

Norsk litterær årbok 2009

REDAKTØRAR
JØRGEN MAGNUS SEJERSTED
OG EIRIK VASSENDEN

DET NORSKE SAMLAGET
OSLO 2009

KRISTOFFER JUL-LARSEN

Romanåret 2008 – Det politiske vert stendig meir personleg

Eg gjev meg ut i 2008¹ for å finne *tendens, ideologi*, kanskje til og med rein *politikk*, og som ein god hermeneut finn eg det eg leitar etter.² At det er desse omgrepa eg brukar som brilleglas når eg set meg ned med bokstabelen frå fjoråret, er tidsriktig. Ideologi og politikk har vorte stendig meir aktuelle inngangar til litteraturen utover oo-talet. Det samlar seg tunge politisk- teoretiske skyar på den internasjonale horisonten, mellom anna over The University of London, kor teoristar som Slavoj Žižek, Alain Badiou, Jacques Rancière, Michael Hardt og Terry Eagleton tidlegare i år kom saman for å diskutere «The Idea of Communism». I Noreg har universitetskurs, litterære tidsskrift, forlag og så bortetter, nok ein gong³ gitt seg i kast med politikken / ideologien / samfunnet sitt band til litteraturen. Denne vilja i produksjons- og resepsjonsapparatet til å aktualisere litteraturen samfunnsmessig ser vi òg spegla i at det har vorte gjengs å kople omgrepa *litteratur* og *generell debatt* tett til kvarandre, som om poetokratiet framleis rådde, noko som vel er klårast konkretisert i at Litteraturhuset i Oslo fungerer minst like mykje som ein «politisk debattarena» som eit «estetisk rom», om ein no skal skilje mellom slike storleikar. Den habermasiske borgarlege ålmenta, grodd ut av ein samtale tett knytt til litteraturkritikk, ser ut til å vere draumen mange ber på. Her må eg skunde meg å leggje til at det slett ikkje er nokon dårleg draum⁴, samstundes som mykje av den nye teoriutviklinga nok er langt frå så instrumental i si handsaming av banda mellom litteratur og politikk, som det modellen vi sit med etter tendenslitteraturen skulle indikere. Tvert om ser det ut til at freistnadene på å kople litteratur og samfunn til kvarandre fører

til nye formuleringar, ikkje berre av kva sjølve koplinga er, men og av kva litteratur og samfunn er.⁵

Om ein skal skrive om politikk og språk i 2008 kan ein ikkje sjå bort frå at det var eit år i vonas teikn: ei von om endring i USA. Denne vona var, i tillegg til å vere forma av ei eskalerande finanskrise og eit skandalisert presidentembete, sterkt forma av ord. Barack Obama vann ein retorisk siger utan sidestykke i nyare politisk historie, spesielt verdt å merke seg sidan Obama makta noko ingen har klart sidan TV verkeleg gjorde seg gjeldande i folk sine heimar, han gjeninnførte ein tilsynelatande truverdig høgstil i den politiske ålmenta. Med utsegner om von, endring og einskap talte han på eit språk som ein skulle tru falt ned frå sine høge stylter når det blei sett under press, det skjedde ikkje i nokon særleg grad.⁶ Det er få norske romanar frå 2008 som nyttar eit slikt høgstomt vokabular⁷, dei aller fleste snakkar lågmælt om ting som, viktig nok i seg sjølv, fyrst og fremst gjeld romanpersonane og deira næraste. Om det finst håp om endring, er det sjeldan knytt til eit samfunnsmessig nivå, og sjølv innanfor det personlege er det oftast stillstand som er det framherskande. Eit halvt auge retta mot overskrifta mi gjev eit hint om at romanåret 2008, politisk sett, er via intime relasjonar, og då tenker eg særleg på banda mellom foreldre og born. Om eg skal gjere meg «polemisk» og driste meg til å peike på ei *rørsle*, er det kanskje mogleg å seie at tildelinga av Fritt ord-prisen til Nina Karin Monsen ikkje var så overraskande likevel.

Per Petterson: *Jeg forbanner tidens elv*

Det tydelegaste og mest talande eksempelet på den stillferdige tona og den private haldninga til det politiske, finn vi vel i Per Pettersons *Jeg forbanner tidens elv* (Oslo: Forlaget Oktober, 2008). Petterson vart tildelt Brageprisen, Kritikerprisen og Nordisk råds litteraturpris for boka, dei fleste vil seie ei bok for seint. *Jeg forbanner tidens elv* er eit nytt kapittel i historia om familien Jansen, som har spelt hovudrolla i alle Petterson sine tidlegare bøker, utanom i den enorme suksessen *Ut og stjæle hester* (2003).

Jeg forbanner tidens elv skildrar bandet mellom sonen Arvid og mora hans, med omdreingspunkt i tida rett etter ho har fått melding om at ho har kreft og kort tid igjen å leve.

Forteljinga er bygd opp rundt Arvid sine tankar om bandet til mora gjennom oppvekst og ungt vaksenliv fram til romanens no i 1989, kor Arvid sjølv er vaksen og i ferd med å skiljast. Ei nøkkelhending i forholdet mellom mor og son er Arvid si innmelding i AKP-ml og den påfølgjande sjølvproletariseringa som fører til at han gjev opp ei påbyrja utdanning. Scena kor han møter mora på konditori og fortel om avgjerda si, er sterk, mykjeseiande og eit typisk eksempel på Petterson som ein «uvanlig emosjonell romanforfatter»:⁸

Alt dette prøvde jeg å fortelle mora mi. Jeg hadde hengt fra meg jakka på stumtjeneren, jeg så at dama bak disken var på vei med kaffen vår og napoleonskakene på et brett, og idet jeg snudde meg på stolen for å sitte ansikt til ansikt med mora mi i denne stunden vi hadde for oss sjøl og munnen min fortsatt rant over av ord, så jeg plutselig den flate hånda hennes komme farende over bordet som en skygge, og den traff meg mot kinnet, og smellet som høretes var den høyeste lyden i lokalet. (...) og langt inni meg kjente jeg den gamle lengselen etter ei søster, og hadde jeg hatt ei søster ville livet mitt vært et annet liv og jeg ikke den som satt her akkurat nå, i konditoriet Bergersens på denne måten. Men typisk nok hadde jeg bare tre brødre, tre stykker til og med, og det svei sånn i kinnet, jeg kjente det ble rødt og varmt, og jeg visste ikke hva jeg skulle gjøre eller si. (s. 51f)

Avsnittet er eit talande eksempel på korleis Petterson lar den politisk-personlege avgjerda om å verte ein del av arbeidarklassen spele seg ut på eit heilt privat nivå; eller sagt meir abstrakt: kva konsekvensar politisk intenderte handlingar – handlingar retta mot samfunnsstrukturar – har for personar som utfører slike handlingar (dessutan er sitatet eit drivande godt eksempel på den nærast flommande stilen Petterson meistrar til dei gradar). Grunnen og kjenslene Arvid gjev til kjenne for å gå med på partiet si oppmoding om å proletarisere seg, er òg av høgst personleg art: «(...) og jeg ville så ugjerne skuffe noen, jeg har hatt

det sånn bestandig. Så jeg skjønte hvilken vei det bar.» (s. 50). Altså ligg den eksplisitt politiske handlinga, partimedlemskap og sjølvproletarisering, godt pakka inn i personlege erfaringar både i forkant og etterkant av hendinga, og det er den personlege erfaringa – tida som går, avstanden til andre – som er *Jeg forbanner tidens elv* sitt materiale og motiv. Det politiske er meir for ein grunnleggande premiss å rekne, men ein sær viktig premiss. Politikken er eit sentralt element i den Rio Grande (s. 144 ff), i det gapet som har kome til mellom mora og Arvid, og som Arvid vil overstige med ein tale i 50-årsdagen hennar, ein tale han ikkje held sidan han vert for full. Men heller ikkje i den *tenkte* talen ser politikken ut til vere gjort til motiv, han ligg der meir som noko Arvid metaforiserer over, det er overstiginga og førestellinga om å møte mora, som er det sentrale. Arvid er ingen god AKP-kommunist, på fabrikkken får han ikkje til å agitere, det er vanskeleg nok å vere ein del av arbeidarfellesskapen. I boka blir Arvid si oppdaging av «(...) en menneskelig Mao, en jeg følte meg knytta til, en som kjente tida herje med kroppen som jeg sjøl hadde kjent det mange ganger (...)» (s. 62f) ei viktig hending, det er *her* Arvid knyt seg til rørsle, til den diktande Mao, ikkje artikkelforfattaren og agitatore.

70-talets politiske oppvakning og radikaliserings ligg som ein av fleire premissar for måten bandet mellom Arvid og mora utviklar seg på. Då er det annleis med den politiske omveltinga som finn stad i romanens no, 1989. I det Arvid drar etter mor si til Danmark, står Aust-blokken for fall, murane vert rivne og ingen veit korleis det kjem til å gå. Den kommunistiske utopien som arbeidarrørsle i større eller mindre grad har vore knytt til, ser ut til å vere daud og makteslaus. Dette historiske brotet dannar ikkje berre eit bakteppe for handlinga, den er del av det samanbrotet som rammar sentrale pilarar i Arvid Jansen sitt liv. Ekteskapet er i ferd med å ende. I det muren skal rivast, hogg han ned eit tre i moras hage for å rydde, la ljuset kome fram, ein ny start. Ei djupt symbolsk handling, men nedhogginga blir måteleg tatt imot. Den kreftsjuke mora dreg til Danmark for å vitje staden kor ho fødte Arvids eldre bror. *Det* var plassen ho

måtte sjå før ho døydde, ikkje noko knytt særskild til Arvid. Draumen om å vere noko heilt spesielt i mora sitt liv brest, ein draum som ikkje er ulik ein idé som ligg til grunn for det politiske engasjementet hans: «Jeg ville være et skille i tida. Men det var jeg ikke, og plutselig gikk det opp for meg at det kanskje var umulig å legge den Arvid bak meg, som jeg hadde vært opp til det punktet i mitt liv (...)» (s. 191). Han kan ikkje endre noko, i staden forbannar han tidas elv. Heile boka er ei sorg over øydelegging av det som var, over von som ikkje blir innfridd, fortviling over at vi ikkje maktar å foreine, eller gripe byrjing og slutt. Sett mot det uforstålege i at vi har eit opphav, at vi kjem frå noko(n), og at opphavet forsvinn, blir dei notidige brorskapa vi er del av mindre viktige i *Jeg forbanner tidens elv*. Men sjølvsgatt, dei daude er den største brorskapen av alle.

Inger Bråtveit: *Siss og Unn*

Inger Bråtveit si bok *Siss og Unn* (Oslo: Forlaget Oktober, 2008), den fyrste sidan debuten *Munn mot ein frosen fjord* (2002), er endå meir stillferdig enn Per Pettersons melankoli over fortida, men langt meir utprøvande formmessig. Boka er skriven tett opp mot Tarjei Vesaas' *Is-slottet* (1963), og er vel å rekne som ein slags *konkretisering* av nokre sider ved Vesaas sin symboltunge – og iheltolka – roman, og ei vidaredikting på andre sider. Dei to sårbare ungjentene Siss og Unn veks opp på ein liten plass på Vestlandet, Siss er svensk innflyttar, livleg og levande, Unn bur med mora si Mummy Big, og er inneslutta og stille. Bandet mellom dei to utviklar seg sakte, nærast på trass av dei to jentene, dvs. dei vil kjenne kvarandre, men får det nesten ikkje til. Boka skildrar einsemd og personleg utvikling, vekst og stillstand, i eit språk og ei form som skil boka frå det meste anna som har kome ut i 2008.

Unn og mora er forlatne av faren som ein dag drog utan førevarsel. Mummy Big var ein gong eit trygt augemerke i Unns liv, no er ho nedbroten og sjuk, utan arbeid, garden vert handsama av ein forpaktar. Det som står igjen er tuntreet:

Treet midt på tunet fortel at garden er så mykje meir enn ein personleg eigedom, at garden, som livet, berre er noko du forvaltar. (...) Over tuntreet sine sprikande greiner ligg det kvite blaute laget laust og det er med blikket fest på den ovale brunsvarte stammen Mummy Big ein dag seier: No må eg be forpaktaren om å saga treet ned før stormen kjem. Unn, synst du ikkje òg at det har byrja å luta seg mot huset? (s. 18)

Minna etter han som forlét dei er trugande og må fjernast synst mora, ho vil ikkje gråte over nokon mann meir, ho vil gjere seg fri frå arven etter han.

No ligg heile tuntreet oppskore og stabla i brennbare kubbar, men er det slik at ein må hogge ned alle tre i skogen (eller på kvart bidige gardstun kringom i kverven?) for å få bukt med den årtusengamle slekt-skål-fylgja-slekt-tradisjonen? Er det altså mannen med motorsag som må hyrast inn for at Mummy Big kan setja det endelege punktet for dei tider som alltid er farne? Kanskje det. (s. 73)

Kjærleiken, avhengigheita, er umogleg og øydeleggande når den andre nyttar fridomen sin til å forsvinne, då er ikkje tradisjonen noko verdt lenger, då må den òg hoggast ned. Men slike løysingar hjelper ikkje når Mummy Big òg ligg øydelagt igjen.

I Siss sin familie ligg ikkje problema like opp i dagen. Men «mamman» saknar livet sitt i Sverige, arbeidet ho hadde i parfymet. Tilværet som husmor er stillestående, mannen reiser langt for å kome seg på arbeid og er fråverande. Ho freistar å engasjere seg i hagearbeid. Var dette livet ho ville ha? «Landskap vert endra, livsform avløyser livsform, og så blott ein dag vert förorten erstatta av familielivet i dalen. No står den blå Volvoen parkert på det tunet som mamman etter fire månader har byrja å kalla sitt.» (s. 50)

Jentene internaliserer plikta dei har overfor mødrene sine, Unn mest av alt. Ho lar seg sjølv bli fortært av mora som sakte døy, og kjenner skuld for kvar augneblink ho gløymer at mora er sjuk. Dotterplikta er tung å bere, noko lettare for Siss som skal leve ut draumar på vegner av mor si, men like fullt ein bør. Siss

og *Unn* er sett utanfrå uhyre tru mot ein feministisk teksttradisjon, eit trekk som vert understreka i skildringa av Mosters vevarbeid, ein kvinnetradisjon med sterke tekstlege konnotasjonar. Men måten Bråtveit handsamar dei klassiske spørsmåla, om kvinners definisjonsmakt over eige liv innanfor familien, om menneskets einsemd og evne til og nå ut over sitt eige skal, gjer dei nye, og kanskje tøffare å hanskast med. For her er inga bod om redning, alle sit fast i sine skjebnar, Mummy Big, Moster, mamman og dei to jentene. Slik er ho kanskje tru mot Vesaas' modernisme. Det vesle som er av håp vert skusla vekk av personane sjølve: «Det var som dei smelta saman til eitt, og Siss minnest: Jag rörde vid dig där, vid tinningarna, fann örat och viskade: Syster. (...) Men kva var det så Siss med icecold-blikk hadde sagt: Rör mig inte mer! Så kva var det Unn då hadde gjort? Jo, raskare enn fort hadde ho stroke på dør.» (s. 155)

Samstundes vert denne ulukkelege forteljinga formidla av ein sær sjølvmedviten forteljar som frå utsida av forteljinga, i kursiverte kommentarar, instendig peikar på vala dei gjer, det tragiske, og nokre gongar tragikomiske, i hendingane. Det mislukka møtet mellom dei to jentene vert kommentert slik: «*Å soses, vilken vitalistisk flicko-pessimism!*» (s. 155). Her skil boka seg definitivt frå Vesaas si, kor perspektivet nok var meir einskapeleg. Bråtveits forteljar leikar, diktar, ler og grin med Siss og Unn, ropar til dei, trøyster dei, gjengir kjenslene deira for lesaren. Forteljaren er djupt sympatiserande, men med ei tone som lar lesaren ane fortvilning over personane: «*Visst er kvinner som sjølve endrar lagnaden sin sjeldne, men er det i vatn eller sand det står skrive at dei med stor K på eit eller anna uuthaldeleg punkt her i livet må grava det gråtande hovudet ned i si eiga pute?*» (s. 51)

13. uke av Marianne Mjaaland

Ei bok av ei heilt anna tapping, men med nokre liknande tematiske trådar, er årets «debattroman nummer ein», 13. uke (Oslo: Gyldendal, 2008) av Marianne Mjaaland, som finn stad i eit sjukehusmiljø og presenterer ulike kvinneskjebnar som alle er

knytt til abort på ein eller annan måte. Romanen er forfattarens tredje, ho har tidlegare skrive to spenningsromanar. Ho fekk ikkje noka enorm mottaking blant kritikarane, sjølv om det var stor semje om at romanen var interessant. Likevel fekk boka eit av dei mest omseggripande etterspela nokon norsk roman har fått i dei siste åra⁹, då ho leidde *Morgenbladet* til å setje i gang ei brevveksling mellom Mjaaland, som har jobba som lege, og sosiolog Willy Pedersen, ein av få samfunnsvitarar som har forska på kvinner som har tatt abort.¹⁰ Brevva var freistnader på å få i stand ein offentlig samtale om abort, ein samtale som så langt ikkje har funne stad. Få kvinner er villege til å fortelje offentlig om sine erfaringar med inngrepet. I eit samfunn kor alle andre intimgrenser for lengst er brotne ned av TV-kamera og feature-journalistikk, er det verdt å legge merke til.

Mjaaland kom i brevvekslinga og i samband med lanseringa av boka, med kritikk av noverande abortlovgjeving, men boka er ikkje noko reint åtak på abort i romans form. Heller ein freistnad på å gje ei dramatisk-realistisk skildring av sjukehusmiljø, intern politikk og maktkamp i helsevesenet og ei tett skildring av kvardagsliv i ein legefamilie, samstundes som det overgripande temaet heile tida er abort og abortens stilling i dag. Likevel kan ein undrast på om boka ikkje i for stor grad er skrive for å gje eksempel på *eit emne*.¹¹ Mjaaland gjer freistnader på å vere «litterær» og skildre hovudpersonen sitt indre liv, som stendig er i opprør, men disse passasjane synest oftast som transportetappar på veg mot resten av handlinga.

13. uke er godt plassert innanfor ein feministisk litterær tradisjon kor det private vert politisert, men Mjaaland utfordrar – i tråd med det rådande debattklimaet – det som no vert oppfatta som politisk korrekte feministiske standpunkt. Dei tre sitata som innleier boka, som er henta frå Den hippokratiske legeeden, norsk abortlov anno 1902, og Katti Anker Møllers kjærleikserklæring til moderskapen, «men i full frivillighet og under vort eget ansvar» (s. 5) illustrerer klart at romanen gjer ein freistnad på å bryne fleire perspektiv mot kvarandre. Kvinners rett over eigen kropp vert grundig fremma, men samstundes er

kroppens makt over menneska eit sentralt motiv, særleg tydeleggjort gjennom legane sin objektivierende «kamp» med gjenstridige og sjuke kroppar. Mjaalands bok tematiserer kven det er som fattar avgjersla om abort. Det narrative utgangspunktet er at hovudpersonen må gjere eit val for ein pasient som tvilar i siste sekund, dette valet får dramatiske konsekvensar. Slik fangar Mjaaland og den eigentleg politiske sida ved abortspørsmålet, det tener boka til ære.¹² All den tid vi ikkje veit kva eit menneske er, så er det her diskusjonen må finne stad: kven skal få velje, og korleis skjer valet? Samstundes er 13. uke tett knytt til ein dels religiøs diskusjon kor spørsmålet om personleg ansvar kontra arvesynd – både i religiøs og meir overført, sosiologisk eller naturalistisk, tyding – vert gjort til eit viktig motiv. Mor–dotterrelasjonen er sentral i boka, som særleg freistar å gå dottera si skam overfor mora nærare etter i saumane. I romanen er det mødrene som er berarane av religion og som sit med makta over døtrenes frelse. Setninga som kling etter ferdig lesing er «Mor må ikke få vite.»

Når boka ikkje er så vellukka, har det mykje med at historia er bygd over ein slags krim-lest, kor personane si motivering vert avslørt på litt uelegant vis etter kvart, på veg fram mot eit endeleg klimaks i romanens slutt. Resultatet er at boka står igjen som ein alt for total og slutta einskap, for konstruert til at han ikkje spenner bein under den realismen forfattaren har freista å byggje opp. Dessutan er boka plaga av ei forteljarstemme som uavlateleg diagnostiserer *alle* personar på ein eller annan måte. Rett nok er det legar det er snakk om, men likevel.

Unfun av Abo Rasul (Matias Faldbakken)

At trilogien *Skandinavisk misantropi* skulle ende i ein slags abort var vel inga stor overrasking, særleg ikkje etter Matias Faldbakkens førre utgjeving, teaterstykket *Kaldt produkt*, kor ein moderne amoralsk Nora tek livet av barnet ho har født – postnatal abort – på jakt etter fridom. Men i *Unfun* er aborten meir enn ulovleg sein, dei to sønene som forteljaren Lucy tek livet av,

er vaksne, og Lucy jaktar ikkje på eigen fridom. Ho vil ingenting, 'ingenting' her forstått som eit verb. *Unfun* er den logiske konsekvensen av dei to førre bøkene, som begge presenterer lesaren for personar som vil ut av samfunnet, ut av det aksepterte, populære og viktige, vekk frå positive idear om engasjement og endring. *Unfun* endar med total negativitet – forteljaren drep borna sine, medan ho svarar nei når dei spør om ho skal drepe dei.

Boka opnar med ein svært godt skriven hommage til Michel Houellebecq, der lesaren blir tatt med på sjekking på danskebåten, kor det ikkje blir avslørt at det er ei kvinne som fører ordet før sexen er over. Lucy er halvt afrikansk, fødd i Noreg, men adoptert av rike nigerianarar sidan foreldra hennar var narkomane, før den biologiske (no eks-narkomane) faren henta henne tilbake til Noreg. Faldbakkens fremste kvalitet er evna til å konstruere slike konsept som gjer seg morosame over våre vande førestellingar om korleis verda er sett saman, og som med det rettar moralske peikefingrar mot det naive sosialdemokratiske verdssynet, som om han seier: «Det hadde du ikkje venta, din fordomsfulle dust. Haha! Du er ikkje så liberal som du trur.» Samstundes er vel poenga i ferd med å miste mykje av si kraft. Sosialdemokratiets sønar og døtrer si rituelle sjølvpisking er faste innslag i tidsskrift og vekeskommentarar. Som Jon Refsdal Moe skreiv om *Kaldt produkt*: «det reaksjonære er blitt det nye sofaradikale»¹³.

Motivet av Afrika som tar tilbake «det som er sitt» er òg sentralt i det som er bokas hovudhistorie, bygginga av dataspelet *Deathbox*, kor ein skal spele ein afrikansk immigrant som går fullstendig berserk i ein komplett digital kopi av Europas hjarte, Paris, under mottoet «Slave of the system. Master of the flesh.» I ei gjennomintellektualisert verd bygd over nye, ikkje-materielle næringer, er menneskets materialitet, evna til vald, den siste vegen til verdigheit for dei som står på botnen av hierarkia. Prosjektet vert styrt av Lucys ekskjærast Slaktus, ein «valdsintellektuell» som, inspirert av nyare teoridanning, freistar å virke subversivt – utan noko mål om endring til det positive – innanfor

kulturindustrien. Saman har han og Lucy to tvillingsøner som, på grunn av sine genetiske band til den afrikanske Ik-stammen, oppfører seg som fullkomne psykopatar: Dei ler av *alt*.

Heile Faldbakkens kunstnarlege prosjekt er knytt til å sleppe unna fellesskapen på ein eller annan måte¹⁴, i ein ekstrem versjon av *l'enfer c'est les autres*. I dei to førre bøkene vart dette freista med ei slags jakt på den fullendte distinksjonen, den som aldri kom til å verte annamma av massane, t.d. pedofili og nazisme. I *Unfun* er slike draumar allereie forlatne, det finst ingen utgongar. I staden er boka konsentrert om dette vrengebiletet av ein familie som legg aude alt kring seg, eit totalt undergravande svar på 90-talets tendensar: kommersialisme, dei trykker eigne pengar; massekulturens siger, dei lagar dataspel med mål om å «fokke med orden»; multikulturalisme, dei er via afrikanske genar predisponerte for å oppføre seg heilt sinnssjukt; masseutdanning og postmoderne teori, Slaktus er filosof, bodybuilder, mordar og valdtektsmann.

Lucy, som allereie har avvist den *normale* fellesskapen for lenge sidan, maktar til slutt heller ikkje å bere *dette* prosjektet. Freistnaden på å vere noko anna enn majoriteten gjennom kynisme leier rakt ut i perversitet som både er for drøy til å bere, men òg for *typisk* til å stå ut. Dermed vert den einaste moglege løysinga å vere heilt konsekvent i sin negativitet, avvise rolla som mor, som menneske, gjere slutt på hennar omgjevnader og kutte alle band til menneska, dvs. ta livet av dei. Ho drep alle. Men denne avgjerda er òg eit «sentimentalt» ønske om å ta ansvar for situasjonen slik han er og gjenopprette ein viss balanse. Lucy hentar kanskje namnet sitt frå protomennesket Lucy, den første oppreiste apen, ei felles stammor vi alle kjem frå. Mor tek ansvar. «Jeg er anarkist og for å være anarkist, må jeg kvitte meg med pårørende. Hvis jeg skal ta konsekvensen av disrespekten jeg føler i forhold til liv, så må jeg konfrontere mine pårørende.» (s. 233) Fullkommen individualisme.

Charlotte Isabel Hansen av Tore Renberg

Om morskapen vert avvist av Faldbakkens Lucy, vert farskapen omfamna av Jarle Klepp. Tore Renberg si bok av året er tredje avsnitt i historia om Jarle, den fjerde boka, om vi reknar med *Farmor har kabel-TV + Videogutten* (2006), kor han skriv seg inn i ei klassisk realistisk verd, ei verd som synest einskapeleg, og retta mot eitt overgripande prosjekt: å formidle *ekte* kjensler.

Charlotte Isabel Hansen er historia om at Jarle Klepp vert far til ei seks år gamal jente han ikkje har visst eksisterte. Jarle studerer litteraturvitskap i Bergen og er stort sett forelska i teori, anten han kjem i bokform, frå den idoliserte rettleiaren som ein gong treffe Derrida, eller gjennom den feministiske stipendiaten han ligg med. Boka er ein klassisk universitetssatire, ein sjanger som tydelegvis ligg i tida. Helene Uri og Henrik H. Langeland har begge nyleg gjort sine versjonar som har vert seld i store opplag. Samstundes har Renberg eit tydelegare mål for sitt «åtak» på dei lærde enn Uri og Langeland. Minst like mykje som boka latterleggjer ein *cerebral livshaldning*, heilt i tråd med *Erasmus Montanus*¹⁵, er ho ein freistnad på å syne at særleg *modernismen* og alle hans avartar og vidareføringar er prega av ei livsfjern og ikkje levedyktig haldning til verda. Likevel kan ein ikkje sei at avvisinga er total, for den som klarast formulerer ein kritikk av akademien, Jarles stefar, er ikkje akkurat einsidig positivt framstilt. Det han seier synest liksom for enkelt, og Jarle får kritikk av ein semi-fiksjonalisert Henning Hagerup for å vere for glad i teori. Dermed ser Renberg ut til å ta høgde for at det er Jarle sin *versjon* av akademien og teori det er noko i vegen med, ikkje det å drive med (litteratur)teori i seg sjølv. No skal det òg seiast at Hagerups ord er basert på eit reelt brev frå Hagerups hand, og at ein dermed *kan* tru at det ikkje er Renberg som modererer sin kritikk, men *røyndomen* som modererer Renberg.

Dei politiske implikasjonane av bokas kritikk av 90-tals akademikarane er ganske openberre. Berre om han legg frå seg den einauga filosoferinga, kuttar analysen kortare og strekk hendene mot omgjevnadene, kan Jarle bli verksam i verda, som ein posi-

tiv kraft, ein som vil noko godt for seg sjølv og andre: «Verden er alltid fantastisk. Og vi har valget: Vil vi ta imot den, eller vil vi ikke?» (s. 335). Særleg problematisk er den *keisame* modernismen si avvisning av alle kjensler som kan seiast å vere sentimentale:

Man må ha in mente at Jarle var godt oppkledd i sin egen tids akademiske moter, og var det en menneskelig følelse, et begrep, denne delen av akademien ugleså, ja, betraktet som direkte latterlig og mobbet slik en dverg kunne bli utledd i sin egen barndom, så var det sentimentaliteten. I de kretsene Jarle beveget seg, slo man sentimentaliteten til jorden med hån og gnelder. Mens samfunnet ellers med glede dvelte ved sentimentale forekomster, var dette et reelt problem for akademien. De ville rett og slett ikke ha noe av det. De syntes det klisset til fingrene deres som sirup. De syntes det var motbydelig. Romanen, eller diktet, eller novellen, var sentimental, sa de gjerne, og da mente de at det var skrekkelig. (...) Men likevel følte han disse følelsene. Likevel kjentes de akutte, og – kunne han si det? – ekte. Alle tingene hans. All den fryktelige sentimentaliteten han motstrebende kjente. (s. 337f)

Gjennom å bli kjent med dottera og akseptere hennar «barnslege» ønskjer, kjem Jarle forbi sitt forstilte skal og nærare sitt eige eigentlige Eg, den han ein gong var før danninga tok han. Dette danna Eg-et er grunnleggande seriøst, men seriøst på ein fråkopla måte, utan kontakt med verda, heilt eterisk. Jarle, den frie intellektuelle, les ikkje ein gong aviser (utanom *Morgenbladet*).¹⁶ Den seriøse akademikaren lever berre i tankane sine, men gjennom barnets ureflekterte, naive omgang med tinga vert verda atter ein gong synleg og interessant. Berre gjennom å engasjere seg i det nære, dottera og resten av familien, kan resten av verda igjen verte interessant for den forleste Jarle. Og berre slik kan han verte verkeleg vaksen, ein som ser ut over seg sjølv og sine eigne estetiske preferansar. Det nausynte ved familien gjer resten av verda påtrengande og umiddelbar for Jarle Klepp.

Det estetiske, men òg etiske, problemet for *Charlotte Isabel Hansen* er at ho ikkje maktar sitt eige mål om umiddelbart å ta imot verda. Ho er ikkje for analyserande, men nettopp, for sen-

timental. Men ikkje slik boka sjølv forventar å bli kritisert for å vere sentimental, det er ikkje at ho er for søt, positiv, klissete, eller for glad i fortida som er problematisk. Det problematisk sentimentale ved boka ligg i Renbergs kommenterande stil, kor alt skal forteljast og visast samstundes. Dette er ein *naiv* sentimentalitet – om vi skal nytte Schillers termar – sidan forteljaren *aldri* synest å reflektere over eigen ståstad, men *stendig* kommenterer personane sine tankar, haldningar og handlingar. Det ligg ei tjukk hinne av forteljarstemme mellom lesaren og tekstens røyndom. Men aldri vert forteljarens normsett og premisane for hans vurderingar av personane riktig vist fram, det finst inga opning for diskusjon, og det er på grensa til å vere frekt når han gjer seg til dommar over eit heilt miljø. Det gjer romanen monologisk og irriterande, sjølv om han kanskje er «godt fortald».

Vente, blinke av Gunnhild Øyehaug

Er det noko ein *ikkje* kan seie om *Vente, blinke* så er det at forteljarinstansen er lite reflektert med omsyn til sin eigen posisjon. Boka er vel heller hyperreflekterande. Det kameraaktige blikket – boka opnar med setninga «Her ser vi Sigrid.» (s. 11) – som òg freistar å gå under huda og inn i sinnet på personane – er slett ikkje objektivt, det gjer derimot aktive innrammingar av hendingane, som «uttrykk for eit bestemt estetisk *blikk*» (s. 25). Dette er sjølv sagt sant for alle kunstverk og andre framstillingar av verda, men hos Øyehaug er denne *rettinga av merksemda* gjort med slikt overlegg, og så poengtert, at det speglar ein av bokas tematikkar, som dreier seg kring medvitet vårt, korleis verda trer fram for oss og korleis vi handlar i henne.

Øyehaug sine personar slit med sjølvmedvitet, i det dei skal utføre ei handling ser dei seg sjølv utanfrå, og med eitt vert handlinga mest umogleg.

Ho prøver å ete litt løksuppe, ho òg. Men ho klarer ikkje å løfte skeia med suppe på opp til munnen. Det kjennest umogleg for handa å bende seg inn mot munnen, det går bra å løfte skeia med

suppe på halvvegs opp frå skåla, men når olbogeleddet skal føre underarmen på skrå opp mot munnen, sviktar det, og underarmen byrjar å skjelve, og di meir ho insisterer på å fullføre rørsla mot munnen, di meir skjelv armen, og suppa byrjar skulpe og fell ned att i skåla, og når ho til slutt kastar hovudet fram fordi ho ikkje får til å fullføre rørsla mot munnen, og nesten liknar eit dyr som glupsk bit over eit stykke kjøt, er ho så raud i ansiktet at ho er svært takksam for at Kåre sit med ansiktet vendt mot si eiga suppe og enno ikkje har sett opp. (s. 183f)

Denne daglegdagse rørsla, som vert gjenstridig når ho som skal gjere rørsla vert medvite om, og rettar merksemda mot, sjølv rørsla, er eit godt bilete på tenkinga og kjenslene som finst i boka. Refleksjon og distanse over eigne handlingar og tankar, og frykta for andres reaksjonar, gjer at alt blir kunstig og vanskeleg, ingenting er lett og autentisk. Det einaste som vert opplevd umiddelbart, er eins eigen refleksjon over eiga tankeverksemd, eins eiga fortviling over den vanskelege rørsla. Dette er jo kjent materiale, men Øyehaug's handtering av det får form og innhald til å snakke saman på ein måte som gjev nytt liv, ein måte som ikkje avvisar problematikken, eller lar seg falle ned i depresjon over verdas avstand frå sinnet.

Det er ein roman om kunst dette, dvs. det er ein roman om menneske som lever med og av kunst, då er det kanskje ikkje så merkeleg at han tematiserer problem knytt til vår tilgang til røyndom, røynsler og kjensler. Det handlar om fortolking og meddeling, av verda, dei andre, og oss sjølve. Samstundes er det òg ein bok om menn og (litt meir om) kvinner. Den viktigaste personen i boka skriv ein feministisk filmanalyse om små kvinner i store skjorter, eit par sler nesten opp på grunn av ein krangel om morsrolla som urinstinkt. Ein performancekunstnar som nyleg har født blir, på grunn av ei øydelagd brystpumpe, tvinga til å kansellere den planlagde onanipervormansen, til fordel for ein mjølkesprengsperformance som gjer stor suksess. Kroppen tvingar seg på og gjer spørsmålet om kva og kven ein er endå vanskelegare enn det allereie var:

Ho hadde tvihalde på tanken om at ho skulle vere den same etter at ho hadde fått barn, men ho var ikkje den same. Det kjendest heilt definitivt. Og då ho merka at ho fekk ein slags kred for å vere her og for å gjere det same som før, for ikkje å ha forsvunne i ammetåka, for å ikkje gi slepp på sitt eige *prosjekt*, sin eigen *personlegdom*, hadde ho lyst til å spytte dei opp i ansiktet, vri av seg alle kleda og vise strekkmerka på magen og stinga i underlivet som hadde resultert i ein diger klump ved anus, eigentleg berre legge seg ned på golvet og føde rett framfor dei, og tvinge alle til å slikke opp fostervatnet og blodet, og deretter drage alle saman inn i kroppen hennar, stappe dei inn i hjartet, så dei kunne høyre at det slo, så høgt at dei måtte halde seg for øyra, så høgt at rytmen gjekk inn i dei og alle opplevde å bli blåste opp i to trykk før dei blei tømde, i hjartet sin rytme. Så kunne dei forstå. (s. 88f)

Øyehaug skildrar ein mental desperasjon hos alle personane sine, dei er alle «fanga» i situasjonar, sjølvforståingar, draumar, som dei ikkje kjem seg ut av, sjølv om dei på ein eller annan måte ser seg utanfrå og kan peike på kva som er gale. Eit typisk eksempel i boka er han som er redd for at ting plutsleg skal eksplodere. Utanfrå ser han at det er galskap, men innanfrå kan han ikkje gjere noko med det, han har ikkje *tilgang* til seg sjølv, han kan berre registrere kva som hender i han. Noko av det same er det performancekunstnaren grunnar over, endringa som finn stad utan at ho veit kva som skjer, dette medvitne umedvitet.

Den til tider tragiske ironien som ligg tjukt på kvar einaste side av boka, vert tydeleg hinta til – eit bilete av Paul de Man heng på ein vegg – og vert og eksplisitt diskutert i nokre tilfelle. Likevel er boka merka av ein slags positiv tone, ein draum om at det skulle vere mogleg å endre seg, utan å legge refleksjonen bak seg, men i alle fall slik at det vert mogleg å ete «suppe som alle andre normale menneske» (s. 266).

Pol av Mette Karlsvik

Sjølv om han er liten, freistar Mette Karlsviks tredje roman å gje eit bilete av ei tid og ein stad. Rett nok er det ganske fragmenta-

risk, men sett saman dannar fragmenta eit overblikk som fangar ei rekke viktige tendensar. *Pol* er ein bok om *no*. Handlinga speglar seg ut på Vestlandet mot slutten av oo-talet, og følgjer den unge journalisten Tommine frå Smøla som kjem til Bergen og jobbar for Bergens Tidende.

Karlsviks prosa er ei underleg samansetting av forskjellige stilnivå og sjangrar, dialogar, tankestrømmar, arbeidsnotat og reportasjer sett saman av ein svært *nøktern* forteljar, som nokre gonger gjer at boka får eit distansert og mest ironisk uttrykk. Boka har form av ein dannelsingsroman kor vi følgjer Tommine gjennom hennar erfaringar i fjellet og i byen, som journalist og som privatperson. Gjennom forsterking og forskyving av enkelte trekk ved røynda lagar Karlsvik ein skeiv form for realisme som set, om ikkje problem, så i alle fall tema, under – om ikkje debatt, så i alle fall i eitt nytt lys. Avisa har kontor i eit hus som er heilt bygd i glas, slik vert alle hierarki synlege. Avisa går fremst i kampen for eit gjennomsiktig samfunn og har eit helgemagasin kalla «GLAvisa». Slik byrjar eit underkapittel: «GLAvisa har lett og luftig design. På fem år har fem av femten tilsette brent seg ut av arbeidet.» (s. 21). Utan å politisere eksplisitt over det, er Karlsvik svært merksam på at den framstillinga av verda som avisa utfører, har klare materielle rammar, at det er ei framstilling som vert styrt av journalistar og redaktørar og at desse igjen går inn i struktur og system, bygg og relasjonar som vrir blikket deira i bestemte retningar, om det er språkvaskeprogrammet si framelsking av korte ord, salsfremjande tiltak i dei redaksjonelle initiativa, eller journalistens vener og kjærastar. Freistnaden på å fremme eit riktig bilete av verda vert viktig for Tommine, og ho skriv i avisa:

Først tenkte vi at det var noe i vegen med måten media presenterte røynda på, sidan at det var noe i vegen med røynda, og etterpå at noen medium presenterer røynda på ein feil måte og andre presenterer den på ein rett måte. Då vi knapt klarte å formulere desse tesane om presentasjonen av røynda, skjønte vi kor vanskeleg det er å formulere presise fråsegner i det heile teke, ser oftare vekk frå tesane om media, eller media, og ser oftare til røynda. (s. 152)

Røynda er *viktigare* enn presentasjon og metarefleksjon. Eit politisk standpunkt, særleg med tanke på kva som vert den viktigaste *saka* i boka, der regnet fell og fell, til hus rasar: «Tommine ser etter måtar å nemne klimaet på utan å miste lesarane si interesse.» (s. 152). *Pol* er ei reise i Vestlands-naturen, på brear som smeltar, på fjordar som stig, og boka endar, utan større dramatik, men gjennom Tommine og vennene hennar sine initiativ, i ein miniutopi: «Byen blei aldri regional hovudstad. Men den er landets mest miljøvennlege, sunnaste, gladaste kommune.» (s. 165). Her har vi altså ein norsk roman frå år 2008 som drøftar klimakrisa og framstillinga av henne, og som er god attpåtil, men utan å vere særleg ideologisk *kritisk* mot noko i samfunnet av i dag. Løysingane som vert presenterte er teknologiske og organisatoriske.

Optimismen boka endar i, er underleg, og eg kjenner meg uvand med eit slikt litterært scenario, særleg sidan boka sjølv gir få hint om kor vi er på veg undervegs.¹⁷ Dessutan er klimaspørsmålet ikkje gjort til noko hovudtema i boka. Tommines relasjonar til menneska rundt seg og jobben ho gjer, karrieren, har ein langt meir sentral posisjon i framstillinga, utan at det dermed er ei bok om «den unge journalistens prøvelsar», sjølv om det er det òg på ein måte: Tommine gjer røynslar og undrar seg over korleis, og kor, ho kan skrive om det ho ser, kva redaktørane vil synast. I ei verd kor karrierekonstruktivismen har vorte den styrande forteljinga for unge menneskes liv – CV-generasjonen har vi vorte kalla – er det kanskje heller ikkje så underleg at den forteljinga ligg langt framme i ei historie om eit ungt menneske. Og i dette meritteringsperspektivet er løysingane ofte å finne i personane si utvikling og initiativ. Dette er eit perspektiv med slagside mot høgre, men det er likevel noko med Karlsviks framstilling som dreg seg unna ein slik kritikk. Det trur eg har mykje med noko eg alt har nemnt: forfattarens evne til å plassere personane innan hierarki og struktur, men òg med at heile boka ligg under ein udefinerbar form for ironi, kor forfattarens haldning til det fortalde aldri vert riktig synleg.

Familie, autentisitet, handling

Sett frå 2009 ser 2008 ut til å vere eit år kor familierelasjonar pregar litteraturen. Når eg innleiingsvis skreiv at tildelinga av Fritt ord-prisen til Nina Karin Monsen kunne setjast i samband med dei bøkene eg skriv om her, så er det ikkje ei tilbakevending til *tradisjonelle verdier* eg snakkar om, sjølv om ein nok kan finne det òg; men familien er ikkje til å kome frå. Familien er vanskelig og uomgjengeleg, som ein premiss for personlege, og politisk utvikling hos Per Petterson og Inger Bråtveit. Hos dei blir familiens samanbrot personane sitt samanbrot, først og fremst på eit djupt personleg-psykologisk plan, men kring dette ligg materielle, strukturelle og kulturelle forhold som, nett fordi dei inngår i desse psykologiske «problema», ikkje enkelt kan verte løyste eller gløymde.

Familien og familiens komponentar er ein debattarena hos Marianne Mjaaland, Matias Faldbakken og Tore Renberg. Det seinmoderne mennesket si haldning til eigen reproduksjon, og (i varierende grad) kva dette har å seie for samfunnet som heilskap, er berande diskusjonar i desse bøkene. Alle er dei prega av ei slags kjensle av akutt røyndom knytt til det å verte forelder, og dei legg for dagen ulike problemstillingar og strategiar for å hanskast med desse. Renberg sitt ja til farskapet er eit ja til det han meiner er verda, på same måte som Faldbakken sin negativitet rammar samfunn og foreldreskap samstundes. For begge to speglar haldninga til foreldreskapen haldninga til omgjevnadene. Mjaaland er meir konkret, og i kvardagen, i sin diskusjon av abortspørsmålet, ho har ingen høgare ideologisk himmel over sine legar. Samfunnet finst, det er ikkje noko ein kan vere for eller imot, abort blir for henne eit etisk-teknisk spørsmål innanfor dette systemet.

I tillegg til at familien er eit meir eller mindre eksplisitt politisk tema i nokre av desse bøkene, kan ein kanskje seie at dei alle diskuterer føresetnadene for å handle, og at haldninga til familien heng saman med dette. Anten det gjeld skildringar av personleg stillstand eller utvikling, vert familiens karakter av å vere

noko som er *uløysleg* knytt til personane, ein motsats til alle dei *val* dei må ta i forkant av, og i løpet av ei handling. Denne problematikken vert synleg hos Gunnhild Øyehaug, som skriv lite om familien, men mykje om kva som ligg bak ei handling, alle dei omsyn og atterhald som må overvinnast før ei *autentisk* handling kan finne stad, alt som må gløymast for at eg-et skal kunne vere ein del av verda. Øyehaug er òg særleg oppteken av det individuelle perspektivet, og mot slutten peikar ho på korleis romanen er det individuelle perspektivet sin sjanger. Kor riktig dette er, kan sjølvsagt diskutast, men kor som er, så utfordrar familien det individuelle perspektivet. I ein fellesskap finst ikkje autentiske handlingar, der finst det berre handlingar.

Mette Karlsvik vert ikkje ein del av denne problematikken, for henne synest ikkje familien å være naudsynt for å nå ein nærleik til det som ligg utanfor teksten. Denne nærleiken ligg i det nøkterne språket: «Brikker ramlar på plass over heile byen. Dei er grunnmurar, bustadblokker og innfartsvegar.» (s. 176). I staden for å gjere *deltaking* i samfunnet til ein fetisj, slik til dømes Renberg gjer, lar ho i staden personane sine ta del i samfunnet, heilt enkelt, utan manande tru eller øydeleggende negativitet. Samstundes er framstillinga hennar så naivt utopisk at vi berre kan lese henne ironisk eller med von. Sannsynlegvis er begge delar best. Kanskje kan det hjelpe oss å sjå oss sjølv i ein fellesskap utan hjelp frå familien.

Notar

- 1 Mange bøker blir gløymde i denne framstillinga. Lars Saabye Christensen ga ut *Bisettelsen*, som avslutta trilogien som byrja med *Beatles* (1984), Nikolaj Frobenius gjekk tilbake til den uhyggelege og historiske romanen med *Jeg skal vise dere frykten*; han vann mange tilhengarar i 1996 då han utga *Latours katalog*, Vidar Sundstøl lukkast med sin utypiske krimbok *Drømmenes land*, som ga han Riverton-prisen, og Terje Holtet-Larsen vidareutvikla den interessante sjølvbiografiserande rørsla i forfattarskapen sin, i *Home is where you die, sa Mr. Saunders*. Om desse bøkene skal eg ikkje seie meir enn dette; dei kom ut, dei fekk stort sett god mottaking, nokre av dei blei lest av mange.

- 2 Det tyder at det er mykje ved bøkene eg nemnar i denne artikkelen som blir gløymt.
- 3 Av ein eller annan grunn kjennest det alltid rett å nemne ei politisk handsaming av litteraturen som ei tilbakevending, sannsynlegvis frå samtida (det vil seie 80 og 90-talet) si einseitig estetiske merksemd, til 70-talet sin *engasjerte* kritikk. Sjølv om eg ikkje kjenner meg heime i ei slik situasjonsforståing – eg var jo ikkje ein gong fødd på 70-talet og har stendig vore interessert i politikk og litteratur samstundes – kjennest det likevel riktig. Underleg.
- 4 Sjølv om det nok først og fremst er nettopp *det*, ein draum.
- 5 Eit typisk eksempel er Jacques Rancières utsegn: «The core of the problem is that there is no criterion for establishing an appropriate correlation between the politics of aesthetics and the aesthetics of politics. This has nothing to do with the claim made by some people that art and politics should not be mixed. They intermix in any case; politics has its aesthetics, and aesthetics has its politics. But there is no formula for an appropriate correlation.»
- 6 Kva det skyldast er ikkje godt å svare på, men det er verdt å merke seg at Obama har makta å *kombinere* det store statsmannsluke språket med eit intimt og personleg uttrykk, perfekt tilpassa ei elektronisk og nærgående ålmente. For meir om stilnivå og intimisering av ålmenta knytt til teknologisk utvikling, sjå Anders Johansens *Talerens troverdighet* Oslo: Universitetsforlaget, 2002.
- 7 Ikkje politikarar heller, for den del, sjølv om Lars Sponheim freista.
- 8 Frode Helmich Pedersen i «Sagaen om Arvid Jansen» i *Vagant* #4, 2008, s. 102.
- 9 Debatten etter Dag Solstads *Armand V.* (2006) blei aldri meir enn forpostfekting, mykje fordi forfattaren sjølv nekta å gå inn på dei ideologiske, eller verdimeisige spørsmåla boka tok opp. Men det har han jo full rett til.
- 10 Dermed klarte boka nesten å fylle Solstad sitt krav til kva som konstituerar ein politisk roman, at han får konkrete politiske følgjer.
- 11 Jacques Derrida si skisse av den litterære hendinga forklarar noko om kva som manglar hos Mjaaland. «Something of literature will have begun when it is not possible to decide whether, when I speak of something, I am speaking of something (of the thing itself, this one, for itself) or if I am giving an example, an example of something or an example of the fact that I can speak of something.» Jacques Derrida, *On the Name*. Palo Alto: Stanford University Press, 1995.
- 12 Barbara Johnson til dømes, skriv i artikkelen «Apostrophe, Animation, and Abortion», kor ho handsamar abortmotivet i ein del dikt, at «the

political is the undecidable» (s. 193), med utgangspunkt i at livets byrjing er uavgjerbart. Dette er ei feilslutning, så vidt eg kan sjå. Det uavgjerbare ligg *til grunn for* politikken, det politiske angår *kven* som avgjer det uavgjerbare. Barbara Johnson, *A World of Difference*. 1987. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- 13 Jon Refsadal Moe, «IBZN LIZM», *Kunstkritikk.no*, 15.01.2007. <http://www.kunstkritikk.no/article/12698>.
- 14 Sjå til dømes meldinga av utstillinga *Getaway*: Kjetil Røed, «Lost highway», 28.11.2003. <http://www.kunstkritikk.no/article/6987>.
- 15 Dette poenget hentar eg frå Øystein Vidnes si melding av boka i *Morgenbladet*, 26.09.2008.
- 16 Dette kan likne mykje anna kritikk av postmodernismen, særleg slik han blir formulert frå den politiske venstresida, sjølv om Renberg er særst lite konkret. Sjå til dømes Magnus Marsdal og Bendik Wold, *Tredje venstre – for en radikal individualisme*, Oslo: Forlaget Oktober, 2005.
- 17 *Det* er i det heile noko som synest som eit kjenneteikn ved Karlsruks bøker; det finst lite som er dramaturgisk naudsynt, hendingane berre følgjer etter kvarandre på ei snor, ikkje tilfeldig, men heilt utvunge.