 2001 s. xvii i bind 1). Denne parodiske og satiriske romanen ga Fielding ut under psevdonymet Mr. Conny Keyber. “Few maidservants could hope to withstand the assaults of their master and win through to marriage and enfranchisement; few men could hope for erotic and lawful gratification from a wife who was their servant and their moral superior. The book was in a sense revolutionary, undermining the common assumptions about the outcome of such a story. Fielding’s suggestion that Pamela was simply a hypocrite was a convenient way of slotting her back into a conservative picture of social roles and personality. But the book’s immense popularity came from more than a prurient pleasure in the long siege of Pamela’s virtue. It was based also on scarcely formulated longings and ideals which were hampered by the actual social system and by the current assumptions about the

relationships between men and women. The closely realistic narrative surface allowed its first audience to accept it as a report from life without bringing to consciousness the ways in which it released them from the inhibitions of their own society.” (Beer 1970 s. 13)

Andre eksempler på parodier enn Fieldings er Eliza Haywood: *Anti-Pamela: Or, Feign'd Innocence Detected* (1741); James Parry: *The True Anti-Pamela* (1741) og (under psevdonymet “J---- W----, Esq.”) *Pamela: Or, The Fair Impostor. A Poem, in Five Cantos* (1743; en burlesk versfortelling). Det forekom tallrike lignende sjanger- og medieadaptasjoner, i det som har blitt kalt “The Pamela Media Event” (William B. Warner), som f.eks. George Bennet: *Pamela Versified* (1741) og Joseph Dorman: *Pamela: Or, Virtue Rewarded. An Opera* (1742). I John Kellys *Pamela's Conduct in High Life* (1741) skriver Pamela selv fra et opphold i Bath at “we have among us here some Satyrist [sic] who ... has made me the Honour to mention me in his poems” (Kelly sitert fra Keymer og Sabor 2001 s. lxiv i bind 1). Eliza Haywood ga også ut rådgivingsboka *A Present for a Servant-Maid* (1743) der hun flere ganger henviser til Richardsons roman og advarer om at ekteskap mellom herrer og deres tjenestejenter “are very rare, and as seldom happy” (sitert fra Keymer og Sabor 2001 s. xxvii i bind 1).

Henry Fielding skrev også romanen *Joseph Andrews* (1742), som på mange måter henviser ironisk og parodisk til *Pamela*. Fieldings roman har Pamelas oppdiktete bror Joseph som hovedperson. Han er akkurat som sin søster et skikkelig dydsmønster. Han er tjener og må stadig avvise tilnærmelser fra den enken han tjener hos. Joseph skriver om sin standhaftighet i et brev til Pamela. Joseph flykter deretter ut av huset og vandrer lenge rundt på den engelske landsbygda. Et sted støter han på søsteren, som nå er gift, og Fielding skildrer satirisk hvordan hun prøver å overbevise broren at han bør gifte seg med enken – for at også han kan høyne familien Andrews' status, slik hun selv har gjort med å gifte seg med Mr. B. Richardson kalte Henry Fieldings roman for en “lewd and ungenerous engraftment” (Keymer og Sabor 2001 s. xiii i bind 4).

Den franske filosofen og forfatteren Denis Diderot skrev “*Hyldest til Richardson* [...] i anledning af Richardsons død d. 4. juli 1761. Diderot skriver henført om, hvordan han i halve og hele døgn har været fuldstændig opslugt af læsningen af Richardsons romaner, hvordan han har levet sig ind i handlingen og følt med heltinden, og det er i sig selv interessant som påmindelse for den nutidige læser, der måtte mene, at det eneste perverse ved *Clarissa* er dens længde. Men Diderot er som *philosophe* også glad for romanernes opbyggelighed og moral, dvs. i virkeligheden priser han frem for alt formens betydning for indholdet: “Alt hvad, Montaigne, Charron, La Rochefoucauld og Nicole har udtrykt i maksimer, har Richardson ladet komme til udtryk i en handling”. Den tørre moralfilosofi har Richardson gjort levende ved at knytte den til en romanintrige og lægge den i munden på realistisk skildrede karakterer, som man uden videre genkender fra sin egen livsverden. Diderot går så langt som til at udtrykke det håb, at et forfatterskab

som Richardsons dagligt vil kunne bevirke hundrede gode gerninger, hvis det bliver udbredt og læst; han har selv erfaret, hvordan han ved læsning af romanerne bliver mindet om dyden og moralen som menneskets egentlige og sande lykke, ligesom han omtaler et konkret tilfælde, hvor en kvinde har afbrudt en uheldig alliance efter læsning af Richardson.” (Hultén 2007)

På tittelsiden til *Pamela Censured* står det at boka skal vise at “under the Specious Pretence of Cultivating the Principles of Virtue in the Minds of the Youth of both Sexes, the MOST ARTFUL and ALLURING AMOROUS IDEAS are convey’d.” (anonym forfatter sitert fra Keymer og Sabor 2001 s. 13 i bind 2) Et annet skrift, kalt *The Virgin in Eden*, anklager Pamela for det samme: “Good God! what can Youths and Virgins learn from Pamela’s Letters, more than Lessons to tempt their Chastity; those Epistles are only Scenes of Immodesty, painted in Images of Virtue” (gjengitt etter Keymer og Sabor 2001 s. 83 i bind 2). Haywoods *Anti-Pamela* vrenge også parodisk på Richardsons undertittel ved å ha i undertittelen “or, Feign’d Innocence detected” og “Mock-Modesty Display’d and Punish’d” (Keymer og Sabor 2001 s. xvi i bind 3). *Anti-Pamela* ble oversatt til både fransk, nederlandsk og tysk (Keymer og Sabor 2001 s. xxiv i bind 3).

Richardson forsvarte sin egen videre skriving på historien på denne måten: “I saw all my Characters were likely to be debased, & my whole Purpose inverted; for otherwise, I believe I shou’d not have prevailed upon myself to continue it” (i et brev gjengitt i Keymer og Sabor 2001 s. xii i bind 4). Han ble mer og mer sint på alle som utnyttet hans romansuksess til å skrive egne historier om Pamela og tjene penger på dem. I en avisannonse som Richardson selv stod bak, skapes det et tydelig inntrykk av at romanen er basert på en sann historie som bare Richardson selv har tilgang til: Hans egen fortsettelse av romanen “will be printed with all convenient Speed, from Materials in his Hands, which *no other Person can* have, and which, but for such an Invasion of his Plan, he should hardly have found *Leisure* to digest and publish.” (sitert fra Keymer og Sabor 2001 s. xvii i bind 4) Til gjengjeld fikk han i pressen lese karakteristikker av seg selv som “the vain Author of *Pamela*” og “the Impertinent, Vain, Self-sufficient and Scurrilous *pretended* Author of *Pamela*” (Keymer og Sabor 2001 s. xvii og xxi i bind 4). Det foregikk altså en feide om hvem som egentlig “eide” historien.

Piratutgaver av romanen ble utgitt i både London og Dublin i 1741 (Keymer og Sabor 2001 s. viii i bind 4). Richardsons *Pamela* gikk som føljetong i minst én engelsk avis, og i en landsby skal innbyggerne gledestrålende ha flagget og startet ringing fra kirketårnet da avisføljetongen med nyheten om Pamelas bryllup nådde dem (Keymer og Sabor 2001 s. lvii i bind 1). Richardson fikk mange brev fra romanlesere, særlig fra kvinner, og i senere utgaver av *Pamela* lot han som vedlegg til romanen trykke noen kvinnelige leseres brev til forfatteren.

Beundringen av romanen var enorm, i mange land. Den tyske dikteren Christian Fürchtegott Gellert skrev midt på 1700-tallet dette hyllingsverset om Richardson:

“De verkene han skapte, kan ingen tid legge øde, / De er natur, smak, religion. / Udødelig er Homer, ennå mer udødelige hos de kristne / Briten Richardson” (sitert fra Plaul 1983 s. 87). “Diderot, vars rätt ekivoka [dvs. uanstendige] romaner utgavs posthumt, prisar 1761 Richardson för att han höjt sig över en genre, som i övrigt är en vävnad av osanna och frivola händelser och som är farlig för smak och seder.” (Platen 1997 s. 496) “När Fielding i opposition mot Richardsons karaktärsteckningar i svart och vitt framställda människor på gott och ont, opponerade bland andre doktor Johnson. Hur skulle läsaren kunna ta lärdom av sådana gestalter, som man inte visste var man hade? Romanfigurerna skulle vara dygdemönster i ordets egentliga mening.” (Platen 1997 s. 497)

En fransk översettelse av *Pamela* ble solgt i London for å kunne brukes i skolens franskundervisning: “Here is another masterly marketing stroke: *Pamela* now acquires a new selling-point as a tool for language-teaching – as young readers already know it by heart, the implication is, there can be no better primer than a version in French – thus allowing Richardson to sell the same product twice to the same consumers [dvs. først den engelske versjonen, så den franske]” (Keymer og Sabor 2001 s. xxiii i bind 2). En italiensk drama-adaptasjon av Carlo Goldoni ble i 1756 trykt i en tospråklig utgave, med italiensk versjon og den engelske oversettelsen av skuespillet på motstående sider i boka. Denne tospråklige utgaven ble annonsert som en måte å lære seg italiensk på (Keymer og Sabor 2001 s. xxxiv i bind 6).

Richardsons brevroman *Clarissa: Or the History of a Young Lady* (1748; i 8 bind) handler om en ung og rik kvinne som blir forført av en utspekulert Don Juan som heter Lovelace. Clarissa skriver om det hun opplever til venninnen Anna Howe, slik at vi lesere kan følge utviklingen fra dag til dag. Lovelace skriver til en medsammen svoren kamerat. Clarissa gjennomskuer ikke med en gang hvor falsk og ond Lovelace er, hun er fascinert av han og rives mellom motstridende følelser. Lovelace blir derimot av leserne raskt oppfattet som en tvers igjennom kynisk og ondsinnet mann. Han er en libertiner som prøver stadig mer desperate knep for å forføre Clarissa. I motsetning til i *Pamela* ender historien med at råskapen seirer og at den gode heltinnen dør.

Robert Francis Brissenden har skrevet boka *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade* (1974) om den kvinnerollen Pamela inntar: den dydige kvinnen i en fortvilet situasjon. I dag kan romanen virke “utdatert” fordi den fokuserer så sterkt på kvinnelig dyd og på Pamelas religiøsitet (Lisa Zunshine i <http://www.gbv.de/dms/goettingen/509489001.pdf>; lesedato 11.03.16). Richardsons berømte roman er “sentimentalism’s feminised expressions of virtue” (Goring 2005 s. 180).

Richardson ga i 1753 ut romanen *The History of Sir Charles Grandison*. “Richardson created his supreme emblem of masculine emotional susceptibility in his sentimental superman, Sir Charles Grandison [...] made softening manhood a

central goal of his participation in the reformation of manners” (Goring 2005 s. 152).

Den spanske forfatteren Joan Peruchos roman *Pamela* (1983) er en metafiksjonsfortsettelse av Richardsons roman med samme tittel.

Sentimentale romaner

Richardsons *Pamela* er en sentimental roman. Slike romaner har også blitt kalt lommeørklereomaner, fordi de er tåredryppende. Disse er ofte kjærlighetsromaner, og vanligvis med store psykiske lidelser for romanpersonene. “Følsomhetsromanen” (“der empfindsame Roman”; Plaul 1981 s. 453) skal gripe leseren emosjonelt og skape en vemodig lidelsesstemning. Leseren skal bli emosjonelt rørt, og kan gjerne være lettrørt. Effekten er det som på tysk kalles “Rührseligkeit” (Cowen 1981 s. 761 i bind 2), dvs. nytelse av “gode” følelser. Leseren kan “nyte” romanpersonenes hjerteskjærende psykiske lidelser.

Gråten fungerer som en erkjennelse av menneskets sårbarhet i verden (Kappelhoff 2004). Og medlidende gråt kan oppfattes nærmest som et estetisk fenomen (Kappelhoff 2004). “Sentimentalitet [er] overdreven følelsesfullhet, tendens til å fordype seg i egne følelser. Markert sentimentalitet kan utløses av situasjoner som vekker sterke minner.” (<https://sml.sn.no/sentimentalitet>; lesedato 29.03.16) Det innebærer å “overgi seg til sine følelser” (“Sich-dem-Gefühl-Überlassen”) (Auerbach 1988 s. 166), å hengi seg til gleden som ligger i det sentimentale. Romanene er “emosjonaliserende” for å oppnå dette (Kappelhoff 2004). De skal framkalle mange av de samme følelsene som et melodrama. En “sentimentalitetfelle” innebærer når det gjelder en bok: Leseren blir først rørt, “deretter lykkelig over å ha blitt rørt, ettersom det bekrefter at man er godt menneske.” (*Morgenbladet* 29. februar – 3. mars 2016 s. 58)

Mens det i dag mange steder oppfattes som pinlig å gråte offentlig, ble slik gråt innen følelseskulten på 1700-tallet oppfattet som “et bevis på moralsk begavelse” (Kappelhoff 2004). Tekstene ga leseren en øvelse i “følelseskraft” (Kappelhoff 2004), og en roman kunne være et “overforfinet sluttprodukt av kristelig-pietistisk følelseskultur og bevissthetsfordypelse” (Neuhaus og Holzner 2007 s. 433). Leseren skulle bli mer sivilisert og menneskelig gjennom sine sentimentale reaksjoner. Følelsene var et privat fenomen, men hadde implikasjoner for samfunnsutviklingen. “[W]eeping had a particular significance. It was central to the cultivation of a sensitive and sentimental moral sensibility.” (Steve Neale i <https://www.scribd.com/document/316663040/Melodrama-and-Tears-Neale>; lesedato 07.11.17)

“Tears are always the product of *powerlessness*. They presuppose two mutually opposed facts: that it is clear how the present state of things should be changed – and that this change is *impossible*. [...] We are dependent, not on time in the

abstract, but on the time of the narrative and its narration. And the longer there is delay, the more we are likely to cry, because the powerlessness of our position will be intensified, whatever the outcome of events, ‘happy’ or ‘sad’, too late or just in time.” (Franco Moretti og Steve Neale i <https://www.scribd.com/document/316663040/Melodrama-and-Tears-Neale>; lesedato 07.11.17) Til tross for hjelpeløsheten har Steve Neale og andre skrevet om en “pleasure” ved det å “being touched and giving way to tears”.

“The first recorded use of ‘sentimental’ appears in a much-quoted letter of 1749 to [Samuel] Richardson from Lady Dorothy Bradshaigh (1705-85), an aristocratic admirer of Richardson’s novels” (Goring 2005 s. 6). Hovedpersonen i Richardsons *Clarissa: Or The History of a Young Lady* (1747) dør på grunn av langvarige forfølgelser, sorg og sensitivitet: “Clarissa’s death cannot satisfactorily be attributed to any recognisable illness – if she dies of anything it is of sensibility itself” (Goring 2005 s. 161). “The correspondence of Richardson is laden with the accounts of readers, such as Colley Cibber and Lady Dorothy Bradshaigh, who delighted in displaying before the author the effects that his novels had had upon their bodies. The poet and memoirist Lætitia Pilkington relished writing to Richardson to convey the distress she saw Cibber suffering when he heard that Clarissa’s story would end with her rape and death. Cibber raved, she reported; she ‘never saw passion higher wrought than his’ (29 June 1745, *Correspondence of Samuel Richardson*, ed. Barbault, vol. II, p. 528). [...] Dorothy Bradshaigh told Richardson that she had ‘shed a pint of tears’ over Clarissa, and she insisted that ‘Had you seen me, I surely should have moved your pity’ (6 January 1749, vol. IV, p. 240). Such readers dramatise the effects of fiction upon their bodies, and their reports of these effects mingle flattery of the author with a pleasure in their own sensitive receptivity. [...] these readers employed an image of the body moved by reading as a trope in polite social exchange.” (Goring 2005 s. 165)

“The eponymous hero of Sarah Fielding’s *The Adventures of David Simple* (1744 and 1753) and Harley in Mackenzie’s *The Man of Feeling* are ultimately destroyed by their acute sensibility, which leaves them vulnerable to the challenges of a typically unsentimental, commercial world. [...] *David Simple*’s hero is ‘simple’ in the sense of ‘artless’ – he is ‘very bad at acting any Part that was not quite sincere’, and is ever ready to shed tears at the sight or report of suffering. Indeed, Fielding’s narrator explains that David, on hearing one tale of distress, is not ‘able to stifle his Sighs and Tears’ precisely because ‘he did not think it beneath a Man to cry from Tenderness’ (p. 57) [...] Mackenzie’s Harley is likewise valorised for his emotionalism and is always ready to respond to distress with ‘the tribute of some tears’.” (Goring 2005 s. 152-153)

“[E]ven that dampest of British heroes, Harley in Mackenzie’s *The Man of Feeling*, conforms to the rule: while he appears ready to weep at the slightest occasion, virtually every tear he sheds is elicited by the experiences of others. A young prostitute, abandoned and starving, sobs when he feeds her a crust of bread, and

bursts into tears again a page later at his offer of a half-guinea; alone in his room after the event, Harley characteristically weeps at the recollection of her weeping. Mackenzie's novel also illustrates Darwin's observation that sympathy is 'especially apt to excite the lachrymal glands' whether one gives or receives it: the weeping prostitute herself is responding not so much to her own hunger as to Harley's fellow-feeling, since she reports that she has gone without food for two days before she breaks into sobs at his gesture. Tears in Mackenzie's novel are contagious, and the contagion almost always operates to bind people to one another. Though its hero weeps over the hungry woman in solitude, he returns to assist at her tearful reunion with her father. Like other bodily expressions of emotion, the meaning and value of tears are subject to certain laws of economy. The very frequency with which tears are shed in *The Man of Feeling* is one reason modern readers are more apt to laugh than to cry over the novel. In every culture some people will weep more than others, but it would appear to be a general rule of our own that the fewer tears you shed, the more they are charged with significance and value. To weep too readily or too often is to risk the charge of superficiality: the person who cries over everything is suspected of caring for nothing very much, while the rare tear shed by the otherwise dry-eyed testifies to emotional depths. Infrequent tears are also more apt to be taken for truth: those who cry often may just be more sensitive than other people, but the repetition of the gesture suggests a habit; a habit in turn suggests the involvement of will – and gestures that can be willed can always be faked." (Ruth Bernard Yeazell i <https://www.lrb.co.uk/v13/n20/ruth-bernard-yeazell/tears-before-the-storm>; lesedato 31.10.19)

Den engelske forfatteren Hannah More skrev i *Sensibility: A Poetic Epistle* (1782), om sentimentalismens "tender tones" and "fond tears" (siteret fra Goring 2005 s. 180).

"Readers were thus required to respond with tears and complete imaginative identification with the grief in order to lay claim to the possession of innate virtue and sentiment. When Lady Louisa Stuart read *The Man of Feeling* at the age of 14, she secretly worried lest she "should not cry enough to gain the credit of proper sensibility" (as cited in Vickers, 1970, p. viii). The same is true with the reading of other sentimental novels. Denis Diderot employed Richardson's novels as a means to test and evaluate his friends: "Since I have been acquainted with them [the works of Richardson], they have been my touchstone. Of those who dislike them my opinion is formed. I have never spoken of them to a man I esteemed, without trembling lest his judgment should differ from mine." (as cited in Van Sant, 2004, p. 53) And when Sarah Fielding wrote to Richardson about *Clarissa*, she virtually described what was the "systematic reaction" to the sentimental hero: "When I read her, I am all sensation; my heart glows; I am overwhelmed; my only vent is tears; and unless tears could mark my thoughts as legibly as ink, I cannot speak half I feel" (as cited in Van Sant, 2004, p. 116). So aligned were tears and tremblings with a heightened sense of one's virtue. Proper pitying response prided itself on

when and how much to weep.” (Mu Yu-han i www.davidpublishing.com/Download/; lesedato 14.06.16)

Ann Jessie Van Sants bok *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel: The Senses in Social Context* (1993) “discusses literary representations of suffering and responses to it in the social and scientific context of the period. The reader of novels shares with more scientific observers the activity of gazing on suffering, leading Ann Van Sant to explore the coincidence between the rhetoric of pathos and scientific presentation as they were applied to repentant prostitutes and children of the vagrant and criminal poor. The book goes on to explore the novel’s location of psychological responses to suffering in physical forms.” (<http://www.cambridge.org/cr/academic/>; lesedato 09.06.16) Sheila Page Bayne har skrevet boka *Tears and Weeping: An Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth Century French Literature* (1981).

Den britiske lady Louisa Stuart skrev “in an 1826 letter to Sir Walter Scott: “I remember so well its first publication [av skotten Henry Mackenzies roman *The Man of Feeling*, utgitt 1771], my mother and sisters crying over it, dwelling upon it with rapture! And when I read it, as I was a girl of fourteen not yet versed in sentiment, I had a secret dread I should not cry enough to gain the credit of proper sensibility.” (qtd. in Harkin, 319). [...] the model of sentimental reading here is social, even collaborative. In this anecdote, the text mediates not between author and reader, but between an already existing community of readers.” (<http://asecs.grad.blogspot.no/2007/08/mackenzies-man-of-feeling-as.html>; lesedato 14.06.16)

En amerikansk ekspert på 1700-tallets romankunst har skrevet om “the eighteenth-century sentimental novel, with its loving attention to blushing, crying, panting, fainting bodies.” (Lisa Zunshine i <http://www.lisazunshine.net/>; lesedato 06.04.16)

Den franske filosofen og forfatteren Denis Diderot har fortalt at han gråt heftig mens han leste en roman. “[N]ovels continued to be written which were designed to make people cry, and people continued to read them in order to cry.” (Moretti 2005 s. 157)

Jane Tompkins’ bok *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860* (1985) forklarer hvordan kvinnelige romanpersoner og kvinnelige lesere mente at de fungerte som “the redeemer of mankind” gjennom sine følelser og sin underdanighet overfor menn (<http://www.atlantisjournal.org/papers/>; lesedato 21.06.13). Sentimentale romaner fungerte som en hjelp til kvinner for å takle sine problemer og dermed gjøre dem til bedre mennesker enn mennene. June Howards artikkel “What is Sentimentality?” (i *American Literary History*, 1999) viser hvordan den sentimentale romanlitteraturen i USA “is interested in the experience, display, effect, and interpretation of emotion (pleasurable or otherwise) and in stirring up emotion in readers. The literature and culture of sentimentality has traditionally been viewed as clichéd, predictable and of limited aesthetic and

social value. Yet critical work in the last two decades – primarily in the fields of literary and cultural studies, but also in philosophy – has attempted to rehabilitate the historical sentimental tradition and to argue for the inclusion of sentimental works in the canon.” (<http://www.oxfordbibliographies.com/>; lesedato 19.06.13)

Den franske 1700-tallsforfatteren Voltaire skrev at “kvinnelige romanlesere ønsker å bli rørt ... vil gråte” (Voltaire 1984 s. 69; tekstforklaringer av André Magnan). Den tyske 1700-tallsforfatteren Gotthold Ephraim Lessing hevdet at sentimentalitet og emosjonell rørelse kunne lede til “dydige ferdigheter”, slik at man ble et bedre menneske (sitert fra Barner et al. 1981 s. 337).

Rousseaus romaner tiltalte spesielt kvinnelige lesere og deres behov for “deilig hulking” (Quinsat 1990 s. 387). Slike romaner skulle skape “den sentimentale nytelse” (Kappelhoff 2004) av f.eks. medlidenhet og tristhet. Tyskeren Johann Wolfgang von Goethes brevroman *Den unge Werthers lidelser* (1774) fikk mange tårer til å renne. I 1774 skrev Christian Friedrich Daniel Schubart i et tidsskrift: “Der sitter jeg med et smeltet hjerte, med bankende bryst, og med øyne som det drypper vellystig smerte fra, og sier deg leser at jeg nettopp har lest *Den unge Werthers lidelser* av min kjære Goethe – lest? – nei, slukt den. Skal jeg kritisere den? Hvis jeg kunne det, så var jeg hjerteløs.” (sitert fra Rothmann 1978 s. 121-122)

Jean Ranson levde i Frankrike på 1700-tallet. Han “was a merchant from La Rochelle [en by i det vestlige Frankrike] [...] and an impassioned Rousseauist. Ranson did not merely read Rousseau and weep: he incorporated Rousseau’s ideas in the fabric of his life as he set up business, fell in love, married, and raised his children. Reading and living run parallel as leitmotifs in a rich series of letters that Ranson wrote between 1774 and 1785 and show how Rousseauism became absorbed in the way of life of the provincial bourgeoisie under the Old Regime. Rousseau had received a flood of letters from readers like Ranson after the publication of *La Nouvelle Héloïse*. It was, I believe, the first tidal wave of fan mail in the history of literature, although [Samuel] Richardson had already produced some impressive ripples in England. The mail reveals that readers everywhere in France responded as Ranson did and, furthermore, that their responses conformed to those Rousseau had called for in two prefaces to his novel. [...] No modern reader can weep his way through the six volumes of *La Nouvelle Héloïse* as his predecessor did two centuries ago.” (Robert Darnton i Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 23-24)

“*La Nouvelle Héloïse* (1761), probably the top bestseller of the *ancien régime* and reprinted at least seventy times by 1800, unleashed an overwhelming response, including floods of tears and extreme despondency.” (Wittmann 1999 s. 296)

Anne Vincent-Buffaults *The History of Tears: Sensibility and Sentimentality in France* (1986) konsentrerer seg om “18th and 19th century France [with] the

curious evolution of the function of tears, from the public effusions of the 18th century through the more introspective sobbing of the Romantic period and on to the Victorian era's relegation of tears to the status of a feminine, and therefore reprehensible, weakness. Dr Vincent-Buffault draws on a wealth of sources: novels, diaries and letters, theatre reviews, medical reports and books of etiquette. The picture which emerges is a subtle and often paradoxical one. Intensely private and yet highly demonstrative, seemingly spontaneous and yet – as this study shows – historically determined, tears function as a complex and highly variable “discourse”. And the changes in their meaning have mirrored key movements in society: changes in the role of privacy and emotion, changes in the place of women.” (<https://www.amazon.com/History-Tears-Sensibility-Sentimentality-France/dp/0312053762>; lesedato 05.11.19)

Om den tyske forfatteren Johann Martin Millers bestselgerroman *Sieewart, en klosterhistorie* (1776) skrev en leser i 1787 at den hos han selv hadde forårsaket “strømmer av tårer” (sitert fra Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 30).

Den amerikanske forfatteren Susan Warners bestselgerroman *The Wide, Wide World* (1850) “is a hefty two-volume work that chronicles the tears, travails, and occasional triumphs of the girl heroine Ellen Montgomery. It tells what was a conventional story for that time – a young girl faces a number of hardships, sometimes big but often woefully small, and learns slowly but surely to submit her will to that of God and his male representatives here on earth. Like the heroines of so many other sentimental novels, Ellen Montgomery is a prolific crier – on average, her tears flow about once every two-and-a-half pages all the way through a 570-page novel – and her readers were expected to cry along with her. [...] The more than sixty surviving fan letters written to Susan Warner and her younger sister Anna, who was also a writer, are quite soggy, rife with descriptions of tears, whimpers, and weeping. [...] [en av fanbrev-skriverne] confessed, “I have more than once wept myself into a hysterical state of nervousness over your closing scenes ...” of dying characters” (Jennifer L. Brady i <http://www.common-place.org/vol-12/no-01/brady/>; lesedato 19.06.13). En mannlig fan som kalte seg “Alice’s Admirer” skrev til Warner at han “could not read the words describing the death of the beloved character Alice Humphreys for the tears that interrupted his sight”.

“The beautiful thing about literature is that it captures all variations of emotions, from pure joy to the darkest moments of the human condition. Sad, morose and poignant books resonate something inside and evoke memories and sensations we can relate to – so it’s no wonder the fates of their characters stay with us a long time after reading them. From war-torn romances in *Birdsong* and *Atonement*, to courageous tales of adversity in *The Fault in Our Stars* and *To Kill A Mockingbird*, or the loss of beloved characters in *Harry Potter and the Deathly Hallows*, we’ve selected the most tear-jerking moments in literature to remember with affection.

Yes, you will need the tissues close by.” (<http://www.stylist.co.uk/books/20-tearjerking-sad-books-novels-cry-novels-reads-heartbreaking>; lesedato 20.01.16)

Mange korte romaner skrevet for barn og ungdom er også svært sentimentale. Et eksempel er engelske Florence Montgomery viktorianske bestselger *Misunderstood* (1869). Boka var opprinnelig skrevet til voksne, og kan oppfattes som en allaldersbok. Den franske forfatteren Pierre Decourcelles romaner og skuespill appellerte til følelsene, inklusiv romanen *De to barna* (1880) som “har fått mange generasjoner til å gråte” (Olivier-Martin 1980 s. 212).

“Å gråte er universelt og menneskelig. Men følelsesuttrykkene er kulturelt påvirket og endrer seg over tid, sier den svenske idéhistorikeren og psykoterapeuten Claes Ekenstam. Han har studert menns gråt i et idéhistorisk perspektiv, og i boka “Gråtens historie” viser han hvordan holdningen til mannlige tårer har endret seg drastisk. [...] Studier viser at kvinner i snitt gråter en gang i uka. Det er fem ganger så ofte som menn. Om vi skal tro vitenskapen, bør menn kanskje ta mer til tårene. - Forskning viser at overdreven kontroll og undertrykkelse av følelser skaper indre stress, og bidrar til dårligere fysisk og psykisk helse. Det gjelder alle følelser, også aggresjon, irritasjon, frustrasjon, redsel og seksualitet, sier Ekenstam. Han mener undertrykkelse av følelsene kan føre til kynisme, ironi og destruktivitet. Likevel går vi fortsatt inn for å holde tårene tilbake i mange sammenhenger, selv når det er helt legitimt å gråte, mener Ekenstam. [...] Livet blir rikere om man har nær og integrert tilgang til egne følelser. Det er jo dem som gir livet farge!” (*Dagbladets Magasinet* 30. september 2017 s. 42-43)

“Kama muta er sanskrit og betyr “beveget av kjærlighet”. Det nærmeste vi kommer på norsk, er å bli rørt eller beveget [...] Kama muta kan involvere sterke følelser, gråt, gåsehud, frysninger og følelsen av å få en klump i halsen. [...] En varm følelse i brystet [...] Det er helt typisk for opplevelsen av kama muta, at noe trist blir snudd til noe positivt. Kontrasten mellom det triste og det gledelige er stor, og da opplever folk kama muta.” (Thomas Schubert m.fl. i *Apollon* nr. 2 i 2017 s. 54-55) “Det dagligdagse begrepet er ofte å være “rørt”, på engelsk beskrevet som “being moved” eller “touched”. Kama muta føles ofte som en varm og behagelig følelse [...] Kama muta kan forekomme i en rekke konteksten, blant annet knyttet til fellesskap og relasjoner til andre, men også i forbindelse med musikk, film, litteratur, når man ser noe søtt, eller i religiøse sammenhenger. Man får ofte lyst til å dele følelsen av kama muta med andre [...] kama muta er egen følelse, og at det først og fremst er en positiv følelse, selv om det gjerne kan være litt negative følelser i forkant, som savn. Med kama muta følger ofte gledestårer, gåsehud og skjelvninger. Man kan også føle seg varm rundt brystet og hjertet. [...] I tillegg tenker vi at det oppstår en slags prososial motivasjon; man ønsker å hjelpe andre.” (<https://khrono.no/kama-muta-psykologisk-institutt-psykologi/de-forsker-pa-gasehud-og-gledestarer/209415>; lesedato 08.08.19)

På sporet av den tapte tid

Den franske forfatteren Marcel Prousts store romanserie *På sporet av den tapte tid* (1913-27) ble opprinnelig utgitt som sju bind og omfatter ca. 3000 sider. Proust skriver i begynnelsen av *Den gjenfundne tid* (1927) om sitt romanverk at han “konstruerte det som en kirke, fulgte det som et regime, beseiret det som en motstander, erobret det som et vennskap, ernærte det som et barn, skapte det som en verden” (her sitert fra Chardon 1957 s. 67).

Hovedpersonen heter Marcel og personer i romanserien ligner i noen tilfeller sterkt på forfatterens slekt og venner. Men Proust avviste at han hadde skrevet nøkkelromaner, og påpekte at det var flere personer enn én som hadde inspirert han til hver av de fiktive personene (Raimond og Fraisse 1989 s. 97). Hovedpersonene i romanserien tilhører høyborgerskapet eller adelen, og har rikelig med penger og fritid. Marcel Proust selv tilhørte høyborgerskapet, faren var en suksessrik lege, internasjonalt kjent for sin bekjempelse av kolera. Faren kom opprinnelig fra landsbyen Illiers i Normandie, og det er Illiers og Auteuil, der lille Marcel tilbrakte sine ferier, som i romanserien smelter sammen til småbyen Combray.

To av hans romantitler begynner med “Du côté de” (*Du côté de chez Swann*) eller “Le côté de” (*Le côté de Guermantes*). Proust har forklart at uttrykket “côté de” ble brukt i en familie i Beauce der han tilbrakte en sommer, og gjaldt målet for en spasertur (Chardon 1957 s. 29).

I Ghislain de Diesbachs biografi *Proust* (1991) beskrives Prousts kjærlighet til sin mor som altoppslukende. Moren var “larger than life”. Å vedkjenne seg sin homoseksuelle legning overfor henne ble en enorm vanske; han var redd for å ta livet av henne hvis han fortalte det. I boka *Att läsa Proust* (1992) skriver Olof Lagercrantz at det var tre stengsler for Proust i hans liv: homoseksualiteten, jødedommen og moren. Mange oppfattet han som en dandy. Proust kunne ligne på en syk Pierrot som gikk rastløs fra gruppe til gruppe i et selskap mens han gned sine hvite hansker mot kinnene (Chastenet 1951 s. 29). Fortelleren Marcel i romanene er en ustoppelig, nervøs kommentator til hendelsene (Spitzer 1970 s. 401). En ørliten hendelse, som at en persons navn blir uttalt i et selskap, kan ryste fortelleren og utløse “en storm av ord” (Spitzer 1970 s. 405).

“Romanen utkom i flere bind fra 1913 til 1921, og ble på norsk hetende *På sporet av den tapte tid*. Det er en flott tittel, selv om den kanskje ikke får med seg det dramatiske i den franske tittelens “recherche”: jakten, jaget, reisen, undersøkelsen, ekspedisjonen, den sivilisatoriske kampen om å finne frem til, forstå, rive til seg, erobre, innta – hva da? Den hellige gralen? Nei, her er det kunsten som står på spill, virkelig på spill, ikke som oppfyllelse av et estetisk ønske, noe vakkert, skjønt og berusende, men snarere selve livets verdi.” (professor Knut Stene-Johansen i *Morgenbladet* 7.–13. juni 2013 s. 60)

I begynnelsen av romanserien husker fortelleren Marcel som voksen sin barndoms soveværelse i småbyen Combray, der han alltid måtte få morens godnattkys før han klarte å sovne. Etter å ha spist en madelaine-kake dyppet i te, husker han med ett hele miljøet og stemningen i sin barndoms Combray. Sansninger blir porter inn til minner, eller snarere glir nåtid og fortid sammen slik at fortelleren *er* i minnene, ikke bare husker noe. Det trivielle kan utløse sterke følelser, vekke til live intense minner; denne paradoksale koblingen skyldes noe ved hukommelsens vesen. Fortelleren jakter på meningen i maskerte minner. Hendingene er ikke objektive, men fortelles innenfra fortellerens bevissthet. De minste og mest “ubetydelige” ting kan ha en voldsom emosjonell ladethet. Proust gir sine lesere “en metaforisk visjon av universet”, for metaforens kjennetegn er nettopp å forene to virkelighetsområder ved å skrelle bort det tilfeldige og tidsbundne (Raimond og Fraisse 1989 s. 129-130 og 145).

For Proust er det ikke mulig å gi noen objektiv beskrivelse virkeligheten slik realistene trodde. Teksten tenderer til å oppheve forskjellen mellom “den subjektive visjon og den objektive virkelighet” (Spitzer 1970 s. 403). Fakta trenger ikke inn i den verden der våre opplevelser og troer råder (Girard 1961 s. 224). Virkeligheten uutgrunnelig og uuttømmelig. Gjennom antydninger og hentydninger forbindes hendelser med hverandre for å uttrykke livets kompleksitet slik det framstår for fortelleren (Spitzer 1970 s. 416).

I romanserien opptrer mer enn 250 personer (Chardon 1957 s. 37). Roland Barthes hevdet at romanserien “poetisk sett” springer ut av noen egennavn (på personer, gater, steder), og at egennavn åpner opp for en uendelig mangfoldighet (gjengitt fra Carrier-Lafleur 2014 s. 97).

“Etter å ha kommet forfrossen hjem en vinterdag blir den voksne Marcel i romanen tilbudt en kopp te av sin mor. Idet han like mekanisk som nedtrykt drikker teen av en skje med litt oppløst madeleinekake, skjer det: “Men i samme øyeblikk som teen blandet med kake berørte ganen, fór jeg sammen, slått av det usedvanlige som plutselig fant sted. En vidunderlig glede hadde grepet meg, en enestående glede som ikke visste om sin egen årsak.” Scenen finner sted i Paris. Det åpner seg et vell av barndomsbilder da madeleinekaken dypes i lindete – akkurat slik han som guttunge gjorde det hver søndag morgen hos tante Léonie i romanens sommerlandsby Combray, før de gikk i kirken. [...] Faktum er at madeleiner er gyldne sukkerbrødkaker med en side formet som rifler på et skjell, nærmere bestemt kamskjell, på fransk coquille Saint- Jacques. Ett av de mange religiøse betydningslagene avdekker seg når vi vet at dette var en type skjell pilegrimer bar med seg under sin vandring til Santiago de Compostela i Spania (“santiago” er “St. Jakob”). Med tanken på jakten etter den hellige gral som et forbilde melder også likheten med et nattverdsoblat seg. Er dette “Prousts legeme”? Scenen er en *mise-en-abyme*, en passasje som speiler verkets helhet. At kaken er “lubbent sensuell under sine strenge og fromme folder” (fra rillene i den buede kakeformen) er et

bilde på Prousts forfatterskap.” (professor Knut Stene-Johansen i *Morgenbladet* 7.–13. juni 2013 s. 60)

Proust er den første forfatteren som har gjort minner og hukommelse til tema for et omfattende litterært verk (Benjamin Crémieux gjengitt fra Chardon 1957 s. 31). Den eneste måten mennesket kan bli udødelig på, er stadig å gjenoppvekke fortiden, det forgangne, og dermed er det ikke tilfeldig at forstavelsen “gjen-” (fransk “re-”) brukes ofte: “gjenfinne”, “gjenskape”, “gjenerobre” ... (Spitzer 1970 s. 450).

Heller enn en “levende fortid” eller gjenfunnet tid kan det som Marcel opplever fra fortiden, oppfattes som noe “han aldri har opplevd”, mer sant *enn* sant, som en indre sannhet uavhengig av det ytre (Carrier-Lafleur 2014 s. 113). Tiden har for Marcel en indre kreativitet (Carrier-Lafleur 2014 s. 183).

Fortelleren Marcel trenger avstand til den eller det han elsker. Han foretrekker å la følelsene blomstre i ensomhet, alene i sin fantasi (Zéraffa 1972 s. 274). Hans følelsesliv endrer seg kontinuerlig og i romanseriens komposisjon er det stadig modifiserte nye fortellinger om det som allerede har blitt fortalt (Zéraffa 1972 s. 297). Han lærer at virkeligheten framstår med det tilsynelatende, fasader, list og underfundighet (Zéraffa 1972 s. 393).

Proust tenderer til å framstille virkeligheten som et byggverk av fiksjoner (Spitzer 1970 s. 472). Vi er uunngåelig underlagt illusjoner og selvbedrag som er ugjennomsiktige for både den enkelte og for andre.

Proust vil gi leserne opplevelsen av tiden som flyter opplevd innenfra (Raimond og Fraisse 1989 s. 34). Romanen er episk, men med mystisk-poetiske kvaliteter. Fortellerteknikken er retrospektiv, ved at fortidens begivenheter er viktigere enn nåtidens. Historien om Swanns kjærlighet til kurtisanen Odette i første bind har foregått mange år før Marcel blir født. I disse skildringene er det stadig innskudte refleksjoner. Det finnes en poetisk virkelighet inne i den reelle virkelighet. Proust vil formidle en “tids-psykologi”, med plutselige, ufrivillige syn gjennom tiden. Forskjellen mellom før og nå kan være stor. I minnet skinner elven i blått og gull, i nåtiden er den skitten og motbydelig. Minnene og kunsten kan transformere alt. Proust dikter opp tre geniale kunstnere som omtales flere ganger i romanserien: maleren Elstir, komponisten Vinteuil og forfatteren Bergotte. Marcel jakter på en “lykkens estetikk” (Zéraffa 1972 s. 301). De to hovedtemaene i romanserien er kjærligheten og kunsten, men disse dimensjonene står i et motsetningsforhold til hverandre (Yoshikawa 2010 s. 280).

Et sentralt tema (eller ledemotiv) hos Proust er ifølge den franske filosofen Gilles Deleuze det å tvinge eller framtvinge: inntrykk som tvinger oss til å se, sosiale sammentreff som tvinger oss til å tolke, uttrykk som tvinger oss til å tenke (i *Proust og tegnene*, 1964; her gjengitt fra Ouellet 1972 s. 149).

Proust bruker blant annet sammenstilling av uventede og ofte uforenlige adjektiv for å uttrykke hvor uløselig motsetninger henger sammen. For eksempel beskrives grunnen til å besøke en bestemt restaurant som både mystisk og komisk – det som virker mystisk sett fra ett perspektiv, er komisk fra et annet perspektiv (Spitzer 1970 s. 470).

Fire kvinner har en spesiell status for fortelleren Marcel: moren, bestemoren, den tyranniske tjeneren Françoise og Madame Verdurin. Alle andre kvinner i romanene er flyktige, utrygge eller fordervete (Chardon 1957 s. 37). Nesten alle kvinnene er løgnaktige, de kamuflerer seg med løgner. De er forfengelige, men det er også mennene (Chardon 1957 s. 38). Mange av Prousts menn er snobber.

Proust oppfattet kjærlighet som en projeksjon, noe vi selv skaper. Den er en fantasi eller et begjær som en person projiserer over på en annen person (Chardon 1957 s. 57). Den personen vi elsker, blir så å si utformet av oss selv. Ekte kjærlighet er uansett et sjeldent fenomen, i motsetning til sjalusi (Chardon 1957 s. 57).

Pierre Chardon har hevdet at det ikke finnes en eneste kvinne i Prousts romaner som er forelsket (1957 s. 58). Kvinnene kan være sensuelle og forførende, men de mangler evnen til virkelig å elske, som for Proust er en kognitiv egenskap, altså noe som finner sted i hjernen (Chardon 1957 s. 58). Heller ikke vennskap hadde Proust noen tro på. Han oppfattet det som en “kunstig følelse” der mennesket lurer seg selv til å tro på noe som ikke finnes (Chardon 1957 s. 59). I romanene spiller vennskap en stor rolle, men det er en skjør, og til og med farlig relasjon som kan ødelegge de som prøver å være venner. Egentlig er hvert menneske ensomt (Chardon 1957 s. 60).

De ufrivillige minnene kommer fra underbevisstheten og blir ikke kontrollert av viljen eller fornuften (Chardon 1957 s. 32). Hovedpersonen Marcel kan oppleve en slags underbevisst eller førbevisst tilstand der tiden er et sammensurium, ikke en linje. Med sin ufrivillige erindring leter han etter essensen i fortidige hendelser, og både opplever og tolker dem på nytt. Fortellerens mål er å få fastlagt hvordan noe “egentlig” var, det absolutt sikre, selve Sannheten. Fortelleren vil gjennom dette overvinne sin angst. Marcel er usikker på egen identitet og desillusjonert som samfunnsborger. Språket i romanene formidler mye av det usikre og omskiftelige som preger Marcells opplevelse av virkeligheten. Verden er en samling flyktige metamorfoser, og dermed er mennesket dømt til å være gåtefulle både for seg selv og andre. Romanpersonene er gåter for fortelleren Marcel, ikke raskt gjennomskuelige figurer. Forståelsen av dem kommer langsomt og er tolkninger som fortelleren har, uten entydige svar. Selskapslivets sosiale spill bidrar til en mer konvensjonell identitet. Det er en viktig innsikt for fortelleren at andre menneskers tanker og antakelser skaper en person som et sosialt vesen. Vår identitet er avhengig av hvem andre gjør oss til. Og mennesket er et ekstremt sammensatt vesen; det finnes alltid noe dunkelt og ikke belyst i en persons liv, og noe

overraskende som inntreffer. Mange av romanpersonene er nervøse og fulle av kompleksser. For eksempel er Swanns kjærlighet, og senere også fortelleren Marcells kjærlighet, nevrotisk og preget av angst og sjalusi. Proust likte forfattere som nervøst og sensuelt gransket sitt eget sjeleliv, og lovpriste blant annet grevinne Anna de Noailles' diktsamling *Åpenbaringer* (1907) (Raimond og Fraisse 1989 s. 162).

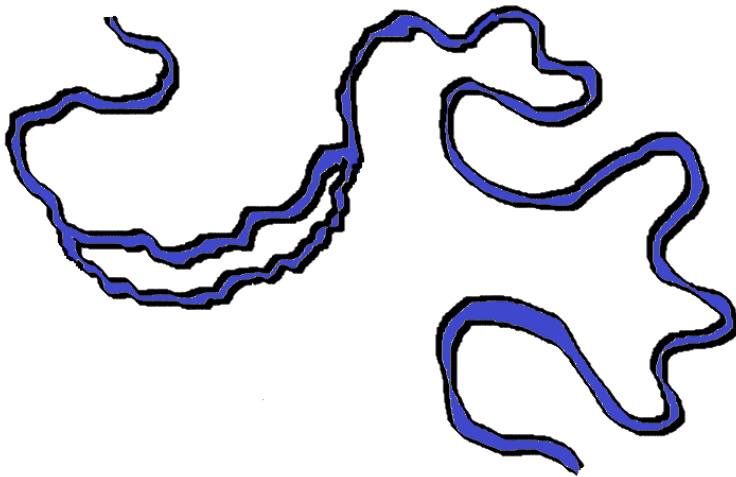
Fortelleren har blitt sammenlignet med et indre kaleidoskop som stadig er i bevegelse (Carrier-Lafleur 2014 s. 79). I dette kaleidoskopet blandes tidsperioder, steder, følelser, syn (Carrier-Lafleur 2014 s. 88). Disse ulike komponentene er både parallelle og står i motsetning til hverandre. Thomas Carrier-Lafleur har hevdet at kanskje den beste definisjonen av fortelleren i Prousts romanverden er: "han er en skygge." (2014 s. 435) Han har ingen fast substans og forandrer seg med lyset, og dermed forandrer andre personer seg i hans bevissthet.

I den siste delen av verket, *Den gjenfundne tid* (1927), skriver Proust om identitet og minner: "And this second person, born not of desire but of memory, was not for any of these women a single figure. For I had known each of them more than once, at different times, when each was a different woman for me, or I myself was different, steeped in dreams of a different colour. And the law which had governed the dreams of each year kept gathered around them the memories of a woman I had known, so that everything relation, for example, to the Duchesse de Guermantes at the time of my childhood was concentrated by a magnetic force around Combray, and everything which had to do with the Duchesse de Guermantes, when she was about to invite me to lunch, around a quite different sensitive entity; there were several Duchesses de Guermantes, as there had been several Mme Swanns since the lady in pink, separated by the colourless ether of the years, and from one to the other of whom I could no more jump than if I had to leave one planet and travel to another across the intervening ether." (oversatt av Ian Patterson)

Det indre, psykiske livet overføres til måten setningene formuleres på (Spitzer 1970 s. 433). Setningene og hele teksten sveller ut, blant annet ved bruk av parenteser (Spitzer 1970 s. 469). Setningene hans er ofte svært lange, med innskudd som får gir en slags "eske-i-eske" eller "tanke-i-tanke"-effekt. Et eksempel fra *Swanns kjærlighet*, der Odette har gjort seg opp en mening om Swanns tilnærmelser: "En ufullstendig oppfatning – og kanskje derfor så meget sannere – hvis man vurderte den den ut fra Swanns synspunkt, som antakelig ville ha synes at han ikke ble forstått av Odette, likesom en morfinist eller en tuberkuløs, som er overbevist om at de er blitt forhindret, den ene av en ytre omstendighet i det øyeblikk kan skulle til å frigjøre seg fra sin inngrodde vane, den andre av et tilfeldig illebefinnende i det øyeblikk han endelig skulle bli helbredet, og som føler at de ikke blir forstått av legen fordi han ikke tillegger disse påståtte tilfeldigheter den samme betydning som de selv gjør, men betrakter dem rett og slett som forkledninger, som henholdsvis lasten og sykdommen har iført seg for å gjøre seg forstått av disse syke, som de hele tiden ubønnhørlig har holdt i sitt grep mens disse blåøyet vugget seg i

drømmer om avholdenhet og helbredelse.” (Proust 1991 s. 129) Denne setningen er til tross for sine lengde heller ikke “fullstendig”. Den forutsetter setningen før om Odettes oppfatning for å bli forstått. De lange setningene brukes ofte av fortelleren til å sette sammen bilder som skal virke på leseren som en enhet, dvs. innen samme setning, som i et langt åndedrett. Flere fenomener bindes sammen slik at de er i leserens bevissthet nesten samtidig.

Setningene tenderer til å bli labyrintiske eller “monstrøse” (Spitzer 1970 s. 398), og romme en vev av motiver som flettes inn i hverandre, og som samsvarer med virkelighetens mangfold og sammensatthet (Spitzer 1970 s. 417). De lange, kompliserte setningene gjenspeiler virkelighetens variasjon og kompleksitet (Spitzer 1970 s. 419). Prousts setninger kan sammenlignes med forgreninger eller med en elv som snor seg gjennom et landskap (en elv med meandere: slyngninger, buktninger) (Spitzer 1970 s. 417-418; s. 501: “meander-setninger”):



En slik meander-setning kan alltid forlenges med enda en detalj eller antakelse. Der strømmen deler seg i to (i figuren ovenfor) skal det illustrere de stedene i en lang setning der fortelleren forklarer to grunner til noe eller forteller om to alternativer som en av personene vurderer.

En Proust-setning kan fylle en hel side. Det er som om setningene har tentakler, et slags følehorn som langsomt avdekker muligheter i verden (Spitzer 1970 s. 420). Ofte uttrykker fortelleren usikkerhet, med en serie “kanskje” som i prinsippet kan fortsette i det uendelige (Spitzer 1970 s. 419). Vi får oppleve bølger på vannets reise, tallrike buktninger på livets elv. Prousts forteller vil ofte i teksten sette ord på en slik “bølge”: den eksakte nyansen i en lyd, et lys eller en annen sanseopplevelse, eller en nyansert følelse eller stemning. Og når sanseopplevelsen eller følelsen finnes mellom to opplevelser eller følelser som det er lettere å sette ord på, nevnes begge og deretter den som er nærmest. Derfor følger en hyppig formuleringsmåte hos Proust dette mønsteret: “om det ikke var A, så var det snarere B” (Spitzer s. 420). Et annet trekk som forlenger setningene, er korrigeringer, der fortelleren

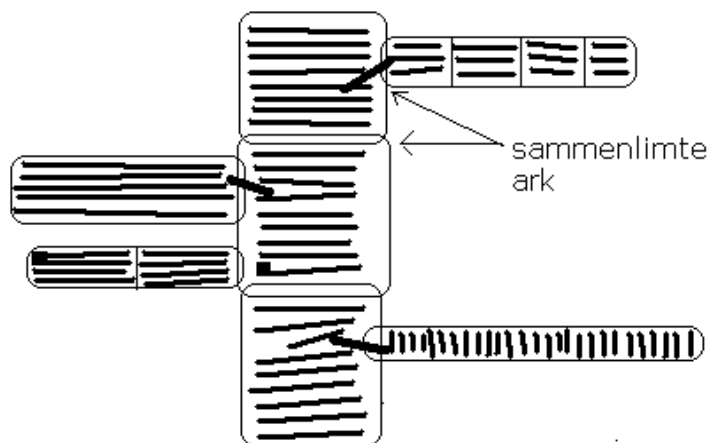
retter opp noe som ble sagt tidligere, men som ikke stemmer helt, og så kommer det et annet forslag (Spitzer 1970 s. 421). Beskrivelsene blir til gjennom langsom innsirkling, refleksjon og stadige nyanseringer.

Den måten Proust tentativt innsirkler opplevelser på, med detaljerte “analyser” av fenomener, har et impresjonistisk preg (Spitzer 1970 s. 423). Fortelleren vil belyse alle aspekter ved et fenomen uansett hvor forskjellige disse aspektene er (Spitzer 1970 s. 424). Setningene tar opp igjen på nytt noe som allerede er sagt og nyanserer det, som om fortelleren søker etter en indre sannhet som alltid unnviker han. Han er “på sporet av ...”. Det er noe feberaktig og famlende ved denne jakten (Spitzer 1970 s. 424). Det er en lidenskapelig jakt på kjernen i tilværelsen, og gjennom sin ekstremt omfattende fortelling bygger fortelleren opp et helt verdensbilde.

“Proust delte romansyklusen inn i 15 deler (på norsk 12). Han fullførte romanen året han døde. De siste tre bindene kom ut posthumt, revidert av broren Robert. [...] De ikke-frelste er kanskje enige med de mange franske forleggerne som i sin tid refuserte Prousts manuskript til første bind, “Veien til Swann”. De så en bok med megetsigende setninger som aldri tar slutt, ført i pennen av en snobb. Én av dem sa det slik: “På slutten av dette 712 sider lange manuskriptet har man ikke noe begrep om ... hva den handler om. Hva er alt dette for? Hva betyr det? Hva leder det til?” Forlaget Grasset gikk til slutt med på å publisere boka, dersom forfatteren selv dekket kostnadene. [...] - Proust krever tid, og tid er mye å be om i vårt hektiske samfunn, sier Christopher Prendergast, professor i fransk ved University of Cambridge [...] I verket er det opptil fire meter lange setninger, setninger man kanskje ikke helt forstår før man er kommet til punktum.” (*Klassekampen* 23. november 2013 s. 50)

I Prousts romaner gjenspeiler de komplekse setningene en kompleks verden og psykologiske prosesser (Tadié 1987 s. 69). De komplekse setningene har også blitt tolket som et utsagn om hvor vanskelig det er å se klart i verden (Spitzer 1970 s. 469). Særlig når det gjelder menneskets psyke, råder det en evig usikkerhet. Setningene kan være så lange at slutten på en setning oppleves “som en befrielse” (Leo Spitzer sitert Tadié 1987 s. 69).

Proust benyttet seg av “paperolles”, dvs. limte papirremser, når han skrev. Han la til tekst ved å lime inn ark eller papirremser der de hørte til i teksten, remser som kunne bli opptil 2 meter lange (og som ble foldet inn som trekkspill i kladdebøkene han skrev i):



Teksten utvidet seg altså ved en slags knoppskytning. Når Proust leste igjennom sine egne utkast, la han svært ofte til tekst på denne måten.

Proust opererer i sitt romanverk med ledemotiver som kan minne om Richard Wagners musikalske bruk av slike. Prousts ledemotiver er: sjelens ensomhet, kunst, musikk, sjalusi, naturopplevelse, sykdom og død (Chardon 1957 s. 36). Han oppfattet Wagner nesten som en trollmann, der den musikalske “setningen” begynner stadig på nytt, med transformasjoner og sammenfiltringer. Det er mulig at Wagners “setningsrytme” påvirket Prousts (Chardon 1957 s. 55).

Proust er modernist ved å tilhøre den retningen innen modernismen der språkets kvaliteter er kanskje den sentrale essensen i verket. Men noen vil synes handlingen i seg selv er et stort gjesp, for det er tekst om “bagateller” skrevet med finurlig og forførende språk. Proust setter ofte sammen noe trivielt og noe viktig i samme setning. Han kobler f.eks. det banale og det kunstneriske slik at leserne føler at de får innsikt i flere virkelighetsnivåer samtidig. Bildesammensetningene kan være svært kunstferdige, som en hel livsfilosofi smeltet sammen med nyanser, paradokser og humor. “Når han gikk ut med venner, så var det ikke på tilfeldige eventyr. Han hadde alltid et bestemt mål. Han jaktet på detaljer og mennesker og ansikter.” (fra Céleste Albarets biografi *Monsieur Proust*) For Proust skaper kjærlighet angst; kjærligheten er “pinen i et begjær som bare gir seg til kjenne i fravær og som nærværet ikke har noe å tilby” (Blanchot 1943 s. 54).

De sentrale personene tilhører den franske overklassen. Selskapsløvene snobber seg gjennom livet, driver dank, glir ut og inn av forskjellige sosiale “rollespill” og prøver å klatre oppover på samfunnets rangstige. Det psykologiske spillet mellom personene er komplisert og unnvikende, samtidig som de fleste personene er sterkt konvensjonsbundet. Fortelleren er opptatt av sosisetetslivet gleder og farer, og av psykens avgrunner. Menneskesinnets labyrinter blir innsirklet i en tekst som er som en mosaikk av hendelser snarere enn én lang handlingstråd. Det er ofte overraskende og originale karakteristikk av personene. Ikke sjelden er beskrivelsene fylt av humor. Et sentralt tema er menneskers forfengelig og

selvbedrag, et annet er alle tings forgjengelighet. Livet er alltid på nytt annerledes, ikke til å holde fast. Marcel selv kan være svært motløs. Det er en pessimistisk grunnstemning hos fortelleren og dermed i hele verket. Fortelleren hos Proust føler at han må fjerne seg fra det reelle for å oppdage det sanne (Zéraffa 1972 s. 266). Han driver en søkende, uforutsigbar undersøkelse av seg selv, drevet fram av opplevelsen av virkelighetens fremmedhet (Zéraffa 1972 s. 317).

Proust er kjent for sine “teleskopiske metaforer, der sammensetningene ikke følger direkte etter opprinnelsen, men dukker opp på helt andre steder og til helt andre tider i tekstuniverset. Som for eksempel at Bestemorens “støtvis skritt” gjennom regnet i rosehagen har sin metaforiske samklang i ridderlegenden Golos “støtvis skritt” i unge Marcells *laterna magica*-leke. Eller at den berømte lysstripen under soveromsdøren i verkets åpning kan gjenfinnes ikke bare i “dette ene lysende utsnitt” fortelleren husker av sin barndoms Combray før han en vinterdag lar seg friste av morens madeleinekaker, men også dukker frem i et Vermeer-maleri av stor betydning mot slutten av “På sporet”.” (Karin Gundersen; *Klassekampens* bokmagasin 27. april 2013 s. 10-11)

Ikke sjelden skriver Proust spesielle begreper med stor forbokstav: Kunsten, Rommet, Tiden, Sannheten, Historien, Kjærligheten – som er en type personifisering. Denne skrivemåten har blitt oppfattet som ironisk, som et uttrykk hos Proust for at menneskene lar seg mystifiserere av språket og at vi er tilbøyelige til å tro at disse fenomenene finnes som objektive størrelser (Spitzer 1970 s. 446).

Fortelleren gir inntrykk av at “vi kan egentlig ikke vite noe som helst” (Spitzer 1970 s. 453), med en grunnleggende skeptisk holdning og en spørrende innstilling. Svært ofte brukes uttrykk som at noe “synes å være” og lignende for å uttrykke usikkerhet (Spitzer 1970 s. 455). Den ene billedlige sammenligningen etter den andre kan brukes for å beskrive det sammensatte i et fenomen. Det er som om et objekt blir gjenspeilet i en rekke vanndammer eller speil samtidig (Spitzer 1970 s. 459). Også et individ blir framstilt som sammensatt, en sum av ulike persontrekk og egenskaper, som kan sprike i mange retninger (Spitzer 1970 s. 465). Ingenting er enkelt og éndimensjonalt.

“To the shimmering reveries of boyhood succeed the chatter, the sociability and the vivacity of young manhood; and to these, with that extraordinary sunrise which brings to the hero, not the splendour of the morning, but the dawning of the realisation of human corruption and cruelty, succeeds a nightmare of the passions, which at its climax, in the almost demoniacal scene where the Verdurins set Morel against Charlus, seems blasted with the dry breath of Hell. It is characteristic of Proust that, though the vices he here deals with fascinated him and though he extracts from them a good deal of comedy, he should have given to this part of his novel the Scriptural title “Sodom and Gomorrah,” and that he should make us feel that all the characters are damned. The grandmother and Swann are now dead. Bergotte dies; and at his death it is intimated, as it has already been intimated in

connection with the composer Vinteuil, that only in artistic creation may we hope to find our compensation for the anarchy, the perversity, the sterility and the frustrations of the world.” (Wilson 1979 s. 131)

Da hans skrev *Sodoma og Gomorra* (1922), som ikke minst handler om homoseksualitet, fungerte verket nesten som en naturalistisk studie som avdekker en (dyre-)arts kjennetegn (Chardon 1957 s. 47). Fortelleren framstår ofte som klokere enn fortellingens personer som er blindet av lidenskaper (Spitzer 1970 s. 432).

Proust var fascinert av noen tekniske oppfinnelser, blant annet telefonen: “ “The telephone, a supernatural instrument before whose miracles we used to stand amazed, and which we now employ without giving it a thought, to summon our tailor or order an ice cream,” wrote Marcel Proust in his much discussed but less read novel “In Search of Lost Time.” [...] Proust was a keen observer and user of new technologies from the telephone to the motorcar and plane, all of which came into common usage over the lifetime of his epic novel. The author even subscribed to a service which allowed members to listen to plays and concerts over the phone [...] A phone makes its first appearance in the novel somewhere around the early 1890s as the latest technological marvel everyone was talking about but nobody has actually used, somewhat like the early days of the Internet one hundred years later. Madame Cottard, wife of a fashionable physician, gets caught up in the hype. “Just fancy, the sister-in-law of a friend of mine has had the telephone installed in her house! She can order things from tradesmen without having to go out! I confess that I’ve indulged in the most bare-faced intrigues to get permission to go there one day, just to speak into the instrument.” [...] “A few moments are enough to bring before us, invisible but present, the person to whom we wish to speak, and who, while still sitting at his table, in the town in which he lives (in my grandmother’s case, Paris), under another sky than ours, in weather that is not necessarily the same, in the midst of circumstances and preoccupations of which we know nothing and of which he is about to inform us, finds himself suddenly transported hundreds of miles (he and all the surroundings in which he remains immured) within reach of our ear, at the precise moment which our fancy has ordained.” [...] The narrator reflects on how his phone relationship with his grandmother is stripped of all the everyday irritations of sharing the same space. “What I held compressed in the little bell at my ear was our mutual affection, freed from the conflicting pressures which had daily counteracted it.” In turn, his grandmother allows herself to show more emotion from a distance. “My grandmother, knowing me to be alone and unhappy, felt that she might let herself go in the outpouring of an affection which, on her principle of education, she usually restrained and kept hidden.” ” (Ciara Byrne i <https://www.forbes.com/sites/ciarabyrne/2013/07/02/dead-technology-commentators-novelist-marcel-proust-takes-on-the-telephone/#5f008ba71324>; lesedato 11.09.19)

Ved et tilfelle opplever Marcel at tyske zeppelinere slipper bomber over Paris. (Dette foregikk noen få ganger mot slutten av 1. verdenskrig.) Marcel opplever bombingene som et slags mytologisk ragnarokk eller som Pompeiis undergang, med den underjordiske metroen som et tilfluktssted som ligner katakombene for de kristne. Siste bind i serien, kalt *Den gjenfunne tid*, foregår under 1. verdenskrig, men handlingen er fortsatt i Paris og krigen er på avstand. Store samtidsbegivenheter foregår i periferien. De dominerer ikke i fortellingens struktur og tema.

Den fiktive maleren Elstir som er med i handlingen flere steder, er delvis basert på den franske maleren Édouard Vuillard, en maler som Proust beundret og hadde møtt personlig (Yoshikawa 2010 s. 287). Elstir har preg av malerne Turner, Whistler og Renoir (Carrier-Lafleur 2014 s. 101). Flere steder i romanserien er beskrivelser inspirert av reelt eksisterende malerier, f.eks. av Prousts yndlingsmaler Claude Monet, uten at bildene nevnes direkte. Proust-forskeren Kazuyoshi Yoshikawa kaller det “skjulte malerier” (2010 s. 281). Proust nevner ofte to navn etter hverandre, der den ene personen er en faktisk, reell person og den andre er oppdiktet av Proust, f.eks. “malerne Turner og Elstir” (Yoshikawa 2010 s. 332). Den første er den britiske romantiske maleren Joseph Mallord William Turner, den andre er skapt av Proust. Hovedpersonen Swann i *Veien til Swann* (1913) “gjenkjenner” flere ganger maleres modeller i personer som omgir han i hverdagen, og også Proust skal ha hatt øye for denne typen gjenkjennelse (Yoshikawa 2010 s. 277).

Fortelleren erkjenner at han vil være forfatter og at Kunsten er den sanne verdi i tilværelsen. Marcel har tidligere i verket prøvd seg som forfatter, og skrevet et utkast til en tekst om klokkeårnene i Martinville. Gjennom hele verket utsetter fortelleren skriving av den boka han drømmer om å skrive; han klarer ikke å komme igang. Det er på slutten av romanen at han har modnet til å skrive et stort verk, og det er lett å oppfatte det som skal skrives som nettopp *På sporet av den tapte tid*. Verket avsluttes altså med at det skal begynne å skrives. Kunsten er det eneste som kan bevare tiden, ja overvinne den. Prousts egen romantekst begynte med 60 timers sammenhengende skriving i juni 1909. Han sammenlignet senere sin romanserie med en katedral: “Du forstår, jeg vil at mitt verk skal være som en katedral i litteraturen. Det er derfor det aldri blir ferdig. Og selv når det tilsynelatende er ferdig, som katedralen må det alltid smykkes med noe, alltid noe nytt: et glassmaleri, en gesims, et lite kapell, en liten statue.” (fra Céleste Albarets biografi *Monsieur Proust*) Andre ganger sammenlignet han sin romansyklus med et teleskop og en kirkegård. Fortellingen beveger seg fra det todimensjonale til det tredimensjonale, og blir et prisme (Zéraffa 1972 s. 265).

“Meir enn to hundre gonger i løpet av *På sporet av den tapte tid* refererer Proust til Orienten eller Antoine Gallands omsetjing av *Tusen og ei natt*, den første omsetjinga til fransk publisert i perioden 1704-1717. [...] Proust brukar det

arabiske og persiske eposet som modell for sitt hovudverk” (Margunn Vikingstad i *Morgenbladet* 27. november–3. desember 2015 s. 52).

Proust er den franske forfatteren som mest dyptgående har beskrevet sykdom, enten den er reell eller innbilt (Chardon 1957 s. 38).

Han leste og ble påvirket av den franske psykologen Théodule Ribots bøker *Hukommelsens sykdommer* (1881), *Viljens sykdommer* (1883), *Personlighetens sykdommer* (1885) og *Essay om den skapende fantasi* (1900) (Raimond og Fraisse 1989 s. 40). Her fikk han noen av sine ideer om personlighetsoppløsning og at det i ethvert individ finnes nyanserte tilbøyeligheter og lyster som spriker i mange retninger. Og helt siden første utgivelse av Prousts verk i 1913 har det vært debatt om forfatteren er påvirket av filosofen Henri Bergson (Raimond og Fraisse 1989 s. 42). Bergson skiller mellom to tidsoppfatninger: den matematisk målbare tid (klokkens mekaniske tid) og den opplevde, subjektive tid. Alle vet vi at tiden kan gå “uendelig langsomt” når vi venter – det er en subjektiv tid knyttet til våre følelser, viljer og lyster. I romanserien er det to tidsbegreper: én av tiden som kronologisk og irreversibel, én av tiden som psykologisk og reversibel (Zéraffa 1972 s. 270). Men Prousts minner er forskjellige fra slik Bergson oppfatter minner, ifølge Michel Raimond og Luc Fraisse. Hos Proust legger et nåtidsøyeblikk seg over fortiden og framkaller hele konteksten som fortidens hendelser inngikk i (Raimond og Fraisse 1989 s. 43). Ifølge Bergson samler bevissthetsstrømmen både fortid, nåtid og framtid gjennom en inderliggjøringsprosess til en fyldig nåtid. Marcells nåtidsfornemmelse er derimot snarere preget av mangel, tomhet og diskontinuitet. For Bergson representerer bevissthetsstrømmen evig fornyelse og indre erkjennelse, og er dermed positivt. Det positive for Proust er når ingenting er i bevegelse, når (nå-)tiden er opphevet. Det er for Proust helt tilfeldig når disse øyeblikkene av opphevelse av tiden finner sted.

Ofte forsvinner “den empiriske tiden” ut av fortellerens fokus, men noen ganger brukes parenteser til å forankre hendelser i nåtiden (Spitzer 1970 s. 413).

“Parentesen er den lingvistiske ekvivalenten til kulissen.” (Spitzer 1970 s. 417)

Prousts romanserie har blitt oppfattet som et forsøk på å vise hvordan Bergsons teoretiske innsikter kan komme til uttrykk i det moderne samfunn (Benjamin 1974 s. 105). Men Proust har sine egne varianter av begrepene. Det Bergson kaller den rene hukommelse (“*mémoire pure*”) blir hos Proust til det ufrivillige minne (“*mémoire involontaire*”) (s. 105).

Bergson filosoferer over “den reelle tidens flytende kontinuitet som renner uoppdelelig”, der mennesket lever “*sub specie durationis*” (Bergson 1990 s. 140 og 142). Den indre varigheten er ifølge Bergson verken enhetlig eller mangfoldig, men hinsides dette motsetningsparet (Bergson 1990 s. 4). Prousts tidsbegrep er ikke den bergsonske varighet, men en rekke av isolerte øyeblikk (Georges Poulet gjengitt etter Genette 1966 s. 55). Gérard Genette hevder at den tapte tiden hos Proust ikke

er fortiden, men tiden i “ren tilstand”, dvs. en sammensmeltning av et nåtidig øyeblikk og et øyeblikk fra fortiden, et glimt av evighet hevet over tiden (1966 s. 40). I en av sine bøker skriver Bergson at han ønsker å gå metodisk “på sporet av den tapte tid” (“à la recherche du temps perdu”; i hermetegn i Bergson 1990 s. 20).

Proust uttrykte i brev forundring over at noen trodde at han var en disippel av Bergson (Chardon 1957 s. 44). Han ville uansett ikke uttrykke ideer i form av teser. Han skrev at et litterært verk som uttrykker en teori, er som en gjenstand som fortsatt har prislappen på seg (gjengitt fra Chardon 1957 s. 45).

Om “tidsregimer” skriver en forsker: “According to a Foucauldian conception of different temporal regimes coexisting in social reality, “time can be seen as a stratified flow composed of temporalities proceeding at various speeds, as a string of immobile blocks separated by swift breaks, as a succession of exploding events, as a series of sequences progressing in spirals, as an oriented length of time following another length of time subjected to a slow systemic drift, or as a present which raises vertically its practices of liberty. Time has changing faces according to the objects whose transformation it measures (dividing practices of reason, rules of knowledge generation, apparatus of power-knowledge disciplining the bodies, productions of moral subjects), but these objects are themselves chosen accordingly to moral and political projects” (Michon 2002, p. 185).” (Michael Wedel i Buckland 2009 s. 148) Michons artikkel fra 2002 har tittelen “Strata, blocks, pieces, spirals, elastics and verticals: Six figures of time in Michel Foucault” og ble trykt i tidsskriftet *Time & Society*.

Verden er menneskets representasjon av verden. I dette er Proust enig med den tyske filosofen Arthur Schopenhauer (Raimond og Fraisse 1989 s. 44). Proust har sikkert også blitt påvirket av den franske filosofen Gabriel Séailles og dennes tanker om skapelse (Raimond og Fraisse 1989 s. 45 og 51). Séailles skrev blant annet bøkene *Essay om geniet i kunsten* (1883) og *Den moderne bevissthets bekreftelser* (1903; *Les affirmations de la conscience moderne*). I essayet om geniet i kunsten skrev han: “Det er like mange synsvinkler på verden som det finnes individer” (siteret fra Raimond og Fraisse 1989 s. 51). Og individet “skaper seg selv ved sin egen innsats ved å forstå seg selv og verden i en felles tanke som er bevisst på seg selv, samtidig både atskilt fra og i slekt med tingene” (Séailles siteret fra Raimond og Fraisse 1989 s. 53).

Hans mangeårige husholderske Céleste Albaret ga i 1973 ut en memoarbok, *Monsieur Proust: Dager og netter i en dikters hus* (på norsk 1992). Da var Albaret 82 år gammel, og boka er basert på båndopptak gjort av Georges Belmont og skrevet ned av han.

Franskprofessor Karin Gundersen ga i 2013 ut boka *Kunsten eller livet? Hva Marcel Proust kan lære oss om tvetydigheten i alt som er*. “På sporet av den tapte tid er fortellingen om et kall. Den kom ut første gang i 1913 – og er en levende

litterær klassiker. Helten i romanen drømmer om å bli forfatter, men har han det talent som kreves? Forfatteren går fra håp gjennom tvil og avmakt til det endelige avkall. Imens kaster han bort tiden på vidløftige spekulasjoner om språk, kunst og sansning, håpløse kjærlighetshistorier, endeløse middager og annet overflatespill. Det er først når han har gitt opp alt håp at svaret på kunstens gåte åpenbarer seg for ham: En stor forfatter oppfinner ingenting, han har allerede alt inne i seg; boken bare ligger der og venter på å bli “oversatt”. En virtuell skrift kan spores gjennom hele den bortkastete tiden, dvs. livet, og det er leserens oppgave å tyde og gjenkjenne denne skriften i lag på lag av bilder, gjenskin, speilinger og skygger, og tvers gjennom alle kunst- og kunnskapsområdene (musikk, billedkunst, arkitektur, arkeologi, geologi, ornitologi, kjøkkenkunst osv.) som Prousts roman er laget av.” (forlagets omtale)

“Eksempler, hvor genren sprænges og ligesom bliver “for stor”, er Prousts *På sporet af den tabte tid*, Joyces *Ulysses*, Musils *Manden uden egenskaber*, Thomas Manns *Josef og hans brødre*, samt inden for dansk litteratur Peer Hultbergs *Byen og Verden*, Højholts *Auricula* og så naturligvis Madsens egen *Tugt og utugt i mellemtiden*. I disse tilfælde ser vi en roman, der “i stedet for at udvikle et individ udvikler et helt samfund”, og som opererer med linjer der krydser hinanden, udspænder en flade. Over romanen opererer den monstrøst lange roman. [...] Historien om den meget store roman handler set i dette lys om at overskride normalformatet og dermed skabe en metafor for verdens utolkelighed og den digteriske evnes oprørskhed og ubændighed.” (Erik Skyum-Nielsen i <http://wayback.kb.dk:8080/>; lesedato 10.06.13)

To the Lighthouse

Den engelske forfatteren Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927) er en sentral roman innen den europeiske modernismen. Woolf var både skjønnlitterær forfatter og essayist, og har i essays forsvart sin skrivemåte og kritisert andre forfattere. Hun var lei av de mannlige britiske romanforfatterne i samtiden, forfattere som George Gissing, Arnold Bennet og John Galsworthy. Disse forfatterne hadde “autoritative” stemmer i romanene de skrev og var ifølge Woolf for bundet til en realistisk overflate, og i det hele tatt for tradisjonelle og konvensjonelle. Hovedpersonene i deres romaner hadde et sammenhengende, oversiktlig biografisk liv som lar seg gjenfortelle. Slik er det ikke i Woolfs bøker: “Romanens hovedperson hadde ikke lenger en biografi i tradisjonell forstand; hans liv var ikke en forståelig helhet som romanforfatteren kunne tolke for leseren. Modernistene i litteraturen var ikke opptatt av å beskrive jeg’ets kontinuitet, det ville etter deres syn antyde en sammenheng som ikke er der i livene våre.” (Vindsetmo 1997 s. 81). Woolf oppfattet sin egen modernistiske skrivemåte som mer realistisk enn realismens og naturalismens (Ørum 1985 s. 368). Men ikke alle av samtidens forfattere skrev kjedelige romaner ifølge Woolf. Hun var bl.a. svært begeistret for Marcel Prousts romanserie *På sporet av den tapte tid*.

Woolfs voksne liv var preget av sykdom og depresjonsperioder, men uansett prøvde hun å skrive. I et brev har Woolf fortalt om en av sine sykdomsperioder: “Mens jeg var syk og lå i sengen hele dagen og opplevde alle slags mareritt og ekstravagante sinnsinntrykk, laget jeg dikt, historier og alle mulige dype og inspirerte setninger for meg selv. Når jeg i ettertid ser dette i fornuftens lys, tror jeg at jeg på denne måten skisserte mye av det jeg senere prøvde å uttrykke i prosa. Jeg tenkte på *Til fyret* og *Kew Gardens* og andre ting, ikke konkret selvfølgelig, men som ideer.” (sitert fra Vindsetmo 1997 s. 87)

To the Lighthouse har egentlig ikke noen tydelig hovedperson, men en mosaikk av forskjellige personer med hver sine ulike synsvinkler. Det finnes ikke noe narrativt sentralperspektiv (en monologisk stemme). Synsvinklene brytes mot og kompletterer hverandre (Ørum 1985 s. 357). Fortelleren i *To the Lighthouse* registrerer personenes sansninger og tanker under bevissthetsterskelen (Ørum 1985 s. 356). Personene ses både utenfra og innenfra, men det er det indre i dem som fascinerer i den ganske stillestående handlingen i romanen. Leseren møter en usikker og tilsynelatende ganske uordnet strøm av fragmenterte hendelser, tanker og følelser, med løsrevne øyeblikksbilder av personenes liv. Det er punktnedslag i flyktige bevissthetstilstander som er viktig. Den grunnleggende kronologiske framstillingen smuldrer opp til en kaotisk vev av tid, rom og personer. Det ytre er bare en ramme for det subjektive, intime rom i personene (Ørum 1985 s. 359). I *To the Lighthouse* er sensibilitet den sentrale verdien, og leseren trenger følsomhet for å kunne verdsette teksten (Tadié 1987 s. 238).

I romanen er naturen og dens skjønnhet forbundet med sterke følelser, “men også med en sørgmodig opplevelse af den uoverstigelige afstand mellem mennesker og den manglende sammenhæng mellem indre og ydre virkelighed, der udspringer af værdisammenbruddet i det moderne samfund” (Ørum 1985 s. 360). En romanforfatter bør ifølge Woolf formgi usikkerheten i blikket rettet mot en usikker og uforutsigbar verden (Zéraffa 1972 s. 53).

Woolf ville ifølge hennes egne dagboknotater med denne romanen gjengi “the exact shapes my brain holds” [...] “Embodying the “exact shapes” of Woolf’s brain thus meant, among other things, shifting “the focus from the mind of the narrator to the minds of the characters” and “from the external world to the minds of the characters perceiving it” (Dick 51, 52), a technique that would eventually prompt Auerbach to inquire in exasperation, “Who is speaking in this paragraph?” (531).” (Lisa Zunshine i <http://www.ualberta.ca/~dmiall/Cognitive/Readings/Zunshine%20theory%20of%20mind.pdf>; lesedato 14.03.16)

I essayet “The Narrow Bridge of Art” (1927; dvs. fra samme år som romanen) skrev Woolf: “The mind is full of monstrous, hybrid, unmanageable emotions. That the age of the earth is 3,000,000,000 years; that human life lasts but a second; that the capacity of the human mind is nevertheless boundless; that life is infinitely beautiful yet repulsive; that one’s fellow creatures are adorable but disgusting; that

science and religion have between them destroyed belief; that all bounds of union seem broken, yet some control must exist – it is in this atmosphere of doubt and conflict that writers have now to create.” Woolf ville skrive ut fra en annen virkelighetsoppfatning og et annet realismebegrep enn det tradisjonelle. Virkeligheten er for kompleks til at den kan innkretses med en vanlig realistisk skrivestil. Hun ville unngå å påtvinge hendelsene hun skriver om en overforenklet orden, men snarere “sammenstykke en hel livssammenheng ud fra et antall sådanne dybdeboringer”, der dybdeboringene utgjør korte tidsforløp preget av subjektivitet (Ørum 1985 s. 366). Et tilfeldig fragment av et livsforløp kan belyse et menneskes livssammenheng i fortettet form (s. 366).

To the Lighthouse er ikke bare en modernistisk roman, men også et verk som tydelig tar opp feministiske problematikker. Både i sitt eget liv og gjennom sine litterære verk protesterte Woolf mot sosiale standarder og undertrykkende konvensjoner for kvinners liv. Hennes romaner har et tydelig kvinnepolitisk perspektiv. Da romanen ble utgitt, hadde britiske kvinner fortsatt ikke stemmerett (det fikk de i 1928). Selv var Woolf i en privilegert økonomisk og sosial stilling sammenlignet med kvinner flest i Storbritannia de første årtiene av 1900-tallet. Woolf vokste opp i viktoriatiden, men gjorde opprør: “Hele hennes voksne liv var et opprør mot det viktorianske på alle plan – personlig, kvinnepolitisk og litterært.” (Vindsetmo 1997 s. 14) I Mr Ramsay-skikkelsen i *To the Lighthouse* ligger mye av forfatterens kjærlighetshat til sin egen far. “Selv da Virginia Woolf var over femti år gammel kunne hun skjelve av raseri når hun tenkte på hvordan faren behandlet “kvinner som slaver”, og hun formet sitt liv som en merkelig blanding av sterk identifikasjon med sin far og samtidig et voldsomt opprør mot hans viktorianske livssyn.” (Vindsetmo 1997 s. 15) Ekteparet Ramsay har tydelige likhetstrekk med Woolfs egne foreldre. I en dagbokinnførsel fra 28. november 1928 skrev hun at det å skrive *To the Lighthouse* makte minnet om foreldrene til ro i hennes sinn, slik at hun ikke lenger måtte tenke på dem daglig og i en usunn grad (gjengitt etter Ørum 1985 s. 337). Woolf “hevde at gjennom å skrive *Til fyret* hadde hun nå oppfunnet sin egen form for analyse [dvs. psykoanalyse], og den hadde i hvert fall det gode resultat at “pasienten” forsonet seg med sine foreldre og kunne se deres sterke og svake sider som mennesker, ikke bare som foreldre.” (Vindsetmo 1997 s. 108-109) Hun omtalte *To the Lighthouse* som mer av en sørgesang enn en roman (Vindsetmo 1997 s. 109).

Woolf er opptatt av både kvinnerollen og kunstnerrollen. Det er to sentrale kvinner i *To the Lighthouse*, husmoren Mrs Ramsay og amatørmaleren Lily Briscoe, og en sentral mann, Mr Ramsay. Handlingen i romanen er ikke dramatisk ytre sett. Familien Ramsay har ferie og befinner seg i sitt sommerhus på øya Skye i Hebridene. Herr og fru Ramsay har åtte barn og dessuten har de seks gjester i huset. Boka består av tre deler. Første og tredje del har handling knyttet til menneskene i huset og det de tenker og opplever i løpet av noen få dager, mens den korte midtdelen (andre del) foregår i løpet av 10 år. Denne delen har vært kalt den mørke korridoren som binder romanen sammen (Vindsetmo 1997 s. 113). Her skapes det

“et indtryk af en diffus og fritsvævende ulegemlig bevidsthed, en slags fraværende nærvær eller nærværende fravær” (Ørum 1985 s. 361). Tre personer dør i dette tidsrommet: Mrs. Ramsay, datteren Prue og sønnen Andrew. Naturens rasing av sommerhuset slik det beskrives i del to, blir et bilde på første verdenskrigs destruksjon av kulturen. Små situasjoner utgjør knutepunkter i fortellingen, mens store hendelser som dødsfall og 1. verdenskrig bare omtales raskt og antydende. Mellomdelen forblir gåtefull, den gir leseren bare anelser, og det samme gjelder Lily Briscoes visjon på slutten av romanen (Auerbach 1988 s. 513).

Woolfs “combination of delicate perception and structural rigour is the idea which animates Lily Briscoe’s painting: ‘She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly’s wing lying upon the arches of a cathedral.’ And it is the ideal behind Woolf’s own work. For underneath the rapid whirl of sensation and thought, the dizzying stream of mental process which she tries to convey, lies an extremely tightly organized and coherent structure. [...] *To the Lighthouse* betrays an even more highly organized structure, with its three distinct sections suggesting, as Forster said, a sonata form. The second section, a fast-flowing and lyrical evocation of ten years passing, forms a balancing bridge between the two single days on either side; and again in the final section all the loose threads left hanging in the first part are taken up and resolved in a resonant conclusion.” (Warner 1987 s. 51)

“In “Time Passes”, the second part of *To the Lighthouse*, Virginia Woolf deliberately attempted to obliterate human characters, and the main agents are the natural elements. Section 3 for instance is devoted to cosmic disruption and death, but, implicitly, it is the body of the dead mother which is being assaulted throughout. [...] “Time Passes,” the second part of *To the Lighthouse*, might be compared to the central piece of a mediaeval triptych, as it describes a world where death and desolation reign supreme. With regard to the particular theme and perspective chosen, Virginia Woolf was quite conscious that she was attempting the impossible, and she wrote in her diary “I have to give an empty house, no people’s characters, all eyeless and featureless, with nothing to cling to.” As a matter of fact, various characters put in an occasional appearance in “Time Passes,” so that ten pages at most can be said to take up the challenge fully. This is the case with the thirty-nine lines of section 3, a splendid poetical text which tells of cosmic disruption and death. [...] If section 3 is primarily a lamentation on the dismembered motherly body, how can the choice of an unemotional voice be accounted for? An obvious answer would be to put forward Woolf’s fear of “sentimentality” mentioned at least three times during the process of writing the novel.” (André Viola i <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=88>; lesedato 07.11.19)

“Spatial objects such as mattresses, saucepans and faded clothes, and descriptions of surroundings such as walls, floors and the trees outside, make up almost all of the text in TP. The bracketed events, such as Mrs Ramsay’s death, are not given

any further comment. By letting time pass, not by depiction of the characters' doings and whereabouts, but by excluding them almost entirely from this part of the novel, the passing of time becomes something other than the growth or decline of character. Time becomes, not the effect time has on narrative persons, but the effect it has on objects. That is, the passing of time has become a spatial matter. Seeing that the specific period of time which passes in this section includes a world war that hardly is mentioned, it is not far off to say that time has become something which leaves out any human involvement. Character development and socio-cultural evolution seems to be replaced by a much more wide-ranging idea of time. It is not the time of small things, such as humans and their doings, but the time of nature and the ages." (Annika Lisa Belisle i https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25162/Belisle_Master.pdf; lesedato 13.10.15)

Mrs Ramsay er en kvinne som det er lett å beundre, samtidig som hennes rolle i familien gjør henne utsatt for utnyttelse. Hun er Kvinnen som trøsterinne, Moder og offeralter. Mrs Ramsay kan også oppfattes som en slags fruktbarhetsgudinne (Ørum 1985 s. 379-380). Hun representerer livgivende omsorg, moderlighet og kreativitet, i klar kontrast til den mannlige goldhet, dødelige utnyttelse og sterilitet (Ørum 1985 s. 391). "Herr Ramsay, hennes åtte barn og alle sommergjestene surrer rundt henne som små bier på jakt etter honning." (Vindsetmo 1997 s. 109) Mrs Ramsay representerer den nesten selv-oppgivende hengivelse eller oppofrelse. Idealet for Mrs Ramsay er en varm, menneskelig trygghet og omsluttethet, dvs. immanens. Hun er usedvanlig dyktig til å skape menneskelig nærhet mellom de som er rundt henne, til å forene motsetninger, fragmenter og kalde sjeler til varme helheter. Fru Ramsay blir i romanen en motpol til både krigens kaos og naturens umenneskelige lover (Ørum 1985 s. 360). Personene er (i den store verdenshistorien som vi knapt hører noe om) omgitt av oppløsning og meningsløshet, men Mrs Ramsay skaper mening for sine kjære. Hun har egenskaper som minner om fyrtårnet: det er stødige og lyser vei, også i stormfulle dager.

Med Mrs Ramsay viser Woolf sin sans for den tradisjonelle kvinnerollen. Kvinnen trenger ikke å ha lønnsarbeid for å være verdifull. Mrs Ramsays perspektiv er ikke spesielt vidt. En av gjestene i sommerhuset, filosofistudenten Charles Tansley, arbeider sju timer om dagen med det som Mrs. Ramsay sammenfatter som "et eller annets innflytelse på en eller annen". Hennes bevissthet er ikke preget av intellektuelle ideer, men av varm medmenneskelighet. Når Mrs Ramsay spør seg selv "What was the value, the meaning of things?", ligger mye av svaret hennes i "the recalibrations of one's concept of self from "I" to "we" which she believed marriage to cause" (Smith 1993). (Mrs Ramsay kan dermed øyeblikkelig høre på pronomenene at to unge har forlovet seg.) Hun opplever livet som et mirakel. Mr Ramsay derimot, vil overskride sine grenser for å få respekt og berømmelse, men faller ofte sammen i en slags ynkelig barnslighet når han mislykkes. Delvis blir han tyrannisk. Både i 1. og 3. del av romanen fantaserer James om å hugge en kniv eller øks i sin far. Han opplever faren som en tyrann. Faren er sjelelig gold og lukker seg

for sanselig skjønnhet og glede. En av Mrs Ramsays oppgaver i familien er å få sin akademiker-ektemann til å føle at han er innenfor “the circle of life” der han kan være “warmed and soothed, to have his senses restored to him, his barrenness made fertile, and all the rooms of the house made full of life”.

Kvinnens liv i hjemmet/intimsfæren er på et vis både udramatisk og hevet over historien (“historieløst”, i hermetegn hos Ørum 1985 s. 369). Det er et liv konsentrert om “trivielle” her-og-nå-hendelser, flyktige trøste- og omsorgssituasjoner og usynlig arbeid (som først blir synlig hvis det er ugjort), samtidig som kvinnene gir hjemmet en ro og permanens som er uunnværlig for barn og voksne. Den modne, moderlige kvinne fungerer her som harmoniskaper i familien. Men en kan spørre seg om Mrs Ramsay i noen situasjoner er feig og unnvikende. Hun tar ikke et oppgjør med ektemannen når han tyranniserer og tyner deres barn psykisk. Svaret er kanskje at hun rett og slett er lykkelig, og at hun ser mer på det som fungerer godt enn det som ikke fungerer. Hun representerer kjærlighetens kraft midt i frustrasjonenes virvel.

Forskeren Phyllis Rose har hevdet at modernismen “feminiserer romanen” ved at handlingen i mange av tekstene er konsentrert om elementært dagligliv og flyktige øyeblikk, og dermed knytter tett an til kvinnelige måter å leve og sanse på (gjengitt etter Ørum 1985 s. 372). Det tradisjonelle politiske liv er ikke sentralt, snarere ser vi kunstners frittsvevende og marginale posisjon i samfunnet, på en måte som direkte eller indirekte er en protest mot den kapitalistiske samfunnsorganiseringen (s. 373). (For kvinnebevegelsen var det et slagord at det personlige og private er politisk.)

Den andre av de viktigste kvinnene i romanen er Lily Briscoe. Hun er 33 år og lever som husholderske for sin far (“And it was then too, in that chill and windy way, as she began to paint, that there forced themselves upon her other things, her own inadequacy, her insignificance, keeping house for her father off the Brompton Road”.) Lily beskrives som “skimpy”, dvs. liten og tynn, og Mrs Ramsay frykter at hun har små sjanser til å bli gift. Både Mrs Ramsay og Lily Briscoe har en fin følsomhet for menneskelige relasjoner, men Lily insisterer på å realisere sine skapende evner i malerier, ikke i dagliglivets personlige øyeblikksrelasjoner slik som Mrs Ramsay (Ørum 1985 s. 415). Lily Briscoe beskriver ekteskapet som en “dilution”, dvs. fortynnelse og oppløsning. Kunsten befri henne fra følelsen av kvinnelig mangelfullhet, personlig isolasjon og fravær av den tradisjonelle kvinnerollen i et parforhold (s. 417). Lilys kunstneriske virksomhet innebærer for henne både en erindrings- og gjenopplevelsesprosess, en slags sorgprosess og en erkjennelses- og strukturingsprosess (s. 419).

Allerede i første del av romanen prøver Lily Briscoe “å få avstand og perspektiv til sin lengsel ved å male et bilde av det universelle motivet mor og barn – av fru Ramsay som sitter med sin øyensten, yngstesønnen James. Kunstneren Lily Briscoe ser for seg mor og barn som en enhet, en fiolett trekant i en abstrakt komposisjon.”

(Vindsetmo 1997 s. 109-110) Dette bildet blir ikke fullført før helt på slutten av romanen: Hennes “struggle to achieve that vision has extended virtually from the beginning of the novel to its final page” (Smith 1993). Arbeidet med maleriet blir et eksempel på de ubevisste prosessers betydning for skapende arbeid. Når hun endelig klarer å fullføre det, opplever hun en epifani – en kort stund der hun føler tilværelsens sammenheng og harmoni. Det er noen paralleller mellom Lily og Woolf: “Psykoanalytisk kan hendes [dvs. Lilys] skabende proces beskrives som en regression i jeg’ets tjeneste, dvs. en åpning mod ellers fortrængte ubevidste lag og erindringsspor, der foregår, uden at vejen tilbage til det bevidste blokeres, eller jeg’et overvældes. Denne kombination af ubevidst åbning og artistisk styring svarer både til Virginia Woolfs fremstilling af sin egen arbejdsproces til hendes opfattelse af kunstnerisk arbejde i det hele taget” (Ørum 1985 s. 426-427). “Den erindringsproces, der fører til Lilys billede, svarer til den genoplevelse af forholdet til forældrene, og specielt moderen, Virginia Woolf ifølge egne udsagn måtte gennemføre for at skrive romanen.” (Ørum 1985 s. 420)

“Pierre Bourdieu’s *Masculine Domination* is the English translation of *La Domination Masculine* (1998), which was developed from an article of the same name published in 1990 in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. It articulates Bourdieu’s theories of gender construction and his analysis of the pervasive and insidious power of masculine domination, which is, in “the way it is imposed and suffered . . . the prime example of this paradoxical submission” through which “the most intolerable conditions of existence can so often be perceived as acceptable and even natural” (1). This domination is effected, subtly, through a form of what Bourdieu calls “symbolic violence, a gentle violence, imperceptible and invisible even to its victims, exerted for the most part through the purely symbolic channels of communication and cognition (more precisely, misrecognition), recognition, or even feeling” (1-2). [...] His analysis of *To the Lighthouse* focuses mainly on Woolf’s portrayal of Mr. Ramsay, the patriarch of the Ramsay family, who is “a man whose words are *verdicts*” (70). Despite the masculine power that this would seem to suggest, Bourdieu sees Mr. Ramsay as “a pitiful being who is himself a victim of the inexorable verdicts of the real and himself needs pity” (77). For Bourdieu, Mr. Ramsay is an example of the way in which symbolic violence redounds on those who initially benefit from it, those who are “in Marx’s phrase, ‘dominated by their domination’ ” (69), who are granted “the double-edged privilege of indulging in the games of domination” (75).” (Martin Wallace i <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.503/13.3wallace.html>; lesedato 20.01.16)

Bourdieu hevder om Woolfs roman: “While men may enjoy the power that masculine domination permits them, they can wield this power only through a continual self-regulation, “the effort that every man has to make to rise to his own childhood conception of manhood,” in which his own weaknesses are carefully hidden from others. Sympathy for Mr. Ramsay, however, is available from Mrs. Ramsay, who “continuously humours her husband” in a “kind of condescending

pity for the male *illusio*” (77). In Bourdieu’s reading, Mr. Ramsay exemplifies the way in which men are permitted to play games that, while they may grant tremendous power, also carry enormous risks; in contrast, Mrs. Ramsay exemplifies the way in which women are freed from these risks, but only so that they are rendered mere spectators who are “seen as frivolous and incapable of taking an interest in serious things, such as politics” (75). [...] Bourdieu recognizes that “male privilege is also a trap, and it has its negative side in the permanent tension and contention, sometimes verging on the absurd, imposed on every man by the duty to assert his manliness in all circumstances” (50)” (Martin Wallace i <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.503/13.3wallace.html>; lesedato 20.01.16).

Formen og den språklige stilen i *To the Lighthouse* er spesiell. Romanen har en uordnet og fragmentert måte å gjengi inntrykk på, og avmonterer ifølge Tania Ørum fortelleren som styrende autoritet (1985 s. 374). Det er en “drømmelignende rikdom” av bevissthetsgjengivelser (Auerbach 1988 s. 500). Litteraturforskeren Phyllis Rose taler om et diffust forfatter-nærver i Woolfs roman, Hermione Lee om en “blur of outline” og “haziness” i fortellingen (gjengitt etter Ørum 1985 s. 375). Ord som “seem”, “perhaps”, “sometimes”, “someone”, “as if” og “feel” brukes ofte i Woolfs tekst. Språket skal snarere skape assosiasjonsfylde enn å være presist i realistisk-naturalistisk betydning av ordet. “Uvesentlige” ytre detaljer kan utløse bevissthetsforløp som forlater nåtiden i teksten (Auerbach 1988 s. 503). Woolf skiller f.eks. ofte mellom en eksistensiell tid og en konvensjonell “clock time” (Ørum 1985 s. 373). Det fortelles svært mye som er hentet fra personenes bevissthet, og tiden det tar å fortelle om disse indre opplevelsesrommene, er lengre enn den tiden mange av de ytre hendelsene tar (Auerbach 1988 s. 491).

“Forfatteren som forteller av objektive hendelser trer nesten helt tilbake; nesten alt som blir sagt framtrer som speiling av romanpersonenes bevissthet.” (Auerbach 1988 s. 496) I og for seg ubetydelige ytre hendelser kan utløse sterke indre prosesser – og leserne får innblikk i disse gjennom stream-of-consciousness som både foregår i nåtiden og fritt beveger seg gjennom flere tids-lag (Ørum 1985 s. 364). Fortelleren glir mellom tanker og utsagn fra personene, og fortellerstemmen lar til og med ytre, objektive opplysninger få et skjær av tvil og usikkerhet. Woolf vil gjengi “den fluktuerende bevidsthetsstrøm, der springer frem og tilbake mellom psykologiske og eksistensielle overvejelser, hverdagsnære huslige gøremål og sanselige natur- og omverdensindtrykk” (Ørum 1985 s. 374).

Woolf skiller seg fra andre kjente forfattere som bruker stream-of-consciousness-teknikken ved at den indre stemmen veksler fra person til person. Det er en “mangepersonlig bevissthetsframstilling” (Auerbach 1988 s. 503). “De mange forskjellige subjektive bevidstheder relativiserer og kompletterer gensidigt hinanden [...] Denne flerhed af jeg’er og den glidende bevægelse ind og ud af forskellige synsvinkler er [...] et bevidst modtræk mod både den mandlige selvhævdelse og den selvbiografiske kvindelige snæverhed, Woolf kritiserer i sin essayistik” (Ørum

1985 s. 364). Leseren får ikke innblikk i ett subjekt, men i mange, ofte vekslende subjekter (Auerbach 1988 s. 498).

“Virginia Woolfs bruk af mange, stadig skiftende synsvinkler kombinert med en stream-of-consciousness teknik, der antyder de ukommunikerbare bevidsthedstilstande ved hjælp af ophobede metaforer og sammenligninger, men samtidig løsriver den enkelte bevidsthed fra den konkrete rammesituation, hvor samkvemmet med omverdenen foregår, bekræfter personernes oplevelse af den uundgåelige afstand og adskillelse mellem mennesker.” (Ørum 1985 s. 477) Personenes bevissthet flyter sammen med naturen og gjenstander som omgir dem; bevissthetsstrømmen og ytre virkelighet blander seg, f.eks. når bølgene ruller både i og utenfor Mrs Ramsays hode: “so that the monotonous fall of the waves on the beach, which for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature”.

I essayet “Modern Fiction” (1919) skrev Woolf: “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all side they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if the writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. [...] Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.”

“When we open *Mrs Dalloway* or *To the Lighthouse*, we immediately plunge to the centre of the character’s mental world, a rapid whirl of perception, memory, emotion and thought which scarcely ever breaks the surface in direct speech. Woolf’s aesthetic goals, and her ‘method’ so painstakingly developed through the Twenties, had been purposely devised to ‘look within’, plunging into the ‘luminous halo’ of the mind so as to examine the interstices of consciousness. Her wish had

been to capture ‘the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain’, depicting the barely conscious workings of the mind as it encounters the world; and the result in her work had been that a character’s sub- or semi-conscious motives, desires, pains, pleasures and concerns had been effectively dramatized.” (Warner 1987 s. 40) Woolf ville gjengi “human experience with its ‘incessant shower’ of sensation. [...] The reader is [...] an immediately engaged participant, a ‘secret sharer’ in the character’s consciousness” (Warner 1987 s. 41).

“Woolf’s method of playing objects up against the notion of internal and external space, or consciousness and world, has received some critical attention. Charles Schug reads Woolf’s treatment of objects into a context of Romantic poetry. In the book *Romantic Genesis of the Modern Novel* (1979) Schug claims that Woolf is influenced by the ideas of Romantic poets. One of the major themes in *TL* [= *To the Lighthouse*] happens to coincide with one of the major themes in Romantic poetry, namely the Romantic lyrical self’s wish to become one with the object: “Woolf too seeks to blur the distinction between subject and object to get at the world behind both object and subject” (195). In *TL* Schug uses the examples of Mrs R and Lily to explain how Woolf achieves this effect. Mrs R possesses a consciousness which is capable of merging with the external object, or that which Tremper deemed the ‘Romantic conflation of consciousness and world’. Lily, on the other hand, when painting Mrs R, seeks to become one with her. In the continuation of this idea of conflation, the urn and the reddish-brown stocking seem to function in a similar way. Though they both can be considered *objects* and not *subjects* or *selves*, the world that opens up behind them is the world of the subjects or the selves. That is, the objects open up a world behind the selves, Mrs R and Mr R. The objects also mark the narrative tunnelling into the internal spaces of these characters. The conflation of subject and object, or consciousness and world, is reached by the placement of external objects in the consciousnesses of the subjects, while they still remain external objects. The world behind the subject unfolds for the subject, while looking at the external object, and the object becomes a part of the subject’s inner world.” (Annika Lisa Belisle i https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25162/Belisle_Master.pdf; lesedato 13.10.15)

“Lily’s painting is another external object that structures the narrative of *TL*. It is brought into the story by way of Mrs R, just before an alteration where the focal character shifts from Mrs R to Lily. Mrs R remembers that she is posing for a picture: “she was supposed to be keeping her head as much in the same position as possible for Lily’s picture” (17). Here the picture functions in a similar way as the urn and the reddish-brown stocking; it marks a spatial shift from internal space (Mrs R’s) to external space, and back into internal space, but this time Lily’s. Yet, it is not purely as a spatial object that the picture seems to have its greatest impact on the structure, but rather by its special position as an object of art.” (Annika Lisa Belisle i https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25162/Belisle_Master.pdf; lesedato 13.10.15)

Det er mytiske og symbolske trekk ved teksten. Fyrtårnet er et symbol, men det er uklart for hva. Fyret beskrives slik: “The Lighthouse was then a silvery, misty-looking tower with a yellow eye, that opened suddenly, and softly in the evening. Now – James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it? No, the other was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing.” I *A Writer's Diary* skriver Woolf at i *To the Lighthouse* skal havet kunne høres gjennom hele teksten (gjengitt fra Ørum 1985 s. 378). Mrs Ramsay leser et Grimm-eventyret “Fiskeren og hans kone” for sønnen James, og hav-tematikken i eventyret kan kobles til havtematikken i Woolfs roman (Ørum 1985 s. 379). Det er sjø-metaforer i teksten, f.eks. denne: “And so then, she [Mrs Ramsay] concluded, addressing herself by bending silently in his direction to William Bankes – poor man! who had no wife, and no children and dined alone in lodgings except for tonight; and in pity for him, life being now strong enough to bear her on again, she began all this business, as a sailor not without weariness sees the wind fill his sail and yet hardly wants to be off again and thinks how, had the ship sunk, he would have whirled round and round and found rest on the floor of the sea.”

“Woolf had doubts about whether it should be Lily or Mr R who closed the novel. While she regarded Mr R reaching the lighthouse as one possible ending, Lily finishing her painting must be a part of the conclusion as well. Both the lighthouse and the painting seemed to have such a structural significance that it would be problematic to leave either of them out. When discussing the meaning of the lighthouse with Roger Fry, Woolf maintained that the lighthouse was not a symbol, and the boats that reach the lighthouse rocks in the next penultimate chapter were not allegoric or symbolic of a deeper message which could be the key to the novel's meaning. Rather she described the Lighthouse as a “central line down the middle of the book” (Letters 385); it is an object that structures the material that Woolf wished to engage with. Though concerns of the lighthouse open the novel, by James' wish to go there, it is not this object that concludes it. The penultimate chapter ends with Mr R, Cam and James springing on to the lighthouse rocks (*TL* 169), and the ‘line down the middle’ is brought to an end here. However, the last chapter is dedicated to Lily Briscoe and her picture, and the last sentence of the novel reads: “Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” (170). Lily struggles to complete her painting of Mrs R and James throughout the novel and it recurs in the external story space quite often. If the lighthouse is a ‘central line’, then perhaps the painting is a parallel line, or a crossing line in the structure of the book.” (Annika Lisa Belisle i https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25162/Belisle_Master.pdf; lesedato 13.10.15)

I Woolfs romaner har usikkerheten både første og siste ord (Zérafra 1972 s. 55). Ørum hevder at det sentrale temaet i romanen er spørsmålet om det er mulig å finne en meningsfull sammenheng i livet (1985 s. 360). Ifølge Woolf er kunstens

oppgave å tematisere de grunnleggende, fellesmenneskelige spørsmål om livet, døden og tilværelsens mening (Ørum 1985 s. 371). Litteraturforskeren Hermione Lee har skrevet om oppfattelsen av personlighetens uutgrunnelighet og det ugripelige ved menneskelige relasjoner som viktige temaer hos Woolf (gjengitt etter Ørum 1985 s. 378).

Tania Ørum hevder at Woolf kom til å “forholde sig skævt til den aktuelle politiske debat” fordi Woolf som kvinne la større vekt på nære, personlige relasjoner i et menneskes liv enn på de mer direkte politiske, økonomiske og klassebestemte faktorene (Ørum 1985 s. 319). Ørum bruker som eksempel at Woolf aldri klarte å forstå hvorfor hennes søster eldste sønn, Julian Bell, kunne volde sin mor den sorg å melde seg til tjeneste hos republikanerne i den spanske borgerkrigen (s. 319). Bell ble drept i Spania i 1937.

Andre verk i romanhistorien

Den tyske forfatteren Christoph Martin Wieland skrev en “oppdragelses- og statsroman” (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 98) med tittelen *Det gylne speilet: Eller kongene av Scheschian* (1772). Samme år fikk Wieland på grunn av denne romanen i oppdrag av hertuginne Anna Amalia von Sachsen-Weimar å oppdra hennes to sønner i Weimar. *Det gylne speilet* handler om oppdragelse av kommende herskere og hvordan herskernes innstilling leder til det gode eller til det vonde for landets befolkning. En annen tysk forfatter som skrev innen sjangeren statsroman på 1700-tallet var Albrecht von Haller.

Den rumenske forfatteren Mircea Cartarescu roman *Orbitor: Venstre ving*e (på norsk 2008) “inneholder et utall referanser som det tar tid å finne ut av, langt mer tid, antagelig, enn man noensinne har til rådighet. [...] Boken vokser frem som et organisk monster, et prosadikt i nesten fri utfoldelse over nesten 400 sider, med langtrukne beretninger som rommer beskrivelser av – bokstavelig talt – en annen verden. Det dreier seg om en parallell verden, i aller høyeste grad marerittaktig surrealistisk, preget av groteske metamorfoser og urovekkende, psykedeliske forvrengninger. [...] Hos Cartarescu dreier det seg helt klart om en form for realisme, en gjengivelse av det indre liv hvor tankerekkene er akrobatiske, assosiasjonene intense og fantasiene knapt kontrollerbare. Men det dreier seg også om en allegorisk fordobling av verden, hvor språket, eksperimenterende, selvkommenterende og betydningsdannende – driver romanteksten fremover. Det referensielle prinsippet er likevel det sterkeste. [...] Det som kompliserer klassifiseringen ytterligere, er at også elementer fra en mer objektiv, håndgripelig og verifiserbar virkelighet innlemmes i Cartarescus selvbevisste fiksjon. *Orbitor* har en klar selvbiografisk dimensjon, det vil si den har som utgangspunkt Mirceas egen barndom og oppvekst.” (*Morgenbladet* 25.–31. juli 2008 s. 30)

Den østerrikske forfatteren Daniel Glattauers e-postroman (eller mailroman) *Mot nordavinden* (2010) handler om et platonsk kjærlighetsforhold mellom en kvinne

og en mann, Emmi og Leo. De to kommuniserer bare på e-post, og vet ikke hvordan den andre ser ut. Til slutt i boka kutter Leo kuttet forbindelsen etter å ha fått en mail fra Emmis ektemann, som har oppdaget mailforholdet. Glattauer skrev også romanen *Den syvende bølgen* (på norsk 2011), som er en oppfølger, også den med e-postkorrespondanse.

I 2011 skrev en avis: “Vinner Obama i 2012? Den første boken om president Barack Obamas 2012-kampanje er klar. Den heter *O*, med undertittel *A Presidential Novel*, og er utgitt på velrenommerte Simon & Schuster. Forfatteren: Anonym. Forlaget vil ha seg frabedt spekulasjoner om hvem forfatteren egentlig er, men avslører at han på et tidspunkt har stått i samme rom som Obama. Bokens handling begynner om noen måneder, så man kan lese i real time og endelig finne ut hva som er tøffest av fiksjon og virkelighet. *O* blir slaktet i Washington Post.” (*Morgenbladet* 21.–27. januar 2011 s. 41)

Eksperimentelle romaner

Dette er f.eks. “radikalt eksperimenterende romaner af oppløste eller desorienterede fortellere” (Skyum-Nielsen 1982 s. 124).

Den britiske forfatteren Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-69, på norsk 1995-96) er en roman med svært lite ytre handling. Den er full av metafiksjons-grep fra fortelleren, krydret med mange typer humor. Historien er springende, omstendelig og full av merkelige innfall fra jeg-fortellerens side. Sterne bruker forsinkelse/retardasjon som litterært virkemiddel. Den russiske litteraturforskeren Viktor Sklovskij mente at fortelleren i *Tristram Shandy* leder oppmerksomheten mot fortelleteknikken på en slik måte at formen (romanens form) blir det sentrale innholdet (Sklovskij 1984 s. 122) og at “[f]ormen i Sterne's romaner er en forskyving og ødeleggelse av tradisjonelle former.” (Sklovskij 1984 s. 127) Sklovskij avslutter sin artikkel om *Tristram Shandy* med paradoksalt å hevde at denne romanen er den mest typiske romanen i verdenslitteraturen (1984 s. 143), antakelig fordi Sterne utnytter det fleksible ved romansjangeren på så mange forskjellige måter.

Tristram Shandy inneholder en preken med tittelen “The Abuses of Conscience”, holdt av romanpersonen Trim, en preken som i virkelighetens verden hadde blitt holdt av presten Sterne 29. juli 1750 i katedralen i York. Bruken av den autentiske prekenen skaper en biografisk referanse og spiller på gleden ved digresjoner (Schnyder 2007 s. 122). Prekenen ble også trykt.

Også Sterne's roman *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768, på norsk 1992) har eksperimentelle trekk, blant annet ved at den bevisst og ønsket fra forfatterens side slutter midt i en setning: “So that when I stretch'd out my hand I caught hold of the *fille de chambre*'s -”.

Den tyske forfatteren Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns roman *Katten Murrs livsbetraktninger og fragmentarisk biografi av kapellmester Johannes Kreisler i tilfeldige makulaturblader* (1820-22) er formmessig en svært spesiell bok. Katten Murr er et hverdagsvesen uten store begivenheter å fortelle om, men skriver likevel sin selvbiografi. Til denne selvbiografien bruker Murr baksidene av arkene som inneholder selvbiografien til kapellmester Johannes Kreisler (en mann som har likhetstrekk med Hoffmann selv). Gjennom en feil på trykkeriet blir boka trykt slik at annet hvert ark inneholder Murrs banale beretning og annet hvert ark Kreisler bekjennelseslignende historie.

“[D]en brasilianske forfatteren Machado de Assis’ roman “Brás Cubas’ posthume memoarer” fra 1881 [...] åpner slik: “Jeg funderte en stund på om jeg skulle innlede disse memoarene med begynnelsen eller slutten, altså om jeg skulle begynne med min fødsel eller min død. Vanlig praksis er å begynne med fødselen [...]. Moses, som også berettet om sin død, plasserte den ikke foran, men bak; en avgjørende forskjell mellom denne boken og Mosebøkene.” Kommunikasjons-situasjonen er strengt tatt umulig, men passer som hånd i hanske for en forteller som villig bryter med enhver idé, dersom det passer ham. [...] Når han drøyt halvveis ut i boka innrømmer at den muligens har svakheter, slår han raskt fast at “den største bristen” er leseren: “Du har hastverk med å bli gammel, og boken går langsomt; du foretrekker en tydelig og velfødd fortelling, en jevn og flytende stil, og denne boken er som en full mann som vingler til høyre og venstre, går og stanser, mumler, brøler, ler, truer himmelen, snubler og faller ...” Dette er en passende beskrivelse av en bok som har avsporingen som styrende prinsipp. [...] For virkelig å forstå romanens kvaliteter, bør Brás Cubas forstås i en bestemt nasjonal sammenheng. At Brás rimer på Brasil er kanskje et hint om at den tilsynelatende så idiosynkratiske fortelleren representerer noe mer enn en eksentrisk fiksjon. Nøkkelen her er klasse. For mens fortellingen om herr Brás Cubas’ liv og meninger virrer avgårde i alle retninger, ligger samfunnsordenen som ligger til grunn for hans privilegier fast. Det er vanlig å se på romanen som borgerskapets sjanger, der den nye klassens vyer, selvforståelse og illusjoner kom til uttrykk (derav viktigheten av arbeiderromaner).” (*Klassekampens* bokmagasin 27. april 2013 s. 13)

“En brasiliansk romanforfatter på 1800-tallet måtte imidlertid hankes med det faktum at det ikke fantes noen brasiliansk middelklasse i tradisjonell forstand. Mellom slaver og overklasse fantes en slags middelklasse som i navnet var frie, men som var prisgitt velvilje fra overklassen. Derfor kunne de ikke snakke åpent om overklassens privilegier og den skrikende motsetningen mellom moderne, liberale ideer og en samfunnsorden som stammet fra kolonitiden. Det geniale grepet i denne boka er å gi ordet til en representant for overklassen som villig vekk snakker og forsnakker seg om det som framstår som en fullstendig uakseptabel samfunnsordning. Det litteraturhistoriske forelegget for Brás Cubas’ vimsete stil er Laurence Sterne og hans “The Life and Opinion of Tristram Shandy” fra midten av 1700-tallet. Den brasilianske litteraturkritikeren Roberto Schwarz har overbevist

meg om at det står langt mer på spill i valget av denne framstillingsmåten enn en demonstrasjon av litteraturhistorisk bevissthet. Sternes frie stil passet nemlig perfekt til å framstille en klasse som både flottet seg med liberale ideer om menneskerettigheter, og brøt normene når det var beleilig. Resultatet er et litteraturhistorisk unikum: et verk der Sternes britiske *whimsicality* omsettes i et dypt, psykologisk portrett av en bestemt klassebevissthet.” (*Klassekampens* bokmagasin 27. april 2013 s. 13)

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”, dvs. “rense” romanen for alt som tilsynelatende definerer den: handling, intrige, helt (Bourdieu 1992 s. 335).

Franskmannen Raymond Roussel skrev romaner som ble fullstendig neglisjert i hans egen samtid. I 1910 ga han ut den eksperimentelle romanen *Inntrykk av Afrika*. “In an essay published after his suicide [...], Roussel reveals that the starting point for his novel was not an impression of Africa at all, but a particular linguistic resource: the way in which a single word can have two or more different meanings. In one variation on his key writing technique, Roussel would start out with a homonym and then assign himself the task of writing a story, or inventing a scenario, which could get us from *baleines* (corset stays) to *baleines* (whales). [...] fiction is at the mercy of language; novels are generated in the dark space between a word and its repetition.” (Boxall 2006 s. 260) Ved å bruke av sin store personlige formue fikk forfatteren med privat leide teatre og privat leide skuespillere vist sine egne dramatiseringer av romanene – riktignok for et ørlite publikum som var i harnisk. Ifølge Roussels psykiater Dr. Pierre Janet var denne dikterens sans for skjønnhet knyttet til at verk “ikke må inneholde noe virkelig, ingen observasjoner av verden eller menneskesinnet, ingenting annet enn fullstendig imaginære kombinasjoner: disse er allerede ideer fra en utenom-menneskelig verden”. I tillegg drev Roussel med formale eksperimenter, som å plassere lag på lag med tekstuelle nivåer, skilt fra hverandre ved å være plassert innen parenteser. Det kan være over 150 sider fra en parentes begynner til den slutter.

Den spanske forfatteren Benjamín Jarnés skrev blant annet “*El profesor inútil* (1926; “The Useless Professor”), a series of episodes with little narrative action that point out a professor’s ineptitude and inability to tell reality from unreality.” (<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/301439/Benjamin-Jarnes>; lesedato 15.11.13). Jarnés’ romaner er svært metaforiske og har usammenhengende historier, slik at leseren må reorganisere fortellingene for å gi dem mening (Strosetzki 1996 s. 330).

Virginia Woolfs *The Waves* (1931) består av monologer og dialoger mellom seks venner, og “the six figures whose speech absorbs the narrative are in a sense critics themselves, perpetually engaged in an attempt to read the text of their lives, and establish the patterns, links, recurrent motifs, structures contained therein.” (Warner

1987 s. 3) Romanen har på en tvetydig måte likhetstrekk med andre modernistiske tekster. “The link with Eliot, Pound or Joyce is patent; yet such ‘modernist’ tendencies are countered by the strong communal drive in the work, the way in which the six individuals repeatedly form and re-form into a collective circle, and the way in which friendship sustains them against the forces of dissolution. Similarly, their incessant speech can also be read as a protest against incoherence, a momentary stay against confusion; their reflective and luminous talk clarifies experience in a way which works against fragmentation. [...] in effect, the starkly experimental form which disrupts comprehension is undermined by the work’s transparency, its persistent explanatory bent and concern to remove opacity. Thus the modernist aesthetic at work in the book is crossed by the urgency and immediacy with which it proclaims its message.” (Warner 1987 s. 19)

“*The Waves* suggests a strange and wonderful fusion of formal energies, a combination of the novel, poetry and the play – precisely the hybrid she wished to create. [...] Poetry and drama come to the aid of fiction, yielding the ‘concentration’ she required, a distillation of experience which pared away all prosaic superfluities, and left only essential matter in view. The purpose of this change was to ‘concentrate’, to bring forward the abstract, the general and the essential. Not realism but ‘the essence of reality’ was wanted, an aim which meant focusing not on ‘detail’, or the thickened and distracting texture of real experience, but on its concentrated, reduced and ‘essential’ aspect.” (Warner 1987 s. 39 og 50)
“As James Naremore, another capable analyst of the style, puts it: ‘these voices seem to inhabit a kind of spirit realm from which ... they comment on their time-bound selves below’.” (Warner 1987 s. 43)

I *The Waves* “Bernard is a ‘maker of phrases’, endlessly curious about the world and noting it in phrases, Neville embodies rational intelligence and a desire for intellectual precision, Louis suggests a poetic sensitivity wishing to get to the root and concentrate appearances in the crystalline form of some image, Susan, ‘glutted with natural happiness’, is gifted with a maternal and earthy passion, Jinny, whose ‘imagination is the body’s, represents the delights of sensual existence, and Rhoda, who ‘has no face’, no ‘weight’, the endlessly frustrated desire of dreams.” (Warner 1987 s. 47-48)

“Woolf told her husband that the six [i *The Waves*] were meant to examine ‘their relation to the fundamental things in human existence’, and to facilitate that examination she pares away most of the extraneous and distracting ‘detail’ which normally occupies fictional characters. The focus of these characters throughout is on the present moment of experience, and they concentrate with a grim intensity on sifting that experience and extracting its fundamental meaning. The book thus has a tremendous reflective and analytical emphasis, as the characters are continually bent over their lives and weighing its significance. Form follows function again: the thickened texture of more material being is removed so that the characters may concentrate on their metaphysical purpose – reality is not allowed to hinder the

search for ‘the essence of reality’; Woolf strips the characters down to essentials, so as to enable them to get on with the search for essential meaning. In summary, we can say that the form of *The Waves* undertakes a remarkable *estrangement* of the novel – that is, it pursues a deliberate attempt to de-familiarize or ‘make strange’ most of the conventional aspects of prose fiction. The illusion of life is determinedly held off through a much greater and more conscious formality. The curiously reduced characters, the static device of their constant, ‘poetic’ speech, pitches *The Waves* at the level of ‘high style’ from the beginning, which rapidly distinguishes it from most realistic fiction and achieves a remote and artificial effect.” (Warner 1987 s. 48-49)

“The *meditative* pressure in the speeches of *The Waves* is enormous, and largely the result of the style. The effect is compounded by the highly artificial ‘poeticism’ of the language – its lulling, alliterative cadences ([...] ‘Sleep, sleep, I croon ... – meant to mime the lullaby), and its ‘saturation’ in metaphor. (Susan’s likening to ‘an old shell murmuring on the beach’ is a good example, in this case preparing for the subsequent metaphor of ‘making my own body a hollow’ in which the child shelters.)” (Warner 1987 s. 45)

De seks personenes monologer i *The Waves* “appear in nine distinct sections, each one devoted to a different stage of life. The initial section [...] portrays the six beginning in early childhood noting their surroundings, and the subsequent sections follow the six figures through school, college, early maturity, middle age and, finally, approaching death. In each of these sections, with the important exception of the last, the characters step forward in succession to deliver their speeches, creating a wave-like effect of appearance and withdrawal at an immediate level which recapitulates the larger, rhythmical pattern of the whole. But the main purpose of this structural feature is to expound each age of human life from six different perspectives, thereby creating a mosaic which begins to suggest the contours of a general outline or universal form to human experience.” (Warner 1987 s. 52) Blandet med de seks personenes stemmer er det noen “ ‘impersonal’ sections [...] Woolf further reinforces the ‘wave’ pattern of the book; the intermittence of description and reflection forms a progressive rise and fall, the withdrawal or ebb of personality occurring after each surge of speech has been spent. The contrast achieved here is very much to the point. Woolf noted that the ‘background’ she meant to give to the characters was ‘the sea; insensitive nature’, and clearly one function of the interludes was to suggest the natural world *outside* the confines of human thought. The ‘background’ to the human speech is ‘what we are not’, her attempt to convey ‘what exists when we are not there’. By means of the controlling structure alone, then, the sensitive and the insensitive, the personal and the impersonal, consciousness and phenomena are thrown into continual effective counterpoint.” (Warner 1987 s. 57)

Med *The Waves* ville Woolf gi “larger, more general perspectives of experience, giving the universal outline of ‘life itself’. To this end she has restricted her

characterization, attempting to keep it to some extent at the level of type. Her six characters are thus representative – rational intelligence, sensual instinct, maternal passion, and so on; and in this light their joint experience would suggest a comprehensive account of possibilities and perspectives in human life. Taken in a cradle-to-grave survey, their collective experience thereby gestures towards the largest and most general outline of all, the universal dimension of myth; the ‘single complete person’ they were meant to suggest would in his sense be that ‘life of anyone’ or the universal experience of humanity itself. In this light the particular fictional account of the six lives was meant to suggest the universal experience of human life itself, and the sum of their experience to point to a mythic meaning at the highest level of generality. [...] On sees this dimension of the work most clearly in those communal scenes where the sense of unity is at a height. At such points the borders of individual identity begins to waver and fade out and their larger, symbolic outline begins to appear. At Percival’s farewell dinner, Bernard captures this sense in a marvellous image: “There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting; but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves, a whole flower to which every eye brings its own contribution.” Yet as we have seen, this ‘moment’ is thoroughly hedged with qualification and transience, and by the same token the suggested merger or union of the six friends into a larger being exists more as an aspiration than a sustained achievement.” (Warner 1987 s. 75-77)

Effekten av å lage en “rytme” i *The Waves* mellom monologer og sammenbindende deler “is constantly to break down any coherent meaning. The difficulty is that every position is undermined in the work, each statement is balanced by a counterstatement, every current checked by a cross-current. [...] To read the book then is to experience a constant rise and fall, to be immersed in the sense of conflicting currents and endlessly appearing and disappearing patterns, all of which serve to obscure a sense of the whole. [...] The fluid and dissolvent nature of the work, its bewildering multiplicity tend to rob us of the comfortable notions of completion and closure which we normally associate with fictional texts, precisely in order to do justice to Woolf’s own sense of the provisionality and uncertainty of ‘life itself’. [...] we perceive that part of its purpose is to undermine the conventional form of the novel so as to dramatize the process of human life; the ‘moments’ of ecstatic being are crossed by the muddled and confusing efforts to gain a true sense of direction without ever quite reaching a sense of certainty. In this sense the work is radically mimetic and radically a-fictional, yielding up the artificial satisfactions of coherence and completion for the sake of a higher order of verisimilitude. [...] The book works against any coherent final statement, yet paradoxically is itself a sustained and coherent whole, holding together in a ‘globe’ of balanced tensions and ‘essential’ contradiction a harmonious form.” (Warner 1987 s. 107-108)

“*The Waves* both is and is not a ‘novel’; it is ‘unwritten’ in the sense of being continually undone, re-created and dispelled, like the shape made by the waves.” (Warner 1987 s. 100)

Irlenderen James Joyces *Finnegans Wake* (1939) blander eller “knar sammen” innslag av et stort antall nasjonale språk og fagspråk, og sikter mot uendelig flertydighet (Schäfer 2000 s. 63). Det innslag fra 65 ulike språk, deriblant norsk (Thomsen 1989 s. 90) i noe som kan kalles en “lyrisk verdens-esperanto” (Hocke 1959 s. 114). Det siste ordet i romanen er “the” og det første ordet “riverrun”, slik at teksten kan oppfattes som om den biter seg selv i halen. “Joyce achieves [his] remarkable condensation through the “portmanteau”: the fusing together of two or more words in the same or different languages. [...] Reading *Finnegans Wake* – best done aloud and if possible in a group – means allowing these multiple suggestions to resonate, while accepting that many will remain obscure.” (Boxall 2006 s. 407) *Finnegans Wake* har blitt kalt høydepunktet av “romanen som dikt” (Lars Nylander). (En slik “romantradisjon” har blitt gransket i Ralph Freedmans *The lyrical novel: Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, 1966: “It is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem.”).

Joyce skaper i *Finnegans Wake* “a compression of semantic content” (Kittler 1993 s. 168) som konsentrerer ulike språk og kulturer i en tett klase. Selv sa Joyce spøkefullt at han hadde skapt denne teksten at den var skrevet for å sysselsette litteraturhistorikere i 400 år. “The “modernism” of Joyce resides in the fact that his works, at least Ulysses and *Finnegans Wake*, are not simply external to their interpretation but, as it were, in advance take into account their possible interpretations and enter into dialogue with them.” (<http://www.plexus.org/lacink/lacink11/zizek.html>; lesedato 30.10.12)

Finnegans Wake “amputerer, reartikulerer og samtidig annullerer et maksimum av lingvistiske, historiske, mytologiske, religiøse spor.” (Sollers 1986 s. 81) Det er mye humor i *Finnegans Wake*, ifølge Philippe Sollers en “eksplosjon av humor og allusjoner” (Sollers 1986 s. 92).

Joyce skapte denne anti-nasjonalistiske romanen i en periode der fascismen ble en enorm politisk kraft i Europa (Sollers 1986 s. 81). Verket ble påbegynt i 1921 og avsluttet i 1939. Mens nasjonalismen vokste seg sterk i blant annet Tyskland og Italia, representerer Joyces roman “trans-nasjonalisme” (s. 81). *Finnegans Wake* er ifølge Philippe Sollers “den mest formidable antifascistiske romanen skapt mellom de to krigene” (1986 s. 82).

“Joyce flyttade först till Trieste och Zürich, för att senare bosätta sig för gott i Paris. Det var också här som han 1939 färdigställde modernismens största, ordvitsigaste och allra oläsligaste monument: “*Finnegans wake*”. Joyces sammelsurium av ett fyrtiotal språk är inte bara en roman skriven i exil. Genom sin turnering av den bibliska berättelsen om Babels torn är den i högsta grad också en roman om exil.

Förskingring och språkförbistring var som bekant Guds straff till Sinears folk för deras högmodiga projekt att bygga ett torn som nådde ända upp i himlen. I sin läsning pekar Olsson [Anders Olsson i boka *Ordens asyl: Innledning till den moderna exillitteraturen*, 2011] på hur Joyce i “Finnegans wake” så att säga upphäver straffet och i stället iscensätter exilen som en tillgång, befrielse och lycklig triumf, rentav ett försvarsmedel mot just den kulturella självtillräcklighet som fick honom att lämna Irland till att börja med.” (Fabian Kastner i http://www.svd.se/kultur/understrecket/exilforfattare-soker-asyl-i-spraket_6407251.svd; lesedato 02.06.14)

Joyce sa om *Finnegans Wake*: “Really it is not I who am writing this crazy book, [...] It is you, and you, and you, and that man over there, and that girl at the next table.” (sitert fra Kenner 1975 s. 126)

“HCE, den mystiske hovedpersonen i *Finnegans Wake* [...] dukker opp i alle mulige varianter. Han er skandinaviskættet, mye tyder på at han er etterkommer etter norske vikinger, og han opptrer som en viking i dette drømmespråket. Han er drømmens hovedperson, som drømmer inne i drømmen” (Leif Høgghaug i *Morgenbladet* 2.–8. desember 2016 s. 57). Bokstavkombinasjonen HCE har blitt tolket som “Here Comes Everybody”, som forkortelse for “Haveth Childers Everywhere” og mye annet (Sollers 1986 s. 94).

Ordet “cropse” i *Finnegans Wake* har blitt tolket som en blanding av “corpse” (lik/kadaver), “kopros” (avfall), “to crop out” (vise seg på overflaten), “crop” (kutte ned) og sågar “croppy” (som egennavn var det navnet på en irsk opprører som var positiv til den franske revolusjonen i 1789) (Sollers 1986 s. 88). Grunnspråket er engelsk (og derfor har noen ment at Joyce mislykkes med sitt språkprosjekt), men det går an å oppfatte engelsk bare som et “språklig filter” (Sollers 1986 s. 91). Det er som om minst 17 ulike språk “speiles i engelsk”, forfatterens morsmål (Sollers 1986 s. 121). I romanen står det et sted “The seim anew”. Dette har blitt tolket både som “the same anew”, altså det samme på nytt, og som det motsatte (“a-new” som “not new” parallelt til f.eks. “amoralisk”) (Sollers 1986 s. 122). Navnet Giordano Bruno blir ofte hintet til i romanen. Han var en italiensk munk og filosof som ble brent på kjetterbål i år 1600 blant annet fordi han mente at virkeligheten er uavsluttet og universet uendelig (Sollers 1986 s. 91).

Den franske forfatteren Philippe Sollers har hevdet at *Finnegans Wake* bør leses på fire nivåer, slik middelalderforfatteren Dante ville at hans *Den guddommelige komedie* skulle leses. De fire nivåene hos Joyce (til forskjell fra i Bibelen og Dantes epos) er ifølge Sollers: 1. det bokstavelig-obskøne (med mange engelske slanguttrykk for sex), 2. det historiske nivået (med teksten som et slags irsk epos m.m.), 3. det mytiske nivået (religioner, gudenavn m.m.), og 4. det lystne, lekende nivået (Sollers 1986 s. 92).

“James Joyces roman *Finnegans Wake*, historiens mest uforståelige bok. [...] Hun har en tykk bok liggende ved sin side, med tolkningsforslag til hvert eneste ord i *Finnegans Wake*. [...] Noen mener *Finnegans Wake* beskriver verdens historie. Andre tror den dreier seg om Bibelen, mens andre leser den som en bok om Irland. Noen mener den er dypt anti-fascistisk, andre kaller den anti-litterær svada. “babadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawns kawntoohooordenenthurnuk!” står det på side tre. Eller mer nøyaktig, på side 3.15-17. *Wake*-entusiaster verden over refererer med sidetall og linjer når de snakker om boken, for å holde orden i sysakene. For i det hele tatt å gjøre samtale om den mulig, er sidene like i alle utgaver. [...] Joyce skal ha lest Koranen under arbeidet, og en opplysning om at hvert ord i muslimenes hellige bok kan ha 70 betydninger skal ha fascinert ham (kilde: lesesirkelen i Zürich). [...] Det fine med *Finnegans Wake* er at alle stiller på like fot. Det betyr intet om man er professor eller hattemaker, for ingen skjønner noen ting, og ingen tolkninger er gale.” (*Morgenbladet* 24.–30. april 2015 s. 50)

Finnegans Wake har “a “way of happening” without telling us what it is that is happening. As Beckett himself puts it in a justly famous statement about *Finnegans Wake*: “Here form IS content, content IS form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. [Joyce’s] writing is not about something; it is that something itself. ... Here is a savage economy of hieroglyphs. Here words are not the polite contortions of 20th century printer’s ink. They are alive. They elbow their way on to the page, and glow and blaze and fade and disappear.” ” (Perloff 1993 s. 213)

Finnegans Wake er “a text with its tail in its mouth, the unfinished sentence on its last page resuming on its first page, and so “continuing indefinitely.” Other variants on the ouroboros-structure include Julio Cortazar’s *Hopscotch* (1963/7), Gabriel Josipovici’s “*Mobius the Stripper*” (1974), and John Barth’s minimalist Mobius-strip narrative “*Frame-Tale*” (from *Lost in the Funhouse*.” (McHale 1987 s. 111)

“[D]espite the many parallels, both verbal and thematic, between *Ulysses* [av Joyce] and the *Cantos* [av Ezra Pound], there seems to be a basic opposition between Joyce’s scholastically organized novel, that “Aquinas-map” in which each episode has its own Homeric analogue, symbol, technique, organ, color, and so on, and the *Cantos*, with their “constatation of fact,” their cuts, their paratactic structure and autobiographical intrusions.” (Perloff 1993 s. 177)

Joyces *Ulysses*’ “structure is modelled on the *Odyssey*, in a pattern of the subtlest and most intricate correspondences. Each of the eighteen episodes, beginning with Telemachus (Stephen Dedalus) and ending with Penelope (Molly Bloom) is provided with a corresponding Scene, Hour of the Day, Bodily Organ, Parallel in Art, Colour, Predominant Symbol, and Technic. The equivalents for scene six, therefore, Hades (*Odyssey* 11) are: The Graveyard; 11 a.m.; Heart; Religion;

White, black; Caretaker; Incubism. This episode is perhaps the simplest route into the novel for a reader coming from the *Odyssey*, and the passage introducing the bodily organ of the heart gives a clear picture of the virtuoso style of the novelist.” (Merchant 1986 s. 77)

“Not only, we learn from the outline, is there an elaborate Homeric parallel in “Ulysses,” but there is also an organ of the human body and a human science or art featured in every episode. We look these up, a little incredulously, but there, we find, they all actually are – buried and disguised beneath the realistic surface, but carefully planted, unmistakably dwelt upon. And if we are tipped off, we are able further to discover all sorts of concealed ornaments and emblems: in the chapter of the Lotus-Eaters, for example, countless references to flowers; in the Laestrygonians, to eating; in the Sirens, puns on musical terms; and in Æolus, the newspaper office, not merely many references to wind but, according to Mr. Gilbert – the art featured in this episode being Rhetoric – some hundred different figures of speech.” (Wilson 1979 s. 171)

Leopold Bloom i *Ulysses* er ifølge Edmund Wilson ment å representere en gjennomsnittlig, borgerlig mann, men “Bloom is surpassed and illuminated from above by Stephen, who represents the intellect, the creative imagination; and he is upheld by Mrs. Bloom, who represents the body, the earth.” (Wilson 1979 s. 178-179) “Bloom is a Jew (Joyce has here taken a hint from Victor Bérard’s *Les Phéniciens et l’Odyssee*, a book he knew well)” (Merchant 1986 s. 77).

Den irske forfatteren Samuel Becketts roman *Comment c’est* (1961; tittelen er fransk og betyr “Hvordan det er”) er spesiell: “Written without a single punctuation mark and in strophic paragraphs of varied length, this strange book fuses the mythical elements of *Watt* and *Molloy* with the *motif* of the compelling voice we find in *L’Innommable* and *Textes pour rien* in a vision of truly Swiftian bitterness. The voice is heard by an again unnamed narrator. He is, or perhaps only tells the story of, an old man who painfully makes his way, crawling on all fours, through a sea of mud (*E fango è it mondo* – the world is mud, was the quotation from Leopardi that Beckett used as the motto for his study of Proust thirty years earlier). The little old man, who does not know how or why he got into his prostrate position, drags with him a little sack filled with tins of fish from which he derives his sustenance – thanks to his possession of a tin opener which he is in constant dread of losing. Visions from a world of light sometimes penetrate the darkness. And then, so the voice goes on, in intervals of incessant panting which pervade the whole book the wayfarer in the mud (or is it a vast sea of excrement?) suddenly touches another human figure. Is it alive? Or dead? When poked with the tin opener, it screams – or sings? – so it is alive. Another little old man, face downwards, crawling through the mud. His name is Pim. For a brief span the two prostrate figures lie alongside each other. The narrator learns that he can make Pim talk by hurting him with the tin opener, and can make him shut up by pushing his face into the mud. Having thus learned how to manipulate his partner, he makes

him tell him what he remembers of his life in the world of light, memories of his wife, Pam Prim, and their loves. ... The narrator loves Pim, who is his victim and whom he torments. He is happy, “c’était de bons moments.” But then the inexorable laws of nature assert themselves. By a curious, and to himself inexplicable *tropisme*, the narrator is compelled to crawl on, pursuing a preordained course. Pim is left behind. In the third part the narrator, or the voice who speaks through the panting, speculates on the laws that govern their world. Perhaps there are hundreds of thousands crawling through the mud along a preordained route and meeting, at regular intervals, others crawling in the opposite direction. Perhaps each is destined to be executioner and victim in turn in an endless chain of fleeting relationships, between those who stick tin openers into their victims and those who are thus made to sing. ... And that perhaps is how it is, *comment c’est...*” (Esslin 1983 s. 108-109)

“Beckett’s work is entirely *sui generis*, unclassifiable, disturbing, funny, cruel, and inspiring. It defies all attempts at interpretation – like the world of atomic particles where the introduction of an observer itself changes that which is to be observed. Like Michelangelo, who chipped away the rock to reveal the delicate beauty that had always been imprisoned within it, Beckett works by discarding layer upon layer of conventional narrative material: description, character, psychology, incident, plot, to lay bare the secret workings of the human mind. But here too he can only work as it were, by measuring out the limits of the sayable so that the unsayable may be guessed, hidden behind the last, impenetrable barrier. Beckett’s novels and plays are not easily accessible. They must be approached with due humility, read more than once, wrestled with and fought for. [...] What he had to say was difficult, obscure, repellent” (Esslin 1983 s. 109).

Den britiske forfatteren Philip Toynbees roman *Tea with Mrs. Goodman* (1947) er “a multiple-view novel [...] in which a single event is looked at over and over again, but from different angles.” (Burgess 1971 s. 189)

“A mosaic novel [...] Jo Walton: “A normal novel tells a story by going straightforwardly at it, maybe with different points of view, maybe braided, but clearly going down one road of story. A mosaic novel builds up a picture of a world and a story obliquely, so that the whole is more than the sum of the parts.” According to author Joe McDermott, the creation of a mosaic novel is based on a technique of fracturing one or more story elements: plot, theme, characters, and/or setting. One of these elements, however, should be kept intact to bind the various story threads together and keep the reader anchored in the tale as a whole. Each mosaic text tends to fracture differently, depending on the author’s preferences and the needs of the story. In a true mosaic the plot is always going to be fractured, with no central plotline and each story-tile following its own narrative thread that doesn’t lead to an ending that feeds in to a larger overarching story question. The links between the stories are found in recurring characters and settings, repeated story talismans, themes and motifs, and acts the consequences of which echo through subsequent

tales in the mosaic. Mosaic novels have been written by luminaries such as Nancy Kress, George R.R. Martin, Ray Bradbury, and Richard Bowes [...] *China Mountain Zhang* by Maureen F. McHugh [...] won the Tiptree, Lambda Literary, and Locus Awards, and was nominated for both the Nebula and Hugo awards. It's the mosaic novel Walton was referring to in the quote above, and it's one of my favourites. The main story thread follows the life of Zhang Zhong Shan, a man with secrets to hide living in an America that's been utterly changed by a proletarian revolution, the Cleansing Winds Campaign – and basically become an outpost of China. Global warming has made large chunks of the U.S. uninhabitable, and part of the solution to this problem is the settlement of Mars. Zhang is the intersection of all the stories in this mosaic, being involved to varying degrees in with other characters' lives. Sometimes we have Zhang's own tale, other times we see him through the lens of another character's life; these include Martine and Alexi, settlers trying to survive on Mars; Angel who indulges in the dangerous sport of a kite-racing above New York City; and San Xiang, the poster girl for "be careful of what you wish for or you might just get it" cautionary tales. Each character exists in a different part of the world McHugh has created for us, this strange, dangerous, disappointing Chinese-American dream, where everyone has secrets and lies to protect them – just to exist. *China Mountain Zhang* is a chilling, entrancing, encompassing view of a possible future." (Angela Slatter i <https://www.tor.com/2016/10/19/five-mosaic-novels-you-should-read/>; lesedato 06.12.18)

Den russisk-amerikanske forfatteren Vladimir Nabokovs roman *Pale Fire* (1962) burde ifølge forfatteren "be read in two copies at the same time: one for the poem, one for the commentary" (gjengitt fra Burgess 1971 s. 192). Boka består av et dikt med 999 verselinjer, skrevet av en oppdiktet lyriker kalt John Shade, og forord og lange kommentarer til diktet skrevet av hans like fiktive kollega Charles Kinbote.

Den amerikanske forfatteren Alfred Chesters roman *The Exquisite Corpse* (1967) "clearly owes a debt to the Surrealist game that inspired its title." (Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 143). I denne romanen hver person "seems exclusively to the fictitious invention of the other, and this other is no less a reductive fiction that his invention [...] these self-enclosed, self-devouring people" (s. 155). Chester skrev at "If you can't say what you have to say in a hundred and fifty pages, then you are an ass." (siteret fra Kochhar-Lindgren, Schneiderman og Denlinger 2009 s. 149)

Den amerikanske forfatteren Thomas Pynchons roman *Gravity's Rainbow* (1973) "is a proliferating, encyclopedic work with multiple points of entry and exit. There are literally thousands of allusions and enigmas in which to lose oneself: references to comics, B-movies, popular and classical music, drugs, magic and the occult, engineering, physics, Pavlovian psychology, economic theory – the list goes on. It remains a milestone in American fiction; a massively ambitious, carnivalesque epic that tracks the realignment of global power through the theater of war." (Boxall 2006 s. 634) *Gravity's Rainbow* kan kalles en totalroman.

Den argentinske forfatteren Oliverio Girondos “avantgardistiske arbeid, farget av humor i hans første bøker, tok en dunkel vending i hans siste bok *En la masmédula* (*I merkjernen*), som han arbeidet utrettelig med i flere år, inntil sin død [i 1967]. Denne boken er skrevet på et fantasispråk med utgangspunkt i spansk, slik at meningen blir uavklart, alltid bare antydning, aldri presisert.” (César Aira i *Morgenbladet* 25. november–1. desember 2016 s. 29)

Den amerikanske forfatteren George V. Higgins’ romaner *The Friends of Eddie Coyle* (1970), *The Digger’s Game* (1973) og *Cogan’s Trade* (1974) består nesten utelukkende av dialoger. Det er en “loosely connected trilogy that would define the Boston underworld in pop culture for decades to come. What hits you first and stays with you longest: the voices. Open to any page and you can’t help but notice them, since the books are close to ninety percent dialogue. This has led some readers to conclude that the novels are plotless, but that’s not the case at all. In Higgins – especially early Higgins – dialogue is both story and character.” (<https://crimereads.com/how-george-v-higgins-invented-the-boston-crime-novel/>; lesedato 13.09.19)

Amerikaneren Walter Abish’ roman *Alphabetical Africa* (1974) har 52 kapitler. I første kapittel begynner alle ord med a, i andre kapittel med a eller b, og slik går det videre til kapittel 26, der ordene begynner på alle bokstaver fra a til z. Deretter reverseres prosessen, slik at det 52. og siste kapitlet igjen bare inneholder ord på a. Romanens signifikante avslutning er de to håpefulle ordene “another alphabet”. Den peruanske forfatteren Mario Vargas Llosa sin roman *Tante Julia og skriptforfatteren* (1977) er svært todelt. Alle kapitler med partall gjenforteller handlingen i en radioteaterserie, mens kapitlene betegnet med oddetall forteller den egentlige romanhandlingen, med komplekse forbindelser til radioteaterplottet.

I den britiske forfatteren Bryan Stanley Johnsons bok *Albert Angelo* (1964) driver forfatteren “relentless experimenting with typography and authorial voice to question the distinction between truth and fiction” (Boxall 2006 s. 569). Den østerrikske forfatteren Thomas Bernards korte roman *Ja* (1978) består av “a single paragraph monologue” og er “an intense, haunting story of failure and self-destruction. The narrator is reclusive, and suicidal. He has shut himself off from the outside world in order to concentrate better on his studies, but this extreme solitude results only in a vicious cycle of obsessive self-observation and paralyzing apathy.” (Boxall 2006 s. 674) Den spanske forfatteren Enrique Vila-Matas tekst i romanen *Bartleby & Co.* (2001) består for en stor del av fotnoter som kommenterer en usynlig tekst. Fotnotene kommenterer både autentiske og oppdiktete litterære verk.

Den amerikanske forfatteren William Gaddis’ roman *JR* (1975) er i sin helhet satt sammen av en stor mengde fragmenter av dialoger, av stemmer som synes tilfeldig sanket sammen, uten en fortelling som forbinder dem eller en forklarende fortellerstemme. Det er fullt av teknisk sjargong og ulike språk i teksten, som

skaper en slags “språkinflasjon” og et “kompakt Babel” (Pierre-Yves Petillon i *Critiques* i mars 1989 s. 143). Teksten på over 700 sider er ikke delt inn i kapitler eller avsnitt. Etter grundig dechiffreering av teksten kan leseren ifølge Pierre-Yves Petillon oppdage en struktur i kaoset, signaler som lar seg høre gjennom all støyen. I *JR* henvises det ofte til et kosmologisk dikt av grekeren Empedokles som det bare er bevart fragmenter av, men som synes å handle om en syklisk veksling mellom orden og kaos. En av personene i teksten, Jack Gibbs, har navnelikhet med den amerikanske fysikeren Josiah Gibbs, en pioner innen teoriene om entropi. Jack Gibbs underviser på den skolen der romanens “hovedperson”, JR (dvs. junior) går. JR lever som en foreldreløs 12-åring i et stort hus. Gibbs forsvinner i det kaoset som utgjør hans notater.

I 1983 gjennomførte forfattergruppa Oulipo (“Ouvroir de littérature potentielle”, dvs. “Verksted for potensiell litteratur) et av sine mest omfattende arbeider, kalt “The Novel of Seattle”. Flere ulike teknikker ble brukt til å komponere romanen og ordene var samlet inn fra forbipasserende på gata: “Unnskyld, vi lager en roman. Kan vi låne noen få av dine ord?”

Den skotske forfatteren Janice Galloways roman *The Trick is to Keep Breathing* (1989) gjennomgår en “oppløsning”: “Embodying Joy’s breakdown [dvs. hovedpersonen Joy Stones], the novel fragments, dissolves, and reconstitutes itself in myriad of different forms: extracts from magazines, recipes, horoscopes, letters, and self-help books – all the accessories of insecure femininity.” (Boxall 2006 s. 776) Amerikaneren David Marksons roman *Vanishing Point* (2004) “eschews decisively traditional forms of narration, characterization, and description. “Author,” the opening of the novel tells us, “has finally started to put his notes into manuscript form.” And yet what we go on to read seems closer to the formlessness of his notes, “scribbled ... on three-by-five-inch index cards,” than to a fully formed novel. As Author intimates, the experience is “Non-linear. Discontinuous. Collage-like. An assemblage.” [...] *Vanishing Point* is peculiarly compulsive. Its fragments of insights into the life and work of artists, intriguing in their own right, inspire new and creative forms of reading when read cumulatively. Myriad lines of connection emerge between these apparently disordered fragments.” (Boxall 2006 s. 943)

Ole Robert Sundes *Naturligvis måtte hun ringe* (1992) utgjør én eneste lang setning på nesten 400 sider. Denne enorme setningen er fylt av parenteser som fungerer som sluser og demninger i språket. Johan Mjønes’ roman *Terminalhastighet* (2009) “varer i nøyaktig 9,5 sekunder. [...] hovedpersonen hopper fra Empire State Building. De ni og et halvt sekundene det tar før han treffer Fifth Avenue er romanens *real time*.” (*Morgenbladet* 16.–22. januar 2009 s. 35) Melchior Vischer (pseudonym for den tyske dadaistiske forfatteren Emil W. K. Fischer) publiserte i 1920 romanen *Sekunder gjennom hjernen: En uhyggelig raskt roterende roman*, som handler om bygningsarbeideren Jörg Schuh som faller fra stillaset øverst på en skyskraper. Teksten dreier seg om det som foregår i hjernen til denne mannen mens han faller. Et lite utdrag: “Kroolookrookroooooooschüüschiüschiüschiüüdadada

adaadaadaaaa løve ririririilü lülülühiihihihihihiiii hest poupoupouuoutaktakpooouuuu boooobooodóóu hund fugl skeiv på skrå som uvær drepte endelig funnet ichtysauriske urlyder [...] ur-væren.” (sitert fra Liede 1963 s. 240 i bind 1)

Den ungarske forfatteren Péter Nádas “mener den tradisjonelle romanen ikke er i stand til å fange kompleksiteten i den menneskelige erfaring. Med trippel-mursteinen [*Parallele historier*, 2005; på norsk 2011-12] forsøker han i stedet å skape en ny måte å fortelle på. Romanen har flere hundre romanfigurer. De er til dels er forbundet hverandre, men langt fra alltid. En slutt som “går opp” bør leseren ikke gjøre seg håp om. - Den klassiske romanen handler om sammenhenger mellom personer i handlingen. De liker hverandre, de hater hverandre, og slik er de forbundet. Det hadde vært veldig interessant om virkeligheten også hadde vært sånn. Men vi vet jo alle at livet ikke er slik. Det henger ikke sammen som et byggverk. Om jeg liker et menneske, tar jeg snarere en hel verden inn i min. Det er det som er moderniteten, det nye, at mangfoldet ikke har noen grenser, det bare vokser og vokser. Derfor har målet vært at du ikke skal kjenne at historien slutter når du slutter å lese. Den er noe som bare fortsetter, også etter at teksten er slutt, sier Nádas. I hele 18 år har han sittet med manuset til *Parallele historier* foran seg. Hver morgen har han skrevet på det, hver ettermiddag har han skrevet essays og lest vitenskap. I Tyskland har det nå kommet ut en egen “støttebok” til *Parallele historier*. Den tar for seg de flere hundre vitenskapelige bøker, om alt fra hjerneforskning til sosiologi, som Nádas leste under skrivingen. Støtteboken forsøker å vise hvordan vitenskapelige resultater og funn henger sammen med de ulike historiene og karakterene.” (*Aftenposten* 27. april 2012 s. 6-7)

Den norsk-italienske forfatteren Demian Vitanzas roman *Sub Rosa* (2014) “består av to historier, “Byen” og “Skogen”, som kontrasterer og speglar kvarandre både ved at dei støyter saman i midten av boka (ein må snu boka rundt for å lese historie nummer to) og ved å vere (nokså ulike) variasjonar over same tema.” (*Morgenbladet* 10.–16. oktober 2014 s. 50)

Den skotske forfatteren Ali Smiths roman *Begge deler* (på norsk 2016) “er delt inn i to ulikartede deler. [...] I den norske versjonen av Smiths roman kommer Georges versjon først, men det er verd å merke seg at det i den engelske utgaven er hipp som happ: Halvparten av opplaget er nemlig trykket med *del Cossas* fortelling som første del, hvilket åpenbart inngår i eksperimentet, da denne versjonen, så vidt jeg kan bedømme, må bli en ganske annen roman. [...] Fornyelsen ligger særlig i at romanen er to romaner i ett, men da på en slik måte at når man først har lest den ene, så blir den andre utilgjengelig: For dem som leste George-delen først, er det umulig å vite hvordan det er å konfronteres med *del Cossas* verden uten den introduksjonen man får via samtalene mellom George og hennes mor. Og mens denne versjonen (altså den med George-delen først) blir en slags vending bort fra samtiden ned i fortidens labyrintiske irrganger, er den andre versjonen fremover-skuende i den forstand at den beskriver en transcendent reise inn i fremtiden. Om man leser Cossa-delen først, kan hele beretningen om George og moren leses som

om den er sett gjennom del Cossas spøkelsesaktige blikk, hvilket muligens kan forklare tendensene til forfølgelsesvanvidd som preger både George og moren. Leser man George-delen først, kan hele Cossa-delen leses som Georges fantasmagori, det vil si: et resultat av hennes intense innlevelsesforsøk, hvilket kanskje kan forklare hvorfor del Cossa fremstilles som en kvinne. På denne måten peker Smiths “doble” roman mot en virtuell tredje roman hvor begge disse mulighetene eksisterer samtidig – noe som forresten gir tittelen – *How to be both* – ny mening.” (Frode H. Pedersen i *Morgenbladet* 26. februar–3. mars 2016 s. 56)

Romaner kan være fornyende på mange måter, f.eks. med å ta opp tematikker som ikke har vært berørt mye tidligere (tabuer eller annet). Eksperimentelle romaner er imidlertid primært fornyende i sin form, struktur, fortellemåte og lignende. “For det er i formen alt avgjøres. Det er de nye former som gir den største innsikt, inkludert den ordløse innsikt som all kunst streber etter, og det er ervervelsen av denne innsikt som skaper den største nytelse i en leser [...]. Videre er det ikke de bøkene som har sitt samfunnsengasjement skrevet med store, røde bokstaver på overflaten som virker omveltende for ens politiske bevissthet, det er de bøkene som gjennom sin form, sin skrivemåte, bryter med grunnleggende forestillinger og antyder nye veier for tanken.” (Jan Kjærstad i artikkelen “Romanen nå: Seks bud for en ny form”, i *Aftenposten* 26. juni 2009 s. 12)

Amerikanerne Nick Montfort og Scott Rettberg lagde fra januar 2004 en “sticker novel” med tittelen *Implementation*. Det er “a novel about psychological warfare, American imperialism, sex, terror, identity, and the idea of place, a project that borrows from the traditions of net.art, mail art, sticker art, conceptual art, situationist theater, serial fiction, and guerilla viral marketing. [...] Its initial incarnation was as a serial novel printed on sheets of stickers that were distributed in monthly installments.” (<http://nickm.com/implementation/>; lesedato 02.05.11) Lapper med deler av teksten ble plassert på husvegger, på statuer, byggeplasser, stolper, reklameplakater, folks klær osv. i blant annet Los Angeles, Philadelphia, Chicago og New York. “[...] *distribution in space*: [...] there “is no single place in which all of the narrative can be experienced”; an example is the sticker novel *Implementation: A Novel* (Montfort and Rettberg, 2004), which was distributed across the world on poles and buildings, with photos posted on the photo-sharing website flickr, and readings of the paragraphs at events” (Dena 2009 s. 264-265).

Forfatterne Montfort og Rettberg skrev om sitt romanprosjekt: “We will deploy, post, exhibit, and read from *Implementation*. [...] *Implementation* begins as sheets of stickers, with a different text on each sticker. We will distribute these sheets to individuals, both personally and via post. Instructions, asking people to peel the stickers off and place them in an area viewable by the public, will accompany the sheets. The sheets themselves will not explain the project, but will refer interested parties to the website <http://nickm.com/implementation> where they can learn more about *Implementation*. We will deploy *Implementation* internationally and work to bring it into unusual geographical and cultural contexts. We will encourage the

translation of texts into other languages and will host any translations that are done on the project website. On the *Implementation* website, there will be photographs of previously-posted stickers, in situ, and the texts of those stickers; these will be from installments previously mailed out and distributed. We will update the site with pictures of stickers that we encounter on various surfaces, and with any *Implementation* photos that we receive.” (<http://nickm.com/implementation/description.html>; lesedato 02.05.11)

Videre forklarte Montfort og Rettberg: “We will perform literary readings of *Implementation*. The first will be on 14 February 2004 at the Kelly Writers House in Philadelphia. We will project photographs of the stickers in various different sites as we read the texts on these stickers. We will wear suits. Several overlapping categories of people will experience the project in a potentially meaningful way. People who have sheets of stickers and who read all the texts of the novel, or of an installment, are “sheet readers” and define one of the audiences/readerships of the project. People who see the stickers situated around in the environment are “place readers.” People who visit the website, view images of posted stickers, and read the corresponding texts online are “web readers.” Additionally, some people will hear us read texts from the project during literary readings and will experience the project as an audience. Finally, those who post stickers in public places, photograph them, and send photographs to us constitute another group. These people are called “participants.” During the normal course of the mailout, sheet readers will be specifically encouraged to become participants since they will only earn the next installment of *Implementation* by post if they send us such a photograph, either emailing us a digital photo or sending us a print in the mail. After a period of time, each installment will be made available online, at the website, so that people can download the texts and (if they desire) print them onto stickers themselves. [...] Web readers will have an experience closest to that of a typical hypertext reader, but even then, the presence and order of material on the site will be determined by participants. The most interesting interactive aspect of *Implementation* will lie in how participants choose to situate the individual stickers and in how they photograph these placements. We hope that this form of interaction will engender new and unanticipated meanings as *Implementation* is situated in specific public spaces that resonate with the texts in different ways.” (<http://nickm.com/implementation/description.html>; lesedato 02.05.11)

Amerikaneren Jennifer Egans korte roman *Den svarte boksen* (2012, på norsk 2013) ble skrevet på en eksperimenterende måte: “Går det an å tyvitre fram en roman? Den amerikanske forfatteren Jennifer Egan har forsøkt. Én time hver dag i løpet av ti dager fikk lesere – via [avisa] The New Yorkers twitterkonto – ta del i Egans nyeste prosjekt. [...] Boka kan leses som et langt prosadikt; de 140-tegn lange tekstbrokkene gir verket en haikulignende kvalitet. [...] Tvitringene leses også som tankespring; den ene assosiasjonen leder til den andre. Sånn får historien bein å gå på og leseren holder blikket festet til sidene. Jeg tror ikke denne suggererende kraften hadde oppstått i Twitters kakofoni av ulike ytringer. Twitter

spiller på det umiddelbare, på det å være en del av en samtale.” (*Dagbladet* 4. februar 2013 s. 46)

Vandring mot havet

Emil Boysons korte roman *Vandring mot havet: En prosa-diktning* (1937) har blitt kalt en av de merkeligste bøkene i norsk litteratur (dette ble først hevdet av en anmelder i avisa *Dagningen* i 1974, da romanen kom i Gyldendals Lanterne-utgave). Da romanen var utgitt i 1937 skrev en anmelder: “intet menneske kan våge sig til å ville forstå hvad disse lange, usammenhengende periodene, disse affekterte tirader skal bety [...] dette mylder av høitrvædende uforståelige refleksjoner.” (sitert fra Hognestad 1999 s. 6) Det dreier seg om en symbolistisk-modernistisk tekst med lite ytre handling. Det sentrale i romanen er hovedpersonen Severins refleksjons- og erindringsprosess, hans spørrende og usikre bevissthet. Derfor har teksten vært omtalt som “den nesten handlingsfrie romanen” (Eilif Straume i *Aftenposten* 10. mai 1995). “Nåtidsplanet består av beskrivelse og refleksjon rundt sansning og indre sinnsbevegelser som har samme grunntone gjennom hele fortellingen.” (Hognestad 1999 s. 11) Severin har en reflekterende avstand til de hendelsene som har funnet sted og som på nåtidsplanet finner sted i hans liv.

“Rommet” i første setning kan oppfattes som Severins enkle hybelrom, men det kan også tolkes som en meta-kommentar til teksten. Romanen er rommet, og der foregår en langsom og kontemplativ utforskning av subjektet, en prosess som ikke kan være raskt og effektiv. Derfor får alle hastverkslesere heller forlate rommet straks. Setningen som innleder romanen fungerer altså som et forvarsel og en advarsel. Teksten har en “vanskeliggjort” form i tråd med slik de russiske formalistene beskrev litteraturens fremste kjennetegn. Romanen er like “vanskelig” i alle de tre delene (“Dagene”, “Veiene” og “Rast ved stranden”).

Fortelleren stiller heller spørsmål enn å besvare dem: “Kanskje har han [Severin] ubevisst flyktet til dette rum [...] for tilslutt å undgå det hårde oppgjør med sig selv?” (Boyson 1974 s. 8). “Formen i *Vandring mot havet* tvinger leseren inn i en refleksiv bevegelse, hvor “målet” er selve bevegelsen, mer enn forståelse og oversikt.” (Hognestad 1999 s. 47) Setningene rommer et “gåtefullt bildespråk, og/eller [...] abstrakte begreper som er vanskelige og uklare” (Hognestad 1999 s. 53). Det at både han og fortelleren er sterkt reflekterende, gir seg utslag i et stort antall akronier, dvs. setninger som ikke inngår i selve fortelletråden, men som ligner aforismer.

Handlingen er altså sekundær, refleksjon og beskrivelse primært. Tid og minne, erindring og refleksjon er i sentrum, ikke en handlingstråd. Teksten er uten bestemte årstall, dateringer eller stedsnavn – altså uten tid- og stedfesting. Det er heller ikke klare årsak-virkning-forhold. Mange av hendelsene i romanen kunne “ha byttet plass med hverandre, uten at det hadde betydd noe i forhold til oversikt, sammenheng og fremadskridelse i fortellingen” (Hognestad 1999 s. 39). Severin

befinner seg ikke i klart definerte tilstander, men i svevende atmosfærer med uklare fornemmelser og stemninger. Han kan kalles et “prosessuelt” subjekt. Hans erkjennelser skifter stadig: “Med ett har en tilstand, som man vilde innrømmet gyldighet for stedse, skiftet om fra en nuance til én som ennå er nesten den samme – og da forstår man likevel alt på en annen måte.” (Boyson 1974 s. 15)

På det ytterste handlingsplanet i boka får vi høre at Severin arbeider som en slags vaktmester. Han jobber i en fabrikkhall med noe som beskrives som “en mellemting mellom portneren og vakthunden” (Boyson 1974 s. 13). “I dette fabrikkstrøket har Severin puslet år ut og år inn” heter det (Boyson 1974 s. 13). Severin er en nesten viljesløs “ingen”, han har noe vakt og pregløst ved seg, han lever “et nesten ulevd” liv. Bjarne Wiig Hognestad oppfatter Severin som fremmedgjort både overfor seg selv og omgivelsene, i en passiv eksistens som han lever uten selvstendig vilje og handlekraft (1999 s. 34). Men den passive tilværelsen er for Severin forenlig med “behovløshetens skjønnhet” (Boyson 1974 s. 8) og han får en “fjetrende bevissthet om at være seende og utenfor” (Boyson 1974 s. 11). Den moderne fremmedgjøringen står i motsetning til den indre, subjektive verden. Teksten former seg til en indre, subjektiv utopi (Hognestad 1999 s. 40).

Severins minner om fortiden dukker opp svært mange steder i teksten. Minnene er porter til de ulike tidsperiodene vi får høre om. For Severin er ikke minnene gode og trøstende, snarere kaotiske og vanskelige å finne mening i. Som liten gutt lever Severin sammen med begge foreldrene i byen. Så dør faren i utlandet, og ikke lenge etter blir moren syk og dør. Han lever da ute på landet der noen tar vare på han. Så flytter han til onkel Rad og hans datter Gugsy, og begynner på skolen. Onkel Rad dør, og Severin sendes til en annen onkel. Onkel Peters er vaktmester, og Severin begynner etter hvert i samme jobb. Han vanker en del sammen med to kamerater, Philip og Sophus, og blir kjent med den unge kvinnen Ile. Ile representerer muligheten for både et rikere liv og et mer konvensjonelt liv. Dette livet klarer ikke Severin å velge. Severins forhold til Ile resulterte i en graviditet som han ikke vet om. Barnet dør og Ile kan ikke få flere barn. Ile bor senere i en havneby som Severin må passere på sin reise for å se havet. Det virker tilfeldig at han treffer henne igjen. Hans passivitet blir en negativ kontrast til hennes situasjon i kjærlig samliv med en mann.

Romanen kan deles inn i seks “tidsfelt” (Hognestad 1999 s. 41): (1) tiden i barndomshjemmet, (2) tiden hos snille folk på landet, (3) tiden hos onkel Rad og Gugsy (og skolen), (4) tiden med Philip (og onkel Peters), (5) tiden med Sophus (og onkel Peters), og (6) tiden med Ile (og onkel Peters). Disse fortelles i analepser (tilbakeblikk). “Analepsene er ikke organisert etter kronologi. Eksempelvis kan en analepse som presenteres sent i fortellingen, dekke en tidligere periode i historien enn en analepse som presenteres forut for denne.” (Hognestad 1999 s. 41) Dette bidrar til inntrykket av at fortid, nåtid og framtid flyter sammen. Én hendelse kan

dessuten representere tallrike andre: “Kvelden i dag er én i et følge av tusen kvelder.” (Boyson 1974 s. 9)

Logikken i det som skjer er ikke realistisk, kausal eller kronologisk, og Severins refleksjoner er uatskillelig vevd sammen med handlingen. Fortellemåten i romanen “utelukker den helhetlige meningssammenheng” (Hognestad 1999 s. 59). Fortelleren går tydelig inn for å unngå å fastlegge saksforhold eller avklare innsikter. De hypotetiske adverbene “kanhende” og “kanskje” brukes ofte. Og ved at “en periode [dvs. ordene mellom to punktumer] svulmer opp i setning på setning, kan saksforholdet kontinuerlig modifieres og nye betydninger føyes til. Den parataktiske [sideordnete] strukturen gjør at nye setninger kunne vært lagt til, eller setninger kunne blitt trukket fra eller skiftet plass, uten at dette ville blitt avgjørende for “sammenhengen” i teksten.” (Hognestad 1999 s. 66)

Noen tekstpartier består til en stor del av similer (dvs. eksplisitte sammenligninger): “Ikke således var hun [kjæresten Ile] fremmed, men fremmed lik noget som ikke mer talte til ham utifra et klart Selv, det var som om de ikke kunde holde fast på hinannen lenger uten at én av dem hadde en klar vilje overfor den annen, og det var som om *han* ingen vilje hadde, og som om han var rådløst udugelig til at tyde hennes vilje som kanskje ventet på hans.” (Boyson 1974 s. 82-83) “Men stundom syntes også det hele ham rênt motsatt; som om han kunde ane at for henne var med hin kveld – liksom når én går gjennom en dør, eller når én over bakketoppen på samme vandring værer vinddraget fra et annet landskap – slutten innevarslet: og som om han snart atter skulde være alene i sig selv, lik luften over en øde slette når vandringsmannen er gått forbi.” (Boyson 1974 s. 83)

Om similene skriver Hognestad: “De er “episke” ved at de svulmer opp, slik at utgangspunktet, førsteleddet, nesten “glemmes”. Det er heller ikke uvanlig at en simile fordobles på med en tredje: “som om – lik – liksom”. [...] [teksten viser fram] det som ikke lar seg fange inn i en beskrivelse, en refleksjon, en tolkning. Teksten innreflekterer umuligheten av å fastlegge saksforholdene; den bryter med troen på at det er mulig å si “slik er det”, og gå videre på neste resonnement. [...] Samtidig er forklaringene og hypotesene preget av similene, et retorisk grep som illustrerer en indirekte holdning og en avstand til tingene; den illustrerer en splittelse mellom det opplevde og språket, samtidig som similen er refleksjonens trope og danner fortolkerens avstand til det opplevde, hvor tingene hele tiden ikke “er” i seg selv men “som om” noe annet.” (Hognestad 1999 s. 66-67)

Språket kan likesom ikke nå tak i virkeligheten. En såkalt katakrese er et språklig bilde for noe som ikke kan betegnes direkte med ord (“flaskehals” har ikke noen ikke-metaforisk betegnelse som kan erstatte denne katakresen). Diktere kan skape nye katakreser (gåtefulle, “absolutte” metaforer) – hos Boyson bl.a. “tidens uhørlige bølge” (s. 22), “dagers og timers svømmende vingeslag” (s. 26), “solens væltede trone” (s. 92). Boyson bruker en katakresisk skrivemåte: Ordene innsirkler noe som ikke kan sies “som sådan”, de dreier seg f.eks. om fargetoner i

følelseslivet som det ikke finnes direkte ord for. Språket er poetisk, og skal “heve sløret som det allmenngjørende begrepsspråket har lagt over tingene, slik at vi skal se virkeligheten på ny. [...] Det poetiske språket blir da et fremmedgjørende språk som skal hindre oss å *gjenkjenne* virkeligheten for å kunne *se* den på en ny måte. Persepsjon og syn etableres på bekostning av gjenkjenning og forståelse.” (Hognestad 1999 s. 24)

“Ved at fortellingen glir fra bilde til bilde, fra fortolkning til fortolkning, klarer man ikke å etablere noen klar oversikt over teksten. Fenomenenes “hva” (f.eks. hva et minne er), “hvordan” (f.eks. hvordan minnet fremtrer for subjektet) og “hvorfor” (f.eks. hvorfor man erindrer), er i kontinuerlig bevegelse i teksten.” (Hognestad 1999 s. 50) Alt avhenger av perspektiver og stemninger. Severins “fortolkninger av henne [Ile] er også innbyrdes uforenlige; hun kan både være den som venter og kjenner seg bestemt av ham, samtidig som hun også er den som innevarsler slutten. Ingen av disse fortolkningene er mer gyldig enn den andre; de sidestilles. Disse fortolkningene er igjen basert på subjektive refleksjoner som er uttrykk for den ikke-identiske bevisstheten. En fortolkning av henne får ikke stå alene, uten at en annen følger etter og underminerer den første. I siste instans truer objektet som skal erkjennes med å forsvinne totalt, slik at posisjonen til den reflekterende instansen går i oppløsning. Han kan aldri forstå Ile, fordi han i møtet med henne ikke kan avgjøre om hans fortolkninger er rene projiseringer av hans egne tanker, eller om han nærmer seg en forståelse av henne. Allikevel fortsetter refleksjonen i teksten.” (Hognestad 1999 s. 65-66)

I skogen kan vi mennesker se rett på et dyr uten å oppdage det. For at det skal tre fram må vi se dyrets konturer, skimte omrisset til forskjell fra bakgrunnen. Slik prøver Severin å komme fram til konturene av sitt eget Selv, sin identitet, det som skiller han fra omverdenens kaotiske forandringer. Særlig delen “Dagene” i romanen dreier seg om denne langsomme skimtingen. Hele tiden er det billedlig uttrykt et fravær av fast grunn under Severins føtter. Severins måte å leve på ligner søvngjengeri – det er noe uvirkelig og fremmed ved nesten alt han erfarer. Samtidig minner Severin om en kunstner i sin evne til å sanse sterkt og direkte. Kanskje er denne svært stillferdige mannen en kunstner uten å erkjenne det. “Og nu går han her ennu en gang, og glaner dumpt, med rynkede bryn, på hvordan hver strå-stubb, hver sten, hver knurp på stiens nakne jord synes i utilgjengelig råkhets at våke over sig selv [...]” (Boyson 1974 s. 10). Han kan ikke gjøre tingene til sine, de bevarer sin fremmedhet, selv om de skaper sjelelige vibrasjoner i han. “[D]a han på hjemveien atter passerte den lille bro, kunde den sorte vann-åres halvdrukne klunk bygge sig sitt eget lille rum av gjenklang i ham” (Boyson 1974 s. 104).

Severin lærer at betydning ligger i øyeblikkets opplevelse (Boyson 1974 s. 112-113). Tiden som fenomen er et sentralt tema i romanen, ikke minst forskjellen på kronologisk tid og subjektiv tid. Her minner tekstens tema om de filosofiske distinksjonene som den franske filosofen Henri Bergson opprettet. Bergson har blitt kalt forandringens og bevegelsefilosof (Hans Kolstad). Han reflekterer over

en tidsoppfatning som ikke er objektiv, men avhengig av vår bevissthet. Dette er den sjelelige tiden, den flytende og flyktige tidsopplevelsen, som står i motsetning til det moderne, høyteknologiske forhold til tiden. Han vil peke på motsetningen til den matnyttige, instrumentelle holdningen til tiden og unngå reduserende tenkning. Tiden er *i* oss mennesker, så det er bare på høyt abstraksjonsnivå at vi kan ha en dissekerende distanse til den. Bergsons filosofi går ikke ut på mestring av verden, men en slags lyttende tenkning. Han avviser en kvantifiserende målestokk og fokuset på det effektive og praktiske, og tenker i stedet innadvendt og ydmykt om livets store gåter.

Severin lever “i en stille frihet overfor verden”, han har “evnen til at bli værende i fornemmelsen, dér andre bare ruste på [...]”. Han motstår flertallets “idiotiseringsprosess” (Boyson 1974 s. 36). Hans tanker er famlende, uten den praktiske, viljebaserte og rasjonaliserende bevissthet. Han er lydhør og sanse-var, og han venter på noe: “Hvert øieblikk han levde, eide nu den mulighet at just *da* kunde sindets dype dagdrøm kjenne sig igjen i et annet, fjærnt øieblikk” (Boyson 1974 s. 21). For Severin er det et skille mellom å huske og å minnes (Boyson 1974 s. 51), og minnene har noe skapende og eksistensielt ved seg. “Disse minner [...] betyr de alle sammen kanskje *sindet selv*” (Boyson 1974 s. 24). Severin lever gjennom sine minner og sin intuisjon. Bergson skriver mye om hva intuisjon er. Han henviser blant annet til musikk for å forklare hva han mener er kjennetegn ved varighet og intuitiv erkjennelse. Tonene er som faser i den strømmen som utgjør musikken. Det er musikken vi vil oppleve, ikke hver tone. Oppdeling ødelegger fenomenet. I bevisstheten lever fortiden og nåtiden sammen, de inngår begge i varigheten. Mye som er motstridende når det skal uttrykkes språklig og settes på begrep, kan i intuisjonen oppleves om en meningsfull helhet.

For Severin inngår minnene på en fundamental måte i nåtiden. Bergson skriver om dette fenomenet: “Uopphørlig går nåtiden over til å bli erindret fortid som er til stede i opplevelsen av ny nåtid; uopphørlig vokser summen av erindret fortid som trenger inn i erfaringen av nåtiden. Derfor må man karakterisere varigheten på en måte som virker selvmotsigende: Varigheten – og det vil si menneskets bevissthetsliv – forandrer seg uten opphør, forblir aldri det samme fra øyeblikk til øyeblikk, fordi summen av varighet også forandrer seg uten opphør. Men samtidig er den ett, man kan ikke spalte varigheten opp i deler fordi tilstanden går over – og trenger seg inn i – hverandre. [...] Likeledes vever nåtid og erindring seg inn i hverandre; erindringen preger vår opplevelse av nåtid likesom nåtiden preger vår erindring.” (Bergson 1989 s. 34-35). For Severin er minnene “flytende og underveis” (Boyson 1974 s. 99).

Bergson tenker ikke-dualistisk, med flytende overganger mellom ånd og materie (den tenkende og den utstrakte substans hos Descartes), sjel og kropp. Det finnes en livskraft (“*l'élán vital*” kaller Bergson den) som er “en kraft beslektet med menneskets dypeste bevissthetsliv” (Bergson 1989 s. 19). Denne kraften går “fra enheten til mangfoldet” (Winther 1978 s. 99) og er “av samme art som vår

bevissthets varighet” (s. 109). “Idet alt var til som i en flod, munnet det svunne ut i nuets luft” (Boyson 1974 s. 96). Severin nærmer seg erkjennelser av hvem han er: “En ny tenksomhet vilde varlig ta kjenning av hans eget Selvs gåde” (Boyson 1974 s. 14). “Et glemt syn var det, som meldte sig tilbake; blikket alene kan finne hvad synet har vært, bare blikket trenger at snu sig innover, at stille sin se-kraft om – at vænnes-til liksom den rette avstand, da han kan forstå . . .” (Boyson 1974 s. 11).

Fortelleren i romanen peker på gåten tid: “Imens går mange år, man vet ikke hvordan.” (Boyson 1974 s. 40; se også s. 46, 63, 112). “Idet alt var til som i en flod, munnet det svunne ut i nuets luft som den ene strømnings vann blanner sig med de andres” (Boyson 1974 s. 96) Denne tiden er ikke matematisk. Tiden kan bre seg ut og oppleves som varighet, som en “øy” av tid snarere enn en linje av tid. Rommet i første setning, altså bildet på romanen, må oppleves i en annen type varighet (Bergsons “la durée”). Romanen må leses langsomt, uten noen praktisk rettethet. “I varigheten går det for seg en kontinuerlig forandring og fornyelse; intet er “ferdiglaget”. Hvert øyeblikk rommer noe nytt; det kan ikke forklares av de foregående.” (Winther om Bergsons filosofi; 1978 s. 67) Dette innebærer at mennesket er “fritt”: “Med frihet mener man forbindelsen mellom det konkrete jeg og den handling jeget utfører. Denne forbindelse er undefinerbar, nettopp fordi vi er frie. Man analyserer visselig en ting, men man analyserer ikke en utvikling (progrés); man oppdeler utstrekning, men ikke varighet. Eller hvis man hårdnakket fastholder at man vil analysere varigheten, omformer man ubevisst utviklingen slik at den blir en ting, varigheten slik at den blir utstrekning. Ved det at man hevder å oppdele den konkrete tid, bretter man tidsmomentene ut i det homogene rom. I stedet for det fenomen som fullbyrdes, stiller man det fenomen som er fullbyrdet, og når man likesom har fått jeg-ets aktivitet til å størkne, ser man spontaniteten oppløses i ubevegelighet og friheten i nødvendighet.” (Bergson sitert fra Winther 1978 s. 69)

“Det sansende jeg hører ikke fullstendig til “det indre”; det er direkte forbundet med den ytre verden som det retter seg mot. Likesom intuisjonen hensetter oss direkte i varigheten, hensetter sanseoppfattelsen oss i selve det stoff vi sanser. Vår evne til å sanse er en del av dette stoff likesom evnen til å intuere [dvs. oppfatte gjennom intuisjon] er ett med varigheten.” (Winther 1978 s. 80) “Men våre erindringer forsvinner og dukker frem igjen; hvor *er* de da i mellomtiden? De er i *varigheten* – de eksisterer kun i varighetens sammenhengende strøm.” (Winther 1978 s. 82) Men Severins vei til selverkjennelse beskrives også som en slags tomhet: “Med ensomt og tjenende sind hadde han vandret i de samme omgivelser, så lenge inntil de forsiktig begynte at bryte *sin* taushet [...] slik gikk han ute kveld etter kveld [...] Slik kom minnene op i ham [...] Og slik gikk han *nu* omkring under det alltid forbrennende, alltid gjenvåkrende lys [...] Det var som om hans Jeg kunde bli en så lydhør tomhet innover, at det ubehjelpeligst forgangne kunde klinge igjen – – så lenge til kanskje en lønning kraft bakom alle tiders løp hadde fullført sin gjærning, og slett ingen klang skulde rekke ut mer, og tomheten som endelig blev hel og alene, blev lik en tomhet hvor alle klanger har forbrukt sig selv.” (Boyson

1974 s. 21-22) Dette kan ha sammenheng med at “hver ting innerst inne stod tom rundt sin egen mening, ikke mindre passiv enn han” (Boyson 1974 s. 82).

Kapitteloverskriften “Rast ved stranden” uttrykker noe om livets korthet (rast) og det ukjente som livet grenser opp til (stranden ved havet). Severins liv har det glidende og forvandlende ved seg som bølgen i siste avsnitt. Slutten av romanen skal gi oss opplevelsen eller erfaringen av en bølge *før* begrepsfestingen. Denne bølgen eller dønningen blir et symbol på det unike, på individet og på genuin sansning. Den er ånd, ikke substans. Bølgen kan være et avsluttende bilde på Severins strømmende bevissthet. (Romanen har blitt sammenlignet med Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*; Hognestad 1999 s. 31.) Bølgen er som en flytende sjel gjennom livets hav, mens vanlige mennesker er som skygger avskilt fra sin sjel (jamfør Platons hulelignelse). Det gjelder å finne tilbake til det indre mysterium som det ytre, praktiske livet overdøver. Bølgeslaget kan også symbolisere ett, ubetydelig liv, altså Severins eget, men det er liten tvil om at opplevelsen av bølgen gir Severin en epifani, en slags eksistensielle åpenbarelse.

Digitale romaner

Amerikaneren Richard Grossmans *Breeze Avenue* (påbegynt ca. 1980) har blitt kalt en roman på 3 millioner sider (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 4) Verket handler om den alkoholiserede dikteren Michelangelo Goldberg, som gir bort sine penger og reiser til Venice Beach for å finne Gud. Goldberg skriver tekstene som til sammen danner en gigantisk roman. “*Breeze Avenue* can best be described as a massive, highly intergrated cyberspatial literary form that disgorges music, architecture, art, dance, video, and a large variety of books in prose and verse. Sections of the work draw on information from geology, screenwriting, software development, astronomy, politics, architecture, graphic and product design, meteorology, metaphysics, linguistics, literary and social theory, material science, acoustics, musical instrumentation and composition, computer animation, cryptology, deaf theater, sleep theory, mathematics, choreography, photography, engineering, archeology, business practice, zoology, quantum mechanics, lexicography, and Vedic, Greek, Egyptian, Chinese, and Hebrew studies. Documents are produced in Latin, Yiddish, Orkhon, Hebrew, Fraser, Sanskrit, Chinese, Hieroglyphs, American Sign Language and Sutton Signwriting, various forms of numeric and symbolic notation, and English. The complete work contains thirty-seven “elements” or distinct groups of texts. Its first manifestation will be as a one-volume 3,000,000-page book available for reading at <http://www.breezeavenue.com>.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 193) *Breeze Avenue* i trykt utgave vil “consist of four thousand case-bound volumes, each consisting of 750 pages” (s. 193).

“*Breeze Avenue* can best be described as a massive, highly integrated cyberspatial literary form that disgorges poetry, prose, art, music, dance and theater through a large variety of books, objects, videos, performances and Web content.”

(http://www.richardgrossman.com/breeze/breeze_descrip.html; lesedato 21.01.11)
“Astronomical software has been developed specifically for *Breeze Avenue* that tracks the motion of every visible star in the universe and projects it forward for one hundred million years. [...] Twenty couplets, each a hymn to God, are typed out at fifty-thousand-year intervals (“epochs”) using these star fonts. Each poetic line is then size adjusted to fit precisely on three pages, so that six pages of stars surround a central page containing the couplet in white letters on a black background. These sub-elements occupy 280,000 pages of the larger work.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 195) “A hundred-poem sonnet sequence dealing with aging, death, and man’s relationship with God has been written in Shakespearean form, and is being changed letter by letter into eye charts.” (s. 196)

En del i *Breeze Avenue* er lagd på denne måten: “Four deaf actors individually and separately sign fifteen single-page-page English-language poems (“a poem portrayal”) in highly differentiated styles and forms, and on diverse subjects. The actors are not permitted to consult with one another. The signing of each poem is video recorded. This recorded sign language is then translated by another participant into Sutton Signwriting iconography, a computer font. The iconographer works with both a video editor and a director (who is professional in deaf theater) so that the icons are synchronized with footage. [...] Finally, these back translations are used as the source for the creation of fifteen Tang-era-style Chinese-language poems that – while based on the interpreter’s choice – can stand alone as works of art.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 200)

En annen del av *Breeze Avenue* er kalt “The Brain Opera”: “This is an original opera derived from brain voltage and imagistic measurements of people when talking in their sleep and when awake, respectively. These measurements are collected by a sleep clinic, in collaboration with a PET scanning facility, using procedures set up specifically for that purpose. The encephalographic waveform data are mathematically converted into music, while sleep speech is used to create a libretto based on the electric patterns in sleeper’s voices.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 202) Delen “The Gallery of the Purchasers” er en lang serie av “head shots of individuals who have purchased a volume from one til five for-sale editions of *Breeze Avenue*, with each individual’s name and occupation appearing in large lettering on the subsequent page.” (s. 202) Et annet innslag kaller Grossman “a fable about a wealthy heroin addict who receives a divine message encoded in spam. As a result of circumstances surrounding this epiphany, the junkie is driven into an alternate reality that promises salvation, but as a consequence of moral weakness leads to a bizarre and nasty turn of events.” (s. 203)

“*The Animals*, a five-hundred-poem pastoral consisting of conversations between a shepherd and his flock of two hundred creatures, was published in hardcover in 1983, and reissued in 1990 in paperback.” (Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 205)
En annen spesiell og i dette tilfellet installasjonslignende del av Grossmans *Breeze*

Avenue: "A clear, synthetic "Torah Ball," five inches in diameter, is being incised with the Ten Commandments and inserted in a kilometer-deep shaft in a mountain located outside Nathrop, Colorado. After approximately twenty million years, as a result of forces of erosion that have been carefully calculated, the ball will emerge from and roll down the crumbling mountain, thus re-creating a "Mount Sinai experience" well after the human race has been driven to extinction. Corundum is almost as erosion resistant as diamond." (s. 206) I den digitale versjonen er det "an undivided element consisting of photo and textual documentation of the ball, the landscape, the mountain site, and the drilling process. An edition of Torah Balls is being created for sales." (s. 206)

Amerikaneren Norman M. Kleins *The Imaginary Twentieth Century* (2007) har av forfatteren blitt kalt en "database novel" (i Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 137). *The Imaginary Twentieth Century*'s "archive" "includes twenty-two hundred illustrations, photos, film clips, as well as a stochastic sound engine." (s. 142 og 146) Om temaet sier Klein: "This is fundamentally a novel about seduction – sexual, futuristic, apocalyptic, utopian." (s. 147) Klein beskriver de glidende fotografiene i verket som en visuell parallell til stream of consciousness (s. 150). Boka er en "historical science-fiction novel [that] operates as a gigantic interactive data field with 2,200 images and an original sound composition. The story involves the picaresque adventures of a woman who is seduced in 1901 by four suitors, each with their own vision of the coming century. We navigate through the suitors' worlds, follow the woman (Carrie) on her travels, witness what she and her lovers forgot to notice; and experience the tastes and sounds of the period from 1893 to 1926. It is a whimsical meta-journey, available on DVD-ROM with an accompanying book. The co-directors are: Margo Bistis, curator; Norman Klein, author." (fra <http://www.imaginary20thcentury.com/>; lesedato 25.01.11) I en annen av Kleins databaseromaner, *Bleeding Through* (2002-2003), "a thousand images and film assets would stream with absences, like bubbles in a polymer wrap" (Klein i Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 141).

I Japan ble romaner skrevet på og for mobiltelefon et kjent fenomen i 2007. Disse romanene skrives på mobiltelefoner på samme måte som sms-er tastes inn. Det japanske forlaget Starts i Tokyo drev i 2008 stort med "mobilromaner", med forfattere som "har skrevet flere bestselgere – med tomlene. [...] *Keitai shosetsu* – mobilromaner – er på kort tid blitt big business i Japan. Så stort at halvparten av de ti mest solgte romanene i 2007 var laget på en liten mobilskjerm. Kanskje i pendlertogrushets tidlige morgentimer og sene kvelder, eller kanskje på en klissete kafé i en halvtrist forstad. [...] Litteratur som skrives, og leses i påvente av noe. De små tiloversblitte stundene som oppstår i løpet av en vanlig dag, og er som skapt for forbruk, og produksjon, av mobilromaner. [...] Dette er *manga* uten bilder. Men på sitt beste kan en mobilroman likevel gi litterært utbytte. [...] Forlaget Starts har fått mangedobbelt igjen for satsingen på mobilromaner. Det hele er bygd omkring nettstedet Ichigo – som på noen år er blitt det mest fremgangsrike nettstedet for mobilromaner, med over to millioner medlemmer. Her laster håpefulle forfattere

opp sine verker og får dem bedømt av andre forfattere og lesere.” (*Morgenbladet* 16.–22. mai 2008 s. 28)

Den japanske betegnelsen “keitai shosetsu” brukes om mobiltelefonromaner. Forskeren Mizuko Ito “sees in the rise of cell phone novels a high degree of media and gadget literacy, a cultural willingness to experiment with new technologies, and a desire for private space and intimate communication. [...] The way it works is this: novels are posted by members of cell phone community sites to be downloaded for free and read on other cell phones. Reading often takes place in crowded trains during long commutes. The works are published in 70-word installments, or abbreviated chapters that are the ideal length to be read between shorter train stops. This means that, despite small cell phone screens, lots of white space is left for ease of reading. Multiple short lines of compressed sentences, mostly composed of fragmentary dialogue, are strung together with lots of cell phone-only symbols. The resulting works are emotional, fast-paced and highly visual, with an impact not unlike manga. Japan’s first cell phone novel was keyed in by “Yoshi,” whose “Deep Love: Ayu’s Story” (2002) details the struggles of a teenage prostitute in Tokyo. This work – like most – is romance peppered with scenes of rape, pregnancy, abortion, suicide attempts and drug addiction. Promoted by avid readers online, “Deep Love” became a grassroots sensation and was picked up by Starts Publishing and made into a printed book. Starts maintained the left-to-right cell phone novel style and the emoticons, which has become now the standard in paper versions of the works. By early 2007, “Deep Love” had sold about 2.7 million copies and spawned a TV series, movie and manga. The book also sparked a renaissance among cell phone users with time and creativity to spare.” (Patrick W Galbraith i <https://japantoday.com/category/features/cell-phone-novels-come-of-age>; lesedato 08.03.19)

“The number of cell phone novels in print [i Japan] began skyrocketing in 2006, when 22 books hit the shelves; the following year, there were 98. Even a no-name author with a cell phone novel publishing deal enjoyed a first run of between 50,000 and 100,000 copies. [...] The popularity of the genre is spreading beyond young girls. Ten of the bestselling printed novels in Japan in 2007 were based on cell phone novels, and each sold around 400,000 copies. Strikingly, the sales were strongest for costly hardcovers, which readers who had already experienced the work on their cell phone screens bought as memorials. Starts alone has released 40 titles that have sold 10 million copies. [...] Online detractors call cell phone novel enthusiasts “yutori,” slang for those who cannot properly read, write or think because of the “slow education” (“yutori kyōiku”) system adopted in the ’90s to reduce pressure on kids. [...] “Shōjo” novels, amateur writings published in girls magazines in the early 1900s, were also criticized as deviant, inane and encouraging inappropriate affection among (and with) girls. These works, however, grew so popular that they attracted contributions by the likes of Nobel Prize laureate Kawabata Yasunari. Similarly, Jakuchō Setouchi, a Buddhist nun who translated the “The Tale of Genji” into modern Japanese, has revealed that she has

written cell phone novels.” (Patrick W Galbraith i <https://japantoday.com/category/features/cell-phone-novels-come-of-age>; lesedato 08.03.19)

En japansk romansjanger er såkalte “light novels” (“ranobe” eller “rainobe” på japansk), som vanligvis er illustrerte romaner. Noen må leses på skjerm og kan framstå som blandinger av bøker, tegneserier og dataspill.

“Who wants long novels anyway? Why spend all your spare time for a month reading a thousand-page novel, when you can have a similar aesthetic experience in the theatre or cinema in only one evening? The writing of a long novel is in itself an anachronistic act: it was relevant only to a society in a set of social conditions which no longer exist [...] The novel should now simply try to be funny, brutal and short” (Bryan Stanley Johnson sitert fra <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No14/article4en.html>; lesedato 16.08.18).

Japanske “light novels are actually prose, written in short paragraphs for fast reading. Light novels are very popular in Japan, chiefly among teenagers and young adults [...] While many people believe that the word “light” in the name means the novel is short (and they usually don’t last much longer than 200 pages) or that it uses manga-style illustrations, the truth is that this actually refers to the text inside. Modern light novels use simpler, easier-to-read everyday kanji as opposed to “hard” novels, which generally contain much older words which, even for Japanese readers, may necessitate keeping a dictionary on hand to understand.” (<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LightNovels>; lesedato 11.11.15)

Noen digitale romaner blir kalt “Visual novels”. En visuell roman i denne kategorien rommer vanligvis både digitale bilder og digital lyd (lydkulisser til den verbale teksten). Et bilde kan f.eks. vise stedet der handlingen foregår, eller en person som inngår i handlingen. Dette er altså audiovisuelle romaner som leses og ses på et display. De framtrer som en blanding av kortromaner, tegneserier, filmer og hørespill. Blandinger av digitaliserte fortellinger og dataspill har blitt kalt blant annet “interactive fiction”, “participatory novels” og “participa-stories”.

Den danske forfatteren Merete Pryds Helle skrev i 2008 mobilromanen *Jeg tror, jeg elsker deg*. Den ble i desember 2008 annonsert på nettstedet <http://www.litteratursiden.dk/> som Danmarks første “SMS-roman”, med følgende informasjon om hvordan den kunne lastes ned: “Send Jeg elsker til 1225 – så vil du i løbet af de næste 8 dage modtage sms’er med de 27 episoder, romanen består af. Prisen er 25,- kr. i alt (+ alm. sms-takst for den besked, du sender for at tilmelde dig tjenesten). Beløbet lægges på din mobilregning/trækkes på taletidskortet.”

Nettstedet www.forfatterbloggen.no lanserte i 2007 en “bloggroman”: “*Hvis meteoritter kan styrte* – den store norske bloggromanen. Det begynte som et forslag ut i luften, men Levi Henriksen grep utfordringen og skrev kapittel 1 i Den store norske bloggromanen, som fikk tittelen *Hvis meteoritter kan styrte*. Tom Egeland,

Grubler og Elin Brend Johansen tok stafettpinnen videre og fra nå av kan alt skje. Delta i skrivestafetten og bidra til Norges første bloggroman! [...] De første kapitlene: Levi Henriksen: Kapittel 1. Tom Egeland: Kapittel 2. Fortsettelse til Egelands kapittel av Grubler. Elin Brend Johansen: Kapittel 3. Grubler: Kapittel 4. Martin E.: Kapittel 5. Bloodymary: Kapittel 6. Grubler: Kapittel 7. Petronella: Kapittel 8. Martin E.: Kapittel 9. Lupuz: Kapittel 10 [...]”. På *Dagbladets* nettsider uttalte Tom Egeland: “- Jeg vet ikke helt hva en bloggroman er, egentlig. Det er vel noe som lever sitt eget liv i en blogg. Dette er et helt demokratisk og ikke-redigert forum med etablerte forfattere og wannabes som kan skrive side om side”. Henriksen “er usikker på hvor boka kommer til å ende. Kanskje blir det den første såpeboka – en bok som varer og varer i det uendelige. Tom Egeland kommer med en annen sammenligning. - Dette er på en måte litteraturens svar på teatersport. Alt improviseres, ingen har eierskap til teksten. Problemet med en sånn øvelse er vel at den ender ikke noe sted. Hvem tør å skrive siste kapittel? Kanskje det må bli Levi, sier han.” (19.03.07).

En gruppe tyskere startet 1. juli 2010 det de erklærte som verdens første facebookroman, en omfattende fortsettelsesfortelling som publiseres bit for bit på det sosiale nettstedet Facebook (et sted for diskusjoner, selvframstillinger og mye annet). Tittelen på den tyskspråklige facebookromanen var *Zwirbler*. Det ble anbefalt at både skrivere og lesere var fra 17 år gamle og oppover. Leseres kommentarer ble innarbeidet i teksten, slik at enhver kunne forandre teksten kontinuerlig. De første skriversne annonserte at folk knapt har tid til å lese lange romaner lenger, men at *Zwirbler* har den fordelen av den består av korte deler. Samtidig med den verbale teksten ble det publisert en podcast-versjon (lydfil). En dansk-initiert facebookroman senere samme år fikk tittelen *Er i der?* (2010): “Den måtte vel komme en vakker dag, den første facebookromanen, og nå er den her. Fire danske forfattere på 40+ har skrevet en ungdomsroman som i sin helhet er publisert på Facebook gjennom mer enn 300 innlegg. Som om ikke det var nok, er den skrevet i et språk som ligner det som ungdommen bruker på nettsamfunnet.” (*Morgenbladet* 3.–9. september 2010 s. 35)

“Forfattersøstrene Sigrid og Guri Botheim har blant annet opprettet Facebook-profiler for flere av romanfigurene i “Ramstein pensionat”. Fantasyforfatter Sigbjørn Mostue har skrevet bok som forutsetter at man sjekker informasjon på nettet. Boka har nemlig et eget tilhørende nettunivers med videoer, blogger og fiktive personer som gir sentral informasjon til historien. - Det er mulig å lese “Mørkeboka” uten å bruke Internett, men da vil man gå glipp av en viktig dimensjon og mange overbevisende poenger, sier Mostue. Han tror blandingen av bok og Internett vil bli en stor og levedyktig sjanger, som vil bli desto mer utbredt med e-boka. Mørkebokas internettunivers er lagd i samarbeid med rollespiller Matthijs Holter.” (*Dagbladet* 17. november 2009 s. 39)

Den engelske forfatteren David Mitchells *Slade House* (2015) “startet som en twitterroman. I løpet av fem uker sendte han ut tweets. Han gikk fra å ha null

følgere til 50 000. Så ble det til en roman der spøkelsene er noe langt verre enn spøkelseser.” (*Dagbladet* 28. mai 2016 s. 40)

Nintendos spillsystem Wii kan brukes til en lang rekke spill, blant annet *Another Code R: A Journey into Lost Memories Format* (2009), som er en slags kriminalroman: “Leses og løses som en kriminalroman”, står det på omslaget til *Another Code R*, og det er farlig nær sannheten. I denne krysningen av en kriminalroman og et dataspill bruker du det aller meste av tiden til å lese beskrivelser og dialog i tekstform. Vi følger 16 år gamle Ashley, som vender tilbake til et naturreservat hun sist besøkte som treåring sammen med sin mor, like før moren ble drept. Ferieturen bringer tilbake masse minner om den avdøde moren, og ferien utvikler seg til et mysterium, der Ashley forsøker å pusle sammen minnene fra fortiden for å finne ut hvorfor moren tok henne med hit for 13 år siden. Naturreservatet er vakkert utformet, men spillet passer på at vi ikke går oss vill ved å holde oss hardt i hånden hele tiden. Spillet har stram regi, og som spiller får vi veldig lite spillerom til å utforske fritt. Her gjelder det å følge spillets manus til punkt og prikke, og spillopplevelsen er til tider like bundet som å lese en bok fra a til å. [...] Når Ashley ikke snakker med andre, går tiden for det meste med til å utforske omgivelsene og avdekke spor. Denne oppgaven kan i seg selv være overveldende, da spillet virker besatt av å detaljbeskrive alt fra gardiner til malerier og møbler i banale og intetsigende setninger. Men grafikken og omgivelsene er stemningsfulle og edruelig utformet, og kler spillet godt med sin håndtegnede stil. Innimellom glimter spillet til med en finurlig gåte som skal løses, og spillet er på sitt beste når man får gleden av å bidra selv til å føre historien videre.” (*Aftenposten* 10. juli 2009 s. 12)

“Alt nå merker man at det skrives annerledes, du ser det i filmer og installasjoner, musikk og litteratur, og jeg tenker ikke bare på bloggromaner [...]. Ta romantrilogien min om Jonas Wergeland. Den hadde en estetikk påvirket av hypertekst. Man assosierer fra et avsnitt til noe annet enn ventet. Nærmest som å klikke på det inne i hodet, man trykker på en lenke og befinner seg plutselig på et helt annet sted.” (Jan Kjærstad i *Morgenbladet* 13.–19. mars 2009 s. 29)

En ny tendens i 2011 var såkalte bok-app (bokapp), dvs. litterære tekster som “application software” til å leses f.eks. på PC eller mobiltelefon. “Gyldendal med skrivekonkurransen og bokapp [...] I forbindelse med lanseringen av forlagets nye app “Kortlest” ønsker de tekster fra nye forfattere, og utlyser konkurranse. Forlagets nye app ble tatt godt i mot av boklesere da den ble lansert i går. Allerede samme dag ble “Kortlest” den mest solgte bokappen i Apple store, skriver redaksjonssjef for norsk skjønnlitteratur Kari Marstein på Twitter. Nå vil de finne korte tekster fra nye forfatterstemmer. Noveller, fortellinger og litterære essays; tekster i alle formater og former, skriver forlaget på sin nettside. Og dikt får vi tro, som bør egne seg godt i en slik app. For vinneren forplikter seg til at utdrag fra manuset blir publisert på deres nye app og i tidsskriftet *Vinduet*, i tillegg til fysisk format. “Kortlest” skal være en publiseringsplattform for korte litterære tekster,

lyd- og videosnutter. En abonnements-tjeneste hvor man betaler et halvårlig beløp. Appen er utviklet sammen med det anerkjente amerikanske forlaget McSweeney's." (<http://www.bokogsamfunn.no/gyldendal-med-skrivekonkurranse-og-bokapp/>; lesedato 19.01.12)

"The people who brought you "Pride & Prejudice & Zombies" have launched "Pride & Prejudice & Zombies: The Interactive Book App" just in time for Halloween. The download is available for iPads and iPhones at an introductory price of \$4.99. A version for Android tablets is expected soon. Quirk Books kicked off the classic literature mashup bonanza in 2009 with "Pride & Prejudice & Zombies," which became a surprise bestseller. The publisher followed up with more of the same, with "Sense & Sensibility & Sea Monsters," "Android Karenina" and "The Meowmorphosis." What would Jane Austen, Leo Tolstoy and Franz Kafka think? Their books and others in the public domain are fair game, so the market was soon flooded with books like the "The Undead World of Oz" and "Adventures of Huckleberry Finn and Zombie Jim." But "Pride & Prejudice & Zombies" started it all. Its interactive edition has Jane Austen's original version when your device is facing one way; flip it around and it's zombified. "The people in Austen's books are kind of like zombies," zombifying co-author Seth Grahame-Smith told The Times the day of the book's release. "No matter what's going on around them in the world, they live in this bubble of privilege. The same thing is true of the people in this book, although it's much more absurd." The app's zombie elements include hundreds of illustrations, motion graphics, music and sound effects (squish). It was created by PadWorx Digital Media, which won a 2010 Publishing Innovations award for its ebook version of Bram Stoker's "Dracula." A trailer for "Pride & Prejudice & Zombies: The Interactive Book App" is after the jump." (<http://latimesblogs.latimes.com/jacketcopy/2011/10/pride-prejudice-zombies-app.html>; lesedato 12.11.11)

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