

«Som ei bambusbjelle i skogen,
en tidlig morgen, i Kina eller noe»

Realismen i og resepsjonen av Per Pettersons
romaner *I kjølvannet* og *Ut og stjæle hester*

Øyvind Lund Gilje

Veileder

Jahn Holljen Thon

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet innestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2014

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag

*This pain – it is a glacier moving through you
And carving out deep valleys
And creating spectacular landscapes
And nourishing the ground
With precious minerals and other stuff
So don't you become paralyzed with fear
When things seem particularly rough.*

John Grant (2013)

Takk

Veileder, professor **Jahn Holljen Thon** | *utmerket orientering og nødvendig korrigerering*

Peter Björkmann, Horisont.fi | *arkivhjelp*

Tom Egil Hverven, Klassekampen | *arkivhjelp og glimrende essays, alltid*

Frode D. Homb | *møkkamann, tust, inspirator og reisefølge siden 2002*

Astrid Marie + Idun Serine | *uten dere ville jeg vært ferdig med dette for lengst, og takk faen for det*

Innhold

I. Innledning	1
1.1 Biografi og forfatterskap	1
1.2 Problemstilling og avgrensning	2
1.3 Romanutvalg	3
1.4 Sekundærlitteratur	3
1.5 Resepsjon	5
II. Realismedebatter og -teorier	6
2.1 «Es geht um den Realismus»	6
2.2 Historiske realismedebatter	7
2.3 Bang vs Brandes – realisme som modernisme eller tradisjon I	8
2.4 Formalismen og strukturalismen – realisme som prosess og virkning	10
2.5 Brecht vs Lukács – realisme som modernisme eller tradisjon II	12
2.6 Oppsummering	16
III. I kjølvannet	17
3.1 Lesning	17
3.1.1 Komposisjon	17
3.1.2 Fortelleren som forfatter	18
3.1.3 Tematikk	21
3.1.4 Transtekstualitet, intertekstualitet og biografi	22
3.1.5 Realisme	24
3.2 Resepsjon og realisme	25
3.2.1 Mellom – forfatterskap, roman og intertekst	26
3.2.2 Utover – fra det private til det allment gjenkjennelige	28
3.2.3 Innover – detaljer, hverdag og tomrom	31
3.2.4 Nedenfra – realisme som politikk og språk	36
3.2.5 Gjennom – symbolikk og tematikk i fortelleprosjektet	42
3.2.6 Oppsummering – vurdering av resepsjonen	46
IV. Ut og stjele hester	49
4.1 Lesning	49
4.1.1 Komposisjon	49
4.1.2 Forteller og fortelling	51
4.1.3 Tematikk	54
4.1.4 Trans-, inter- og metatekstualitet	59
4.1.5 Realisme	63
4.2 Resepsjon og realisme	64
4.2.1 Fra det ytre til det indre – fortelleren og komposisjonen	65
4.2.2 Fra det indre til det ytre – trans-, inter- og metatekst	67
4.2.3 Estetisert uvesentlighet – hverdagsrealismen i ord, handling og sansning	71
4.2.4 I ditt ansikts sved – smerte, svik og arbeid	74
4.2.5 Treenigheten – faderen, sønnen og den hellige naturen	78
4.2.6 Resepsjonen lest gjennom Bang og Brecht	81
4.2.7 Oppsummering – vurdering av resepsjonen	82
V. Konklusjon	85
VI. Litteraturliste	91
Primærlitteratur	91
Teorilitteratur	91
Resepsjon, sekundærlitteratur	92
Illustrasjon	97
Sammendrag	98

I. Innledning

1.1 Biografi og forfatterskap

Per Pettersons (f. 1952) levnetsbeskrivelse avdekker et liv i mangeårig tett forbindelse med papir, tekst og litteratur. Han er utdannet bibliotekar, og har også arbeidet på trykkeri og i bokhandel. Da Petterson i 1987 tok skrittet fullt ut og begynte å skrive i tillegg til å selge litteratur (han arbeidet fortsatt i Tronsmo bokhandel), var det til blandede kritikerreaksjoner. I sin anmeldelse «Tynn suppe på drabantbyspiker» er Thomas Hylland Eriksen i beste fall lunken til debutboka *ASKE I MUNNEN, SAND I SKOA* (1987): «Når han lykkes, er Petterson både slentrende morsom og upretensjøs sørgmodig innen sitt trange budsjett. Når han mislykkes, og det er oftest, føler leseren seg grundig lurt» (Eriksen 1987). Debuten lider av en manglende virkelighetsnærhet, uten rom for skildring og sansning, mener Eriksen: «[Novellene] er små i enhver forstand, og bare unntaksvis har man følelsen av at de er befolket med levende mennesker».

Over femogtyve år senere er sosialantropologens innvendinger definitivt gjort til skamme; Per Petterson er i dag etablert som en av våre fremste fortellere. Særlig i løpet de siste ti årene har leserne strømmet til. Det store kommersielle gjennombruddet kom med *UT OG STJÆLE HESTER* i 2003; romanen var hovedbok i Bokklubben Nye Bøker, og endte opp som en av bestselgerne det året. Den ble godt tatt imot av litteraturkritikerne; Steinar Sivertsen bruker adjektivene sanselig, dramatisk og gripende for å beskrive romanen, og snur Thomas Hylland Eriksens kritikk av *ASKE I MUNNEN, SAND I SKOA* på hodet når han framhever Pettersons evne til «å skape scener som har pulsslaget av levd liv i seg» (Sivertsen 2003).

Petterson mottok bransje- og fagankerjennelse i form av både Bokhandlerprisen og Kritikerprisen for *UT OG STJÆLE HESTER*. Siden har den blitt oversatt til flere titalls språk, og blitt belønnet med blant annet de prestisjetunge Independent Foreign Fiction Prize og The International IMPAC Dublin Literary Award. Andre verk har også fått sin anerkjennelse; Petterson ble nominert til både Nordisk Råds litteraturpris og IMPAC-prisen for *TIL SIBIR* (1996), han mottok Brageprisen i 2000 for *I KJØLVANNET*, og *JEG FORBANNER TIDENS ELV* (2008) innbragte ham Kritikerprisen og Nordisk Råds litteraturpris.

Med et unntak for Pettersons store gjennombrudd, *UT OG STJÆLE HESTER*, og den foreløpig siste romanen, *JEG NEKTER* (2012), kan forfatterskapets øvrige seks verk enklest sammenfattes

som historien om familien Jansen. I sentrum for fire av bøkene, spredt gjennom forfatterskapet, står Arvid. To bøker har andre hovedpersoner, og her spiller Arvid en mer tilbaketrukket rolle: I *DET ER GREIT FOR MEG* (1992) følger vi kameraten Audun Sletten og hans familie, og i *TIL SIBIR* er det Arvids mor som er forteller.

Felles for bøkene om og med Arvid Jansen, er dessuten den nære forbindelsen mellom Arvids liv og familie, og Per Pettersons egen biografi, et poeng intervjuer og artikler med Petterson i sentrum gjerne nevner. Selv ønsker han ikke å overvurdere sitt slektskap med Arvid: «Ikke noe i bøkene mine er særlig sant, og Arvid er ikke meg,» (Østlie 2004) uttaler han ett sted. Andre ganger nyanserer han forholdet: «Jeg bruker en del stoff fra min egen familie, steder og folk jeg kjenner. Ingen av personene er MEG. Men det er et poeng for meg at alt skal virke sjølbiografisk. Det skal være så tilforlatelig nakent at den som leser det tror at jeg som har skrevet det faktisk har opplevd det» (Pihlstrøm 2000). Er det dette vi kan forstå som Per Pettersons litterære prosjekt, hans realistiske grunnsetning? Det er ikke denne oppgavens gebet å behandle de selvbiografiske trekkene i forfatterskapet i særlig detalj, men det vil være et element som vurderes, særlig når jeg ser nærmere på hvordan Petterson fortolker skrivestilen og sine egne bøker.

1.2 Problemstilling og avgrensning

Denne oppgavens hovedsiktemål er en diskusjon av realismen og realismebegrepet, ikke generelt, men slik vi møter og forstår realismen i to utvalgte romaner av Petterson. Det overordnede forskningsspørsmål er: Hvilket realismebegrep er på spill hos Petterson?

Innledningsvis vil jeg presentere sentrale debatter av den litterære realismen generelt de siste vel 150 år: Hvordan har litteraturvitenskapen forstått realismebegrepet? Her er det en del diskusjoner å velge mellom. Frekvensen av og mangfoldet i disse er i seg selv interessant, særlig i perioden ca 1870-1940, som jeg har valgt å konsentrere meg om, og jeg spør derfor: Hvorfor er realismebegrepet så omdiskutert, og hvorfor går disse debatter så ofte langs ideologiske skillelinjer?

Siden beveger vi oss altså mot Pettersons romaner og realisme spesielt; det er realismen i forfatterskapet selve kjernes spørsmålet for oppgaven rettes mot: Hva innebærer en såkalt realistisk skrivemåte hos Petterson, og er det tale om en utvikling i denne realismen gjennom forfatterskapet, representert ved de valgte romaner? Resepsjonen av romanene, med et utvalg norske og engelskspråklige anmeldelser, intervjuer, artikler og essays, utgjør her en viktig del av diskusjonen:

Hvordan forstår og anvender kritikerne realismebegrepet, og i hvilken grad er realismen et vurderingskriterium i resepsjonen?

1.3 Romanutvalg

I sin lesning av Pettersons litterære produksjon advarer Jørgen Sejersted mot å lese forfatterskapet stykkevis og delt. Hver for seg er tekstene tamme og anemiske dusinvarer, skriver han, men likevel: «[...] bøkene vokser merkbart på å bli lest i sammenheng. Kronologisk. Og så gjerne om igjen fra begynnelsen. Samspillet mellom tekstene fungerer godt, svært godt i grunnen» (Sejersted 1998:85).

Av plasshensyn og for å beholde muligheten til å gå tilstrekkelig i dybden, velger jeg her, i strid med Sejersteds anbefalinger, å gjøre et strengt utvalg blant Petterson-tekstene. De to bøkene som er valgt som studieobjekter representerer ulike stadier av forfatterskapet, selv om de er utgitt med få års mellomrom: *I KJØLVANNET* er den siste boka om Arvid Jansen før Pettersons store gjennombrudd, *UT OG STJÆLE HESTER*, som handler om den 67 år gamle Trond, og dermed representerer bruddet med Jansen-familien i forfatterskapet. Bort velges altså novellesamlinga og romanene om den yngre Arvid, inkludert bøkene der andre enn Arvid er fortellere, samt de to seneste romaner, *JEG FORBANNER TIDENS ELV* (2008) og *JEG NEKTER* (2012); sistnevnte markerer et nytt brudd med Jansen-universet.

Jeg slutter meg imidlertid til Jørgen Sejersteds tese i sitatet ovenfor: Det er umulig å behandle forfatterskapets ulike tekster fullstendig isolert. Derfor retter jeg også blikket mot andre enn de utvalgte romaner og deres resepsjon, riktignok begrenset til raske sideblikk som er egnet til å gjøre analysen av primærtekstene og den pettersonske realisme klarere. Bøkenes handling forutsettes kjent; det brukes her ikke plass på rene handlingsreferat. Og for ordens skyld: Sitater og sidehenvisninger til primærtekstene i denne oppgaven viser til Oktobers pocketutgaver fra 2004 og 2005. Alle uthevelser i siterte tekster er forfatterens egne, med mindre annet er anført.

1.4 Sekundærlitteratur

Den litteraturvitenskapelige behandling av Per Pettersons forfatterskap er av relativt begrenset omfang. Av hjemlige akademiske arbeider finnes det noen spredte masteroppgaver, men særlig grundige litteraturvitenskapelige arbeider fra det etablerte forskermiljø med fokus på forfatterskapet eller sammenlignende lesninger av flere romaner, er mangelvare. Desto større grunn til å nev-

ne de artikler og avhandlinger som faktisk foreligger og som jeg i det følgende trekker veksler på. En av disse er den nevnte Vagant-artikkelen av Jørgen Sejersted (1998), en psykoanalytisk lesning av Pettersons første fire bøker, med hovedtyngden på symbolikk, særlig dyr og naturens rolle. Et par arbeider har noen av de samme berøringspunkter som denne oppgaven, i særlig grad resepsjonen. Den mest sentrale dialogpartner i min behandling av resepsjonen er Frode Helmich Pedersen; i sin Edda-artikkel fra 2010 gjør han en grundig lesning av Pettersons forfatterskap i lys av resepsjonen, med blant annet diskusjoner av sentral symbolikk, transtekstualitet og speilinger eller parallellscener. Resepsjonen er også selve analyseobjektet i masteroppgaven *HVA ER DET MED UT OG STJÆLE HESTER?* (2009). Elin Hagen drøfter her de kvalitetsmessige vurderinger av romanen som gjøres i 25 norske og utenlandske anmeldelser, og spør om det finnes likheter eller forskjeller på tvers av landegrenser og mellom mannlige og kvinnelige kritikere på anvendelsen av de ulike vurderingskriteriene. Med det siktemål min oppgave har, vil det være umulig å unngå visse overlappinger med Hagens utvalg av anmeldelser, men hennes analyse og kritikkfokus for øvrig er ikke gjenstand for diskusjon her.

Det finnes også andre studentarbeid med Petterson-romaner som primærtekster; med et par unntak kommenteres disse ikke i min lesning. I sin hovedoppgave *SLETT IKKE ROSA PROSA* (2002) sammenligner Guro Bø Petterson med et av hans litterære forbilder, John Fante, mens Øyvind Egeland i sin masteroppgave *I ARBEIDETS VERDEN* (2006) analyserer arbeidets funksjon innenfor ulike temaer i *UT OG STJÆLE HESTER*, så som intimitet og tapet av farsfiguren. I masteroppgaven *I KLASSEREISENS TID* (2011) fokuserer Heidi Heier på begrepet performativ biografisme,¹ og behandler stedets performative funksjon i forfatterskapet med særlig vekt på sammenblandingen av fiksjon og fakta/biografi. Det nyeste akademiske arbeid med Petterson som tema er masteroppgaven *MEN VERST ER VI NÅR DET GJELDER FORTIDEN* (Tønnesen 2012), en sammenligning av *UT OG STJÆLE HESTER* og Sigurd Hoels *MØTE VED MILEPÆLEN* (1947) med vekt på psykoanalysens påvirkning på romanene.

¹ Begrepet ble lansert av Jon Helt Haarder i 2010, og betegner en type prosa der forfatteren investerer av sin egen biografi og dermed skaper et uklart skille mellom fakta og fiksjon. Poul Behrendt (2006) bruker begrepet «dobbelkontrakten» om denne nye formen for fiksjonskontrakt mellom leser og forfatter.

1.5 Resepsjon

Jeg velger å gjøre en tematisk inndeling av resepsjonen for hver av de utvalgte romanene, og knytter egne kommentarer til disse fortløpende, med henvisning til mitt eget lesningsforsøk. Diskusjonen av resepsjonen knyttes også i det følgende mot det innledende teorikapittel med det mål for øye å avdekke en eventuell sammenheng mellom de historiske realismeoppfatninger og samtidens vurderinger av Pettersons realisme. En hovedoppgave vil være å avdekke kritikernes forståelse og anvendelse av realismebegrepet. I forlengelsen av dette spørsmål undersøker jeg også i hvilken grad realismen inngår som et vurderingskriterium i resepsjonen, om den i det hele tatt er en faktor i vurderingen; i mange anmeldelser nevnes ikke realismebegrepet i klartekst, men det er likevel en implisitt faktor gjennom den beskrivelse og vurdering kritikeren gjør i sin lesning.

Min presentasjon og diskusjon er på ingen måte ment å være uttømmende, og den er da heller ikke basert på en komplett oversikt over resepsjonen. Jeg velger også å begrense antallet tekster for å beholde muligheten til å gå i dybden på hvert tema. Det ligger ellers ingen spesiell tanke bak det utvalget som er gjort innen resepsjonen, annet enn min vurdering av de utvalgte tekster som relevante for realismeforståelsen av Pettersons forfatterskap, og til dels hos Petterson selv. Resepsjonsbegrepet forstås relativt vidt, og omfatter så vel litteraturanmeldelser som intervjuer, artikler og essays fra dagspresse og litterære magasiner, og andre tekster som kommenterer eller vurderer Pettersons romaner. I tillegg til de nevnte norskspråklige akademiske arbeider, finnes det en del engelskspråklige essays og anmeldelser; disse er hentet fra anerkjente litterære tidsskrifter, blant annet amerikanske *The New York Review of Books* og *n+1 Magazine*, og omhandler større deler av forfatterskapet.

II. Realismedebatter og -teorier

2.1 «Es geht um den Realismus»

Vi har alle en formening om hva som menes med begrepet *tid*. Blir vi bedt om å definere det, blir det straks vanskeligere. *Realisme*-begrepet er også umiddelbart forståelig, men vanskelig å definere; det kan forstås snevert, men også svært vidt, ikke minst hvis vi beveger oss inn i filosofien og til det beslektede begrepet *virkelighet*. Selv om den litteraturteoretiske termen realisme ikke uten videre kan frakobles den filosofiske, vil det i denne oppgaven være nødvendig å avgrense begrepet til det kunstnerisk-estetiske felt. Selv da vil vi operere med et begrep med svært ulike betydninger. En mulig avgrensning kan for eksempel gjøres mellom en *spesiell* og en *generell* realisme. M.H. Abrams definerer begrepet slik: «Realism is applied by literary critics in two diverse ways: to identify a nineteenth-century movement in the writing of novels [...], and to designate a recurrent mode, in various eras and literary forms, of representing human life and experience in literature» (1993: 174). Likeledes definerer Jakob Lothe realisme som dels en litteraturhistorisk periode og dels en litterær form som «søker å fremstille eller representere en ytre virkelighet i verket». Som skrivemåte eller litterær form kan likevel realismen «i prinsippet forekomme i alle litterære perioder», skriver han (1997: 209).²

Slike todelte definisjoner fra litteraturvitenskapelige leksika blir imidlertid for snevre, i alle fall som utgangspunkt for denne oppgavens sammenfatning av sentrale realismediskusjoner fra 18- og 1900-tallet. Jeg ønsker derfor å utvide realismens meningsomfang til også å gjelde andre anvendelsesområder. Med utgangspunkt i Erich Auerbach og Georg Lukács' realismeforståelser peker John Chr. Jørgensen (1979) på fire ulike bruksområder: Realismen som allmenn kunstteori, kunstnerisk tradisjon, litteraturhistorisk periode og kritisk målestokk. Den allmenne teori tilsvarer mimesis-teorien, der prinsippet er at kunsten skapes ved å etterligne virkeligheten. Når teorien overføres til praksis ser vi realistisk litteratur som del av en kunstnerisk tradisjon, der mennesker lever og handler innenfor et gitt miljø, definert i og av tid og rom (Jørgensen 1979: 114-116). Disse første kategorier tilsvarer Abrams' første «recurrent mode». Derneft finner vi i litteraturhis-

² Asbjørn Aarseth er blant dem som er kritiske til å bruke realismen som betegnelse på en spesiell eller statisk litteraturhistorisk periode. I stedet for å oppfatte periodebegrepene som tolkningsrammer eller «dynamiske organer for en historisk forståelse av åndslivet i fortid og samtid», har vi en tendens til å se periodene som faktiske tidsavsnitt, mener Aarseth: «[...] tilveksten av ny litteratur gjør det nødvendig å strekke anvendeligheten av ærverdige begreper og teorier» (Aarseth 1981: 7). Disse innvendinger kommer jeg tilbake til i diskusjonen av formalistenes realismebegrep.

torien realismen som den periode der mimesis-teorien er den dominerende form, i Europa fra om lag 1830 og i Skandinavia vel førti år senere. Videre er realisme innen litteraturkritikken en *kritisk* norm, et av flere mulige vurderingskriterier; forutsetningen er blant annet at kritikeren anerkjenner at menneskene er avhengige av deres tid og miljø, og at det er litteraturens oppgave å «påvise og analysere sandheten i dette afhængighedsforhold» (Jørgensen 1979: 114-116). Her nærmer vi oss den ideologiske dimensjonen ved realismebegrepet, nemlig forholdet mellom mennesket og kunsten, og kunstens påvirkningskraft på samfunnet og vice-versa, og dermed på menneskers liv. En ideologisk forståelse av begrepet står sentralt i flere av realismediskusjonene, i noen mer enn andre; estetikken innen eksempelvis marxismen er klart ideologisk begrunnet. Noe av det jeg vil undersøke i denne oppgavens første del er nettopp denne sammenhengen: Hvorfor går disse realismedebatter så ofte langs så vel ideologiske som estetiske skillelinjer?

Det er altså disse delvis overlappende realismer hos Jørgensen jeg presenterer i dette første kapitlet. Noen av de litteraturvitenskaplige betraktninger om realismens form og funksjon jeg gir en oversikt over her, tar jeg opp igjen til diskusjon og anvendelse i min behandling av realismebegrepet hos Petterson. Det blir som sagt også Jørgensens fjerde anvendelsesområde, realismen som vurderingskriterium innen litteraturkritikk; i diskusjonen av romanresepsjonen vil denne realistiske norm være sentral, dog uten at vi her bruker plass på eksempelvis å vurdere ulike kritikeres ideologiske preferanser.

2.2 Historiske realismedebatter

Selve studieobjektet for denne oppgaven er den generelle, tilbakevendende metoden for litterær virkelighetsframstilling i Per Pettersons romaner. Innledningsvis vil jeg imidlertid sammenfatte noen sentrale syn på og diskusjoner av det problematiske realismebegrepet. Her er det et mål å kunne sammenligne de ulike syn og dermed vise forbindelseslinjene som går mellom disse teori-debatter. Dernest spør jeg: Hvorfor er realismebegrepet så omdiskutert, og hvorfor går disse debatter gjerne langs ideologisk-estetiske skillelinjer?

Den første av de debatter som her behandles foregikk i Danmark på 1880-tallet, på høyden av den litteraturhistoriske periode vi kaller realismen eller det moderne gjennombrudd. Litteratene Georg Brandes og Herman Bang hadde motstridende syn på realismens form, innhold og funksjon; det var, skriver Peer E. Sørensen, et vannskille mellom «en endnu fastholdt traditionel æstetik og den eksperimenterende realisme, mellem en traditionaliseret modernitet og en ekspe-

rimiterende» (Sørensen 2003: 249), der Brandes representerer tradisjonen og Bang er den eksperimenterende.

En drøy generasjon senere tar de russiske formalister et oppgjør med den dominerende og tradisjonelle forståelse og anvendelse av realismebegrepet i europeisk litteratur og litteraturvitenskap. Vladimir Sjklovski og strukturalisten Roman Jakobson fokuserer her på realismen som en ahistorisk litterær prosess og virkning, uavhengig av tid eller periode. Jeg retter så oppmerksomheten mot et nytt oppgjør i skjæringspunktet mellom ideologi og estetikk, denne gang innen den marxistiske eksilkulturkrets i Europa i 1930-årene. Denne realisme- eller ekspresjonismedebatten omfatter mange deltagere, de fleste av dem var tyske dissidenter på flukt fra det nasjonalsosialistiske Tyskland, men jeg velger her å konsentrere meg om Georg Lukács og Bertolt Brecht. De var begge sosialister, men i dette tilfellet opptrer de som representanter for hver sin estetikk: Lukács anklaget ekspresjonismen og naturalismen for å være henholdsvis subjektive og objektfikserte litterære former. Sosialistiske forfattere måtte avvise slike modernistiske retninger og i stedet innta sin plass innenfor den kritiske realistiske tradisjon, mente han (Rønning 1975:17-21). Brecht så på sin side eksperimentelle former som en nødvendighet. Så lenge forfatterens arbeid er underlagt de samme lover som en hvilken som helst produksjon, må han fritt kunne benytte seg av nye litterære teknikker: «[...] det er et uttrykk for en ahistorisk holdning å gå inn for den tradisjonelle realistiske form som den eneste gyldige».

2.3 Bang vs Brandes – realisme som modernisme eller tradisjon I

Det døde Punkt findes ikke udenfor Hr. Bang, men i Hr. Bang, i Hjærnen paa Hr. Bang. Han har et dødt Punkt i sit Hoved, thi han kan ikke tænke – Han har ingen Sans for Filosofi, ingen Evne til begrebsmæssig Tænkning – Hans Forstand er middelgod Fruentimmerforstand (Brandes 1883).

Denne *grausame Salbe* fra Georg Brandes stod på trykk i Morgenbladet sommeren 1883. Temperaturen i den pågående realismedebatten illustreres her av Brandes' knapt kamouflerte hentydning til Herman Bangs seksuelle legning. Foranledningen var Bangs kritikk av det han mente var et for tradisjonelt litteratursyn hos sin eldre kollega og meningsmotstander. Som eksponenter for den nye tids litterære ideer stod selvsagt både Bang og Brandes i et motsetningsforhold til romantikken, og de tok begge et oppgjør med den i flere tiår så dominerende litterære retning, men hver på sin måte.

Georg Brandes var påvirket av europeisk realisme og hadde på 1870-tallet, gjennom sine forelesninger *HOVEDSTRØMNINGER I DET NITTENDE AARHUNDREDES LITTERATUR*, formulert et nytt litterært program: Litteraturen skulle, etter de nye frie tankeformer og idealer, sette samfunnsproblemer under debatt og gjøre opprør mot «kristelig, social og politisk ufrihed og al slags borgerlig konvensi» (Rasmussen 2001: 378). Dette innebærer både et brudd med romantikkens personlige forteller, «forfatterens enevældige monolog», og samtidig et krav om dialog fordi litteraturen skulle avspeile den debatterende pluralismen i det liberale samfunnet (Grodal 2000: 394). Brandes' mål er således en tydelig politisk tendensrealisme.

Mens Georg Brandes i en årrekke hadde vært et kjent navn innen dansk litteraturforskning og -kritikk, brøt Herman Bang overraskende overflaten i københavnerpressen sommeren 1879, godt hjulpet av blant annet Vilhelm Topsøe, forfatter og redaktør i det konservative Dagbladet. Topsøe var kritisk til det han mente var en politisk motivert monopolisering av den nye litteraturen fra Brandes' side (ibid: 391). Bang skriver i sine essays og forfatterportretter blant annet om de nye litterære strømninger fra Frankrike, med forfattere som Honoré de Balzac og Emile Zola. I *REALISME OG REALISTER* (1879) formulerer han så sin egen realismeteorologi. Klart i opposisjon til Brandes' problemorienterte tendensrealisme, avpolitiserer Bang hele begrepet: Realismen er ingen overbevisning, men en kunstform som omfatter «alle Overbevisninger, og den kan inden for sin Ramme repræsentere alle Anskuelser – ligefra yderste Højre til yderste Venstre», skriver han (Bang 1879/2001: 21).

For Bang er det avgjørende at den realistiske forfatteren kommer nærmere på livet og iakttar det: «Man bliver Digter, ikke fordi man staar over sin Tid, men fordi man er et fuldt, levende Udtryk af den, fordi man har lidt med den, har kæmpet med den og har forstaaet den» (ibid: 20). Oppgjøret med den romantiske tradisjon er tydelig; der romantikeren skaper, må realisten iakttas og fortelle: «De [former] Livet opfører, ikke sjeldent i Foranderlighed og dramatisk Kraft overgaar dem, hans Fantasi formaar at skabe. Det gjælder derfor ikke blot om at opfinde, men om at fortælle» (ibid: 23). Dette innebærer ikke bare et brudd med romantikkens fortellemåte, men også med tradisjonell komposisjon. Bangs intensjon er en ny sjanger- og plottenkning fordi den tradisjonelle ikke er realistisk. Årsaken er at den realistiske impuls utfordrer selve verksbegrepet og dets autonomi, hevder Peer E. Sørensen: «Det er nemlig i kraft af værkets komposition, at kunstværket overhodet har nogen udsigelseskraft om realiteten» (Sørensen 2003: 247).

Der romantikeren i sin tradisjonelle plotstruktur søker det eksepsjonelle, vil realisten søke det alminnelige, mener Sørensen videre, men selve fortelleformen vil måtte bli spesiell. Bang beskriver resultatet av den realistiske skapelsesprosessen slik: «Jeg kender [...] ikke nogen realistisk Roman, der ikke er en Samling Billeder, løsrevne Blade af den menneskelige Sjæls store Bog, en Bog, Ingen har læst tilende, og hvis Opløsning derfor Ingen kender» (Bang 1879: 20). Selv om både den romantiske og realistiske diktning er sanselige, vil *formen* altså være forskjellig, henholdsvis tradisjonell og eksperimenterende, det Peer E. Sørensen kaller et vannskille i det moderne gjennombruddet. Dette bruddet gir oss et glimt av modernismen, skriver han: «Realismens etos er eksperimentet. [...] Derfor må den moderne, reflekterte forfatter rive seg løs af enhver form for traditionelt ordnet prosa» (Sørensen 2003: 248).

På denne bakgrunn, og med fokus på den eksperimenterende fortellemåte i hans nye romanform, er det ikke urimelig å kalle Bang en tidlig nordisk stilistisk impresjonist, en eksponent for realistiske verk med en komposisjon Sørensen kaller «improvisatorisk-provisorisk». Både i sin estetikk og i sitt eget virke som skjønnlitterær forfatter, var Bang avantgarde etter nordiske forhold; han var forut for sin tid både i å hevde eksperimentets naturlige rolle i realismen og i å avvise tendensrealismen, et estetikkyn og en realismeforståelse som vi i en tydelig forbindelseslinje finner igjen hos senere teoretikere og forfattere som Roman Jakobson og Bertolt Brecht.

2.4 Formalismen og strukturalismen – realisme som prosess og virkning

Med sitt fokus på sansenes betydning beskriver de russiske formalister og tsjekkiske strukturalister, representert her ved henholdsvis Viktor Sjklovski og Roman Jakobson, kunsten mer som en estetikk eller sanselære heller enn en uttrykksform eller hermeneutikk (Linneberg 1993: 11). Formalismen, en litteraturvitenskapelig skole i mellomkrigstidens Europa, og strukturalismen i forlengelsen av denne, viser en fornyet interesse for språkets retoriske verktøy. Det fremste av disse er *underliggjøringen*, ifølge Sjklovski: «[...] nettopp for å gi oss livsfølelsen tilbake, for at vi igjen skal føle tingene, for igjen å gjøre stenen til sten, eksisterer det som kalles kunst. Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse» (Sjklovski 2003: 18).

Hensikten er å forlenge persepsjonen, skriver Arild Linneberg om Sjklovskis grep: Kunsten påvirker først og fremst vår sansning av verden, og bare sekundært vår forståelse av den, altså er den primært en estetikk. Dens grunnleggende kvalitet er *differensskvaliteten*, det at alt består av

forskjeller, og denne innebærer et brudd med både hverdagspråket og med «tradisjonen av estetiske konvensjoner» (Linneberg 1993: 13), altså de konvensjoner som eksempelvis kommer til uttrykk i de herskende litterære former, sjangere eller virkemidler innen en gitt periode.

Før han lanserer sine tegn- og språkteorier, opererer strukturalisten Roman Jakobson med et realismebegrep som nærmest er tømt for mening på grunn av dets mange historiske tolkninger: Forståelsen av begrepet er så preget av dets brukere at det reduseres til en konvensjonell fortolkning, «et mangetydig tegn uten fastlagt mening». Litteraturteoretikere skiller ikke mellom de ulike realismenes betydning, hevder Jakobson; noen klar definisjon har realismebegrepet aldri fått, og i stedet brukes det som en sekk man kan stappe alt mulig ned i (Linneberg 1993: 16). Hans senere tegnteori fokuserer på litterariteten: Hva gjør litteraturen til litteratur? «Ethvert sprog omfatter adskillige samtidige mønstre, som er karakteriseret ved hver sin funktion», skriver han (Jakobson 1967: 43). Av disse ulike språklige funksjoner er den poetiske den dominerende i litteraturen; litteratur skapes når språket brukes i sin poetiske funksjon.

De russiske formalister er blant de som først stilte problemet vedrørende det spesifikt realistiske ved diktningen «i bevisst opposisjon til arven fra det forrige århundre» idet de avviser bruken av «realisme som et objektivt karakteriserende begrep» (Aarseth 1981: 14) i den historiserende betydningen av begrepet, altså slik realisme forstås i 1800-tallets stilperiode med samme navn. Den samme oppfatning hadde, som vi har sett, Herman Bang allerede på 1880-tallet: «[...] i den almindelige Bevidsthed forbinder man med Ordet 'Realisme' højst vage og uklare Begreper, der som sagt navnlig munder ud i Opfattelsen av Realismen som en bestemt Tendens. Men fra denne Betragtning er det på høje Tid at komme bort» (Bang 1879/2001: 22). For Bang innebærer realismen en ny estetikk med vekt på eksperimenterende former, en klar avstandtagen fra tendensrealismen, altså den normative og samfunnsgagnlige realisme Georg Brandes var talsmann for.

Selv om realismebegrepet forstås ahistorisk av formalistene, spiller tid likevel en avgjørende rolle ettersom de språklige virkemidlenes originalitet og nyhetsverdi i forhold, eller i opposisjon, til samtidslitteraturens konvensjonelle virkemidler er selve fokuspunktet. Formalistene fristiller altså selve realismebegrepet fra den historiske litterære perioden; for dem innebærer realisme dynamikk og relativitet:

Virkemidler som ved sin originalitet innleder en ny kunstretning, vil ved gjentatt bruk miste karakteren av opprør mot eksisterende konvensjoner [...] og det betyr at friskheten og dermed virkelighetsnærheten går tapt [...] Realisme består i en konstant fornyelse av virkemidlene, en deforming av det til enhver tid dominerende formspråket. (Aarseth 1981: 14)

Realisme blir slik å anse som en virkning, eller kanskje snarere en kontinuerlig prosess med et utall ulike realismer, heller enn et mål for litteraturen i seg selv. Herman Bang trakk den samme konklusjonen: Realismen er ikke en tendens med et ideologisk mål, men en form, skole eller «Methode, der kan sætte gamle Ting i en ny Belysning» (Bang 1879/2001: 25). Aarseth mener på sin side at graden av suksess avgjøres ved at teksten prøves mot leseren. På denne måten blir dermed *resepsjonen* den viktigste kontrollinstansen for tekstens realistiske kvaliteter, noe jeg vender tilbake til i hoveddelen av denne oppgaven. Aarseth skriver:

Når en som formalistene fokuserer den litterære kommunikasjonen som effekt av valgte stilmidler, blir studiet av leserens mottakelighet og de faktorer som betinger den av vesentlig interesse. Realistisk diktetekunst kan sees som en form for anvendt persepsjonspsykologi basert på fortrolighet med tidens litterære konvensjoner [...] En skildring kan kalles kunstnerisk sannferdig så lenge den ikke overskrider rammene for den menneskelige fantasien. Er bildet virkningsfullt, er det også realistisk (Aarseth 1981: 14-15)³.

Betyr det at kunsten og litteraturen dermed blir stadig mer realistisk, eller at det blir stadig mer krevende å skape realistisk litteratur? Hvis vi tolker Bang riktig, er svaret to ganger ja: Realismen innebærer riktignok ingen revolusjon for ham fordi «ingen ædruelig Realist vil falde paa at paastaa, at han fortæller Noget, man aldrig før har faaet fortalt» (Bang 1879/2001: 22). Menneskene forblir de samme, mener han, men de litterære formene og ytringsmåtene veksler. Dette blir selve hensikten med den nye kunstskolen for Bang. Det verktøy som er gitt den realistiske forfatter, gjør det mulig for ham å skrive mer virkelighetstro litteratur; som metode vil realismen kunne «stille Meget i en ny Belysning og komme Fænomenene nærmere paa Livet», og altså gi et mer realistisk resultat.

2.5 Brecht vs Lukács – realisme som modernisme eller tradisjon II

Kan og bør realisme forstås udogmatisk? Georg Brandes mente nei; realistisk litteratur er politisk litteratur. Det samme synspunkt finner vi i litteraturvitenskapen et par generasjoner senere, representert ved Georg Lukács. Peer E. Sørensen påpeker denne forbindelseslinjen mellom det nittende og tyvende århundrets realismeforståelser mellom Brandes og Lukács, og kaller den antimodernistisk (Sørensen 2001: 249) i kraft av sin ideologi. Som debatten mellom Brandes og Bang, handler nemlig mellomkrigstidens realismediskusjon om ideologi, men den går ikke *langs* ideologiske skil-

³ Aarseths diskusjon av realismebegrepet behandles nærmere i Einar Jordheim Bovims hovedoppgave «IKKJE TENKE PÅ DET ANDRE NO»: MIMESIS ELLER «DET ANDRE» I DE TRE SISTE EPISKE VERKENE TIL TARJEI VESAAS (Universitetet i Bergen, 2004)

lelinjer; den tydeliggjør tvert imot et motsetningsforhold *blant* sosialistiske litteraturforskere og forfattere om berettigelsen eller omfanget av deres ideologis estetikk.

Som et ironisk anslag til mellomkrigstidens diskusjon om realismebegrepet, kan vi fastslå at det som kalles ekspresjonismedebatten mellom Georg Lukács og Bertolt Brecht sent på 1930-tallet, aldri fant sted. Dette skyldes først og fremst at de innlegg Brecht forfattet i anledning debatten, ikke ble publisert mens han var i live. Årsakene kan synes å være taktiske og politiske; den sosialistiske husfred og front mot særlig den tyske nasjonalsosialismen måtte bevares. Notatene som ble publisert etter hans død avslører imidlertid et tydelig skille i realismeforståelsen mellom Brecht og Lukács.

Hvilke syn på realismebegrepet og litteraturens rolle kommer så til uttrykk hos dem? Hos Georg Lukács blir litterær realisme en nødvendighet; der den litterære naturalisme, som han blant annet angriper i sitt essay «Erzählen oder beschreiben» (1936), blir for detaljfokusert i sine studier av samfunnsproblemer, vil realismen være den ideelle representasjonsform. Naturalismen feilet fordi den var for overfladisk, detaljfokusert og aldri utøvde samfunnskritikk, mens realismen på sin side er «den kunstneriske enhet av skinn og vesen», mener han (Lukács 1938/1975: 60-61). Men hvilken realisme er det da snakk om? Som nevnt i innledningen til dette kapitlet, mener John Chr. Jørgensen at det er tale om flere realismebegreper på spill hos Lukács, blant annet realistisk som motsetning til romantisk, og realistisk som en konsekvens av en samfunnsmessig utvikling (Jørgensen 1979: 137).

Helge Rønning skiller på sin side ut tre hovedbegreper fra Lukács' realismeteor: Det typiske, totalitetsgestaltningen og realismens seier. Det typiske viser til hvordan personer og hendelser framstilles, mens totalitetsgestaltningen handler om de ulike sjangrenes, det vil si epikken og dramatikken, uttrykksmåte og varierende grad eller nødvendighet av detaljriksdom og evne til å skape helhetsbilder. Det tredje hovedbegrepet, realismens seier, dreier seg om selve verkets evne til å gi uttrykk for eller speile samfunnsforholdene på tross av forfatterens meninger og holdninger, skriver Rønning (1975: 17-19).

Leif S. Andersen mener det går et skille mellom de marxistiske litterater, blant annet Bertolt Brecht, som konsentrerer seg om litteraturens funksjon og påvirkning på samfunnet, og de som legger vekt på litteraturens defetisjerende funksjon, nemlig erkjennelse og samfunnets påvirkning

på denne. Lukács kan imidlertid tillegges begge synspunkter og knytter dem sammen til en helhet, mener Andersen:

[I] og med at litteraturen erkender væsentlige sider af samfundet og ikke nøjes med det, men også fremstiller dem som væsentlige, så kan litteraturen ikke undgå at tage stilling til samfundsudviklingen. Erkendelse og stillingtagen [sic] er med andre ord uløseligt forbundet i litteraturen (Andersen 1973: 25-26)

Den grundigste stillingtagen innebærer en partisk litteratur som gestalter samfunnsmessige utviklingstendenser, mener Lukács. Samfunnsforholdene finner sine representasjoner i mennesker og hendelser i litteraturen, men disse kan ikke være tilfeldige: De utvalgte samfunnsforholdene, så vel som personene og hendelsene, må være typiske, men ikke gjennomsnittlige representasjoner for det de skal uttrykke (Andersen 1973: 30-31).

I selve ekspresjonismedebatten står striden blant annet om hvilken *form* en litterær realisme bør anta: Hvilke litterære teknikker bør tas i bruk for en mest mulig realistisk gjenspeiling? Lukács har allerede avvist naturalismen, og de andre litterære former, eksempelvis surrealismen, fra «den imperialistiske perioden», for å låne marxisten Lukács eget begrep, lider samme skjebne. Perioden preges av raskt skiftende trender, men like fullt av retninger som har det til felles at de «oppfatter virkeligheten slik den umiddelbart fortøner seg for forfatteren og hans personer» (Lukács 1975: 57). Hans kritikk går over flere plan, men de kan alle knyttes til en manglende objektivitet: For det første søker disse retninger ikke det sanne vesen, hevder Lukács, det vil si sammenhengen mellom de skildrede opplevelser og det samfunnsmessige livet. For det andre søker man ikke bakenfor opplevelsene etter de årsaker som danner det objektive grunnlaget for dem. Og for det tredje savnes en klarere objektivitet i skildringene, i motsetning til det spontane og subjektive som kjennetegner de moderne litterære formene, så som impresjonismen.

Utgangspunktet for Bertolt Brechts kritikk av Georg Lukács er det han mener er en for snever realismeforståelse, konsentrert som den er om Balzac og den borgerlige roman; forståelsen er formalistisk, hevder Brecht i skissen «Noter om realisme og formalisme» (1938), akkurat som fascismen er «den store formalist»: «Kampen mot formalismen i litteraturen er af største betydning, den angår på ingen måte kun en 'fase'. Den må udkæmpes i hele sin bredde og fylde, nemlig ikke blot 'formelt', for at litteraturen kan opfylde sin samfunnsmæssige funktion,» skriver han (Brecht 1938/1973: 189). Brechts anliggende er verken form eller innhold, men funksjon og forandring: Litteraturen er realistisk hvis leseren forstår sine livsbetingelser og deretter søker å

forandre dem (Aaslestad 1998: 157), akkurat som forfatteren hos Lukács kan skrive realistisk på tross av at han er påvirket av samfunnsforholdene. Brecht vektlegger altså den *effekten* realistisk litteratur har på mennesket. Her sammenfaller hans syn på realismen med formalistenes forståelse av både det ahistoriske eller allmenngyldige aspektet ved begrepet, samt resepsjonen, altså hvor virkningsfull litteraturen er. Det samme synet på realismen som prosess finner vi hos Herman Bang: «Thi ogsaa som Kunstform er Realismen ikke en Løsrivelse fra alt det Tidligere, men kun en ny Udvikling af det», skriver han allerede i 1879 (Bang 1879/2001: 21). Han anerkjenner realismen som et litteraturhistorisk kontinuum, i motsetning til så vel opponentens syn på realismen som brudd og tendens, som hans fokus på den ideologiske funksjon: Bang er formell-estetisk der Brandes er normativ-essensialistisk (Poll 2009: 40). Peer E. Sørensen omtaler som nevnt disse realismedebattene i 1870- og 1930-årene som klare paralleller: Kampen mellom Bang og Brandes er et tidlig eksempel på motsetningen mellom naturalisme-modernisme og realisme; linjen som forbinder Brandes og Lukács er antimodernistisk, skriver han (Sørensen 2003: 249).

Asbjørn Aarseth sammenfatter faglitteraturens klassifisering av de ulike realismeforståelser i to hovedgrupper: Georg Lukács er eksponent for en essensialistisk mimesis-realisme som betegner den holdning at litteraturen «fange[r] inn representative og essensielle aspekter ved den sosiale virkeligheten som til enhver tid foreligger» (Aarseth 1981: 19). Essensialistenes problem er å påvise hvilken virkelighetsgjengivelse som er mest virkelig, mener Aarseth. Bertolt Brecht og Roman Jakobson kan på sin side kalles formalister med et relativt realismebegrep som ikke er bundet til noen bestemt epoke. Deres mål er realismens virkning: «[I] stedet for å betone diktverket som bilde peker de på den dikteriske formens mulighet til å kanalisere leserens bevissthet». Men realismebegrepet er problematisk å bruke for formalistene; hvorfor er realismen det viktigste virkemidlet, og ikke eksempelvis «grotesk, rystende, omkalfatrende?» spør Aarseth (ibid: 14-15).

Dette henger også sammen med de litterære teknikkers posisjon i debatten. Der ungaren Lukács ikke uten videre godtar at det finnes en særegen realistisk litterær metode, legger tyske Brecht vekt på nettopp teknikken i sin forståelse av realismen som ahistorisk prosess. Lukács gir på sin side uttrykk for en ahistorisk holdning når han «gå[r] inn for den tradisjonelle realistiske form som den eneste gyldige», mener Brecht; forfatteren er underlagt de samme lovene som en hvilken som helst produksjonsarbeider, og må derfor kunne bruke nye teknikker (Rønning 1975: 17-21), gjerne eksperimentelle, som Herman Bang også var en forkjemper for. I et slikt perspektiv

blir ikke litterær modernisme og eksperiment bare en mulighet for forfatteren, det blir en nødvendighet: «Virkeligheten forandrer seg, og skal virkeligheten skildres må dens måte å bli representert på i verket også forandres» (Aaslestad 1998: 157).

2.6 Oppsummering

Som vi ser, går det klare forbindelseslinjer mellom de realismedebatter og -syn som her er presentert. På den ene sida har vi et tradisjonalistisk syn på realismen som en kontinuerlig prosess hvis mål er en kritisk litteratur, en problematiserende tendensrealistisk og potensielt samfunnsendrende kraft. Georg Brandes og Georg Lukács er representanter for denne tydelig venstreideologiske realismeoppfatning som har samfunnsutvikling som viktigste mål. På den andre sida framstår realismen hos Herman Bang og Bertolt Brecht, med Vladimir Sjklovski og Roman Jakobson som bindeledd, som et mer dynamisk og relativt begrep med leseren heller enn samfunnet i fokus. Realismens virkning, med resepsjonen som kontrollerende instans, blir dens fremste mål – selv om det hos Brecht også vektlegges at den realistiske litteratur fordrer forandring i sin lesers livsbedingungen; en svært håndgripelig virkelighetseffekt følger dermed naturlig av tekstens realisme. Dette er de hovedskiller i realismeoppfatninger som vi tar med oss videre inn i behandlingen av Pettersons romaner og resepsjonen av dem: Lest gjennom Herman Bang og Bertolt Brechts teorier, hvilken realismeform er på spill hos Petterson, og hvordan forstår og anvender kritikerne det samme begrepet?

*Det skal være så tilforlatelig nakent at den som leser det
tror at jeg som har skrivi det faktisk har opplevd det.
– Per Petterson (Pihlstrøm 2000: 25)*

III. I kjølvannet

3.1 Lesning

I KJØLVANNET er Per Pettersons femte utgivelse, og kom ut tretten år etter debuten *ASKE I MUNDEN, SAND I SKOA* (1987) og elleve år etter *EKKOLAND* (1989), den siste boka der Arvid Jansen var hovedperson og forteller; før *I KJØLVANNET* hadde Petterson latt Arvids kamerat Audun Sletten fortelle sin historie i *DET ER GREIT FOR MEG* (1992), og i *TIL SIBIR* (1996) er Arvids mor hovedperson. Med *I KJØLVANNET* vender Petterson så tilbake til Arvids stemme og historie.

3.1.1 Komposisjon

«Jeg har vært ute av denne verden» (7), konstaterer fortelleren i romanens in medias res-åpning. Fortellesituasjonen avdekker en Arvid Jansen i alvorlig bakrus etter en blackout, hamrende på døra til bokhandelen han tidligere jobbet i. Han er tilsynelatende nær et sammenbrudd, og tar en hver smerte og hostekule som tegn på lungekreft. Det første kapittelet er nærmest en pasjon, men ikke uten humor, om enn svart; buksa kan ha vært av, og Arvid lurar på om noen har «misbrukt rompa mi på det groveste» og «planta et frø i blodet mitt» som han siden kan dø av (11-12). Fortelleren er imidlertid klar over sin egen overdrevne pessimisme, for denne tidsinnstilte bomba trenger ikke gå av før senere, «en dag jeg har sola i ansiktet» (12); han overlever dette, en stund, innser han.

Historien veksler mellom minimum tre ulike kronologiske nivåer; mellom alle elendighetsbeskrivelsene i fortellesituasjonen i åpningskapittelet, får vi både episoder fra barndommen og tida etter skipsbrannen som tok foreldrenes liv. Barndomsminnene beskriver farens vitalitet og fysiske styrke, og kontrasteres mot den tomheten Arvid opplever etter farens død. Her glir de tre tidsnivåene gjerne over i hverandre: Narrasjonsøyeblikkets skitne forteller ønsker en dusj og en badstu, og trigger med det minnet om et glohett badstubesøk med faren. Dette glir i sin tur over i et tredje nivå: En episode fra Rikshospitalet, der Arvid og broren henter kistene med familiens levninger, og forbløffet må konstatere at «kistene er nok ikke så tunge som en kanskje kunne ven-

te» (12-14). Flere andre minner eller episoder utvikles i nivåoverganger som nærmer seg sammenhengende bevissthetsstrømmer bundet sammen av et felles bilde eller objekt. I et av dem er det litteratur som virker som igangsetter: Da Arvid rydder bøker i leiligheten, erindrer han en stofe fra et dikt av Tomas Tranströmer, «Morfar var nybliven lots.» Dette trigger et minne om hans egen morfar «som var snekker og ikke los» (90), men som gjerne speidet ut på havet. Arvid tar så selv på seg losjakka han har brukt siden ungdommen, og går ut. I andre tilfeller glir fortellerens tankeprosess i nullpunktet over i en tematisk beslektet analepse: Mot slutten av romanen forlater Arvid broren på sykehuset, nærmest i desperasjon: «Jeg må vekk, jeg må reise til et helt annet sted, se helt andre ting enn denne elendigheten her, se et annet land med andre folk» (137). Påfølgende kapittel omhandler en reise i ungdommen. Han sier adjø til sin lillebror, og drar til England for å treffe storebroren. Kontrasten mellom situasjonene i fortellelid og analepsen er store; den gang var Arvid «sinnets helse personlig» og broren «venta og ville dele med meg alt som var hans. / Nå ligger han bak et skjerm Brett med ansiktet i veggen og vil ikke snakke med meg mer» (144-145).

3.1.2 Fortelleren som forfatter

Hvor sentralt står skriveingen og forfattergjerningen i romanen? Arvid er allerede en etablert forfatter, men det begynner å bli noen år siden forrige suksess. I den lokale bokhandelen finnes ingen av bøkene hans, han som skulle bli en av de udødelige unge, men som innser han har blitt «en av de halvgamle glemte» (54). Badstuminnet fra åpningskapittelet (12-14) kan tjene som begynnelsen på en renselsesprosess for en Arvid som kan fjerne fjeset fra vinduet til bokbutikken han har stirret inn i. Minnene har satt i gang noe i ham, han står «uten holdepunkt i verden og lytter» (15), klar for rens og restart. Vi skjønner det må handle om å skrive. Han husker en drøm og at han skrev den ned, han registrerer at en favorittforfatter er ute med ny bok, og han konstaterer at han må ut av denne byen. Det er lettere sagt enn gjort. Det som mangler, er veska hans, og vi fristes til å spørre om hva han har i bagasjen. Det dreier seg om notater, briller og ei Alice Munro-bok hvis budskap kan tjene som en mulig programerklæring for Arvids erindringsprosess: «[I]ngenting er forgjeves uansett hva vi har gjort om vi bare ser oss tilbake i tide» (17).

Resepten formuleres annerledes og enklere av fortelleren selv litt senere i det han peker fram mot et mulig fjerde tidsnivå i romanen, framtida, gjennom en transtekstuell referanse: «Jeg skriver meg inn i ei mulig framtid» (22), sier han, og begynner på ei ny bok, med et åpningsavsnitt som er identisk med åpningen av *UT OG STJÆLE HESTER*. Han har allerede røpet at han liker

Rick Bass' noveller, som er «fulle av landskap og luft, og lukter granbar og lyng på langt hold» (16), en beskrivelse som er lett å overføre til nettopp *UT OG STJÆLE HESTER*. Referansene til andre forfattere er mange, men de kan deles inn i flere grupper etter sin funksjon: Noen forfattere er en inspirasjon for den unge og eldre Arvid, Ernest Hemingway og Raymond Carver er blant dem, begge kjente navn innen den maskuline, minimalistiske og realistiske tradisjon. En annen gruppe forfattere skriver nært på og om natur, så som nevnte Bass, Mikkkjel Fønhus og Jack London. I tillegg nevnes forfattere som Jens Bjørneboe og Ragnhild Jølsen, hvis bosteder Arvid kjører forbi på en av sine kontemplative bilturer. Den forfatter og bok som synes å være mest sentral for Arvid, er imidlertid Paal Helge Haugens gjendiktninger av haikudikt. Han leste den stadig i ungdommen, gjerne ute på tur, og han plukker den fram igjen etter at han har begynt på sin nye roman. Det nye møtet med den naturnære lyrikken gir ham dels en oppvåkning og dels en bekreftelse på at det nye sporet han er inne i, representert ved åpningen på *UT OG STJÆLE HESTER*, er riktig (171). Åpningslinjene skriver han tidlig, men den erindrings- og erkjennelsesprosess han allerede er inne i, tar forrang, og det er først senere han snur tvert om og kaster det gamle manuskriptet for å vie arbeidet med en ny roman full oppmerksomhet.

Hvor pålitelig er så Arvid Jansen som forteller? Hvor sannferdig er hans erindringsprosess, og hvor ærlig er hans selvoppgjør? Dette er vanskelige spørsmål, gitt fortellerens åpenbare vanskeligheter med å huske; hans fortelling hviler på en grunnleggende usikkerhet og tomhet, hvilket muligens ligger i erkjennelsesprosessens natur. Jeg vil hevde Arvid framstår som en ærlig forteller fordi han aldri legger skjul på denne usikkerheten, og på den virkning en fortelling, sann eller ikke, kan ha: «Enda en gang går det opp for meg hva ei fortelling kan få til», sier han etter å ha åpnet seg for fru Grinde og på sett og vis pratet henne til sengs med sin beretning (85). Selv om Arvid meget vel kan *drømme* at han vet alt og ser alt (85), er han fullkomment ærlig om det han ikke vet: «[J]eg er ikke aleine, jeg har folk rundt meg sjøl om jeg ikke husker noen av dem akkurat nå» (65), sier han til sykepleieren etter brorens selvmordsforsøk; til fru Grinde forteller han om da han besøker faren på sykehuset, men det er usikkert for ham «om det jeg sier og det jeg tenker er det samme» (82). Arvid problematiserer med andre ord det han ser som uklare grenseganger mellom virkelighet, drøm og fiksjon; forholdet mellom drøm og virkelighet er vanskelig, mener han: «Jeg husker mange drømmer. Noen ganger er de vanskelige å skille fra det som faktisk har skjedd» (169-170). Men betydningen og konsekvensene er ikke det viktigste, for «[d]et er som med bø-

ker» (170); for Arvid er det en del av en erkjennelsesprosess der målet så å si er viktigere enn veien, altså omvendt av det gamle munnhell. Det er viktig for ham å huske og bearbeide minnene om faren, men ikke for enhver pris, for målet er å kunne skrive igjen – inn i en ny framtid, som han formulerer det tidligere i romanen (22).

Tidligere har Arvid nemlig kunnet sette ord på alt, men ikke på sitt forhold til faren, selv om hans første novelle, i et blad ingen hadde hørt om men alle hadde lest, var om ham (34). Flere episoder underbygger konflikten mellom far og sønn om valg av yrke: I farens 75-årsdag forventer alle en tale av Arvid, men han klarer ikke å levere (26), og i Arvids egen 34-årsdag på hytta i Danmark, gjør faren narr av ham og kaller ham konsekvent «Hemingway». Jo sårere minnet er, jo mer usikker blir Arvid: «Jeg har tross alt sett en del. I virkeligheten. [...] Faren min på golvet i en sjø av øl, eller var det blod, hud til hud med andre kropper. Jeg husker plutselig ikke sikkert, men jeg *veit* jeg har sett det» (128-129), sier han og blander minnet fra hytta med videoen fra det brannherjede skipet.

Like sårt og komplisert blir bildet når intertekstuelle elementer blandes inn: I en samtale med broren og hans ekskone på sykehuset forteller broren om en fiskepisode fra barndommen. Arvid sier ingenting, men anklager ham for å fare med løgn: «[I]ngenting av det han forteller er sant. Det er noe jeg skreiv i en roman en gang blanda sammen med ei novelle av Raymond Carver jeg veit han har lest, fordi jeg ba han lese den, og vi snakka om den etterpå» (134). Hvor virkelighetstro disse betraktninger om hendelser fra år tilbake er, er umulig å avgjøre. Deres funksjon er enklere å tolke: Broren får Arvid – på nytt – til å innse ordets og fortellingens kraft, men her med et skjær av misunnelse mot en bror som også er arkitekt og dermed en slags kunstner: De har aldri brukt de ordene sammen, sier han, men selv husker han i alle fall å ha tenkt *på den måten* både i ungdommen og senere: «Det var jo *min* hemmelighet alt det der, og ingen visste noe om det før jeg begynte å skrive om det mange år seinere» (134). Misunnelsen går begge veier; «Jeg misunner deg som kan sette ord på alt det som har hendt» (27), sier broren på turen til hytta i Danmark. Senere, i et nytt møte med broren, som maler «barndommens horisont» fra hytta på veggen etter at kona har flyttet ut, innser Arvid at bildet er bra, men misunnelsen, om enn på flere plan enn det rent kunstneriske, medvirker til et fysisk oppgjør brødrene imellom (182-183).

3.1.3 Tematikk

Som forfatter burde Arvid altså kunne sette ord også på det vanskelige, men han evner det ikke. Er det fordi det vil kreve for mye av ham, på toppen av tapet av foreldre, søsken og sin egen familie? Han verken kan eller vil skue bakover fordi brorens situasjon har vist ham det som i verste fall er konsekvensene om mot og krefter svikter. Misunnelsen er tydelig også her. I en drøm flyter Arvid og broren på et isflak forbi hytta ved Bunnefjorden mens faren hjelpeløst ser på: «[H]an ser seg tilbake mens jeg ser rett fram, og [...] sånn har det vært bestandig. Helt til nå» (52). Senere, etter selvmordsforsøket, overdriver Arvid sin egen styrke og betydning når han hevder at «Jeg er alt han har» (61) og at «han greier bare ikke la være å se seg tilbake» (62), mens Arvid selv «greier seg», slik han alltid har gjort (65). Selv om vi kan kalle Arvid en pålitelig forteller, er han ikke særlig fast i troen på dette selvbedraget. Han viser det heller aldri direkte til andre; historiene han forteller, blant annet til fru Grinde, sentreres om andre enn ham selv.

Misunnelsen og skillet mellom de to brødrene dekker ikke over det faktum at de befinner seg i samme situasjon, så å si på samme isflak i drift. Fortellingens åpning og slutt, som henholdsvis nullpunktet for Arvids egen elendighet og et katharsislignende brødreoppgjør i kjølvannet av en tragedie, bindes sammen i nettopp dette bildet: I det colaen spruter ut over buksa i avslutningen på åpningskapittelet, erkjenner den gråtende Arvid at han er på bønn (19), og etter en klossete slåsskamp de to brødrene imellom, fredsskåler de i whisky og proklamerer «samling i bønn» (189).

De kanskje sterkeste tematiske elementene i *IKJØLVANNET* er de mange tap og den sterke skyldfølelse Arvids erindringsprosess avslører. Deirdre Foley-Mendelssohn (2009) peker på en nøkkelscene der brødrene, gjennom å kaste ut flere titalls par av farens sko ut fra hytta, gjenskaper uhyggelige parallellbilder fra både båtbrannen og noe som «så ut som noe på et bilde fra Auschwitz» (33): «Such nagging intimations of guilt – as well as a deep anxiety at having themselves escaped – follow all of Petterson’s characters through the process of mourning», skriver hun. Tapene er åpenbare; skyldfølelsen dreier seg dels om det ambivalente forholdet Arvid har til sin far, og vissheten om at brødrene skulle vært med på ferja. Dertil kommer samlivsbruddet og manglende kontakt med barna, og brorens selvmordsforsøk. Sorgen og savnet forsterker den skyldfølelse Arvid føler etter skipsbrannen; han skulle ha vært med på dugnad på hytta, men lyver seg fri da faren ringer. Dette blir også den siste gangen de snakker sammen (158-160). Forholdet til faren nøstes så opp i, bearbeides og utvikles i episodiske tilbakeblikk. I forteltetida spiller også andre

relasjoner en rolle, enten de involverer Arvid og broren, Arvid og hans 12 år gamle datter, eller mennesker Arvid møter tilfeldig.

3.1.4 Transtekstualitet, intertekstualitet og biografi

Kan det avdekkes en eventuell sammenheng mellom de forhold som binder *IKJØLVANNET* til så vel resten av forfatterskapet som andre tekster i andre forfatterskap? Litteraturteoretikeren Gérard Genette har introdusert og definert transtekstualitet som «all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts» (Genette 1997: 1-2), hvorav intertekstualitet er den betegnelsen som gis de mest åpenbare eller synlige spor av andre tekster, for eksempel i form av direkte sitater: «the actual presence of one text within another», i Genettes noe snevre definisjon. En overfladisk lesning av *IKJØLVANNET* avdekker en rekke slike spor i form av parafraseringer og sitater eller gjennom forfatternavn, som tidligere nevnt (jf. 3.1.2).

Transtekstualiteten som Arvids forfattergjerning hviler på kan ikke forklares uten å se til forholdet mellom Pettersons biografi og forfatterskap. De mest sentrale fellestrekkene mellom liv og litteratur, i alle fall for denne romanens del, er forfattergjerningen og skipsbrannen. Flere, blant annet Sejersted (1998) og Hoem (2004), hevder forfatterskapet kan leses som et sammenhengende verk, der Pettersons liv leses inn i historien om Arvid Jansen: Sejersted kaller forfatterskapet fram til 1998 en sammenhengende roman på 600 sider, og beskriver transtekstualiteten som både et spill bøkene imellom, og mellom bøkene og forfatterens personlige historie (1998: 85); Hoem mener Petterson har «skapt et litterært univers som løper parallelt med livet» (2004, avsn. 4). I en slik transtekstuell lesning vil Scandinavian Star-ulykka i april 1990 være sentral. Her omkom Pettersons foreldre, en yngre bror og en niese. I romanene om Arvid Jansen tar ulykka, dog aldri navngitt i forfatterskapet som annet enn «skipsbrannen» eller lignende, livet av foreldrene og flere søsken. Som både min tolkning og mye av resepsjonen i det følgende viser, kretser sentrale deler av romanen rundt ulykka og tapet av faren. Til denne vurderingen må det også legges til at selv om *IKJØLVANNET* ikke er Pettersons første bok etter ulykka, er det den første boka der ulykka spiller en rolle; både *DET ER GREIT FOR MEG* og *TIL SIBIR* kom ut før april 1990, men har andre fortellere enn Arvid og foregår på et tidligere tidspunkt i Jansen-kronologien. Men kan vi dermed tolke *IKJØLVANNET* som et vendepunkt i forfatterskapet? Det stemmer ikke, dersom vi legger vekt på de selvbiografiske elementer; disse er tydelige også tidligere i forfatterskapet, for eksempel med omsyn til likheten i Arvid Jansen og Per Pettersons utdannings- og yrkesbakgrunn,

tydelig ikke minst i *DET ER GREIT FOR MEG*. Hvorvidt også den pettersonske realisme gjennomgår en endring her, er blant de spørsmål som skal vurderes senere i oppgaven.

Store deler av romanens andre halvdel omhandler en lengre biltur, en reise som kan anses å være en avgjørende del av den erindrings- og erkjennelsesprosess Arvid har begitt seg inn i. Han innser tidlig at han er på riktig kurs; han skrur på vindusviskerne og selv om de lager en skrapende lyd, kjenner han at «takta stemmer med hjertet mitt» (92). Kjøreturen og særlig naturinntrykkene i det skiftende været setter Arvid på sporet av noe nytt og litterært: Han beskriver skogen rundt seg, «klemte nesten flat av noe jeg kunne skrevet ser ut som dampende regn» (93), et bilde som repeteres senere i kapitlet: «Den lave sola blender meg, den *damp*, og det damper av jorden» (96). I den samme prosessen har synet av hester i regnværet både inter- og transtekstuelle referanser.⁴ Synet setter Arvid ut: «Alt ville vært annerledes om jeg hadde eid en hest» (95). Samtidig preges kjøreturen av kontraster: En ny nestenulykke framprovoserer oppkast i veikanten. «For en elendighet» lyder hans ærlige beskrivelse av ny renselse, påbegynt etter brorens selvmordsforsøk (93).

Arvids naturinntrykk på en siste biltur, denne gang på vei til broren, gir nye transtekstuelle referanser. Turen peker både tilbake og framover i Pettersons forfatterskap: Synet av kyr på enga får Arvid til å huske vannbøfler fra asiatiske filmer og med det hans egen fortid som politisk aktivist på venstresida under Vietnamkrigen. Kameraten hans fra den gang, Audun, dukker opp i minnet, og Arvid parafraserer mantraet og tittelen på romanen med Audun som forteller, *DET ER GREIT FOR MEG*: «Han greier seg sikkert. Vi greier oss, på den ene eller andre måten» (180). Pettersen peker i disse avsnittene også framover i sitt eget forfatterskap, idet Arvid vender blikket mot elva, fløterhytter og tømmer, alle sentrale motiv i *UT OG STJÆLE HESTER*. Tidligere inter- og transtekstuelle referanser er vel så tydelige: Arvid fabulerer om å skaffe seg en hund som heter Lyra eller Æsop, som i Hamsuns *PAN*, og ser for seg å kunne leve av naturen i ei hytte, utstyrt med skrivemaskin og nok ved (170) som en moderne Glahn, eller som Trond Sander i *UT OG STJÆLE HESTER* for den del. Kan vi tolke dette som et brudd i forfatterskapet, for både Arvid Jansen og Per Petterson?

⁴ Astrid Hjertenæs Andersens' dikt «Hestene står i regnet» er fra diktsamlinga *DE UNGE SØYLENE*, utgitt i 1948. Er det et sammentreff at dette er året for et av fortellenivåene i *UT OG STJÆLE HESTER*?

3.1.5 Realisme

Jeg vender straks blikket mot resepsjonen av romanen, men gjør først et par korte streif innom realismens territorium også i mitt lesningsforsøk av den. Det er, vil jeg hevde, et mer enn rimelig grunnlag for å hevde at *I KJØLVANNET* representerer en ny kurs i Pettersons forfatterskap, med hensyn til både det tematiske og realismen. Den mest åpenbare årsaken er å finne i den rolle skipsbrannen spiller i så vel Petterson som Arvids liv; endringen i forfatterskapet blir en uunngåelig konsekvens av katastrofen, og Arvid tar støytten: «[Jeg] lot ham få gjennomgå mentalt på 14 dager det jeg sjøl brukte to år på», sier Petterson i et intervju (Bulie 2013: 26). Samtidig er det klare forskjeller, mener han, fordi romanens handling er mer konsentrert enn det virkelige liv: «Det var det som skjedde med Arvid Jansen: Totalsorg kombinert med komikk; de er veldig nære hverandre». Selv kaller forfatteren av *I KJØLVANNET* sin skriveteknikk en «show, don't tell»-metode; da slipper han å reflektere og skrive betraktninger som «akademikerne ville oppfatte som teite», en utvikling som har blitt tydeligere etter *TIL SIBIR* og særlig *I KJØLVANNET* (ibid: 31).

En annen og vel så klar utvikling ses i politikkens gradvis minkende rolle i romanene etter *DET ER GREIT FOR MEG*. I Samtiden-intervjuet fra 2013 hevder Petterson at han ikke tenker politisk når han skriver: «Jeg skriver ikke om klasse fordi jeg vil skrive om klasse, men fordi jeg kommer fra der jeg kommer» (ibid: 44). Kontrasten er stor sammenlignet med det debutanten Petterson uttaler før lanseringen av *ASKE I MUNNEN*, *SAND I SKOA* i 1987, 25 år tidligere: «Jeg savner en ny type arbeiderlitteratur [...] Jeg savner ei vill, litt anarkistisk bok fra arbeiderklassen. Og det må være en individualistisk roman der en person er katalysator, ingen kollektivroman» (Thon 1990: 62). Først fem år og tre bøker senere fulgte Petterson sin egen oppskrift. Romanen om Audun Sletten er nettopp en individualistisk roman; den preges av ensomhet, skriver Jahn Thon i en Klassekampen-anmeldelse: «Det er hele tida angsten i fellesskapet som driver [Audun] ut til en ensomhet han opplever som noe opprinnelig» (Thon 1992). Han peker også på naturens sentrale rolle i hovedpersonens liv: Dyr og natur fungerer som et motbilde til Arvids ensomhet i det sosiale, om ikke alltid fysisk så i alle fall billedlig gjennom litteraturen.

Som vi har sett, forsterkes dette inntrykket av en dreining fra kultur, og politikk i forlengelsen av den, mot natur i *I KJØLVANNET*. Gitt at hovedpersonen, Arvid Jansen, er den samme gjennom forfatterskapet, taler det meste for at politikk, klassebegrep og solidaritet ikke lenger er så sentralt for den voksne Arvid som det var for ham og kameraten Audun i *DET ER GREIT FOR MEG*, den gangen de «ville en ny verden», men nesten alt de gjorde var feil (47-48). Han ser tilba-

ke på ungdommen med en viss humor og oppgitthet, og innrømmer at han liker jernbaner, flyplasser, bruspenn og kraftstasjoner; «antagelig [...] fordi jeg leste for mange sovjetiske romaner i en viss alder» (179). Men svartmalingen er ikke gjennomgående; minnene om politisk litteratur virker positive for Arvid. Foruten Paal Helge Haugens diktsamling, er det nettopp politisk litteratur, «tre bøker for å kjenne meg festa til verden» (141), han tar med seg på sin første dannelsesreise, et besøk til broren i England.

3.2 Resepsjon og realisme

Per Petterson hadde for så vidt et navn i norsk litteratur på 1990-tallet, men det vil være feil å si at forfatterskapet var allment kjent, altså i særlig grad lagt merke til utenfor den lesende eller over gjennomsnittlig litterært bevandrede del av befolkningen. Det er kanskje naturlig å tro at det store kommersielle gjennombruddet med *UT OG STJÆLE HESTER* i 2003 også for alvor etablerte Petterson som litterær merkevare i utlandet. Dette skjedde faktisk allerede på slutten av 90-tallet, da *TIL SIBIR* ble nominert til Nordisk Råds litteraturpris, som Petterson senere skulle motta for *JEG FORBANNER TIDENS ELV*. Og selv om det skulle ta et tiår før den ble lansert i USA, var *TIL SIBIR* også hans første bok i engelsk oversettelse. Likevel, det er i og med *IKJØLVANNET* det kanskje tydeligste skillet går, ikke bare, som vi har sett og skal se nærmere på, i forfatterskapet, men også i resepsjonen og kvalitetsvurderingen. Innenlands hadde Petterson et godt ry i 2000; han hadde allerede mottatt faglig anerkjennelse i form av flere litterære og språklige priser, men de store overskriftene kom først med utgivelsen av *IKJØLVANNET* og Bragepris-tildelingen dette året. Det skjer også et markant skifte i kvalitetsvurderingen.

Resepsjonens omfang kan gi et visst bilde av utviklingen: Fram til og med *TIL SIBIR* ble Pettersons bøker kun anmeldt i de landsdekkende avisene Aftenposten, Dagbladet og Verdens Gang, og med spredte vurderinger i Stavanger Aftenblad, Morgenbladet, Klassekampen og Nationen. Kritikken i dagspressen spriker en del. Med *IKJØLVANNET* doubles antallet anmeldelser, og de er med få unntak rosende, til dels begeistret; tonen kan illustreres med adjektiv som eksempelvis «hudlaust» og «sårbart», «gripende» og «medrivende», «presist» og «fortetta», «lavmælt» og «usentimentalt». VG's kritiker har de sterkeste innvendingene og kaller romanen ujevn: «mye har vært skrevet før», mener hun, og ser seg lei av «transportetapper» preget av «forfatterfigurer som vasser rundt til knes i sprit, med bankende skalle og svart skilsmissefarssamvittighet» (Talén 2000). Alle kritikere kommenterer den rolle skipsbrannen eller Scandinavian Star-ulykka spiller,

og et gjennomgående tema i anmeldelsene synes å være hvorvidt Petterson makter å overføre en personlig tapsopplevelse og tragedie til det allmenne nivå.

I det følgende vil jeg behandle resepsjonen tematisk, med henvisninger til min egen analyse og forsøksvis også de historiske realismeteorier. *IKJØLVANNET* er en historie om det som skjer og ikke skjer, *etter* en katastrofe. Min diskusjon av resepsjonen struktureres følgelig etter andre preposisjoner eller adverb som er ment å skulle illustrere realismens posisjon eller bevegelse i romanen: mellom, utover, innover, nedenfra og gjennom.

3.2.1 Mellom – forfatterskap, roman og intertekst

I et intervju i NRK i forbindelse med lanseringen av *IKJØLVANNET*, sier Per Petterson:

Å fortelle fra sitt eget liv kan i og for seg være en fin sport, men det er en muntlig fremstilling. Når du skriver, krever det en helt annen form for konsentrasjon. Jeg tror det er det som er kunst: den sublimeringen, konsentrasjonen av følelser kunstverket krever, den får du ikke ved å vase rundt i ditt eget liv (Straume, 2000).

Men er det ikke akkurat det han gjør, å vase rundt i sitt eget liv, og vil ikke nettopp dette være en sentral del av det vi kan kalle hans realisme? Selv har han åpenbart et ambivalent forhold til betydningen av sin egen biografi i forfatterskapet. Petterson går i intervjuet for så vidt i rette med den tendens resepsjonen har for å tillegge de selvbiografiske elementene avgjørende vekt i sin vurdering og analyse. Men han innrømmer i samme seanse at han ikke «gidder å gå over bekken etter vann»: scener og dialog er fiksjon, men «det er mine følelser jeg skildrer. For at de skal få ny kraft, så må du dikte opp et nytt teppe som du kan legge de følelsene på». Dette virker å være et tydelig trekk ved eksempelvis lanseringsintervjuene for *IKJØLVANNET*; vi kan kalle det et spill mellom forfatteren og kritikeren som illustrerer dualiteten fakta og fiksjon i resepsjonen.

Samtlige norske anmeldelser i mitt utvalg nevner Scandinavian Star-ulykka og de selvbiografiske elementene i så vel *IKJØLVANNET* som resten av forfatterskapet, men ingen av dem hevder et mer tett bånd mellom Arvid Jansen og Per Petterson; Arvid *er* ikke Per. Som jeg viser senere i oppgaven, framhever imidlertid kritikerne på ulike måter at Petterson bruker brannen som et bakteppe for en historie der hans egne private opplevelser av tap gis en mer allmenngyldig betydning. Jeg vil her først behandle utvalgte deler av resepsjonen og dens standpunkt til de selvbiografiske elementer – de såkalte transtekstuelle referanser (jf. 3.1.4) – som har betydning for min realismeforståelse.

Frode Helmich Pedersen og Jørgen Sejersted har begge grundige oversiktsartikler av Pettersons forfatterskap på samvittigheten. I sin lesning peker førstnevnte på at på tross av sammenfallene mellom forfatteren og hans hovedpersons biografier, gjøres det aldri forsøk på direkte identifikasjon mellom dem; dertil kommer det at romanene heller ikke inviterer til selvbiografisk lesning, som det gjøres hos Dag Solstad i romanen *16.07.41* (2002). En slik vurdering underbygges, hevder Pedersen, av de vesentlige uoverensstemmelsene mellom biografiene, med eksempelvis vekslende antall av og kjønn på søsken i de forskjellige romanene (Pedersen 2010: 143-144); forskjellene annullerer så å si likheten. Sejersted mener å se at romanene fram til og med *TIL SIBIR* inngår i et spill mellom hverandre og Pettersons egen historie. Han advarer, som Pedersen, mot å lese «Pettersons familietraumer for biografisk» (Sejersted 1998: 86), men spør likevel: Hvorfor bruker Petterson av og til en tredjepersonsforteller som nærmest representerer ham selv, mens han i henholdsvis *DET ER GREIT FOR MEG* og *TIL SIBIR* bruker en bestevenn og moren i samme funksjon? Svaret, mener Sejersted, er at «[d]en subjektive jegformen blir for nærgående i forhold til det selvbiografiske». I sin freudianske lesning vurderer han dette som selve styrken ved forfatterskapet, en dynamikk som skapes av en «[vev] av intertekst, freudiansk symbolikk og bevissthetsnivåer i teksten» (ibid, 94). Pedersen peker på sin side på biografikonflikten som et uttrykk for en «grunnleggende ustabilitet i det fiktive universet [...] som kan sies å stille spørsmål ved gyldigheten av våre mest sentrale minner» (Pedersen 2010: 144). Romanens forteller stiller seg dertil åpenbart tvilende til sin egen virkelighetsforståelse: «Jeg husker mange drømmer. Noen ganger er de vanskelige å skille fra det som faktisk har skjedd», sier Arvid (169-170). Hele romanen framstår, som jeg tidligere har vist (jf. 3.1.2), som et erindringsprosjekt preget av de uklare skillene mellom virkelighet, drøm og fiksjon; usikkerheten blir en del av selve prosjektet, en i seg selv skapende kraft for forfatteren Arvid Jansen, og dermed også, vil jeg hevde, en sentral del av Pettersons realismeuttrykk.

Det kryr, som mange anmeldere påpeker, av litterære referanser i Pettersons forfatterskap, og *I KJØLVANNET* er intet unntak. Men hvilken funksjon spiller denne typen intertekstualitet i realismeforståelsen? Selv om han ikke ser det som entydig negativt, etablerer Adam Gallari i sin eksistensialistiske lesning av *I KJØLVANNET* et skille mellom forfatter og forteller på den ene sida, og leseren på den andre: Han ser Arvid Jansen som en intelligent forteller («an elevated intellect») som står på et høyere nivå enn sine lesere, og Per Petterson er, hevder han, ikke en demokratisk forfatter: «He does not write down to his readership» (Gallari 2011). I opposisjon til dette syn står

Frode Helmich Pedersen, som ikke ser Pettersons romaner som «utpreget intellektuelle»; tvert imot refererer han til en tysk anmeldelse som i positive ordelag karakteriserer tekstene som «fattig[e] på ideer» (Pedersen 2010: 144). Pedersen gjør heller ikke større poeng ut av intertekstualiteten enn at han kaller det referanser til bøker jeg-fortellerne har lest.

Jeg stiller meg også tvilende til Gallaris vurdering. Det er riktig at de litterære referansene i *I KJØLVANNET* er mange og til dels fra et bredt spekter, «from Eastern Taoist thought to Marxist philosophy to German magical realism» (Gallari 2011), men etter mitt syn ligger fortellerens referanser kanskje nærmere *namedropping* enn allusjon. Dette fratår selvsagt ikke referansene sin verdi; litteraturen spiller så visst sin sentrale rolle i Arvids erindringsprosess, men intertekstualiteten fungerer som et utgangspunkt, og ikke som gjenstand for refleksjon: Et sted setter Arvid likhetstegn mellom seg selv og løytnant Glahn, han framstår nærmest misunnelig på den frihet Ham-suns romanfigur har etablert (170). Andre steder gjøres referanser til litteratur som påvirker Arvid språklig, politisk eller tematisk. Naturmotivene, hvorav åpningsavsnittet på Arvids nye roman er det tydeligste eksempel, framstår som det kanskje viktigste både trans- og intertekstuelle element all den tid de så tydelig peker fram mot *UT OG STJÆLE HESTER*. Med dette gir det, som tidligere antydte, mening å kalle *I KJØLVANNET* et vendepunkt for Petterson; i sin anmeldelse mener NRK's Leif Ekle å se en kursendring i forfatterskapet, med de nevnte åpningslinjene som «annerledes og vakkert nye» (Ekle 2000).

Som grep er imidlertid intertekstualiteten ikke ny hos Petterson. Flere steder brukes litterære referanser i et slags virkelighetsspill hos fortelleren; hva er drøm, hva er virkelighet, og hva har han simpelthen lest? Både Frode Helmich Pedersen og Jørgen Sejersted kommenterer slike episoder i sine lesninger. I *EKKOLAND* blandes barndomsminner med innhold fra *PELLE EROBRE-REN* (Pedersen 2010: 153 og Sejersted 1998: 93), og som jeg tidligere har vist (jf. 3.1.4), hevder Arvid i *I KJØLVANNET* at broren fra sykesengen blander sammen minner med så vel innhold fra en roman av Arvid og en Raymond Carver-novelle (133).

3.2.2 Utover – fra det private til det allment gjenkjennelige

I hvilken grad tar Per Petterson utgangspunkt i sine personlige erfaringer for å kunne si noe generelt om verden? Eller mer presist: Hvilken rolle spiller hans personlige tapsopplevelser, og hvordan blir disse gjort gjenkjennelige og allmenne i romanformen som en del av Pettersons realisme? Dette er spørsmål særlig norske kritikere implisitt stiller i sine kvalitetsvurderinger av *I KJØLVANNET*,

og det blir følgelig også et sentralt trekk ved deres realismeforståelse. For å illustrere menings-sammenfallet i den norske resepsjonen, vil jeg i det følgende gjøre flere punktnedslag i avisanmeldelser, og sammenligner disse med funn i utenlandske resepsjonstekster.

Oddmund Hagen (2000) innleder sin anmeldelse med en referanse til *TIL SIBIR*, som han karakteriserer som en roman som blander fakta og fiksjon når den følger livshistorien til Pettersons mor. I Hagens lesning av *I KJØLVANNET* fungerer skipsbrannen som et bakteppe for forståelsen av forholdet mellom far og sønn; minnene er «gripande og medrivande fordi [de] er allmenngjort og løfta ut av det strengt (sjølv)biografiske». Han refererer også til brorens nevnte sammenblanding av historie og noveller, og kaller det en bildelegging av «konflikten mellom liv og diktning, det som er sant og det ein ønskjer var sant». Realismebegrepet blir ikke nevnt, men det synes klart at Hagens forståelse av realismen hos Petterson innbefatter tekst som er tett på levd liv; han refererer til biografien som selve «motoren i Pettersons litterære prosjekt».

Realismebegrepet er fraværende også i Christopher Hals Gylseths (2000) Dagbladet-anmeldelse av *I KJØLVANNET*, men han ser, i likhet med Hagen, allmenngjøringen av det personlige tapet som sentralt. Til forskjell fra Hagen sentreres imidlertid Gylseths vurdering av realismen om språklige kjennetegn og konsekvensene av disse: Petterson skriver et «enkelt og liketil, men alltid gjennomarbeidet og stringent» språk, uten «føleri eller tompreik», mener han. Gylseth mener å se et skifte i forfatterskapet med *I KJØLVANNET*; romanen framstår som mer konsentrert og personlig enn den mer bredt anlagte og poetiske *TIL SIBIR*, selv om skipsbrannen «bare [er] et nødvendig bakteppe» som Petterson bruker.

Blant de få kritikere som bruker realismebegrepet, er Tone Solberg og Terje Stemland, men da kun i beskrivelsen av Petterson som sosialrealist. Solberg (2000) sitter igjen med inntrykket av at boka «bare måtte skrives» når hun kaller den en «høyst egenartet form for kriseterapi»; det er, hevder hun, vanskelig å forholde seg til *I KJØLVANNET* «uten å rippe opp i forhistorien», det vil si skipsbrannen. Det er fra denne private smerten Petterson hever romanen til å angå noe universelt, mener Solberg, «en eksistensiell sårbarhet hvor alle kan kjenne seg igjen». Jeg mener å se at hun framhever kombinasjonen av drøm, minner og virkelighet, og treffsikkerhet i observasjon og språk som sentrale realismeverktøy hos Petterson. Stemland (2000) beskriver likeledes en realisme fri for «sentimentalitet og føleri», et kresent språkleie og en direkte, presis prosa, men han er også

den eneste norske anmelder som framhever «de uventede handlings- og tidssprang» som typisk for Pettersons prosa; disse sprang har likevel en «tett indre organisk sammenheng», mener han.⁵

Det er vanskelig å la være å sammenligne Per Pettersons personlige historie med romanhistorien, innrømmer *Weekendavisens* kritiker Liselotte Wiemer (2001). Hun står likevel i direkte opposisjon til Tone Solbergs syn på biografens rolle i allmenngjøringen. *I KJØLVANNET* er verken en bekjennelsesroman eller en terapeutisk journal, hevder hun: «Det er fiksjon, der setter af på den brændende virkelighed». Banalt, men likevel; selv om inspirasjonen til Arvid Jansens fortelling er personlig, forhindrer det altså ikke Per Pettersons romanprosjekt fra å behandle eller gi uttrykk for de allmenngjorte sorg- og tapsfølelser. Wiemers realismebegrep forblir også implisitt, men nærmer seg det skittenrealistiske med sitt fokus på maskulinitet og fornedrelse; den «maskulin[e] råhed» hun ser hos Petterson, binder ham uløselig til amerikansk samtidslitteratur, gjerne preget av klisjeer som gamle biler, sigaretter, alkohol og kvinner. Men selv om *I KJØLVANNET* beskriver en «arketypisk litterær mannsverden», makter Petterson å punktere sine egne klisjeer, og det er dette som er romanens egentlige styrke, hevder Wiemer; den framstår som en «meget traditionel moderne fremstilling af turen på bunden», hvilket skulle bekrefte hennes oppfatning av den pettersonske realisme som tilhørende en klar skittenrealistisk tendens.

«[...] the nearer we come to our own disenchanting times the harder it is to write convincingly of large emotions, or to be convinced by what is written of them», skriver *The New York Review of Books'* John Banville (2007) i innledningen til sin dobbeltanmeldelse av *I KJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER*. Begge romaner er fylt til randen av sorg og tapsfølelser, men Banville rangerer *I KJØLVANNET* høyest: «a less subtle but, in its raw and seemingly unstudied way, more immediately satisfying work». Han advarer i sin lesning på generelt grunnlag mot å trekke for tydelige linjer mellom forfatterens biografi og romanens fortelling, men i tilfellet Per Petterson og *I KJØLVANNET* er dette umulig, hevder han. Flere anmeldelser kommenterer litteraturens rolle i denne romanen, i tillegg til Arvid Jansens egen forfattergjerning, og da særlig minnet om farens hånende konfrontasjon med den ferske litterat. Banville framhever imidlertid selve den betydning både skrivingen og lesingen har i romanens nåtid, for ikke å si framtid: «the redemptive or at least restorative power of the written word and all that it is capable of conjuring: hope, balm for a

⁵ I en ellers rosende anmeldelse er Stemland i en passus noe uheldig med det som nok var ment å være en positiv beskrivelse, men som det er vanskelig å se eksklusiviteten i: «Petterson er en av våre få gjenblevne sosial-realistiske forfattere, og han er utvilsomt blant de beste» (Stemland 2000).

wounded spirit, even, indeed, a future». Problemfylt vil framtida uansett bli for Arvid Jansen, hevder han, og antyder med det en mer pessimistisk realismeform, dog uten direkte referanser til verken realisme generelt eller skittenrealisme spesielt, som hos Wiemer.

Selv om han opplever sorgtematikken som alt annet enn original, vurderer S. Kirk Walsh (2006) i *The New York Times* *IKJØLVANNET* som et overbevisende portrett; Walsh' beskrivelse av hva som skiller Pettersons roman fra bøker med beslektet tematikk, gir oss samtidig hans implisitte realismeforståelse: «his ability to immerse the reader in Arvid's dislocated state of loss and isolation». Med «immerse» forstås det her å være dypt engasjert eller konsentrert i noe, men det kan like gjerne forstås billedlig, nemlig som nedsenket i noe; vi kommer tilbake til dette i neste kapittel. Adjektivet «realistisk» nevnes riktignok ikke, men det er ikke urimelig å tolke konsentrasjon eller nedsenkning som noe tilsvarende virkelighetsnært eller troverdig, og dermed realistisk. Walsh mener likevel at romanen preges av en stadig veksling mellom drømmer, minner og virkelighet, noe flere andre kritikere har påpekt. Dette vil i så fall skape en slags stillstand som først oppheves når den ytre virkeligheten uventet bryter inn i Arvids refleksjoner og drømmer.

Det er, som vist, ulike oppfatninger av hvorvidt universalisering av personlige tapsopplevelser spiller en rolle i den pettersonske realisme. Norske kritikere har en klar tendens til å framheve nettopp allmenngjøringen i sin vurdering, mens de grundigste utenlandske resepsjonstekstene som her er behandlet vekter andre faktorer ved realismen høyere, eksempelvis det maskuline eller skittenrealistiske og pessimistiske hos henholdsvis Wiemer og Banville. Walshs vurdering av «nedsenkningseffekten» knytter på sin side an til neste kapittel, om realismen slik den framstår gjennom detaljrike beskrivelser av prosaiske gjøremål.

3.2.3 Innover – detaljer, hverdag og tomrom

Jeg åpner kjøleskapet. Der er det ikke mye igjen, og det som er der tar jeg i et papirhåndkle og kaster, og jeg heller den siste melka i vasken. Så henter jeg ei bøtte, spruter i zalo først og fyller med varmt vann, finner en rein klut i skapet i gangen, og så vasker jeg kjøleskapet og tørker det grundig. Etter det går jeg løs på oppvasken som har est utover benken i lang tid mens jeg tripper og kjenner hvor sulten jeg er. Jeg vasker benken og kjøkkenbordet og pusser messingskåla, og alle skapdørene vasker jeg og veggen bak oppvaskkummen og toppen og sidene av komfyren der jeg kommer til, og jeg står litt og ser og er ikke helt fornøyd, og så fyller jeg enda ei bøtte og vasker golvet (89).

Er det skildringer av denne type som får eksempelvis Tone Solberg til å kalle Petterson en sosialrealist med «besk humor og treffende observasjonskunst» (Solberg 2000)? For det er ingen tvil: *I*

KJØLVANNET er en roman som preges av tilsynelatende hverdagslige gjøremål og dertil en tidvis minutøs beskrivelse av detaljer, noe ovennevnte passasje er et eksempel på. Hvilken rolle spiller det hverdagslige i Pettersons romaner, eller i hvilken grad virker detaljrikdommen i skildringene som en konstituerende del av realismen? Og hva mener forfatteren selv, på ulike stadier i forfatterskapet?

I et intervju med den danske avisa *Information* i 2008 gjør Per Petterson rede for sitt eget syn på nettopp denne presisjonen, her forstått i konkret form som detaljer i det hverdagslige og abstrakt som nøyaktighet i gjengivelsen av følelser, det han kaller en dialektikk mellom presisjon og følelse: «At skrive drejer sig om præcision og emotion. Det er vigtigt at være præcis i detaljen snarere end at forklare. Det almene forbinder man alligevel ikke noget med. Men alle lever i en slags præcision, og der skal være rum for læserens følelser», sier han (Syberg 2008). Dette lyser tydelig opp forfatterens egen forståelse av detaljens betydning i hans egen realisme; presis litteratur tilfører leserens liv en presisjon som allerede finnes i den enkeltes liv, men som det ikke reflekteres over, og i forlengelsen av dette skapes også en gjenkjennelseeffekt, mener Petterson. Likevel, for mange detaljer er ikke av det gode; Pettersons holdning framkommer tydelig gjennom et retorisk spørsmål i et intervju der han hevder at norsk litteratur er antiminimalistisk: «Hvis du kan skjære ned en bok med en tredjedel, hvorfor faen skal jeg lese den tredjedelen da?» (Pihlstrøm 2000).

Selv om jeg mer enn antyder en endring i forfatterskapet i og med *I KJØLVANNET*, virker det som om Pettersons opptatthet av leserens gjenkjenning har bestått. I et intervju fra 1990 uttaler han: «For meg vil det viktigste alltid være å kunne kommunisere med leseren. Kan jeg få leseren til å tenke over sin egen virkelighet, er jeg fornøyd. Det fins ingen næring i bare å kommunisere om form og skrivemåte. Litteratur skal gi økt erkjennelse og leseglede» (Thon 1990: 60). 18 år senere ser Petterson imidlertid bort fra det allmenne eller universelle aspekt: Gjenkjennelsen er det sentrale, og forfatteren er derfor «nødt til at være lokal [...] fordi man ikke kan genkende det almene», sier han i *Information*-intervjuet (Syberg 2008). Som en konsekvens av nøyaktighet unngår man også sentimentalitet, hevder Petterson, noe de fleste av hans anmeldere synes å være enige om at han gjør: «[D]et synes å herske utbredt enighet om at Pettersons litterære talent i høy grad hviler på hans evne til å skrive emosjonell prosa uten å bli sentimental i ordets negative forstand», skriver Frode Helmich Pedersen i sin lesning av forfatterskapet (2010: 144). Det at bøke-

ne av denne grunn får «et element av menneskelig universalitet» antydes i artikkelen som en mulig forklaring på Pettersons popularitet. Ikke dermed sagt at følelser ikke er viktig: Beskrivelsene i bøkene om Arvid Jansen er i stor grad farget av nettopp den sinnsstemning hovedpersonen er i, mener Pedersen. Han ser det konkrete og følbare som et uttrykk for en emosjonell tilstand fordi «skildringene av det fysiske og det mentale liksom glir inn og ut av hverandre». I et intervju i forbindelse med Pettersons 60-årsdag, framhever Tom Egil Hverven også sanseligheten i realismen som sentral for forfatterskapet, en sanselighet «både i beskrivelsen av å være i kroppen som sanser, og sansningen i det som foregår i nære relasjoner» (Midthun 2012). Oppsummert kan det her synes som om Pettersons prosa kjennetegnes av en balanse mellom de konkrete og trivielle detaljer fra Arvids hverdag, og de større og abstrakte oppgaver han ser for seg, nemlig behandlingen av sorg og tap. For begge delers skyld gjelder det, for Petterson, et krav om presisjon og autentisitet, og et fravær av nitid forklaring.⁶ Som han selv på tabloid vis formulerer det: «Mellom linjene er det blankt! Det er det som faktisk står på linjene som setter i gang noe, verken mer eller mindre» (Pihlstrøm 2000).

Dette utdyper Petterson også i Information-intervjuet. Han ser fraværet av nettopp forklaring som noe fruktbart: «Det er spændende at tænke på det tomme mellemrum», det å eksempelvis skrive om to ulike tidsnivå uten noe imellom, sier han (Syberg 2008). Disse analepser og ellipser, men også fraværet av forklaring, framheves av Tom Egil Hverven: «En som leser mer enn én bok av Petterson oppdager raskt at forfatterskapet er fullt av kropp og ting i tomme rom, i fortellinger med tomrom, med ulike tidsspenn som gjør at leseren må fylle ut» (Hverven 2009). Selv refererer han fra den unge Arvids feberdrøm i debutboka *ASKE I MUNNEN, SAND I SKOA*, men etterlever vi Hvervens påstand og leter i *IKJØLVANNET*, finner vi flere eksempler på enten tomhet eller fraværet av det Arvid søker, ofte men ikke nødvendigvis, i nøkkelscener: Han er sulten, men kjøleskapet er tomt (89); han sparker i døra til bokhandelen han ikke jobber i lenger, og husker ikke hva han har gjort (7); han kommer til sykehuset, men finner ikke broren i senga (131); han våkner under et tre og pumper

rom inn i brystet der det før har vært trangt i lang, lang tid, til stillheten inni meg tilsvarende stillheten jeg hører omkring [...]. [Himmelen] dreier sakte rundt, hele verden dreier sakte rundt og er et stort, tomt rom. Stillheten er overalt, og det er ingenting mellom meg og stjernene, og når jeg prøver å tenke på noe, tenker jeg ingenting (68-69).

⁶ Petterson henviser i Information-intervjuet til et «slags manifest» han har laget sammen med «nogle forfattervenner» (Syberg 2008). Det har ikke lyktes meg å komme til bunns i hva dette manifestet for øvrig inneholder og innebærer, ei heller hvem de nevnte forfattervennene er.

Dette tomrommet, forstått både som de mange hopp i tid og tida mellom dem, som ikke behandles i romanen, samt Arvid Jansens hverdag i narrasjonsøyeblikket, må *fylles* av noe; hvis han ikke kan jobbe, altså skrive, kjører eller går han tur i stedet, eller vasker, som vist i sitatet i begynnelsen av kapitlet. Den mest åpenbare tomheten, som hele romanprosjektet kretser rundt, er selvsagt tapet av familien, både i skipsbrannen og i skilsmissen. Hverven knytter drømmescenen, som novellesamlinga *ASKE I MUNNEN, SAND I SKOA* har sin tittel fra, med båtbrannen: I drømmen er faren borte og bare t-skjorta henger igjen, Arvid selv står i et hus av aske og har svarte striper i fjeset. Flere tiår senere er tapet av faren en realitet: «Han forsvant i aske», skriver Hverven (2009). Til dette bildet kan vi også knytte episoden fra Rikshospitalet, der Arvid og broren må konstatere at kistene med familiens levninger er overraskende lette (14), en episode flere anmeldere nevner; det fysiske tapet blir så å si håndgripelig for brødrene i denne absurde situasjonen.

Hvordan kan en kritiker lykkes med å formulere en gyldig realismeforståelse for Pettersons forfatterskap når lesningen er freudiansk eller symbolfokuseret? Jørgen Sejersted hevder romanene preges av tilfeldigheter: «et markant innslag av løse tråder, trivielle barndomsrefleksjoner og irrelevante hendelser» (Sejersted 1998: 94). Det er nettopp dette som legitimerer den psykologiske lesningen, hevder han, fordi Petterson framstår som ærlig og ikke-kalkulerende, og med en bevisst dramaturgi som mål. Tilfeldighetene dukker opp fra det ubevisste og medvirker til realismen: «[D]e virker sanne i den forstand at det virker som om Petterson virkelig har sittet og fått disse innfallene uavhengig av den narrative strukturen han arbeider med». Det egentlige dramaet i forfatterskapet er nemlig den menneskelige psyke, hevder Sejersted, og dette bruddet på narrativiteten er en villet handling for å gi romanhistorien en virkelighetsdimensjon. Frode Helmich Pedersen behandler også symboldannelsen hos Petterson i sin lesning, men han mener at symbolene ikke uten videre er verken åpenbare eller betydningsfulle for leseren. For leseren kan snarere symbolene komme til å bety nettopp det de framstår som; en hest er en hest, og ikke et bilde på gryende seksualitet. Petterson har, sier Pedersen, «en særegen evne til å løse det symbolladete opp i fortellingens realistiske nivå» og klarer «å lade trivielle hendelser med mening» (Pedersen 2010: 150). Her kan vi fristes til å snu det engelskspråklige idiom på hodet: For Arvid Jansen ligger kanskje djevelen i *fraværet* av detaljer. Det handler, som nevnt, om å fylle livet med virksomhet og mening på tross av store tap.

Pettersons romaner preges altså av det hverdagslige og gjenkjennelige fordi hans realisme avhenger av nettopp detaljer i både det konkrete og abstrakte, det han selv kaller presisjon og følelser; han går, for å bruke Tom Egil Hvervens metafor, innover i et materiale heller enn utover. Her ses tydelige linjer tilbake til Herman Bangs ønske om en forfatter som kommer tettest mulig på livet for å iakttå og beskrive det: «De [former] Livet opfører, ikke sjeldent i Foranderlighed og dramatisk Kraft overgaar dem, hans Fantasi formaar at skabe. Det gjælder derfor ikke blot om at opfinde, men om at fortælle» (Bang 1879/2001: 23). Og det å fortelle er realisten Pettersons gebet: Flere kritikere, blant annet Adam Gallari (2001), påpeker at et tradisjonelt, større plott er fraværende i *IKJØLVANNET*; i sin realisme søker Pettersen bort fra dette og i retning av det Peer E. Sørensen hevder er et nytt verksbegrep hos Bang: «Plottænkningen [i romantikken] forvandler det skildrede til exceptionelle undtagelser. Realisten søger tværtimod det almindelige», men da gjennom nye former, fordi «Realismens etos er eksperimentet», skriver han (Sørensen 2003: 247-248). Georg Lukács uttrykker på sin side realismen som «den kunstneriske enhet av skinn og vesen» (Lukács 1938/1975: 60-61). Hans estetikk, og dermed hans realismeoppfatning, tar også utgangspunkt i hverdagen, som kunsten i sin tur springer ut ifra og som også virker tilbake på hverdagen: Jo mer kunsten er kunst, jo mer betydning får den i hverdagen, skriver John Chr. Jørgensen (1979: 36). Kunsten representerer en moralsk og humanistisk sannhetssøken for Lukács, og målet er at romanenes realisme speiler virkeligheten på en slik måte at «de sociale drivkræfter og bevægelser [...] ses i kunstværkerne» (ibid: 137). Målt etter dagens målestokk kan vi ikke uten videre kalle Pettersons prosa eksperimenterende; det er kanskje ingenting eksepsjonelt ved hans realisme, den er tvert imot preget av nettopp trivialitet og prosaiske gjøremål, og et detaljnivå i beskrivelsene som til en viss grad er vanskelig å se funksjonen av. Et eksempel er følgende passus fra nedvask og flytting fra hytta ved Bunnefjorden: «– Det er skikkelig synd at den hytta skal selges, sa jeg da vi bar de siste tinga ut til varebilen vi hadde lånt av en nabo på Veitvet som var sjåfør for en leketøysfabrikk og hadde kjellerboden full av ting han hadde snausa på jobben. Men noen unger hadde han ikke» (105). Det er kanskje nettopp dette, i tillegg til fraværet av et tradisjonelt plott og en høy frekvens av ellipser og analepser, som utgjør det av Bang ettersøkte eksperimentelle element i Pettersons realisme.

3.2.4 Nedenfra – realisme som politikk og språk

Det er liten tvil om at Per Petterson fram til og med *DET ER GREIT FOR MEG* i deler av resepsjonen ble ansett som en eksponent for en sosialbevisst litteratur, om enn ikke direkte politisk. Resepsjonen er imidlertid langt fra samlet i dette synet: Noen kritikere antyder en agenda⁷, mens andre framhever Pettersons evne til å fange inn et miljø eller en tidsstemning på en realistisk måte.⁸ Atter andre avviser den politiske dimensjon totalt.⁹ Med dette som utgangspunkt kan vi igjen vende oss til Pettersons egen deltagelse i og bidrag til resepsjonen, og vurdere i hvilken grad politikk, klassebevissthet og tilhørende begreper framstår som sentrale for forfatteren. Skriver han seg inn i en avpolitisert realisme etter Herman Bangs tradisjon?

I et Klassekampen-intervju fra 1990, etter utgivelsen av *ASKE I MUNNEN, SAND I SKOA*, uttaler han: «Dersom der er noe politikk i boka mi, ligger det vel i det at jeg skildrer et arbeidsmiljø» (Thon 1990: 64). Petterson ønsker seg en ny type arbeiderlitteratur som tar hensyn til at bakgrunnen for arbeiderne er en annen enn tilfellet var for «de klassiske arbeiderforfatterne», og at de ikke lenger i så sterk grad føler seg som medlemmer av et kollektiv. Som forfatter vil han dermed heller ikke skrive en kollektivroman, men en individualistisk roman med utgangspunkt i en enkeltperson.¹⁰ I *I KJØLVANNET* minnes Arvid den gang han og kameraten Audun gikk med FNL-merker og proletariserte seg: «[V]i var overalt den gangen, vi som ville en ny verden.» Men: «[S]jøl om verden var som vi sa, var nesten alt vi gjorde feil» (47-48). Konfrontert med denne Arvids diagnose av klassekampen, kommenterer Petterson ti år senere, i *Klassekampen*, den økende avstanden mellom far og sønn Jansen i *I KJØLVANNET* slik:

Den norske arbeiderklassen blei borte, den havna i skyggen bak de heroiske bonde- og arbeiderrevolusjonene ute i verden [...]. Uten å gjøre det til noe hovedpoeng i boka, så prøver jeg å peke på noe som har med denne klassereisa å gjøre. Det er også en del av oppgjøret som følger i kjølvannet, i den eksistensen som oppstår etter sånne svære hendinger i livet (Fjermeros 2000).

⁷ Jf. Jahn Thon (1992) i anmeldelsen av *DET ER GREIT FOR MEG* i *Klassekampen*. Thon mener Audun Slettens store angst er ensomheten i et samfunn preget av kollektivistiske krav, særlig i skolen. Redningen er «skolekutt og et nytt liv på Trykkeriet [som] viser Audun at fellesskap kan være noe annet enn et klebrig sosialt fluepapir [...]. Fellesskapet bak maskinene er sammensatt av særinger og sterke enkeltindivider, intet utviska kollektiv».

⁸ Jf. Iver Tore Svenning (1987) i anmeldelsen av *ASKE I MUNNEN, SAND I SKOA* i *Aftenposten*, om enn med forbehold. Svenning, på det tidspunktet formann i Riksmålsforbundet, framhever den naturlige sosiolektens kunstneriske betydning i novellesamlinga; den brukes ikke politisk, mener han: «En mulig politisk hensikt vil derfor ikke virke som et påtrengende fremmedlegeme, men som vibrasjoner i et lesersinn».

⁹ Jf. Jørgen Sejersted (1998) i hans psykologiske lesning av forfatterskapet i *Vagant*. Sejersted kaller de eventuelle ideologiske trekk ved Pettersons romaner for «mimring fra en tapt verden»; det mangler den moralisme, indignasjon, analytiske refleksjon og de visjoner som kjennetegner politisk litteratur, mener han (Sejersted 1998: 94).

¹⁰ De ikke er gjenstand for granskning i denne oppgaven, men både *EKKOLAND* eller *DET ER GREIT FOR MEG*, utgitt i henholdsvis 1989 og 1992, er tydelige individualistiske romaner; det vil si, Pettersons ønske om å skrive «ei litt vill, litt anarkistisk bok fra arbeiderklassen» kan nok bare delvis tjene som beskrivelse, og da kun om sistnevnte roman.

Klassereisen er et bilde på avstanden og den manglende kommunikasjonen mellom far og sønn, mellom arbeideren født før den første verdenskrig og artianeren som er født etter den andre. Farens åpenbare frustrasjon får utløp under Arvids fødselsdagfeiring i Danmark, der faren beruset og spottende kommenterer sønnens nyslåtte status som novelleforfatter, en novelle der faren er hovedperson: «Jaså du, Hemningway, du skriver du. Fint for deg» (35). I et Dag og Tid-intervju fra samme år kobler Petterson dette til egne opplevelser og sier at hans egen far ikke hadde sjanse til å henge med i 60-tallets kulturelle revolusjon. Resultatet er at Petterson må legge faren bak seg «så tidlig at det nesten er vondt å tenkja på det. [...] Faren min skjøna ikkje meg, og eg skjøna ikkje han» (Fyllingsnes 2000). Her trer det også fram en avstand mellom den unge lesende og skrivende Per Petterson og samtidas sosialrealistiske litteratur: Det han selv drev med, virket «smått» i forhold til Solstad, Obrestad og Hoem, sier Petterson. I et nyere intervju kaller ham Profil-generasjonen direkte undertrykkende: «Hvordan [skulle] jeg som arbeiderklasseunge [...] skrive litteratur for arbeiderklassen, ikke som den jeg egentlig var, men som en som likna på de andre som skreiv» (Bulie 2013: 23). Vi finner også det som kunne lignet, men som ikke er, en innrømmelse av et politisk prosjekt i romanform: «På første halvdel av 60-talet brast dei kollektive samværsformene [...]. *I KJØLVANNET* er ikkje syting over det som skjeddde; romanen er heller ein protest mot at det måtte gå slik» (Fyllingsnes 2000). Stort nærmere kommer vi ikke en selvformulert politisk realismeforståelse hos Petterson. I stedet søkte han en annen type litteratur; «Det var det reaksjonære 1990-tallet som forløste meg, fordi innflytelsen [til Profil-generasjonen] ble mindre» (Bulie 2013: 23).

I et historisk perspektiv synes det klart at Petterson tar avstand fra en brandesiansk politisk tendensrealisme; han har aldri lagt skjul på sitt eget politiske ståsted, men i sin litteratur setter han ikke problemer av samfunnsmessig art under debatt, i alle fall ikke etter *DET ER GREIT FOR MEG*. Mer tro er han mot Herman Bangs maksime om å være et levende uttrykk for sin tid «fordi man har lidt med den, har kæmpet med den og har forstaaet den» (Bang 1879/2001: 20). Det betyr altså at forfatterens egen samtid betyr noe, selv om dens problemer ikke opptas i en tendensrealistisk skrivemåte. Som vi har sett, og også kommer tilbake til, trenger ikke dette bety at andre forbindelseslinjer til Lukács' realismeoppfatning kan avvises; det politiske aspektet ved realismen, eksempelvis typebegrepet, stemmer imidlertid ikke med min lesning av Pettersons romaner. Her er særlig Lukács typebegrep problematisk: «Det realistiske litteratursyns sentrale kategori og krite-

rium er typen, som i relasjon til karakter og situasjon på en eiendommelig måte forener det allmenne og det individuelle organisk i en syntese», skriver han i forordet til *BALZAC OG DEN FRANSKE REALISMEN* (1952, her: 2003: 308). Årsaken er, skriver Suze van der Poll, at:

Typen, legemliggjøringen av den kollektive erfaringen, ville være best egnet til å forene det individuelle og allmenne, slik at fiksjonsteksten kunne knyttes til de aktuelle samfunnsforholdene den skulle formidle. Vektleggingen av romankarakteren som type har vist seg være spesielt holdbar i periodene der den realistiske litteraturen mest aktivt satte seg inn i samfunnsdebatten ved å formulere aktuelle problemstillinger» (Poll 2009: 41).

Disse perioder kan selvsagt være både det sene 1800-tallets brandesianske tendensrealisme og 1970-årenes politiske realisme, for eksempel representert ved Profil-generasjonen som Petterson valgte å distansere seg fra. Men er Arvid Jansen en *type*, altså en litterær figur som er ment å skulle representere en samfunnsgruppe, i dette tilfellet arbeiderklassen? I denne sammenhengen er en viss klassebevissthet ikke nok, og svaret må derfor bli nei; jeg mener å ha vist at den voksne Arvid, i motsetning til den unge Arvid og Audun Sletten i *DET ER GREIT FOR MEG*, ikke identifiserer seg sterkt nok med den gruppen han er ment å skulle representere.¹¹

Tom Egil Hverven mener Petterson er en eksponent for en «høyst litterær» realisme; han er verken historiserende eller essayistisk, men «knytter i bøkene fortløpende an til det som skjer i samtida. [...] [J]o mer man går inn og ser hvordan realismen er figurert som litteratur, ser man at Petterson bruker svært gamle forbilder», sier Hverven (Midthun 2012). I essayet «Sangen om kroppen» (2009) leser han Petterson i lys av Erich Auerbachs stilteori i *MIMESIS* (1946), legitimert av Hvervens egen og andres oppfatning av Petterson som «en mesterlig stilist». Fra *MIMESIS* peker Hverven på antikkens skille mellom høy og lav stil, et skille som ble brutt ved realismeepoken på 1800-tallet. Her står igjen hverdagen sentralt, fordi den realismeforståelse som Petterson skriver seg inn i også innebærer en type perspektivendring; hovedpersonen er, med Hvervens ord, i en sammenligning mellom Petterson og Karl Ove Knausgårds *MIN KAMP*-prosjekt, «nedsunket i det hverdagslige, i forskjellige blandinger av løgn og sannhet» der han (Arvid) leter etter sine egne holdepunkter gjennom forfatterskapet (Hverven 2010). S. Kirk Walsh (2006) brukte, som vi så i forrige kapittel (jf. 3.2.2), en lignende beskrivelse av «nedsenkning» når han karakteriserer Pettersons «ability to immerse the reader in Arvid's dislocated state of loss and isolation».

¹¹ I sin masteroppgave *ARBEIDETS VERDEN* (2006) diskuterer Øyvind Egeland begrepene «arbeiderlitteratur» og «politisk litteratur», slik disse blir brukt i Petterson-resepsjonen hos Sejersted (1998) og Thon (1992). Egeland forstår Thon dit hen at han ser det som et mål for Petterson å bryte med de gamle rammene for arbeiderlitteraturen, mens Sejersted tvert imot søker seg tilbake nettopp til den gamle arbeiderlitteraturen (Egeland 2006: 15).

I Klassekampen-essayet «Honoré de Balzac» tar Tore Renberg (2009) et oppgjør med modernismen, som skapte «forvansket litteratur som utforsket seg selv, eller språkets grenser, uten dramaturgisk konsekvens, uten klart tegnede karakterer, uten subjett eller handling»; den modernistiske kanon var en høyerestående litteratur, og dette førte til at litteraturviterne, ham selv inkludert, overså viktige forfatterskap på 1990-tallet, mener Renberg. Hverven, som er hovedanmelder i Klassekampen, støtter hans utspill, og innrømmer at Petterson er blant de forfattere som først siden kom inn i den litteraturvitenskapelige varme fordi hans type litteratur ikke var den ettersøkte på 90-tallet: «[H]ans refleksjon kommer nedenfra. Og det er grunnen til at han klarer å si noe vesentlig om mennesker i Norge i dag», sier Hverven (Østrem 2010).

Det litterære språket betyr åpenbart noe for forfatteren Arvid, men han *reflekterer* ikke over dette, han bare handler; «Jeg skriver meg inn i ei mulig framtid» (22), sier han og kaster det gamle manuskriptet, begynner på et nytt og sier seg fornøyd med det. Språket er i seg selv ikke et tema i Pettersons romaner, i alle fall ikke i samme grad som vi kan finne i litteratur i den modernistiske tradisjon. Det er likevel grunn til å behandle også språket som en del av det såkalte «nedenfra-perspektivet», i forlengelsen av diskusjonen av de politiske aspekter ved hans realisme: Jeg leser Pettersons språklige realisme som en konsekvens dels av en frihetstrang, dels en bevisst, gjennomtenkt vilje til autentisitet, samlet sett en litteraturens politikk i forfatterskapet. Rent konkret ble jeg satt på sporet av dette da jeg forsto at Petterson i *UT OG STJÆLE HESTER* unngår spørsmålsteget. Det vil si, han unngår ikke å formulere spørresetninger, men bruker bare av og til spørsmålsteget¹². Jeg har til gode å finne spor av formaliakritikk i resepsjonen, og Petterson avvæpner i og for seg kritikerne på forhånd når han i essayet «Stil og språk i klassereisens tid» sier: «Jeg driter i kommareglene! Dette er litteratur, ikke norsk stil! [...] Poenget var sjølsagt at jeg ikke kunne reglene for tegning, og for å skjule det, gjorde jeg min uvitenhet om til ideologi» (Petterson 2001: 37). Det formelle virker imidlertid å være ivaretatt i og med *I KJØLVANNET*, skal vi tro Petterson selv. Hans språkholdning, eller ideologi, er utførlig gjort rede for i essayet, som senere ble publisert i essaysamlinga *MÅNEN OVER PORTEN* (2004). Han begynner med å slå fast at det der han vokste opp gjaldt å aldri ta munnen for full, som han kaller det: Visse ord, så som «jeg elsker deg», var flau, de vakte ubehag. Dette var en selvpålagt sosial disiplinering eller undertrykkelse, hevder han, akkurat slik den foregår i Aksel Sandemoses Jante. Likevel var dette akseptabelt,

¹² Eksempler finnes også i *I KJØLVANNET*, men her er det ikke gjennomført: Arvid leser åpningssetningene fra sitt nye romanprosjekt, og kommenterer: «Har jeg skrevet det». (25); Broren leter etter en whiskyflaske på hytta: «Hvor faen har han gjemt spriten» (31).

«[d]et følte helt fint. Språket som sto til disposisjon var anvendelig». Men det var et talespråk, fordi ubehaget heftet ved først og fremst ved skriftspråket. Dermed oppstod det også et annet skille, nemlig mellom litteraturen og det språket du selv brukte: På tross av innlevelsen og identifisering med det du leste, påvirket det aldri måten du uttrykte deg på. Konsekvensen var at du verken snakker *som* eller *om* det du leste; for mange endte det med at de sluttet å lese, mener Petterson (2001: 38-39).

Petterson går i rette med det han opplever som en fordomsfull kritikerholdning mot det talemålsnære radikale bokmålet han selv uttrykker seg med: Denne språkformen gjør det umulig å føre noen dypere resonnementer, heter det i en parafraze av en lyrikanmelder i Aftenposten. En oversetter møter også kritikk fordi han gir uttrykk for at det er umulig å finne de riktige ordene på et annet språk uten å påføre teksten et «sosialt fall» og språklige begrensninger. Ane Farsethås kommenterer i sin anmeldelse av *MÅNEN OVER PORTEN* at fordommene på overflaten synes å stemme, all den tid fokus i Pettersons essay er nettopp «flauhetens estetikk»: Flauheten han bærer med seg, som en konsekvens av hvem han er og hvor han kommer fra, påfører ham språklige begrensninger som stenger ute store deler av det som kan sies (Farsethås 2004: 8). Likevel, den prosessen Petterson beskriver, har ført ham inn i et nytt og friere språklig landskap, for granskningen av skrivepraksisen har gitt ham kontrollen og friheten tilbake: «For Petterson blir [...] refleksjonen grunnlag både for hans personlige utgave av den klassiske 'show-don't-tell'-estetikken, men også for en gradvis opphevelse av det han kaller 'apartheid i hodet', en tilstand der øst er øst og vest er vest og aldri kan møtes».

For ham selv innebar prosessen et oppgjør med egne språklige komplekser og en frykt for det abstrakte språket; språklig sett var han «gjerda inne av tabuer som elektriske tråder», skriver han (Petterson 2001: 41). Men hvilke følger har i sin tur denne tilsynelatende språklige frigjøringen? Kan ikke resultatet tvert imot utvikle seg til å bli en begrensning? Petterson hevder han fikk et skriftspråk som definerte seg selv negativt: «Alt av hva du *ikke* kan gjøre». Som forfatter hermet han litteratur fordi han endte opp med å måtte kjøre slalåm mellom ordene han ikke kunne bruke. Løsningen var et mer aktivt og søkende språk «renska for en del typer konvensjoner som fjerner orda fra det som faktisk foregår; det er fysisk og handlingsretta». Med språket som kompass, gjennom mindre ord og enklere setninger, foregikk det hos Petterson en bevegelse bort

fra ubehaget og i retning av en anerkjennelse av nettopp dette handlingsrettede ved språket; han tok

konsekvensen av at ingen faktisk ser noe som er vakkert, de ser noe, noe som gjør inntrykk på dem, som gjør dem oppstemt, som setter følelsene i sving, og da kan en prøve å beskrive det så presist og konkret som mulig sånn at leseren forhåpentligvis også blir oppstemt, fordi hun gjenkjenner det beskrevne som, ja, nettopp; vakkert (2001: 42).

Petterson kaller denne holdninga «gammelt brygg», og henviser til mellomkrigstidas estetikkdebatter, tiårene da modernismen for alvor ble en del av det etablerte kunstsyn. Vi kan kanskje lese Pettersons språklige kursendring inn i nettopp dette: Som tidligere vist (jf. 2.5), er det hos Georg Lukács et krav at forfatteren skal ta utgangspunkt i det hverdagslige. Han mener det finnes en dobbelt komposisjon i et hvert kunstverk: Det skal være både objektivt sant og subjektivt virksomt, altså samtidig både iaktta lovmessigheter i verden og skape følelser hos leseren, skriver John Chr. Jørgensen. Både ved sin karakter av billedlig etterligning og ved sin sinnsbevegende hensikt skiller kunsten seg fra vitenskapen. Denne forskjell ses også i språket: Det dikteriske språk er et billedspråk som kan finne nye uttrykk for å beskrive en ny virkelighet (Jørgensen 1979: 41). Dette må vi også se i sammenheng med Lukács' krav om folkelighet: «I stor realisme blir det [...] gestaltet en varig tendens i virkeligheten [...]: mennesket vises nemlig i det mangfoldige forhold det trer i til virkeligheten, og det er nettopp det varige i denne mangfoldigheten som vises» (Lukács, 1975: 68). Realistisk litteratur får dermed en demokratisk funksjon gjennom sin nærhet til vanlige folks liv. Og motsatt vil andre modernistiske skrivemåter bare være innholdsløs formalisme; vanlige mennesker forstår dem ikke ut ifra egne livserfaringer, og de framstår dermed som anti-demokratiske for Lukács (Kjelstrup 2001: 34).

Vil det ikke også være relevant å sammenligne Petterson med Bertolt Brecht? Brecht vektla, som vi har sett (jf. 2.5), realismens funksjon, og ikke formen; «Virkeligheten forandrer seg, og skal virkeligheten skildres må dens måte å bli representert på i verket også forandres», oppsummerer Petter Aaslestad (1998: 157). For Brecht blir verket realistisk først og fremst gjennom å påvirke leseren til å handle i sitt eget liv, og da blir det nødvendig å «innrømme forfatteren alle de midler, han behøver for at gjøre virkeligheten mulig at beherske» (1938/1973: 198); formeksperimenter blir dermed sentrale fordi de nettopp reflekterer den samtida verket blir til i. Gitt at vi godtar at *IKJØLVANNET* som roman omgis av en modernistisk og ordrik tendens innen samtidslitteraturen, slik vi finner det beskrevet hos Hverven og Renberg, blir det ikke da urimelig å hevde at den

av Petterson innrømte språklige forenkling og økte muntlighet representerer nettopp et formeksperiment, om enn av tilbakeskuende og ikke banebrytende art?

Med tanke på Pettersons språklige bevissthet kan vi også se en viss forbindelse til en enda tidligere realismedebatt, nemlig Herman Bangs tanker om den nye realisme. Dens eksperimentelle etos innebar ikke bare et opprør mot det tradisjonelle verk- og plottbegrep, men også med selve skrivestilen, mente Bang: «Lad Forfatterne sammenhobe Sætninger, lad dem ødsle med Ord og lad dem udelade Verber; lad dem i susende Hast kæde Punktummer sammen og derpaa atter hvile i en rytmisk, sagte Musik» (Bang 1879/2006: 33). Helt dekkende for Pettersons uttalte språkpolitikk er beskrivelsen ikke, men at han til en viss grad «opgiver Lovene [...] og forkaster mange Regler» i rettskrivingen, kan vi nok enes om, all den tid Petterson tilstår at han «driter i komma-reglene». Dette må selvsagt også ses i forbindelse med den muntlighet som preger språket hos Petterson.

3.2.5 Gjennom – symbolikk og tematikk i fortelleprosjektet

Pettersons romanprosjekt, og *I KJØLVANNET* i særdeleshet, innebærer smerte. Denne tematikken er åpenbar, gitt at en kjenner Pettersons personlige historie. I et intervju fra lanseringen av romanen sier han at spenningen er å finne nettopp i smerten, eller i det fraværet som ligger bak smerten (Fyllingsnes 2000). Det meste av resepsjonen omtaler da også dette eller beslektede emner, så som tap eller sorg, som oppleves som sentral tematikk.¹³ Romanens tittel kan åpenbart tolkes i samme retning, men blir ikke behandlet nærmere her. Tematikken, slik den kommenteres i resepsjonen, er noe av det vi skal behandle i det følgende, og vi skal også selvsagt diskutere den funksjon smerten eller tapet gis i resepsjonen. Erindring og minner har også blitt behandlet tidligere i oppgaven (jf. 3.1.2), men vi fokuserer nå på selve fortelleprosjektet og hvordan Arvid forholder seg til smerten og minnene gjennom dette.

I noen tilfeller oppfattes smerten som selve det konstituerende element i romanene, og særlig i Arvids erkjennelsesprosess: «Det er smerten som får Pettersons helter til å huske», skriver Frode Helmich Pedersen, og trekker linjer gjennom hele forfatterskapet, fra Auduns tap av lillebroren i *DET ER GREIT FOR MEG*, via morens sorg over sin bror Jesper i *TIL SIBIR* og Arvids monumentale doble tap i *I KJØLVANNET*, til farens svik av Trond og familien i *UT OG STJÆLE HESTER*, og

¹³ Aftenpostens anmelder Tone Solberg kaller *I KJØLVANNET* «en medrivende og høyst egenartet form for kriseterapi», historien er en «reise til nattens ende» (Solberg 2000).

morens kreftdiagnose i *JEG FORBANNER TIDENS ELV* (Pedersen 2010: 153). Han karakteriserer resepsjonen for å være noenlunde klar på vurderingen av Pettersons romaner som «erindringslitteratur», men legger i sin artikkel mest vekt på romanene fra og med *UT OG STJÆLE HESTER*. Hos Jørgen Sejersted heter det at forfatterskapet samlet kan karakteriseres som en psykologisk slektsroman med et «nesten sandemosesk preg av intens selvransakelse» (Sejersted 1998: 85). Han behandler også forholdet mellom tekst og erindring i sin oversiktslesning, men da med fokus på romanene før *IKJØLVANNET*. Jeg søker derfor her mest mot utvalgte utenlandske resepsjonstekster, men begynner med forfatterens eget utgangspunkt.

Per Petterson ser ut til å ha et ambivalent forhold til minner, ikke minst fordi hans egen personlige historie kan komme til å forstyrre for leseren. Likevel kaller ham dem «en av de største motorene jeg har», og parafraserer i et intervju dels sin egen britiske redaktør og nobelprisvinneren J.M. Coetzee når han kaller «Always move towards the pain» den ne-liner som best oppsummerer forfatterskapet (Bulie 2013: 48). Litteraturen skal åpne sår, og ikke plastre dem; slik sett er romanene etter 1990 ikke å betrakte som en litterær bearbeidelse av ulykka, mener Petterson. Han er likevel uenig i at *IKJØLVANNET* markerer noe egentlig brudd i forfatterskapet. Skipsbrannen gjorde det bare mulig å skrive ting han ikke kunne skrive før, eksempelvis *TIL SIBIR* og *IKJØLVANNET*. Minnene gir ham en mulighet til å være to steder: «At du har et *nå* og et *da*, og at du ikke skal bruke det som er i midten» (ibid: 32). Han er åpenbart bevisst en funksjon i disse ellipsene, som han sier har preget romanene siden *TIL SIBIR*: «Erfaringen min er at leserne aksepterer hva som helst, bare det er bra. Da fyller de ut sjøl». Her er det en viss samstemmighet mellom forfatteren og kritikerne; tomhet og utelatelse er behandlet tidligere i kapitlet, men eksempelvis mener Sejersted at forfatterskapet «nærer seg av lakuner og gårer som de enkelte tekstene bearbeider gjensidig» (Sejersted 1998: 85).

På tross av at han kaller minnene en av motorene i forfatterskapet, er Petterson er skeptisk til å gi litteraturen en terapeutisk rolle: «Litteratur [skal ikke] være psykologi i den forstand at man trenger å få forklart i litteraturen hvorfor den og den handler sånn og sånn. Litteraturen skal beskrive hva som skjer, og få leseren til å føle hvordan det er når noe skjer. Man trenger ikke forklare alt mulig» (Pihlstrøm 2000: 28). Jeg leser dette som en sentral del av den pettersonske realisme; som vist tidligere i kapitlet, krever denne realismen presisjon og autenticitet, mener Petterson. Dette syn utfylles av hans skepsis til å gi symbolikk en bærende rolle i realismen; tvert

imot står hans egen skrivemåte i opposisjon til romantisk, symbolmettet stil: «I never consciously used a symbol in my life. What I really do not want to do when I write is what the romantics did, and that is to infuse the human soul into nature», sier han i et intervju om *UT OG STJÆLE HESTER* (Stocke 2007). Adam Gallari hevder på sin side at Petterson nærmer seg nettopp den romantiske tradisjon, med eksempelvis den naturopptatte Arvid som utøver. Når Petterson likevel ikke bikker over, er det fordi de romantiske idealer ikke kan oppnås; Arvid innser sin egen begrensning: «For Jansen [...] one place or one dream is no better or more fulfilling than another. They are only different, and happiness comes from their prospect, however grim, but never from their achievement» (Gallari 2011).

Frode Helmich Pedersen og Jørgen Sejersted er på sin side samstemte i sine lesninger av forfatterskapet: Symbolikken spiller så visst en rolle. Forskjellen mellom de to kommer til syne når vi vurderer nettopp hvilken rolle symbolikken inntar i realismen. Pedersen gir symbolene en konkret betydning som ledd i den detaljfokuserte realismen som lar tilsynelatende trivielle tildragelser bli meningsfulle (Pedersen 2010: 150). Sejersted beskriver dette, som nevnt, som en for Petterson særegen evne til «å løse det symbolladete opp i fortellingens realistiske nivå» (Sejersted 1998: 91). Hans lesning er åpenbart symbolfokuset – noen av kapitteleverskriftene lyder «Det mørke bygget» og «Vannet» – men presiserer at dette ikke betyr at romanene i seg selv er symbolmettede. Resepsjonen og Petterson synes altså å være på kollisjonskurs på dette punktet.

Deidre Foley-Mendelssohn tar utgangspunkt i scenen der Arvid gjenforteller møtet med andre etterlatte, da de ser en video fra det brannherjede skipet. Hun karakteriserer romanen som en slags forlenget repetisjon av denne scenen, preget av så vel absurd humor og frykt, som Arvids «compulsive rewinding and revisiting of the painful memories that leave him turned to stone» (Foley-Mendelssohn 2009).¹⁴ Den kroppslige og den psykiske smerten er uløselig sammenknyttet, og dette er en av styrkene ved forfatterskapet, mener hun. Foley-Mendelssohn framhever også detaljene og hverdagens funksjon i Pettersons realisme når hun beskriver romanfigurenes prosaiske gjøremål som nødvendige i en slags helbredelsesprosess:

These acts provide physical cathexis for psychological pain, allowing his characters to organize and reorder a life dislocated by death. By forcing us to follow along so closely with the visceral world of his protagonists, Petterson gives us a primer on how to cope with seemingly unfathomable emotional pain.

¹⁴ Foley-Mendelssohns anmeldelse i litteraturmagasinet *n+1* bærer for øvrig tittelen «Soul on Ice». Dette er kanskje et nikk i retning Black Panther-profil og forfatter Eldridge Cleaver, hvis essaysamling fra 1968 med samme navn nevnes i *DET ER GREIT FOR MEG*, og da som en av flere litterære inspirasjonskilder for de unge og håpefulle Audun og Arvid.

Et fravær av et større plot og en vektlegging av introspeksjon er blant de beskrivelser Adam Gallari (2011) gir av *IKJØLVANNET* i sin eksistensialistiske lesning; hos ham er det, i fraværet av et større plott, døden som er historiens omdreiningspunkt. Arvid er en person på flukt fra sitt eget ground zero, det vil si fortida og døden, en flukt som tar form av stadige kjøre- og spaser-turer. Men det er umulig å unngå fortida, og Gallari framhever det som Pettersons fremste egen-skap at han makter å tvinge «a man desiring a past-less nature to be all-consumed by his history».

Jeg tolker dette som at Foley-Mendelssohn og Gallari begge peker på dels fortid og smer-tefulle minner, dels Arvid Jansens flukt fra og forsøksvise erkjennelse av disse minnene i nåtida som konstituerende elementer i romanens realisme. Men hvor pålitelig er Arvid som forteller når han så tydelig viser sin manglende forståelse for fortidas betydning? Selv om han forstår at han ikke alltid klarer å skille drøm fra realitet, er han på kollisjonskurs med virkeligheten fordi han ikke innser fortidas tyngde og konsekvenser i nåtida. Broren har forsøkt selvmordet som utvei, men mislyktes; det kunne like gjerne vært Arvid selv, for de er i høyst sammenlignbare livssitua-sjoner, men dette virker ikke å være en del av Arvids refleksjon. Tvert imot påpeker han ved flere anledninger de store forskjellene mellom dem. I beskrivelsen av en drøm der brødrene flyter på et isflak forbi hytta ved Bunnefjorden, konstaterer Arvid at «på tross av størrelsen og alderen ser han seg tilbake mens jeg ser rett fram, og [...] sånn har det vært bestandig». Men så kommer det: «Helt til nå» (52). Arvid begynner å fatte likhetene. De har et felles utgangspunkt, og det synes klart for ham ved romanens begynnelse, når han tenker tilbake til tida etter skipsbrannen, at de er like: «Jeg var bare kropp og ingen ord, akkurat som han, og uansett hvor mye vi snakka var det alltid luft mellom det vi sa og det vi gjorde. [...] Nesten alt vi sa var feil» (28). Denne erkjennelsen synes å bli lagt på is gjennom romanens fortelletid, en suspensjon av en tidlig erkjennelse som kan skyl-des tidspunktet, skriver Oddmund Hagen (2000) i sin anmeldelse: *IKJØLVANNET* handler om «å sjå seg tilbake i tide og samtidig bli kasta ut i eit kaos der oversikten forsvinn og alt søkk mot bot-nen, kanskje fordi tida enda ikkje var inne for å sjå seg tilbake». Likevel, Arvid innser ved roma-nens slutt – etter en slåsskamp vi gjerne kan beskrive som et slags klønete katharsis – at situasjo-nen er «renska, nullstilt» når brødrene skåler for «samling i bønn» (190). De er fortsatt i kjølvan-net og de har vært truet av dragsuget, men bølgene har lagt seg.

Fraværet av eller oppgjøret med det tradisjonelle plott er også tidligere nevnt som et kjen-netegn ved Herman Bangs realismebegrep (jf. 2.3). Et enda tydeligere bindeledd mellom rea-

lismene hos Bang og Petterson ser vi forholdet til symboler eller representativitet. Bang skriver i en kritikk av Georg Brandes:

Vi er blevne forfærdede over at læse Ord som 'Symbol paa Samfundets Uret' eller som: En 'ædel ung Pige repræsenterer Retsfølelsen og Barmhjertigheden'. Vi indsaar, at vi stod overfor noget, som ikke mere tilhørte os, og vi begyndte at spørge os selv: Hvad er det vi ikke forstaar? Hvor ligger det 'døde Punkt' mellem vor Lærer og os?

For den danske litterat innebærer symbolbegrepet en foreldet estetikk fordi representativitet ikke lengre er noen selvfølge og symbolets synteser er blitt problematiske, skriver Peer E. Sørensen: «Her ryger den goetheske værk- og symboltænkning, som Brandes endnu hænger i, ud. Og her finder vi én af forklaringerne på, at Brandes og Bang ikke kunne sammen» (Sørensen 2003: 249). I følge Sørensen gjenoppstår imidlertid Goethes dannelsesroman noen tiår senere, og da i «proletarisk form». Passende nok, sett i sammenheng med dens betydning både for Per Petterson og den unge Arvid Jansen, er det Martin Andersen Nexøs *PELLE EROBREREN* (1906-1910) som på sett og vis gjør opprør mot den bangske eksperimentelle realisme: Dannelsesromanen representerer en ny versjon av den goetheske symbol- og verkstenkning, men på nye premisser, skriver Sørensen, og antyder en direkte, antimodernistisk linje fra Goethe, via Brandes og Nexø, til Georg Lukács.

3.2.6 Oppsummering – vurdering av resepsjonen

Hvor grundige er kritikerne i sine lesninger, og hvilke følger får dette for kvaliteten på resepsjonen? For hvor forpliktende blir deres konklusjoner når disse er basert på overfladisk tekstlesing? Dette har vært sentrale spørsmål bak min vurdering og valg av resepsjonstekster, og har gitt utslag i at de lengste artiklene eller anmeldelsene har blitt tillagt mest vekt i min gjennomgang. Som vist over, leser jeg ulike typer realisme i resepsjonen, forsøkt illustrert i kapitteoverskriftene med adjektiv og adverb som viser til bevegelse: Mellom, utover, innover, nedenfra og gjennom. Men hvordan forstår kritikerne realismebegrepet, og i hvilken grad brukes det som kvalitetskriterium? Og i hvilken grad er realismen implisitt, det vil si blitt brukt som kriterium uten å nevnes eksplisitt?

Petterson selv er flere ganger i direkte opposisjon til sine kritikere, for eksempel når han avviser at symboler spiller en rolle i forfatterskapet. Hans forhold til egen historie og biografien i forfatterskapet er mer ambivalent, og virker å fungere som et slags spill mellom forfatteren og hans lesere og kritikere, av Frode Helmich Pedersen kalt en «grunnleggende ustabilitet i det fikti-

ve universet» (Pedersen 2010: 144). Denne ustabiliteten leser jeg videre inn Arvid Jansens liv og hans manglende evne til å kunne skille virkelighet fra drøm og fiksjon; usikkerheten er en del av selve erindringsprosjektet som romanen synes å være, og både inter- og transtekstualiteten inngår naturlig i dette programmet. Pettersons intertekstrealisme oppstår altså mellom andre tekster og virkeligheten; den er avhengig av kontakten med både andre tekster så vel som forfatterens biografi og virkelighet i skrivesituasjonen.

I forlengelsen av diskusjonen av romanens intertekstuelle elementer har jeg også behandlet den såkalte allmenngjøringen av private tap som mange anmeldere velger å legge vekt på. Påfallende er det at bare to anmeldere faktisk bruker realismebegrepet i denne forbindelse, og da kun i en beskrivelse av Petterson som sosialrealist (Solberg 2000; Stemland 2000). Realismen er så å si immanent i resepsjonen; dens verdier og kjennetegn beskrives på andre måter, for eksempel ved å framheve forhold tilhørende ulike typer bindestreksrealismer, som i *Weekendavisens* anmeldelse, der Petterson knyttes til en maskulin, rå skittenrealistisk tendens (Wiemer 2001).

The New York Times' kritiker S. Kirk Walsh (2006) blir her et bindeledd til neste realismetypen, ved å beskrive Pettersons litterære resultater som troverdige, og dermed realistiske, gjennom en «nedsenkning» i det som er virkelighetsnært. Dette må forstås som hverdagen og romanens mange detaljrike skildringer av Arvids gjøremål, uansett hva det bakenforliggende formålet for husvask eller kjøreturer måtte være. Petterson selv er tydelig på detaljenes betydning i hans realisme: De er en nødvendig del av fortellingen fordi presisjonen, altså graden av likhet mellom leserens liv og det han leser i romanen, er det som skaper gjenkjennelse. Like sentralt er imidlertid *fraværet* av forklaring: Tomrom, det vil si både ellipser og analepser – sømløst utført og uten forklaring – i historien, framheves av flere kritikere, blant annet Pedersen (2010) og Hverven (2009).

Hva den politiske dimensjon ved forfatterskapet angår, spriker resepsjonen noe. Jeg mener likevel det er en klar tendens at kritikerne i stadig mindre grad legger vekt på politikkenes rolle, særlig etter *DET ER GREIT FOR MEG*. Petterson selv tar avstand fra eventuelle ideologiske føringer, men uten å avvise at det ligger en klassebevissthet bak: Romanen *IKJØLVANNET* er ikke et politisk prosjekt, men som en følge av et selvpålagt autentisitetsskrav blir det umulig for Petterson å skildre Arvids miljø og historie uten samtidig å omtale det som formet ham som menneske; den språklige

bevisstheten inngår som en del av dette bildet. Petterson vet hvor han kommer fra, og kan ikke legge skjul på det; hans realisme blir dermed mer ærlig enn den er politisk.

Den sterkeste dissens hos Petterson mot resepsjonens lesninger av romanene hans finner vi i vurderingen av symbolenes betydning. Forfatteren og kritikerne er imidlertid enige om at minner spiller en sentral rolle. Jeg leser dette som en del av hans autentisitetsprogram, og ser hans avvisning av litteraturens terapeutiske effekt i sammenheng med betydningen av tomhet og utelatelser. Selve historien blir likevel terapeutisk: De prosaiske gjøremål, selve hverdagen og alt det Arvid fyller tida med, er nødvendige i den erkjennelsesdrevne helbredelsesprosessen som begynner i det han sparker i døra på bokhandelen i romanens åpning. Dermed blir både det prosaiske og det ekstraordinære, både hverdag og katastrofe, sentrale elementer i den pettersonske realismen.

Oppsummert ser vi at den realismeforståelse som er på spill hos Petterson i *IKJØLVANNET*, preges av en balanse mellom detaljrikdom og hverdagsautentisitet på den ene sida, og tomrom og fravær av forklaring på den andre. De sentrale framdriftselementene i hans realisme er, foruten inter- og transtekstualitet, episoder og tilfeldigheter i det trivielle; Arvids mange kjøreturer i skiftende vær kan tjene som eksempler på dette. Slik tenker Arvid:

Det er dette jeg liker, tenker jeg, bare å kjøre her, og det begynner å snø, først noen små fjon, og så plutselig digre filler som klistrer mot ruta, og jeg lar vindusviskerne gå. Den ene lager en skrapende lyd hver gang den slår til venstre, men det gjør ingenting. Jeg skrur dem opp til full fart og stikker hånda under jakka og skjorta og inn på bare brystet og kjenner at takta stemmer med hjertet mitt (92).

Dette er gjenkjennelig stoff; hvor mange av oss tenker ikke best når vi er i bevegelse, alene i naturen eller på veien? Selv om vi er på vei et sted, er den tause turen dit en pause fra trivialiteter, og dermed et åpent rom, en tilgjengelig strekning til bruk for tanken; vi må ut og tenke.

Det var som om et teppe hadde senka seg og skjulte alt jeg noen gang hadde visst om. Det var som å begynne livet på nytt. Fargene var annerledes, luktene annerledes, følelsen ting ga meg djupt inni meg sjøl var annerledes. Ikke bare forskjellen mellom varme og kulde, lys og mørke, lilla og grått, men en forskjell i måten jeg var redd på og i måten jeg var glad (229/232).

IV. Ut og stjæle hester

4.1 Lesning

UT OG STJÆLE HESTER kom ut tre år etter *IKJØLVANNET*, og markerer et vendepunkt i både forfatterskapet og resepsjonen. Det er den første romanen med andre hovedpersoner enn Arvid Jansen og hans familie; Per Petterson tar med dette sine første skritt utenfor det litterære universet han til nå har beveget seg rundt i. Hans foreløpig siste roman, *JEG NEKTER* (2012), følger samme oppskrift. *UT OG STJÆLE HESTER* var ikke minst romanen som for alvor gjorde Petterson til såkalt allemannseie. Den var hovedbok i Bokklubben Nye Bøker, og snart hadde «alle» lest eller hørt om den nye, store norske romanen. På kort tid ble den dessuten med hell lansert i utlandet, også der svært godt mottatt, spesielt i Storbritannia, Tyskland og USA. Romanen er oversatt til nær 50 ulike språk¹⁵, og har innbrakt Petterson en rekke litterære priser og hedersbevisninger.

4.1.1 Komposisjon

Hva gjorde Per Petterson i tida mellom *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER*? Noen vil kanskje hevde han forleste seg på Mikkjel Fønhus, andre at han igjen vendte seg mot det gamle og kjente, til tross for at dette skulle være en roman som i utgangspunktet varslet noe nytt. Åpningsavsnittet av *UT OG STJÆLE HESTER* har vi nemlig lest før; dette er også de første linjene av den nye romanen Arvid Jansen begynner på få sider inn i *IKJØLVANNET*. Som vi skal se, finnes det også andre likheter og forbindelseslinjer romanene imellom, komposisjonen inkludert.

Romanens forteller er Trond Tobias Sander, på nåtidsplanet 67 år gammel og pensjonist og enkemann de siste tre år, en mann med tid til overs og en klar plan: «Hele livet har jeg lengta etter å være aleine på et sted som dette» (11), et forfallent småbruk på Østlandet som han planlegger å sette i stand med egne hender og som skal være det siste stedet han bor. Tid har han nok

¹⁵ Antall oversettelser per 1.4.2014 er 49, ifølge Oktober forlags markedsjef Silje Tretvoll (e-post 9.4. 2014). En oversikt finnes på denne nettsida: <http://aschehougagency.no/Authors/Oktober/Petterson-Per>

av, hevder han, og han vil bruke den tida det tar, fordi tid er viktig for ham: Ikke på grunn av dens hastighet, men som et rom som kan fylles med fysiske ting og aktiviteter «så den blir tydelig for meg og ikke blir borte når jeg ikke merker det» (12). Han hører nyheter, men vet ikke lenger hva han skal bruke dem til. Tusenårsskiftet og omverdenen, både i stort og smått, nært og fjernt, synes uviktig. Hverdagen teller mest; det å stelle mat til én, det å vaske opp, det å fyre i ovnen. «Den varmen jeg ikke klarer å få til sjøl, må jeg greie meg foruten» (68), mener Trond; det handler om å være alene, og å klare seg alene.

Men det å *ønske* avstand til alt og alle er én ting, det å faktisk klare det er noe ganske annet, også der Trond har valgt å bosette seg. Det eneste selskap han i utgangspunktet har er kjøttmeisene som smeller mot vinduet, og hunden Lyra. Naboen er i samme situasjon som ham selv. Trond tror naboen er eldre enn ham og at «livet har vært hardere mot han enn det har vært mot meg» (9); han har riktig i én av sine antagelser. Og det er hundene som fører til at de møtes. Trond bryter med andre ord raskt sin selvpålagte isolasjon, og innser det like raskt når han går ut i mørket for å bistå i naboens hundejakt: «Han skulle ikke være aleine på den måten. Det var ikke riktig» (14). Snøballen ruller og «en følelse [...] velta opp fra jeg veit ikke hvor, fra ute i mørket der et sted der kanskje noe hadde skjedd i ei helt annen tid eller fra noe i mitt eget liv jeg for lengst hadde glemt» (16). I drømme besøker han deretter sommeren 1948, «en helt spesiell sommer» som ikke har plaget ham på mange år (20).

UT OG STJÆLE HESTER er delt i tre deler: Del 1 og 2 er jevnstore, mens del 3 bare rommer det siste kapittelet. Den skifter stadig mellom ulike tidsplan, i hovedsak mellom sommeren 1948 og narrasjonsøyeblikket i 1999. I tillegg gjøres det spredte hopp til andre fortidige hendelser, i hovedsak hendelser under og rett etter andre verdenskrig, altså til sammen minst fire nivåer. Kapitlene danner stort sett det naturlige og tydelige skillet mellom de ulike tidsnivåene, men flere ganger glir de over i hverandre innad i samme kapittel. Dette skillet markeres oftest av drømmer som Trond har på sine turer med innlagt hvile eller søvn; han går gjerne tur med Lyra, men i det han setter seg ned, vandrer tankene tilbake til 1948; andre ganger våkner han av en drøm med forbindelser til fortida. I tillegg til de sammenhengende bakoverskuende passasjene og kapitlene finnes en rekke spor i narrasjonsøyeblikkets fortelling om sentrale hendelser i fortida, mer eller mindre tydelige hint om episoder som får sin grundige og sammenhengende behandling senere i historien. To av de tidligste eksemplene peker begge fram mot en tragisk hendelse som farger av

på mye av romanens stoff. Disse finnes i det første møtet med Lars, der Trond angret og reflekterer over den hilingsform han selv bruker, hvilket bringer fram minnet om farens «kondolerer», som «låt like snålt og fremmed [...] i en begravelse langt inne i skauen [...] for mange, mange år siden» (15). Først senere får vi vite at dette var begravelsen til Lars' tvillingbror Odd. I samme møte forteller Lars om en tildragelse han selv var oppe i: Hans mor ba ham skyte en jagende schæferhund, men Lars har ikke lyst, han «rørte nesten aldri den børsa» (17). I kapittel 3 får så vi hele historien om den unge Lars, som ved et uhell skyter sin tvilling med eldstebrorens gevær; den gang tok ett eneste skudd et liv, mens schæferen måtte få fire (49; 18). Det får her forbli et ubesvart spørsmål om fortelleren allerede nå vet hvem Lars er, for det er først etter å ha besøkt 1948 flere ganger at Trond forstår at «Lars er Lars», den sentrale personen fra fortida; i alle fall er det først da han tydelig gir uttrykk for dette i teksten. Han innrømmer samtidig at hadde han lest dette i en roman selv, ville han blitt irritert over en såpass søkt tilfeldighet (67), og senere: «Det jeg har lurt på, er hvordan jeg kan havne på det samme stedet som han etter alle disse åra. At noe sånt er mulig» (161). Det virker ikke som om Lars har de samme tankene, i alle fall setter han ikke ord på det.

4.1.2 Forteller og fortelling

Trond har til en viss grad vært avhengig av informasjon fra andre, ikke minst farens arbeidskamerat Franz, for å fylle inn hull og fargelegge det bildet Trond selv har av faren da han først dro til setra: «Alt det Franz fortalte, var nytt for meg, men jeg hadde ingen grunn til å tvile på noe av det han sa» (136). Resten av historien må Trond selv skape eller gjenskape. Og selv er han i stand til å vurdere andres versjoner av virkeligheten, som da Lars glemmer igjen hanskene sine: «Lars. Som sier han ikke tenkte på broren sin i åra da Jon var ute til sjøs, men som husker byene og havnene han seilte på og hva som sto på konvoluttene han sendte hjem og hva skipene het» (166).

I sine tilbakeblikk ser Trond etter og tolker fragmenter og tegn fra fortida. Drømmene han har i nåtid er, som vi senere skal se, også sentrale elementer i erindrings- eller erkjennelsesprosessen. Han leter etter ting han burde sett og forstått tidligere, men som det er uklart hva han i så fall kunne gjort noe med: Kameraten Jon, Lars' eldre bror, er den som har glemt å sikre geværet, og de møtes samme morgen, etter ulykka. Trond er usikker og selvanklagende, og leter i både menneske og natur etter svar: «Det er klart jeg skulle ha forstått at det var noe spesielt med denne morgenen i juli, noe med tåka over elva og disen mot åsen kanskje, noe i det hvite lyset på him-

melen, noe i måten Jon sa det han hadde å si eller måten han bevegde seg på» (23). Forklaringen finnes rett foran ham, han var «bare femten år, og det eneste jeg la merke til var at han ikke hadde børsa han alltid gikk og dro på» (23).

Både *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER* preges av ulike tidsnivåer og -sprang. I flere tilfeller kan vi kanskje snarere karakterisere skiftet mellom nivåene som glidende, og ikke springende: Idet Trond basker med å få fyr på ovnen, husker han at søstera, som døde av kreft kort tid etter ulykka der han mistet kona, var håpløs til å fyre: «Det tok aldri fyr i annet enn papiret. Hvordan kan brann oppstå? [...] Jeg savner søstera mi» (117). Trond og Arvid vurderer fortløpende sine egne fortellinger og hvordan de tenkte og handlet en gang. En forskjell ligger i det forholdet de har til fortellegjeningen generelt; her skiller åpenbart Arvid seg ut i og med at han som forfatter problematiserer den virkningen fortellinger kan ha. En annen forskjell ses i deres fortolkning av minners ekthet. Der Arvid flere steder ærlig innrømmer at han ikke husker om episoder er reelt opplevd eller bare drømmer, tier Trond om sin egen rolle, selv om han kommenterer detaljnivået i sin historie. Det synes tvert imot som om Trond, i stedet for å problematisere egne minner, i stadig sterkere grad gjennom romanen kommer til å erkjenne deres verdi og betydning. Hans mareritt vil være å bli som mannen på René Magrittes maleri *La reproduction interdite* (1937) som stirrer seg selv i nakken, sier han i en kommentar til en drøm (127-128). Er det fordi han ikke ser sitt eget ansikt, den han selv har blitt, eller er det en frykt for ikke kunne se framover, det å bli låst fast i fortidas perspektiv?



René Magritte: *La reproduction interdite* (1937)

I begynnelsen er det tydelig at Trond ikke *ønsker* å huske; romanen er, skriver Jonathan Keates (2007) i *The Spectator*, «a reluctant memoir». Møtet med Lars setter som nevnt i gang en prosess som ikke lar seg bremse. Det ender med at Trond i romanens avsluttende del reflekterer over både betydningen av det som skjedde de siste dagene med faren, så vel som prosessen som gjør ham i stand til å ta vare på minnet og betydningen av det:

De dagene var de siste dagene. Når jeg sitter her nå [...] og jeg ser meg tilbake, har hver eneste bevegelse gjennom landskapet den gangen tatt farge av det som kom etter og kan ikke skilles ifra det. Og når noen sier at fortida er et fremmed land; at de gjør ting annerledes der, så har vel jeg også følt det på den måten det meste av livet fordi jeg har vært nødt, men det gjør jeg ikke lenger. Om jeg bare konsentrerer meg, kan jeg gå inn på hukommelsens lager og finne den riktige hylla med den riktige filmen og forsvinne i den og kjenne i kroppen min ennå det rittet gjennom skogen med faren min (220-221).

Han har vært nødt til huske, og grunnen har blitt tydeligere. For Tronds del omfatter refleksjonene også nåtida, den personen han har blitt og det som ledet den veien: «Jeg lurer på om det er sånn en blir av å leve lenge aleine, at en bare begynner å snakke høyt midt i ei tankerekke, at forskjellen på å snakke og ikke snakke sakte viskes ut, at den evige, indre samtalen vi fører med oss sjøl glir over i den vi fører med de få menneskene vi fortsatt omgås [...] Ser framtida mi sånn ut?» (161). For ham står andres troverdighet i sentrum; gitt farens svik, i hvor stor grad kan han stole på de menneskene som betror seg til ham? Terskelen for dette er lav, og han stoler på Lars i dag som han stolte på Franz i går: «Alt det Franz fortalte, var nytt for meg da, men jeg hadde ingen grunn til å tvile på noe av det han sa» (136).

Men kan *vi* stole på Trond? Hvor pålitelig er han som forteller? Selv om Arvid Jansen har åpenbare problemer med å skille drøm fra virkelighet, er hans framstilling preget av ærlighet og oppriktighet; som forteller og forfatter han er svært tydelig på hva han vet og ikke minst hva han *ikke* vet. Trond kommenterer på sin side hist og her at han ikke uten videre kan gå god for detaljnivået: «Det er temmelig sikkert at jeg overtrekker kontoen her og ikke kan vite noe om dette», sier han da han beskriver en episode fra krigen der Jons far velger å stå utenfor motstandsarbeidet (142). Det er likevel vanskelig å tillegge Trond de samme egenskaper som forfatteren Arvid. Tvert imot synes det som om han som forteller tviler på sin egen histories plausabilitet: Tidlig i romanen forstår han at Lars er en sentral person fra fortida. Men at de to skulle bosette seg på samme sted og treffes igjen, femti år etter, er en tilfeldighet som «virker [søkt] i skjønnlitterære bøker, i hvert fall i moderne romaner, og jeg har vanskelig å tru på dem»; Trond hadde faktisk blitt irritert om han hadde lest det i en roman selv, sier han (67). Samme sted proklamerer han at «vi sjøl skaper våre liv, jeg har nå iallfall skapt mitt eget», og at han aldri «har hatt noe til overs for folk som mener at skjebnen styrer våre liv» (68). Han har med andre ord i høyeste grad et ambivalent forhold til skjebnekonseptet. På den ene sida vil han selv stå som arkitekten bak det hele, men innser også at han har vært «gutten med gullbuksene» (117); Trond innrømmer tidlig at han har vært heldig (11), og dette gjentar han senere. Vi kommer heller ikke utenom det faktum at andre i romanen har vært tilsvarende *uheldige*, og det i situasjoner som må kunne framheves som sentrale; Lars' vådeskudd er et åpenbart eksempel. Denne erkjennelsesprosessen kommer til å endre Tronds syn, og han setter ord på dette selv:

Noe i meg forandrer seg, jeg forandrer meg, fra en jeg kjente godt og stolte blindt på, kalt gutten med gullbuksene av dem som var glad i ham, som hver gang han stakk hånda i lomma kom opp

med skinnende mynter i rikelige mengder, til en jeg kjenner mye dårligere og ikke veit hva han har av rask i lommene, og jeg lurar på hvor lenge forandringa har vært på vei. I tre år kanskje (158-159).

Det er tre år siden søstera døde av kreft og kona døde i en ulykke der Trond selv slapp unna med livet i behold. Erkjennelsen eller innrømmelsen av endring kommer mens han og Lars arbeider med å fjerne tuntreet som har veltet; i mellomtida har han altså gjort seg avhengig av hjelp fra andre, selv om arkitektens plan var annerledes. Møtet med Lars har fått ham ut av balanse, sier han, planen har blitt utydelig, men det gjør ingenting: «Jeg har vært gutten med gullbuksene, men det skulle vært godt å få hvile litt nå» (165). Alt dette kolliderer selvsagt med det de fleste kritikere karakteriserer som selve grunnsetningen fra *UT OG STJÆLE HESTER*, som vi siden kommer tilbake til: Du bestemmer selv når det gjør vondt.

4.1.3 Tematikk

Som i kapittelet om *I KJØLVANNET* styrer vi her, med få unntak, klar av en symbolsk romanlesning, en lesning vi har sett Petterson selv ta avstand fra. Her ville i så fall dyr og natur spilt en sentral rolle. Men slike elementer vil være umulig å unngå også i den mer tematisk anlagte analyse som er siktemålet for denne delen av oppgaven: *UT OG STJÆLE HESTER* er en roman gjennomsyret av dyr, natur og vær, og allerede i det mye omtalte åpningsavsnittet møter vi på få linjer alle tre elementer. De alltid skiftende lys- og værforhold og naturens allestedsnærværende vitalitet speiles i så vel tempoet som temperaturen og intensiteten i Tronds beretning:

Ute har den blå timen begynt. Alt rykker nærmere; uthuset, skogkanten, sjøen over trærne, det er som om den farga lufta binder verden sammen og ingenting fins der ute bare én og én. [...] For øyeblikket gir den blå verden en trøst jeg ikke veit om jeg vil ha, og ikke trenger, og tar imot likevel (97).

Det virker som om hans humør og sinnstilstand er uløselig knyttet til omgivelsene, som nærmest farger av på ham. Vi kan også se at sentrale hendelser, så som ulykkene med henholdsvis Lars (37) og hans far (87), etterfølges av voldsomt regn, som om været speiler stemningen etter tragiske hendelser. Trond kommenterer det selv: «Var det da værømslaget kom?» (37). Etter fløteulykka, som både Trond og faren føler et visst ansvar for, kaster de seg ut i det harde regnet, som om det skulle innebære en renselse og ikke bare en etterlengtet dusj etter fysisk tungt arbeid (89).

For Trond innebærer naturen både en slags frelse og en mulig fortapelse; den er nødvendig og etterlengtet for ham, spesielt etter at kona og søstera døde: «[Skogen] var en del av livet

mitt for mange år siden på en måte som ingenting seinere har vært det, og så ble den borte i lang, lang tid, og da det plutselig ble helt stille omkring meg, forsto jeg hvor mye jeg hadde savna den» (118). Samtidig representerer naturen en trussel, en fiende i den nye og ønskede tilværelsen alene, så som det veltede tuntreet: «Det føles plutselig trangt. Jeg kan dø når som helst [...]. Jeg ser ut på bjørka. Den fyller omtrent hele tunet og er så stor at den skygger for alt» (120). Summen blir likevel positiv, for naturen gir og har gitt Trond mer enn den har tatt. I flere passasjer, både som ung gutt og som eldre mann, gir han klart uttrykk for en slags identifikasjon med alt som er rundt ham: «Jeg var midt i alt [...]. Jeg *var* skog [...] Det var som om alt slo tilbake fra alle hold og ingenting ga tapt av seg sjøl» (79). Sterkest er forholdet til elva, som synes å være selve tyngdekraften i tilværelsen sommeren 1948:

Det var en merkelig følelse å stå ute i natta aleine, nesten som lys eller lyd gjennom kroppen, som mjuk måne eller lyder av bjeller [...] Alt annet omkring var så stort og så stille, men jeg kjente meg ikke forlatt, jeg kjente meg utpekt. Jeg var helt rolig nå, jeg var sentrum der jeg stod. Det var elva som gjorde det, ingen tvil (106).

Hele romanen rammes inn av Tronds erkjennelse av vannets betydning for ham og hans liv. Da han og Jon drar for å «stjæle hester» hos storbonden Barkald, går de gjennom høyt gress, «som å gå i vann opp til hoftene, men uten motstand, som i en drøm. Jeg drømte ofte om vann, jeg var venner med vann» (25). Etter sommeren, da han og moren sitter i toget på vei til Karlstad for å hente pengene for tømmeret, gjentas dette: «Jeg våkna igjen og så mysende ut på Glomma og kjente at jeg hadde det i meg ennå; jeg var venner med vann, med rennende vann, det var et sug fra den store elva som duva av sted» (235). Til tross for konsekvensene av farens fløting og de kreftene elva har utøvd på Tronds liv, har hans eget forhold til vannet ikke endret seg. Det vil si, elva beholder sin betydning, men barndommens badested, Bunnefjorden, mister sin, i likhet med resten av det som knytter Trond til byen: «Jeg ga egentlig faen i fjorden, det var det som var saken» (215).

I fraværet av andre mennesker blir dyrene en omgangskrets Trond er takknemlig for å ha, og de fyller åpenbart flere funksjoner: Noen ganger er de igangsettere av eller sparringpartnere i erkjennelsesprosessen, som hunden Lyra flere ganger er: «Hun snur hodet og ser på meg, og det er en tillit i det blikket jeg ikke veit om jeg fortjener. Men kanskje det ikke dreier seg om det, å fortjene eller ikke, kanskje fins den bare der, den tilliten, uavhengig av hvem du er og hva du har gjort» (188). Andre ganger deltar dyrene nærmest som representanter i et slags spill mellom

Trond og naturen rundt ham: «Det var en merkelig, ensom lyd ute i natta, men jeg visste ikke om det var fuglen jeg mente var ensom, eller om det var jeg som var det» (117).

Det er vanskelig å komme utenom hester i en lesning av denne romanen, men de behandles her i moderasjon; jeg ser simpelthen ikke den samme viktigheten av disse motiv i en tematisk lesning som de nødvendigvis har måttet få i eksempelvis de tidligere nevnte symbolske lesningene av forfatterskapet. I slike lesninger blir gjerne hester, eksempelvis i *TIL SIBIR* og *UT OG STJÆLE HESTER*, tolket som bilder på utbrytertrang eller gryende seksualitet hos de unge hovedpersoner.¹⁶ Her er det nok mer fruktbart å konsentrere seg om for eksempel den sammenheng hestene inngår i, og da først og fremst romanens tittel. Denne frase brukes nemlig i to ulike betydninger; både av Jon og den unge Trond nærmest som en dysfemisme om sitt lån av Barkalds hester, så vel som en beskrivelse av den illegale transporten av flyktninger og informasjon som Tronds far med flere driver fra grenseområdet mot Sverige i det tyskokkuperte Norge. Rent fysisk virker det ikke som om Trond mestrer dette sterke dyret. Han kastes av hester to ganger; først under den hemmelige utflukten med Jon, siden på en lengre tur med faren til svenskegrensen. Først etter det andre fallet mestrer han dyret og ridningen. Frode Helmich Pedersen tolker dette som at Trond, når han først lærer å la kroppen bli en del av hesten, ønsker å «beholde alt det han er i ferd med å miste», først og fremst faren (2010: 150).

Drømmer står sentralt i både *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER*. Det vil si, det er kanskje snarere *søvnen* som er den sentrale aktiviteten for Arvid i førstnevnte roman, mens både søvn og drømmer blir et viktig verktøy for både den unge og eldre Trond. Et forvarsel kommer tidlig: Han frykter snøen, og «drømmer [...] innbitt om sommer» (19). Her handler det selvsagt ikke om å påvirke virkeligheten, men om å dempe skuffelsen som vil komme, for snøen vil komme. Fysisk trøtthet etter kraftanstrengelser forekommer flere steder i romanen, men mer sentralt i fortellingen er de sterke følelsesmessige opplevelsene som etterlater Trond vel så utmattet og utladet. Her får søvnen og drømmene etterpå en legende eller terapeutisk effekt; de blir en viktig del av Tronds erkjennelsesprosess i nåtid. «Fra nå av blir ingenting som før», tenker han etter den første sjalusiepisoden mellom Trond, faren og Jons mor, en episode som resulterer i en arbeidsulykke der Jons far brenner beinet. Den unge Trond forsøker å behandle hendelsene, men den mentale og fysiske trøttheten overmannet ham, og han sovner (92).

¹⁶ Jf. Frode Helmich Pedersens Edda-artikkel om resepsjonen av Pettersons forfatterskap, der han blant annet gir et overblikk av symbolske lesninger og dyremotiv (Pedersen 2010: 147).

I komposisjonens vekselspill og i den løpende teksten virker det nærmest som om tilbakeblikkene til 1948 er nettopp drømmer, klare og sanne sådanne. På nåtidsplanet virker det som om den aldrende Trond tidvis framprovoserer drømmer; han går turer med hunden, setter seg på en benk og lar søvnen komme fordi han er trøtt eller kvalm, men også fordi drømmene åpenbart har en verdifull funksjon for ham. I noen tilfeller beskriver han eksplisitt den virkningen drømmene har hatt, uten å henfalle til etterrasjonalisering, eksempelvis etter at han gjenkaller Franz' avsløring av farens illegale aktiviteter. Trond har vært kvalm, han har kanskje hatt et drypp, og han har tvilt på framtida. Men etter å ha hvilt og drømt på benken nær hytta glir noe av ham: «Kvalmen er borte, tankene er klare. Jeg føler meg vektløs. Det er som å bli frelst. Fra havsnød, fra tvangstanke, fra onde ånder. En exorsist [sic] har vært her og reist igjen og tatt med seg all dritten. Jeg puster fritt. Det fins fortsatt ei framtid» (145).

Smerte følger naturlig av krevende, fysisk arbeid, og det er samtidig en konsekvens av de av og til nødvendige og vanskelige valg man tar i forholdet til andre mennesker; faren er en klar eksponent på begge områder, og et klart forbilde for både den unge og eldre Trond. Smerte og arbeid er uløselig knyttet sammen i hans fortelling, og det samme er forholdet mellom hans far og det fysiske arbeidet. Til en viss grad kan vi si at Trond kopierer sin far:

Jeg lukker øynene hver gang jeg skal gjøre noe praktisk [...], og da forestiller jeg meg hvordan faren min ville gjort det, eller hvordan han faktisk gjorde det som jeg har sett, og så hermer jeg det til jeg kommer inn i den riktige rytmen, og oppgaven åpner seg og blir synlig, og sånn har jeg gjort det så lenge jeg kan huske (75).

På dette felt er forholdet mellom far og sønn like sterkt, femti år etter; på tross av sviket virker det som om de fortsatt kan forenes i arbeidet. På samme måte som kjøreturene fungerer terapeutisk for Arvid, er det fysiske arbeidet en kilde til mental renselse for den eldre Trond. Den unge Trond følte det på samme måte, men da fungerte arbeidet som en forenende kraft, og ikke bare en felles aktivitet for ham og faren: «Når du er godt i gang, og alle er inne i den samme rytmen, har begynnelsen og slutten ingen betydning, ikke der, ikke da» (80). Unntaket er når Jons mor er til stede; arbeidet blir da en arena for maskulin konkurranse om kvinnens gunst: «Det jeg så ga meg lyst til å felle den høyeste grana [...]. Hva faren min tenkte, visste jeg ingenting om, men også han tok i litt ekstra når mora til Jon var til stede» (81).

Det fellesskapet som arbeidet skaper, er viktig for Trond; alle deltar i hesjingen for storbonden Barkald, og den unge Trond føler seg sett; han er viktig, han deltar, han føler seg satt pris

på. Men andres fellesskap blir også en kilde til misunnelse for Trond: «De skifta rytme og falt inn sammen, og lyden av øksehoggene var som ett skarpt smell av gangen. Jeg kunne se at de likte å holde på sånn, for plutselig smilte Franz og lo, og faren min smilte, og jeg ønska at jeg var som dem» (179). Som vi vet, har den unge Trond ikke lenger noen jevnaldrende venner; ønsket blir desto mer sårere.

I en svært detaljert passasje beskriver den eldre Trond hva han ser hos sin yngre nabo: «Det er fint å se Lars jobbe. Han er ikke rask, men han er systematisk [...]. Hans mønster smitter over på mitt mønster, og det er som det pleier for meg; bevegelsen først og så forståelsen» (147). Trond kan ikke lenger studere farens bevegelser, annet enn i det mentale bildet han har beholdt; i nåtid har derfor Lars kommet til å fungere som et speil for ham når han vurder arbeidet og prosessen, som begge er viktige for ham. Dette må forstås som et vendepunkt for Trond. Det falne treet på tunet representerer først, som nevnt, et uoverkommelig problem: «[Bjørka] fyller omtrent hele tunet og er så stor at den skygger for alt» (120). Etterpå får han en type anfall, kanskje et drypp, faller ut av senga og blir liggende en stund. Den dødsangst som plutselig kommer over ham da naturen tilsynelatende har vendt seg mot ham, letter raskt: «Noe glir av meg [...] Det fins fortsatt ei framtid» (145). I mellomtida har han reflektert over siste gang han så faren, samt de historiene Franz fortalte om motstandsarbeidet under krigen. Kort tid etter står Lars på tunet, klar med motorsaga, og overtar så å si der faren slapp, og viser med det arbeidets legende kraft.

Smertemotivet kan, som nevnt, knyttes til både det kroppslige og til effekten av mellommenneskelige forhold. I romanens avsluttende linjer gjør den unge Trond farens ord til sine egne: «Vi bestemmer jo sjøl når det skal gjøre vondt» (247). Her er ikke faren den eneste læremesteren. Også fra Jon, som lærer Trond å «stjæle hester», kan vi spore noe av den samme filosofi: «Det han hadde lært meg var å gi faen, lært meg at om jeg slapp meg løs og ikke tenkte så mye på forhånd at jeg begynte å bremse, kunne jeg få til ting jeg aldri ville drømt om» (24). Han har, helt fra han mørbanket kom tilbake fra rideturen med Jon, ønsket å leve opp til dette ideal, det å være i stand til å kontrollere sine omgivelser på en slik måte at man selv avgjør når de påfører en smerte: «Ingen kan røre deg, om du ikke vil det sjøl» sier den aldrende Trond (73), og parafraserer med det sin fars maksime når han redegjør for hvordan han møter nye mennesker med akkurat passe mengde opplysninger om seg: «De trur at de kjenner deg, men de gjør ikke det, de kjenner *til* deg, for det de får greie på er fakta, ikke følelser» (73). Det blir for sent klart for Trond at man

samtidig påfører andre smerte, en erkjennelse han sannsynligvis ikke når fram til før han konfronteres av dattera Ellen; å rykke opp brennesler med bare hender er én ting, å skyve familien unna og samtidig tro at man kan eksistere i et vakuum er noe helt annet. Faren kan utmerket godt ha kommet til samme konklusjon, men velger aldri å møte konsekvensene av den. Det er derfor faren drar og aldri ser seg tilbake. Tilbake sitter en sønn som tror han er i stand til å gå i de samme fotspor, men som i løpet av sin minnerise og erkjennelsesprosess kommer til å forstå at han har valgt feil; Trond aksepterer til slutt at han ikke kan være hovedpersonen i sitt eget liv, slik han og dattera leser ut av åpningslinjene i *DAVID COPPERFIELD*. Denne innsikten eller innrømmelsen skiller ham fra faren like mye som arbeidet har bundet dem sammen.

4.1.4 Trans-, inter- og metatekstualitet

Transtekstualiteten, forstått blant annet som de mer eller mindre synlige spor av Per Pettersons egen biografi, preger helt åpenbart *IKJØLVANNET*. Denne er også til stede i *UT OG STJÆLE HESTER*, men ikke i like stor grad og ikke like synlig; her er det de intertekstuelle referansene som dominerer. I forrige del av oppgaven (jf. 3.1.4) definerte vi intertekstualitet noe snevert, med Gerard Genettes ord «the actual presence of one text within another» (Genette 1997: 2), en definisjon som strengt tatt begrenser oss til rene sitater fra andre verk. Begrepet må her forstås i utvidet forstand: Gitt dens bruk av sitater fra og kommentarer av andre historiske verk, vil det være mer presist å beskrive *UT OG STJÆLE HESTER* som en roman preget av både intertekstualitet og *metatekstualitet*. Sistnevnte begrep beskrives av Genette som et forhold som *forener* en gitt tekst med en annen, «of which it speaks without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes even without naming it» (ibid: 4). At Petterson i ett tilfelle også har sitert fra en annen tekst uten å kreditere forfatteren eller navngi teksten, altså strengt tatt plagiert, kommer vi tilbake til.

Romanens første linjer er kjent stoff for oss. De er, ord for ord, de samme linjene som Arvid Jansen beholder i *IKJØLVANNET* da han begynner på sin nye roman. Den gang mente Arvid at han med disse linjer skrev seg inn i «ei mulig framtid» (22). Er så dette framtida? Er dette Per Pettersons nye intertekstuelle lek med oss, nå som han har tatt en pause fra den transtekstuelle, biografiske stilen? Frode Helmich Pedersen mener ja: Arvid Jansen er forfatteren av *UT OG STJÆLE HESTER*, og «dermed blir historien om Trond Sander skrevet inn i krøniken om Jansen-familien» (2010: 151). I noen tilfeller hører vi også ekkoet fra *DET ER GREIT FOR MEG*; tittelen, Audun Sletens frase, forekommer flere steder i *UT OG STJÆLE HESTER*. Vi vender tilbake til denne

transtekstualiteten i resepsjonskapittelet, men skal her først kommentere visse andre inter- og metatekstuelle referanser.

Trond har et ambivalent forhold til populære kulturuttrykk. Han ser og lærer gjerne av dokumentarer, men moderne filmer har for lite arbeid i seg, mener han: De har «bare ideer. Tynne ideer og noe de kaller humor, alt skal være så morsomt nå. Men jeg hater å bli underholdt, jeg har ikke tid til det» (77). At han siden motsier seg selv, får så være; han mener jo at han har «all verdens tid» (120), riktignok før han rekker å reflektere over konsekvensene av tuntreets fall. Uansett stiller han seg ikke passiv; han *krever* noe av kulturuttrykkene, de må gi ham noe. Musikken kan gi ham noe, for Billie Holiday skal være hans lydteppe for tusenårsskiftet, som han ellers ikke ser ut til å bekymre seg over. Men romaner er åpenbart det viktigste for ham; Trond leser mye, og som for andre kulturimpulser gjelder det å la bøkene jobbe for seg. I flere tilfeller knytter han an forfattere eller romanfigurer til sine refleksjoner; han har lært av det han har lest, og i narrasjonssøyleblikket bruker han inntrykkene som en del av sitt erkjennelsesapparat. Noen steder knyttes referansene direkte til personer i historien: Storebror Jon var tvillingenes «Davy Crockett og Hjortefot og Huckleberry Finn i én person. Alt Jon gjorde, kunne hermes og bli til lek» (49). Ved hjelp av en annen indirekte referanse, men på et noe høyere refleksjonsnivå, kommenterer Trond et sted Jons sjøreise mot Afrika:

[...] hele tida i den unge Rimbauds kjølvann som reiste her nesten sytti år før for å bli en annen enn den han var og legge alt bak seg som en ørkendykker på vei mot glemselen og seinere døden, og det veit jeg, for jeg har lest om det i ei bok. Men Lars veit det ikke der han sitter med atlasen foran seg på kjøkkenbordet i huset ved elva, og Jon veit det ikke (167).

Dette viser at Trond også bruker litteraturen som et skille mellom seg selv og andre mennesker, kanskje i en i overkant hoverende tone, gitt alle de fordeler og kunnskaper en eldre og mer erfaren fortolker besitter generasjoner etter den periode han kommenterer. I andre tilfeller kommenterer han sin samtid lest gjennom referansene: «Russiske granater hagler over Grozny. De er i gang igjen nå. Men de kommer aldri til å vinne, ikke på lang sikt, det sier seg sjøl. Allerede Tolstoj forsto det i *HADZJI MURAT*, og den boka ble skrevet for hundre år siden» (118).

Charles Dickens er den forfatter som oftest refereres til i *UT OG STJÆLE HESTER*, og som referanse blir han både kommentert og sitert: Da Trond kommenterer sannsynligheten for å treffe på akkurat Lars som nabo femti år etter, sier han at et slikt slumptreff ville irritert ham om han hadde lest det i en moderne roman. I en Dickens-roman ville det derimot vært akseptabelt fordi

du da leser «en lang ballade fra en verden som er borte, hvor alt skal gå opp til slutt som i en likning, der balansen som en gang ble forstyrret skal gjenopprettes for at gudene skal kunne smile» (67). Om dette skal forstås som en trøst eller en protest, er Trond ikke sikker på; i vår analyse blir det kanskje et mer interessant spørsmål om Pettersons roman også er en dickensiansk likning som finner sin løsning. Dette kommer vi selvsagt tilbake til.

Av rene intertekstuelle referanser utpeker, som tidligere nevnt, åpningslinjene av *DAVID COPPERFIELD* seg. Trond har og leser flere Dickens-verk, men dette skiller seg ut fordi det er dette dattera Ellen sier er viktig for dem begge; de har felles minner. «Du leste bestandig Dickens når du var hjemme», sier hun, og røper at hun på grunn av farens alvorlige ansikt den gang «tenkte at det å lese *Dickens* ikke var det samme som å lese andre bøker [...]. Jeg trudde det var en spesiell type bøker som bare *vi* hadde» (203). Hun kan fortsatt romanåpningen utenat, og sier at den skremte henne fordi «den åpna for at vi faktisk ikke nødvendigvis ville bli hovedpersonene i våre egne liv» (204). Trond deler denne frykten, og det har han alltid gjort. Gjensynet med dattera og deres felles referanse i og tolkning av Dickens-teksten framprovoserer formuleringen av en etterlengtet eksistensiell problemstilling: «I virkeligheten er det blitt sånn nå at jeg ikke har hatt mot til å stille Lars det åpenbare spørsmålet: Tok du den plassen som egentlig var min? Fikk du år av livet mitt som jeg skulle hatt?» (204) Dette viser oss kanskje noe av den kraften litteratur virker med i Tronds liv, enten man nå måtte forstå det som en direkte eller indirekte konsekvens; her skiller han seg i så måte lite fra Arvid Jansen, selv om Arvid som forfatter står midt oppe i litteraturen med begge bein, og ikke bare mentalt.

Et metatekstuell element som fortjener omtale, er det forhold andre romanpersoner enn Trond har til litteratur i *UT OG STJÆLE HESTER*. Hans far har to Hamsun-bøker på setra, *PAN* og *SULT*, romaner de tyske soldatene som ransaker hytta «fint kunne akseptere» (138). Om han faktisk leser dem, er en ganske annen sak; det er kanskje vanskelig å tenke seg at en aktiv motstandsmann skulle ha beholdt et nært forhold til et såpass belastet navn i sin samtid. Er bøkene i så fall et rent skalkeskjul, eller er de som fasade eller møblelement å regne, akkurat som for Arvid Jansens far, som også har Hamsun-romanene i bokhylla? Det er høyst usikkert om farsskikkelsene står på likefot hva kulturinntrykk og -referanser angår; på dette punktet gir romanene oss for lite å jobbe med. Det vi her definitivt finner, er en referanse som er transtekstuell og intertekstuell på samme tid, siden den peker gjenkjennende både inn i og ut av forfatterskapet. Det samme kan

sies å gjelde hundene i de to Petterson-romanene: Arvid ser framover og lurar på om han ikkje burde hatt en hund, slik løytnant Glahn i *PAN* har: «Den kunne hett Lyra» (170); i *UT OG STJÆLE HESTER* har fortelleren Trond gjort alvor av ønsket. Et tredje sitat kan også tolkes transtekstuel. Selv om Trond fortsatt står inne for at han er «venner med vann», har forholdet til Oslo og Bunnefjorden endret seg: «Jeg ga egentlig faen i fjorden, det var det som var saken», sier han på rideturen mot Sverige (215). Havet har stått sentralt i flere romaner siden *EKKOLAND*, og kanskje spesielt i *IKJØLVANNET*, som jo også bærer i seg andre og atskillig sterkere personlege inntrykk. Leser vi her et slags oppgjør med saltvannet fra Pettersons side? Så langt i forfatterskapet, kanskje; *UT OG STJÆLE HESTER* marker åpenbart et skifte, med ny hovedperson, men altså ikkje nødvendigvis tematisk eller med tanke på motiv, som forsøkt vist over. En slik konklusjon ville i så fall vært fundert på sviktende grunnlag, og da uten at vi tar de nyere romanene i forfatterskapet med i betraktning.

Den siste metatekstuelle referansen skal behandles nærmere i resepsjonskapitlet; vi nøyer oss her med å konstatere at romanens siste kapittel innledes med et avsnitt som Petterson selv innrømmer å ha oversatt, nesten ord for ord, fra Jean Rhys' roman *VOYAGE IN THE DARK* (1934). Referansen er problematisk da den ikkje på noen måte er uthevet som sitat, kreditert en forfatter eller på andre måter framstår som en åpen referanse; i senere utgaver av *UT OG STJÆLE HESTER* er referansen riktignok markert på kolofonsida, men dette er ikkje gjort fram til og med 2005-utgaven. Passasjen gir oss et klart inntrykk av hvordan sommeren på setra har endret Tronds liv, selve hans livsanskuelse:

Det var som om et teppe hadde senka seg og skjulte alt jeg noen gang hadde visst om. Det var som å begynne livet på nytt. Fargene var annerledes, luktene annerledes, følelsen ting ga meg djupt inni meg sjøl var annerledes. Ikke bare forskjellen mellom varme og kulde, lys og mørke, lilla og grått, men en forskjell i måten jeg var redd på og i måten jeg var glad (229).

Avsnittet gjentas noen sider senere (232), og rammer slik inn en del av kapitlet der den unge Trond forgjeves ventar på at faren skal komme hjem høsten 1948. Noe har endret seg til det bedre for Trond; han nærmer seg voksenlivet, men overgangen er kanskje for brå. Minnerike, positive opplevelser til tross; sommeren 1948 har satt atskillig flere vonde spor enn gode. Gjentaelsen av Rhys-passasjen i det avsluttende kapitlet hamrer budskapet klart inn for oss, like tydelig som den eldre Trond uttrykker det på slutten av det første kapitlet, etter at han har møtt Lars første gang: «Lyra løfter hodet ved oven og ser på meg. Skal vi ut igjen? Vi skal ikkje det, ikkje ennå. Jeg

har nok med denne sommeren som plutselig begynner å plage meg. Det har den ikke gjort på mange år» (20). Dette handler først og fremst om tapet av en far, en far som til tross for livsånd og utvist lojalitet svikter sin sønn og familie; forbilde, autoritet og motstandshelt har blitt en forræder. Men han er fortsatt en far, og i alt Trond siden tenker og gjør, blir derfor dette stående: «Den som betrakter er *jeg*, og han jeg ser for meg og leser bevegelsene til, er en mann på knappe førti, som faren min var da jeg så han den siste gangen da jeg var femten år, og han forsvant ut av livet mitt for alltid. For meg blir han aldri eldre» (75).

4.1.5 Realisme

Hvilken realismeform kan vi så lese ut av *UT OG STJÆLE HESTER*? Tidligere i denne oppgaven mener jeg å ha vist at forfatterskapet og realismen tar en ny retning i og med den tematikk som dominerer i *IKJØLVANNET*, med sitt fokus på skipsbrannens konsekvenser og et stadig mindre viktig politisk kompass som verktøy. Som vi har sett representerer også *UT OG STJÆLE HESTER* en viss endring, men her dreier det seg mer om det åpenbare og ytre, hvorav steget bort fra Jansen-universet og Arvid som forteller er det tydeligste. Petterson beveger seg også stadig lenger bort fra åpenbart politisk fargelagt prosa. Tilværelsen preges i forsvinnende liten grad av ideologi og mål, men i stedet en klar klassebevissthet; hovedpersonene vet hvor de kommer fra, men det er også alt. Selv storbonden Barkald, som «ingen av oss kunne fordra [...], men jeg er ikke sikker på hvorfor» (25), er respektert blant småbrukerne, sannsynligvis fordi han har bidratt i motstandskampen mot den felles, ytre fienden. Om han ikke kan kalles direkte politisk, er det med et slikt perspektiv fortsatt mulig å kalle Petterson en arbeiderforfatter, i alle fall i valg av motiv; det er ingen tvil om at arbeidet og arbeiderklassen er langt framme i hans bevissthet.

Med *IKJØLVANNET* dreier dessuten forfatterskapet fra det politiske, dels også det kulturelle aspekt, mot naturen; vi har sett at Arvid i flere tilfeller kjenner nærmest en dragning mot naturen. Det gir klart mening hvis vi tolker *UT OG STJÆLE HESTER* dit hen at den er romanen Arvid begynner på i løpet av *IKJØLVANNET*. Flere andre spor, eksempelvis skildringene av natur og tømmer, peker dessuten fram mot denne romanen. Uansett tar Petterson her et skritt videre; naturmotivet blir det mest sentrale. Dermed blir *UT OG STJÆLE HESTER* den – bokstavelig talt – naturlige fortsettelsen av *IKJØLVANNET*. I sum vil de to romanene kunne sies å utgjøre en helhet, med sine mange ytre og indre likhetstrekk; selv om Arvid Jansen formelt er ute av verden, er det her tale

om eksempelvis en transtekstualitet som knytter forfatterskapet sammen til en helhet. Dette gir også forfatterskapet en viss kompleksitet, et trekk som vi skal se kommenteres av flere kritikere.

4.2 Resepsjon og realisme

Mens vi for hva *IKJØLVANNET* gjelder kunne konstatere at antall anmeldelser i norsk presse hadde fordoblet seg siden forrige roman, er det atskillig vanskeligere å kvantifisere resepsjonstekster for *UT OG STJÆLE HESTER*. Romanen er anmeldt i alle våre riksaviser, samt i en rekke region- og lokalaviser. Veksten i den utenlandske resepsjonen er også formidabel, hvilket skulle være enkelt å forstå gitt Pettersons suksess i blant annet Storbritannia, Tyskland og USA, i tillegg til de nordiske land. Med slik popularitet er det naturlig at romanen etter hvert også blir gjenstand for akademisk behandling; blant de få norske masteroppgaver som omhandler Petterson, har tre *UT OG STJÆLE HESTER* blant sine primærtekster.¹⁷

UT OG STJÆLE HESTER fikk en overstrømmende mottagelse i norsk presse. Det virker som om romanen har et rykte allerede før publiseringen, mener Ane Farsethås: «Tiden er inne for det såkalt store gjennombruddet. Men ikke hold denne opphaussingen mot Petterson. Boka hans er bra, den» (Farsethås 2003). Dette inntrykket forsterkes av den øvrige resepsjonen; adjektiver som «ekte», «ærlig», «sanselig», «gripende» og «tidløs» går igjen i anmeldelsene. Ole Jacob Hoel i Adresseavisen skriver: «Dette er ikke noe storslått, overdådig episk verk. [Her] sies bare det som må sies, og det sies uten unødvendige ord eller fakter. Med suveren kontroll over virkemidlene har Per Petterson komponert og fortalt et fortettet mesterverk» (Hoel 2003). Selv kritikere og fagfeller som stiller seg skeptiske til forhåndshypen, medgir at det er snakk om «ei usedvanleg sympatisk bok», en roman med flere tidsplan som «blir fletta saman på meisterleg vis» (Nilssen 2003).

Ytterst få anmeldere ytrer seg negativt. Dagbladets kritiker reagerer på tilfeller der Petterson mister grepet om prosaen: «Noen ganger bryter intensiteten i de konkrete beskrivelsene av i eksistensielle plattheter [...]. Disse virker strengt tatt unødvendige, da forfatteren for øvrig beviser kraften i å la teksten dvele ved det ytre» (Aakre 2003). Andre skandinaviske kritikere er vel så positive, men stedvis kommenteres det at man ikke forstår den voldsomme oppmerksomhet som har

¹⁷ De tre er Øyvind Egeland (2006), som gir en stilistisk-tematisk lesning med fokus på distinksjonen mellom arbeid og fest/lek; Elin Hagen (2009) foretar en komparativ undersøkelse av resepsjonen; Marianne Tønnessen (2012) sammenligner *MØTE VED MILEPÆLEN* og *UT OG STJÆLE HESTER* i en psykoanalytisk lesning av romanene. I tillegg behandler to oppgaver hele forfatterskapet: Guro Bø (2002) korte hovedoppgave sammenligner forfatterskapene til Petterson og John Fante, mens Heidi Heier (2011) i sin masteroppgave drøfter produksjonen i et performativt biografisk perspektiv.

blitt romanen til del; er dette en klassiker, spør blant andre Annina Rabe i Svenska Dagbladet (2005)?

Den engelskspråklige resepsjonen er atskillig mer nyansert. Det påpekes at Petterson inngår i en rik, nordisk tradisjon, og flere kritikere kobler ham direkte til Hamsun. Andre peker mot det universelle ved hans prosa, eller det spesifikt realistiske, som Thomas McGuane i The New York Times: «Trond [...] tells a candid story so concretely that the reader has to live it out» (McGuane 2007). Anmeldelsen stod for øvrig på forsida av avisas anerkjente litteraturbilag, og dette, sammen med tildelingen av den prestisjetunge IMPAC-prisen samme uke, hadde en formidabel effekt på salget, hevdes det: «Forleggeren min i USA sa at hadde de solgt 4000 hadde de vært veldig fornøyde, men den solgte 40000. Tilfeldigheter spiller inn», sier Petterson selv i et intervju (Bulie 2013: 39). Svakheter ligger i romanens patos og klisjeer, mener John Banville i The New York Review of Books (2007), mens The Village Voices kritiker etterlyser en kraftfullhet som hos Carver eller en galskap, som hos nettopp Hamsun; virkemidlene virker for filmatiske, mener han (Shuster 2007).

Som i forrige del av oppgaven, følger her en tematisk gjennomgang av romanens resepsjon. De samme forskningsspørsmål og forbehold gjelder; min lesning er ikke basert på en komplett oversikt over resepsjonen, men her er gjort et utvalg av tekster som belyser realismebegrepet slik det beskrives, enten det er brukt eksplisitt eller må forstås implisitt.

4.2.1 Fra det ytre til det indre – fortelleren og komposisjonen

Vi har etablert en klar forståelse av at det er en særegen komposisjon med stadige, glidende tilbakeblikk i fortellerens personlige historie som preger Pettersons romaner. Ikke overraskende gjør kritikerne de samme observasjoner. Spørsmålet er i hvilken grad resepsjonen gjør romanens komposisjon til et element av dens realismeform, og trekkes det forbindelseslinjer til andre romaner i forfatterskapet?

De fleste anmeldere kommenterer at romanen foregår på ulike tidsplan, men de færreste distingverer mellom annet enn bare nåtid og fortid. Det dreier seg riktignok om en fortellesituasjon i 1999 og, i hovedsak, om minner fra sommeren 1948. Men i tillegg har vi, som tidligere vist (jf. 4.1.1), tilbakeblikk til både krigens dager så vel som høsten 1945, altså minst fire nivå; hele det siste kapittelet av *UT OG STJÆLE HESTER*, da Trond først forgjeves venter på faren og siden drar til Karlstad sammen med moren, foregår på det tidspunktet. Olaus Nilssen (2003) er blant de få

som gjør en tredeling av kronologien i sin Morgenblad-anmeldelse. Hun påpeker at «opprullinga av historia til far og son går parallelt med antydningene om kva for liv helten vår har hatt seinare, og korleis han er og har det.» I tillegg tilfører avdekkingen av farens involvering i motstandskampen historien et spenningsmoment, skriver Nilssen. Dagsavisens kritiker kommenterer også den kronologiske strukturen, men hevder at «det dypere dramaet avsløres gradvis og gjerne gjennom skiftende synsvinkler» (Hoel 2004). At de tilbakeblikk Trond gjør til andre verdenskrig dreier seg om et formelt skifte i synsvinkel, stiller jeg meg tvilende til. De hendelsene i romanen som utspiller seg da, får vi referert av Trond, som igjen baserer seg på det Franz har fortalt ham: «Det Franz fortalte meg var dette» (132), og senere: «Alt det Franz fortalte, var nytt for meg, men jeg hadde ingen grunn til å tvile på noe av det han sa» (136). Disse passasjene bæres altså av Tronds fortellestemme; det er, som vi har sett, opp til Trond å fylle inn detaljer, og han gjenskaper selv mye av historien. Dette må igjen vurderes opp mot hans generelle troverdighet som forteller, noe kritikerne ikke gjør. Det nærmeste vi i så fall kommer er to danske anmeldelser: Mogens Damgaard (2004) mener at vi som lesere nærmest kommer til å fortrenge fortelleren fordi Pettersons språk og udemonstrative, men fullkomne beskrivelser lar oss gå opp i fortellingen; fortelleren uttrykker flere ganger tvil om sin egen rolle, hevder han, dog «uten at romanen på noget tidspunkt havner i eksistentiel diskurs». Torben Brostrøm (2004) knytter den delvis upålitelige forteller til forfatteren og tekstens ellipser; han uttrykker at det er et slit å få samlet en livshistorie ut fra bruddstykker som porsjoneres dryppvis «af en ikke docerende, men velberegnet forfatter bag fortælleren. Det er et sindrigt spill, paradoksalt nok hold sammen af hullerne i jeg'ets viden og samlede tavshed».

Den måten skiftet mellom de ulike tidsplanene foregår på, er ikke gjenstand for diskusjon i særlig mange av resepsjonstekstene, hvis det i det hele tatt nevnes; noen anmeldere kommenterer at det skjer en systematisk veksling, andre at denne skjer uanstrengt.¹⁸ Andre feller en tydeligere begrunnet kvalitetsmessig dom over komposisjonen: Espen Stueland (2003) mener «raset av minner framgår i den intense pendlingen mellom tidsplan», og kaller romanens oppbygning mot klimaks «godt utviklet dramaturgi». Ane Farsethås (2003) vurderer beskrivelsene både av de ytre og indre landskapene som lite tidsbundne, til tross for at romanen har flere tidsplan; beskrivelsene «gir en fornemmelse av at teksten kunne vært hentet fra norsk litteraturhistorie i et hvilket som

¹⁸ Jf. eksempelvis følgende anmeldelser: Steinar Sivertsen (2003) i Stavanger Aftenblad: «Formelt dreier det seg om en jeg-fortelling som systematisk veksler mellom to ulike tidsplan»; Anne Schäffer (2003) i Bergens Tidende: «Forfatter veksler frem og tilbake mellom [de ulike tidsplan] på en uanstrengt måte».

helst tiår etter krigen. Det gir en følelse av å lese noe 'klassisk', skriver hun. Komposisjonen knyttes dessuten direkte til realismeformen ettersom Farsethås opplever romanen som del av noe tidstypisk, det hun kaller et «tyngdepunkt i norsk romanskriving for tiden»: En realisme som problematiserer forholdet mellom løgn og fiksjon «uten likevel å bryte ned virkelighetsillusjonen i teksten».

Noen av de tydeligste innvendingene mot romanen dreier seg om nettopp komposisjonen. I en ellers svært rosende anmeldelse hevder John Banville (2007) at møtet mellom Lars og Trond fra kapittel 1, der Lars forteller om episoden med schäferhunden, «comes rather too precipitately in the narrative». Anmelderen i Aftonbladet mener tvert imot at romanen i blant går for langsomt fram, og angriper det han mener er for mange løse tråder, eksempelvis at Lars og dattera Ellen introduseres, for så å forsvinne ut av saga. Kritikeren mener også at det avsluttende kapitlet i Karlstad, med mor og sønn, er «ett slags ickeslut [...] där de obesvarade gåtorna tycks försvinna ut i cyberrymden» (Andersson 2005). Trond ber riktignok Ellen om å bli (207); i New York Times-anmeldelse kommenterer imidlertid Thomas McGuane (2007) det enkle faktum at hun ber Trond om å skaffe seg telefon. Så enkelt kan det også sies eller gjøres. Spørsmålet om det hadde tjent komposisjonen eller historien at Ellen hadde blitt værende, får her forbli ubesvart.

McGuane kommenterer for øvrig at narrativet «passes back and forth in time with such structural assurance and isometric tightness that the continuity is undisturbed»; det er, hevder han, nærmest et mirakel at en relativt kort roman, hvis handling strekker seg over et halv århundre, ikke utelater noe som har betydning. I sin lesning av forfatterskapet refererer Frode Helmich Pedersen til nettopp McGuanes beskrivelse når han hevder at «kompleksiteten i Pettersons bøker ligger i at de rommer store tidsavstander i svært fortettet form, slik at enhver hendelse hele tiden kaster nytt lys over fortiden, samtidig som de fortidige hendelsene [...] gir ny betydning til det som skjer på nåtidsplanet» (Pedersen 2010: 154). Det samme perspektiv framkommer i Jahn Thons (1992) anmeldelse av *DET ER GREIT FOR MEG*, mener Pedersen; romanene tilføres kompleksitet gjennom komposisjonen.

4.2.2 Fra det indre til det ytre – trans-, inter- og metatekst

Selv om realismen kan forstås som relativt enkel, er det altså betydelig kompleksitet å spore gjennom romanens komposisjon, ifølge Pedersen. Transtekstualiteten og «enkeltverkenes kontinuerlige dialog med hverandre» (Pedersen 2010: 154) er en del av dette bildet. Men som vi allerede har

sett (jf. 4.1.4), er det ikke de selvbiografiske elementene som er framtreddende i *UT OG STJÆLE HESTER*; transtekstualiteten finnes på andre og ofte mer skjulte nivåer. I hvilken grad gjør resepsjonstekstene dette til en del av sin diskusjon? Vi skal imidlertid først behandle de inter- og metatekstuelle referanser som romanen er spekket med; plukkes disse opp i resepsjonen, og hvilken funksjon tillegges de i så fall?

Det kan være fruktbart å se på de mer indirekte inter- og metatekstuelle referanser, det vil si de inspirasjonskilder eller litterære naboer resepsjonen mener å finne i sine lesninger av Pettersons roman. Her nevnes navn vi tidligere har møtt, som Hemingway, Fante og Carver, hvis rykte er egnet til å knytte Petterson til en litterær tradisjon. Han har åpenbart sine forbilder, populære navn blant det lesende publikum, og dette gjør ham i sin tur interessant. Men handler dette først og fremst om gjenkjennelse hos leseren? Hans forlegger, Torleiv Grue i Oktober forlag, er uenig: «Forfatterskapet hans er så til de grader rotfestet i det norske og det nordiske, at det kun må være den litterære kvaliteten som gjør at han har gjort så stor suksess utenfor Norge» (Midthun 2012). Dette kan selvfølgelig tolkes som en høyst forutsigbar og programmessig vurdering fra forlagets representant, men han får støtte fra akademisk hold: Tore Rem (Berg 2007) mener at det norske eller nordiske særpreget ved naturmotivene må ses som en viktig del av Pettersons appell, spesielt hos britiske lesere som synes å søke en mer naturnær litteratur. Selv om Petterson har utpekt Hamsun som en inspirasjonskilde, mener Rem at han har et mer konkret forhold til naturen enn i de mer metafysiske Hamsun-romanene, og dette slår heldig ut: «Det panteistiske draget hos Hamsun har alltid vært for tyskidealistisk og gåtefullt for britene», hevder Rem. Det hører selvsagt med til historien at Petterson, og særlig *UT OG STJÆLE HESTER*, har fått en overstrømmende mottagelse i nettopp Tyskland, noe utdraget fra anmeldelsen i *Süddeutsche Zeitung* illustrerer: «Denne naturens vidstrakthet, brutalitet, skjønnhet og likegyldighet har Petterson beskrevet i en ryt-misk, fritt pustende, delvis vemodig og nesten smertefull konkret språkform» (Bartmann 2006, forlagets oversettelse).¹⁹

Av de mer direkte metatekstuelle referanser, vender vi her tilbake til tre som tidligere er behandlet: To åpne referanser til henholdsvis Charles Dickens og René Magritte, og én skjult referanse til Jean Rhys. Førstnevnte litterære referanse behandles på ulike nivå i resepsjonen: En svensk anmelder vender blikket mot selve skrivemåten og forfatteren når hun kaller Dickens selve

¹⁹ Paul Binding uttaler for øvrig i samme artikkel at det klasseløse samfunnet i *UT OG STJÆLE HESTER* virker «mer gjenkjennelig for amerikanere enn briter» (Berg 2007). Spriket mellom resepsjonens representanter vedrørende årsakene til Pettersons popularitet innen ulike kulturer, synes altså å være totalt.

forbildet for Petterson, med henvisning til de lange miljøbeskrivelsene hans realismeform innebærer (Leman 2005). Tore Rem utpeker på sin side Dickens-referansene i *UT OG STJÆLE HESTER* som en av de allusjonene som både skaper «et univers som overskrider det nordiske» og samtidig gir romanen en universell tematikk (Midthun 2012). Både Leman og Rem legger altså betydelig vekt på Dickens' innflytelse på Petterson og Trond i *UT OG STJÆLE HESTER*. Som nevnt er åpningslinjene fra *DAVID COPPERFIELD* sentrale i forståelsen av romanens tematikk; setningen er egnet til å skape uro for de som leser den, og som overfører den til sine egne liv, slik både Trond og dattera gjør. Hvem er egentlig hovedpersonen i våre liv? Petterson (Torrell 2005) selv forklarer referansen med et tilbakeblikk på sitt eget liv: «Jag hade en abstrakt rädsla för att trilla ut ur mitt eget liv, att det skulle fortsätta utan att jag var herre över det,» sier han i et intervju. Denne frykten er borte, og de siste årene har han vært «gutten med gullbuksene», et uttrykk som visstnok kom fra en misunnelig kollega. Denne anonyme forfatterkollega får en viss støtte fra kritikerhold; Informations anmelder, Torben Brostrøm (2004), hevder Trond må forstås som en antihelt, og Annina Rabe (2005) i Svenska Dagbladet mener det er faren og ikke Trond selv, som spiller hovedrollen i hans liv.²⁰ Budskapet tolkes, som vi senere skal se, ulikt i resepsjonens behandling av tematikken.

En mer skjult referanse finnes som nevnt mot slutten av romanen; det er kanskje her Genettes (1997: 4) definisjon av metatekst-begrepet kommer ordentlig til uttrykk i og med at referansen ikke er navngitt, samtidig som referansens innramming av avslutningskapittelet utvilsomt – med Genettes ord – forener Jean Rhys' *VOYAGE IN THE DARK* (1934) med Pettersons roman. Formelt og ryddigst ville det vel blitt om oversettelsen av disse linjene var avklart på kolofonsida også i tidligere utgaver av *UT OG STJÆLE HESTER*; Petterson innrømmer uansett «lånet», blant annet i et Samtiden-intervju, der han også forklarer prosessen: «[Jeg] gikk ut på stua, styrte rett mot Jean Rhys, tok ut *VOYAGE IN THE DARK*, og der sto de setningen jeg hadde drømt, på engelsk [...] Men det var jeg som oversatte dem og fikk dem til å funke. Jeg måtte gjøre litt om på dem, for det er noe med rytme – du må få til rytmen på norsk» (Bulie 2013: 34). Referansen er sentral, både i den tematiske sammenhengen så vel som gjennom dens plassering og gjentakelse i romanen. Den er likevel, med ett unntak, ikke gjenstand for behandling i resepsjonen, noe vi utvilsomt kan tilskrive dens manglende synlighet i tekstens terreng. Paul Binding (2005) i The Independent

²⁰ Disse anmeldelser diskuteres nærmere i Elin Hagens (2006) masteroppgave om resepsjonen av *UT OG STJÆLE HESTER*.

plukker opp dette metatekstuelle element, antagelig fordi han leser *UT OG STJÆLE HESTER* i oversettelse, der Rhys' linjer åpenbart vil synes tydeligere for en erfaren leser enn i Pettersons bearbejdede, norske versjon. Binding skriver: «[Trond] is, like his creator, a sophisticated man who reaches out to Dickens and Jean Rhys for parallel». Her bruker kritikeren selv referansen i en transtekstuell lesning, i en sammenligning mellom romanfigur og forfatter; den forenende kraft som Genette tillegger metatekst-begrepet blir altså høyst virksom og reell i Bindings tolkning.

Det er ikke bare rent litterære referanser til stede i *UT OG STJÆLE HESTER*; andre kunstuttrykk farger også av på Tronds historie, men disse forbigås stort sett i stillhet i resepsjonen. En av disse referanser (jf. 4.1.2) omhandler René Magrittes maleri *La reproduction interdite* (1937), som beskrives i en drøm Trond har: «Jeg forsto at det jeg var mest redd for i verden var å være han på Magrittes maleri som ser seg sjøl i speilet og ser rett inn i sin egen nakke, igjen og igjen» (128). Få resepsjonstekster i vårt utvalg behandler denne referansen, og med ulik konklusjon: Deirdre Foley-Mendelssohn (2009) kobler motivet direkte til tapstematikken, både i *UT OG STJÆLE HESTER* og tidligere romaner; Pettersons hovedpersoner har opplevd tap, ikke bare av familiemedlemmer, men på et helt grunnleggende plan også av seg selv, hevder hun. Henriette Bacher Lind (2005) faller ned på motsatt konklusjon i sin anmeldelse: Drømmen ender som en selvoppfyllende profeti for den tilbaketrunkne Trond, der han, avsondret fra resten av verden, nærmest er tvunget til å beskue sin egen nakke. Tonen er altså atskillig mer positiv: «Hans store held er dog, at der både er én, der kommer ham i møte, og én, der følger ham i tæt løb bagfra,» skriver Lind.

Hva så med de transtekstuelle elementer? Som vi ser, karakteriserer kritikerne intertekstualiteten som et særtrekk ved Petterson, men de færreste ser andre og tydelige forbindelseslinjer til det øvrige forfatterskapet enn romanens åpningslinjer, slik vi også kjenner dem fra *IKJØLVANNET*: «Disse setningene setter romanen i en hverdagslig stemning, i rutinene til en sjuogsekstiåring som hele livet har 'lengta etter å være aleine',» skriver Tom Egil Hverven (2009), og knytter med det an et tematisk og transtekstuellet bindeledd til *IKJØLVANNET*. Samtidig ser han i disse linjene et eksistensielt skille mellom de to romanenes hovedpersoner fordi Trond tilsynelatende har funnet mer fred med seg selv enn det Arvid har i starten på *IKJØLVANNET*, der han stirrer inn i speilvinduet til bokhandelen han tidligere jobbet i. Steinar Sivertsen (2003) er inne på samme spor i sin anmeldelse, men er ikke så konkret i beskrivelsen av transtekstualiteten som Hverven når han skriver at Petterson «alluderer til kunstnere som Dickens eller Magritte, og lar tidligere bøker i

forfatterskapet fungere som klangbunn for årets roman». Formålet er ikke «å briljere med en litt utvendig, akademisk innsikt eller for å demonstrere at også han kan gripe til visse intertekstuelle knep», mener Sivertsen, for Petterson vil med disse «ekkoene» i stedet belyse Tronds eksistensielle kvaler i møtet med Lars og fortida. Lengst går, som vi har sett (jf. 4.1.4), Frode Helmich Pedersen i vurderingen av transtekstualiteten når han rett ut hevder at Arvid Jansen framstår som forfatteren av *UT OG STJÆLE HESTER*. Konsekvensen er at «historien om Trond Sander [blir] skrevet inn i krøniken om Jansen-familien» (2010: 151). Pedersen legger altså mer vekt på det vi kan kalle det pettersonske spillet, der eksempelvis Hverven og Sivertsen framhever de tematiske likheter. Det synes altså klart at denne formen for dialog med egne eller andres tekster er et viktig trekk ved Pettersons realisme. Like klar er slett ikke resepsjonen i sin behandling av inter-, meta- og transtekstualitet, i den grad kritikerne i det hele tatt hever blikket fra de direkte referansene til andre forfattere i Pettersons tekster. Dette kan, som jeg har prøvd å vise, i noen grad tilskrives den manglende synligheten til enkelte av de meta- og transtekstuelle referansene.

4.2.3 Estetisert uvesentlighet – hverdagsrealismen i ord, handling og sansning

Man fristes til å påstå, at Per Petterson lader sproget gjøre arbeidet. Men så enkelt er det ikke. [Han] arbejder så pedantisk omhyggeligt med sit sprog, at det svære virker let. Petterson beskriver så fuldkomment, at man ser landskapet, føler vinden, lugter jorden, og han gør det så udemonstrativt, at man føler, at man selv har plads i fortællingen (Damgaard 2004).

Er den danske kritikers ord representative for resepsjonens behandling av forholdet mellom språk, sansning, handling og realisme i Pettersons gjennombruddsroman? Som i vår lesning av *I KJØLVANNET*, spør vi her i hvilken grad resepsjonen ser detaljer og beskrivelser som en konstituerende del av Pettersons realisme; hvilken rolle spiller det hverdagslige og i utgangspunktet uvesentlige i *UT OG STJÆLE HESTER*? Dette er også, som vi skal se, spørsmål som ligger til grunn for flere av resepsjonstekstenes behandling av realismebegrepet.

Det kan synes som om Ernest Hemingways isfjellteori eller «theory of omission» kaster skygge over store deler av Petterson-resepsjonen; mange anmeldere påpeker direkte eller indirekte at hans roman preges av en tydelig «show, don't tell»-teknikk. Dette er forståelig, all den tid nettopp Hemingway utpekes som et av Pettersons tydeligste litterære forbilder. Noen bruker begrepet negativt; Olaug Nilssen (2003) i *Morgenbladet* mener at romanen tenderer til å gjøre «'show' [...] meir overtydeleg enn 'tell'» når den ikke tidlig rent ut nevner farens svik. De langt fleste an-

vender imidlertid begrepet som en hedersbetegnelse, og tolker dermed Petterson inn i en lang og først og fremst maskulin litterær tradisjon; New York-kritikeren John Banville (2007) karakteriserer *UT OG STJÆLE HESTER* som «muted and contemplative, suffused with autumnal tones, and infinitely sad in its intent. It burns palely, and [...] is a subtle, richly wrought, and tough-minded novel, one that Knut Hamsun himself would not have spurned». Han mener dessuten å høre ekkoet av så vel Hemingway som Pirsig, Thoreau og Frost i Pettersons tekster.

Helsingborgs Dagblads kritiker Martin Aagård (2005) trekker i sin anmeldelse «Ordrik tystnad boken» paralleller mellom det han kaller en pettersonsk antidramaturgi og forfattere som Jon Fosse og Dag Solstad. Med det representerer han et annet perspektiv enn det meste av den øvrige resepsjonen når det gjelder vurderingen av de avtrykk Hemingway med flere skal ha satt i Pettersons roman. Aagård anser riktignok disse forbildene for å være tydelige nok, men Petterson er ikke dermed automatisk en eksponent for såkalt isbergprosa, mener han: Selv om romanens personer er både barske og fâmælte, er selve romanen nemlig ordrik i sin behandling av deres undertrykte følelser. Det er med andre ord en roman som gjennom sin detaljrikdom og miljøskildringer i høyeste grad gir rom også for det tilsynelatende uvesentlige. At Aagård samtidig beskriver *UT OG STJÆLE HESTER* som en roman «där folk inte ses på väldigt länge och alla undviker att berätta en massa saker», er en annen sak; romanen er, som vi vet, på knappe 250 sider. En annen svensk anmelder, Malin Leman (2005), kobler på sin side romanens språk med hovedpersonens emosjonelle situasjon når hun beskriver et «smärtpunkt som ännu inte kan uttryckas, bara indirekt kan den antydans, i pauserna mellan orden. Ty i denna roman är huvudpersonens språk en del av det psykiska försvaret». Hun tolker detaljrikdommen og miljøbeskrivelser som del av et forsvarsverk der hverdagen og det vanlige skal dekke over det vonde og spesielle.

Ane Farsethås (2003) i Dagens Næringsliv bruker også den hemingwayske realisme som utgangspunkt når hun beskriver det hun mener er særegenhetene i Pettersons prosa. Som Aagård inntar hun imidlertid et annet perspektiv enn det store flertall av kritikerne når hun mener å se en «fortelle-for-å-skjule»-strategi hos Trond; han røper eksempelvis aldri mer enn han må i møte med sine sambygdinge. Da kan de «fylle ut med egne følelser og meninger og antakelser» slik at «de trur at de kjenner deg, men de gjør ikke det, de kjenner *til* deg, for det de får greie på er fakta, ikke følelser» (73). Og dermed kan «ingen røre deg, om du ikke vil det sjøl» (73), noe vi gjerne kan utheve som romanens andre grunnsetning, beslektet med «Du bestemmer sjøl når det skal

gjøre vondt». Farsethås ser en direkte parallell mellom Tronds strategi og det hun kaller Pettersons egen «halvt gjennomsluktige, halvt gåtefulle stil». Dette handler, slik jeg tolker Farsethås, både om det kompositoriske, så som ellipser og analepser, men også om det språklige og følelsesmessige; Pettersons fortelle-tone ligger midt mellom «inderlighet og understatement», hevder hun.

Blant de grundigste engelskspråklige lesninger av *UT OG STJÆLE HESTER*, er Thomas McGuanes (2007) allerede nevnte anmeldelse i *The New York Times*. Han trekker opp et interessant spill i historiens realismeform: På den ene sida narrer romanens beskjedne forteller oss inn i en falsk forståelse av at fortellingen er uspektakulær og ordinær, «an account of the sort of photo-realism that prevents anything from ever happening». Samtidig bygger historien på premisser i form av tilfeldigheter og lykketreff som kan synes i overkant heldige, «well outside the range of our highbrow realists», hevder han; møtet med Lars 50 år etter er én av disse tilfeldighetene. Som vist forsvarer ikke uten videre Pettersen, gjennom Trond, slike tilfeldigheter, med mindre det dreier seg om Dickens-romaner som må gå opp, som om de var ligninger (67). Det dreier seg heller ikke om rene lykketreff for de involverte, men også tragedier; det er, sier May Schack (2004), ikke snakk om ligninger som «genoprettede balancer og alt det der».

Som nevnt er også adjektiver som «sanselig» og «konkret» hyppig brukt i resepsjonen. Kjetil Strømme (2003) spiller på både sansningen og motsetningene i Pettersens prosa når han karakteriserer *UT OG STJÆLE HESTER* som en roman som både skildrer det ytre og konkrete, samtidig som den preges av en tydelig undertekst eller «underskog der det komplekse gror godt». Hos Strømme er observasjonen realismens sentrale element: «Det er gjennom blikket for detaljenes forhold til helheten, ved å vise det store i det små, at Pettersen så elegant får den røffe, ytre handlingen til å formidle en nyansert og tenkende mannsfigur». Et lignende syn finnes hos Liselotte Wiemer (2004), som er spesielt opptatt av det språklige aspekt ved Pettersens realismeform:

Det er sprogtonen, der er magien hos Pettersen. En fortrolig, tøvende tone, hentet fra jorden med egne hænder, fanget ind og holdt fast under åben himmel med to tynde tråde. Neddæmpet og usentimental og dog mættet med følelsesmæssige tydninger og nervespidse sansninger. Og som læsere føres vi gennem sprogets vindkorridorer ikke bare ud i naturen, vi går i ét med landskabet, det indre som det ydre.

Hennes vurdering er entydig positiv, mens John Banville (2007) på sin side mener at Pettersen i noen tilfeller glir over i det klisjéfylte i sin behandling av de store følelsene. Dette kan synes uunngåelig, om vi forstår Frode Helmich Pedersen rett, når han parafraserer en fransk anmelder: Der Pettersen «tangerer et klisjéfylt billedspråk, evner [han] å finne opp disse bildene på nytt».

Skildringene av det fysiske og mentale, det Wiemer kaller det indre og ytre landskap, glir inn og ut av hverandre «slik at det fysiske og taktile iblant blir uttrykk for en emosjonell tilstand», skriver Pedersen; Pettersons evne til å skrive «emosjonell prosa uten å bli sentimental i ordets negative forstand» er nettopp det som gjør forfatterskapet universelt og dermed muligens også så populært (Pedersen 2010: 144-145). Som vist i vår lesning av *I KJØLVANNET* (jf. 3.2.3), deler også andre kritikere, blant annet Tom Egil Hverven (Midthun 2012), Pedersens syn på sanselighetens posisjon i forfatterskapet.

På tross av sine korte 250 sider, er romanen relativt ordrik og full av detaljer i beskrivelser av både miljø og prosaiske gjøremål; her er parallellen til *I KJØLVANNET* åpenbar. Dette synes å være et særtrekk ved den pettersonske realisme, noe resepsjonen også plukker opp, la oss kalle det en slags estetisering av det uvesentlige. Universaliteten, realismen og det hverdagslige er i det hele tatt uløselig sammenknyttet hos Petterson; som Frode Helmich Pedersen hevder, er det kanskje selve gjenkjennelseeffekten i realismeformen som gir Pettersons romaner deres popularitet. Slik jeg ser det, setter Petterson allerede i åpningsavsnittet av *UT OG STJÆLE HESTER* ord på dette samspillet eller den gjensidige avhengigheten mellom hverdagen og realismen:

Tidlig november. Klokka er ni. Kjøttmeisene smeller mot vinduet. Noen ganger flyr de svimle av gårde etter sammenstøtet, andre ganger faller de og blir liggende i nysnøen og kave før de kommer seg på vingene igjen. Jeg veit ikke hva jeg har som de vil ha. Jeg ser ut av vinduet mot skogen. Det er et rødt lys over trærne mot sjøen. Det begynner å blåse. Jeg ser vindens form i vannet (9).

Og enten Petterson liker det eller ikke: I sin symbolikk – det røde lyset og væromslaget – peker avsnittet samtidig framover mot noe langt mer ekstraordinært som kommer ut av alt det prosaiske: Et oppgjør med fjern fortid og erkjennelsen av den betydningen den har hatt helt fram til nåtida, enten Trond vil det eller ei.

4.2.4 I ditt ansikts sved – smerte, svik og arbeid

Tronds oppgjør med fortida blir en smertefull prosess, og som vist i lesningen av *I KJØLVANNET* (jf. 3.2.5), anser Petterson selv smerten å være en drivkraft bak skrivingen. Fra *UT OG STJÆLE HESTER* peker da også deler av resepsjonen ut to beslektede utsagn fra henholdsvis faren og Trond: «Du bestemmer sjøl når det skal gjøre vondt» (33) og «Ingen kan røre deg, om du ikke vil det sjøl» (73). Hvordan behandler resepsjonen disse nøkkelsetningene i romanen? Farens mantra gjentas flere ganger gjennom romanen, senest i avslutningslinjene; Tronds utsagn ser ut til å være

hans egen fortolkning av konsekvensene ved å adlyde farens bud. Og rent fysisk stemmer det kanskje at ingen kan røre deg om du ikke selv vil; dette er jo årsaken til Tronds eneboertilværelse i nåtid. Likevel, trenger det nødvendigvis å bety at han har rett når han sier at han selv bestemmer når det skal gjøre vondt?

Den resepsjonsteksten som behandler dette motivet grundigst, er utvilsomt Espen Stuelands essay «Innholdsfortegnelse over smerten» (2004), der han leser *UT OG STJÆLE HESTER* i lys av Ludvig Wittgensteins behandling av smerte i *FILOSOFISKE UNDERSØKELSER* (1953). Stueland peker på smerten som sentralt motiv og som selve forutsetningen for Tronds innsikt: Den fungerer som et dannelsesmoment og leder mot et maskulint heroismeideal, skriver han. Smertemotivet peker i flere retninger i Stuelands lesning. Trond forsøker til stadighet å kue og skjule smerten; han slår kneet, ståltråd skjærer seg inn i hånda, han faller av hesten – to ganger. Det første fallet, mens han og Jon «stjæler hester», blir karakterdannende, hevder Stueland, idét opplevelsen framkaller en tilstand «noe i nærheten av *ren persepsjon*. Uteblivelsen av kroppsfornevelser er *ren frihet*». Han ser også et symbolsk element av straff i disse syndefall fra hesteryggen: Den umiddelbare smerten er bare en liten del av en straff, som kommer til uttrykk i det at både Jon og faren forlater Trond etterpå. Samtidig leses smerten som en nødvendig del av Tronds forvandling i en dannelsesprosess, fra barn til voksen; veien inn i det voksne fellesskapet «går gjennom den empiriske erfaringen av påførte rifter og sår», skriver Stueland. I sum tolkes det underliggende budskap i farens mantra som at smerten må kunne brukes til noe. Stueland ser her både bakover og framover i romanen gjennom påpekningen av det han kaller «en prolepse innbakt i en analepse», altså mot både det som kommer og det som aldri nevnes: Er farens bud om å høste av smerten bare når det er nødvendig, en del av et forebyggende spill før han selv skal forlate familien (Stueland 2004: 17-21)? Slikt sett går smerten hånd i hånd med sviket i romanen; i sin anmeldelse i Klassekampen framhever Stueland (2003) da også sviket og den prosessen som avdekker og behandler det, som sentralt: «Det å komme til erkjennelser som setter alt i et nytt lys er kanskje bokens vesentlige tema». Stueland er ikke alene om denne forståelsen av smerten og svikets posisjon i romanprosjektet. Frode Helmich Pedersen mener at smerten er selve drivkraften bak Arvid og Tronds respektive erkjennelsesprosesser, prosesser som avdekker en rekke tapserfaringer, deriblant følelsen av å ha mistet seg selv (Pedersen 2010: 153). Som vi tidligere har sett, problematiseres dette ytterligere gjennom selve minnets egen svikefullhet; hva er virkelighet, og hva er drøm?

Arbeid og maskulinitet er tett sammenvevd i romanen, og de korteste resepsjonstekstene, det vil si anmeldelsene, framhever gjerne kroppsarbeidets sentrale plass i fortellingen. Olaug Nilsen (2003) setter i sin Morgenblad-anmeldelse på sett og vis tonen for resepsjonens forståelse av arbeidstematikken i romanen: «Mennene vi møter har vanskeleg for å uttrykke seg og likar betre å jobbe saman enn å snakke saman». Som tidligere vist (jf. 4.1.3), fungerer også det fysiske arbeidet som et bindeledd mellom nåtid og fortid for Trond. Det er fremdeles ikke sant at «arbeit macht frei», men de praktiske utfordringene trigger minner, og siden Trond har lært mye av det han kan, dog kanskje ikke nok, fra faren, blir arbeidet en grunnleggende del av selve erkjennelsesprosessen. Øyvind Egeland leser da også i sin masteroppgave arbeidet som den tematiske kjerne i *UT OG STJÆLE HESTER*, det element som binder romanens ulike tidsplan sammen, og som går som en rød tråd gjennom hele historien: «Arbeidet er kilden til en forståelse av jeg-fortelleren og hovedkarakteren Trond Sander, hans liv og hans minner. For det er gjennom arbeidet, hans innstilling til dette, og den betydningen arbeidet har for ham, at fortelleren [...] kan tre tydeligst fram» (Egeland 2006: 11). Arbeidet spiller en frigjørende rolle, mener Egeland; der flere forhold skaper splid mellom far og sønn, er det arbeidet med hesjing og tømmerfløting som bringer dem sammen. Der eksempelvis far og sønn Sletten i *DET ER GREIT FOR MEG* framstår som svært ulike – de er bare «knyttet til hverandre gjennom genene», skriver Egeland – er far og sønn Sander tilsynelatende likestilte (ibid: 28). Men forholdet er fortsatt asymmetrisk: Faren er naturligvis mer erfaren og fysisk sterkere, og ikke minst tåler han smerte. Likevel finner den unge og snarrådige Trond flere ganger nye løsninger på praktiske problemer som oppstår; slik oppnår han anerkjennelse fra de voksne, ikke minst faren og Franz.

Den samme frigjørende rolle spiller erkjennelsesprosessen for Trond i nåtid, på samme måte som Arvid, i sitt yrke, rydder plass til sin nye roman i *I KJØLVANNET*. Dermed binder Egeland romanene sammen i en tematisk helhet der arbeidet altså står i sentrum. I forlengelsen av dette speiler han sin egen lesning mot Jørgen Sejersteds (1998) påstand om at Pettersons forfatterskap egentlig er én lang, sammenhengende roman, samtidig som Egeland også kritiserer Sejersted for å miste et generelt aspekt ved romanene av syne: «Petterson kan sies å være opptatt av å framheve, poengtere og understreke den metaforiske siden ved sin diktning. Nærmere bestemt diktningen som en metafor for språket, og språket som en metafor for arbeidet» (2006: 88-95).

Vi kan trekke lignende tematiske paralleller til tidligere bøker i forfatterskapet: «Felleskapet bak maskinene er sammensatt av særlinger og sterke enkeltindivider», skriver Jahn Thon (1992) i sin anmeldelse av *DET ER GREIT FOR MEG*. Romanen er preget av ensomhet; angsten Audun kjenner i fellesskapet driver ham «ut til en ensomhet han opplever som noe opprinnelig», og dyr og natur blir motbildene til hans sosiale ensomhet. I sitt forfatterportrett skriver også Knut Hoem (2004), basert på Thons beskrivelse, at grensene mellom enkeltmennesket og fellesskapet er en sentral del også av *UT OG STJÆLE HESTER*: «Trond søker ensomheten, men vet utmerket godt at han ikke klarer seg alene». Det er nettopp denne erkjennelsen han først når etter at dattera har besøkt ham; konfrontert med sin egen sårbarhet anerkjenner han at andre betyr noe for ham, akkurat som han betyr noe for dem. Dette fellesskapet er også et forpliktende forhold, akkurat som fellesskapet om og i det fysiske arbeidet brakte far og sønn nærmere hverandre sommeren 1948. Annerledes stiller det seg i Frode Helmich Pedersens lesning av trefellingsmotivet i *JEG FORBANNER TIDENS ELV*; her tolkes tvert imot fellingen av et furutre som et symbolsk oppgjør mellom Arvid og faren, altså et splittende element. Jeg ser likevel en parallell mellom Trond og Arvid i Pedersens tolkning av arbeidet som et bilde på Arvids psyke: En «skueplass for hans konfrontasjon med de tre momentene som preger hans indre liv på denne tiden: kampen med faren, morens forestående død, og hans egen forestående skilsmisse». Både Trond og Arvid preges altså av de forandrede roller, som sønn, far og ektemann (Pedersen 2010: 146-147); for Arvid fortsetter det farsoppgjøret som for alvor begynte i *IKJØLVANNET*, mens enkemannen Trond «glemmer» å informere døtrene om hvor han flytter, og bruker store deler av sin tid, enten han er våken eller sovende og drømmende, til å bedrive minnegranskning av den siste sommeren med faren.

Hva er så det største sviket? Er det den brutte pakten mellom far og sønn, utroskapet eller flukten fra familien? Disse trenger, slik jeg ser det, ikke nødvendigvis forstås atskilt, kanskje heller ikke som gyldige tillitsbrudd. Hva innebærer egentlig den «pakten» Trond mener at finnes mellom ham og faren? I historien etableres den fredsvåren 1945, da faren kommer tilbake til familien fra sitt Sverige-opphold: Faren smiler «et hemmelig smil, og jeg forsto at fra nå av var det oss to det gjaldt, at vi hadde en pakt» (193); vekten i Tronds liv flyttes på et øyeblikk fra mor til far, heter det først, og senere: «Han var den voksne mannen jeg så opp til mest av alle, og vi hadde fortsatt en pakt, det var jeg overbevist om» (218). Men Trond stiller selv umiddelbart det kritiske spørsmål, som nærmer seg en konstatering: «Men ble jeg kanskje for ivrig?» (193). Espen Stueland

tolker bruken av ordet «overbevist» som en etterrasjonalisering, eller «pensjonistens forsøk på å få livet til å henge sammen [...]. Det er en balansegang hvor *overbevisningen* virker mer tungtveiende [...] enn selve *pakten*» (Stueland 2004: 20). Hva så med avsløringen av forholdet mellom faren og Jons mor? Denne dommen virker vanskeligere å avsi enn den som kan felles over pakten mellom far og sønn, men avsløringen oppleves kanskje heller ikke som et tillitsbrudd for Trond; på dette tidspunkt anser Trond seg som farens konkurrent og likemann. Dette blir en ærlig kamp han taper, men et svik er det ikke. Enklere blir det å forstå selve avsløringen av at de begge begjærer den samme kvinnen. Under arbeidet med tømmerveltene legger Trond armen rundt Jons mor, og de voksnes uoppmerksomhet ved dette synet forårsaker ulykka med Jons far: «Jeg kjente for første gang et blaff av bitterhet mot faren min fordi han hadde ødelagt det mest komplette øyeblikket i livet mitt til da, og plutselig fylte det meg helt, på grensa til raseri». Konklusjonen trekkes: «Fra nå av blir ingenting som før, tenkte jeg» (87-88). Scenen karakteriseres av Stueland som en nøkkel i konflikten mellom far og sønn fordi «seksualitet, opplæring og identitet tangerer hverandre og etterlater et uforløst tomrom» (ibid: 18-19). Dette blir et svik som kan overskygge også farens flukt fra familien, som bare skjer som en fortsettelse av det første sviket, nærmest som et forventet brudd. Men det er vanskelig, også gjennom nærlesning, å avdekke *når* det blir klart for oss, eller Trond for den del, at faren ikke kommer tilbake; det skjer gradvis eller glidende. I sin masteroppgave peker Marianne Tønnesen på at faren hintet om framtida: «Dette året er et veiskille, hadde han sagt» (56); Trond fokuserer i stedet på «pakten», det at det er han og ikke søstera som har blitt med (Tønnesen 2012: 35). I sin anmeldelse av romanen skriver Stueland (2003) at folks motiver i ettertid framstår som andre enn de tilsynelatende var, og dette gjør sviket desto større. Spørsmålet er om den unge Trond i 1948 har den samme opplevelsen av svik som den eldre; er det ikke nettopp gjennom erkjennelsesprosessen i nåtid at Trond aksepterer at faren ikke hadde noe valg? Dette er i så fall, slik jeg ser det, det stikk motsatte av en etterrasjonalisering.

4.2.5 Treenigheten – faderen, sønnen og den hellige naturen

Det går ikke lenger å skrive «himmelen gråter og tåka ligger som et sørgeslør». Man kan ikke besjele naturen. Det er naturen som slår inn i oss. Men hva skriver man? Naturen må beskrives så presist som mulig. Gyllenheten i barken, måten en stein står på og hvordan solen treffer den (Petterson i Østli 2003).

Selv om Per Petterson kjenner «navlestrengen strekke seg» der han bor på sitt småbruk på Hennes i Aurskog-Høland, kunne han aldri han bodd i byen og skrevet *UT OG STJÆLE HESTER*, sier

han i et intervju: «Naturen hjelper meg å få balanse. Skogen er der uavhengig av menneskers liv. Vi blir litt mindre i skogen, vi slipper for en stund å være subjekt. Det kan dempe smerten» (Østli 2003). Han svarer påbekreftende på at han selv står inne for grunnsetningen i romanen, «Du bestemmer sjøl når det skal gjøre vondt»: Det handler om å unngå å bli et offer, selv om man rammes av smerte: «Trond skal bestemme hvor han skal være. Faren min stikker i meg, men jeg skal ikke si au», sier Petterson. Deler av resepsjonen plukker opp hans poeng, om enn med ulikt resultat eller tolkning: Der Espen Stueland ser farens motto som en slags vitalisme, et budskap om at det er en framtid også etter hans eget svik, mener Torben Brostrøm (2004) at dette tvert imot er et «tyveri av liv mere end av heste. En slukket vitalitet». I denne tolkningen overdøver i utgangspunktet smerten og sviket romanens livskraft, men det finnes like fullt et håp, nemlig i forvandlingen i naturen.

Hvor nært står så Petterson naturen i resepsjonens lesning? Som vi har sett (jf. 4.2.2.), ser Tore Rem (Berg 2007) Pettersons suksess i Storbritannia som en del av en økende interesse for økologisk kritikk. Han ser klare forskjeller mellom Petterson og hans forbilde og inspirasjonskilde, Knut Hamsun, både hva naturskildringene og forholdet til Storbritannia angår. Hamsun fikk som kjent aldri særlig gjennomslagskraft på de britiske øyer, noe Petterson har klart. Årsaken, mener Rem, er at «Petterson har mindre av det metafysiske [panteistiske] forholdet til naturen som Hamsun hadde. Han er mer konkret, og skyver derfor ikke britiske lesere vekk fra seg». Thomas McGuane (2007) forsøker å forklare Pettersons popularitet ved å sammenligne den skandinaviske og amerikanske landsbygda, og refererer også til Hamsun som et forbilde: Som hos Hamsun er ikke personene ute etter å overvinne naturen fordi «it is part of a fondly held origin story offering redemption and eternal peace. [...] To Trond and his neighbors the natural world is an intimate presence, and it is benign». Anne Schäffer (2003) i Bergens Tidende mener på sin side at *UT OG STJÆLE HESTER* er nettopp «nærmest panteistisk» i sine naturskildringer. Det modererende «nærmest» er her nødvendig, vil jeg hevde; det er vanskelig å se noen rent ut guddommelig natur hos Petterson. Vind, vann, vær og dyr kan gjerne være symboler eller krefter som påvirker, men naturen fungerer, slik vi tidligere har vist (jf. 4.1.3), oftest som en speiling av Tronds sinnstilstand. Likevel: Visse passasjer kan tolkes i panteistisk retning, i den forstand at mennesket selv er en del av naturen, og dermed guddommelig, slik Trond identifiserer seg med sine omgivelser: «Jeg var midt i alt [...]. Jeg *var* skog [...] Det var som om alt slo tilbake fra alle

hold og ingenting ga tapt av seg sjøl» (79). Selv er Per Petterson tydelig på naturens framtreddende rolle i romanen: «Det er tre hovedpersoner i boka; det er Trond, det er faren hans, og så er det landskapet. De er like viktige alle tre», sier han i et intervju (Mølstad 2003). Petterson har et poeng, selv om vi gjerne kan utvide galleriet til også å omfatte alle skogens tre, så vel som det falne tuntreet, som vitterlig også er viktige. Da tuntreet faller og overskygger alt for ham, tenker Trond: «Universet har vært sprengfullt av lyder, og nå har det gått tomt» (117). Vi ser parallellen til hogsten og fløtingen med faren, der hvert eneste tre teller. Men underveis til Sverige går mesteparten tapt, og utbyttet er lite. Først senere innser altså Trond den egentlige verdien av arbeidet.

De to andre delene av det vi kan kalle Pettersons treenighet, er far og sønn Sander. Hvorfor er forholdet mellom dem så viktig? Jeg hevder det må forstås som selve den tematiske kjerne i romanprosjektet, gitt den vekt som tillegges smertemotivet generelt og farens svik spesielt, både i vår og resepsjonens lesning. Vi må også se dette i et sammenlignende perspektiv; forholdet mellom far og sønn er åpenbart anstrengt og gjenstand for behandling i andre romaner av Petterson, ikke minst i *IKJØLVANNET* (jf. 3.1.3 og 3.2.5). Det er helt i tråd med det inntrykket som gis i flere resepsjonstekster, for eksempel hos Adam Gallari (2010), som skriver at «fathers are unfathomable, yet incredibly close. They cast shadows, and Petterson's narrators bask in the inescapable shadow». Liselotte Wiemer (2004) ser også far-sønn-forholdet som et tilbakevendende tema i forfatterskapet. Hva *UT OG STJÆLE HESTER* gjelder, legger hun, som Gallari, vekt på kontrasten mellom farens betydning for sønnen og den faktiske tilstedeværelsen i hans liv: «Han er den mytologiske far, et tårn for sine omgivelser, hele forskjellen på mening og tomhed, væren og intet», men samtidig er han «kun fuldt til stede i en enkelt lysende sommer». Dette inntrykket forsterkes når vi ser at tre av de fem svenske kritikere som tidligere er referert til, alle ser farsbildet som enten sterkt idealisert eller som ukritisk (Andersson 2005; Rabe 2005; Aagård 2005). Forholdet mellom far og sønn står helt klart i forgrunnen i *UT OG STJÆLE HESTER*, mener kritiker Knut Hoe (2004). Han ser en klar utvikling gjennom forfatterskapet, med den manglende kommunikasjonen mellom far og sønn som et gjennomgående trekk: Som barn føler Arvid seg avvist av faren, mens det i ungdommen er Arvid og Audun som avviser sine fedre. Siden, da Arvid og Trond er voksne, slik vi ser det i *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER*, er det kanskje for seint. Med sistnevnte roman vender vi dermed tilbake til utgangspunktet.

På spørsmål om romanen kan handle om umuligheten av å være far, svarer Petterson: «Hvis der er nogen, der kan blive såret, så er det mænd, særligt sønner. Døtre tænker lidt anderledes, de tænker, 'far behøver mig', de bygger bro, hvor sønnen vender ryggen» (Syberg 2008). På den måten skiller Trond seg fra sin egen datter; hun oppsøker ham, men han oppsøker aldri sin egen far. Hvorfor? Er det fordi han ikke vil, eller fordi han ikke kan? Eller har han prøvd? Dette er kanskje et av de svar som ligger gjemt i romanens lakuner. Petterson selv er åpen om at han hadde sine egne døtre i tankene da han skrev inn Tronds datter i historien, og antyder dermed for oss en forbindelseslinje til det transtekstuelle også på dette punkt.

4.2.6 Resepsjonen lest gjennom Bang og Brecht

Avslutningsvis vil jeg raskt trekke noen linjer mellom lesningen av resepsjonen og de historiske realismedebatter; raskt fordi denne oppsummering nødvendigvis må bli noe repeterende, basert som den er på det samme teoretiske materiale, det vil si Herman Bang og Bertolt Brecht, som også ble grundig behandlet i oppgavens del om *IKJØLVANNET* (jf. 3.2.3-3.2.5). Det er også åpnebare tematiske forskjeller i de to lesningsforsøkene: Det er de kompositoriske, eksperimenterende og hverdagslige trekk som her kommenteres, da språk og politikk ikke er blant de tema som er behandlet i denne delen av oppgaven, verken i min egen lesning av romanen eller i særlig grad i resepsjonskapittelet.

Der *IKJØLVANNET* kanskje kan vurderes som en stadig springende historie uten et samlende plott, peker John Banville (2007) i sin anmeldelse på at *UT OG STJÆLE HESTER*, på tross av sin knappe lengde og tilbakeholdenhet, har nettopp et tydelig plott, representert først og fremst ved tilbakeblikkene til motstandskampen under krigen. Dette må likevel ikke oppfattes som noen hovedsak, mener jeg å forstå på Banville når han kaller disse hendelser «novelistic alarms and excursions»; dramatikken i boka må knyttes til det vi heller kan kalle episoder, nemlig datteras uventede besøk og Sverige-turen med moren i romanens siste del, i følge Banville. Adam Gallari (2011) ser også, gjennom en sammenligning med Hamsuns *SULT*, at *UT OG STJÆLE HESTER* som en eksistensiell roman ikke er en tradisjonelt oppbygd fortelling «because plot becomes secondary to introspection».

Kompositorisk skiller med andre ord romanene *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER* lag; førstnevnte kan tydelig (jf. 3.2.5) knyttes til Herman Bangs realismeforståelse (jf. 2.3), med sin vekt på komposisjonen som avgjørende for kunstverkets «udsigelseskraft om realiteten» (Sø-

rensen 2003: 247). Dette er vanskeligere å akseptere som gyldig for sistnevnte roman. På den annen side gjør Petterson i begge bøker grep med sine stadige analepser og passasjer med nærmest impresjonistiske trekk, av kritikerne gjerne kalt «sanselige» eller «kroppsliggjorte». Dette faller i så fall godt innenfor det vi tidligere har kalt den eksperimenterende tradisjon som Bang selv er et uttrykk for, både i sin teoriforståelse og sin egen litterære produksjon. Slektskap kan også knyttes til Bertolt Brecht og hans vektlegging av den effekt realistisk litteratur har på mennesket (jf. 2.5). Dette må ses i sammenheng med gjenkjennelseeffekten ved realismen slik det utøves av Petterson. Han skriver seg tydelig inn i den realistiske tradisjon Bang mente var en «ny Udvikling» og ikke en «Løsrivelse fra alt det tidligere» (Bang 1879/2001: 21). Lest med Herman Bang framstår med andre ord Per Petterson som en forbilledlig eksperimenterende realist. Som vi har sett, forandrer likevel tidene seg, og lest med resepsjonens briller er Petterson i dag tvert imot en svært tradisjonell realist – uten at dette på noen måte må forstås som et forringende element ved hans prosa; å være realist er fortsatt heldigvis en hedersbetegnelse.

4.2.7 Oppsummering – vurdering av resepsjonen

Det har vært en utfordring å skaffe seg en oversikt over resepsjonen av *UT OG STJÆLE HESTER*; romanen har naturligvis, gitt dens popularitet, fått en langt større oppmerksomhet enn *I KJØLVANNET*. For å beholde vårt realismefokus har det dermed vært viktig å begrense tekstomfanget, og gjøre et utvalg i resepsjonen basert på tematisk relevans og grundighet eller kvalitet i nærlesning. Målet har vært å avdekke resepsjonens ulike realismeoppfatninger, eksempelvis gjennom dens sprik i vurdering og vektlegging av de ulike elementene av Pettersons realismeform.

I sin vurdering av romanens tematikk framhever mange av resepsjonstekstene svik, smerte og nøkkelsetningen «Du bestemmer sjøl når det skal gjøre vondt»; Espen Stueland (2004) bygger eksempelvis langt på vei sin lesning av romanen på en forståelse av smerte- og svikmotivene som uatskillelige: Smerten må kunne brukes til noe, er farens budskap i det han peker fram mot sitt eget svik. Et lignende syn ses hos Frode Helmich Pedersen (2010), som ser smerten som drivkraften bak Tronds erkjennelsesprosess. Denne prosessen er underlagt en viss usikkerhet i og med minnets iboende svikeyfullhet, som vi har fått illustrert i både *I KJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER*. Andre legger vekt på arbeidets rolle; Øystein Egeland (2006) vurderer det som et frigjørende element i Tronds tilværelse. Et annet, men beslektet perspektiv, vil være å koble arbeidet til en slags renselsesprosess, i slekt med smerte- eller lidelsesmotivet. Atskillig fjernere står den poli-

tiske lesning av romanens arbeidstematikk; dette perspektivet står ikke sterkt i resepsjonen, og har ikke blitt gjort til gjenstand for nærmere granskning i oppgaven. Det nærmeste vi kommer er en erkjennelse hos Trond av tilhørighet gjennom eller fellesskap i arbeidet, både på makro- og mikronivå, slik vi også ser det hos Audun Sletten i *DET ER GREIT FOR MEG* og delvis hos Arvid i *I KJØLVANNET*. Dermed står vi, som antydnet i vår lesning av *I KJØLVANNET* (jf. 3.1.4 og 3.2.1), igjen med naturen som en nøkkel i realismen. Den kan vurderes atskilt som et hovedmotiv, selvsagt, men er i denne oppgaven behandlet i nær tilknytning til far og sønn Sander, i tråd med Pettersons vurdering av de tre som selve hovedpersonene i romanen. I vår kanskje tradisjonelle tolkning opptrer naturen som et speil av Tronds sinnstilstand, det Petterson kaller en omvendt besjeling: Vi påvirkes av naturen rundt oss (Nore 2003). I hans egen tolkning framstår naturen som stedet der mennesket kan tre ut av subjektrollen; den fasiliterer så å si erkjennelsesprosessen for den eldre Trond.

Vi har også vurdert i hvilken grad resepsjonen kommenterer romanens komposisjon og gjør den til en del av realismeforståelsen, og om dette i så fall ses i sammenheng med andre deler av forfatterskapet. Komposisjonen er mål for både negativ og positiv kritikk; én anmelder reagerer på at møtet mellom Trond og Lars kommer for tidlig, en annen at historien tidvis går for langsomt fram. Det mest interessante perspektiv – anlagt mot ulike deler av forfatterskapet – finnes hos Frode Helmich Pedersen (2010), Thomas McGuane (2007) og Jahn Thon (1992), som alle framhever at Petterson gjennom komposisjonen tvert imot tilfører sine romaner kompleksitet; det er et mirakel at en så kort roman som *UT OG STJÆLE HESTER* ikke utelater noe av betydning, skriver McGuane. De ulike tidsnivåene i romanen bidrar til denne kompleksiteten, men bare de færreste anmeldere kommenterer dette. Tydeligst i å knytte komposisjonen til realismeformen er Ane Farsethås (2003), som mer enn antyder noe «klassisk» ved romanen, en tidløshet: Den er en del av noe tidstypisk, mener hun, ettersom den problematiserer forholdet mellom løgn og fiksjon «uten likevel å bryte ned virkelighetsillusjonen i teksten».

De fleste anmeldere knytter an en eller flere betraktninger til romanens intertekstualitet; Frode Helmich Pedersen er blant dem, og han ser også dette som en del av romanens kompleksitet. Tydeligst er de intertekstuelle referanser, og navn fra den litterære kanon nevnes i fleng: Hemingway, Hamsun og Carver får stå som eksempler på inspirasjon, både språklig og tematisk, og knytter tydelig Petterson til en litterær tradisjon. Atskillig færre kritikere diskuterer romanens

transtekstuelle trekk. Det forhold som nevnes av flere er, ikke overraskende, åpningslinjene og Pettersens «resirkulering» av disse fra *I KJØLVANNET*. Et større overblikk over forfatterskapet får vi, som nevnt, i Pedersens lesning av forfatterskapet, samt i essays og anmeldelser av Deirdre Foley-Mendelssohn (2009), John Banville (2007) og Thomas McGuane (2007). Det er kanskje også naturlig at de transtekstuelle elementer ikke lenger er det mest interessante, gitt denne romanens relative store avstand til Pettersens egen biografi; kontrasten til eksempelvis *I KJØLVANNET* er stort. Det grenser selvsagt mot spekulasjon, men det er fristende å hevde at de færreste anmeldere kan klare å avdekke transtekstualitet, når de åpenbart selvbiografiske trekk ikke lenger er til stede. Dette krever for det første et inngående kjennskap til forfatterskapet, og dernest en grundig nærlesning av romanen. Sistnevnte forhold er kanskje det vanskeligste element i en bransje med korte tidsfrister.

Det er ganske sandt, hvad Philosophien siger, at Livet maa forstaaes baglænds. Men derover glemmer man den anden Sætning, at det maa leves forlænds. Hvilken Sætning, jo meer den gjennemtænkes, netop ender med, at Livet i Timeligheden aldrig ret bliver forstaaeligt, netop fordi jeg intet Øieblik kan faae fuldelig Ro til at indtage Stillingen: baglænds.
– Søren Kierkegaard (1843/1997: 167)

V. Konklusjon

Jeg vil her sammenfatte og summere de funn som er gjort gjennom lesningen av romanene og deres resepsjon, og knytter noen avsluttende kommentarer og betraktninger til oppgavens hovedsiktemål: Hvilken realisme står på spill hos Per Petterson, representert ved de to romaner som her er behandlet, og i hvilken grad sammenfaller vår realismeforståelse med det syn som kommer til uttrykk i utvalgte deler av resepsjonen?

Lesningen av tematikken avdekker en viss overlapping mellom romanene. Med kjennskap til Pettersons øvrige forfatterskap, er det enkelt å sirkle inn far-sønn-forhold som sentralt og nærmest tematisk gjennomgående; resepsjonen er nærmest samstemmig i sin sterke vektlegging av dette. Visse forskjeller i disse forholdene finnes selvsagt; i *I KJØLVANNET* er faren aldri til stede, mens sønnen vil ha ham der; i *UT OG STJÆLE HESTER* er han til stede, en kort og viktig stund i alle fall, for så å forsvinne. For øvrig må det anføres at det sentrale naturmotiv får sin begynnelse i *I KJØLVANNET*, og tas opp igjen med full styrke i *UT OG STJÆLE HESTER*. Dette må ses i sammenheng med romanenes transtekstuelle preg; vi kan for eksempel hevde at sistnevnte roman blir påbegynt av forfatteren Arvid i førstnevnte. På denne måten henger romanene naturlig sammen.

Selv om både vår og resepsjonens lesning avdekker visse ulike tematiske tyngdepunkt mellom de to romanene, er det ikke tale om en markant utvikling hva komposisjonen og de litterære teknikker for øvrig angår. Komposisjonsmessig ser vi at begge romaner har ulike kronologiske nivåer; de fleste anmeldelser skiller bare mellom fortid og nåtid, i vår lesning opererer vi med minst fire nivåer. Dette framstår som et svært gjenkjennelig element ved Pettersons skrivemåte, i likhet med den glidende teknikk som ofte brukes i overgangen mellom de ulike nivåene. De færreste kritikere plukker imidlertid opp pålitelighetsaspektet ved romanene; skillet synes å være større mellom romanenes ulike fortellere, og selv om begge pålitelighet problematiseres i oppgaven, er det likevel nødvendig å skille dem. Der forfatteren Arvid framstår som en ærlig, men like

fullt tidvis selvbedragerisk og usikker fortellerstemme, er Trond Sander i *UT OG STJÆLE HESTER* atskillig vanskeligere å feste lit til. Hva de to reelt husker og hva de har drømt eller lest, er usikkerhetsmomenter som utvilsomt skaper en spenning i deres fortellinger, og bidrar dermed også til en økt kompleksitet i romanenes realisme.

Enkelte resepsjonstekster hevder at Petterson gjennom sine mange litterære referanser framstår som en intellektuell forfatter. Våre funn, lest mot andre utvalgte tekster, gir ikke grunnlag for en slik konklusjon. Hva de litterære referansene angår, stemmer det at Trond bruker dem for å skape et skille mellom seg og andre (jf. 4.1.4). At Petterson selv skulle søke å skape avstand til leseren på denne måten, synes lite trolig. Han er tvert imot en svært tilgjengelig forfatter, en tilgjengelighet vi gjerne kan tallfeste gjennom hans gjennomslagskraft i verdensmarkedet; *UT OG STJÆLE HESTER* er per 2014 oversatt til nær 50 ulike språk. Med bakgrunn i vår lesning virker det rimelig å konkludere med at Pettersons mange referanser først og fremst brukes som dialogpartnere for hovedpersonene Arvid og Trond i deres respektive erkjennelsesprosesser. Disse referansene virker umiddelbart tilgjengelige, men danner, sammen med komposisjonen, en kompleksitet i det som i utgangspunktet kunne forstås som en enkel eller tradisjonell realismeform.

For å kommentere transtekstualiteten, kan vi utmerket godt vende det intertekstuelle speil mot Petterson selv: I Ida Hegazi Høyers roman *UNDER VERDEN* (2012) opptrer han nemlig som bifigur, utsatt for en noe innpåsliten hovedperson, en kvinneskikkelse med forfatterambisjoner og hytterestaureringsprosjekt etter en skilsmisse – en i alle fall delvis gyldig parallell til *UT OG STJÆLE HESTER*: «Jeg sier ingenting. Jeg bare venter. Til Per spør: Hva vil du meg? Og aller helst vil jeg bare gå, men man går ikke sin vei når Per Petterson stiller et spørsmål. Da svarer man» (Høyer 2012: 177). Slik konfronteres den navnløse hovedpersonen av Petterson på samvirkelaget ved reolen med musefellene og hundematen; hun innbiller seg at hun kjenner ham. Kan vi si det samme om oss? Kjenner vi egentlig Per Petterson? Og hva svarer vi hvis han spør, for hvor langt kommer vi med transtekstualitet alene? Vi kjenner en del av hans historie, hvorav det tydeligste element er skipsbrannen og dens konsekvenser; han innrømmer å bruke deler av sitt eget liv i sine fortellinger, men presiserer at «Arvid er ikke meg» (Østlie 2004). Men hva så? Han er aldeles ikke unik i nordisk sammenheng; forfatterskapet til blant andre Claus Beck-Nielsen og Karl Ove Knausgård bygger i stor grad på det Jon Helt Haarder (2010) kaller performativ biografisme, altså prosa med selvbiografiske elementer, der forfatteren i varierende grad investerer av sin egen per-

sonlige historie i prosaen og på den måten skaper et uklart skille mellom fakta og fiksjon. Likevel kan vi vanskelig kalle Petterson en typisk representant for en trend. Som vår lesning, med støtte i resepsjonsdiskusjonen, forhåpentlig har vist, er transtekstualiteten nemlig mer enn bare biografi; det dreier seg også om en indre sammenheng i forfatterskapet, der flere romaner kan sies å spille på hverandre – ikke minst tydelig i forholdet mellom *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER*.

Hva sier så Per Petterson selv om sin realismeform? Særlig tydelig er han i sin avstandtagen fra både politiske og symbolske lesninger, hvorav det stadig mindre tydelige politiske spor er et element som framheves i vår behandling av romanene, selv om dette ikke er tilfellet for brorparten av resepsjonstekstene. I den tidlige fasen av forfatterskapet heller Petterson ikke mot Lukács' realismeforståelse som erkjennelse og stillingtagen (jf. Andersen 1973: 30-31), men snarere mot Brechts vektlegging av den effekten realistisk litteratur har på mennesket – i forlengelsen av Bangs tilsvarende syn (jf. 2.5): «For meg vil det viktigste alltid være å kunne kommunisere med leseren. Kan jeg få leseren til å tenke over sin egen virkelighet, er jeg fornøyd. Det fins ingen næring i bare å kommunisere om form og skrivemåte. Litteratur skal gi økt erkjennelse og leseglede», sier Petterson (Thon 1990: 60). Selv om den kanskje aldri har vært ideologisk og problematiserende i brandesiansk forstand, synes Petterson med *IKJØLVANNET* å bevege seg mot Herman Bangs rene og upolitiske kunstform; den universalismen som kan sies å prege Pettersons realisme, betyr altså at den «inden for sin Ramme [kan] representere alle Anskuelser – ligefra yderste Højre til yderste Venstre» (Bang 1879/2001: 21). Likevel avviser Petterson ikke at han skriver om klasse, «fordi jeg kommer fra der jeg kommer» (Bulie 2013: 31). I denne sammenhengen kan vi kanskje kalle de tallrike litterære referansene et slags kulturelt bindeledd mellom politikk og natur. Dette må naturligvis ses på bakgrunn av den tematiske lesningen av romanene, der vi ser en klar dreining fra nettopp det politiske – i romanene før 2000 – i retning naturen, først gradvis i *IKJØLVANNET*, og siden for alvor med *UT OG STJÆLE HESTER* (jf. 4.1.5).

Det kan synes som Pettersons noe distanserte forhold til politikk speiles i forfatteren Arvids like åpenbart bevisste distanse til realismeformen i sin egen historie når han etter slåsskampen med broren, i det de proklamerer «samling i bønn», beskriver hvordan et stuebord faller fra hverandre: «Det ødelagte beinet løsner helt og faller på golvet med en klirrende lyd. Som ei bambusbjelle i skogen, en tidlig morgen, i Kina eller noe» (187). Jeg anser det for å være den tydeligste metakommentar Petterson tillater seg i de romaner som her er behandlet. Den er en vittig antyd-

ning av spillet som Petterson etablerer mellom seg selv og leseren, et spill vi også ser i de transtekstuelle og biografiske elementer; selv om sistnevnte forhold ikke lenger er tydelig i *UT OG STJÆLE HESTER*, er det et bærende element i realismeformen for både tidligere og senere romaner med Arvid som hoved- eller biperson. Samtidig oppsummerer sitatet på selvreflekterende og forbilledlig vis selve prosaens stemning; det antyder noe av humøret og varmen som tross alt ligger bak en litteratur som ellers ville kunne betraktes som mollstemt, smertedrevet som den er – Petterson selv kaller det ganske enkelt «bra blues» (Haga 2003).²¹

I sin anmeldelse av *JEG FORBANNER TIDENS ELV* spør Frode Helmich Pedersen om hvorfor Per Petterson lykkes så godt med sine romaner; hvorfor egner han seg til litterær eksport? Svaret ligger i følelsene, mener han: Følelsenes språk har tilnærmet universell appell, og Pettersons fremste styrke er evnen til «å språkliggjøre følelser og stemninger som man vil kjenne igjen selv om man aldri har hørt dem beskrevet». Dette gjør han uten at det bikker over i det patetiske, skriver Pedersen (2008: 103, 106). Men i hvilken retning peker i så fall dette? I sin lesning av *IKJØLVANNET* hevder Adam Gallari (2011) at Arvid Jansen og Petterson med ham, er en slags romantikere; slektskapet ses i romantikkens «noble undertones and emotional outpourings and glorification of the natural world [...] steeped in the fantastic». Når det likevel ikke bikker over, er det fordi det romantiske mål er uopnåelig – både den kunstneriske triumf for forfatteren Arvid, og i forlengelsen også Tronds retrett til naturen og ensomheten, mener Gallari. Er Petterson egentlig en romantiker, en forfatter hvis bøker preges av det Grodal kaller en «eneveldig monolog», som både Bang og Brandes tok avstand fra? Petterson mener at hans egen skrivemåte står i klar opposisjon til romantisk, symbolmettet stil: «I never consciously used a symbol in my life. What I really do not want to do when I write is what the romantics did, and that is to infuse the human soul into nature» (Stocke 2007). Naturen og følelsenes kraft preger åpenbart Pettersons prosa, og med det aner vi en romantisk tendens i det sanselige eller åndelige, slik Gallari hevder. Men det får bli med tendensen; med støtte i resepsjonen, blant annet hos Hverven (2009 og 2010, jf. 3.2.4), må vi kunne avvise at Petterson framstår som romantiker. Tvert imot har vi gjennom denne oppgaven prøvd å vise at hans realistiske fortellemåte, gjennom komposisjonen, iakttagelsen, detaljene og hverdagen eller det alminneliges rolle, tydelig peker tilbake til Herman Bangs oppgjør med nettopp den romantiske tradisjon i sin samtid: «De [former] Livet opfører, ikke sjeldent i Forander-

²¹ «Jeg skriver blå bøker. Men det er en bra blues. Positiv. Jeg synes selv jeg skriver morsomme ting også. Livet er veldig morsomt!» (Haga 2003)

lighed og dramatisk Kraft overgaar dem, hans Fantasi formaar at skabe. Det gjælder derfor ikke blot om at opfinde, men om at fortælle» (Bang 1879/2001: 23). Det nye verksbegrepet hos Bang er preget av en ny plottenkning, sier Peer E. Sørensen: «Plottænkningen [i romantikken] forvandler det skildrede til exceptionelle undtagelser. Realisten søger tværtimod det almindelige» (Sørensen 2003: 247-248). Dette er helt klart overførbart til Pettersons skrivemåte, og inter- og transtekstualitetens sentrale posisjon forsterker dette inntrykket; romantikkens eneveldige monolog overdøves av Pettersons stadige dialoger med andre tekster.

Det oppstår et interessant sprik innad i resepsjonen hva Pettersons slektskap til den hemingwayske «show-don't-tell»-teknikk gjelder, hvilket kan ses som en forlengelse av den diskusjon vi har ført i oppgavens forrige del (jf. 4.2.7). Særlig vektig er Martin Aagårds (2005) dissens angående vurderingen av romanen som et eksempel på såkalt isbergprosa: Selv om Pettersons menn er barske og fåmælte, er selve romanen relativt ordrik, mener han. Thomas McGuanes (2007) lesning støtter langt på vei denne oppfatningen; vi blir narret inn i en falsk forståelse av fortellingen som uspektakulær og ordinær, samtidig som historien bygger på lykketreff og fantastiske tilfældigheter som kommenteres av fortelleren, hevder McGuane. Med støtte i disse synspunkt, sammenholdt med min egen lesning, finner jeg belegg for å beskrive *UT OG STJÆLE HESTER* som en roman preget av det jeg vil kalle en estetisert uvesentlighet; gjennom detaljrikdommen i skildringer gir Petterson i stor grad rom for det tilsynelatende uvesentlige, et perspektiv som også kan utvides til å gjelde *IKJØLVANNET*. For den sedvanlig upresise størrelse «folk flest» er det tross alt det prosaiske som dominerer; det er hverdagene det er flest av. Dette er, hevder jeg, et tydelig trekk ved denne realismeformen, og også kanskje en del av særlig *UT OG STJÆLE HESTER*s spesielle attraksjon; kombinasjonen av universaliteten, hverdagen og realismen i hans prosa gir Petterson et internasjonalt publikum. Med Frode Helmich Pedersens ord dreier det seg dels om en evne til å skrive «emosjonell prosa uten å bli sentimental i ordets negative forstand», og dels om «et element av menneskelig universalitet som [det er] få forfattere forunt å skrive frem» (Pedersen 2010: 144).

Akkurat som Pedersen, kommenterer Aftenpostens Turid Larsen (2012) i sin anmeldelse av *JEG NEKTER* leseridentifikasjonen og hvordan hverdagen er forankret i Pettersons prosa gjennom hans evne til «å gjøre det helt alminnelige livet som føres av helt alminnelige mennesker så helt ualminnelig»; i så måte blir kanskje Pettersons realisme heller særegen enn universell. I denne

sammenhengen vil det være passende å la nettopp et «alminnelig menneske» – Tim fra *A Progressive on the Prairie*, «a blog about books, reading and other things that bring nuance to life» – få slippe til. Hans betraktninger peker kanskje tilbake mot Pedersens spørsmål, i høyeste grad et felt som er et studium verdig: Hvorfor har Per Petterson, og *UT OG STJÆLE HESTER* i særdeleshet, fått så stor gjennomslagskraft? Svaret kan kanskje ligge i Pettersons egen realismeform, her oppsummert ved en av hans mange engelskspråklige tilhengere:

Most of Trond's current life borders on or is mundane. But that is part of everyone's story, how both personally momentous events and seemingly insignificant decisions put us on the path of our lives and off other paths that would have kept us from being where and who we are today. [...] Like much excellent writing, this is universal fiction (Tim, A Progressive on the Prairie 2008).

Frederik Wandrup parafraserer forlagsmannen Henrik Groth i sin anmeldelse av *JEG FORBANNER TIDENS ELV*: «I gamle dager var en roman en roman. Den handlet om alminnelige mennesker som opplevde merkelige ting. I dag handler romanene om merkelige mennesker som ikke opplever noen ting» (Wandrup 2008). Dem om det. Jeg mener å ha vist at *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER* tvert imot handler om alminnelige mennesker som opplever alminnelige ting, fortalt på en særegen måte. Det er det som er Per Pettersons realisme – med hverdagen og naturen som ramme, språket som fartøy og smerten som kompass.

VI. Litteraturliste

Primærlitteratur

- Petterson, Per (2012). Jeg nekter. Roman. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (2008). Jeg forbanner tidens elv. Roman. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (2004). Månen over porten. Essays. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (2003). Ut og stjele hester. Roman. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (2000). I kjølvannet. Roman. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (1996). Til Sibir. Roman. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (1992). Det er greit for meg. Roman. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (1989). Ekkoland. Roman. Oslo, Oktober.
- Petterson, Per (1987). Aske i munnen, sand i skoa. Noveller. Oslo, Oktober.

Teorilitteratur

- Abrams, Meyer H. (1993). A Glossary of Literary Terms. 6. utg. Fort Worth, Harcourt Brace College Publishers.
- Andersen, Leif S. (1973). Marxistisk litteraturteori. En antologi. København, Bibliotek Rhodos.
- Bang, Herman (1879/2006). Vekslende temaer. København, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.
- Behrendt, Poul (2006): Dobbeltkontrakten, en æstetisk nydannelse, København, Gyldendal.
- Brandes, Georg (1883). Til Herman Bang. I: Morgenbladet 1.8.1883.
- Brecht, Bertolt (1938/1973). Noter om realisme og formalisme. I: Andersen, Leif S. (1973). *Marxistisk litteraturteori. En antologi*. København, Bibliotek Rhodos.
- Genette, Gérard (1982/1997). Palimpsestes: Literature in the Second Degree. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Grodal, Torben (2000). Den usynlige fortæller. I: Busk-Jensen et al (red): *Dansk litteraturhistorie* (6), [394-399]. København, Gyldendal.
- Haarder, Jon Helt (2010). Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme. I: *Passage* (63), [25-45].

- Jakobson, Roman (1967). Poetik og lingvistik. I: *Vindrosen* (7). Oslo, Gyldendal.
- Jørgensen, John Chr. (1979). Litteraturen og hverdagen. Nye realisme-essays. København, Borgen.
- Kjelstrup, Jan Richard (2001). Realisme i britisk fjernsynsdrama. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo.
- Linneberg, Arild (1993). Formalisme og strukturalisme. I: Kittang, Atle et al (1993). *Moderne litteraturteori. En innføring*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1997). Litteraturvitenskapelig leksikon. Oslo, Kunnskapsforlaget.
- Lukács, Georg (1952/2003). Forord til Balzac og den franske realismen. I: Kittang, Atle et al (2003). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Lukács, Georg (1938/1975). Realisme. Oslo, Gyldendal.
- Poll, Suze van der (2009). Realismer i norsk samtidslitteratur. Phd-avhandling, Universitetet i Amsterdam. URL: <http://dare.uva.nl/record/305397> (lest 11.9.2013)
- Rasmussen, Sten (2001). Efterskrift. I: Bang, Herman, *Realisme og realister; Kritiske studier og udkast* [373-514]. København, Borgen.
- Rønning, Helge (1975). Georg Lukács og realismen. I: Lukács, Georg, *Realisme* [7-23]. Oslo, Gyldendal.
- Sjklovski, Vladimir (2003). Kunsten som grep. I: Kittang, Atle et al, *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Sørensen, Peer E. (2003). Herman Bangs betragtninger over værk- og realismebegrebet. I: Edda (3), [245-250]. Oslo, Universitetsforlaget.
- Aarseth, Asbjørn (1981). Realismen som myte: tradisjonskritiske studier i norsk litteraturhistorie. Bergen, Universitetsforlaget.

Resepsjon, sekundærlitteratur

- Andersson, Gunder (2005). Mustigt från en maskulin värld. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Aftonbladet 3.5.2005.
- Banville, John (2007). A Bright Voice from a Dark Place. Anmeldelse av *I kjølvannet* og *Ut og stjele hester*. I: The New York Review of Books [Vol. 54, No. 19] URL:

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2007/dec/06/a-bright-voice-from-a-dark-place/> (lest 8.1.2014)

Bartmann, Christoph (2006). Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Süddeutsche Zeitung* 6.4.2006. Sitert i URL: <http://www.oktober.no/Boeker/Pocket/Pocket-skjoennlitteratur/Ut-og-stjaele-hester> (lest 12.3.2004)

Berg, Thomas (2007). Hva er det med Per Petterson? I: *Morgenbladet* 29.6-5.7.2007.

Binding, Paul (2005). Handstands in the Rain with My Father. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *The Independent* 6.11.2005.

Brostrøm, Torben (2004). Sorthed og forvandlingshåb. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Information* 4.12.2004.

Bulie, Kåre (2013). Smertelangs. I: *Samtiden* (2), [18-48]. Oslo.

Damgaard, Mogens (2004). Hverdagsliv bliver magi. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Fyens Stiftstidende* 18.12.2004.

Egeland, Øyvind (2006). I arbeidets verden. Om enkeltindivid og samfunn i Per Pettersons *Ut og stjæle hester*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.

Ekle, Leif (2000). I kjølvannet. Anmeldelse. NRK 11.4.2000. URL: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/37126.html> (lest 19.12.2013)

Eriksen, Thomas Hylland (1987). Tynn suppe på drabantbyspiker. Anmeldelse av *Aske i munnen, sand i skoa*. I: *Morgenbladet* 21.10.1987.

Farsethås, Ane (2004). Flauhetens estetikk. Anmeldelse av *Månen over porten*. I: *Prosa* (5) [6-9]. Oslo.

Farsethås, Ane (2003). Mørkets hjerte: Elverum. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Dagens Næringsliv* 18.10.2003.

Fjermeros, Halvor (2000). Eksistensen etterpå. Intervju. I: *Klassekampen* 11.3.2000.

Foley-Mendelssohn, Deidre (2009). Soul on Ice. I: *n+1 Magazine* 15.3. 2009. URL: <http://nplusonemag.com/soul-ice> (lest: 27.11.2013)

Fyllingsnes, Ottar (2000). Om faren og sønnene. Intervju. I: *Dag og Tid* 16.3.2000.

Gallari, Adam (2011). In the Wake: Per Petterson and the Notion of Contemporary Existentialism. *The Quarterly Conversation* 6.9.2011. URL: <http://quarterlyconversation.com/in-the-wake-per-petterson-and-the-notion-of-contemporary-existentialism> (lest 19.12.2013)

- Gallari, Adam (2010). Per Petterson and The Masculine Question. Essay. I: The Quarterly Conversation 1.3.2010. URL: <http://quarterlyconversation.com/per-petterson-and-the-masculine-question> (lest 19.12.2013)
- Gylseth, Christopher Hals (2000). I katastrofens kjølvann. Anmeldelse av *I kjølvannet*. I: Dagbladet 15.3.2000
- Haga, Sverre Gunnar (2003). Ut og stjele historier. Intervju. I: Dagbladet 20.10.2003.
- Hagen, Elin (2006). Hva er det med *Ut og stjele hester*? En komparativ undersøkelse av resepsjonen av Per Pettersons roman. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Hagen, Oddmund (2000). I fritt fall. Anmeldelse av *I kjølvannet*. I: Dag og Tid (14), 6.4.2000.
- Hoel, Cecilie Schram (2004). Å bestemme sjøl når det skal gjøre vondt. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Dagsavisen 9.4.2004.
- Hoel, Ole Jacob (2003). Et høydepunkt i bokhøsten. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Adresseavisen 20.10.2003.
- Hoem, Knut (2004). Blant einstøinger som trenger hverandre. Om forfatterskapet til Per Petterson. I: *Per Petterson, forfatterhefte*. Oslo, Biblioteksentralen.
- Hverven, Tom Egil (2010). Nedsunket i hverdagen. Kronikk. I: Klassekampen 19.1.2010.
- Hverven, Tom Egil (2009). Sangen om kroppen. Essay. I: Klassekampen 21.3.2009.
- Høyer, Ida Hegazi (2012). Under verden. Roman. Oslo, Tiden.
- Keates, Jonathan (2007). Into the Norwegian Wood. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: The Spectator 28.7.2007.
- Kierkegaard, Søren (1843/1997). Journalen. I: *Søren Kierkegaards Skrifter* (18). København, Søren Kierkegaard Forskningscenteret.
- Larsen, Turid (2012). En perle av en roman. Anmeldelse av *Jeg nekter*. I: Dagsavisen 21.9.2012.
- Leman, Malin (2005). Med blick för banden mellan far och son. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Hallands Nyheter 3.5.2005.
- Lind, Henriette Bacher (2005). En skæbnsvanger sommer. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Jyllands-Posten 13.4.2005.
- McGuane, Thomas (2007). In a Lonely Place. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: The New York Times 24.6.2007.
- Midthun, Sondre (2012). 60 års søken. I: Klassekampen 18.7.2012.

- Mølstad, Marthe (2003). Intervju med Per Petterson om *Ut og stjæle hester*. Og litt om å skrive. I: *Filologen* (4) [54-55]. Universitetet i Oslo.
- Nilssen, Olaug (2003). Inn og skifte skjorte. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Morgenbladet* 14.-20.11.2003.
- Nore, Aslak (2003). Smertekunstneren. Intervju. I: *Klassekampen* 18.10.2003.
- Pedersen, Frode Helmich (2010). Per Pettersons forfatterskap i lys av resepsjonen. I: *Edda* (2) [141-157]. Oslo.
- Pedersen, Frode Helmich (2008). Sagaen om Arvid Jansen. Anmeldelse av *Jeg forbanner tidens elv*. I: *Vagant* (4) [102-106]. Oslo.
- Petterson, Per (2001). Stil og språk i klassereisens tid. Essay. I: *Vagant* (2/3) [37-42]. Oslo.
- Pihlstrøm, Bente (2000). Per Petterson er ingen bråkebøtte. I: *Bøygen* (1) [24-29].
- Rabe, Annina (2005). Återhålet liv i skuggan av ett svek. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Svenska Dagbladet* 12.5.2005.
- Renberg, Tore (2009). Honoré de Balzac. Essay. I: *Klassekampen* 28.2.2009.
- Schäffer, Anne (2003). Ekte vare om val og konsekvenser. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Bergens Tidende* 27.10.2003.
- Schuster, Robert (2007). The Mane Attraction. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *The Village Voice* 10.7.2007.
- Sejersted, Jørgen (1998). Per Petterson. Mellom tekst og psyke. I: *Vagant* (3/4) [84-94]. Oslo.
- Sivertsen, Steinar (2003). Sterkt stevнемøte med fortida. Anmeldelse av *Ut og stjæle hester*. I: *Stavanger Aftenblad* 11.11.2003.
- Solberg, Tone (2000). Brødre på bønn. Anmeldelse av *I kjølvannet*. I: *Dagens Næringsliv* 15.3.2000.
- Stemland, Terje (2000). Veien mot selvinnsikt. Anmeldelse av *I kjølvannet*. I: *Aftenposten* 21.3.2000.
- Stocke, Joy (2007). Language Within Silence. I: *Wild River Review*. URL: http://www.wildriverreview.com/PEN_World_Voices/INTERVIEW/Per_Petterson/Stocke/May_08 (lest: 29.1.2014)
- Straume, Anne Cathrine (2000). Tapet av en far. Intervju. NRK. URL: <http://www.nrk.no/kultur/tapet-av-en-far-1.535902> (lest: 18.12.2013)

- Strømme, Kjetil (2003). Så enkelt – så vanskelig. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Dag og Tid 8.11.2003.
- Stueland, Espen (2004). Innholdsfortegnelse over smerten. Om Per Pettersons roman *Ut og stjele hester*. Essay. I: Nordisk kalender för litterär kritik och essäistik (1) [11-22].
- Stueland, Espen (2003). Vann og trevirke. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Klassekampen 20.10.2003.
- Svenning, Iver Tore (1987). Ekte om ... Oschlo. Anmeldelse av *Aske i munnen, sand i skoa*. I: Aftenposten 2.11.1987.
- Syberg, Karen (2008). Eventyr med en bagside. Intervju. I: Information 6.3.2008.
- Talén, Tinic (2000). I tragediens kjølvann. Anmeldelse av *I kjølvannet*. I: Verdens Gang 14.3.2000.
- Thon, Jahn (1992): Folk æ'kke dyr. Anmeldelse av *Det er greit for meg*. I: Klassekampen 14.11.1992.
- Thon, Jahn (1990): Italieneren på Veitvedt. I: Thon, Jahn: *Tvert imot – ja: litteraturkritiske essays* [62-66]. Oslo, Klassekampen.
- Torrell, Kristina (2005). Faderen, sonen och det stora sveket. Intervju. I: Göteborgs-Posten 20.5.2005.
- Tønnesen, Marianne (2012). «Men verst er vi når det gjelder fortiden». En psykoanalytisk tilnærming til *Møte ved milepelen* og *Ut og stjele hester*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Walsh, S. Kirk (2006). Cast Adrift by Grief, Mourning Becomes Arvid. Anmeldelse av *I kjølvannet*. I: The New York Times 17.8.2006.
- Wandrup, Fredrik (2008). Midtveis mellom mor og Mao. Anmeldelse av *Jeg forbanner tidens elv*. I: Dagbladet 24.9.2008.
- Wiemer, Liselotte (2004). Sommerens afgrund. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Weekendavisen 30.12.2004.
- Wiemer, Liselotte (2001). Manden på bunden. Anmeldelse av *I kjølvannet*. I: Weekendavisen 28.9.2001.
- Østli, Kjetil S. (2003). En venn i nøden. Intervju. I: Aftenposten 24.10.2003.
- Østrem, Olav (2009). Støtter Renbergs utspill. Intervju. I: Klassekampen 7.3.2009.

Aagård, Martin (2005). Ordrik tysnad boken. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Helsingborgs Dagblad 3.5.2005.

Aakre, Tirl Broch (2003). Kraft og sårbarhet. Anmeldelse av *Ut og stjele hester*. I: Dagbladet 20.10.2003.

Illustrasjon

Magritte, René (1937). La reproduction interdite. URL:

<http://collectie.boijmans.nl/en/collection/2939-%28mk%29> (lest 3.3.2014)

Sammendrag

Masteroppgavens emne er Per Pettersons romaner *IKJØLVANNET* (2000) og *UT OG STJÆLE HESTER* (2003). De overordnede forskningsspørsmål er: Hvilket realismebegrep er på spill hos Petterson? Hva innebærer en realistisk skrivemåte hos Petterson, og er det tale om en utvikling i realismen gjennom forfatterskapet, representert ved utvalgte romaner? Det undersøkes også hvordan resepsjonen forstår realismebegrepet, og om denne anvendes som vurderingsgrunnlag av romanene.

Inngangen til Petterson gjøres via en diskusjon av historiske realismedebatter mellom ca 1870-1940, med vekt på motsetningene mellom henholdsvis Herman Bang og Bertolt Brecht, og Georg Brandes og Georg Lukács. Bang og Brecht representerer en modernistisk linje med et dynamisk realismesyn der leseren/resepsjonen er den kontrollerende instans: Oppfatter leseren teksten som realistisk, og kan den fremme forandring i leserens livsbetingelser gjennom økt erkjennelse? Brandes og Lukács' tradisjonalistiske og tydelig venstreideologiske syn innebærer på sin side en kontinuerlig realismeoppsats og en kritisk litteratur som potensielt samfunnsendrende kraft.

Gjennom nærlesing av romanene, med vekt på fortelleform, tematikk og trans- og intertekstualitet, dannes et bilde av realismens kjennetegn hos Petterson. Denne sammenholdes med de funn som gjøres, gjennom en diskusjon av resepsjonens behandling av de samme elementer. Linjer trekkes så tilbake til de historiske realismedebatter, der Pettersons realisme ses i lys av særlig Herman Bang og Bertolt Brechts oppfatninger av begrepet.

Resepsjonen framhever at romanene preges av både detaljer og hverdagsautentisitet, og tomrom og fravær av forklaring. Komposisjonen og transtekstualiteten synes å tilføre romanene betydelig kompleksitet; sammenholdt med tematikken – i særlig grad svik, smerte og anstrengte far/sønn-forhold – bidrar transtekstualiteten også til at vi kan oppfatte romanene som del av en helhet. Jeg mener å finne et klart utviklingstrekk hos Petterson; fra en tydelig klassebevisst, om ikke direkte politisk holdning i romanene før 2000 – altså en realismeoppfatning nærmere Brandes og Lukács – beveger han seg i retning av en iakttagende – etter Bang – natur- og hverdagsnær, detaljert realisme med *IKJØLVANNET* og *UT OG STJÆLE HESTER*. Flere kritikere framhever en slags universalisme i hans prosa, som kan bidra til å forklare den popularitet og anerkjennelse som har blitt ham til del, særlig etter utgivelsen av sistnevnte roman og dens overstrømmende mottagelse i utlandet.