

Sammendrag

Litterær realisme i Kina, hvilke kjennetegn den har, hvordan den oppsto og forholder seg til vestlig realisme er et tema i denne oppgaven, som starter med gjennomgang av europeisk, særlig fransk realisme på 1800-tallet. Formålet er å finne analytiske perspektiver og begrepsapparat for å diskutere realismen i kinesisk litteratur på 1900-tallet, og for å analysere Nobelprisvinneren Mo Yans roman *Store bryster og brede hofter*.

Kina har en litterær kanon som er ukjent for mange i Vest. Mo Yan er påvirket av denne arven slik europeiske forfattere viderefører vestlige litterære tradisjoner, helt fra de greske dramaer. For å forstå kinesisk litteratur, hva som ble skrevet og hvorfor, er det viktig å kjenne Kinas historie. Det er tett forbindelse mellom samfunnsforholdene og litteraturens innhold og form. I årtusener har keisere i Kina forstått at litterær kultur er grunnlaget for politisk makt, og litteraturen har hatt en viktig sosial og politisk funksjon. Den skulle i noen epoker bidra til sementering og styrking av det etablerte og i andre perioder være et instrument for å forandre. På slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet så mange på litteraturen som det viktigste middelet til å fornye det tradisjonelle Kina. Russiske og europeiske romaner ble oversatt i stort omfang og realismen ble etter hvert den dominerende litterære retning.

Mo Yan har videreført realismen i Kina med muser hentet fra oppvekst og erfaring samt inspirasjon fra kinesiske og utenlandske forfattere. Han utga i 1995 romanen *Store bryster og brede hofter*, en historisk familiekrønike fra det 20. århundre med protagonistens binding til kvinnebryster, et symbol på moder Kina, som kontrapunkt. Romanen kombinerer skrivemåter fra Kinas litterære røtter og muntlige fortellertradisjoner med utenlandske stiler. Den bryter med forestillingen om at realisme er beskrivelse av det som kan ses. I Mo Yans roman er andre sansemodaliteter vel så viktige som synet og det er mer 'telling' enn 'showing'. Hans forkjærlighet for det overnaturlige og fantastiske med besjeling av dyr og fugler, understreker det 'uvirkelige' og at romanen ikke er realistisk i betydningen mimesis, imitasjon av den sansbare virkeligheten. Mosaikken av det overnaturlige og det realistiske er en videreføring av noe typisk for kinesisk skrivekunst og kan karakteriseres som 'realisme med kinesiske karakteristika'.

Forord

Som student i allmenn litteraturvitenskap ved NTNU har jeg lært mye om europeisk og amerikansk litteratur og hatt fornøyelsen av å bli undervist av kloke forelesere. Takk til alle seks: Universitetslektor Per Espen Myren Svelstad, Postdoktor Ingvild Hagen Kjørholt, professor Gunnar Foss, professor Knut Ove Eliassen, førsteamanuensis Suzanne Bordemann og professor Lars Nylander. Når jeg har kommet til veis ende og resultatet av kunnskapstilegnelsen skal bedømmes, regner jeg med at dere er solidariske og tar medansvar også for hull i kunnskapen og mangler i Masteroppgaven!

Under studiet som altså hadde fokus på europeisk og amerikansk litteratur av alle aldre, var det ikke til å unngå at jeg savnet ikke-europeiske litteraturtradisjoner, og jeg reagerte nok noen ganger på det jeg sikkert ubegrunnet oppfattet som eurosentrisme: tilbøyeligheten til å anse all litteratur som varianter av europeisk litteratur. Grunnen til min hårsårhet var interessen for andre land og kulturer, og i de seinere år, spesielt for Kina. Siden 2004 har jeg vært seks måneder i Kina hvert år. Jeg var kort sagt nysgjerrig på litteraturen i Kina, og da jeg skulle velge tema for Masteroppgaven var valget lett: Jeg vil benytte anledningen til å sette meg inn i klassisk kinesisk litteratur, finne ut hvordan Kinas litterære tradisjoner forholder seg til vestlige tradisjoner. Dessuten hadde jeg lest noen av Mo Yans romaner med begeistring og ville gjerne foreta en narrativ analyse av en av dem. Dermed kunne jeg også forstå Kina i det 20. århundre enda bedre, for man lærer mye om fremmede land, historien og menneskene der ved å lese god skjønnlitteratur. Så «arbeidet» med Masteroppgaven har vært ren fornøyelse, noe veilederen min, professor Lars Nylander, antagelig også har registrert. Han har forsøkt å begrense min appetitt på å sluke mest mulig, og har hjulpet meg litt med disiplinen og begrensningens vanskelige kunst, bl.a. fikk han meg til å fokusere på realismen. Takk Lars.

Jeg har også lyst til å rose studie- og studentmiljøet på allmenn litteraturvitenskap. Mine medstudenter utmerker seg ved ekte litteraturinteresse og studerer ikke for å gjøre karriere, tjene mye penger eller med annen ytre motivasjon. I våre kommersialiserte tider er det godt å se at studentene lever opp til universitetenes viktigste oppgave: fokusere på kunnskap, viten og klokskap, og ikke karriereplaner eller annen moderne dill dall. Vi får håpe vi alle sammen unngår skjebnen til protagonisten Jintong i Mo Yans roman: «Jintong begynte å røyke utenlandske sigaretter og drikke utenlandsk brennevin, lærte spillet mah-jong til bunns, og mestret kunsten å spille vert, gi bestikkelser og snyte på skatten». Vesten var kommet til Kina

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Litteraturens røtter i Vest og Øst	2
1.2	Goethe og kinesisk skjønnlitteratur	3
1.3	Å lese kinesisk skjønnlitteratur i oversettelse.....	4
1.4	Intertekstualitet	5
2	Litterær realisme i Vest.....	7
2.1	Realismen som stil/form/retning – hva er typiske kjennetegn?.....	8
2.2	Realismens stilkjennetegn	9
2.3	Realisme i kontrast til idealisme: Platon og Aristoteles	10
2.4	Realismens start i Europa	11
2.5	Realismen i Frankrike.....	13
2.6	Realismen i Russland.....	14
2.7	Den borgerlige dannelsesroman	15
2.8	Å skape typer i realistisk litteratur.....	16
2.9	Auerbach, Watt og Lukács	16
2.10	Lukács og Brecht	17
2.11	Synsinntrykkets betydning i europeisk realisme.....	18
2.12	Å anskue eller gjennomskue virkeligheten	19
2.13	Realisme: å synliggjøre verden og tingene	20
2.14	Adorno om Balzac	21
2.15	Bakhtin – polyfoni og karnevalisme	21
3	Litterære arv og realisme i Kina på 1900-tallet – mellom tradisjon og fornyelse.	23
3.1	Litteraturtradisjoner i Kina	23
3.2	Kinas historie – storhet og fall.....	26
3.3	Litteraturens oppgave: å forandre samfunnet	27
3.4	Fjerde mai bevegelsen	28
3.5	Klassisk kinesisk språk (litterært skriftspråk) og folkespråk – wen-yan og/eller bai-hua	31
3.6	Maos Yenan forelesninger.....	32
3.7	Revolusjonen i 1949 - Folkerepublikken dannes	33
3.8	Realisme i Kina	34

3.9	Litteraturen etter Mao og Kulturrevolusjonen.....	35
3.10	Bildet, synet og tingene i kinesisk realisme.....	36
3.11	Mimesis og katarsis i vestlig og kinesisk litteratur.....	36
3.12	Import av vestlige verdier?	37
4	Mo Yan - oppvekst og forfatterskap	39
4.1	Bakgrunn og oppvekst.....	39
4.2	Mo Yans musser – hvorfor han ble forfatter	40
4.3	Fantastiske fortellinger og historiske kjensgjerninger – Fiksjon og fakta.....	42
4.4	Forholdet til naturen – dyr, fugler og planter	43
4.5	Brutalitet, medfølelse og medlidenhet.....	44
4.6	Ånder og overtro i kinesisk kultur, litteratur og religion.....	44
4.7	Rotsøkende litteratur.....	45
4.8	Kinas historie.....	46
4.9	Hjemstavnsdiktning	47
4.10	Impulser fra klassisk kinesisk litteratur	47
4.11	Påvirkning og inspirasjon fra vestlige forfattere.....	48
4.12	Mo Yans forfatterskap	49
4.13	Mo Yans skrivemåte	50
4.14	Magisk realisme	52
4.15	Politisk aktivitet og samfunnskritikk	53
5	Store bryster og brede hofter – en narrativ analyse	55
5.1	Dedikasjon	55
5.2	Tittelen.....	56
5.3	Starten - In medias res-åpning	57
5.4	Fortelleren.....	57
5.5	Karakterene.....	58
5.6	Handlingen.....	59
5.7	Dannelsesroman.....	60
5.8	Historieskrivning	60
5.9	Sosial realisme. Sult, fattigdom og nød.....	63
5.10	Ondskap og ubarmhjertighet.....	64
5.11	Grusomhet og idyll	65
5.12	Påvirkningen fra vest	65

5.13	Familien - kinesiske menn og synet på kvinner	66
5.14	Kroppen – brystene.	68
5.15	Avhengigheten av brystene og bindingen til det kinesiske.....	71
5.16	Religionen i romanen	72
5.17	Kirka som symbol?	73
5.18	Overtro	74
5.19	Å snakke med dyrene	75
5.20	Fuglefeen.....	77
5.21	Hallusinasjoner og paranoia.....	78
5.22	Synet og andre sansemodaliteter.....	79
5.23	Synestesi	79
5.24	Showing og telling.	80
5.25	Dyr og fugler	82
5.26	Bilder, metaforer, simile:	83
5.27	Blomsterspråk - En fargesprakende roman.	84
5.28	Hyperboler	84
5.29	Intertekstualitet	85
5.30	Polyfoni.....	85
5.31	Karnevalisme og sirkusstemning	86
5.32	Det nye Kina. Degenerering av samfunn og mennesker.....	86
5.33	Realisme med kinesiske karakteristika	88
	Litteratur.....	89

1 Innledning

Et tema i denne oppgaven er litterær realisme i Kina, - hvilke kjennetegn den har og hvordan den forholder seg til europeisk/vestlig realisme. Oppgaven starter imidlertid med en gjennomgåelse av realismen i Vesten, særlig i Europa, med vekt på fransk realisme i det 19. århundre. Foruten å vise hvordan europeiske realisme oppsto og hang sammen med samfunnsutviklingen i bred forstand, så som kapitalismen, industrialiseringen, urbaniseringen, sekulariseringen, nye trykkemetoder og andre forhold som gjennomgås i kapittel 2, vil særtrekk ved litterær realisme og litteraturteori som har fokusert på realismen presenteres. Det gjelder Erich Auerbachs analyse av virkelighetens representasjon i litteraturen; Ian Watts tanker om realismens framvekst og enkeltindividers sanseerfaringer; Lukács romanteori og realismedrøfting; Bakhtins romananalyse; Peter Brooks og Sara Danius' diskusjon av visualitetens betydning i litterær realisme og Adornos kommentar til realismens fokus på framtrede og «ting». Et formål med å presentere vestlige litteraturteorier er å hente fram analytiske perspektiver og et teoretisk begrepsapparat for å diskutere realismen i kinesisk litteratur på 1900-tallet, og for å analysere Mo Yans roman *Store bryster og brede hofter*. Kapittel 3 presenterer kinesiske litteraturtradisjoner og kinesisk litteraturteori i det 20. århundre med påpeking av likheter og forskjeller mellom realismen i Vest og i Kina. Kapittel 4 introduserer Mo Yan og hans forfatterskap, innflytelsen fra klassisk kinesiske litteratur og vestlige tradisjoner; og kapittel 5 analyserer Mo Yans roman *Store bryster og brede hofter*.

Kina har en klassisk litterær kanon som er ukjent for mange litteraturvitere i Vest. Nålevende kinesiske forfatter, heriblant Mo Yan er påvirket av denne litterære arven slik vestlige/europeiske forfattere er påvirket av og viderefører vestlige litterære tradisjoner helt fra de greske dramaer. På samme måte som det kan spores en intertekstualitet hos forfattere i Vest kan man se rester og kopier av klassisk kinesisk litteratur hos dagens kinesiske fiksjonsforfattere, og det er en målsetting i denne oppgaven å spore den betydning kinesiske litteraturtradisjoner har hatt for spesielt realistiske forfattere i Kina og særlig for Mo Yan.

Litterær påvirkning foregår også over kultur- og landegrensene, ikke minst i våre dager. Heller ikke kinesiske forfatter er utelukkende påvirket av sitt eget lands litteratur, selv om Kina fram til slutten av 1800-tallet og i perioden fra ca. 1950 til ca. 1980 hadde lite kontakt med omverdenen og var nærmest upåvirket av utenlandske trender. I en såkalt 'globalisert verden' har dette endret seg, også kinesiske forfattere er kjent med og påvirket av skrive tradisjoner i andre deler av verden.

1.1 Litteraturens røtter i Vest og Øst

Røttene for vestlig litteratur finnes i antikkens Hellas. Greske drama blir ofte fremhevet som de første litterære verk, og Aristoteles (384-322 f.v.t.) med sin poetikk er fortsatt en innflytelsesrik litteraturteoretiker. I Vesten har det vært en tilbøyelighet til å oppfatte greske drama og gresk lyrikk som litteraturens vugge og start for all fiksjonslitteratur. Poetikken forankret i Aristoteles' mimesis har vært gitt universell gyldighet. Når Vesten snakker om litteraturens opprinnelse og arnested kan det være nyttig å minne om at det er røttene til vestlig litteratur det tales om og ikke verdenslitteraturen som sådan. I andre deler av verden, f.eks. i Kina, finnes helt andre tradisjoner. Greske drama var ukjent og ble ikke oversatt før på 1900-tallet¹. Orientalisk poetikk og skjønnlitteratur har røtter i lyrikken (Miner, 1990) og deler ikke arnested med den europeiske. Først fra slutten av 1800-tallet, under Qing-dynastiet, og seinere i 4. mai perioden (1919-1935) ble vestlig litteratur, i hovedsak realistiske romaner, introdusert i Kina, og det litterære felt ble utsatt for spenningen mellom tradisjonell kinesisk litteratur og utenlandsk, dvs. vestlig og russisk litteratur. Men lenge før den tid var det en klassisk kinesisk litteratur uten særlig kontakt med Vesten.

Det betyr ikke at det ikke er fellestrekk i dag mellom f.eks. realistiske romaner i Øst og Vest. Litterære trender har det siste hundreåret krysset landegrensene og blitt kjent overalt og bidratt til at litteraturen har blitt mer ensartet og mindre kulturspesifikk. Forsøkene på å beskrive litteraturhistorien i en internasjonal, transkulturell kontekst har ifølge Engdahl (2015) gjort det klart at helt autonom eller isolert nasjonal litteratur er en illusjon. Viktige strømninger krysser grenser og gjør seg gjeldende i hele det kulturelle fellesskapet. En realistisk roman i Kina i dag er ikke så forskjellig i form eller innhold fra en realistisk roman i Europa. Men til tross for likheten er det fortsatt karakteriske forskjeller som skriver seg fra ulike litterære tradisjoner og sedvaner, og ulik intertekstualitet.

Mo Yan har i sine senere fiksjonstekster gjort bevisst bruk av former forbundet med tradisjonell eller klassisk kinesisk skjønnlitteratur. Dette kan være en grunn til at hans realisme er karakterisert med ord som 'hallusinatorisk' og 'magisk' av vestlige litteraturvitere, bl.a. av Svenska Akademien og der det henvises til innslaget av noe overnaturlig eller fantastisk som bryter med det realistiske. Denne formen som finnes i klassisk kinesisk fiksjonstradisjon

¹ Den tidligste oversettelsen kan spores tilbake til Zuoren Zhou. Han oversatte i 1924 en del av Euripides *Den trojanske kvinnen* basert på en engelsk versjon. Aiskhylos' *Prometheus i lenker* ble oversatt i 1926, med utgivelse i 1932. Mellom 1932 og 2013 er det oversatt til kinesisk åtte ganger (Chen & Zhao, 2014) og fram til 2014 hadde 32 greske tragedier kommet i kinesisk versjon. Chen og Zhao (2014) mener disse oversettelsene har fått betydning for dramalitteraturen i Kina, men ikke for andre sjangre. Dessuten startet påvirkningen for mindre enn 100 år siden. Før den tid har kinesisk litteratur i liten grad vært påvirket av gresk og romersk diktning.

praktiseres nå av Mo Yan og andre moderne kinesiske forfattere. Den narrative strategien og formen med sømløs blanding av fiksjon og virkelighet er hentet fra kinesisk tradisjon, fra kulturens røtter. Generelt har det å 'se bakover' vært en trend i kinesisk fiksjon etter 1980. Forfattere som Mo Yan reflekterer over kinesisk historie og kultur og omskriver tradisjonell kunnskap og forestillinger om Kinas fortid. Mange 'rotsøkende' romaner foregår mellom 1840 og 1970, da Kina led nederlag, ydmykelse, statskupp, var herjet av krigsherrers vold, borgerkrig, invasjon og revolusjon. I denne sjangeren er Mo Yans romaner mesterverk, og av stor historisk betydning (Lovell, 2012).

1.2 Goethe og kinesisk skjønnlitteratur

Til tross for forskjellene mellom realisme i Kina og i Europa er kinesisk realistisk litteratur fullt forståelig for lesere i Vest. Engdahl (2015) viser til at Goethe i sin samtale med Eckermann 31. januar 1827 hadde nevnt en kinesisk roman han hadde lest i fransk oversettelse som imponerte ham som umiddelbart forståelig og med nært forhold til hans egen smak. Goethe er uenig med Eckermann som mente at en kinesisk roman må være «veldig merkelig.» Nei, sier Goethe, den er ikke så rar som en kan tro:

Menneskene i den tenker, handler og føler nesten som vi gjør, og man har snart inntrykk av å være av samme type som dem, det er bare at alt er gjort med større klarhet, renhet og moral. Alt i deres verden er rimelig og vanlig, uten stor lidenskap og poetisk nerve, og bærer en stor likhet med mitt dikt Hermann und Dorothea og engelske romaner av Richardson. De skiller seg på den måten at naturen alltid er involvert i livene til karakterene. Hele tiden hører du gullfisk plaske i sine dammer, fuglene synge på sine grener, dagen lattermild og solrik, natten alltid klar [...] Og det er et stort antall legender som følger med fortellingen og brukes litt som ordspråk (Fra Engdahl, 2012)

Denne karakteristikken Goethe ga av kinesisk litteratur tidlige på 1800-tallet skal vi se også gjelder for Mo Yans realistiske romaner som er tema for denne oppgaven. Det er altså noe særegent, men også gjenkjennelig ved den kinesiske realismen.

Litterær realisme blir i vår del av verden ofte forbundet med romanforfattere i Europa, særlig i Frankrike, England og Russland fra 1850-tallet. Kundera (1987) hevder at den realistiske romanen er Europas verk og selv om dens oppdagelser er gjort på forskjellige språk, tilhører den realistiske romanen Europa. Men dette er nok uttrykk for eurosentrisme, Det finnes selvsagt realistisk diktning også utenfor Europa, ofte med en særegen kulturell og historisk koloritt. Det gjelder f. eks. såkalt magisk realisme i Latin- og Sør-Amerika med Gabriel Garcia Márquez, Alejo Carpentier og Miguel Ángel Asturias som typiske representanter. Og som denne oppgaven vil vise finnes det en realistisk romantradisjon med særlige kinesiske kjennetegn.

1.3 Å lese kinesisk skjønnlitteratur i oversettelse.

All kinesisk litteratur det er henvist til i denne oppgaven er lest i engelsk eller norsk oversettelse. Litteraturteori og litteraturvitenskap som opprinnelig er publisert på kinesisk er lest på engelsk, skjønnlitteraturen er lest i både norsk og engelsk oversettelse. Hva som er lest på engelsk og/eller norsk fremgår av litteraturlista. Å analysere en kinesisk roman i oversettelse byr på enkelte problemer. I analysen av *Store byster og brede hofter* har jeg brukt en norsk oversettelse av Brit Sæthre. Den er basert delvis på Harold Goldblatts engelske oversettelser som er foretatt i samarbeid med og 'godkjent' av Mo Yan. Mange har pekt på at Mo Yan har vært velsignet med en spesielt talentfull engelsk oversetter med lang erfaring som oversetter av kinesisk skjønnlitteratur. Brit Sæthre har også fått mye ros for oversettelsene til norsk. Begge har solid kunnskap om kildespråket, kinesisk kultur og historie.

Mo Yan har selv kommentert Goldblatts oversettelser²

[...] de engelske versjonene ville aldri ha blitt så vakkert oversatt hvis det ikke var for ham (Goldblatt). Venner av meg som kjenner både kinesisk og engelsk har fortalt meg at oversettelsene hans er på linje med mine originaler. Men jeg foretrekker å tro at de har gjort mine romaner bedre. Jeg innrømmer at noen mennesker, med tvilsomme motiver, har fortalt meg at han har lagt til ting som ikke finns i den opprinnelige versjonen, for eksempel beskrivelser av sex. Disse menneskene er uvitende om det faktum at han og jeg har en avtale om at han skal oversette sexscener på måter som vil appellere til amerikanske lesere. Det er grunnen til at de engelske og kinesiske versjonene kan virke annerledes (Mo Yan, 2000a).

Howard og jeg begynte samarbeidet i 1988. Vi har utvekslet mer enn hundre brev og snakket utallige ganger over telefon. Det eneste formålet med en slik hyppig kontakt er å perfektionere de engelske oversettelsene. Ofte konfererer vi om en setning eller et objekt han er ukjent med. Noen ganger må jeg satse på mine primitive tegneferdigheter for å skissere noe for ham. Av det jeg har sagt kan dere forstå at han ikke bare er en dyktig oversetter, men seriøs og pliktoppfyllende. Det er mitt hell at jeg kan jobbe med noen som ham (Mo Yan, 2000a).

Nå oversetter han min neste roman, *Store bryster og brede hofter*, en bok tykk som en murstein. Hvis du vil, kan du hoppe over mine andre romaner, men du må lese *Store bryster og brede hofter*. I den har jeg skrevet om historie, krig, politikk, sult, religion, kjærlighet og sex. Jeg forteller deg at hvis han ber meg om å kutte noen av de saftige delene så vil jeg ikke gjøre det. Det er fordi sexscenene i *Store bryster og brede hofter* er blant mine mest gledelige prestasjoner. Etter at han er ferdig oversettelsen, vil du se hvor godt jeg har gjort det! (Mo Yan, 2000a).

Goldblatts og Sæthres oversettelse var basert på et forkortet manuskript utgitt i Kina i 2003. Under oversettelsen ble det gjort visse endringer i den opprinnelige teksten, med godkjennelse fra forfatteren. Enkelte mener oversettelsene til engelsk og norsk er mer sammenhengende enn originalen, ettersom oversetterarbeidet med forfatterens godkjennelse har bestått i å kutte i den opprinnelige teksten og endre rekkefølgen av noen kapitler. Kapittel 7 i den opprinnelige versjonen som forteller om mors familie er flyttet frem for å bli kapittel 2 i den engelske/norske

² Fra et foredrag i Tattered Cover bokhandelen i Denver, Colorado, den 20 mars 2000 (Mo Yan, 2000a).

oversettelsen (Ng, 2005). Goldblatt/Sæthre har tillatt seg omskrivninger og utelatelser for å hjelpe engelskspråklige/norske lesere med å forstå bilder og symboler fra en annen kulturell kontekst (Du & Zhang, 2015). Peng (2014) gir mange eksempler på at Goldblatt har lykket med å oversette ikke bare språklig korrekt, men også kinesiske kulturuttrykk og historiske hendelser til noe de som leser den engelske oversettelsen kan skjønne. Oversettelse er ikke bare er bytte av språk, men handler om å oppnå forståelse for kulturelle særtrekk. For å løse dette, må oversettere utelate eller velge andre bilder for å tilpasse seg målgruppas dominerende poetikk.

1.4 Intertekstualitet

Metoden med intertekstuell lesing er velkjent i moderne litteraturkritikk. Ethvert skjønnlitterært verk bygger implisitt eller eksplisitt på tidligere tekster innenfor litteraturtradisjonen i kulturen og denne intertekstualiteten er det vanskelig å få med seg ved oversettelser for en leser som ikke kjenner kildepråket og dets kulturelle og litterære tradisjoner. Oversettelsen informerer sjelden om intertekstualiteten på kildepråket. Vestlige lesere av Mo Yans romaner vil antagelig få enda bedre forståelse av hans tekster med kjennskap til det litterære nettverk de inngår i innenfor kinesisk litteraturtradisjon. Tilsvarende kan det etableres intertekstualitet innenfor målpråkets litteraturtradisjoner, (re-kontekstualisering) og dette går de som kun kjenner kildekulturens litteratur glipp av. I en oversettelseskontekst kan en ved å nyttiggjøre seg begge språkområdenes litteraturtradisjoner plassere teksten i et mer komplekst nettverk av litterære tekster både i samtiden og ved inndragning av tekster fra flere kulturer.³

Mo Yans tekster har dype røtter i kinesisk litteratur og i muntlige tradisjoner på hjemstedet. Som gutt leste han gamle kinesiske romaner, fortellinger og eventyr som noen gang lå nært opp til den muntlige fortellertradisjon: *The Romance of the Three Kingdoms*, *Water Margin*, *Journey to the West* fra det 17. århundre og samlingen *Strange Tales from a Chinese Studio* fra samme tid (Engdahl, 2015). Når Mo Yans romaner leses intertekstuellet kan en ifølge Maiping (2015) se at Mo Yan har dyp innsikt i Kinas historie, at mange av karakterene finnes i tidligere kinesiske tekster og at han fremstiller politiske forhold annerledes enn offisiell historieskrivning gjør. Det gjelder f.eks. krigen mot Japan der den offisielle fremstillingen har

³ Mange svenske lesere som kun har lest Mo Yan i oversettelse sammenlikner ham med Nobelprisvinneren fra 1909, Selma Lagerlöf, og særlig hennes første roman: *Gösta Berlings saga* fra 1891. Begge skriver om hjemstavnen. De fleste kinesiske lesere som kjenner originalen, men som ikke har lest Selma Lagerlöf, går glipp av denne referansen. Mo Yan har visstnok heller ikke lest Lagerlöfs roman og svenske lesere foretar åpenbart en re-kontekstualisering. Det betyr at kinesiske og vestlige lesere har ulik intertekstuell lesing av den samme romanen.

vært at den ble ledet av Kommunistpartiet og at alle heltene var ufeilbarlige medlemmer av partiet. Denne fremstillingen som er videreformidlet også i mange kinesiske romaner er imidlertid påført en stor dose partipropaganda, og Mo Yan har i sine romaner, f.eks. i *Rødt korn* og i *Store bryster og brede hofter* skildret hendelser som skjedde i hjembyen og der heltene som kjempet mot japanerne ikke var partimedlemmer, men alminnelige bønder, ja enkelte av dem var sågar banditter. Mange av Mo Yans romaner bidrar til å omskrive historien og undergrave den rådende historiske diskursen. Men det er ikke lett å oppdage for lesere uten kjennskap til kinesisk historie og offisiell historieskriving.

Litterære strømninger som har dominert i vestlige litterære sirkler i over 100 år: romantikk, realisme og modernisme, har også hatt innflytelse på moderne kinesisk litteratur. Innsatsen for å oversette vestlig litteratur har bidratt til at kinesisk litteratur er annerledes enn den ellers ville vært. Men vestlig litteratur har ikke i samme grad blitt påvirket av den kinesiske. Mens kinesiske lesere lenge har vært kjent med vestlig litteratur, har vestlige lesere først lært kinesisk litteratur å kjenne gjennom oversettelser i de siste tre tiårene. Mange kinesere leser nå engelsk, fransk eller andre vestlige språk, mens svært få i Vesten kan lese kinesisk (Cao, 2015). Kunnskapen om kinesisk historie er også svak i Vesten og det er vanskelig for den som ikke kjenner kinesisk sivilisasjon, kultur og historie å ha en fullgod forståelse av kinesisk skjønnlitteratur. Det er en skam for en elev på videregående skole i Kina å ikke kjenne til Platon, Aristoteles, Shakespeare, Goethe, Twain, Joyce, Eliot, Faulkner eller Hemingway. Som kontrast er det helt naturlig for selv vestlige litteraturvitere, for ikke å snakke om for studenter og generelle lesere, å være uvitende om alle klassiske eller moderne kinesiske forfattere (Wang, 2014). Denne oppgaven har også som formål å rette opp litt av denne ubalansen og gjøre kinesiske litteraturtradisjoner bedre kjent i Norge.

2 Litterær realisme i Vest

I boka *Documents of Modern Literary Realism* viser George J. Becker (1963) med eksempler fra England, Frankrike, Tyskland, Russland, Skandinavia, Spania, Portugal og USA hvordan den litterære realismen i Vesten oppsto som en reaksjon på romantikken og som et svar på 'den nye tidas' krav. Essensen i realismen er forsøket på å representere og gjengi 'virkeligheten' eller livet slik det er og ikke slik det burde være, ikke idealisere eller forskjønne det. «Den eksakte gjengivelsen av livet, uten noen fiktive elementer» var Emile Zolas karakterisering av den litterære metoden realistene hadde lansert. At realisms kunstneriske ambisjon var å vise hvordan saker og ting er, ikke hvordan de burde være, oppfattes i våre dager som selvsagt. Men slik var det ikke ved realisms start på midten av 1850-tallet. Da var meningene om denne kunstretningen mildt sagt delte og noen mente realistene bare gjenga den sansbare virkeligheten og «kopierte leksika», som lyrikeren Charles Baudelaire uttrykte det, i motsetning til kunstnere som er «fantasiens forkjempere» og farger det de sanser med egne følelser og tanker (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007).

Men realisme er ikke et objektivt speilbilde av virkeligheten. Det er diktning og forfatteren står fortsatt mellom virkeligheten og teksten og tilfører noe personlig og subjektivt. Ifølge Jameson (2013) skriver f.eks. Balzac inn mange av sine allegoriske fortellinger i romanen og ble en stor realist nettopp fordi han tok sine egne fantasier på alvor. Begjær og følelser finnes også i realismen når virkelige mennesker og deres forhold til hverandre skal fremstilles. Realistisk litteratur er altså noe mer enn sosiologisk virkelighetsbeskrivelse. Dokumentarisk nøyaktighet var heller ingen målsetting for den europeiske realismen og til tross for detaljene er fiksjonen full av fakta-unøyaktigheter. Med vekt på det dennesidige, sannsynlige og gjenkjennelige snarere enn det sentimentale, idylliske og hinsidige bryter imidlertid realismen med tidligere tradisjoner som klassisme og romantikk og behandler emner som i romantikken ikke var ansett som 'poetiske' nok. Sakte, men sikkert ble den idealistiske romanen henvist til historien (Danius, 2013) og realismen avløste romantikken som et stilideal i Europa løpet av det 19. århundre. *Forandring og opprør* er noe typiske for tida og den litterære realismen setter ord på endringene og opprøret.

Realismen er ikke en homogen litterær retning. Fransk, russisk, engelsk og amerikansk realisme har utviklet seg forskjellig under påvirkning av nasjonale tradisjoner (Becker, 1963). Det betyr at realistisk litteratur bare kan forstås fullt ut innenfor den spesifikke nasjonale eller kulturelle konteksten der den er produsert. Ulike realistiske former til forskjellige tider og i ulike kulturer er imidlertid variasjoner over et grunntema. Uansett hvilket land vi snakker om

så forbindes realismen med sekularisering, demokratisering, urbanisering, varesamfunnets gjennombrudd, økende leseferdigheter i brede befolkningslag, billigere og raskere trykkesetter og gjennomslag for et kommersielt bokmarked (Danus, 2013). Forfatterne påtok seg oppgaven å beskrive, fortolke og forstå det nye samfunnet. Derfor var det også mye sosiologisk analyse i den tidlige realismen samtidig som empirismen i vitenskap og filosofi ble et forbilde. Men europeisk realisme er noe mer og annet enn sosiologi og samfunnsanalyse, menneskenes følelsesliv, begjær og relasjoner var også tema for en realisme som vil skape et inntrykk av ekthet og sannhet hos leseren (Becker, 1963).

2.1 Realismen som stil/form/retning – hva er typiske kjennetegn?

Diskusjonen av 'realisme' er utfordrende fordi det finnes mange definisjoner og motstridende vurderinger. Birke og Butter (2013) skiller mellom fire måter å bruke realismebegrepet på i litteraturvitenskapen. I snever forstand betegner realisme en epoke i litteraturhistorien, en skrivetradisjon i det 19. århundre knyttet til romanen som litterær sjanger og med forfattere som Balzac, George Eliot og Flaubert som typiske representanter. Den realistiske roman i det 19. århundre har dessuten et sett med estetiske konvensjoner, f.eks. komplekse og psykologisk troverdige karakterer, et helhetlig plott og et hverdagslig miljø. Slike romaner hviler på en grunnleggende antagelse om at det eksisterer en realitet uavhengig av forfatteren, og som kan (ikke uproblematisk eller direkte) formidles språklig. En slik definisjon av 'realisme' knyttet til en bestemt tidsperiode supplerer Birke and Butter (2013) med andre måter å bruke begrepet på ettersom det fins realistisk litteratur også utenfor epoken. 'Realisme' kan også referere mer generelt til kunstverk som fanger virkeligheten og i denne betydningen kan en modernistisk roman anses som mer realistisk enn romaner skrevet under realismens høykonjunktur i Frankrike. Ord som 'realisme' og 'realistisk' brukes dessuten i dagligtalen, om en filosofisk retning og en vitenskapelig tradisjon. Realismen slik den uttrykte seg i filosofi, vitenskap og litteratur i Europa på 1800-tallet hang sammen med store samfunnsmessige endringer som startet på 1700-tallet med transformasjonen av føydalsamfunnet. Verdensbildet ble erstattet av en oppfatning av en verden som endrer seg og som består av enkeltindivider med forskjellige erfaringer avhengig av tid og sted (Watt, 1957). Samtidig med sekulariseringen og «Guds død» (Nietzsche) oppsto forestillingen om at sannheten kan oppdages av mennesket gjennom sansene, en oppfatning som skriver seg fra bl.a. vitenskapsteoretikerne Descartes og Locke i midten av det 18. århundre (Watt, 1957). Realismen i litteraturen er utvilsomt påvirket av realismen i vitenskap og filosofi som gjerne forstås som det motsatte av idealisme (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007). Realisme og naturalisme i litteraturen ble også betraktet som en form

for vitenskap. Både Balzac og Zola så på seg selv som vitenskapsmenn. For naturalismen var oppgaven ifølge Zola å erstatte ren fantasi med observasjon og eksperimentering. Zola mente realistene og naturalistene fremstilte verden som den er som en reaksjon på idealistiske og romantiske kunstformer. Eller muligens for å vise hvor interessant og vakker en verden som ikke forskjønnes er (Brooks, 2005). Et særtrekk ved realismen på 1800-tallet var at den gjenga og beskrev hverdagslivet og den virkeligheten vi kunne sanse, og at den skulle underholde, opplyse og påvirke og dessuten ha en sosial og politisk funksjon.

Tidligere ble imitasjon av hverdagen regnet til de lavere sjangre: komedie, farse, satire. Fram til midt på 1800-tallet hadde den realistiske romanen lavere status enn poesien i Europa, og ble knapt betraktet som diktekunst. Hva som synes å endre seg fra slutten av 1700-tallet, med den franske revolusjon som den store symbolske hendelsen, og Jean-Jacques Rousseau og de engelske romantiske forfattere som flaggbærere - er en ny verdivurdering av dagligdags erfaringer. Den nye verdsettelsen er knyttet til middelklassens økende innflytelse. Det oppstår litterære former som tar utgangspunkt i alminnelige menneskers erfaringer (Brooks, 2005). Samtidig ble prosasjangeren påvirket av nye trykkt teknikker og distribusjonsmåter: spredningen av flere kopier av samme tekst som kunne kjøpes i en bokhandel eller lånes fra bibliotek, lest alene, hjemme. Bokproduksjonen ble industrialisert og forfatterne publiserte romaner som føljetonger på avisforsidene, en fransk oppfinnelse på 1830 tallet. Serieromanene økte lesertallet til det mangedobbelte (Brooks, 2005) som følge av bedre leseferdighet.⁴

2.2 Realismens stilkjennetegn

Realismens stil er kjennetegnet av motstand mot åpenbar lyrisk, dramatisk, tragisk eller komisk stil. Stilblanding er vanlig, det høye og det lave, det sublime og vulgære, det tragiske og det komiske kombineres slik at ingen av dem dominerer. Stilen er «økonomisk» uten utsmykking. Abstrakte symboler og metaforer forekommer sjelden og språket er gjerne dagligdags talespråk, ikke høystemte talemåter. *Karakterene* står i sentrum og ofte foretrekkes typer eller 'gjenkjennelig karakterer' som Virginia Woolf kalte det. Karakterene plasseres i alminnelige situasjoner med dagligdags opplevelser og oppfattes som 'virkelige', eller mer enn virkelige ettersom de er typiske og representerer bestemte måter å være på (Brooks, 2005). Ofte er det et bredt register av personer i ulike sosiale lag og under ulike historiske, kulturelle og sosiale omstendigheter. Karakterene representerer kompleksiteten i menneskelig eksistens og samfunnsliv, og realismen poengterer avhengighet eller samsvar mellom karakterene og deres

⁴ I Frankrike kunne 65% av befolkningen lese og skrive på 1860-tallet, ved utgangen av århundret hadde det økt til 90% (Brooks, 2005).

miljø. Ofte forekommer det detaljerte, minutiøse og nøkterne empiriske beskrivelser av karakterer, hendelser og miljøer som bidrar til virkelighetsoppfatningen. Skildringen av sosiale og kulturelle forhold har også som formål å få fram omstendigheter som skjuler seg under den sansbare overflaten. *Fortelleren* kan være hvem som helst og det kan være en kjede av fortellere. Bruk av sann-tid, kronologi og kontinuitet er med på å skape virkelighetsfølelse.

I romantikken var metaforen en dominerende retorisk figur. I den realistiske 1800-talls litteraturen ble den ifølge Danius (2013) utkonkurrert av metonymien. En metafor er en billedlig uttrykksmåte som bygger på likhet og er basert på analogi, mens metonymien bygger på nærhet og på at enkeltstående ting settes sammen til en helhet. I realismen skulle ingenting stå for noe annet eller forstås i overført betydning. Realismen ville det bokstavelige, det var en anti-allegorisk holdning (Danius, 2013). Som vi skal se i kapittel 5 følger ikke Mo Yan denne oppskriften fra europeisk realisme.

2.3 Realisme i kontrast til idealisme: Platon og Aristoteles

Diskusjonen om den ideelle og sanselige verden og hvordan virkeligheten skulle gjengis starter i Vesten med Platon (428/427-348/347 f.v.t) og Aristoteles (384-322 f.v.t). Sammen grunnla de Vestens forestillinger om estetikk, poetikk og betingelsene for sann kunnskap. For Platon er ideene i den såkalte *intelligible* verden det primære. Ideene kan kun nås av tanken og fremgår ikke uten videre av den stadig skiftende empiriske fremtoning vi kan gripe med sanseapparatene. For Platon var dikterne noen som imiterte og gjenga det de sanset, altså det som allerede var en imitasjon av det virkelige: ideene. Platon mente derfor at sanseintrykket, f. eks. synsinntrykket, ikke er annet enn en imperfekt imitasjon av det virkelige. I stedet for å komme nærmere det sanne, fjernet de seg fra det og kopieringen av det sansbare blokkerte muligheten for å forstå den egentlige virkeligheten. Ettersom diktekunsten for Platon er en etterligning av en imitasjon vil den kunsten som forsøker å være mest trofast overfor overflaten og skinnet, være den med lavest virkelighetsgehalt (Brooks, 2005). Denne oppfatningen kan minne om argumentene til Adorno (1953) (se senere) som hevder at den ting-fokuserte realismen ved å reprodusere detaljene i den sansbare verden og fokusere på framtredelesformene, skjuler de essensielle, underliggende mekanismer og unnlater å se at realiteten i dens sansbare form er konstruert og kan være en fordreining av vesensforholdene. Den ting-fokuserte realismen ser heller ikke de ideologiske kreftene som skaper deres fortellinger om hva som skal gjelde som det virkelige. Senere i europeisk kunsthistorie har imidlertid kunsten, herunder diktekunsten blitt betraktet nettopp som tilgangen til det

bakenforliggende og essensielle. Ikke minst har realismen hatt som program å vise fram og avsløre virkeligheten, med utgangspunkt i det sansbare

Aristoteles definerte diktning som *mimesis* (etterligning, imitasjon), men han ser det som et fortrinn, og noe naturlig for mennesket. Kunsten imiterer og går lenger enn naturen, sier Aristoteles, - den avdekker det som ligger skjult i tingene. For Aristoteles handler *mimesis* ikke om passiv kopiering eller detaljert nøyaktighet, og fremfor nøyaktig imitasjon verdsatte han kunsten etter dens emosjonelle styrke,- for diktning er også *poiesis*, og diktekunsten gir ifølge Aristoteles en høyere form for sannhet. Selv om Aristoteles mente den sansbare verden er identisk med den virkelige, primære verden, så skiller han mellom partikulære og universelle fenomen, og det var dikterens oppgave å få fram det universelle. På denne måten vil kunnskap som skriver seg fra kunsten ha en generell karakter og ikke være en betinget kunnskap som endrer seg fra sted til sted og til ulike tider. Til midten av 1700-tallet var ideen at litteraturen, billedkunsten og veltalenheten skulle forsøke å fange det allmenne (Danius, 2013), men på 1700-tallet skjedde en endring. Tingene begynte å bli interessante, og med dem det partikulære. Det handler om en dyptgående, kulturell endring og i løpet av 1800-tallet er prosessen fullbyrdet.

Aristoteles skilte også mellom diktekunst og historieskriving; «Diktningen er mer filosofisk og mer verd oppmerksomhet enn historieskrivningen er, for mens diktningen er opptatt av universelle sannheter behandler historieskrivningen enkeltstående fakta» (Harland, 1999: 11). «Dikterens oppgave er å beskrive ikke det som har skjedd, men det som kunne ha skjedd, dvs. hva som er mulig, sannsynlig eller nødvendig. Poesi er mer filosofisk og viktigere enn historie ettersom dens utsagn handler om det universelle mens historikerens handler om det partikulære» (Harland, 1999: 11). Jeg skal komme tilbake til forholdet mellom diktekunst og historieskrivning i Kina i kapittel 3 og 5.

Aristoteles utviklet sin lære om *katarsis*, som svar på Platons fordømmelse av diktningen som etterligning og han hevdet at diktekunsten gjennom rensende sletting av medlidenhet og terror tjente til å gjeninnsette fornuft i det menneskelige fellesskap og at *katarsis* er diktekunstens vesentlige bidrag. I Kina er som vi skal se *katarsis* ikke knyttet til diktekunsten eller litteraturen, og Aristoteles bidrag til poetikken var ukjent i Kina til ut på 1900-tallet

2.4 Realismens start i Europa

Realismens tidsepoke i Europa ble innledet rundt 1830, med Dickens, Gogol, Stendhal, Balzac, og etter hvert med Eliot, Tolstoj og Flaubert. Senere kom naturalismen, en form for 'hyperrealisme' (Harland, 1999), med Zola og hans roman *Thérèse Raquin* (1867) som et typisk

eksempel. Samtidig med framveksten av den realistiske roman var det i Europa økt interesse for enkeltmennesker og deres utvikling og liv preget av miljøet. Mennesket var ikke skapt av Gud, men av de sosiale omstendighetene de levde under. Erich Auerbach kommenterer den presisjonen Balzac bruker for å definere sine karakterer i deres sosiale og historiske miljø, og bemerker at «for ham blir ethvert miljø en moralsk og fysisk atmosfære som impregnerer landskapet, bostedet, møblene, redskapene, klærne, karakteren, omgivelsene, ideene, samfunnet og menneskenes skjebne, og på samme tid dukker den generelle historiske situasjon opp igjen som en total atmosfære som omslutter alle de ulike miljøene» (Auerbach, 1946/1953:473). Det naturalistiske eller zoologiske premiss i realismen innebærer at for å forstå menneskene må en forstå deres miljø. Dette ble tidlig gjort eksplisitt av Balzac⁵, og teoretisert hos Hippolyte Taine i hans *Rase, miljø og tidspunkt* (1864/2007). Virginia Woolf (1966) godtar på sin side ikke premisset om at beskrivelse av habitatet (miljøet) er kongeveien til å forstå personer. Hun mener det er nødvendig å gå utover det å registrere det som viser seg og kan ses, tilsynekomsten.

Fra 1700-tallet var det en voldsom utvikling av vitenskapene og en erfarte at vitenskapen kunne forandre samfunnet. Med den industrielle revolusjon oppsto ny forståelse av hvordan naturkreftene kunne utnyttes og naturen endres. Etter hvert tenkte man også at samfunnet kunne forbedres. Forfatterne ønsket å bidra til et annet, mer rettferdig samfunn og den realistiske litteraturen som avslørte urettferdigheten ble et viktig bidrag til samfunnsmessig forandring. Konfliktene mellom vitenskap og teologi/kirka ble tydeligere, og litteraturen tok i motsetning til i middelalderen parti for vitenskapen og mot kirka. Det var generelt en ny forståelse av litteraturens funksjon i samfunnet. Den realistiske litteraturen skal vise hvordan samfunnet i virkeligheten er, uten forskjønninger og tildekking og bidra til forståelse og endring.

Vitenskapene bidro bl.a. med en ny forståelse av hvordan mennesker er avhengige av miljøet og hadde utviklet seg fra mer primitive arter (Darwin, 1859). Marx (1845) formulerte sine Feuerbachtelser der det heter (i den sjette) at «Menneskets vesen er ensemblet av de samfunnsmessige forhold», et uttrykk for tidas forståelse. Samtidig er det store industrielle,

⁵ Erich Auerbach har i *Mimesis* (1946) kommentert starten på Honoré de Balzacs roman *Far Goriot*, der Balzac beskriver pensjonatvertinnen og interiøret, formet som et fellesportrett av person og miljø: «hele hennes person er et levende uttrykk for pensjonatet, akkurat slik pensjonatet gir oss et godt inntrykk av henne.» Auerbach tolker de fysiske detaljene på åpningssidene som et speilbilde av alt det romanen skal komme til å folde ut (Selboe, 2015). I sin nyeste bok, *The Antinomies of Realism* (2013) avviser Jameson Auerbachs tolkning av Balzac og hevder at Balzacs sanselige beskrivelser er «named emotions», dvs. språklig definerte, bevisste tilstander, ikke spontane sans- eller følelsesopplevelser. De inngår i meningsfylte sammenhenger og viser til et underliggende, forklarende betydningslag; slik pensjonatet forklarer vertinnen og vertinnen forklarer pensjonatet (Jameson, 2013). Presentasjonen av pensjonatet som sted gir kort sagt mening også som en indirekte beskrivelse av menneskene: tingene og stedet former eller karakteriserer romankarakterene.

sosiale og politiske omveltninger og revolusjoner, og realismen behandler dette i litterær form (Brooks, 2005). England utvikler en 'industriell roman' som tar opp problemene med sosial elendighet i storbyene og kamp mellom klassene. Også Frankrike har sine varianter av sosialrealisme. Politiske omveltninger: revolusjoner (og kontrarevolusjoner) ble en fransk spesialitet. Det startet i 1789, fortsatte med restaurering av monarkiet i 1815, og deretter revolusjoner i 1830, 1848, 1851, 1871. Forfatterne deltok i de politiske kampene som kjennetegnet Frankrike på 1800-tallet og beskrev de historiske prosesser og krefter som påvirker og konsekvensene av dem i folks liv. 1800-tallets realistiske roman bidro til en ny bevissthet om historien - «en bevissthet om at mennesket er et vesen som bor i et samfunn, snarere enn et moralsk vesen som forholder seg til Gud» (Anderson, 1990). Pengeøkonomien i Europa representerte en overgang fra arvet identitet til oppnådd identitet, med *self-made* menn, spekulanter, kapitalister, gamblere, - eller de nødlidende vi kjenner fra 1800-tallets realisme (Brooks, 2005).

2.5 Realismen i Frankrike

Det var i Frankrike at realismen som litterær retning ble mest bevisst fremmet, debattert, anerkjent – kritisert og fordømt på 1800-tallet⁶. Franske romanforfattere ble de typiske representanter for realismen. Selv mente de at de fremstilte livet mer lidenskapløst og vitenskapelig korrekt enn i tidligere litteratur. De forfektet den nye autoriteten til vitenskapen med dens vekt på observasjon og reiste spørsmålet om sammenheng mellom en litterære tekst og den realiteten teksten imiterer. I beskrivelsen av sitt store prosjekt *La comédie humaine* sammenliknet Balzac rollen til en forfatter med en vitenskapelig observatør, og Zola grunnla den naturalistiske romanen som et eksplisitt vitenskapelig prosjekt der metoden minnet om eksperimentet i (natur)vitenskapen. De realistiske forfatterne forsterket vitenskapenes oppfatning om at mennesket var et produkt av miljøet. Balzac konkluderte med at samfunnet på denne måten lignet på naturen og skaper mennesket slik naturen skaper dyrene. Balzac var visstnok den første som brukte begrepet «miljø» på denne måten.

⁶Betegnelsen '*réalisme*' ble ifølge Watt (1957) brukt første gang i 1835 som en estetisk karakteristikk av Rembrandts malerier. Det var *vérité humaine* i motsetning til nyklassiske malerier som var *vérité poétique*. Senere ble *réalisme* brukt om en spesiell litterær form knyttet til etableringen av tidsskriftet *Réalisme* som utkom første gang i 1856 i Paris. Haarberg, Selboe og Aarset (2007) hevder at en annen maler enn Rembrandt var den første som ble knyttet til realismen, nemlig Gustave Courbet. Foranledningen var at Courbets malerier ble fjernet fra en utstillingen på grunn av deres uklassiske, dvs. realistiske gjengivelse av bønder og arbeidere. Som en reaksjon åpnet Courbet sin egen utstilling i 1855 med tittelen *Pavillon du Réalisme*, der realisme ble definert som 'sannferdig skildring'. Courbets realisme fremstilte enkle mennesker og dagligdagse situasjoner uten tanke for akademienes konvensjoner om skjønnhet og harmoni. Hans forbilde var naturen og det realistiske, ikke det ideelle eller vakre.

Før realismen bredte om seg i Frankrike var poesien den mest prestisjefylte og tradisjonsbundne litterære form⁷. Realismen var en direkte utfordring for det franske litterære establishment i begynnelsen på 1800-tallet ettersom realismen posisjonerte seg i opposisjon til idealismen slik den ble ivaretatt av *Acedémie francaise*.⁸ Det mest typiske ved fransk 1800-talls realisme var ifølge Morris (2003) (1) vekt på det partikulære fremfor det universelle: fokus på enkeltindividets karakter forstått som lokaliseringen av mange sosiale krefter og motsetninger; (2) formell eksperimentering når det gjelder narrativt perspektiv; (3) romanformen; (4) forfatternes innsats for mer folkestyre og sosial rettferdighet; (5) romanformen balanseres mellom kommersielle krav og kunstnerisk integritet. Haarberg, Selboe og Aarset (2007) mener Balzacs *La comédie humaine* som omskriver til litteratur den usminkede virkeligheten i det franske samfunnet mellom de to revolusjonene: 1789 og 1848, setter standarden for den litterære realismen. Å skildre samfunnet gjennom å skildre enkeltindivider som preges av den historiske situasjonen og samfunnsklassene de tilhørte hadde få gjort tidligere. Forordet til *La comédie humaine* ble den litterære realismens manifest.

Fortellinger fra dagliglivet ble etterhvert populære i Frankrike og økte utbredelsen av realistisk litteratur i nye lesergrupper. Realismen i Frankrike beskrev samfunnsmessige endringer og konsekvensene av dem, fortalt uten romantisk skjønning, og Balzac viste seg som en blanding av historieskriver, psykolog og sosiolog (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007). Det var ikke kun i Frankrike at romanforfatterne fra midten på 1800-tallet ble karakterisert som realister. Det gjaldt også i England med Dickens' beskrivelser av storbyens elendighet, i Nord-Amerika med Melville, James og Faulkner, i Russland med Turgenjev, Tolstoj, Sjolokhov og Dostojevskij og i Tyskland med Goethes dannelsesromaner, en variant av den realistiske roman som utkom allerede på 1700-tallet.

2.6 Realismen i Russland

Også i Russland er det på 1800-tallet en dreining fra romantisk lyrikk og versromaner til samtidsorientert prosa (Haarberg, Selboe og Aarset, 2007). Ivan Turgenjev betraktes gjerne som Russlands realistiske frontfigur. Han er realist i den vesteuropeiske betydningen ved å gi et usminket bilde av russisk samfunnsliv, inspirert av opplysningstida og vitenskapens framvekst. Senere fikk Turgenjev følge av Tolstoj og Dostojevskij som de store russiske realister. I overensstemmelse med realismens program ville Tolstoj gjengi virkeligheten så

⁷ Det samme var tilfelle i Kina: der hadde romanforfatterne heller ikke høy prestisje sammenliknet med poetene, se kap, 3.

⁸ Det franske litterære akademi [*Académie française*] ble opprettet i 1634 for å pleie det franske språket og institusjonaliserte de litterære konvensjonene som fastsatte en idealistisk, romantisk kunstform.

nøyaktig som mulig samtidig som hans romaner også har en mer abstrakt, filosofisk side som gjør at de tilsynelatende fjerner seg fra hverdagslivet. Også Dostojevskij hører tidsmessig til realismen (og naturalismen), men med sine religiøse problematiseringer og psykologiske dybdeboringer går han utover realismens konvensjoner og danner overgangen til den moderne romanen både i teknikk og med sine psykologiske tema. Romanen minner om et drama: dialogen tar stor plass. Ulike ideer fremføres av ulike personer og synspunkter brynes mot hverandre uten at forfatteren tar stilling eller feller en endelig dom. Det er hva Bakhtin kaller *polyfone romaner*. Utover på 1900-tallet kom den sosialistiske realismen som etter revolusjonen i 1917 utviklet seg til propaganda, med idealiserte rollemodeller og til revolusjonsromantikk som er alt annet enn realisme.

2.7 Den borgerlige dannelsesroman

Forandring og uvisshet er kjennetegn ved 1700- og 1800-tallet i Europa. Middelalderens faste verdensbilde gikk i oppløsning. Nykantianismens ideer ble mer vanlige: virkeligheten er ikke noe fikst og ferdig, fra sanseintrykkenes kaos må det skapes en ordnet versjon av virkeligheten (Mørch, 2003). Individualiteten kommer ikke 'innenfra', men fra erfaringer med å leve i samfunnet. Det sosiale og kulturelle omgjøres til noe individuelt og inngår i individets psykologiske utrustning, egenart og væremåte. Romanforfatterne framstilte menneskets dannelse i en tid der gudene ikke lenger har enerett på skapelsen, der samfunnet er i oppløsning og det handler om å skape seg selv i en turbulent verden. Den realistiske europeiske roman beskriver dannelsen, innholdet og livsløpet til individene i det moderne samfunnet som vokser fram i Europa på 1800-tallet. Mennesket er ikke lenger (over)styrt av himmelske makter, men kan velge mellom det gode og det onde. Romanen oppstår av lengsel etter mening og forklaring, og den prøver å forsone subjektet med verden ved å følge 'et problematisk individs' handling i en 'kontingent verden'. Lukács (1916/2001) skiller ulike romankategorier ved å fokusere på heltens forhold til omverdenen og hvorvidt heltens bevissthet er for trang eller for vid i forhold til den verden han møter. Dannelsesromanen er en mellomvei eller en syntese⁹, og skildrer et handlende subjekts liv og tilegnelse av livserfaring fra fødsel til død. På tross av ulike (metodiske) innfallsvinkler er Bakhtin på linje med Lukács når han karakteriserer romanen som

⁹ Den første underkategorien er '*abstrakt idealisme*' der helten ikke evner å skille mellom faktum og innbilning. Han er handlende, men hans handlinger mangler forankring i de omgivende realitetene og mangler refleksjon. (Idealtypisk uttrykt i Cervantes *Don Quijote*). Den andre underkategorien er '*desillusjonisme roman*' der en passiv helt har høye livsidealer han er ute av stand til å realisere. Helten blir stående i en utenfor posisjon og betrakter dagliglivets virksomhet uten å delta, vender blikket innover og har nok med seg selv. Lukács skriver om desillusjonsromantikeren at «sjelen er bredere anlagt enn de skjebner livet kan by den». Et klassisk eksempel er Flauberts *L'Education sentimentale*.

et epos for en moderne tidsalder; Bakhtins krav til romanen er at den skal være det samme for samtiden som eposet var for antikken og at romanhelten ikke skal fremstilles som ferdig og uforanderlig, men i tilblivelse ..., formet av livet selv; og hvordan erfaring, og ikke skjebnen, er utslagsgivende for ethvert menneskes liv (Bakhtin, 2003a).

2.8 Å skape typer i realistisk litteratur

Ifølge Lukács er det viktig at forfatteren skaper *typer*, dvs. karakterer med bestemte trekk, eller som Engels (1996) formulerte det: 'spesifikke mennesker under spesifikke samfunnsforhold'. Karakterene i en realistisk roman skal være representative typer for sin samtid og uttrykke sin klasses objektive situasjon og interesser (Lukács (1950/2003)). Den representative typen rommer de rådende motsetningene og problemstillingene i samtiden på en måte som fremmer sann virkelighetserkjennelse. Lukács roste Balzac for å representere toppunktet for realismen i Frankrike, og pekte på to sentrale kvaliteter som bidro til dette: (1) Balzacs evne til å formidle historiens krefter som ligger under miljødetaljene og (2) hans representasjon av karakterer som typer heller enn som gjennomsnittsmennesker:

Den sentrale kategorien og kriteriet for realistisk litteratur er typen, en særegen syntese som organisk binder sammen det allmenne og det individuelle både i karakteren og i situasjonen. Typen blir ikke til type i kraft av at den representerer gjennomsnittet, men heller ikke kun i kraft av sin individuelle karakter, hvor dyptpløyende den enn måtte være skildret. Den blir det ved at alle menneskelige og samfunnsmessige vesentlige, bestemmende momenter i en historisk epoke løper sammen og finner sitt krysningspunkt i den, ved at typen oppviser disse menneskelige og sosiale essensielle determinanter på sitt høyeste utviklingsnivå, i den høyeste utfoldelse av deres iboende, i den mest ekstreme presentasjon av deres ekstremer, som samtidig konkretiserer høydepunktet og begrensningene for individets og epokens totalitet (Lukács, 1950/2003: 6).

Balzac sier noe tilsvarende om sine karakterer når han beskriver metoden han bruker for «å individualisere typen og typifisere det individuelle» (Levin, 1963: 200). Balzacs karakterer er hverken gjennomsnittlige eller «fotografiske», men monstrøse, drevet av lidenskap og drømmer. Lidenskapene er alltid tilbakeført til historiske hendelser og motsetningsfylt sosialt press slik karakterene er levendegjørelser av upersonlige historiske krefter.

2.9 Auerbach, Watt og Lukács

Ifølge Erich Auerbach (1946/2003) foretar realistisk litteratur en seriøs behandling av dagliglivets realiteter, av folk og liv, og fremstiller ofte sosialt underprivilegerte grupper. *Samtidsforankringen* er et viktig prinsipp for realismen og utgangspunktet er mimesis-begrepet. Auerbach fokuserer først og fremst på innholdet i realismen, mindre på formen. For Ian Watt oppsto den realistiske romanen i Europa som følge av at individuell erfaring erstattet kollektiv tradisjon og religion. Vitenskap og filosofi ble i større grad rettet mot enkeltindivider og deres

sansing; og denne overgangen er bakgrunnen for den realistiske romanen i Europa som skiller seg fra tidligere fiksjonslitteratur ved å fokusere på individuelle og tidsbestemte særdrag. Litteraturen blir en slags selvbiografi basert på det som kan sanses og særlig ses (Watt,1957). Som nevnt ble realisme brukt om det motsatte av idealisme, av og til om det lave og simple, ofte sidestilt med elendighetsbeskrivelse og med fokus på det fattige, syke, strevsomme. Men å bruke betegnelsen realisme kun om det «lave» har ifølge Watt (1957) den store feilen at det skjuler det mest originale: hvis romanen er realistisk bare fordi den så samfunnet nedenfra, beskrev elendigheten og «folk i søla», ville den kun være omvendt romantikk. I virkeligheten portretterer den realistiske romanen alle menneskelivets erfaringer. Også det stygge, onde og brutale fikk plass i realistisk litteratur. Det kunne slå over i fascinasjon for det banale og i noen tilfelle også for det stygge og sjokkerende, det som overskrider grensene for det akseptable. Men overskred man grensene for hva *the establishment* mente litteraturen kunne tillate seg var det risikabelt å være realist eller naturalist. Flaubert og *Madame Bovary* ble som kjent trukket for retten i 1857 for å angripe den offentlige moral.

2.10 Lukács og Brecht

Blant marxister har realismen hatt en prioritert posisjon ettersom den har som mål å avsløre samfunnet slik det virkelig er. Brecht og Lukács, begge marxistiske litteraturvitere var ikke uenige om realismen i seg selv, men hvorvidt det som skal kalles realismen er noe essensielt eller om det avhenger av den historiske situasjon; Brecht fremhevet en ‘situasjonestetikk’, der realisme defineres avhengig av samtidas situasjon eller behov. En litteratur som skal gripe virkeligheten må holde takt med utviklingen av samfunnet og skifte kunstneriske virkemidler. Realisme er ifølge Brecht ikke så mye en bestemt form eller stil som en politisk aktivitet med ulike virkemidler. For Lukács var et annet forhold ved realistiske litteratur viktigere å avklare:

Hvis litteraturen er en særlig form for gjenspeiling av den objektive virkelighet, blir det svært vesentlig å forstå hvordan det i realiteten er fatt med denne virkeligheten. Det blir viktig ikke å innskrenke seg til å gjengi det som umiddelbart kommer til syne. Dersom en forfatter streber etter å forstå og framstille virkeligheten slik den egentlig er, dersom han altså er en virkelig realist, spiller problemet med virkelighetens objektive totalitet en avgjørende rolle, [...] (Lukács, 1938/1975, s. 53).

Denne diskusjonen av forholdet mellom virkelighetens overflate, det som kan sanses kontra det som ligger under eller bak den sansbare overflaten griper tilbake til uenigheten mellom Platon og Aristoteles og viser samtidig framover til innvendingene mot realismen fra Adorno og Barthes, se s. 20-21. Ifølge Lukács vet en skapende realist hvordan tanker og følelser vokser ut av et menneskes samfunnsmessige tilværelse og kan formidle sammenhengen mellom

samfunnets vesenstrekk og den sansbare overflaten.¹⁰ Ifølge Lukács (og Brecht) formes menneskets privatliv objektivt av det samfunnsmessige liv og øver samtidig objektivt innflytelse på dette (Lukács, 1938/1975). De store realistene gjennomskuer dette forhold og skaper sine verk ut fra denne erkjennelsen. De holder samtidig et speil opp for samfunnet som viser hvordan det virkelig er (Lukács, 1950/2003).

For Lukács (1950/2003) kjennetegnes den sanne realismen av den store kunstners tørst etter sannhet, en fanatisk trang til å framstille virkeligheten som den er, en ubestikkelige ærlighet i forhold til virkeligheten.

Store realister nøler ikke et øyeblikk med å skyve fordommer til side og beskrive det de virkelig ser. Dette utgjør i kunstnerisk henseende det fundamentalt moralske ved de store realister, i motsetning til de ubetydelige forfattere som alltid lykkes i å påtvinge virkeligheten sin verdensanskuelse ved forvrengning. Når de store realisters skikkelser nå engang er unnfanget i dikterens indre visjon, så lever de et liv uavhengig av sin skaper, de utvikler seg i en retning og lider en skjebne som bestemmes av den indre dialektikk i deres samfunnsmessige og sjelelige situasjon. Den som er i stand til å bestemme livsutfoldelsen til sine egne personer, er ingen sann realist og ingen stor forfatter (Lukács, 1950/2003, s. 313).

I Europa på 1800-tallet som i Kina tidlig på 1900-tallet var det en lengsel etter litteratur som kunne foreta en grundig belysning av samfunnet, og oppildne befolkningen til å delta i nasjonens fornyelse. Ifølge Lukács pålegger det litteraturen et stort ansvar. «For en forfatter er det ikke nok å se klart i politisk og samfunnsmessig henseende, det er også nødvendig at han kan se klart som forfatter» (Lukács, 1950/2003, s. 314). Dette gjelder spesielt i en krisepreget overgangstid når det gamle går til grunne og noe nytt skal etableres, slik tilfelle var i Europa på 17- og 1800-tallet og i Kina på 1900-tallet. I en slik krisepreget overgangstid har litteraturen en særlig viktig oppgave. Bare stor realisme kan leve opp til dette ansvaret (Lukács, 1950/2003).

2.11 Synsintrykkets betydning i europeisk realisme

Ifølge Brooks (2005) gir realismen innblikk i en realitet som supplement til vår egen dagligdagse erfaring. Den realistiske romanen løfter av takene på husene så vi kan se hva som

¹⁰ «Enhver betydelig realist bearbeider sine opplevelser for å nå ned til lovmessighetene i den objektive virkelighet, og dette gjør han med abstraksjonenes hjelp. Han ønsker å nå fram til de dypere liggende, skjulte og formidlede sammenhenger i den samfunnsmessige virkelighet som han ikke umiddelbart makter å forstå. Men siden disse sammenhengene ikke viser seg tydelig på overflaten (og ofte framtrer i en fordreid form, AK); siden lovmessighetene slynger seg vekk fra overflaten og bare kan vise seg uregelmessig, og da bare som tendenser, oppstår det en uhyre viktig oppgave for de betydelige realistene. Denne oppgaven har to sider, en kunstnerisk og en som har med verdensanskuelse å gjøre. Først må man nemlig tankemessig oppdage de virkelige sammenhengene og gi dem kunstnerisk form. Men i neste omgang og med løselig tilknytning til dette første må man med kunstneriske midler tildekke de sammenhengene man har trengt ned til gjennom abstraksjonen – slik opphever man abstraksjonen. Under og i kraft av dette tosidige arbeidet oppstår det en ny, formidlet umiddelbarhet med karakter, en livets overflate med karakter. Og denne kunstneriske virkeligheten framtrer nå som livets overflate i alle dets vesentlige bestemmelser, den dannes ikke lenger i kraft av subjektivt oppfattede momenter som gjennom abstraksjonen får altfor stor vekt og isoleres fra den komplekse, helhetlige sammenheng hele samfunnet representerer. (Lukács, 1938/1975, s. 56).

foregår innenfor veggene, bak fasaden. Denne metaforen illustrerer samtidig hvor tett realismen er forbundet med det visuelle – å se (på) ting (Brooks, 2005). Mer enn noen annen litterær retning gjør realismen bruk av synssansen ved beskrivelse og forståelse av verden. Realismen er nærmest per definisjon visuell – opptatt av å registrere hvordan verden ser ut.

Århundre med filosofi og vitenskap har hevdet at synet er den mest objektive og upartiske av alle sanser og en korrekt gjengivelse av virkeligheten må basere seg på synsinntrykket, på visuell inspeksjon. Det at realisme først ble knyttet til malerkunsten, til Gustave Courbet, og så senere brukt om en litterære retning illustrerer dens tilknytning til det visuelle, til kunstverk og tekster som registrerer det sette (Brooks, 2005). Realismens påstand om at synsinntrykket er den mest pålitelige guide til den verden som umiddelbart påvirker oss får støtte i vestlig filosofi og vitenskap. Watt (1957) hevder at den realistisk romanen bygger på en empirisk filosofisk tradisjon som strekker seg fra John Locke (1632-1704) til Bertrand Russel (1872-1970). Vitenskapen på 1800-tallet bidro til ny forståelse av synssansen og optikken. At folk så samme ting forskjellig bidro til individualismen samtidig som det ble en oppgave å finne fram til en korrekt gjengivelse av hvordan verden ser ut.

Hørsel, lukt, smak og berøring er også viktige sanseinntrykk som kan fortelle oss noe om virkelighetens beskaffenhet, men synsinntrykket fikk i Europa status som det som setter i gang den kognitive bearbeidingen av inntrykksmangfoldet og som derfor har en prioritet for den menneskelige bevissthet. Bevisstheten samler og prosesserer det sansene registrerer – umiddelbart og direkte, mens språk og tenkning skaper mening og avstand til tingene som sanses. Realismen baserer seg både på sanseinntrykket, hvordan en ting ser ut, men tar også sikte på å forklare betydningen av det sette.

2.12 Å anskue eller gjennomskue virkeligheten

At virkeligheten er synlig betyr ikke at den er gjennomskuelig. En ting er å se verden, noe annet er å forstå den. En fortelling som gjør verden synlig er altså ikke nødvendigvis det samme som en fortelling som gjør verden forståelig. Ikke bare å se, men å se gjennom er en av realismens utfordringer (Danius, 2013). Naturalismens overflaterregistreringer gjenga nøyaktig og objektivt det øyet så, mens realismen tok sikte på å fremstille også det som var bak eller under overflaten, riktignok med utgangspunkt i det en allvitende forteller kunne se (Jay, 1993). Skillet mellom fenomenologisk naturalisme og en mer analytisk realisme ble også påpekt av Lukács i *Studies in European Realism*, og forholdet mellom overflatebeskrivelsen og dybdeanalysen har gjentatte ganger blitt diskutert i forbindelse med realismen, ofte med henvisning til marxismens skille mellom vesen og fremtredelse (Adorno, 1953).

2.13 Realisme: å synliggjøre verden og tingene

Med utgangspunkt i synssansen og det man umiddelbart ser ble tingene eller gjenstandene en sentral ingrediens i realismen i Frankrike/Europa (Brooks, 2005). Tingene representerer den 'harde realiteten', selve virkeligheten, materialiteten og ikke ideene. Du kan ikke, hevdet realistene, fortelle hvem folk er – eller hvem de ønsker å være - uten å gjøre rede for tingene de omgir seg med, sakene de kjøper og bruker for å definere seg selv: møblene, pyntegjenstandene, verktøyet, arbeidsredskapene. Faktisk var det sånn at en nitid og nøyaktig beskrivelse av ting nærmest ble en definisjon på en realistisk roman. For å fremstille det eksisterende gjengis mange detaljer og gjenstander som skal gi inntrykk av at vi har å gjøre med den virkelige verden og levende mennesker. Fra tidlig på 1700-tallet begynner romanen å befolkes med hverdagslige ting som finnes i mange hjem, og på midten av 1700-tallet gjennomfører det konkrete en stille revolusjon og detaljene frigjøres (Danius, 2013). 1800-talls romanen åpner for alle former for prosaiske ting, inklusiv bruksgjenstander og krimskrams, og den anstrenger seg til det ytterste for å synliggjøre virkeligheten ved hjelp av ting. Påstanden om at den realistiske romanen speiler verden byttes med forestillingen om at den *synliggjør* verden ettersom den ikke avbilder verden, men snarere er et vindu mot verden (Danius, 2013).

I romantikken var vinduene lukket, med persiennner og man så ikke mye av verden, oppmerksomheten var rettet mot menneskets usynlige indre liv. Når realismen får sitt gjennombrudd på 1830-tallet slår romanen opp vinduslukene og trekker persiennene til side for å gjøre mennesker og ting synlige. Det er en radikal ny interesse for den synlige dimensjonen av virkeligheten. Flaubert skrev ifølge Danius (2013) romaner mettet med visuelle detaljer. Det fikk Roland Barthes (1968/2003) til å reflektere over den egentlige funksjonen til det som synes som tilfeldig og meningsløs informasjon, men som han mener overbeviser om ektheten i fiksjonen.¹¹ Anderson (1990) hevder at det bidrar til en dypere forståelse av samfunnet og menneskene. Beskrivelsen av tingene i realistiske romaner brøt med tidligere litterære tradisjoner som mente at det konkrete, det partikulære og nyttige var noe vulgært, lavklasse. Nyklassisismen og romantikken fant skjønnheten i det generaliserte høye og noble, i overensstemmelse med Aristoteles krav til diktekunsten.

¹¹ Roland Barthes siterer i essayet «Virkelighetseffekten» en passasje der Flaubert i «Un coeur simple» beskriver stuen til Madame Félicités husfrue og sier at «*på et gammelt piano, under et barometer, lå en stabel esker og kartonger.*» Barometeret synes å være en 'intetsigende detalj', og forteller oss ingenting av betydning for det menneskelig drama som foregår. Men selv slike detaljer er ikke rent mimetiske, men fungerer som tegn som artikulere tekstens ønske om å holde seg inne med kategorien *Virkelig*. De kommuniserer en følelse av håndgripelig virkelighet, hevder Barthes. Detaljer som Flauberts barometer er derfor avgjørende for vår forståelse av realismens sannhetspåstand: selv om de kan virke tilfeldige eller vilkårlig, så overbeviser det oss om ektheten av verden representert i fiksjonen.

2.14 Adorno om Balzac

Adorno (1953) har som Roland Barthes grepet fatt i forholdet mellom tingene og virkelighetsbeskrivelsen og formulert en original teori om 1800-talls realismen: overfloden av synlige gjenstander fører ikke leseren nærmere verden, men øker avstanden mellom litteraturens verden og den virkelige verden. Avstanden har aldri vært større enn med realismen mener Adorno. Han snur opp ned på den utbredte forestillingen om at realistiske forfattere holder opp et speil og mener realismens vekt på det konkrete, på tinglig presisjon og sanseintrykk ikke skaper nærhet til verden, men fører til et virkelighetstap. Verden fremstilles med overdreven nøyaktighet uten at den avsløres. Sanselig eksakthet garanterer ikke forståelse, det er en avgjørende forskjell mellom å se på verden (*anschauen*) og å se gjennom den (*durchschauen*). En verden som er gjort synlig er ikke nødvendigvis gjennomiktig, det kan føre til større ugjennomtrengelighet (Danius, 2013).

Men er det mulig å gjennomskue samfunnet og dets historiske omstendigheter v.h.a. realistisk litteratur? Adorno svarer nei. Ikke engang Balzac klarer å skildre hvordan de dypere historiske kreftene arbeider, og den litterære realismens ambisjon om å fremstille virkeligheten mislykkes. Å gjengi konkrete fakta er en ting, å gjøre rede for prosesser er en annen. Adorno går så langt som til å si at Balzac er en mislykket realistisk forfatter. Men – og her er paradokset – Balsács realisme er aldri så vellykket som når den mislykkes.

2.15 Bakhtin – polyfoni og karnevalisme

Mikhail Bakhtins originale synspunkter på romansjangeren og realismen har bl.a. bidratt med to nøkkelbegreper: *polyfoni* og *karnevalisme*. En polyfon eller flerstemt roman behandler karakterene som ideologisk likeverdige og utvikler seg som dialog mellom karakterene og med forfatteren, og der karakterene fastholder egne filosofiske, moralske og ideologiske synspunkter. Den polyfone romanen konstruerer flere bevisstheter i samspill, og der ikke en av dem fullt ut blir et objekt for en av de andre (Mørch, 2003). Bakhtin har pekt på at Dostojevskij skriver polyfone, flerstemte romaner ved «å føre diametrale motsetninger sammen. [...] Sett ut fra en monologisk forståelse av tonen, har Dostojevskijs romaner mange toner, og den er verdimessig motsetningsfylt» (Mørch, 2003: 149-51). Bakhtin kritiserer de russiske bolsjevikenes autoritære, eller monologiske språk og hevder at den sosialistiske realismen ble knesatt som offisiell skrivemåte for at litterære verk skulle gjennomsyres av 'partiets stemme'. Noe liknende skjedde i Kina med Maos Yenan tale i 1942. Bakhtin viser at et slikt påbud står i kontrast til romansjangerens tradisjon og egenart og at en partigodkjent «sosialistisk realistisk roman» er et umulig prosjekt. Det dialogiske utgangspunkt med et mangfold av stemmer som

kjennetegner genuine romaner danner en ideologisk front mot en totalitær ideologi og et totalitært språk.

Romansjangeren i Europa var ifølge Bakhtin påvirket av karnevals tradisjoner i middelalderen og arvet estetikk og *Weltanschauung* fra karnevalet. Det gjelder særlig det ‘alvorlig-latterlige’ og ‘menippeisk satire’ (Bakhtin, 2003b). I karnevalet avskaffes sosiale hierarkier i hverdagen, etiketter brytes og vedtatte sannheter vanhelliges og suspenderes av normalt undertrykte stemmer. Dermed blir dårer vismenn, konger blir tiggere; motsetninger blandes. Det skjer en frigjøring fra all myndigheter og hellige symboler mister sin betydning og hierarkiske posisjoner avskaffes¹² (Bakhtin, 2003b). Bakhtin har vist at utviklingen av realismen ble drevet fram av radikal eksperimentering med narrative teknikker og hevder at romanformen er grunnleggende ikonoklastisk, den rokket ved konvensjonelle litterære former og tar i bruk nye: brev, dagbøker, eventyr, journalistikk og fabler.

¹² Mo Yans beskrivelse av ‘Snøfestivalen’ i *Store bryster og brede hofter* (s. 345) har karnevalsliknende trekk. Festen hadde en ‘prins’ som skulle beføle og kysse kvinnebrystene for å gjøre kvinner fruktsommelige, dessuten var det forbudt for allmennheten å snakke. Mørch (2003) beskriver karnevalstradisjonene som inspirerte litteraturen i Europa slik: «Ved mange festligheter var det obligatorisk å velge festens konge og dronning (disse konger og dronninger ble kalt *efemere*, dvs. for en dag.) Dette gjaldt f.eks. kongefesten («bønnebelgskongen», og på St. Valentins dag. Valg av slike efemere konger («*roi pour rire*») var spesielt utbredt i Frankrike, der nesten hvert eneste alminnelig gjestebud hadde sin konge og dronning. Fra å bære klærne med innsiden ut og ta buksene på hodet og til det å velge narrekonger og narrepaver – i alt dette virker det en enhetlig topografisk logikk: *det opphøyde bytter plass med det lave, det opphøydede og gamle, det avsluttede og ferdige kastes ned i det fysisk-kroppslige helvete for å dø og bli født på ny (fornyelse)*» (Mørch, 2003:57).

3 Litterære arv og realisme i Kina på 1900-tallet – mellom tradisjon og fornyelse.

For å forstå kinesisk litteratur, hva som ble skrevet og hvorfor, er det viktig å kjenne Kinas historie. Det er tett forbindelse mellom samfunnsforholdene og litteraturens innhold og form. I årtusener har herskere i Kina forstått at litterær kultur er grunnlaget for politisk makt, og litteraturen har bestandig hatt en sosial og politisk funksjon. Den skulle i noen epoker bidra til sementering og styrking av det etablerte og i andre perioder var den et instrument for å forandre. På slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet så mange på litteraturen som det viktigste middelet til å fornye det tradisjonelle Kina. Russiske og europeiske romaner ble oversatt i stort omfang og realismen ble en dominerende litterær retning. I dette kapitlet diskuteres årsakene til dette, særtrekkene ved kinesisk realisme og forskjeller og likheter mellom vestlig og kinesisk realisme. Kapitlet danner opptakten til neste kapittel der Mo Yan og hans forfatterskap, påvirket av litterære tradisjoner i vest og øst, presenteres.

3.1 Litteraturtradisjoner i Kina¹³

Kina er en 7000 år gammel sivilisasjon og litteraturen har en ubrutt historie på over 3000 år. Skriftspråk og trykkekunst ble utviklet - eller oppfunnet - langt tidligere i Kina enn i Europa. De eldste bevarte tekstene stammer fra ca. 1300 f.v.t. og kunsten å trykke fra 700 tallet (f.v.t.). Hovedtyngden av de eldste bevarte tekstene er tilknyttet Konfucius (551-479 f.v.t.). Hans tekster er gjennom århundre blitt lest, fortolket og sitert av embedsmenn i det keiserlige eksamenssystem, som eksisterte mellom 606 og 1905, - og av milliarder av kinesere. Konfucius var ingen filosof forbeholdt akademikere. Han var lærer og rettleider i moral og statsstyring og hans lærebøker har vært standardlektyre i kinesiske familier helt opp til våre dager. Som mye annen litteratur på den tida hadde Konfucius' skrifter en didaktisk funksjon med formidling av den rette moralske levemåte. Tekstene illustrerer dessuten at det ikke var noe skarpt skille mellom skjønnlitteratur, historieskrivning og filosofi i det historiske Kina.

Under Han-dynastiet (202 f.v.t.-220 e.v.t.) dominerer en elegisk stil med rimprosa anvendt til høystemte retoriske skildringer av hoffets og aristokratiets liv. Etter Han-dynastiets fall oppsto *zhiguai*-sjangeren ('nedtegnelser om det merkverdige'), som besto av korte prosastykker med mer eller mindre fantastisk innhold, f.eks. folk med hoder som flyr omkring

¹³ Dersom annen kilde ikke er oppgitt er informasjon om kinesisk litteraturhistorie hentet fra Hsia (1961), [http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Kinesisk_litteratur/Kina_\(Litteratur\)](http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Kinesisk_litteratur/Kina_(Litteratur)) 12.09.2016, Knight (1966), Anderson (1990),

mens de sover. Disse stykkene ble ikke presentert som fiksjon, men som historiske beretninger som ikke hadde fått plass i de offisielle historiebøkene. Også *chuanqi*-sjangeren ('fortellinger om det fantastiske'), som består av lengre og opplagt fiktive fortellinger om alt fra kjærlighet til det overnaturlige, utgir seg for å være dokumentariske. Denne tradisjonen har Mo Yan videreført som innslag i realistisk prosa.

Som vist i kapittel 2 nedvurderer Aristoteles i *Poetikken* historikeren som ikke annet enn imitator av spesifikke konkrete fenomener i verden, av "det som har vært", mens han forsvarer poeten som forteller om universelle sannheter og "det som kan være." I Kina har imidlertid historieskrivinga hatt den eksemplariske funksjonen Aristoteles tillegger eposet og dramaet. Som en følge av dette fantes det ikke særskilte fiktive fortellerformer og Kina mangler ifølge Anderson (1990) en episk tradisjon. Ikke før Tang-dynastiet (618-907) ble fiksjon fullt ut atskilt fra historieskrivinga. Fiksjon ble opprinnelig kalt *xiaoshuo* eller "small talk", noe som indikerte ambivalensen overfor denne sjangeren. Ban Gus *Yiwen zhi* behandlet i *Avhandling om litteratur* fiksjon (*xiaoshuo*) som defekt historie, forskjellig fra høyere historiske tradisjoner enten ved sitt fokus på sider ved livet som var av mindre betydning eller på grunn av tvilsomt faktagrunnlag. Andre kategoriserte *xiaoshuo* som filosofi eller kvasi-historie og i begge tilfeller var fiksjon underordnet skrivemåter som var vurdert høyere, f.eks. poesi.

Poesi spilte tidlig en viktig rolle i Kina, som er kalt «poesiens keiserdømme», Drama og romaner ble ansett som lavere litterære former, beregnet på tidsfordriv og underholdning. De appellerte ikke til raffinert smak og inneholdt ikke noe pedagogisk eller moralsk viktig. I Zhou-dynastiet (1122-256 f.v.t.) var politiske og diplomatiske utsagn ofte formet som strofer fra kjente dikt, noe som økte legitimiteten. Etter Han-dynastiets - og Kinas - oppløsning lyktes det i år 600 igjen å samle landet. Tangdynastiet ble en litterær blomstringstid for lyrikken. Da florerte dessuten en muntlig fortellertradisjon som dannet utgangspunkt for folkespråknoveller og -romaner. Poetiske uttrykk ble oppfattet som dikterens følelser i en konkret situasjon, snarere enn som et fantasiprodukt, og det var ikke noe opplagt skille mellom realisme og en sanselig, følelsesmessig poesi. Poesien hadde til en viss grad påtatt seg den realistiske prosaens oppgave.

Også i tekster fra Ming-dynastiet (1368-1644) og Qing-dynastiet (1644-1911) siteres dikt for å gi leseren inntrykk av etterrettelighet. Under disse keiserdynastiene blir romansjangeren vanligere og oppfatningen om at det var poesien som gjenga virkeligheten endret seg fra slutten av 1800-tallet da vestlige romaner ble oversatt i stort antall med påstanden om at bare realisme var virkelighetsbeskrivelse. Også kinesiske forfattere begynte å skrive realistiske romaner påvirket av oversettelsene, og fra tida omkring 1900 kommer talespråks- eller folkespråks romanene som bl.a. fremstiller forfallet i kinesisk kultur og samfunnsliv.

Resultatet var at litteraturen fikk en ny oppgave: bidra til forandring. Men fiksjonslitteraturen hadde fortsatt lav status på begynnelsen av 1900-tallet (Hsia, 1961). Som følge av den århundre gamle embetsmanns eksamen, innført av Konfucius og avskaffet først i 1905, var det påbudt å lese klassisk kinesisk poesi og historie. Med fiksjon ekskludert fra denne Kanon (Hsia, 1961) kunne forfattere som aspirerte til ansettelse i Staten ikke være åpent interessert i å skrive fiksjon, og selv om romanen fikk økt status under Qing-dynastiet var det få forfattere, kritikere og litteraturvitere som fram til 1900 mente at romanen burde sidestilles med poesi og historieskriving (Hsia, 1961). Derfor tok det lang tid før egentlig fiksjon vokste fram som en særskilt sjanger. Tidlige filosofiske verker inneholdt anekdoter og fantastiske fortellinger brukt til å illustrere filosofiske poenger, men fiksjonen hadde ingen selvstendig plass.

Moderne kinesisk litteratur startet med 4. mai bevegelsen i 1919. Men enkelte klassiske verk var skrevet tidligere og ikke glemt. Den historiske romanen *San guo zhi yanyi* (Beretningen om de tre kongedømmer) og helteromanen *Shuihuchuan* (*Fortellinger fra myrlandet*, eng. *All Men are Brothers*) stammer fra 1300- og 1400-tallet. Den fantasifulle reiseberetningen *Xiyouji* (*Reisen mot vest*) er fra 1500-tallet. Den første store realistiske roman var *Jinpingmei* (*Gylde Lotus*), skrevet rundt år 1600. I begynnelsen av Qing-perioden skrev Pu Songling (1640-1715) *Liaozhai zhi yi* (*Strange Tales from a Chinese Studio*), og med Wu Jingzis (1701-54) *Rulin waishi* (*The Scholars*) og Cao Xueqins (ca. 1715-63) *Hong lou meng* (*Drømmen om det røde kammeret*) når kinesisk romankunst et foreløpig høydepunkt. Sistnevnte regnes som et av den kinesiske litteraturs absolutte mesterverk, med rik blanding av myte, allegori og realisme. Den gir en delvis selvbiografisk beskrivelse av livet i en rik og mektig familie. En buddhistisk-taoistisk overbygning gir handlingen et dypere filosofisk perspektiv. Studiet av boka er den dag i dag en selvstendig akademisk disiplin.

På slutten av Qing-dynastiet ble vestlig skjønnlitteratur, særlig romaner, oversatt i stort omfang; først til det klassiske kinesisk skriftspråket, senere, fra rundt 1900, til tale- eller folkespråket. Også kinesisk fiksjon skrives etterhvert på folkespråket. Karakteristisk for skjønnlitteraturens voksende betydning er at romaner publiseres som avisføljetonger som i Frankrike 50 år tidligere.

Feng (1952) som kartla kinesisk litteraturhistorie fra Zhou-dynastiet gjennom Han og Tang til Song, Yuan, Ming og Qing-dynastiene, hevder at «realismens ånd» var innebygd i klassiske verker i hele denne perioden og at realismen har vært tilstede i Kinas lange litterære historie. Ved siden av de historiske særtrekk fantes det ifølge Feng tidløse kjennetegn på realismen. Anderson hevder på sin side at 4. mai bevegelsen «gradvis oppdaget realismens natur» (Anderson, 1990, s. 25), mens Lovell (2012) nøyer seg med å konstatere at siden 1920

har den dominerende formen i kinesisk litteratur vært realistisk fiksjon, vanligvis i en feiende og overveldende Tolstoj-stil med fokus på store politiske hendelser - Krig, Revolusjon og Fedreland (Lovell, 2012).¹⁴

3.2 Kinas historie – storhet og fall

Fram til 1700-tallet var Kina mer utviklet enn Europa både økonomisk, teknologisk og kulturelt. Men på 1700-tallet opplevde Kina en nedgangsperiode med svak keiserlig statsmakt, kamp mellom lokale krigsherrer og utenlandsk innblanding og okkupasjon. Britenes og japanernes *pushing*¹⁵ av opium bidro til sammenbruddet på 1800-tallet. Samtidig skjedde det en rask utvikling og modernisering i Vesten, og i løpet av 200 år var Kina blitt et underutviklet og tilbakestående område i verden. Kina trengte nye tanker og ideer og disse måtte importeres. Intellektuelle og forfattere ville hente inspirasjon fra Vesten for å utvikle og modernisere Kina. Oversettelser av romaner ble ansett som et viktig bidrag for å få Kina på fote igjen.

I den Sino-japanske krigen i 1894-1895 da Japan angrep Kina militært, ble Taiwan okkupert. Qing-dynastiet var rystet og i 1898 presenterte 1300 akademikere et opprop som startet den såkalte *Hundre dagers reformen*. Reformen ble imidlertid en fiasko og førte til fremveksten av revolusjonære ideer. Den viktigste målgruppa for agitasjon forskjøv seg mot de lavere klassene og reformideene ble presentert på en ny måte. Fiksjonslitteratur og underholdningsromaner ble tatt i bruk for å opplyse og oppildne befolkningen. Forfattere som Lin Shu, Liang Qichao, Lu Xun og Hu Shi tok også til orde for storskala oversettelse av vestlig litteratur. Mange mente man kunne lære om moderniseringen i Vesten ved å lese romaner. Også der hadde realistiske romaner vært viktige for opplysning om nye filosofiske og politiske ideer etter renessansen. Dette gjentas i Kina, med de samme argumenter, ca. 200 år seinere: skjønnlitteratur kan oppdra befolkningen, spre nye ideer og være et redskap for å omskape det tradisjonelle Kina. Den europeiske realistiske romanen inneholder filosofiske ideer, kunnskap

14 Mo Yan har ifølge Lovell (2012) arvet forkjærligheten for store fortellinger, og bidratt til at den historiske romanen er den fremste fiktive sjangeren på slutten av det 20. århundre, med Mo Yans *Store bryster og brede hofter* (*Fengru feitun*, [1996] 2010) og *Livet og døden tar rotta på meg* (*Shengsi Pilao*, [2004] 2006) som typiske eksempler.

15 Fra tidlig på 1500-tallet begynte britene å betale sine varer med indisk bomull og opium. Kinas forbud mot import av opium ble ikke respektert, og kinesiske myndigheters beslagleggelse av et parti smuglervarer førte til den første opiumskrigen med Storbritannia 1839–42. Ved freden i Nanjing måtte Kina avstå Xianggang (Hong Kong) og åpne fem havner for handel. Kineserne forsøkte å stoppe opiumshandelen med makt også i den andre opiumskrigen mot britene (1856-1860). I år 1900 skal 25 millioner kinesere ha vært opiumsavhengige. Skruppelløse briter sørget for å smugle det forbudte stoffet fra plantasje i India inn i Kina. Samtidig som de ødela store deler av befolkningen ved å gjøre dem opiumsavhengige ble britene styrtrike. Også japanerne deltok etter hvert i *pushingen* av opium, og i 1931 antok Folkeforbundet at japanerne produserte 90 prosent av all narkotika omsatt i Kina. Salg av opium inngikk i Japans strategi for å vinne krigen mot Kina. Befolkningens moral og selvbilde ble langsomt brutt ned. På begynnelsen av 1900 tallet var fattigdommen utbredt, sulten stor, dødeligheten høy: Midtens rike var i ferd med å gå under.

om vitenskap og teknologi, og representerer en slags samfunns- og menneskevitenskap, og som følge av oversettelse i stor skala fra slutten av 1800-tallet ble kulturelle trender og litterære strømninger som hadde dominert i vestlige litterære sirkler i over 100 år introdusert i Kina. Håpet var at oversettelse av vestlige og russiske romaner ville få Kina på fote igjen.

Realismen i Europa var også forankret i opplysningstida tro på menneskets evne til å frigjøre seg fra overtro og fordommer med fornuftens hjelp. I Kina er dette mindre uttalt enn i Vesten. Det var ingen religion/Kristendom å kvitte seg med. Den formen for overtro som fantes i den kinesiske kulturen var ikke satt inn i noe dominerende system, men var like uskyldig og underholdende som Folkeeventyrene. Derfor kunne overtroen og det overnaturlige bevares i en fornufts- og vitenskapsbasert verden og i den realistiske litteraturen.

3.3 Litteraturens oppgave: å forandre samfunnet

Under Qing-dynastiet¹⁶, på slutten av 1800-tallet kom den første bølgen¹⁷ med kinesiske og oversatte romaner. Bredden var stor og skjønnlitteraturens status økte. På denne tida led Kina under utenlandsk aggresjon. Vestlige land okkuperte kystbyene og det var fare for at de ville dele landet mellom seg. For å redde Kina som selvstendig nasjon var det nødvendig med politiske reformer og fiaskoen med *Hundre dagers reformen* i 1898 førte til fremvekst av revolusjonære ideer. Folkemassene hadde lav utdanning og visste ingen ting om verden utenfor, om vestlige land og deres folk, enn si vestlig litteratur og oversatt litteratur ble bedømt etter om den bidro til opplysning og politiske reformer, ikke etter estetiske kriterier. Etter Oktoberrevolusjonen i 1917 ble det oversatt mange realistiske romaner fra russisk. Kineserne skulle lære av suksessen til den russiske revolusjonen og få inspirasjon fra russisk skjønnlitteratur.

¹⁶ Qing-dynastiet (1644-1911) avløste Ming-dynastiet og varte fram til etableringen av Republikken i 1911. Midt på 1750-tallet var Kina svekket. Det dyrkede areal hadde ikke økt i takt med folketallet, og produksjonen per innbygger var sunket tross en intensivering av jordbruket. Under keiser Jia Qing (1796–1821) var forfallet åpenbart. Nasjonalistiske opprørsbevegelser truet keiserdømmets autoritet. Den politiske oppløsning fortsatte under Tao-Küang (1821–51) og svekket motstandsevnen overfor påtrykk fra vest. Vestmaktene påvirkning ble forsterket gjennom tiltagende misjonsvirksomhet som tross forfølgelse og tilbakeslag, hadde pågått kontinuerlig siden 1500-tallet. For å styrke Kinas motstandsevne mot utenlandske inntrengere utstedte keiseren noen forordninger i 1898. Men enkekeiserinnen gjorde statskupp, og keiseren ble satt i fangenskap. I reaksjonens kjølvann kom *bokseroppstanden*, en folkereisning støttet fra høyeste hold der en forsøkte å fordrive alle utlendinger. Opprøret endte med at en vestlig militærstyrke inntok Beijing sommeren 1900. Kina måtte gå med på flere ydmykende krav. Landets maktesløshet var nå åpenbar. Keiseren var en hjelpeløs tilskuer til den kamp om kinesisk territorium som fant sted mellom Russland, Japan Storbritannia og USA. En anglo-japansk allianse 1902 ble fulgt av den russisk-japanske krig 1904–05, som styrket Japans posisjon i Mandsjuria. Etter 1905 tok Kina fatt på å reorganisere sitt styresett for å møte tidas krav. Reformene omfattet også forberedelser til en ny konstitusjon. I 1911 blusset misnøyen opp på nytt, og en soldatoppstand innledet revolusjonen. En opprørsregjering ble etablert i Nanjing med Sun Yat-sen som president. Qing-dynastiet, det siste keiserdømmet i Kina, var en saga blot.

¹⁷ Den andre bølgen kom først etter Kulturrevolusjonen da Kina åpnet seg mot Vesten, fra ca. 1980. Mellom 1930 og 1976 var Kina på mange måter et lukket land også når det gjaldt utveksling av litteratur.

Den mest kjente forfatter i Kina på denne tida, Lu Xun (1881-1936), var utdannet lege i Japan, men sluttet med medisin for å bli forfatter fordi han mente litteraturen kunne gjøre hele Kina frisk mens en lege bare kunne kurere enkeltpasienter. Forfatteren og politikeren Liang Qichao¹⁸ (1873-1929) mente det samme, at "det åndelig liv i nasjonen avhenger av fiksjonslitteraturen" (Liang, 1902/2000). Lu Xun og Liang Qichao var ikke alene i Kina om slike oppfatninger av litteraturens muligheter for vitalisere Kina og at klassisk kinesiske litteratur hverken ga kunnskap eller motivasjon til forandring. Parolen var at de som knapt kunne lese ikke burde lese kinesiske klassikere, men vestlige nåtidsromaner. Liang Qichao og andre reformatorer brukte derfor oversatte romaner for å opplyse massene, vekke folks bevissthet om den nasjonale krisa, inspirere dem til å kjempe for moderlandet og propagandere for politiske løsninger.

Selv om fiksjonens mulighet for å påvirke vanlige folk ble overdrevet i denne perioden ble romanen snart den viktigste og mest populære litterære sjanger, noe som også påvirket moderne kinesisk litteratur. Det bidro til at det tradisjonelle sjangerhierarkiet endret seg (Wang, 2010). Nå overtok den realistiske romanen førsteplassen og kom til å spille en viktig rolle i det 20. århundrets kinesiske litteraturlandskap. Vestlig romantikk hadde dårlige vilkår og forsøk på å utvikle en kinesiske versjon av romantisk litteratur ble motarbeidet. Med Maos Yenan tale i 1942 (se s. 32) var det helt slutt på slik litteratur i Kina på en stund. Ifølge Hsia (1961) var kritikken av romantikken uten dybde, uten kunnskaper, og hovedsakelig rettet inn mot kritikk av 'det gamle' Kina. Hadde situasjonen i Kina vært mer avslappet og oppgaven med nasjonal frigjøring mindre presserende, ville kinesisk litteratur trolig ha akseptert og modifisert vestlig romantikk i større grad, hevdet Chen og Sheng (2013).

3.4 Fjerde mai bevegelsen

I 1912 falt Qing-dynastiet, Kinas siste keiserdømme, og den kinesiske Republikk ble opprettet. I åra etter opplevde Kina en nasjonalistisk, politisk og kulturell vekkelse. Fjerde mai-bevegelsen oppsto i 1919 etter Fredskonferansen i Versailles. Kina var alliert med Vestmaktene under første verdenskrig og etter Tysklands kapitulasjon ønsket Kina å tilbakekalle privilegiene til de utenlandske, imperialistiske maktene, inkludert Tyskland. Kina ville ha tilbake kontrollen over Shandong-halvøya som Tyskland hadde annektert. Men Storbritannia, Frankrike og USA gjorde et kompromiss med Japan, overså Kinas legitime krav og bestemte at Tysklands

¹⁸ Liang Qichao (1873-1929) var en kinesisk forfatter, politisk filosof og politiker. Etter statskuppet i 1898 som satte en stopper for Hundredagers reformen reiste Liang Qichao til Japan og kom i kontakt med vestlige politiske idéer. Hans manifest *Xinminshuo* (1902) var med på å legge grunnlaget for nytenkningen om det kinesiske samfunnsliv. Etter 1911 vendte han tilbake til Kina.

privilegier i Shandong skulle overføres til Japan. Dette førte til sterke reaksjoner bl.a. ved universitetene i Beijing. Flere tusen samlet seg på Den himmelske freds plass, og bevegelsen som sprang ut av denne protesten er kjent i kinesisk historie som 4. mai-bevegelsen. Den startet som en kamp mot imperialism og føydalisme og utviklet seg til et oppgjør med en stivnet tradisjonell kultur basert på konfucianisme, og angrep også det klassiske skriftspråket. Kinesiske intellektuelle innså at Kinas svakhet og tilbakeliggende ikke (bare) skyldtes underutviklet industri, militærvesen og et foreldet politisk system, men en tilbakeliggende kultur. Konfucianske tenkning og kultur ble oppfattet som en bremsekloss for et moderne samfunn. Samfunnet trengte nye tanker og disse måtte importeres fra utlandet. Anført av forfatterne begynte de intellektuelle å kritisere tradisjonell kinesisk kultur. De ville la seg påvirke og lære av vestlig kultur. Med 4. mai bevegelsen nådde vestliggjøringen et foreløpig toppunkt og den regnes som begynnelsen på Kinas kulturelle modernitet og åpning mot Vest, ikke minst på litteraturens område. En toneangivende forfatter og litteraturteoretiker i 4. mai-bevegelsen var Lu Xun.

Lu Xun (1881-1936) framstilles gjerne som grunnleggeren av moderne kinesisk litteratur. Han ville innføre vestlige verdier, var samfunnsengasjert og med klare meninger om hva Kina trengte. Hans politiske synspunkter kom også fram i hans skjønnlitterære fortellinger (Huang, 2010). I 1907 skrev han at hans hensikt var å kritisere gamle tradisjoner og sosial urettferdighet i Kina for å fremme sosial utvikling og modernisering. Han skrev noveller og oversatte vestlig, russisk og Østeuropeisk realistisk litteratur som fremstilte livet til vanlige folk, i motsetning til den klassiske kinesiske tradisjonen med vekt på livet til keisere og maktens menn. Lu Xuns novelle *Kuangren riji (En gal manns dagbok)* fra 1918 regnes som opptakten til moderne litteratur i Kina. I *A Q zhengzhuan (Ah Q's sanne historie)* fra 1921 tegner Lu Xun et allegorisk og ironisk portrett av Kinas "mentale" status som en blanding av elendighet og selvovervurdering. Begge novellene inneholder ironisk samfunnskritikk. En annen ledende skikkelse var Mao Dun (1886-1981), romanforfatter og kritiker, senere kulturminister i Folkerepublikken. Han skrev selv sosialrealistiske tekster og skildret særlig det nye borgerskap i byene. Andre forfattere var Lao She (1899–1966) med *Luotuo xiangzi*, en skildring av en rickshaw-sjåførs tragiske liv, og fra slutten av 1920-åra Ding Lings (1904–86) frigjorte kvinneskildringer, Ba Jin (f. 1904) med en delvis selvbiografisk trilogi *Jiliu (Strømhvivler, 1931-40)* og Shen Congwen (1902-88), en av de få som holdt seg politisk uavhengig, og som i romaner, noveller og selvbiografiske skisser ga lyriske, ekspresjonistiske skildringer av sørvest-Kina og dets befolkning.

Den unge intellektuelle Chen Duxiu som var involvert i 4. mai bevegelsen oppfordret til en nasjonal litteratur (*guomin wenxue*), en realistisk litteratur (*xieshi wenxue*) og en sosial litteratur (*shehui wenxue*) (Anderson, 1990). Chen (1917) brukte ord som hadde mening for unge revolusjonære på den tida, ord som var byggesteiner i en ny nasjonal identitet. *Guomin* henspeilet på justeringen i den kinesiske verdensorden der det en gang så suverene Midtens rike ble omdefinert til en nasjonalstat blant andre; *Xieshi* markerte et brudd med overtro og forstenet klassisisme i tradisjonelt intellektuelt liv; *shehui* betydde avskaffelse av de konfucianske byråkratiske og familiære relasjoner som, - ble det håpet, ville muliggjøre starten på et moderne samfunn.

Chen var ikke den første kinesiske intellektuelle som brukte begrepet *Xieshi* (eller synonymet *Xianshi*) som resept for ny litteratur. Den nevnte reformatoren Liang Qichao var den første kineser som brukte begrepet *Xieshi* i et essay med kraftfullt forsvar av en litterær reform. Liang Qichao hadde respekt for vestlig fiksjon; for vestlige land hadde "gang på gang dratt nytte av fiksjonslitteraturen" litteratur som «opplyste og siviliserte" (fra Anderson, 1990). Mens fiksjon i Kina tradisjonelt var blitt sett på som en umoralsk, eller i beste fall et fjollete tidsfordriv, så viste eksempler fra vestlige land i det 19. århundre at skjønnlitteraturen var et potent verktøy for sosial forandring. Liang Qichaos ideer ble raskt tatt opp av andre reforminnstilte intellektuelle som mente at bare fiksjon kan innpode patriotiske, solidariske og omsorgsfulle følelser i folk som helt mangler en slik ånd. Det ble kalt en "røntgenstråle for samfunnet" med en ekstraordinær makt til å veilede menneskeheten. Chen Duxiu mente det var uunngåelig at fremtidas kinesiske litteratur "ville bevege seg i retning av realismen." Realisme var for Chen Duxiu den litterære levendegjøring av den vitenskapelige og demokratiske ånd som han mente preget det moderne Vesten.

Hu Shi, en like innflytelsesrik, men noe mer moderat talsmann for reformer, sluttet seg til Chen Duxius forsøk på å overbevise forfattere om å vie mer oppmerksomhet til "mening og virkelighet" i sine arbeider, enn til form og stil. I likhet med andre progressive intellektuelle i perioden ble Hu Shi imponert bl.a. over den innflytelse som litterære verk som Ibsens skuespill så ut til å øve i vestlige samfunn. Mao Dun, den kritiker og forfatter som var mest ansvarlig for utbredelsen av vestlig realisme i Kina, satte likhetstegn mellom realisme, vitenskap og demokrati.¹⁹ I en artikkel han publiserte i januar 1920 med tittelen "Hva er oppgaven til moderne forfattere?" oppfordret han forfatterne til å gjøre litteraturen sosial, rive ned masken av aristokratiske litteratur og gi frie tøyler til populærlitteraturen. Realismen appellerte til Mao

¹⁹ Informasjonen om Mao Dun er hentet fra kapittel 2 i Anderson (1990).

Dun fordi den la vekt på det han kalte objektiv observasjon, og på grunn av sin ubarmhjertige undersøkelse av alle samfunnsmessige forhold, de mørke dybder og de solrike øvre lag, det stygge som det vakre. Han utarbeidet en plan for innføring av realisme, og oppga navn på forfattere som burde oversettes. Listene var dominert av skandinaviske og russiske navn (Strindberg, Ibsen, Gogol, Chekhov, Turgenev, Dostojevskij, Gorkij), men inkluderte også Zola, Maupassant, Shaw, og Wells. 'Vestliggjøringen' nådde et foreløpig toppunkt i 1920-åra og mange 4. mai forfattere ville heller innrømme at de var påvirket av vestlig litteratur enn av tradisjonell kinesisk litteratur (Wang, 2010).

3.5 Klassisk kinesisk språk (litterært skriftspråk) og folkespråk – wen-yan og/eller bai-hua

Størstedelen av klassisk kinesisk litteratur var før 1900-tallet skrevet på det litterære skriftspråket, wen-yan. Fra 1200-tallet ble det riktignok også skrevet på talespråket, bai-hua, men denne litteraturen ble inntil den kulturelle omveltning i begynnelsen av 1900-tallet ansett for underlødig. Klassiske skriftspråk vedble i århundre å være det respektable medium for litteraturen i Kina slik gresk og etterhvert latin hadde vært i Europa fram til 1700-tallet.

Talespråklitteraturen hadde røtter i muntlig fremførelse. Historiefortellerne på markedsplassene øste av et bredt materiale som stilistisk og tematisk var råstoff for den tidligste talespråklitteraturen. Den kinesiske talespråkbevegelsen (også kalt dialekt-språk bevegelsen og folkespråk-bevegelsen) var en del av *Ny kultur*-bevegelsen, en gren av 4. mai bevegelsen. Mange forfattere som tilhørte 4. mai bevegelsen gikk inn for gjennomgripende språkreformer og etter få år ble talespråket offisielt anerkjent som skriftspråk. Men kampen mellom dem som ville tilbake til de klassiske litteraturrøttene og dem som ville utvikle talespråklitteraturen og fortsette importen av utenlandsk og fremmedkulturell litteratur fortsatte i hele 4-mai perioden, fra 1920 til 1935. Enkelte mente at klassisk kinesisk språk og litteratur var 'barbarisk' og burde utryddes (Hsia, 1961, s. 10), og noen mente de hadde lykket med det. Průšek (1980) hevder at den klassiske språkformen utryddet seg selv i åra før 4 mai-bevegelsen: "litteraturen til de kondisjonerte var død ved begynnelsen av den litterære revolusjon og ... revolusjonen bare fjernet de råtnende lik. Essays i *wen-yan* stil døde ut med de gamle eksamener (1905) og det gamle byråkratiet». Men påstanden om at det klassiske skriftspråket hadde forsvunnet stemte ikke. Det ble brukt av forfattere også etter 1905, selv om det tapte terreng.

Folkemålstradisjonen hadde sine egne problemer. Den episke roman som var den mest utbredte sjangeren for folkemålstradisjonen var ifølge Průšek (1980) preget av en naiv objektivitet og tjente bare til å presentere fakta. Den typiske fiksjonsfortelleren spilte den gamle

historiefortellerens passive eller rettere sagt nøytrale rolle. «Han fortalte bare en historie uten å ha noen subjektiv holdning til den. Hvis han uttrykte en mening, var det som regel det allment aksepterte synspunktet – *consensus omnium* - og ikke hans eget" (Průšek, 1980, s. 114). Folkemålstradisjonen hadde dermed lite å tilby som et redskap for å uttrykke alvorlige ideer i en kunstnerisk form. Grunnen til dette var ifølge Průšek (1980) at litteraturen på folkespråket i de fleste tilfelle hadde en for sterk folkelig smak, og tjente som underholdning for de brede massene snarere enn som et instrument for seriøse kunstneriske uttrykk.

Som Leo Lee påpeker i forordet til Průšek (1980), ser dette synet på tradisjonell bai- hua helt bort fra hvordan hverdagsromanen hadde utviklet seg i det 17. århundre som en avansert tekst forskjellig fra populær underholdning. Men Průšeks oppfatning om at tradisjonell fiksjon "fremfor alt var et middel for underholdning av massene" og at denne «altfor populære karakteren" var et hinder for at romanen kunne "tjene som et redskap for å uttrykke dypere og mer filosofiske tanker " (Průšek, 1980, s. 97) har de fleste av det 20. århundres kinesiske litteraturkritikere vært enige om. Ifølge Leo Lee er det en dyp ironi i kritikernes fornektelse av dybde i en språkform de argumenterer for skal være det viktigste litterære uttrykk og påstanden om at den populære språkformen mangler intellektuelt innhold. Průšek (1980) mener de to språkformene vil konvergere, at den subjektive, ofte lyriske og til tider, intellektuelle holdning til verden, som er egnet for god litteratur vil fusjonere med livlige og fleksible former for tradisjonell epikk som tok for seg alle aspekter av virkeligheten. Syntesen som var nødvendig for den nye litteraturen skjedde i 4. mai-bevegelsen, med katalyserende impulser fra utenlandsk litteratur.

Tidlig på 1900-tallet dro mange kinesere til Japan for å studere ettersom Japan allerede var påvirket av vestlig tankegang og litteratur. I 1906 var det 8.600 kinesiske studenter i Japan; og like før 4. mai bevegelsen startet i 1919 var det 15.000. Mye vestlig skjønnlitteratur ble oversatt fra japansk til kinesisk (Yi, 2011). Enkelte av de kinesiske studentene i Japan ble også ledende representanter for den nye litteraturen i Kina som oppsto i kjølvannet av 4. mai bevegelsen og i den venstreorienterte litterære bevegelse på 1930-tallet.

3.6 Maos Yenans forelesninger

I mai 1942, under krigen mot Japan, holdt Mao Zedong et foredrag om litteratur og kunst i Yenans: *Talks at the Yenans Forum of Literature and Art*. Talen fikk stor betydning for litteraturen i det 20. århundres Kina og ble rettesnor for litteraturproduksjonen i Folkerepublikken. Mao understreket litteraturens didaktiske funksjon, og at det politiske kriterium alltid skulle gå foran det kunstneriske. Kunstens publikum var de brede masser:

"arbeidere, bønder og soldater" som hverken den klassiske kinesiske eller den moderne vestlige inspirerte litteraturen nådde fram til. Litteratur med røtter i muntlig fortellerkunst skulle prioriteres. Mao var talsmann for en folkelig litteratur som på en virkelighetsnær og objektiv måte skulle beskrive mennesker og deres levetilstander særlig i de lavere klasser, altså en sosialrealistisk litteratur, også kalt «sosialistisk realisme», med motiv fra jordbruk og arbeidsliv kombinert med folkelige fortellertradisjoner. Mao identifiserte seg riktignok også med romantikken og skrev selv poesi. Men han mente at kinesisk romantikk først måtte gå gjennom "dåpen" av naturalisme for å blomstre i en kinesisk kontekst (Chen & Sheng, 2013).

Hsia (1961) var den første sinolog som skrev om Yenan talens ideologi i detalj, og han kritiserte de grunnleggende premisser i talen. Ved å plassere talen i en historisk og sosial kontekst hevdet Hsia at Mao overså betydningen av tradisjonell litteratur og vestlig kultur, og ofrer friheten til å skape for at litteraturen skal tjene Kommunistpartiets revolusjonære mål: "På tross av påstanden til smiskende kritikere om at Mao manifesterer en enestående kritisk originalitet og nærmest er genial i sin formulering av en litterær politikk, så kan talen sees på, i den kinesiske litteraturhistoriens perspektiv, som omarbeiding av den ekstreme kommunistiske holdningen til litteratur i de to foregående tiår» (Hsia, 1961, s. 311-12).

Hsias analyse utløste heftig debatt på begynnelsen av 1960-tallet, og Jaroslav Průšek hevdet Hsia forvrenget Maos intensjoner i talen med sin uvitenskapelige og fordomsfulle lesning: Hsias tolkning var basert på en anti-kommunistisk holdning støttet av hans egne ideologiske fordommer (Fu, 2015). Průšek påpekte også at Hsia "ikke ser noe presserende behov for å opprette en ny litteratur og kunst for de brede massene" (1980, s. 370). Dissidenter og vestlige kritikere mente Maos tale uttrykte ønske om ideologisk kontroll: "Implisitt i Maos erklæring var læren om at litteratur og alle faser av livet skulle være underordnet diktat fra partiet" (Feng Hu, fra Hsia, 1961, s. 308).

3.7 Revolusjonen i 1949 - Folkerepublikken dannes

I 1949, sju år etter Yenan talen, seiret Kinas Kommunistiske Parti (KKP) i borgerkrigen mot Nasjonalistene. Nå skulle litteratur og kunst tjene den kommunistiske revolusjonen og bidra til å skape et nytt samfunn med nye mennesker. Ideologiske kampanjer innsnevret forfatternes spillerom og under Kulturrevolusjonen (1966-1976) utkom hovedsakelig propagandalitteratur.

Røde klassikere (Hongse Jingdian) refererer til litteratur om den kinesiske revolusjon i perioden 1920-1949 og fram til etter kulturrevolusjonen (Wang, 2010). De var skrevet etter retningslinjene i Maos Yenan tale. Kinesiske forfattere var også påvirket av Sovjets sosialrealistiske litteratur før de opplevde å være isolert fra resten av verden under

Kulturrevolusjon da *Røde klassikere* ble kanonisert. De fantastiske fortellingene om det overnaturlige var fraværende som narrativ strategi under sosialrealismens og de Røde klassikernes høykonjunktur. Da Kina etter 1976 åpnet seg på nytt mot Vesten og mottok litterær inspirasjon fra utlandet, forsvant de *Røde klassikere*. Dagens litteraturvitere diskuterer sjelden *Røde klassikere*, heller ikke vestlige sinologer vier den oppmerksomhet (Wang, 2010).

Under den japanske okkupasjon i 1930- og 40-åra var det vanskelig å engasjere seg i romantisk diktning. Sosialistisk realisme var mainstream modus for kinesisk litteratur, og romantisk litteratur ble aldri helt anerkjent (Chen og Sheng, 2013). Men noen forsøkte å finne en ny retning for en realisme basert på klassisk kinesisk tankegang og kultur. Feng Hu (1902-1985) var den mest fremtredende motvekt til sosialrealismen på 1940-tallet. Han mente en forfatter må fastholde subjektiviteten i sitt eget liv for å kunne reflektere over den sosiale virkeligheten. Men Feng Hu ble stemplet som en "snublestein". Feilen lå i hans insistering på forfatterens autonomi og subjektivitet. En annen akademiker som tenkte langs de samme linjer var Wu Shu (1922-2009). Hans artikkel *On Subjectivity* fra 1945 var et ekko av Feng Hu. Selv om arbeidene til de få tilhengerne av kinesisk romantikk og en klassisk kinesisk litterær realisme hadde respekt i litterære kretser, ble tekstene stemplet som borgerlig individualisme og subjektivism (Chen og Sheng, 2013). Mao Dun argumenterte for et kompromiss mellom de to perspektivene og understreket på den ene siden viktigheten av forfatterens politiske holdning og på den andre forfatterens subjektive livserfaring. Mens Mao Dun prøvde å fremme ideen om subjektiv erfaring i litteraturen, ønsket andre, som Xuefeng Feng (1903-1976) å skape en realisme med et kinesiske ansikt ved å gå tilbake til den rike kinesisk litteraturhistorien. Forutsetningen for begge var imidlertid at litteraturen skulle tjene revolusjonen. I 1956 kom perioden med «La de hundre blomster blomstre og 100 tankemåter råde». Mange kommenterte spørsmålet om realisme og for noen var målet å bryte med den dogmatiske forståelse av sosialrealisme, stille spørsmål ved den sovjetiske marxistiske definisjonen og vende seg til 'tradisjonell realisme' (Chen og Sheng, 2013). Enkelte som Zhi Han og Bo Zhous benektet at det fantes en absolutt, essensialistisk realisme uavhengig av historiske og sosiale forhold. Her var de på linje med Brecht og kritikken av Lukács, se kapittel 2, s. 15. Den samme diskusjonen som fantes blant marxistiske litteraturvitere i Europa foregikk også i Kina noen tiår seinere.

3.8 Realisme i Kina

I et forsøk på å rettferdiggjøre realismen, argumenterte Feng (1952) for at «realismens ånd» var innebygd i klassisk kinesisk litteratur, og vært et element i Kinas lange litterære historie. Ved å fundere realismen på kinesiske tradisjoner og 4. mai bevegelsen kunne den også

skilles fra sovjetmarxistisk sosialrealisme. Anderson (1990) så ingen tydelig realisme i Kinas lange litterære historie. Han hevder det er grunnleggende forskjeller mellom tradisjonell kinesisk estetikk og europeisk realisme og at 4.mai bevegelsen "gradvis oppdaget realismens sanne natur" (1990, s. 25). Realismen ble ifølge Anderson innført i Kina fra Vesten på en fragmentarisk og nærmest forvrengt måte og kunnskapen til de tre viktigste talsmenn for realismen - Chen Duxiu, Hu Shi og Mao Dun - var begrenset. Selve essensen i europeisk realisme ble sjelden diskutert; det var realismens sosiale og ideologiske aspekter som ble trukket fram. Fra 1910 tjente realismen, som i Vest primært er en estetisk eller kunstnerisk retning, først og fremst didaktiske eller ideologiske funksjoner i kinesisk kunstteori (Dolezelova- Velingerova, 1992).

Men realismen som ble omfavnet i 4. mai perioden mislykkes med å bidra så positivt som mange hadde håpet. Selv om den avslørte samfunnsforhold og fremstilte samfunnet korrekt, så motiverte den ikke massene til begeistring, den utløste ikke endringsvilje. Realismens objektive metode var rett og slett en hindring og viste seg ute av stand til å frembringe de sosiale og politiske endringene forfatterne ønsket seg. 'Fiaskoen' til realismen i Kina, så vel som dens underliggende estetiske begrensninger skyldes ifølge Anderson (1990) ikke kun Maos forenklete syn på proletarisk kunst, men også kjennetegn ved realismen selv. Den oppmuntrer til «estetisk tilbaketrekning» og selv ikke en slik mester i vestlig realisme som Mao Dun, som ønsket å bli Kinas Balzac, kunne «få i gang historiens drivhjul» (Anderson, 1990, s. 33). Dessuten kunne ikke overføring av en fiksjonsform fra en annen kultur på et annet historisk stadium tilfredsstille Kinas behov under den revolusjonære perioden på 1900-tallet (Brown, 1992). Samfunn og nasjoner endrer seg med tida, og en kan ikke forskrive den samme medisin som en kur for alle. Botemiddel som er bra for Frankrike på 1800-tallet kan være uhensiktsmessig for Kina på 1900-tallet.

3.9 Litteraturen etter Mao og Kulturrevolusjonen

Under kulturrevolusjonen (1966-1976) var den politiske innblanding i litteratur og vitenskap ekstrem (Chen og Sheng, 2013). Vestlig litteratur ble kritisert og forbudt. Mot slutten av kulturrevolusjonen løsnet imidlertid kinesiske ledere på kontrollen og lot vestlig litteratur på nytt spille en rolle. Mange opplevde det som skjedde som et déjà vu og en gjentakelse av 4. mai bestrebelsene. Den globale og nasjonale situasjonen var riktignok annerledes, men de ideologiske stemningene lignet på hverandre. Det litterære gjennombrudd kom først i poesien. Etter hvert slo interessen for det individuelle gjennom i prosaen, i dokumentarberetninger og fortellinger av samfunnskritisk observans, og i kortromaner med modernistiske trekk. Generelt

var litteraturscenen i 1980-åra preget av en omfattende kulturell selvransakelse som bl.a. kom til uttrykk i rotsøkende (*xungen*) litteratur, et forsøk på å finne tilbake til røttene i kinesisk kultur, tanketradisjoner og i litterære tradisjoner fra før revolusjonen og Kulturrevolusjonen. Også Mo Yan som debuterte seint i 1970-åra søkte tilbake i den kinesiske folkekulturenes myter og livsvisdom og er en typisk representant for *xungen*-litteraturen (se kap. 4 og 5).

I 1980- og 1990-åra kom også en ny bølge av oversatt vestlig litteratur, og mange mente moderne kinesisk litteratur hadde blitt forvandlet, eller, som Cao (2015) sa, "undergravd" av vestlige litterære diskurser. I seinere år har mange kinesiske intellektuelle begynt å revurdere vestliggjøringen av kinesisk litteratur og det teoretiske rammeverket og rettet oppmerksomheten mot konsekvensene av det som kalles litterær "afasi": fravær av den kinesiske "stemmen" i litteraturteori og -kritikk (Cao, 1996). Etter hvert ble det konkurransebaserte, 'krigshissende' Vesten også kritisert av dem som ville fremme den tradisjonell kinesisk (og buddhistisk) livsstil (Hsia, 1961). Fra 1990-tallet var kommersialismen i full gang også i Kina og jakten etter penger og rikdom erstattet den dominerende plassen til livsvisdom, nøysomhet og politisk ideologi i folks dagligliv. Denne endringen kommer også fram i *Store bryster og brede hofter*, se kap. 5.

3.10 Bildet, synet og tingene i kinesisk realisme

Som i vestlig realisme er billeddannelsen i kinesisk realisme uttrykk for et ønske om å gi et riktig bilde av virkeligheten. Dette er særlig tydelig hos Mao Tun som «tilstreber en streng objektiv presentasjon av sine erfaringer», som "en fotografisk linse" (Průšek, 1980, s. 123). "Mao Tun tar sikte på en gjengivelse av virkeligheten der han eliminerer forfatterens følelser eller personlige synspunkter, eller rettere sagt, uttrykte han dem ikke direkte, men bare gjennom bilder" (Průšek, 1980, s. 124). Denne allegoriske eller metaforiske siden av kinesisk realisme, som er fremtredende også hos Mo Yan, er som nevnt i kapittel 2 ikke typisk for europeisk realisme der metaforene tilhører romantikken. Synssansen har heller ikke den samme dominerende posisjonen i kinesisk realisme som den har i vestlig (se kapittel 2), noe vi skal se nærmere på i analysen av *Store bryster og brede hofter* (kap. 5). Andre sansemodaliteter som lukt, hørsel og smak er like mye anvendt som synet for å 'gripe virkeligheten' og fortelle om dagliglivet.

3.11 Mimesis og katarsis i vestlig og kinesisk litteratur

Europeisk realisme var en tiltalende modell for kinesiske forfattere. Men ikke for det Vesten forbinder med realisme; den *mimetiske* egenskapen, forsøket på å fange den virkelige verden i språket. Kinesiske forfattere diskuterte sjelden problemer knyttet til troverdighet - hvordan

teksten fungerer for å etablere en ekvivalens mellom seg selv og verden utenfor litteraturen. I motsetning til vestlige teorier om realisme har kinesiske poetikk ikke vært opptatt av litteratur som etterligning eller representasjon, ikke av mimesis slik som i Vest (se kap. 2, side NN). Framtredende forfattere i 1920-åra som Ye Shengtao, Lu Xun, og Mao Dun hevdet at sann litteratur aldri er imitasjon, men springer ut av forfatterens dype følelser. Ye Shengtao hevdet dessuten at observasjon ikke bør være en nøytral, analytisk eller vitenskapelig beskrivelse av verden, men ha en didaktisk funksjon og påvirke leseren moralsk. Røttene til denne tradisjonen finner Anderson (1990) i teorier som har dominert kinesisk estetikk helt fra begynnelsen, og som har definert poesi og dermed litteratur som "uttrykk for hjertets forsett." Kinesiske intellektuelle i det tidlige 20. århundre ble altså ikke tiltrukket av realismen på grunn av dens mimetiske særtrekk, men fordi de trodde den kunne være et nyttig redskap for å avsløre det tradisjonelle Kina og utløse en moralsk vilje til forandring

Heller ikke litteraturens *katarsis*-effekt som har vært viktig i europeisk poetikk siden Aristoteles (se kap. 2), er noe kinesiske litteraturtradisjoner har vært opptatt av. Ifølge Hsia (1961) ble *katarsis* aldri brukt som en uavhengig begrunnelse for fiksjon og Anderson (1990) hevder at *katarsis*-begrepet presenterte kineserne for en fundamentalt ny modell for estetisk opplevelse. Litteraturens bidrag til rensing av leserens følelser gjennom identifikasjon og medlidenhet med karakterene og begeistring eller avsky for hendelsene hadde liten plass i Kina der det ble lagt vekt på forfatterens spontane følelsesuttrykk samt litteraturens didaktisk funksjon. Et relevant spørsmål i Kina var om vekking av sterke følelser og rensing av dem fører til ønske om forandring av det som vekker avsky og om *katarsis*opplevelsen mobiliserer befolkningen, eller om kunstens rensende kapasitet bidro til å opprettholde *status quo*, og var "begrenset til å intensivere og ikke endre den etablerte moral", slik Rousseau hadde påstått.

3.12 Import av vestlige verdier?

Realismen i Kina må ifølge Anderson (1990) forstås i sammenheng med den kulturelle unntakstilstand som eksisterte da den ble 'født'. Lu Xun hevdet at revolusjonær litteratur i Kina var ganske forskjellig fra revolusjonær litteratur andre steder; den oppsto ikke under revolusjonens høydepunkt, men utviklet seg på grunn av revolusjonære tilbakeslag og nederlag. Vestlig realisme ble omfavnet på grunn av dens potensielle bidrag til Kinas forandring. Men entusiasmen fortapte seg når det ble klart at den importerte versjonen ikke var helt egnet til dette formålet. Denne revurdering antyder at 4. mai forfatterne ikke sluttet opp om realismen ut fra en estetisk overbevisning, men så realismen som bidrag til en løsning på et overordnet spørsmål: fra hvilken kilde kunne Kina finne styrke til å frigjøre seg fra tradisjonens lenker og

etablere en ny kulturell orden? I forsøket på å finne et litterært svar på denne oppgaven vendte 4. mai forfatterne seg til vestlig realisme. Men dens status ble stadig mer problematisk og den faktiske effekten av den nye litteraturen kom under nærmere gransking. De vestlige litterære modeller som kinesiske forfattere ivrig hadde omfavnet ble mistenkt for å bidra mer til konformisme enn opprør, og til å fremme vestlig individualisme. Det var tid for en litterær realisme med kinesiske karakteristika.

4 Mo Yan - oppvekst og forfatterskap

Dette kapitlet gjør rede for Mo Yans bakgrunn, hans oppvekst og hvorfor han ble forfatter. Hans utvikling som forfatter vil bli skissert, samt hvordan forfatterskapet forholder seg til kinesisk og utenlandsk skjønnlitteratur, framstilt i de to foregående kapitlene, og hvilke forfattere han selv nevner som forbilder. Dessuten vil skrivemåten mer generelt bli diskutert som opptakt til neste kapittel som drøfter en av hans mest kjente romaner: *Store bryster og brede hofter*.

4.1 Bakgrunn og oppvekst

Mo Yan er pseudonymet til Guan Moye. Han ble født 17. februar 1955. Familien eide litt jord i Ping'an zhuang, en landsby i Nordøstre Gaomi, i Shandong-provinsen. Han var yngste barn i en storfamilie på fjorten. I likhet med mange på landsbygda i 1950- og 60-åra vokste han opp i fattigdom og overlevde så vidt hungersnøden under 'det store spranget' mellom 1958 og 1961. Mo Yans far var regnskapsfører i den lokale produksjonsbrigaden. Hans eldste bror, Guan Moxian, var den første eleven på videregående skole fra hjembyen. Farmoren deres var en tøff og dyktig kvinne, og en tante var fødselslege med utdannelse fra Vesten. Morens helse var dårlig etter mange fødsler og lite mat. Familien var dessuten stemplet 'klassefiender' av Kommunistpartiet, og det satte press på barna for å vise sitt revolusjonære sinnelag.

Mo Yan var en oppvakt gutt som likte å lese. Men da kulturrevolusjonen brøt ut i 1966 måtte han slutte på skolen 11 år gammel fordi hans familiebakgrunn ikke kvalifiserte ham for mer skolegang. Han tok strøjobber som gjetergutt og lærling på en bomullsfabrikk fram til han var 17 år (Wang, 2000). Sult og hardt arbeid gjorde at Mo Yan ofte tenkte på mat. Å gå inn i Folkets Frigjøringshær (PLA) kunne bedre situasjonen og endre klassestatusen for familien. Mo Yan prøvde derfor å verve seg til PLA hvert år mellom 1973 og inntil han ble akseptert i 1976. I 1978 mislyktes han på den første opptaksprøven til universitetet etter kulturrevolusjonen. Han meldte seg inn i kommunistpartiet (KKP) i 1979. Samme år giftet han seg med Du Qinlan (Riemenschnitter, 2012). I 1982 ble han propagandainstruktør i PLA med ansvar for opplæring i marxismen-leninismen. Etter få år ble litteratur hans lidenskap og i 1984 startet han på PLAs *Akademi for Kunst og Litteratur*. Ved utgangen av 1985 hadde han publisert et tjuetalls noveller og fem romaner. Han ble uteksaminert fra *Akademiet* i 1986 og medlem av den kinesiske Forfatterforeningen (CWA) samme år. I 1988 begynte han på et toårig litteraturstudium ved *Beijing Normal University* og *Lu Xun Literary Institute*, og ble Master of Art i 1990. I 1995 flyttet han til Beijing med kone og datter. I 2011, da et barnebarn ble født, flyttet familien tilbake til Gaomi. I 1997 ble han ansatt som redaktør på *Procuratorial Daily*,

nyhetsorganet til den øverste påtalemyndighet i Kina. Han skrev hele tida fiksjonsfortellinger, ofte med den hjemlige landsbyen som ramme.

4.2 Mo Yans musen – hvorfor han ble forfatter

I Forordet til *Shifu, You'll do anything for a laugh* forteller Mo Yan hvorfor han ble forfatter og hva slags forfatter han er. Forordet har tittelen 'Sult og Ensomhet: Mine musen'. I gresk mytologi er som kjent musen gudinner som inspirerer en kunstner. For Mo Yan har sulten og ensomheten inspirert ham. Han kaller det «en velsignelse for min forfatterkarriere»:

[...] alt vi tenkte på var mat og hvordan vi skulle få tak i det. Vi var som en flokk sultne ulver som streifet gatelangs etter noe vi kunne putte i magene våre [...] Vi spiste bladene på trærne, og etterpå gikk vi løs på barken. Etter det gnaget vi på stammen. Ingen trær i verden led så mye som trærne i landsbyen vår. Men fremfor å slite på tennene gjorde den spesielle dietten at tennene våre ble skarpe som kniver (Mo Yan, 2001).

En barndomsvenn ble elektriker fordi han kunne kutte elektriske kabler med tennene og ikke trengte avbitertang. Også Mo Yan hadde sterke tenner, men ikke så kvasse som kameratens. Hadde han hatt det ville han kanskje blitt en fremragende elektriker og ikke forfatter, som han skriver. Tida han vokste opp var «en av det moderne Kinas mest bisarre perioder», med økonomisk stagnasjon og individuell forsakelse:

Folk kjempet mot sultedøden; og på den annen side var det en tid med sterke politiske følelser, sultende mennesker strammet livreima og fulgte Partiet i dets kommunistiske eksperimenter. «Vi må ha vært utsultet på den tida», men «så på oss selv som de heldigste mennesker i verden. I 1980 åra da Kina åpnet seg mot verden så vi realitetene, som om vi våknet fra en drøm» (Mo Yan, 2001).

Det er åpenbart, som også Mo Yan skriver, at det å sulte i seg selv ikke gjør noen til forfatter, men «da jeg var blitt forfatter hadde jeg en dypere forståelse av livet enn folk flest». Han skriver med utgangspunkt i sine personlige erfaringer, og mange av romanene handler om det å spise. I romanen *WoW* er hovedpersonen en gutt som vinner nasjonale konkurranser i kjøttspising. Mo Yans livslange opptatthet av hungersnød, sult og matlyst, overspising og kannibalisme, skyldes nok sulten han opplevde i sin barndom (Riemenschnitter, 2012). Ensomheten var også en muse, og han skriver om det å være gjetergutt etter at han måtte slutte skolen i 5. klasse: «Mens byens barn sang og danset på skolen, var jeg ute og gjette kyr og sauer, og gjorde det til en vane å snakke med meg selv» (Mo Yan, 2001, s. ix). Han kommuniserte også med dyr og fugler og vet mer om kuer og fugler enn om mennesker: «Jeg vet hva de tenker». Forholdet til dyr og fugler, og til naturen mer generelt, kommer stadig fram i romanene, bl.a. i *Store bryster og brede hofter*, se kap. 5. Dyrene tillegges menneskelige egenskaper og menneskene får trekk fra dyr og fugler. Erfaringene som gjetergutt i 12-14 års alderen har åpenbart satt dype spor og formet hans oppfatning av forholdet mellom dyr og mennesker og til naturen mer generelt, Men

han kunne ikke snakke med dyrene eller fuglene. Da han prøvde «ignorerte de meg». Og han ble liggende i gresset, stirre på skyene på himmelen og fantasere på tom mage. Når dyrene ikke ville snakke med ham pratet han med seg selv, og han kunne til og med snakke på rim til seg selv. Moren, som hørte ham snakke til et tre, ble bekymret og lurte på om det var noe galt med ungen. Da han ble eldre skapte vanen med å snakke trøbbel for familien, og moren ba ham tie. Mo Yan prøvde å slutte, men når han var sammen med andre kom ordene han hadde lagret inne i seg «flyvende som rotter ut av et reir», og han ble lei seg for ikke å følge morens henstilling. For å huske oppfordringen valgte han navnet Mo Yan, «ikke snakk», som forfatternavn.²⁰

For Mo Yan var det erfaringene i ensomhet som utviklet fantasi og forestillingsevne. Sammen med sulten gjorde det ham til forfatter.²¹ Men ikke kun det. Et tredje bidrag er like viktig: (de muntlige) fortellingene og eventyrene han hørte som barn: «Egentlig har jeg vært velsignet med enda en verdifull kilde til rikdom: historier og legender jeg hørte på hjemstedet» (Mo Yan, 2000a). Det var lang tradisjon for historiefortellere i hans familie og i regionen.

Mens andre forfattere leste med øynene som barn, leste jeg med ørene. De fleste i landsbyen min var analfabeter, men mange ord fløy fra deres munn som gjorde at du ville trodde de var utdannet lærde. De var fulle av vidunderlige historier. Mine besteforeldre og min far var alle gode fortellere. Men min bestefars bror - vi kalte ham Big bestefar - var en mester som historieforteller, en gammel kinesisk urtelege hvis yrke brakte ham i kontakt med folk fra alle samfunnslag. Han var svært kunnskapsrik med livlig fantasi. På vinterkvelder gikk mine brødre, søstre og jeg hjem til ham, satt rundt oljelampen og hørte på historiene hans. Han hadde langt snøhvitt skjegg, men ikke et eneste hår på toppen. Øynene og det skallete hode skinte da vi ba ham fortelle (Mo Yan, 2000a).

Mo Yan husker rundt tre hundre av historiene, og «med mindre endringer, kan hver og en av dem bli en ganske god roman. Jeg har selv ikke brukt femti av dem og tviler på om jeg noensinne kan bruke opp alle historiene han fortalte oss. Og de som ikke er skrevet er langt mer interessante enn dem som er blitt til romaner og noveller» (Mo Yan, 2000a).

²⁰ Mo Yan har gitt flere forklaringer på pseudonymet «ikke snakk». Da han i mars 2009 mottok Newman prisen i litteratur på University of Oklahoma sa han at «han hadde tenkt å finne seg et forfatterpseudonym ettersom alle store forfattere hadde det. Da han så navnet «ikke snakk» husket han morens formaning. På den tida levde folk i et uvanlig politisk klima og følte seg usikre. Det var liten tillit mellom folk, mange fikk problemer for noe de sa, et uforsiktig ord kunne føre til katastrofe for en selv og ruinere ens familie» (Duran and Huang, 2014). Folkets Dagblad gjenga tre grunner Mo Yan selv oppga i Stockholm: «For det første er fornavnet mitt en kombinasjon av de to stavelserne 'mo yan'. (Hans virkelige navn er Guan Moye) For det andre var jeg veldig snakkesalig da jeg var ung og skapte problemer for familien, og foreldrene mine sa at jeg måtte lære å tie. For det tredje mister man energi til å skrive hvis man snakker for mye. Nå som jeg er forfatter vil jeg skrive alt det jeg likte å snakke om» (Duran og Huang, 2014).

²¹ Jeg opplever at dette er i strid med Roland Barthes (1994) påstand i *Forfatterens død*, der tesen er at «skrift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, [...] hvor vårt subjekt forsvinner». I Mo Yans tekster er han og hans subjekt opplagt til stede og kunne ikke vært skrevet uten hans erfaringer. Hos Mo Yan ser man det Barthes polemiserer mot: «Om man tror på Forfatteren blir han bestandig ansett for å være sitt eget verks fortid». Mo Yans erfaringer er verkenes fortid.

Karakteristisk nok gir Mo Yan ulike forklaringer på hvorfor han tidlig bestemte seg for å bli forfatter. Ofte er forklaringene gjemt i en god historie som like gjerne kunne vært hentet fra en fortelling i romanene hans og karakteristisk for en fiktiv karakter. Som Knight (2013) skriver presenterer han sin personlige historie ofte på en utstudert naiv måte. For eksempel sier han at han ville bli forfatter da en student som var sendt til Gaomi for "omskolering" fortalte om en forfatter som spiste saftige melboller med svinekjøtt tre ganger om dagen. Det var like etter 'det store spranget' (1958-1961), da sultedøden tok anslagsvis 45 millioner kinesere (Knight, 2013).

I Nobeltalen sier Mo Yan at den viktigste perioden i hans liv begynte i 1976 da han reiste hjemmefra og vervet seg til PLA:

Midt i det sløve livet i det militære og mot den ideologiske frigjøring og litterære glød på 1980-tallet, utviklet jeg meg fra en gutt som lyttet til historier, til en som gjenfortalte dem og eksperimenterte med å skrive dem ned. Det var en steinete vei i starten, en tid da jeg ennå ikke hadde oppdaget hvor rik litterær kilde mine to tiår med deltagelse landsbylivet var. Jeg tenkte at litteratur var om gode mennesker som gjør gode ting, historier om heltedåder og modellborgere, og at de få biter av meg som ble publisert hadde liten litterær verdi. [...]Hva jeg skulle gjøre var ganske enkelt: Skriv mine egne historier på min egen måte. Gjøre som historiefortellerne på markedet, som jeg var så kjent med, slik bestefar og bestemor og andre av landsbyens gamle fortalte historier. I all oppriktighet skjenket jeg aldri publikum, som besto av mor eller bare meg, en tanke da jeg fortalte historiene mine. De tidlige historiene var fortellinger fra min personlige erfaring: gutten som ble pisket i *Dry River* for eksempel. Naturligvis kan personlig erfaring ikke bli omgjort til fiksjon uten videre, uansett hvor unik erfaringen er. Fiksjon må være oppdiktet, må være fantasifull. (Nobeltalen).

4.3 Fantastiske fortellinger og historiske kjensgjerninger – Fiksjon og fakta

Spørsmålet om hvor virkeligheten slutter og fiksjonen begynner dukker ofte opp i Mo Yans tekster. Han blander fakta og fiksjon i god kinesisk tradisjon, noe som gjør leseren usikker på alt (Inge, 2000). Også her spinner Mo Yan videre på en rød tråd, som riktignok var tynnslitt under den mest ekstreme sosialrealismen, men som fikk ny styrke da forfatterne gikk tilbake til røttene og de muntlige fortellingene. Mo Yans realismefortellinger er som de fleste eventyr fulle av overnaturlige hendelser og tildragelser, og dette innslaget i hans historiske og realistiske fiksjon kan være grunnen til at han sammenliknes med «magiske realister» og at Svenska Akademien brukte betegnelsen «hallusinatoriske realisme» da han fikk litteraturprisen i 2012.

Mo Yan hevder at myter og tro ofte er viktigere enn historiske fakta og han inviterer leseren til å suspendere vantroen til det overnaturlige, fantastisk og fornuftsstridig, noe som er lettere i Kina også i dag enn i det fornuftsbaserte Vesten. Dessuten hentet han inspirasjon fra de muntlige historiene på hjemstedet og fra de lokale eventyrfortellingene og står særlig i gjeld til Pu Songling (1640-1715) og hans *Strange Tales from a Chinese Studio*.

På et vis kan Mo Yan oppfattes som nedskriver av kinesiske eventyr, slik Asbjørnsen og Moe samlet norske folkeeventyr. Også i norske eventyr finnes det overnaturlige og usannsynlige: trollene, nøkken, gutten som ingen kunne målbinde, kjerringa mot strømmen. Men til forskjell fra Asbjørnsen og Moe nøyer han seg ikke med å gjenfortelle eventyrene, han lar dem inngå i bearbeidet form i romanene Romanteksten blir en mosaikk av fantasi og virkelighet. En slik skrivemåte kan utløse en forestilling om en magisk eller hallusinatorisk og ikke alltid virkelighetsoverensstemmende realisme. Kanskje representerer eventyrene, allegorier, omskrivninger av hvordan noe burde være, eller ikke burde være i den virkelige verden, og at romanene hans representerer det ditekunsten kan uttrykke til forskjell fra historieskrivningen: det som kunne vært mulig, som Aristoteles hevdet.

Mo Yans bruk av folkløse og kinesiske fortellertradisjoner gjør han til en "rot-søkende forfatter", en som går tilbake til røttene og bruker klassiske litterære og muntlige tradisjoner og troper. Han har videreført, men også redefinert den historiske fiksjon i Kina, karakterisert ved episodisk blanding av historiografi og myter, og med 'et stort antall legender som følger med fortellingen', som Goethe mente kjennetegnet kinesisk fiksjon (se kap. 2).

4.4 Forholdet til naturen – dyr, fugler og planter

Observasjoner av dyr og fugleliv er et særlig kjennetegn ved Mo Yans fiksjon og bekrefter Goethes observasjon om at i en kinesisk roman 'er naturen alltid involvert i livet til karakterene' (se kap.2). Interessen for å fremstille ikke bare menneskene men også dyrelivet på hjemstedet skriver seg fra tida som gjetergutt da han fikk et nært forhold til dyr og fugler og 'snakket med dem':

Jeg var i stand til å etablere et nært forhold til naturen. Barn som går på skolen og barn som vokser opp sammen med dyr og fugler ute på markene forholder seg forskjellig til naturen, og har ulike følelser for dyr og planter. Skoleungene, de andre, var omgitt av andre barn og lærere hver dag. Jeg var omgitt av sauer, storfe, planter, gress og trær. Følelsene jeg hadde overfor naturen var vakre, naive og sentimentale. Lenge trodde jeg dyr og planter kommuniserte med mennesker. Jeg følte de forsto hva jeg sa. Denne type erfaring er unik og verdifull (Nobelitalen).

Fugler dukker ofte opp i romanene (noe vi skal se ved gjennomgangen av *Store bryster og brede hofter* i Kapittel 5), og han har beskrevet forholdet til fugler og fuglesang slik:

Fuglesangen beveget meg dypt, ofte til tårer. Jeg prøvde å snakke med fuglene også, men de var altfor opptatt til å bli oppmerksom på meg. Så jeg lå der i gresset med en trist følelse og fantasien min begynte å løpe løpsk. I min drømmende tilstand løp alle slags fantastiske tanker rundt inne i hodet mitt, noe som hjalp meg til å få en forståelse av kjærlighet og anstendighet (Nobelitalen)

4.5 Brutalitet, medfølelse og medlidenhet

Forfattere som velger å skrive realistisk fiksjon fra det 20. århundres Kina må ifølge Lovell (2012) forholde seg til et dilemma: hvordan skrive om hendelser av eksepsjonell grusomhet og vold uten i sitt forfatterskap selv bli rå og voldelig. Enkelte forfattere synes å ha besluttet at troverdighet bare kan oppnås gjennom en stil av lignende grovhet, og fortellingene er dominert av overdrevne voldsskildringer, toalett humor og støyende sex (Lovell, 2012). I enkelte romaner skildrer også Mo Yan brutalitet, vold og mishandling av dyr og mennesker så detaljert at det er ubehagelig. Dette forekommer i virkeligheten og kan ikke utelates eller overses i realistisk litteratur. Generelt viser Mo Yan medlidenhet og ærefrykt overfor alt liv, uten å skille mellom mennesker, dyr og planter. Universet hans der dyr og mennesker lever sammen og kommuniserer, og der det forekommer sjelevandring, er inspirert både av religion (buddhisme) og kinesisk folklore. Hans fantasiunivers er basert på en humanisme der menneskeheten er nært knyttet til dyreverdenen. Grensene mellom dyr og mennesker viskes ut og peker mot et fellesskap av alt levende (Zhang, 2010). I *Store bryster og brede hofter* opptrer fugler og dyr som besjeles. De tillegges menneskelige egenskaper slik også menneskene tilskrives egenskaper vi forbinder med dyr, og karakterene veksler mellom å være dyr og menneske.

4.6 Ånder og overtro i kinesisk kultur, litteratur og religion

I Nobelforedraget fortalte Mo Yan at han var teist og trodde alle levende vesener var utstyrt med sjel. "Jeg kunne stoppe opp og ære i respekt et stort gammelt tre. Hvis jeg så en fugl, var jeg sikker på at den kunne bli et menneske om den ønsket; og jeg mistenkte alle fremmede jeg møtte for å være transformerte dyr." Denne tilbøyeligheten til teisme stammer ikke bare fra hans egen fantasi, men har en felles rot i Østens filosofi og folklore:

Uansett hvor jeg tilfeldigvis var ble ørene mine fylt med historier om overnaturlige, historiske romanser, og merkelige og fengende historier, knyttet til naturmiljøet og historier fra hjemstedet, og skapte en annerledes virkelighetsoppfatning hos meg (Nobeltalen).

Den voksne Mo Yan ser på seg selv som antiteist, men barndomsoppfatningen av det overnaturlige er fortsatt vital og uttrykkes i forfatterskapet (Wang, CA. 2014).

Klassisk kinesisk litteratur: poesi, drama, historiske fortellinger og fiksjon var helt tilbake til antikken fylt med religiøse trekk (Knight, 2012). Buddhisme og Taoisme som opererer med ånder eller guder knyttet til det jordiske liv er utbredte religionsfilosofier i Kina og forankret i folkloren. Fenomen som reinkarnasjon og karma er tema i flere av Mo Yans romaner. Det overnaturlige lever side om side med det realistiske i Kina den dag i dag og er muligens en erstatning for Vestens institusjonaliserte religion. Mo Yans romaner inneholder

ånder som griper inn i menneskers liv, og mange karakterer har overlevelsesinstinkter som overstyrer rasjonell refleksjon og med evne til å kommunisere med planter, dyr og spøkelser.

I bygdekulturen er det legender, myter og spøkelseshistorier der f.eks. en ulv eller en hane forvandles til et menneske. Folkelige elementer og muntlig tradisjon står sterkt i bøkene mine, ettersom de er en del av mine erfaringer (He, 2014, s. 81).

Konfucianismen er kritisk til ånder og det overnaturlige og 4. mai-bevegelsen delte skepsisen. Den ønsket at moderne kinesisk litteratur skulle baseres på vitenskap og fornuft og tok avstand fra ånder og annen overtro i strid med vitenskapen. Det var hinder på veien til et moderne og kommunistisk Kina. I tida etter 4. mai-bevegelsen var overtroiske forestillinger, inkludert religioner, utelukket, og sosialrealistiske forfattere fokuserte på livet i det kommunistiske Kina uten overtro (Wang, J. 2014).

Med gjenåpningen mot verden tidlig i 1980-åra ble kinesiske forfattere pånytt påvirket av trendene i utenlandsk litteratur, bl.a. av magisk realisme, samtidig som den klassiske kinesiske åndefortellingstradisjon dukket opp igjen. Man skrev pånytt "om verden metaforisk gjennom spøkelser, og uttrykte tanker gjennom ånder" (Wang J, 2014). Mo Yan tilhører denne tradisjonen og det er minst tre kilder til det overnaturlige i hans forfatterskap: 1) Kinesiske eventyr og folkløse, 2) Buddhistiske begreper om liv og død, og 3) Referanser til kristendommen. Den første kilden består av kinesisk mytologi og folkeeventyr, og er den eldste, mest komplekse og oftest forekommende. Den andre kilden gir opphav til en narrativ struktur, tematiske metaforer og stor symbolikk av liv og død. Den tredje som er minst vanlig avslører universelle verdier som finnes i alle store religioner tross sine forskjeller (Wang, CA, 2014).

Mo Yans fortellinger er derfor forankret i Kinas rike tradisjon av historier om det overnaturlige og det fantastiske, med zhiguai (fortellinger om det uvanlige) og chuanqi (beretninger om det ekstraordinære), og han følger i tradisjonen til "registreringer av det merkelige," en middelaldersk form for uoffisiell historie som dokumenterte spøkelser og revefeer som tar menneskelig form og dyr som besjeles. Klassikere som *Reisen mot Vest*, *Drømmen om det røde kammeret* og Pu Songlins *Merkelige historier fra et kinesisk studio* er eksempler på slike fortellinger (Knight, 2014), og i mange av Mo Yans romaner er det en tilsvarende tilsløring av grensene mellom mennesker, dyr, spøkelser og monstre (He, 2014).

4.7 Rotsøkende litteratur

I novellen *A Transparent Carrot* fra 1984 blandes realisme og surrealistiske fantasi, og temaer som ble sentrale i forfatterskapet dukker opp. Fordi plottet er lagt til hjemstedet under kulturrevolusjonen ble Mo Yans tekster tidlig identifisert som "rotsøkende litteratur" (*Xungen Wenxue*), en ny trend i kinesisk fiksjon der forfatterne reflekterer over Kinas historie. I denne

sjangeren er flere av Mo Yans romaner "standardverk" (Denton and Fulton, 2012, Lovell, 2012). Det gjelder *Rødt Korn* og *Store bryster og brede hofter*. Den rotsøkende litteraturen er ikke en nostalgisk hyllest av fortida, men heller en gjenoppdagelse av nasjonens historie og nytenkning omkring dens betydning for nåtida. Et formål var å knytte forbindelse til klassisk litteratur som sto i fare for å bli glemt som følge av sosialrealismen under Mao og påvirkning fra Vest. Forfattere som Mo Yan ville tilbake til de litterære røttene fra før revolusjonen og Kulturrevolusjonen og finne "en modell som erstatning for den maoistiske, revolusjonære arketyper" (Chen 2004), og hente inspirasjon i klassisk litteratur og historie. Enkelte forsøkte også å finne røttene til nasjonalkarakteren, dvs. hva som kjennetegner «det kinesiske».

Det de fant var foruroligende: ritualisering av grusomheter, en fasade av medfølelse og omsorg som ofte skjulte dyp mistillit til andre, et patriarkalsk system som kvalte all originalitet, blant annet. Den største taperen i denne letingen var ufeilbarligheten til den offisielle historien som var helt i utakt med realitetene (Goldblatt, 2014, s. 26).

Mo Yans rotsøkende fiksjon bidro til denne avsløringen.

4.8 Kinas historie

Flere av Mo Yans historiske romaner skildrer den brutale japanske invasjonen forut for andre verdenskrig og han graver i Kinas kollektive traumatiske minner (Knight, 2013). Kunnskap om kinesisk historie og det menneskelige dramaet i det 20. århundre er viktig for å forstå Mo Yans romaner²². I flere intervjuer har han forklart at han vil skrive en annen slags historie, en historie som ikke er fokusert og sentrert omkring nasjonen, men som gjenspeiler vanlige folks dagligliv, drømmer og minner. Men som Davis-Undiano (2012) skriver passer ikke historisk materiale inn i bokanmeldelser og litteraturkritikk slik den vanligvis praktiseres. Vestlige vitenskapelige publikasjoner fokuserer på litterær estetikk, drøftinger av karakterer, selve fortellingen, og på litteraturteori. Kritikere som skriver om litteratur er uforberedt på å diskutere kinesisk historie og derfor har det vestlige møte med Mo Yans romaner ikke alltid vært klargjørende. Denne situasjonen gjenspeiler en svikt i Vesten når det gjelder å fokusere på kultur og historie som relevant bakgrunn for å forstå kinesisk litteratur, mener Davis-Undiano (2012).

²² Romanen *Rødt Korn* foregår under den andre kinesisk-japanske krig fra 1937 til 1945, tiden umiddelbart før Mo Yans barndom. Dette er et mørkt kapittel da japanerne angrep Kina med massedrap og ufattelig grusomhet. Uten en fungerende stat var provinsene ute av stand til å holde orden og beskytte befolkningen. Med konflikter mellom byer og kinesiske krigsherrer, og med mislykkede sosiale og sivile institusjoner, levde kineserne på Japans nåde, og omfanget av sult, fattigdom og lidelse påført Kina var enormt. En forståelse av denne og andre romaner krever kunnskap om det menneskelige drama i Kina i det 20. århundre (Davis-Undiano, 2012).

4.9 Hjemstavnsdiktning

Hjembyen Gaomi og menneskene der har inspirert Mo Yans. Hans Gaomi-romaner avgrensner et litterært univers som kan sammenlignes med Lu Xuns *Lu Town*, García Márquez' *Macondo*, William Faulkners *Yoknapatawpha County* og Mihail Sjolokhovs *Meljekhov*. Karakterene er hentet fra hjembygda, til dels familien og det er en realistisk beskrivelse av folkeliv, dyreliv og natur, kombinert med fantastiske fortellinger, eventyr og overnaturlige hendelser fra folkløse og muntlige fortellinger. Selv om Mo Yan holder seg til sitt Gaomi i Shandong-provinsen, på samme måte som Faulkner gjør med sitt fiksjonaliserte *Yoknapatawpha* i USA, behandler begge problemstillinger og erfaringer som berører alle mennesker.

Hjemstavnsdiktning er en litterær sjanger hvor forfatterens hjemsted brukes som stoff både hva miljø, personer og natur angår. Det er helst bygdemiljøer som skildres og ofte i kontrast til det urbane liv. Hjemstavnsdiktningen til Mo Yan er langt fra nasjonalromantisk selv om det er tydelig kjærlighet til stedet og menneskene der. Han omtaler Gaomi som det beste, men også det verste sted på jord, en følelsesmessig tilknytning som finner styrke i både kjærlighet og hat. Naturalismens lære om miljøets innflytelse spiller en rolle også i Mo Yans hjemstavnsdiktning, selv om det ikke er noe eksplisitt eller sterkt innslag. Karakterene er også representative typer for andre enn de som bor på hjemstedet, og denne kombinasjonen av det hjemlige og stedbundne med det allmenne kjennetegner karakterene og beskrivelsene. Mo Yan avsluttet Nobelforedraget med å si «Jeg håper å gjøre lille nordøstre Gaomi landsby til et mikrokosmos av Kina, ja av hele verden.» Hans litterære verden kan ikke reduseres til Gaomi. Med utgangspunkt i hjemstavnen og de problemer Kina har opplevd (Zhang, Y., 2010) løftes hjemlige problemstillinger fram som allmennmenneskelig, til noe universelt menneskelig med en evig aktualitet som berører alle, f.eks. krigens redsler og voldens meningsløshet.

4.10 Impulser fra klassisk kinesisk litteratur

Som vist i kapittel 3 ble konfuciansk poetisk estetikk i første del av 1900-tallet avvist som foreldet og bakstreversk. Fram til slutten av 1970-åra ble også tradisjonell kinesisk litteratur oppfattet som primitiv. Mo Yan som startet som forfatter for alvor ti år seinere hentet imidlertid inspirasjon fra klassisk kinesisk fiksjonslitteratur og de overnaturlige historiene om zhiguai han møtte i tekstene til Pu Songling. Hans 'litterære avstamning' går imidlertid lenger tilbake, og det er kulturelle bånd til en fjern fortid f.eks. i form av myter, sanger og visestubber hentet fra syngende skaldere og poeter med vandrehistorier (Wang, C-Y.A., 2014). Kjærligheten til landets skjønnhet og kraften i naturen er også et ekko av stemmene til kinesiske forgjengere. Det samme gjelder samfunnskritikken han påtok seg som forfatter. Hans episke prosa er både moderne og

før-moderne, «noen ganger intellektuell og sofistisert, andre ganger naiv» (Engdahl, 2015). Han står også i gjeld til nyere kinesiske forfattere tilhørende 4. mai-bevegelsen, særlig Lu Xun. Chan (2011) hevder Mo Yan har arvet Lu Xuns litterære 'ånd' og videreført hans tradisjon med kamp mot samfunnsønder, sosial urettferdighet og politisk svikt i maoist og post-Mao Kina.

Selvsagt er det ikke bare likhet/slektskap, men også forskjeller mellom dem: mens Lu Xun posisjonerer seg som en bekymret observatør er Mo Yans fiktive alter ego en integrert del og aktiv deltager i hans litterære univers (Riemenschnitter, 2012).

I de tidlige historiene med tema fra hjembyen er det tydelig intertekstuell forbindelse med Lu Xun (Wang, 2000). Også Zhang (2013) sammenligner Mo Yan med Lu Xun og hevder at mens Mo Yan mangler Lu Xuns evne til å syntetisere ulike kunnskapsområder, inkludert sinologi, fremmede språk og litteraturteori, så er Mo Yan en rikere forfatter og utforsker enda dypere, med flere uttrykksdetaljer og med større livlighet kinesisk forhold enn Lu Xun gjør.

4.11 Påvirkning og inspirasjon fra vestlige forfattere

På 1980-tallet ble det publisert en rekke utenlandske verk på kinesisk, inkludert romaner av Kafka, Borges, Márquez, Joyce, Faulkner, Kawabata, Aitmatov og Astafjev. Også Mo Yan fikk tilgang til denne litteraturen, og han leste bl.a. *The Sound and The Fury* av Faulkner, *Hundre års ensomhet* av Márquez, *The Metamorphosis* av Kafka og *Snow Country* av Kawabata. Som ivrig leser av oversatt litteratur erkjenner han påvirkning fra mange ikke-kinesiske forfattere og litterære tradisjoner, uten at han ønsker å bli identifisert med noen av dem. Det er ifølge ham selv ingen grunn til å kalle ham en kinesisk Márquez eller Kafka, selv om begge forfatterne, og Faulkner og Sjolokhov har inspirert ham med deres litterære teknikker og blandingen av lokal, tradisjonell kultur og vestlig modernitet (Denton and Fulton, 2012). Han sier selv at da han skapte sitt litterære domene var han inspirert av Márquez og Faulkner og ble oppmuntret av måten de skapte sitt territorium på og lærte av dem at en forfatter må ha et sted som tilhører ham alene. Men like viktig har det vært å ikke følge i fotsporene til andre, men frigjøre seg fra innflytelsen; uttrykt slik i et essay med tittelen 'Unngå de to flammene':

Jeg tenkte på Márquez og Faulkner som to ildsteder mens jeg var is. Kom jeg for nær dem ville jeg fordampe og forsvinne. Men jeg unngikk dem ikke helt. Vi var som et stormende forelsket par som gikk fra hverandre, men fortsatte å tenke på hverandre. Deres (Márquez' og Faulkners) teknikk er ganske enkelt for bekvem å bruke, og jeg har skrevet mange fortellinger som likner deres. Det tar tid å skille seg av med den. I det følgende tiåret skrev jeg med sterk sinnsbevegelse *Hvitløksballadene*, *Brennevinsrepublikken*, *Store bryster og brede hofter*, og andre romaner og noveller [...] Ikke før i 2000 da jeg skrev *Sandalwood Death* skrev jeg på høyden med vestlige kolleger og lært av kinesisk folkelitteratur og tradisjonell skrivning (Duran og Huang, 2014).

Mo Yan har også nevnt andre vestlige, russiske og japanske forfattere som inspiratorer. Det gjelder Tsutomu, Yukio, Kenzaburo, Sholokhov, Tolstoj, Turgenev, Pushkin og Gorky. Chan (2011) har tilføyd Nietzsche, Orwell, og Grass til denne lista. Først etter å ha studert verdenslitteraturens mesterverk følte han seg tilstrekkelig frigjort fra dominerende konvensjoner som modernisme og sosialistisk realisme til å konsentrere seg om sin egen (muntlige) fortellerstil (2000a). Med et fint strøk av selvironi gjengir han en tenkt samtale mellom seg selv og Faulkner, der sistnevnte avbryter ham og sier: "Yngre landeveisrøvere er alltid dristigere enn sine forgjengere" (Engdahl, 2015). Typisk for Mo Yan er at han vil kombinere innflytelsen fra vestlige litteraturtradisjoner med kinesiske (skrive)tradisjoner og muntlige fortellinger, på en personlig måte, og han er ubeskjeden nok til å hevde at «jeg har skapt en særegen skrivestil i romanene mine.» Heller ikke etter at han fikk kunnskap om elementær litteraturteori følger han litterære trender, men skriver på sin måte om det han har opplevd og er kjent med.

4.12 Mo Yans forfatterskap

Mo Yans første tekster på slutten av 1970-tallet var alt annet enn 'hallusinatorisk' realisme eller preget av personlige erfaringer. De holdt seg innenfor begrensningene sosialistisk realisme krevde, med stereotype karakterer, skildringer av heroiske arbeidere, soldater og bønder som beseiret jordeiere og kapitalister. Bare slik litteratur kunne utgis på den tida, «So that's what I wrote», som Mo Yan selv sier. Forfatterskapet endret seg på 1980-tallet fra upersonlige 'røde klassikere' og svart-hvitt portretter til skildringer basert på personlige erfaringer fra hjemstedet. Ved å bruke sin kunstnerisk frihet og fantasi, og ved å utfordre status quo videreførte han tradisjonen til kinesisk klassisk fiksjon nå også kombinert med vestlig realisme og modernisme. Verdien av revolusjonært heltemot, idealisme og askese var forsvunnet og erstattet av 'grunnleggende instinkter eller libidinøst begjær og grådighet (Liu, 2010). Revolusjonære geriljasoldater, bonde opprørere og kommunister, ofte degenererte og fornedret, var engasjert i en brutal kamp om byttet i en verden styrt av jungelens lov og primitive instinkter. Forskjellene mellom den revolusjonære kinesiske geriljaen og de japanske soldater og offiserer, mellom PLA og Nasjonalist hæren, er liten. Alle er engasjert i brutalitet og vold, uavhengig om de er revolusjonær geriljasoldater eller japanske inntrengere (Liu, 2010).

Etter debutromanen, *Honggaoliang jiazhu* (1987; på norsk *Rødt korn*) kom en rekke fortellinger og noveller, samt fire betydelige romaner: *Tian Suantai zhi ge* (1988); *Hvitløksballaden*, (1995), *Shisan bu* (1989) (*Thirteen Steps*, 1989), *Jiuguo* (1992; (Eng *Jiuguo*, 2000), og *Store bryster og brede Hofter*, 1996). Senere kom en samling av åtte historier *Shifu*

yue lai yue mo (2000; *Shifu, You'll do anything for a laugh*) og romaner som *Tanxiang Xing* (2001; *Sandalwood Death*), *Shengsi Pilao* (2006, *Livet og døden tar rotta på meg*), og *Wa* (2009; *Frosk*). Hver ny bok er annerledes enn den forrige og bringer estetiske overraskelser både til kinesisk litteratur og til verdenslitteraturen. Som fornyer av litterære teknikker ligner han på Faulkner som fornyet romanen for generasjoner av forfattere med sin allsidighet og eksperimentering (Inge, 2000).

I Nobeltalen fortalte Mo Yan hvordan han eksperimenterte med ulike fortellerstiler og etterhvert fant tilbake til sitt lands skrivetradisjoner:

Sandalwood Death og romanene som fulgte er arvinger etter den kinesiske klassiske romantradisjon, men forbedret med vestlige litterære teknikker. Det som kalles nyskapende fiksjon er for det meste resultat av denne blandingen, men ikke bare det, også andre kunstformer inngår og *Sandalwood Death* blander for eksempel fiksjon med lokale opera, mens i enkelte tidlige arbeider inngår billedkunst, musikk, ja selv akrobatikk (Nobeltalen).

Også senere arbeider har ulike tilnærminger - fra myte til realisme, fra satire til folkelige fortellinger, og er gjennomgående preget av en lidenskapelig humanisme til tross for skildringer av vold og mishandling av både dyr og mennesker.

4.13 Mo Yans skrivemåte

Et iøynefallende trekk ved Mo Yans teknikk er hans originale bruk av synspunkt. I enkelte romaner, som i *Store bryster og brede hofter* bytter han mellom første-persons og tredje-persons forteller flere ganger og *Rødt korn* begynner med at historien om en bestefar blir fortalt av et barnebarn gjennom stemmen og følelsene til barnets far. Dessuten er Mo Yans fortellerstemme det Engdahl (2015) kaller «desidert episodisk», og annerledes enn idealet utviklet av store europeiske forfattere på 1800-tallet. Realismen i Europa brøt med episodiske strukturer og fornyet romanen under påvirkning fra dramaets aristoteliske prinsipper: tidens, stedets og handlingens enhet, og med en helhetlig handling som utvikler seg fra åpningen gjennom oppbygging og kulminasjonen til oppløsning og slutt. Denne 'europeiske' skrivemåten karakteriserer ikke Mo Yans romaner som minner mer om tidligere episoderomaner med separate scener, sprang fram og tilbake i tid og med selvstendige fortellinger. Hans særegne stil kombinerer tradisjonell, moderne og postmoderne fortellerteknikker slik som lagdeling og sammenfletting av ulike handlinger; presentasjonen av flere, tvetydig eller til og med motstridende synspunkter, kontrapunkt; blanding av lyder, visuelle bilder, lukter og taktile opplevelser; uskarpe moralske distinksjoner; en blanding av formelle strukturer, uttrykksmåter, språklige koder og sjangre fra muntlig fortelling til opera og film; opphevelse av lineær tid, for eksempel i scener der en skal forestille seg hallusinerte hendelser, og stadige pro- og analepser

(Riemenschnitter, 2012). På bakgrunn av bl.a. denne skrivemåten eller fortelleteknikken karakteriserte Svenska Akademien Mo Yans romaner som «hallusinatorisk realisme», en betegnelse som skulle få fram kombinasjonen av magisk realisme, modernisme, eksperimentalisme og ekspresjonistiske tradisjoner, forskjellig fra den rigide, formalistiske og ideologi-bundete diskursen som kjennetegnet sosial(istisk) realisme. Men litteraturvitere er nå forsiktige med å sette en merkelapp på skrivemåten hans. Den endrer seg stadig og er for komplisert til å bli satt i en bås eller karakterisert med en merkelapp.

Enkelte kritikere har pekt på at språket, preget av hyperboler, superlativer, lokale dialekter og slang er en bevisst parodi på 'Mao stil' (Lu, 1993) og hans manipulering med kompliserte narrative perspektiver, med en friere form og et annet innhold bryter utvilsomt med rammene for sosialrealismen (Davis-Undiano, 2012) Selv har han sagt at han måtte stole utelukkende på egne erfaringer og sin intuitive forståelse av hva det vil si å skrive eller dikte: «Litterære moter som gikk igjen i de litterære sirkler var ingenting for meg [...] Jeg visste jeg måtte skrive på en måte som var naturlig for meg, helt annerledes enn andre forfattere, vestlige og kinesiske» (Mo Yan, 2001).

Han skrev Rødt korn mens han fremdeles var på PLAs Kunstakademi tidlig på 1980-tallet:

På den tiden hadde jeg nettopp kravlet ut av fjellgrøfter, og jeg visste ikke engang hvordan man skulle bruke en telefon, for ikke å snakke om at jeg hadde kunnskaper om litterære teorier. Jeg skrev det jeg likte å skrive om. Nå som jeg har litt elementær kunnskap om litteraturteori, skjønner jeg at det å slavisk følge trender ikke er ekte innovasjon; reell kreativitet handler om å skrive ærlig om ting du er kjent med, om unike opplevelser (Mo Yan, 2000).

Romanene har som oftest mange karakterer og hendelser fortalt fra ulike perspektiver, noe som multipliserer lag av mening, utfordrer forestillingen om en enhetlig sannhet og skaper en fyldigere tematisk redegjørelse (Wang, C-Y.A., 2014). Skrivemåten kan oppfattes som en variant av den polyfone roman der forfatteren lar flere stemmer belyse samme tema på forskjellig måte og uten at forfatteren eller fortelleren bestemmer hva som er rett. Flerstemmigheten, det å se en sak fra mange og til dels motsatte sider som alle kan være riktige, er typisk for kinesisk tenkemåte og noe som bryter med den vestlige verdens «enten-eller». For kineserne kan to motsatte synspunkter begge være riktige. Mo Yans insistering på flerstemmigheten, på at det finnes flere sannheter og på moralsk tvetydighet utfordrer også den offisielle historieskrivingen med sin autoriserte, enhetlig sannhet. Å lansere andre «sannheter» eller sette spørsmålsteget ved den offisielle kan også provosere makthaverne (Knight, 2013), noe mottagelsen av *Store bryster og brede hofter* er eksempel på, se kapittel 5.

Før fjernsynet kom til den kinesiske landsbygda på 1980-tallet var lokal opera en populær form for underholdning og utdanning (He, 2014). Det var hundrevis av lokale operaer og i Mo Yans hjemby var maoqiang opera populært. I fortellingen "Lese med ører" nevner Mo Yan maoqiang forestillinger som en del av hans tidlige utdanning, og berømmer opera som "åpen skole" for bygdefolk (He, 2014). Operapåvirkningen har også funnet veien inn i romanene der operaelementer danner et kontrapunkt eller en intertekst som samhandler med hovedfortellingen (He, 2014). Det samme gjelder lokale etniske myter og eventyr, fantastiske fortellinger og overnaturlige hendelser, de er blandet sømløst og episodisk inn i realistisk flerlagsfortellinger om hans sambygding. Slike karnevalistiske elementer viser at Mo Yans «kinesiske» roman på slutten av det 20. århundre har likhetstrekk med romanen i Europa hundre år tidligere. I begge tilfeller har romansjangeren arvet en estetikk fra karnevalsliknende tradisjoner (Bakhtin, 2003a). Blandingen av myte og realisme minner også om vestlig postmodernisme, men Mo Yan selv mener at kildene til skrivemåten finnes i kinesisk folklore og fortellertradisjoner og at hans gjenbruk av muntlige og litterære tradisjoner er en særegen kinesisk "postmodernisme" med unik fortellerstil forankret i hjemlandets litterære tradisjoner.

4.14 Magisk realisme

Betegnelsen "magisk realisme" ble først brukt av den tyske kritikeren Franz Roh om malerkunst. Senere som betegnelse på en retning i moderne litteratur, med tyngdepunkt i Latin Amerika (Wang X., 2014). Magisk realisme gjenspeiler det virkelige liv på en til tider magisk eller mystisk måte, plasserer uventede karakterer, overraskende plot, og overnaturlige fenomener inn i en fortelling, blander realistiske hendelser med myter, lunefulle påfunn, overnaturlige vesener; integrerer generelt fantasi og virkelighet og skaper virkelighetsillusjoner (Wang X., 2014). Márquezs magiske realisme har som nevnt påvirket Mo Yan, men blandingen av det overnaturlige med det virkelige har foregått i kinesisk litteratur lenge før magisk realisme ble konstatert i Latin Amerika. Kinesiske forfattere og Mo Yan har muligens lært hvordan magisk realisme i latinamerikansk utforming kan knytte forbindelse med tradisjonell kultur og være en katalysator for rot-søkende litteratur og forsøket på å gjenfinne Kinas fortid og forene den med nåtida. Mo Yan bruker dessuten som nevnt Gaomi som en kulturell, historisk og geografisk referanse slik Márquez bruker Macondo. Akkurat som Márquez graver Mo Yan dypt i jorda i sin egen landsby, sitt eget land, og i 'sjelen' til sitt eget folk. Hos både Márquez og Mo Yan er det elementer av svart humor og slørete distinksjoner mellom fortid og nåtid, mellom døde og levende, samt gode og onde. Selv om han er påvirket av magisk realisme så har Mo Yan sin egen stil, og Englund mener det er "nedsettende og bagatelliserende» å karakterisere

Mo Yans stil som 'magisk realisme' ettersom hans tekster er unike ved at det overnaturlige går inn i det virkelige og fordi hans overnaturlige allusjoner bygger på den kinesiske kulturens felles plattform og konvensjoner. De deles av forfatteren og hans lesere i Kina, men neppe av europeiske lesere. Mo Yan konstruerer en kinesiske realisme med orientalske kjennetegn (Wang, X., 2014) ved hjelp av fantastiske fortellinger og løssluppen fantasi der «enkeltskjebner er vevd sammen i et sosialt nettverk i den kaotiske, konfliktfylte moderne verden der folk blir kastet i ulike retninger av overveldende krefter» (Engdahl, 2015).

Skrivemåten kan også minne om Sjolokhovs *Stille flyter Don*, en roman Mo Yan har sagt han er påvirket av og en forfatter han nevner som inspirator og forbilde. Sjolokhov kan ikke karakteriseres som 'magisk' realist, og det er blandingen av familiekronike og historisk epos, det stedsavhengige og de voldsomme, blodige krigshandlingene som er likheten mellom *Store bryster og brede hofter* og Sjolokhovs *Stille flyter Don*.

John Updike har argumentert for at Mo Yans forhold til romanen er formet av det faktum at romanen i Kina hadde en kort historie bak seg og "ingen viktoriansk storhetstid som kunne lære den decorum". Som et resultat er Mo Yan "sparsom med fysiske detaljer" og Updike mener Mo Yans romaner ikke deler historie med sine vestlige fettere. Riktignok er den kinesiske roman slik Mo Yan praktiserer den gjenkjennelig for vestlige lesere, men også annerledes når det gjelder innhold og form (Updike, 2005). Det skal vi se nærmere på i kap. 5.

4.15 Politisk aktivitet og samfunnskritikk

I kapittel 3 gikk det fram at skrivekunsten alltid har hatt en framtrødende plass i Kinas historie. Litteratur er ikke et avgrenset, autonomt område, men et redskap for å sementere, endre eller forbedre samfunnet. Ved å skrive romaner som omhandler sosiale realiteter fortsetter Mo Yan en tradisjon overlevert fra tidligere poeter og forfattere, og tilpasset sin tid (Wang, CA., 2014). Mo Yan levde i en epoke der litteraturens politiske funksjon hadde endret seg, men han koketterer når han skriver «I didn't give a damn about improving society through fiction» (Mo Yan, 2001; xiii). Hans romaner og fortellinger er breddfulle av samfunnskritikk og oppfordring om å avskaffe urettferdighet, mishandling av mennesker og dyr, maktmisbruk og korrupsjon. Men litteraturens status som endringsverktøy er annerledes på slutten av 1900-tallet enn i første halvdel, den gang behovet for endringer og fornyelse var større som følge av Kinas og kinesernes miserable situasjon. Mot år 2000 er «alle» kinesere mette, de kan lese og skrive, forventet levealder er like lang som i Norge, levestandarden er generelt høy, helsevesen og infrastruktur er godt utbygd, osv. Situasjonen kan ikke sammenliknes med forholdene i første halvdel av 1900-tallet, og dette er kanskje forklaringen på hvorfor også litteraturens funksjon

og forfatterens målsetting er en annen. Men det betyr ikke at Mo Yans tekster ikke forholder seg til politikk og samfunnsforhold eller at han er likegyldig til litteraturens funksjon. Han avslører kritikkverdige forhold ved det moderne Kina, og påstanden om at han er uinteressert i å påvirke mottakerne av hans romaner. Også på dette området er Mo Yan motsetningsfull og tilsynelatende selvmotsigende. Han er verken apologet for Partiet eller en typisk dissident. Han tror på en individuell samvittighet og er vanskelig å plassere i bås. "En stor forfatter," fastslår han, "må være som en hval, puste alene i havdypet" (Knight, 2013).

I 2009 var han med i en delegasjon på 100 kinesiske forfattere til bokmessen i Frankfurt og talte under åpningsseremonien. Der ble han kritisert av kinesiske dissidenter fordi han fortsatt bodde i Kina og støttet regimet. Mo Yan svarte på kritikken ved å påpeke at den vestlige verden syntes å være i stand til å tenke på bare to typer kinesisk intellektuelle: den moralsk oppreiste, rene og kompromissløse dissident og den lydige lakei for staten. Virkeligheten, sa han, er mye mer kompleks i begge ender av skalaen. Han forklarte at han ikke er noen motstander av den kinesiske regjeringen, og som medlem av kommunistpartiet siden 1979 mener han kommunismen fortsatt er gyldig som en vakker drøm som oppmuntrer ambisjonen om like rettigheter og en velstand som kan deles av alle. Hans rolle som fiksjonsforfatter er å observere virkeligheten og påpeke svakhetene til enkeltpersoner, lokalsamfunn og politiske systemer; og samtidig opprettholde en avstand til ideologier og til makthaverne: «Litteratur kan ikke flykte fra politikken, men god litteratur er større enn politikk» (I et intervju i 2010, fra Riemenschneider, 2012). På tross av sin erklærte lojalitet til kommunistpartiet er Mo Yan en av nåtidens store kritikere av Kina. Men mest av alt er han en nyansert, til og med selvmotsigende, men først og fremst en dyptfølt forfatter.

Mo Yan er også kjent for sin tankevekkende kritikk av vestlige verdiers påvirkning av Kina fra slutten av 1900-tallet og hvordan vestlig kommersialisme, individualisme og vitenskap destruerer tradisjonelle kinesiske verdier og skaper konflikter. Med henvisning til hans satiriske utlevering av kinesernes forelskelse i vestlig vitenskapsbasert tenking har han blitt anklaget for å være en nasjonalistisk forfatter som avviser alt av utenlandsk opprinnelse. Men hans spørsmålsteget ved konsekvensene av den vestlige påvirkning er mer enn bare kritikk av utenlandske innflyttere. Ærbødigheten til de herskende elitene og deres nesegruse beundring for alt vestlig bærer hovedansvaret for det som gikk galt i Mo Yans semi-fiktive Gaomi, og romanene handler om lokale eliters problemer med sine nye roller som folkets representanter i en tid da det vestlige slo inn i Kina. Hans prosjekt er å avsløre individualismen og kommersialismen i moderniseringen av Gaomi og Kina. Han vender seg også mot troen på vitenskap og fornuft, og forsvarer de kinesiske røttene der nøysomhet og fellesskap rådde.

5 Store bryster og brede hofter – en narrativ analyse

Mo Yan utga i 1995 romanen *Fengru feitun*; på norsk *Store bryster og brede hofter* (2011). Mange kinesiske kritikere, og Mo Yan selv, vurderer romanen som hans viktigste litterære bidrag. Han fikk *Dajia Honghe Prisen* i litteratur for romanen i 1997, og Nobels litteraturpris i 2012. Romanen er et nasjonalepos om Kina i det urolige 20. århundre med borgerkrig, revolusjon, stadige politiske kamper, naturkatastrofer, hungerkatastrofer, økonomisk omlegging og vestliggjøring. Fortellingen fokuserer dels på bondefamilien Shangguan i landsbyen Gaomi fra 1900 til 1994, - og dels på nasjonen som helhet.

I dette kapitlet analyseres romanens tematikk og fortellerteknikk med henvisninger til tradisjoner i europeisk realisme og kinesisk litteratur. Målsettingen er å karakterisere Mo Yans realisme: den episodiske, sømløse blandingen av klassiske fortellinger om det overnaturlige og en historisk familiekrønike forankret i det 20. århundres Kina.

5.1 Dedikasjon

Romanen er i en paratekst tilegnet Mo Yans mor: «*Til min mors sjel*». På etterfølgende side er en ny paratekst om «mor», men nå mor i romanen: Shangguan Lu med barndomsnavn Xuan'er:

Storesøster var rystet. «Mor,» sa hun, «du har forandret deg.» «Ja, jeg har forandret meg,» sa mor, «og likevel er jeg den samme. I løpet av de siste ti-tolv årene har medlemmer av Shangguan-familien falt fra som løkstilker, og andre er blitt født for å ta deres plass. Der det er liv, er døden unngåelig. Å dø er lett; det er livet som er vanskelig. Jo vanskeligere det blir, dess sterkere blir viljen til å leve. Og jo sterkere frykten for døden er, jo sterkere blir kampen for å fortsette å leve.» (7/408)²³

Her formulerer Mo Yan tema og livsfilosofi, det handler om 'livet, døden og kjærligheten', det viktigste og samtidig mest banale av alt. I sitatet uttrykkes også gammel kinesisk livsvisdom som går som en rød tråd gjennom romanen: 'Ting forandrer seg, og er likevel de samme.'

Mo Yans mor døde i 1994, året før romanen utkom, og den kvinnelige protagonisten alluderer åpenbart til Mo Yans egen mor. I Nobel talen (Mo Yan 2012) starter han med å fortelle at han har moren i tankene «i dette øyeblikket», og at hun må dele æren for Nobelprisen. Han forteller om morens strevsomme liv, og det er klare likhetstrekk mellom henne og Shangguan Lu Xuan'er. Han sier selv at han «skamløst har brukt materiale fra opplevelsen av min egen mor», men at «romanen egentlig ble skrevet for alle mødre overalt, på samme måte som jeg håper å gjøre lille Nordøstre Gaomi til et mikrokosmos av Kina, - ja av hele verden» (Nobel talen).

²³ Tallet i parentes etter sitatene henviser til sidetallet i den norske utgaven.

I 2011 ble Mo Yans familie tvunget til å flytte morens grav bort fra landsbyen for å gi plass til en planlagt jernbanelinje. Da skjønnte Mo Yan at «min mor hadde blitt en del av jorden, og at når jeg snakket med moder jord, snakket jeg til min mor» (Nobel talen). Mor i romanen er dermed ikke kun et minne om hans egen kjødelige mor, og alle mødre, hun er også symbol på den kinesiske jord, på moderlandet for alle kinesere. Mo Yan bemerker «at hans formål med å skrive romanen (var) å undersøke essensen av menneskeheten, hedre moren, og å koble moderskap og jord i en symbolsk framstilling» (Goldblatt, 2011, fra Cai, 2004, s. 159). Moren var en kjærlig og omsorgsfull person han elsket:

Mor som var analfabet så opp til folk som kunne lese. Vi var så fattige at vi ofte ikke visste hvor vårt neste måltid kom fra, men mor nektet meg aldri å kjøpe en bok eller noe å skrive med. Av natur hardt arbeidende hadde hun ikke bruk for late barn, men jeg kunne hoppe over pliktene mine så lenge jeg hadde nesa i en bok (Nobel talen).

Da moren døde i 1994 (samme år som mor i romanen) var Mo Yan «lammet av sorg» og bestemte seg for å skrive en roman for henne og «ble så følelsesmessig oppslukt at jeg fullførte et utkast med en halv million ord på kun 83 dager» (Nobel talen). Erfaringen som gjetergutt (se kap. 4) og fortellingene fra hjemstedet hadde gitt ham et rikt materiale. Kinesisk historie og livet i Gaomi kjente han godt, det gjaldt å krydre fortellingen med det overnaturlige og merkelige eventyr fra hjemstedet. Han ville ganske enkelt skrive Kinas historie på sin måte, sett nedenfra, gjennom familien til mor og inspirert av markeds plassens historiefortellere.

5.2 Tittelen

Tittelen på romanen, Store bryster og brede hofter, kan tolkes som et ønske om å skrive med utgangspunkt i (den kvinnelige) kroppen og fokusere på kroppen i historien. *Store bryster og brede hofter* kjennetegner både romanens mor og døtrene hennes («Shangguan-kvinnene (hadde) tradisjon for store bryster og brede hofter» (156)), og kvinner generelt. Selv om tittelen adresserer både bryster og hofter er brystene den sentrale kroppsdelen. Fortellingen om protagonistens forhold til bryster er et kontrapunkt til familiekrøniken og de historiske hendelsene, og sammenknyttingen av kvinnekropp og politikk skaper en historie om det moderne Kina der kvinnekroppen lenkes til nasjonsbyggingen. Kvinnebryst er en sentral metafor i fortellingen om bindingen til moderlandet og menneskelig lidenskap i det 20. århundre. Tittelen kan derfor oppfattes topografisk, som et bilde på landet og Moder Kina²⁴.

For Mo Yan symboliserer kvinnebrystet "kjærlighet, poesi, den grenseløse himmelen og jorden dekket med gyllen rislende hvete", og det representerer "stormende liv og fosser av

²⁴ Kina er for kineserne ikke 'fedrelandet', men 'moder Kina', til tross for den tradisjonelt patriarkalske dominansen.

lidenskap» (Zhang, 2010). Store bryster og brede hofter er også tegn på fruktbarhet og alluderer til det frodige og livsbejaende (Yu, 2013). I romanen er det som vi skal se knapt grenser for hvordan kvinnebryster er portrettert og karakterisert. Den mannlige protagonisten Jintongs affinitet til kvinnebryster symboliserer hans binding til moren, til Moder Kina og Moder jord. Han klarer aldri å gi slipp på avhengigheten av kvinnebrystene og dermed moderlandet. Ved å hevde at Jintong er hans «åndelige forbilde» (Yu, 2013) har Mo Yan antydning at forfatteren føler samme binding til sin mor og til Kina.

Både romanen og tittelen skapte kontroverser da den utkom, noe realistisk litteratur står i fare for å gjøre, se kap. 2. Anklagene om at han hadde valgt en vulgær tittel for å tiltrekke seg lesere, svarte han på i avisa *Guangming Daily* og forklarte at han fikk «inspirasjon til tittelen da han så en eldgammel steinskulptur av en kvinne med utstående bryster og rumpe» (Goldblatt, 2011, fra Cai, 2004, s. 159). Han forsikret leserne om at tittelen var valgt etter grundig vurdering. Hensikten var å utforske essensen av menneskelivet, forherlige morskikkelsen og knytte moderskap og jord sammen i en symbolsk representasjon. Det er ingen grunn til å tvile på at dette var forfatterens intensjoner med å skrive boka.

5.3 Starten - *In medias res*-åpning

Romanen begynner *in medias res* med en ekfrase der pastor Malory beskriver et bilde/altertavle av «jomfru Marias lyserøde bryster og det nakne jesusbarnets bollekinn» (19). Det historiske tidspunkt er 1939, den historiske begivenhet er japanernes angrep på Shandong provinsen og i fortellingen blir Jintong, sønnen til pastor Malory og mor, født. I første kapittel presenteres sentrale karakterer i romanen: Jintongs mormor Shangguan Lü; Jintongs mor Shangguan Lu; Sima Ting, forvalteren på 'Lykken' og hans bror Sima Ku, en patriot knyttet til nasjonalistene; Shangguan Fulu, mors svigerfar; Shangguan Shouxi, mors ektevidde mann; den lokale dyrlegen Fan den tredje; tante Sun og hennes fem stumme sønnesønner og Jintongs sju søstre.

5.4 Fortelleren

Fortellerstemmen varierer gjennom romanen, med Jintong som den sentrale fortelleren. Han er en manifest første-persons forteller med intern fokalisering, etterstilt og simultan narrasjon og bruk av prolepser og analepser (flashbacks)²⁵. Til tider veksler førstepersons fortellerstemme

²⁵ I en analepse forteller han i 1957 om noe som skjedde 1952, og en analepse på s. 273 går to dager tilbake i tid. På s. 277 er det en prolepse flere tiår fremover i tid og i analepsen på s. 410 utspilles gårsdagens hendelser for det indre øye. Analepsen på s. 415 går fem år tilbake, på s. 447 dagen før og prolepsen på s. 489 til neste vår.

med tredjepersons stemme. De første avsnitt av kapittel 1 har en aural forteller som registrerer det som skjer en tidlig morgen like før Jintong og tvillingsøsteren kommer til verden. Tredje og fjerde avsnitt foregår i stallen der Shangguan familiens esel skal føde og igjen med en aural forteller. I avsnitt sju er Laidi, mors eldste datter, en førstepersons forteller, og i avsnitt åtte er mor førstepersons forteller. Avsnitt ni gjør rede for Jintongs fødsel med aural forteller. Kapittel 2 starter i år 1900 med mors fødsel og til tross for at Jintong blir født 39 år senere er han førsteperson forteller og redegjør bl.a. for omstendighetene rundt hans syv eldre søstre og deres forskjellige biologiske fedre samt hvordan unnfangelsen av søstrene og ham selv foregikk. I deler av kapittel 6 er Jintong tredje-persons forteller bl.a. mens han befinner seg i en annen sinnstilstand, ser syner, er besatt av en reveånd og av den russiske jenta Natasja (426). Tredjepersons fortellerstemme brukes når Jintong er syk, drømmer eller hallusinerer, f.eks. når han 'ser' den nakne kroppen til Long Qingping (505), når han «stirret på det ene brystet hennes som i transe...», eller når han er syk (510).

5.5 Karakterene

Romanens kvinnelige hovedperson er mor, Shangguan Lu Xuan'er, født i 1900. Mor er en ukonvensjonell og sterk karakter som trosser tradisjonell moral. Hun får en voldelig mann (Shangguan Shouxi) og en tyrannisk svigermor (Shangguan Lü.). Etter at hennes steforeldre hjelper henne med å oppdage at mannen er steril, får Lu Xuan'er i hemmelighet ni barn med sju ulike fedre for å oppfylle svigerfamiliens forventninger om å føde en sønn. De yngste barna er tvillinger, en jente og en gutt: Jintong. Faren er den svenske pastoren Malory. Jintong er en antihelt som også illustrerer forfatterens anskuelser om artens regresjon, sivilisatoriske forfall og historiske tilbakegang. Mo Yan har sammenlignet Jintong med Oskar Matzerath, helten til Günter Grass i *Die Blechtrommel* (1959) der forholdet mellom kropp og sjel er snudd opp ned: Jintong har en voksen kropp, men et barnlig sinn.

De åtte døtrene til mor slår seg sammen med menn av ulik bakgrunn og politisk overbevisning; nasjonalister og kommunister, helter, feiginger, forrædere, patrioter og utlendinger, og får vanskelige liv. Søster en Laidi blir gal. Søster to Zhaodi og søster tre Lingdi dør tidlig. Søster fire Xiangdi prostituerer seg og dør av syfilis. Søster fem Pandi slår seg sammen med en revolusjonssoldat. Søster seks Niandi gifter seg med en amerikansk bombeflypilot. Søster sju Qiudi blir solgt til en hviterussisk kvinner. Søster åtte Yunü, Jintongs tvillingsøster, er født blind og forlater familien under hungersnøden. Ingen hører mer fra henne.

Også mors barnebarn, svigersønner og naboer i landsbyen inngår i persongalleriet. Barnebarna overlates til henne når døtrenes liv blir for vanskelig. Også en gutt uten biologisk

tilknytning til mor, Sima Liang, sønn av Sima Ku oppdras av mor. Døtrene og svigersønnene kjemper på hver sin side i borgerkrigen. Sha Yueliang er leder for en geriljabande mot japanerne, men viser seg å være en "forræder" og går i Japans tjeneste; nasjonalisten Sima Ku er helt i kampen mot japanerne, men dømmes til døden av kommunistene etter 1949. Lu Liren er kommunistkader. Etter revolusjonen skifter svigersønnene og døtrene beite, viser seg som politiske opportunist og gjenoppstår som nyrike i Kina etter Mao. Mor håper å opprettholde harmoni i sin utvidede familie og innta rollen som beskytter av barna og deres partnere, men døtrenes kjærlighetsforhold er ikke lykkelige (Ng, 2005).

Typegalleriet er fantastisk og Mo Yan forteller detaljert om karakterens utseende, lukt og væremåte, ofte med navn som alluderer til egenskaper slik det ofte gjøres i Kina 'Lille Skjeløye', 'Døve Han Guo', eller simile fra dyreriket: 'Insektet' (262), 'Murmeldyret' (248).

5.6 Handlingen

Fortellingen starter under den andre kinesisk-japanske krig (1939) og går i neste kapittel tilbake i historisk tid, til 1900, da mor kommer til verden. Hun blir foreldreløs seks måneder seinere under et raid av tyske soldater. Hun vokser opp i en tid da gamle skikker som f.eks. å snøre jentebarns føtter for å bli ettertraktet på ekteskapsmarkedet fortsatt holdes i hevd. Men praksisen forbys med keiserdømmets fall i 1911. Snørte føtter mister sin verdi og mor må ta til takke med den lokale smedens sønn som ektemann. Både han og svigermoren, Shangguan Lü, er voldelige og mishandler mor fordi hun ikke føder en sønn. De sju første barna til mor er jenter, med seks ulike fedre. Tvillingenes biologisk far, den svenske pastoren, Malory, rekker å gi sønnen et navn: Jintong (Gullgutten) før han begår selvmord ved å hoppe fra Kirketårnet etter å ha blitt ydmyket av nasjonalistiske soldater og se mor bli voldtatt. Bølgene av krig, revolusjoner og sult som hjemsøker regionen resulterer i stadige katastrofer og fattigdom, politiske kampanjer, korrupsjon og brutale løsninger av private tvister forkledd som offentlige rettssaker. Mange av barna og barnebarna blir drept. Som førstepersons forteller legger Jintong ikke skjul på familiens rolle som bidragsyter til den kollektive galskapen, og heller ikke sine egne fysiske og psykiske problemer. For den blonde, blåøyde protagonisten Jintong, som gjennomlever borgerkrig, revolusjon, Det store spranget, hungersnød, Kulturrevolusjonen og 'åpningen mot Vest', er ingenting viktigere enn brystene til moren, søstrene og kvinner flest. Han fastholder sin ødipale morskjærlighet, brystfetisjisme og impotens hele livet. Inngangen til seksuell modenhet like før utbruddet av hungersnøden i 1960 er katastrofal da en fysisk og seksuelt skrubbsulten kommunistleder forsøker å tvinge ham til å ha sex med henne. Hun skyter seg selv fordi hun ikke klarer å forføre ham. Av sympati oppfyller Jintong hennes siste ønske før hun

dør, men blir dømt for drap og nekrofil. Etter 15 år i fengsel er han tilbake i et samfunn radikalt forandret. Men avhengigheten av bryster er ikke overvunnet, og hans appetitt tilfredsstilles av en kvinne med ett bryst. Jintongs infantile tilbakefall skjer samtidig med Kinas økonomiske oppgangstider, og hans ydmykende besvær med å tre inn i voksenlivet symboliserer manglende evne til å takle den nye tida og finne mening i et samfunn i rask endring (Ng, 2005).

Historien spenner over hele det 20. århundre, mest mellom 1937 og 1945. Fortellingen er delt i 7 kapitler som hvert omfatter en tidsperiode på mellom et år (kap. 1) og 38 år (kap. 2). I alle kapitlene ses sammenhengen mellom historiske begivenheter i Kina og hendelser i Shangguan familien. I kapittel 1 er historisk tid 1939, den historiske begivenhet er den annen kinesisk-japanske krig og fortellingens begivenhet er japanernes angrep på Gaomi; og fødselen til Jintong og søster åtte. Kapittel 2 om mors fødsel i 1900 foregår samtidig med dødskrampene til Qing-dynastiet og utenlandsk okkupasjon. Mor Kina alias Shangguan Lu overlever de utenlandske inntrengerne og føder etterhvert sine syv døtre, besvangret gjennom incestuøse forhold, tilfeldige møter og voldtekter. De resterende kapitlene følger hovedsakelig i kronologisk rekkefølge og foregår under historiske hendelser som den kinesisk-japanske krig, borgerkrigen mellom nasjonalister og kommunister, Det store spranget, Kulturrevolusjonen, og de økonomiske reformer etter Mao.

5.7 Dannelsesroman

Historien kan leses som en dannelsesroman fra det 20. århundre og hva som skjer når et barn vokser opp i denne dramatiske perioden. Kina nærmer seg vestlig modernitet, og romanen forteller hva som skjer i transformasjonen. At barn som sosialiseres under slike omstendigheter selv blir gale eller 'mislykkede', kan sies å være noe av budskapet i dannelsesromanen. Jintong tilbringer 15 år i fengsel og 3 år på sinnssykehus og alle de ni barna blir sosiale fiaskoer som voksne. Ingen lever opp til noen strålende fremtid selv om mor bærer i seg de moralske karakteristika for det tradisjonelle Kina. Krigene, okkupasjonen, naturkatastrofene og fattigdommen er sterkere enn mors kjærlighet og moralske eksempel. Karakterene er drevet av lidenskap, drømmer og begjær, og formes av samfunnsmessige omstendigheter – av livet selv, og levendegjør upersonlige historiske krefter, et kjennetegn ved den europeiske realistiske roman ifølge Lukács og Balzac, se kapittel 2.

5.8 Historieskrivning

Romanen gir ingen autoritativ fremstilling av århundrets historie. Den avviker fra offisiell historieskrivning og utfordrer det som har vært god latin i fortellingen om det 20. århundre. Det gjelder særlig presentasjonen av japanske okkupanter, kommunistledere og PLA-soldater.

Romanen er kritisert for å være et angrep på det kommunistiske lederskapet og et forsvar for nasjonalistene og den er anklaget for forvrengning og svartmaling. Ikke bare forfalsker den historien og fabrikerer løgner, men forskjøner også de japanske fascistene og deres medløpere. Kritikerne mislikte spesielt at Sima Ku, i romanen riktignok fremstilt som en umoralsk, utsvevende mann, blir gjort til en motstandshelt, og at kommunistiske frigjørings soldater er menn uten disiplin som slakter uskyldige. Kritikken var like sterk fra Partiets dogmatikere som fra utenlandske dissidenter. De siste mente Mo Yan er en lakei for Kommunistpartiet fordi han fortsatt bor i Kina og er medlem av Partiet. Etter at han hadde svart på kritikken fra sine militære overordnede (han var i PLA da boka ble publisert), ba han utgiveren trekke boka på grunn av "feilaktig syn på historien og usunne ideer om sex."

Den detaljerte beskrivelsen av sex og kropper var vanskelig å svelge for mange. Peter Brooks hevder i sin diskusjon av seksualitet og den vestlige tradisjonen at den erotiske kroppen både animerer og forstyrrer den sosiale orden (Brooks, 1993, Chan, S.W., 2000), og har en bakhtinsk karnevals-funksjon ved å utfordre konservativ ortodoksi og undergrave sosiale hierarkier, noe som etter Brooks mening også kan vitalisere samfunnet. Konservative partimedlemmer karakteriserte romanens beskrivelse av sex og kvinnelige kjønnsorgan som "voldsomme flommer og ville dyr" - det vil si de store landeplagene. For dem har romanen forstyrret eller "forurenset samfunnet, forgiftet sinnet og skadet leseren med sitt vulgære, obskøne, skitne og stygge innhold» (Chan, S.W. 2000). Siden Mo Yan dedikerer boka til sin mors sjel, følte mange at karakteristikken var støtende for mødre og kinesiske kvinner. På den annen side har romanen ikke forstyrret den sosiale orden i nevneverdig grad, og etter at Mo Yan fikk Nobels litteraturpris og hedret som en internasjonal stjerneforfatter Kina kan være stolt av har kritikken stilnet også fra dem som mente Mo Yans forfatterskap var en skam for landet.

Det var imidlertid skildringen av japanske okkuperanter kinesere flest mislikte. Japanske soldater har i kinesisk litteratur blitt fremstilt som barbarer uten forsonende, menneskelig trekk. Også Mo Yan viser denne siden av de fremmede når han forteller hvordan de dreper mors ektemann og svigerfar og andre på Shangguan familiens gårdsplass. Samtidig føder mor tvillinger. Jordmor og svigermor tror begge barna er dødfødte, men en japansk militærlege kommer da mor nettopp har født, og han

skar over navlestrengen med en kniv av rustfritt stål. Han løftet guttebarnet opp etter beina og dasket det på ryggen til et hest skrik slapp ut fra den andre enden, Deretter løftet han opp pikebarnet og gjentok prosessen til hun ga livstegn fra seg. Han ga Shangguan Lu en sprøyte for å stoppe blødningen. Mens legen var opptatt med å redde livet til mor og barn, tok en journalist bilder. En måned senere ble bildene publisert i en japansk avis for å vitne om vennskapet mellom Kina og Japan (66).

At en japansk militærlege redder livet til mor og tvillingene er i strid med hvordan japanske soldater rutinemessig fremstilles i Kina. I den svart-hvite retorikken er japanerne kollektivt onde og aldri barmhjertige hjelpere med menneskelige trekk. Mo Yans historiske fiksjon bryter med dette inntrykket, og får fram at japanske soldater også er mennesker. Hans grunnleggende humanisme skinner gjennom i omtalen av dem. Denne holdningen viser også svigermor, den mest ondskapsfulle og avskyelige karakter i romanen. Da «dyrlegen» Fan den tredje, tilkalt til mors fødsel, viderebringer et rykte om at «Japanerne inntok regionhovedstaden og myrdet regionsjef Zhang Wei før de voldtok alle kvinnene i familien» (46), tviler svigermor og hevder at «Sannheten reiser ikke mer enn en halv mil», og legger til: «Har ingen av dere reflektert over det faktum at japanerne har mødre og fedre akkurat som andre? Det finnes ikke ondt blod mellom dem og oss vanlige folk, så hva skal de med oss» (46). Å omtale japanske okkuperanter på denne måten ses sjelden i Kina og romanen undergraver den hegemoniske historiske diskursen.

Den "urene" opprinnelsen og slektshistorien til mors ni barn, alle 'uekte' og unnfanget med andre menn enn ektemannen, er heller ikke noe som passer seg i en heltehistorie om kinesernes motstandskamp og i fortellingen om en kvinne som personifiserer tradisjonelle kvinnelige dyder som utholdenhet, flid og hengivenhet til sin familie, og er inkarnasjonen av kvinnelig fruktbarhet.

Mo Yans skepsis og sarkasme er ikke bare rettet mot historiske «fakta», karakterene reflekterer også en historie han ser som "artens tilbakegang", menneskenes, og særlig den kinesiske befolkningens degenerering. Protagonisens besettelse av melk/bryst kan oppfattes som en metafor for et kinesiske folk som ennå ikke er avvent og slik problematiserer Mo Yan ikke bare historien, han stiller spørsmål ved ethosen til det kinesiske folk og dets kultur.

For Lukács (1950/2003) kjennetegnes den sanne realismen av den store kunstners tørst etter sannhet, en fanatisk trang til å framstille virkeligheten som den er, en ubestikkelige ærlighet i forhold til virkeligheten, og Mo Yan nøler ikke med å framstille historien slik han mener den er, ofte i strid med offisiell, mainstream historiefremstilling, og som Lukács skriver:

Store realister nøler ikke et øyeblikk med å skyve fordommer til side og beskrive det de virkelig ser. Dette utgjør i kunstnerisk henseende det fundamentalt moralske ved de store realister, i motsetning til de ubetydelige forfattere som alltid lykkes i å påtvinge virkeligheten sin verdensanskuelse ved forvrengning (Lukács, 1950/2003, s. 313).

5.9 Sosial realisme. Sult, fattigdom og nød

Romanen forteller i detalj om fattigdom, hungersnød og sosial elendighet i Gaomi, f. eks. om markedet der barn selges for at familien skal overleve. Den saklige, nøkterne skrivemåten, de manglende adjektivene og hyperbolene gjør det ekstra sterkt å lese, f.eks. når søster sju Qiudi, selges til en rik dame fra Harbin for at mor, søstrene og Jintong ikke skal sulte i hjel. Ikke lenge etter selger søster fire Xiangdi seg til prostitusjon, også hun for å redde familien fra sult og sykdom og gi søstrene en framtid: «Mor,» sa Xiangdi, «jeg solgte meg selv,... takket være verten, som forhandlet for meg, fikk jeg en god pris...» (185), og når Xiangdi kommer tilbake mange år seinere, sterkt merket av syfilis, gjentar hun hvorfor hun prostituerte seg; «Mor, den dagen jeg gikk inn i prostitusjonens glohaug, sverget jeg at jeg ville gi søstrene mine et godt liv, fordi ligger man med en mann, kan man like godt ligge med tusen. Det er dette jeg solgte kroppen min for» (477). Ikke lenge etter dør hun av syfilis: «I løpet av Xiangdis siste øyeblikk på jorden, forlot alle lusene kroppen[...] det ante dem at det ikke ville komme mer blod fra henne» (478). Hun er en av mange triste kvinneskjebner Mo Yan gir en stemme.

Romanens beskrivelse av nød og elendighet står ikke tilbake for europeisk realisme. Lidelsene under sultkatastrofene tar mange former og romanen gjengir scener der menneskeskjebner trer tydelig fram: «Vi oppdaget at Wang Chao, barbereren, hadde hengt seg i lærbeltet sitt fra en lavhengende grein i et gummitre» (333). Her er det også skrivemåten som fortjener en kommentar, barbereren hadde ikke bare hengt seg i et tre, fra en grein, men fra en lavhengende grein og ikke i et hvilket som helst tre, men i et gummitre. Denne skrivemåten med så mange kvalifiserende detaljer at det virker overflødig for fortellingen skal jeg vende tilbake til når romanens skrivemåte analyseres.

Fremstillingen av de sosiale forhold får også fram kontrasten mellom fattig og rik. Mens store deler av befolkningen lever i dyp nød, karakteriseres overklassen slik: «Den reaksjonære godseierklassen levde et liv i luksus og overflod. Ja, Sima Kua alene hadde fire koner!» (387). Rødegardistene fremstiller godseierne «med ulvehode og bjørnekropp og lange, hårete armer som slynger seg rundt fire forføreriske kvinnelige djevler» (387), en beskrivelse som også karikerer Rødegardistenes omtale av de rike.

Naturkatastrofer forekommer ofte i Kina og i midten av det 20. århundre ødela voldsomme oversvømmelser avlinger og forårsaket hungersnød flere ganger i Shandong provinsen. Romanen inneholder dramatiske skildringer av katastrofene og konsekvensene, med autentiske historier gjenfortalt av Shangguan familien. Andre historiske begivenheter og katastrofer, som hungersnøden i 1960, Det store spranget, Kulturrevolusjonen 1966-1967 og Rødegardistenes herjinger er også beskrevet i all sin gru. Det spesielle ved Mo Yans fremstilling

er at han viser hvordan historiske begivenheter slår inn i Shangguan familien og får konsekvenser for familieliv og hvert individ. Tradisjonell historieskriving presenterer objektive hendelser, men i mindre grad subjektive konsekvenser. Mo Yans historieskrivning tilfører som annen historisk fiksjonslitteratur ny forståelse av historien, og er en lærerik fortelling om det 20. århundrets Kina.

5.10 Ondskap og ubarmhjertighet

Nød og elendighet skyldes ikke bare naturkreftenes herjinger og 'kampen for tilværelsene', det kan også skyldes menneskelig ondskap, grådighet, trakassering og politisk rivalisering. Den perioden av Kinas historie romanen omhandler hadde stort innslag av vold og grusomheter, også mishandling av mennesker. Som forfatter av realistisk prosa viker ikke Mo Yan tilbake fra å fremstille også denne siden av Kinas nyere historie. I Shangguan familien er det en ondskap, sadisme og elendighet nærmest uten grenser. Den er skånselløst beskrevet og utlevet. Dessuten er kontrasten mellom mishandlingen mor utsettes for i familien Shangguan og mildheten, ærbødigheten og kjærligheten pastor Malory viser henne påfallende, og kan tolkes som en påpeking av forholdet mellom en sivilisert utlending og barbariske kinesere. Også volden de kinesiske Frigjørings soldatene begår mot mor og pastor Malory i kirka, og som resulterer i Malorys selvmord og voldtekten av mor, er en grotesk fortelling. Mor blir voldtatt av fire frigjøringskjempere og Pastor Malory blir skutt i beina og slått så «blodet sprutet» (124).

En annen uhyggelig og ubehagelig voldsscene i romanen er når de to små barna til nasjonalisten Sima Ku blir skutt i hodet etter en summarisk «rettssak» der flere av Gaomis innbyggere sladrer på andre for å redde sitt eget skinn eller ta hevn for ydmykelser i fortida. Den menneskelige ondskap som da kommer fram skiller ikke mellom høy og lav, rik eller fattig, men sikter seg inn mot en skildring av degenerert menneskenatur utløst av uhyggelige miljøbetingelser. Her kommer borgerkrigens gru fram til overflaten gjennom kommunisten Lu Lirens argumentasjon for hvorfor de to barna til nasjonalisten Sima Ku 'må' henrettes:

'Våk opp, venner. Når vi henretter Sima Kus barn, går vi den rette veien. Tilsynelatende henretter vi to barn. Men det er ikke barn vi henretter, men et reaksjonært bakstreversk system. Vi henretter to symboler! Reis dere, venner. Der er enten revolusjonære eller kontrarevolusjonære. Det fins ingen mellomting!' Han skrek så høyt at han fikk et hosteanfall. Ansiktet bleknet og tårer strømmet fra øynene. En kader på regionsnivå kom bort og begynte å dunke ham i ryggen, men Lu Liren viftet ham vekk. Da han fikk igjen pusten, bøyde han seg og spyttet ut en slimklyse. 'Fullbyrd dommen', gispet han og lød som en tæringssyk (317).

Denne framstillingen av en kommunistisk frigjørings soldat ble også kritisert da boka kom ut. Et annet eksempel på menneskers grusomhet er når mor i nød og desperasjon dreper svigermor (eller gjør hun det?) med en kjevle:

Shangguan Lü lå ved siden av høystakken med et hull i skallen. Det liknet en valnøtt. Søster åtte, Yunü, lå sammenkrøpet i nærheten av ovnen. Et stykke av øret var borte, antagelig gnagd vekk av en rotte. Hun vrælte, og en stadig strøm av tårer rant fra de blinde øynene. 'Mor', du har drept bestemor!' skrek søster seks redselsslagen (240).

5.11 Grusomhet og idyll

Skildringene av grusomhet og vold, som det er mye av gjennom hele romanen, står i kontrast til fortellingene om det idylliske, - som det heller ikke er mangel på, enten det gjelder Gaomis natur og dyreliv, ekte kjærlighet eller familielykke. Som da romanen skildrer stemningen i Gaomi en vårmorgen i 1946:

Før solen hadde steget over fjelltoppene, drev et nesten gjennomsiktig tåkeslør over gårdsplassen. Landsbyen sov fortsatt på den tiden, svaler drømte i redene, gresshopper i den varme bakken bak ildstedene sang, og kyrne tygde drøv ved traueene [...] Geitene brekte fornøyd. Nå var solen oppe, og en blanding av røde og fiolette stråler fordrev den tynne skodden [...] De hvite geitene så ut som aristokrater og de sorte som enker der de gikk og gresset. Når det er overflod av mat, vet ikke folk hvor de skal begynne, og når det er rikelig med gress, har geiter det samme problemet (237).

Ofte er verden fremstilt ved motsetninger, geitene er svarte og hvite, men samtidig er det en harmoni og balanse, og det vakre Gaomi er den rene idyll der naturen med blomster og dyreliv innbyr til naturskildringer, - og med malende metaforer der de hvite geitene er aristokrater og sorte likner enker. I denne og liknende naturskildringer lar romanen det skinne et lys av skjønnhet og poesi på Kinas tradisjonelle ikke-elitære samfunn og bondebefolkningens enkle, nøysomme liv. Mo Yan uttrykker kjærlighet til dette Kina og en sterk etisk orientering og respekt. Romanen registrerer også "prosessen der det tradisjonell kinesiske ikke-elite samfunn ble invadert og ødelagt i det tjuende århundre" (Zhang, 2013). Vanlige folk og deres verden, representert ved mor, blir til slutt ruinert, først på kroppen og deretter i ånden, i hendene på en konspirasjon av politikk og makt, og etter invasjonen av utenlandske krefter. Fortellingen om konfrontasjonen mellom det invaderende nye og det tradisjonelt kinesiske understreker at dette er en realistiske roman om hendelser i det 20. århundre, opplevd av Shangguan familien.

5.12 Påvirkningen fra vest

Den amerikanske bombeflypiloten Babbitt er tatt godt imot av nasjonalisten Sima Ku, men meningene om amerikaneren er delte i lokalbefolkningen. Borgerkrigen raser og USA støtter Nasjonalistene ikke bare i Gaomi, men i hele Kina, et historisk faktum Mo Yan får fram på sin måte i romanen når nasjonalistenes lokale ledere presenterer Babbitt: «Babbitt er vår Lykkegeneral som har kommet til oss med hodet fullt av strålende planer. Om ikke lenge vil han gi oss en åpenbaring» (251). Andre påpeker den ubehagelige kjensgjerningen at USA støtter nasjonalisthæren. «De amerikanske imperialistene forsyner fienden [nasjonalistene, A.K] med

fly og våpen. De hjelper å slakte folk i de frigjorte områdene» (285). Rødegardistene påstår at Babbitt er amerikansk spion (471), men søster seks Niandi oppfatter det som om Gud kommer ned fra himmelen da Babbitt hoppet i fallsjerm fra fjellet Hvilende okse, og dalte ned hos Niandi og geitene hun gjette. Hun blir så begeistret for Guden at hun gifter seg med ham, og romanen forteller i beste Mo Yan stil om matorgien i bryllupet. Med sult som muse er mat og overspising tema i flere romaner.

Sammen med Sima Ku inviterer Babbit landsbybefolkningen på amerikansk film, en klissete Hollywood forestilling av verste skuffe, presentert av nasjonalisten Sima Ku på denne måten: «Kommandanten deres ønsker å presentere vestlig kultur for å berike distriktet vårt» (267). «[...] Babbitt skal demonstrere Vestens materielle og kulturelle overlegenhet». Filmen ble «møtt med bifallsbrøl». «Vi måpte av forbauselse og glemte å rope» (258). Et av Vestens mirakler hadde kommet til den kinesiske landsbygda som en åpenbaring og amerikaneren kunne sole seg i suksessen fra de kopende tilskuerne. Det er en komisk og ironisk beskrivelse av kinesernes begeistring for Vestens kultur. «Dette har virkelig vært en øyeåpner», sa Huang Tianfu, som drev kisteforretningen. ‘En gud. Jeg har levd i sytti år, og endelig har jeg fått se en gud stige ned til menneskene’ (244). Dessuten var det en vanvittig slåsskamp før filmen ble vist. «Ingenting var normalt» den dagen Vestens kultur kom til Gaomi:

Solen var sort, fisk fløt i vannet med buken i været og fugler falt ned fra himmelen. En livlig, ung soldat ble angrepet av kolera mens han gravde stolpehuller for å rigge opp lerretet [...] Dusinvis med fiolette slanger med gule flekker dannet rekker og snodde seg langs gaten, (260).

5.13 Familien - kinesiske menn og synet på kvinner

David Der-Wei Wang (2000) hevder at i Mo Yans tekster er «alle moralske karakterer» representert av mødre. Selv når han fokuserer på mannlige karakterer er mødre og bestemødre sterke kvinner og moralske forbilder. Mo Yans respekt for det feminine uttrykkes ved å tilegne romanen til hans egen mor og generelt prise alle morsfigurer:

Lesere spør ofte etter å ha lest boka om ‘mor’ er forfatterens mor. Jeg kan svare positivt på spørsmålet, ja, det er moren min og jeg håper det også er din mor. Moren i boka har holdt ut utrolige plager, arbeidet hardt i en veldig vanskelig tid og overlevd. Hun har utbredt sin godhet til dem som trenger det og har omsorg for andres liv. Disse egenskapene er akkurat de våre mødre har (Horiguchi, 2014, s. 53).

Familie og slekt er viktige institusjoner i Kina. Individualisme var i de første åra Jintong levde ikke noen dominerende måte å tenke om seg selv på. Individualismen ble importert fra Vesten fra 1980 åra og slo rot på landsbygda i 1990 åra, slik avslutningen av romanen illustrerer. Da Jintong vokste opp var familien den sentrale sosiale institusjon og kineserne definerte seg selv som medlemmer av en familie. Selvoppfatningen var relasjonell og kollektivistisk, ikke

individualistisk eller uavhengig. I den historiske krøniken om familien Shangguan er de enkelte familiemedlemmer først og fremst deler av mors familie og er, som Mo Yan får fram, knyttet til hverandre og opptrer sjelden som enkeltindivider.

Kina har dessuten en sterk patriarkalsk tradisjon. Mannen er familiens overhode og det maskuline har vært ansett som mer verd enn det feminine. Slekta videreføres av guttebarn, og kravet til kvinner er at de skal føde sønner. Dette er et sentralt tema i romanen og Mo Yan viser hvilke destruktive og absurde følger kravet får. Her kan romanen oppfattes som besk kritikk av tradisjonell kinesiske kultur. Sadistisk vold mot kvinner som ikke føder (gutte)barn var utbredt.

Mors blikk faller på de mørke flekkene på veggen, ikke for å beskrive dem nærmere, men for å fortelle hvordan de kom og hva de utløser av minner om det som har skjedd tre år tidligere da mannen hennes innså at hun hadde født sin sjuende datter og ikke en sønn, 'da ble han så rasende at han hadde kastet en hammer i hodet på henne så blodet sprutet opp langs veggen' (25).

Romanen viser ingen spor av at de 'gode gamle dager' er savnet, og 'rotsøkende' litteratur betyr ikke ønske om å gjeninnføre eller forsterke alle kinesiske tradisjoner. Svigermor, svigerfar og mors ektemann er alle tradisjonelt kinesiske i sine kjønnspreferanser og mor får gjennomgå for ikke å oppfylle forpliktelsen en gift kvinne hadde; føde guttebarn.

Etter at Xuan'er hadde født to døtre på to år, viste farmor åpent sin misnøye. Det tok ikke mor lang tid å fatte den grusomme sannheten som gjaldt for kvinner: Hun kunne ikke velge å forbli ugift, det ble ikke akseptert at hun ikke fikk barn, og fikk hun bare døtre, var det ikke noe å være stolt av. Det eneste som kunne gi henne status i familien var å føde sønner (80).

Svigermor var ikke nådig da jentene ble født: «Da Niandi ble født og svigermoren så det var nok et pikebarn løftet hun det opp etter beina og ville kaste det i nattpotten» (93). I Kina som i mange tradisjonelle kulturer har kvinnen vært underordnet mannen og sett på som mindre verd, noe svigermoren uttrykker bramfritt: «Kvinner er verdiløse skapninger,» sa Shangguan Lü, «så de må få juling. Du slår en kvinne til lydighet, akkurat som du knar en nudeldeig» (89).

I motsetning til i det tradisjonelle kinesiske samfunnet, der menn regnes som historiens drivkraft, er de kvinnelige karakterene i romanen, og særlig mor, sterke personligheter mens de mannlige hånes, spottes eller latterliggjøres (Zhang, 2010). Dette grepet bidrar ytterligere til å fjerne Mo Yans historieskrivning og samfunnsanalyse fra den offisielle. Boka kan leses som et forsvar for feminismen. Den mannlige protagonisten er avhengig av og fester seg ubehjelpelig til kvinners brystvorter gjennom hele livet mens mors mann og svigerfar ikke er stort mer enn klovner. Den eneste mannlige helten og heroiske karakteren er Sima Ku, mors andre svigersønn, offiser i nasjonalisthæren og sjef for 'Hjemstavnsforbundet'. Med mors ord: "Han er en drittsekk, men han er også en ekte mann. En slik mann kan ses hvert åttende eller tiende år i det siste, men jeg er redd ingen vil bli sett i fremtiden» (385).

At mor får sin eneste sønn med en svenske gjør bærer av slekten til en «halv-rase». Ved å gi protagonisten en slik pinlig genetisk bakgrunn latterliggjør Mo Yan den tradisjonelle verdien av ren avstamning, og forhåner verdien av "kinesiskhet", noe som er ukrenkelig for mange kinesere. Romanen stiller spørsmål knyttet til diskursen om rase/utlendinger, og hvordan det utenlandske påvirker Moder Kina (Cai, 2004), samt dynamikken mellom det vestlige versus det kinesiske. At Jintong er et mislykket og problemfylt eksemplar av møtet mellom øst og vest styrker ikke forestillingen om fordelene av å la seg påvirke, for ikke å si befrukte, av Vesten.

Den første datterens far er mors onkel og i åra som følger befruktes hun av fem andre menn og føder seks døtre; hennes syvende datter er resultat av en voldtekt av fire soldater. Bortsett fra onkelen kan barnefedrene sies å være merkverdige, avvikende typer:

Søster fire Xiangdi, var datter av en kvakksalver: 'Han var en radmager ung mann med ørnene og øyne som en gribb, som flakket rundt på gater og streder mens han ringte med en messingbjelle og messet' (83) [...] I ren avsky for familien Shangguan, ga mor seg hen til en ungar ved navn Gao Dabiao, en hundeslakter i tre døgn. Han hadde kuøyne og utstående tykke lepper [...] Han var iført en vattert jakke som var innsmurt av hundefett. Selv de arrigste hunder gikk utenom ham i en stor bue og bjeffet på ham fra trygg avstand (90) [...] Høsten 1935 ble mor voldtatt av fire soldater som hadde stukket av fra en utmarsj.

Eselet til familien Shangguan skal føde samtidig med mor og svigermor fortrekker å hjelpe familiens esel med fødselen. «Bare gå du mor» sa Shengguan Lu rørt «Gud i himmelen, vern om Shengguan familiens sorte esel, la henne føde uten vansker» (34). Svigermoren ser på fødselen som to likeverdige gode nyheter (hvis det blir et guttebarn), men prioriterer eselfødselen. Det sier mye om kvinnens status og dyrenes betydning i det gamle Kina.

5.14 Kroppen – brystene.

Kvinnebryster har en dominerende plass i romanen helt fra tittel til siste slutt. De usedvanlig fantasifulle fortellingene om kvinnebryst og alle simile og metaforer som brukes for å karakterisere utseende, smak og lukt synes uovertruffet i verdenslitteraturen. En ting er Jintongs begeistring og fantasifulle skildringer av kvinnebryst i alle fasonger, noe protagonist aldri blir lei av å fortelle blygselsløst om, men hvilken betydning har denne overflod av kvinnebryster i romanen? At Jintong er hekta på bryster gjennom hele livet kan ikke gå hus forbi hos den som leser romanen, men hvorfor denne fascinasjonen og hvilken mening har overfloden av kvinnebryster? Symboliserer brystfetisjismen noe? Det er spørsmål dette avsnittet forsøker å besvare. Men først eksempler på romanens behandling av kvinnebryster.

«Gullguttens» kvinnebryst fascinasjon begynte med henrykkelsen over å få brystmelk på et tidspunkt da mange i Gaomi sultet. Fra første amming smakte melken «av dadler, brunsukker og syltede egg, en fortreffelig blanding» (97), og mors bryster lovprises og besjeles:

[...] de to fulle gresskarene på brystkassen spratt omkring og kalte på meg, ga meg et hemmelig tegn. Av og til kastet de de to daddelaktige hodene sammen, som om de kysset eller hvisket noe til hverandre. Men mesteparten av tiden hoppet de opp og ned, hoppet og kommuniserte, som et par lykkelige hvite duer (117). [...] de praktfulle brystene hennes viste seg å være uslidelige. De var som mennesker som holder seg evig unge, eller som eviggrønne nåletrær (126).

Jintong hadde morens bryster som næringskilde og overlevde på grunn av dem. Han hadde riktignok tvillingsøsteren som konkurrent ved matfatet, men viste tidlig sadistisk søskenhat ved å mishandle og hindre søsteren tilgang til mors bryst. Da mor la tvillingsøsteren ved brystet,

sparket jeg søsteren min i magen. Hun begynte å hyle. 'Så du det?', sa mor, 'For en liten tyrann! (112). Jeg hadde på et tidspunkt fratatt søster åtte enhver rett til å die, og bare hun nærmet seg mors pupper, klorte og sparket jeg til det stakkars, blinde vesenet gråt hjerteskjærende (127).

Etter hvert ble gleden over brystmelken som tilfredsstilte hans behov for næring overført gjennom klassisk betinging til brystet som sådan, til utseende, form, farge, duft og smak. Brystene ble det ukontrollerte og ukontrollerbare betingede stimuli som førte til lystopplevelser og behovstilfredsstillelse også i hans voksne liv. Kvinnebryst ble en fetisjistisk besettelse og han begjærte ikke bare morens bryster, men sine søstres og alle kvinners. Jintong hallusinerer også om mors bryster:

Jeg så rett på to bryster, store som flaskegresskar, rike på næringsrik væske, livlige som to duer, glinsende som porselensboller, De luktet vidunderlig og var vakre å se på [...] Jeg slo armene om brystene og svømte i en fontene av væske [...] der oppe virvlet millioner og trillioner stjerner, rundt og rundt, og tegnet gigantiske bryster: bryster på Sirius, hundestjernen, bryster på Karlsvogna, på Orion, jegeren, på Vega, spinnersken, bryster på Altair (176).

Og får mareritt:

Jeg så bilder fra en skremmende drøm jeg hadde hatt om natten. Mor hadde skåret av seg det ene brystet og slengt det i gulvet. «Kom igjen, sug på det» hadde hun sagt. En sort katt hadde kommet springende, tatt brystet i munnen og stukket sin vei» (217).

Morsmelk er den eneste maten han vil ha, selv etter at han når skolealder. Uteblir eller nektes han morsmelk blir han rasende eller fortvilet. Da Japan kapitulerer i 1945 er Jintong 7 år og mor er fast bestemt på å avvenne ham, bl.a. ved å smøre brystvortene inn med sterkt krydder. Men da «svartnet det for øynene til Jintong, Han så opp mot himmelen før han datt i gulvet» (217). Motstandskrigen mot Japan var vunnet, men viktigst for Jintong var at han var blitt fratatt sine elskede bryster. Han ble fortvilet bare ved tanken «Jeg tenkte på døden. Jeg hadde lyst til å kaste meg i en brønn eller ut i elven» (223). Han forsøker å drukne seg, men mor redder ham og det første han fikk øye på da han var dratt på land og våknet etter drukningsforsøket

var mors vidunderlige struttende bryster. En vorte så kjærlig på meg [besjeling]. Den andre var alt i munnen og anstrengte seg for å erte tungen og gni seg mot ganen. Melken fosset. Mors bryster duftet tungt av parfyme (229).

Han vender seg også til sin eldste søsters bryster selv om hun ikke ammer og episoden viser at Jintong er besatt av bryster som sådan og ikke av melken. Sagt på en annen måte så er morsmelk noe han vil ha fordi det gir tilgang til brystene. Da han inviteres til å kjenne på storesøster Laidis bryster lar han seg ikke be to ganger. Heller ikke de andre søstrenes bryster klarer han å holde seg unna: «Jeg higet etter å holde dem, suge dem, jeg higet etter å knele foran alle verdens vakre bryster og tilby meg selv som deres mest trofaste sønn» (247). «Niandis bryster var som røde ballonger som smalt sammen i hodet mitt» (254). «Jeg ble tiltrukket av synet av de fyldige, yppige brystene. Daddelaktige brystvorter skalv under blusen, og jeg kunne nesten ikke bare meg for å styrte bort og bite dem og kjæle med dem» (232).

Etter å ha sonet femten år i fengsel blir den førtito år gamle Jintong alvorlig syk og returnerer til mor. Da er det melk, eller rettere sagt brystet til den en-brystede kvinne Jin som redder ham. Senere, på 1980-tallet, investerte den nyrike Sima Liang som delte mors bryst med Jintong i sin spedte begynnelse, i en BH butikk og utnevnte Jintong til butikksjef «som ekspert på kvinnebryster». I butikken eksponerte kvinner brystene for Jintong, så han kunne ta på dem:

Som en gynekolog som spesialiserer seg på brystene, utfører Shangguan Jintong brysteksaminasjoner på kvinnene. Han observerer først profilene, så beføler han brystene for å sjekke deres følsomhet for stimulering, og undersøke om det er klumper. Til slutt plasserte han nesen på brystene for å kjenne duften, så kysset og sugde han det (561).

Jintong ble besatt også av utstillingsdukkenes bryster:

Jo mer han stirret, desto mer livnet dukkene til, og den søte duften av kvinnebryster sivet gjennom vindusglasset og varmet ham i hjertet [...] Han kastet seg mot utstillingsdukkene og følte glasset splintre, men han hørte ingenting. Da han grep etter brystene, gikk dukkene i gulvet. Han landet oppå dem med hånden rundt et stivt bryst, og gjorde en skremmende oppdagelse. 'Herregud, det fins ingen brystvorte' (544).

Som sitatene viser er det mange fantasifulle skildringer av kvinnebryster og i romanen er det mange flere. Jintong liv er dominert av omgang med kvinnebryster og en av de mest bisarre er hans opptreden på Snøfestivalen. Der er oppgaven å velsigne kvinner fra hjembyen ved å kjenne på brystene deres. Det skjer like etter Frigjøringsen, Jintong er ti år og han opplever sitt kanskje lykkeligste øyeblikk. Snøfestivalen arrangeres årlig i Gaomi og en vismann²⁶ i området utpeker Snøprinsen. Dette året falt valget på Jintong:

²⁶ Daoisten Men «halvt menneske og halvt uødelig» hadde som oppgave å finne Snøprinsen, og utvelgelsen minner om hvordan buddhistiske munkere i Tibet finner sin Dalai Lama. Hvert år dukket Men opp i landsbyen ved vintersolverv for å utføre sin spesiell plikt med å velge Snøprinsen. «Han vandret hemmelighetsfullt omkring med lette, spenstige skritt; hodet var skallet og blankt, som en lyspære og det hvite skjegget tykt og bustete. Han hadde lepper som et lite muldyr og tenner så blanke at de glitret som perler. Både nesen og kinnene var røde, og de hvite øyenbrynene lange som vingefjærene på en fugl» (346). Her er også eksempler på hvordan Mo Yan beskriver mennesker ved å bruke simile fra dyreriket.

Skikken var at alle kvinner som ønsket å få barn det kommende året, og de som ønsket å fylle sine unge sunne bryster med melk, løftet blusen og blottet brystene for å ta imot de utstrakte hendene til Snøprinsen. Det forgikk akkurat som det skulle: to svampete deigboller av hud presset seg mot de iskalde hendene mine. Det svimlet for meg da de varme strømmer av lykke bølget gjennom hendene og rask fylte kroppen min. Kvinnene stønnet uhemmet da brystene streifet fingrene mine, for så å fly av gårde som et par hete duer (354). Det fjerde par bryster var som fyrige vakler med brune fjær, skarpe nebb, og korte, kraftige nakker. [...] Det var som om to vepsebol var gjemt i det femte par bryster, for de begynte å summe straks jeg tok på dem. Overflatene ble varmet opp av alle insektene som forsøkte å bryte ut, og det kriblet i hendene mens de ga sin velsignelse. Den dagen befølte jeg minst hundre og tyve par bryster, og skaffet meg lag på lag med følelse for og inntrykk av kvinnebryster, omtrent som å bla i en bok (355).

Hvordan det så ut på Snøfestivalen får vi ikke vite, det er brystene det handler om og lukter og lydene, eller stillheten, ettersom det var forbudt for mennesker å snakke, bare dyrene 'snakket': «Sauer, brekte, kuer rautet, og de få tilårskomne hestene og forkrøplete muldyrene, som på et vis hadde klart seg gjennom kampene, vrinsket» (346). Men enkelte dyr holdt munn: «påbudet om taushet ble ikke bare fulgt av familien til Snøprinsen, men også av geita hans» (350).

5.15 Avhengigheten av brystene og bindingen til det kinesiske

Fortellingen om Jintongs besettelse av bryster er overfladisk sett fortellingen om et barn som aldri avvennes fra mors brystmelk og som overfører tilfredsstillelsen fra mors bryst til lyst på alle kvinnebryst. Fra spebarns alder utvikler han en lidenskapelig appetitt på sin mors bryster og melk, noe som grenser til fetisjistisk besettelse gjennom hele livet. Hans fiksering slår deretter over på søstrene, noe som provoserer deres hån og avsky. Den bortskjemte og sårbare sønnen, som brystfødtes hele barndommen, er ute av stand til å kutte ut sin fascinasjon for kvinnebryster. Så erotisk og til tider umoralsk hovedpersonens brystmani virker, blir denne trope av kvinnebryst stadig mer grotesk og bisarr, og får større implikasjoner etter hvert som plottet utvikles i de historiske hendelsene i andre halvdel av det tjuende århundre. Hans viktigste mål i livet er å kjærtegne kvinnebryst; - ethvert kvinnebryst. Med kroppen og brystene som metafor for (moder) Kina er beretningen en konstatering av Jintongs (og mange kineseres) begeistring for og avhengighet av Kina og det kinesiske. Men det handler om den (svake) kinesiske mannens begjær og med kvinnebrystet som metafor for den kvinnelige kraften som Jintong (mannen) er underlagt og aldri kan frigjøre seg fra. Mo Yans skildring av den mannlige brystbesettelsen grenser til galskap eller til organ fetisjisme, og under sin brystlidenskap er han seksuelt impotent og som kinesiske mann degenerert og svekket.

Heller ikke døtrene til mor lever opp til å bli sterke og velfungerende kvinner, også de rammes av stadige kriger, utenlandsk innblanding og intervensjon, av de samfunnsmessige omstendigheter som setter sitt preg på sinn og sjel. Alle mors barn er levendegjørelser av destruktive, dehumaniserende og upersonlige historiske krefter. Men ingen så mye som den

mannlige protagonisten. Til tross for alle sine vanskeligheter gjennom de urolige hendelsene i det 20. århundres Kina forblir Jintong tro mot sine ukontrollerbare, kjødelige lyster og tvangstanker. Faktisk gjør jeg-fortellerens mangel på moralsk overlegenhet, så vel som hans seksualiserte kroppsfokus, ham til en merkelig og likevel spennende vitne til historien i all sin galskap. Når man beveger seg fra kapittel til kapittel, får man umiskjennelig inntrykk av at romanen er en utforskning av ikke bare seksuell impotens og problematisk seksualitet, men disse temaene korrelerer med den problematiske nasjonsbyggingen etter revolusjonen. Romanen kan derfor leses som en dannelsesroman om både en person og en nasjon i det 20. århundres Kina.

5.16 Religionen i romanen

I andre romaner, som i *Livet og døden tar rotta på meg* har Mo Yan gjeninnført kinesiske folkereligioner i sine litterære tekster (Mitchell and Duran, 2014). Det finnes det mindre av i *Store bryster og brede hefter*. Men ikke desto mindre er det et vesentlig budskap som symboliseres på romanens siste sider (som et fremtidshåp?), nemlig ønsket om forening av de store verdensreligioner. Romanen avsluttes nemlig med en treenighet av den kristne mor som nettopp er død, hennes buddhistiske sønn og sønnens halvbror som er muslim, noe som ifølge Cai (2004) uttrykker en sekulær panteistisk helligdom. Toleranse mellom verdensreligionene er et aktuelt tema i det 20. århundre, også i Kina, og med avslutningen gir romanen sitt optimistiske bidrag til temaet.

Mo Yan er hverken troende eller spesielt kontroversiell når han blander de store globale religioner med kinesisk folketro. Pastor Malory representerer det tydeligste religiøse innslaget og han er en sentral karakter som far til protagonisten. Hans forhold til mor representerer en allianse mellom det utenlandske og det kinesiske, samtidig som den religiøse identiteten til pastor Malory og hans prestesønn alluderer til kristendommen som har vært et instrument for vestlig kolonialisme i Kina (Cai, 2004). Men pastoren er sympatisk fremstilt: mild, god og omtenkfull, men altså opphav til en svak og funksjons udyktig sønn. Det kan tolkes som uttrykk for hva som skjer når kulturer, for ikke å si raser blandes, og Vesten tar seg til rette i Kina. Dette er en tolkning Cai (2004) legger stor vekt på, men det er lite som tyder på at Mo Yan ser kulturblanding eller kristendom som et stort problem for Kina. Det er ikke pastor Malorys kultur og tro som utgjør en trussel, men rå kapitalisme, kommersialisme, individualisme og bevisstløs begeistring for det vestlige, ikke minst blant hjemstedets ledere.

Malory har en annen sønn, med en muslimsk kvinner, også han pastor. Jintong møter halvbroren til slutt i romanen, beskrevet på en måte som reflekterer noe felles i alle religioner:

Introduksjoner var unødvendig, fordi selv før hun sa navnene våre, hadde Gud allerede avslørt den andres opprinnelse. Denne uekte sønnen til Pastor Malory og en muslimsk kvinne, halvbroren min, slo sine hårete armer rundt meg og holdt meg fast. Mens øynene ble fylt av tårer, sa han: 'Jeg har ventet på deg svært lenge, min bror!' (573).

Mitchell & Duran (2014) hevder at religionsvitenskapelige forskere vil gjenkjenne romanens overraskende slutt med det mytiske idealet om menneskelig brorskap i religiøse tekster. Det finnes i den jødisk-kristne tradisjon med historien om Josef, som omfavner sin bror til tross for at broren har forlatt ham for å dø, og sier gråtende "Jeg er Josef din bror, som du solgte til Egypt" (Genesis 45,5) (Mitchell & Duran, 2014, s. 209). Pastor Malory hadde omfavnet Kina, lært språket og kjemper for borgerne, både de som er medlemmer av hans menighet og de som ikke er. Likevel setter han seg utover regelverket for kristne prester ved å ha sex med mor og en muslimsk kvinnen, og for alle kristne, ved å begå selvmord. Hans overtredelser er likevel lindret narrativt ved den overveldende positive avsluttende gjenforening, så kjærkommen etter ødeleggelsen av Shangguan familien og av Gaomi. Dessuten er både Jintong og halvbroren resultat av romantiske kjærlighetsforhold, og slutten peker mot en fremtid som forsoner de to store vestlige religioner islam og kristendom i Østen (Mitchell & Duran, 2014).

Sammenblanding av folketro og ulike religioner er vanlig i Kina, et land uten dominerende (stats)religion, og det er karakteristisk at mor kjenner til og tilkaller ulike høyere makter når hun opplever at barna hennes trenger beskyttelse: «Fader Vår i himmelen, kjære Herre, Jomfru Maria, Guanyin Bodhisattva av x, kan du beskytte [min datter] Niandi og alle barna» (281).

5.17 Kirka som symbol?

Kirkebygningen i Gaomi brukes til mange formål i løpet av fortellingen og symboliserer endringene i det 20. århundre. I begynnelsen holder Pastor Malory gudstjenester der, etterhvert bruker frigjørings soldatene kirka som eselstall, Nasjonalistene og amerikaneren Babbitt tar i bruk kirkeveggen som kinolerret for amerikanske Hollywood filmer og Rødegardistene bruker kirkerommet som propaganda- og undervisningslokale mens kommunistene arrangerer en utstilling om klassebevissthet der. Jesus har forsvunnet og blitt erstattet av en distriktsleder med gevær: «Den nye distriktslederen med et gevær hengende fra skulderen, sto på prekestolen til pastor Malory» (s. 385), og «Det var bare støv på veggen der brystbærtrejesusen en gang hang» (360). Til slutt, i Den nye tid, må kirka gi tapt for et bankbygg.

Der kirken en gang hadde stått, raget et knallgult, syv etasjes høyhus over omgivelsene, som et gullbeslått medlem av de nyrike. Røde tegn, hver på størrelse med en voksen sau, proklamerte på glitrende vis makten og prestisjen til Dalan filial av Kinas Industri- og Handelsbank (514).

Sammenlignet med fortellingene om hva som foregår i kirka og hvordan endrede bruksområder symboliserer utviklingen i Gaomi og i resten av Kina, får vi ikke vite mye om hvordan den ser ut, bortsett fra støvet på veggene og beskrivelsen i et par setninger da pastor Malory skal døpe tvillingene sine:

[...]falmete oljemalerier hang på veggene. De fleste forestilte nakne spebarn, lubne som fete søtpoteter, og med vinger [...] For enden sto en murt prekestol med en utskåret mannsskikkelse med bar overkropp hengende foran. Den var skåret ut av et stort stykke brystbætre [...] Et dusin eller flere støvete kirkestoler, fulle av fugledritt, stor spredt her og der foran prekestolen (121).

Også fra kirka fortelles det om flere lukter og lyder og dramatiske hendelser enn det beskrives ting og døde gjenstander.

5.18 Overtro

Merkelige og overnaturlige fortellinger har vært populære i kinesisk litteratur i århundre, og ikke begrenset til fiksjonslitteraturen, også faglitterære og historiske tekster har hatt innslag av det utrolige (se kap. 3). I *Store bryster og brede hofter* støter vi på overtroen allerede fra første side – pastor Malory ser en edderkopp dingle i morgenbrisen og hører skjærer - «de såkalte lykkefuglene» skvatre – og han forstår deres betydning, varslet om lykkelige begivenheter: hans barns fødsel. Det er altså pastoren som tenker og tror på disse lykketegnene i folketroen. Også andre i Gaomi håper på en lykkelig fødsel, dvs. et guttebarn og ulike remedier tas i bruk. Svigermor får mor til å tilbe peanøtter: «Svigermor dyttet noen peanøtter inn i hånden hennes og ba henne si: ‘Peanøtter, peanøtter, peanøtter, gutter og jenter, yin og yang i harmoni’» (25). Ikke bare tas overtroen i bruk for å sikre en lykkelig fødsel, for sikkerhets skyld påkalles alle kjente religioner i Kina, til tross for at hverken mor eller Shangguan familien fremstår som troende i andre sammenhenger. For uten peanøtter tilbad svigermoren «Bodhisattva vær hos henne, Gud i himmelen, stå henne bi. Stor lykke vil snart komme familien Shangguan til del. Laidis mor, ligg her og skrell peanøtter til tiden er inne» (25/26).

Det oppsto imidlertid komplikasjoner under fødselen og en måtte ty til kvakksalvernes remedier: «Fan den tredje åpnet vesken og tok ut en flaske fylt med en oljeaktig grønn væske. Denne miksturen gjør underverker for setefødselen» (45). Miksturen mot setefødsler er ikke den eneste kvakksalvermedisinen vi hører om. Da svigermor får en merkelig sykdom, utslett som liknet fiskeskjell, hentet mor en heksedoktor og dernest en trollkvinne. Men hverken de magiske miksturene eller åndevannet deres hjalp. Det trengtes åpenbart sterkere lut og mor hadde hørt at det i Tiangi-tempelet i Madian

fins en viss munk som er i besettelse av usedvanlige helbredende evner. ‘Det er bortkastede penger’ sier svigermor, ‘Jeg vet hva sykdommen kommer av. Da jeg var nygift, drepte jeg en

fordømt katt ved å helle kokende vann over den. Det motbydelige dyret stjal kyllingene våre og jeg ville bare gi den en lærepenge [...] og nå tar den grusom hevn' (91).

Også mor tror, som mange i Kina gjør, på drømmetegn og drømmene skremmer henne før hun skal føde. Hun har drømt at fosteret var en padde full av vorter, et omen for hva som kan komme, og hun tilber på nytt en salig blanding av overnaturlige hjelpere: «Himmelske far, Jordiske mor, gule ånder og revefeer» (23). Hun får også telepatisk kontakt med pastor Malory «når en flette av lyd snor seg inn i ørene til barnefaren». Pastor Malory på sin side som «er i stand til å se inn i sjelens dyp» (24), gjør korsets tegn og anroper «Du allmektige Gud», og ringer med en «rusten bronsebjelle.²⁷ «Den triste lyden spredte seg i det disige, rosa daggryet». (24). Denne fødselsscenen der troen og overtroen går hånd i hånd og peanøttene tilbes på linje med Gud, Bodhisattva og Jomfru Maria, er mer komisk enn blasfemisk, og Mo Yan gjør ikke narr av dem som tror og tilber det overnaturlige, han har respekt for tradisjonen.

Enkelte karakterer driver med drømmetydning, andre tror på spøkelser og ånder, noe som også er utbredt i kinesisk folkløse. Overtroen har også funnet veien inn i den 'seriøse' litteraturen, slik Mo Yan gir mange eksempler på. Flere av karakterene har overnaturlige evner:

Sendt-fra-himmelen Zhang, som på folkemunne ble kalt 'gamle mester i himmel' [...] eskortere de døde tilbake til hjembyene sine, og han kunne kunsten å få dem til å reise seg og gå hjem [...] Hvordan var det mulig å ikke være ærefrykt for en mann som hadde evnen til å få lik til å gå over alle de fjell og elver som skilte det fra hjemmet? (352).

Og hva med den 120 år gamle Men Shengwu: «Ryktene kunne fortelle at han ikke hadde spist menneskemat på ti år, men hadde overlevd ene og alene på morgendugg [...] For landsbybeboerne var daoisten Men halvt menneske og halvt udødelig» (346).

5.19 Å snakke med dyrene

Fra Mo Yans barndom som gjetergutt har vi hørt (kap. 4) at han snakket til dyrene og mente dyrene forsto ham. Dette forholdet til dyr er gjenfortalt flere steder i romanen. Både Jintong og andre kommuniserer med dyr og leser tankene deres: «Jeg (Jintong) forsto hva den (geita) mente da den nikket mot meg» (335). Enkelte dyr kan også snakke, f.eks. 'den hvite rotta' på s. 274.

Den parallelle fødselen til mor og eselet er kostelig fortalt og en avslørende, symbolmettet hendelse i familien Shangguan. Ikke minst får den fram at dyr er familiemedlemmer, av og til viktigere enn mennesker. Menneskene snakker til og om dyrene som om de skulle «ha sjel» og være mennesker. Eselet er bedekket av en hest – en helblods

²⁷ Hvorfor en «rusten bronsebjelle», - og ikke bare en bjelle? Detaljene bidrar til virkelighetsinntrykket, jfr. Barthes (1968) kommentar til Balzac. Adorno (1953) mente på sin side at den detaljerte beskrivelsen av tingene ikke avslører samfunnsmessige vesensforhold, men dekker over dem. Vi kan se tingene, men ser ikke uten videre gjennom dem.

japansk (!) hest, mens familiens esel selv er magert og «helst burde bedekkes av en artsfrende», og det alluderes til forholdet mellom Japan og Kina på denne måte: «Da den japanske hesten besteg henne, sank hun nesten sammen under vekten. Som en hane og en grå spurv». «Eselet deres er ikke skapt til å føde et muldyr», får Shangguan familien vite. Svigermor dunket den tilkalte fødselshjelperen, «dyrlegen» og eieren av den japanske hingsten, Fan den tredje i ryggen: «Hesten er sønnen din og det betyr at eselet her er svigerdatteren din, og muldyret i magen hennes er sønnesønnen din ... Nå har du gjort disse firbente skapningene til familiemedlemmer» (47). Familien Shangguan snakker til det fødende eselet som om det skulle være et menneske i familien: «'Esel, ta nå i. Esel, hold ut litt til', 'Bit tennene sammen, ta i, ta hardere i' 'Esel, åh esel hva har du gjort'» (29). Forholdet mellom, for ikke å si likheten mellom mennesker og dyr, er Mo Yan opptatt av (kapittel.4) og mange karakterer er karakterisert ved hjelp av simile fra dyreverdenen: «Shangguan Lu merket seg foraktelig ektemannens magre, spisse ansikt. Han liknet mer på en rotte en noensinne» (60). «Den fyren Sha er en røyskatt som kommer til hønsegården» (131). Mennesker forvandles også til dyr, og til mennesker igjen: «Folk sa hun var en omskapt slange, og det så virkelig sånn ut. Måten hun beveget hodet på, [...] beviste at hun hadde vært en slange og nå ble til en igjen» (278). Slike historier var vanlige i tradisjonell kinesisk litteratur, se kap. 3 og 4, ikke minst i Pu Songlings, *Stange Tales from a Chinese Studie*, en samling fantastiske fortellinger utgitt på 1700- tallet som Mo Yan kjente til. Han følger i Kinas rike tradisjon av historier om det overnaturlige og fantastiske, om *zhiguai* og *chuanqi*, "nedtegnelser av det merkelige», en middelaldersk form for uoffisiell historie som dokumenterer hvordan spøkelses, rever og feer tar menneskelig form og hvordan dyr er moralske forbilder. *Reisen mot Vest* er et eksempel på denne litteraturen. I Nobel talen fortalte Mo Yan at han hadde vært teist og trodde alle levende vesener var utstyrt med sjel. "Jeg kunne stoppe opp og ære i respekt et stort gammelt tre. Hvis jeg så en fugl, var jeg sikker på at den kunne bli et menneske om den ønsket; og jeg mistenkte alle fremmede jeg møtte for å være et transformert dyr." Denne tilbøyeligheten til teisme stammer ikke bare fra hans egen fantasi, men har en felles rot i Østens filosofi og folklore:

Uansett hvor jeg tilfeldigvis var[...]ble ørene mine fylt med historier om overnaturlige, historiske romanser, og merkelige og fengende historier, knyttet til naturmiljøet og historier fra hjemstedet, og skapte en annerledes virkelighetsoppfatning hos meg (Nobel talen).

Det er disse forestillingene vi finner i romanen og som gjør den til mer enn en dokumentarisk, realistisk skildring av det 20. århundres Kina, og noe annet enn latin-amerikansk magisk realisme.

5.20 Fuglefeen.

Fortellingen om Fuglefeen og hvordan søster tre Lingdi forvandles til en fugl er også inspirert av klassisk kinesisk litteratur. Mo Yan trenger ikke å gå til utlandet eller til magisk realisme for å finne tekster om det overnaturlige eller om merkelige vesener, de florerer i kinesisk litteratur og i den muntlige fortellertradisjonen. Fortellingen om Fuglefeen strekker seg over flere kapitler i romanen. Søster tre Lingdi forvandles mirakuløst til en fuglefe noen dager etter at hennes store, men forbudte kjærlighet, Han Fuglemann, tas til fange og bortføres av nasjonalistiske soldater og sendes til Japan i 18 år (167). Da tørner Lingdi: «Jeg er fuglefe nå» sa hun.

Hun lå utstrakt på kangen og gråt i to dager og to netter før hun rev opp blusen sin gikk ut og hoppet opp i granatepletreet. Hun hoppet grasiøst over i et parasolltre og derfra opp i et høyt trompet-tre. Derfra hoppet hun ned på mønet på det stråtekte taket, «Bevegelsene hennes var overraskende spretne og smidige, som om hun hadde fått vinger. Hun satt overskrevet på taket, stirret rakt fram for seg og smilte strålende [...] Det var som hun var blitt til en fugl og ikke lenger forsto menneskespråk [...] hun begynte å nappe seg i skulderen, som om hun renset fjærene [...] Hadde hun ikke blitt tatt ned fra taket ville hun etter min mening ha fått vinger og blitt til en vakker fugl, om ikke en fønix, så en påfugl, og om ikke en påfugl, så i det minste en gyllen fasan (167-8).

Flere av fortellingene til Pu Songling handler om vesener som veksler mellom å være dyr, fugler, fuglefeer og mennesker, og Mo Yans fuglefe-fortelling som går sømløst inn i den realistiske beskrivelsen av livet i Gaomi, kunne vært hentet fra Pus fortellinger om det forunderlige. Dessuten bygger Fuglefe-fortellingen på historiske hendelser på hjemsteder, noe som uttrykkes på denne måten i romanen:

I Nordøstre Gaomis korte historie var seks kvinner blitt omgjort til henholdsvis revefe, pinnsvinsfe, hvit slangefe, grevlingfe og flaggermusfe, alle som resultat av forbudt kjærlighet eller et dårlig ekteskap [...] Nå hadde en fuglefe innfunnet seg hos oss, noe som både skremte og bød mor imot (168-9). Fuglefeen fikk også sitt meditasjonsrom, og folk fra hele Gaomi strømmet til for å bli helbredet av fuglefeen og det fuglefeen foreskrev 'var svært originalt og hadde noe skøyeraktig over seg' (171).

På Hvilende Okse, fjellet som den amerikanske bombeflypiloten Babbitt og Sima Ku hoppet fra i fallskjerm, ble Lingdi igjen en fuglefe.

Nesen hadde krøket seg til et nebb, øynene var gule, halsen hadde trukket seg inn i overkroppen, håret var blitt til fjær og armene var nå vinger som hun flakset med der hun klatret opp fjellsiden og skrek som var hun alene i verden og på vei mot avgrunnen [...] Da vi kom til hektene, svedde hun gjennom luften nedenfor klippens utspring. Jeg foretrekker ordet svedde framfor stupte [...] Det falt ganske naturlig for fuglefeen å fly utfor en klippe (245).

Babbitt, som representerer Vestens rasjonalitet, tolker fuglefeen på sin måte: «Hun hadde vrangforestillinger og trodde hun var en fugl» (248). Landsbyens trollmann, kalt Murmeldyret, mener på sin side Fuglefeen, når alt kommer til alt,

var en fe blant fugler som var blitt sendt til de dødelige som straff for å ha spist av Vesthimmelens ferskener. Nå da hennes tilmålte tid er over, har hun vendt tilbake til alvelandet der hun hører hjemme. Du så med egne øyne hvordan hun så ut da hun fløy ned i avgrunnen, som om hun sovnet mellom himmelen og jorden (s. 248).

I tolkningen og forståelsen av fuglefeen har Øst og Vest ulike oppfatninger og Mo Yan uttrykker seg i beste kinesiske tradisjon - tvetydig, begge kan ha rett.

5.21 Hallusinasjoner og paranoia

Jintongs vanskelige liv og traumatiske opplevelser utløser både hallusinasjoner og paranoide forestillinger. Han psykiske helse forverres når han slipper ut etter 15 år i fengsel og han havner på sinnssykehus i 3 år etter å ha stupt gjennom et utstillingsvinduei forsøket på å beføle brystene til noen utstillingsdukker. Hans bønn til personale på institusjonen er absurd, men megetsigende: «Vær så snill, ingen elektroshokk ... ingen sjokk ... jeg er mentalt syk ...» (545). Han ber om å få slippe å bli behandlet med elektroshokk, men med respekt og forståelse for sine 'vrangforestillinger'.

Allerede som skolegutt hallusinerte Jintong om døden etter å ha blitt banket opp av noen klassekamerater fordi han motvillig antydte overfor læreren hvem som nær hadde tatt livet av en medelev:

Mens blodet fløt, gled innvollene mine ut og skled langs stien bort til kanalen, der de ble tatt av strømmen. Med et redselsskrik hoppet mor ut i kanalen for å samle sammen innvollene mine, Hun kveilet dem på armen, løkke på løkke, hele veien tilbake til der jeg sto. Hun var nedlesset av innvollene, pustet tungt og så på meg med sorg i øynene. «Hva har skjedd med deg, barn?» «De drepte meg, mor» (375).

Som attenåring fikk han nye hallusinasjoner, denne gang utløst av et bilde av en russisk jente, Natasja, som han brevvekslet med. Hun, men særlig 'de yppige brystene' hennes med lukt av søt melk, ble fort en avstandsbesettelse. Han «gråt av glede» og «svevde mellom den høyeste lykke og den dypeste fortvilelse» (424) når han så på bildet av henne. Han hallusinerer, blir småpsykotisk og fortellerstemmen veksler til tredjeperson. Jintong er ikke seg selv. Han «ser» Natsja og mor sendte bud på den berømte eksorsisten og åndemaneren Ma: «'Han må være besatt,' sa mor. 'Besatt?' spurte storesøster, 'Av hva?' 'Av en ond reveånd, tror jeg' 'Kan det være den enken?' spurte storesøster. 'Hun tilba en revefe da hun levde.'» (426)

Også mor hallusinerer i romanen og opplever merkelige, unaturlige ting, f.eks. i forbindelse med fødselen da hun lå på kangen:

Hun så en flaggermus med rosa vingehinner fly ned fra bjelkene, og et fiolett ansikt kom til syne på den sorte veggen overfor henne. Det var et dødt guttebarns ansikt (57). Svigermorens stentorrøst overdøvede jentenes jammer. Hun åpnet øynene og hallusinasjonene forsvant [...] Ute var det dagslys og duften av blomstene på johannesbrødtreet strømmet inn (57).

Igjen er fortellingen full av planter, blomster, fugler, dyr og lukter, men ikke «døde» gjenstander i omgivelsene. Romanen gir leseren tilgang til karakterenes fantasier og hallusinasjoner, ikke det trivielle miljøet eller tingene i rommet for eksempel der mor føder, ikke det som kan ses, men i beste fall det som kan luktes eller høres. Synsinntrykk og beskrivelse av ting, det som ifølge Brook (2005) og Danius (2013) var karakteristisk for den europeiske realismen, se kapittel 2, finner vi sjelden hos Mo Yan og særlig ikke i *Store bryster og brede hofter*.

5.22 Synet og andre sansemodaliteter

Romanen begynner riktignok med at pastor Malory ser på en altertavle med «Jomfru Marias lyserøde bryster». Dermed er brystene introdusert allerede fra første stund og gjort hellige i romanens første setning. Pastoren ser ikke bare bryster etter at han våkner, han har også drømt om «alle de himmelske brystene og rumpeballene» (19), så her har Jintong åpenbart arvet en interesse, - eplet har ikke så falt så langt fra stammen. Også faren hans, pastor Malory, drømmer om «himmelske bryster» og er et lidenskapelig eller endog et liderlig menneske med sterke erotiske følelser, noe han uttrykker når kjærligheten til mor blusser opp:

...i en tett lund av johannesbrødtrær i en avsidesliggende del av landsbyen Shaliang, 'Lille søster,' stammet han [Malory] 'min bedårende partner [...] min lille due[...] min perfekte kvinne, lårene dine er som den blankeste jade, formet av en mester, navlen din er som et perfekt beger, [...] midjen som et knippe hvete ombundet av liljer [...] brystene er som dåkalvtvillinger, som palmetreets hengende frukter. Nesen din er like velduftende som et eple og pusten lukter som det fineste brennevin (96).

Blikket på altertavlen varer ikke lenge og snart er det lyder og lukter som dominerer: «han hørte ramlingen av vogner utenfor og skrik fra rødhodete traner, samt de sinte brekene fra sin egen melkegeit» (19).

5.23 Synestesi

Enkelte ganger, som når mor skal føde, utløser lydene synsinntrykk og fantasier om traumatiske hendelser tidligere i livet. Synestesien er ikke forvoldt av noe som ses, men av hva som høres. Sansemodalitene blandes og påvirker hverandre, men det er særlig lyd som utløser synsinntrykk:

Fra utkanten av landsbyen hørtes buldringen av eksplosjoner, avbrutt av mystiske, men samtidig velkjent larm som minnet om den forsterkede lyden av horder av bitte små, kravlende dyr eller talløse skjærende tenner [...] Plutselig sto synet av gresshoppene som for som en landeplage over distriktet for ti år siden klart for henne. De røde svermene hadde formørket himmelen. Landskapet var oversvømmet av insekter som gnog barken av alle slags trær. Til og med piletrærne. Den kvalmende gnagelyden åt seg inn i beinmargen. «Himmelske far, Gud i himmelen, velsignede Jomfru' Send meg din nåde og gavmildhet for å redde min sjel' I nødens stund ba hun fortrøstningsfullt både til Kinas øverste guddom og Vestens allmektige gud (59).

Da fostervannet går beskrives luktene: «Den saueaktige lukten av melkegeit fylte luften, sammen med den lette duften av blomstene på johannesbrødtreet» (24). Eller lydene: Stemmen til svigermoren hørtes fjern ut «- som kom den fra dypet av et tjern og ble båret på en stank av mudder og luftboblene fra en krabbe» (24). Disse bildene eller metaforene fra natur og dyreliv er typiske for Mo Yans prosa (se avsnitt 5,26) og skiller den fra europeisk storbyrealisme.

5.24 Showing og telling.

Beskrivelsen av ting som omgir pastor Malory i åpningsscenen er som sagt sparsom, bortsett fra at han lå på «kangen, soveplattformen av murstein og stampet jord og så på brystbildet av Jomfru Maria». Ellers ingenting av hvordan det ser ut rundt ham. Han forteller om mennesker som handler, men ikke «ting» han ser, men han hører fugler og dyr. Han registrerer riktignok etter hvert et feiebrett og en kost vevd av hirsekvister som svigermor feier gatestøvet med, men det er stort sett det eneste av 'døde' ting på de første hundre sidene. Allerede fra første øyeblikk signaliserer denne realistiske romanen at det det ikke er beskrivelse av ting slik den franske realismen er blitt karakterisert som, eller som Brooks (2005) uttrykker det: «realismen er per definisjon visuell, opptatt av å registrere hvordan det ser ut». Mo Yans er annerledes, synssansen har ikke samme dominerende plass, andre sansemodaliteter er hyppigere brukt, og det er ingen beskrivelse av ting, men en fortelling om mennesker som handler, føler, hallusinerer og tenker i verden.

Her er alt som står skrevet om inventaret i Shangguan familiens hus: «Mor førte oss rundt i de rene, ryddige rommene» (188). Eiendommen er beskrevet slik – med en setning: «Smia sto midt på gårdsplassen under et seil av oljelerret som skygget for sola». Utover denne knappe beskrivelsen er det lukter og lyder og handlende mennesker som dominerer stedsfortellingen. Bare kangen beskrives i det rommet der mor skal føde – den var oppredd med sengeteppet rullet sammen i den ene enden og det buddhistiske husalteret med Bodhisallva Guanyins glinsende porselensansikt, – og i en sprukken speilflate av kvikksølv som hang i vindusgitteret så mor seg selv med den «motbydelige» svulmende magen. Ikke noe annet, ingen andre gjenstander eller møbler som kjennetegner rommet eller familien Shanguans hjem. Her løftes det ikke av tak for å se innenfor selv om et tilfeldig spjæret vindu omtales: «Vinduet i sørveggen var et eneste stort hull, sprinklene og papirdekket knust og revnet, som for å stille aktivitetene der inne til skue» (396). Det står «som for» altså at muligheten er der, men den realiseres ikke i teksten. Det forblir ukjent hvordan det ser ut. Men lyder er det mange av: «Nok en eksplosjon hørtes, skremte hunder satte i gang å gjø» (22). Sima Tings buldrende røst (22), og lukter: «Velduftende røyk snodde seg oppover og fylte raskt rommet» (22).

Først på side 126, da pastor Malory står i kirketårnet og forteller hva han ser like før han hopper i døden, får vi vite litt om hvordan det ser ut i Gaomi:

[...] jevne rekker av små hus med stråtekte tak, brede, grå gater, grønne trekroner, små landsbyer, omringet av glitrende elver og bekker, den speilblanke innsjøen, de bølgende sivmarkene, dammer omgitt av ugress, de røde sumpene som var lekeplass for trekkende fugler, det vidåpne landskapet som strakte seg helt til synsranden, den gylne fjellkjeden den Hvilende Okse, de sandholdige åsene med sine blomstrende johannesbrødrær (126).

Midt i beskrivelsen av det idylliske Gaomi vandrer blikket hans ned på gaten, «der mor lå som en død fisk, med den nakne magen mot himmelen». Nettopp voldtatt av fire kinesiske motstandssoldater. Kontrastene er store hos Mo Yan: «Himmelen var klar det ene minuttet og overskyet det neste. Snøfugg virvlet det ene sekundet og forsvant det neste» (128). Om Gaomi forøvrig får vi, foruten pastor Malorys beskrivelse av utsikten fra kirketårnet, bare høre om «Det forblåste smuget» som går gjennom Gaomi (38). Det 'palassliknende' anlegget 'Lykken' blir nevnt, men ikke beskrevet utover den sorte porten inn til palasset, og at det var «et anlegg med syv hus på rekke med til sammen femten rom, og hvert hus hadde egen innebygd hage med hver sin port» (115), og hvordan det ommøbleres til rettslokale: «Den kvelden hengte representanten for distriktsmyndighetene fire gasslykter opp i rommet og fikk et bord og seks stoler båret inn» (396). Hvordan det forøvrig så ut beskrives ikke. Vi får derimot høre mye om menneskene som bor der, hva de gjør og hva de heter. Det er menneskene mer enn tingene som står i sentrum og som det fortelles om i romanen. Det er levende mennesker som handler, ikke døde ting øyet kan se, – og det er flere lyder og lukter enn synsinntrykk.

«Kvinnene ropte og pratet. Pisker smalt i luften og hestene la av gårde. Messingbjellene rundt hestenes hals klang klart, vognhjulene knaste på kjerreveien og støvskyer virvlet opp etter vognene» (20). Morgenluften luktet av krutt «sviende lukt av stål og blod» og lydene i morgenstillheten: «en eksplosjon smadret stillheten.» (21).

De tingene som avsløres er knyttet til aktiviteter det fortelles om. Vi får heller ikke vite hvordan det ser ut på eiendommene eller i hjemmene til noen av de andre karakterene. Om familien Sun heter det f.eks. at den bodde «i enden av smuget i et falleferdig gårdsanlegg omgitt av en lav skrøpelig mur der hønene yndet å vagle» (31). Det fortelles om flere scener fra Sun familiens hjem uten å nevne hvordan det ser ut, ingen «døde ting», bare ting når de brukes av noen, f.eks. en kniv. Men duftene fra poplene (35) og hvordan det for øvrig lukter er nevnt: «Aromaen som svevde over Sun familiens anlegg var sterkere enn noensinne» (39). Mo Yans orientalske realisme forteller hva folk tenker, føler og drømmer om og hvordan de ser ut, sjeldnere hva de har på seg og svært sjelden gjenstander de omgir seg med. Noen ganger, men ikke ofte, beskrives hva folk har med seg, sigaretter, fyllepenn, klokke, for å vise status og klassetilhørighet, f.eks. at «Kommissær Jiang var en mann med blekfett ansikt og glatt

overleppe. Han hadde et bredt lærbelte og en fyllepenn i skjortelommen» (188). Heller ikke eselstallen er beskrevet med visuelle detaljer, det er knapt mulig å se noe som helst, men lukt og lyd er det mye av:

Luktene fra bønneoljen blandet seg med stanken fra eselmøkk og urin. Det eneste Shangguan Lü kunne se da hun gikk inn var blafringen fra lampa, men hun hørte Shangguan Fulus engstelige stemme» (26). Lukten av brent olje overdøvet de andre ramme luktene. Sima Tings hese stemme fant veien inn i fjøset (27).

Knapt noe få vi vite om hvordan det ser ut rundt Jintong, mor, søstrene eller de andre karakterene. Det er lyder, lukter, farger og mennesker som handler, men sjelden beskrivelse av døde ting/gjenstander. Til gjengjeld er det en overflod av dyr og fugler i romanen.

5.25 Dyr og fugler

Dyr finnes nær sagt på annen hver side i romanen. Med kjennskap til Mo Yans oppvekst og barndomsopplevelser er det ikke underlig at romanen er preget av natur, fugler og dyr mer enn av det urbane miljø som ofte finnes i europeisk og ikke minst fransk realisme. Den stadige henvisning til dyr, besjeling og beskrivelse av mennesker som ligner dyr, er typisk for Mo Yans orientalske realisme:

Alle som går i Japans tjeneste er en forræder og en hund! (115.) Når han gråt, hørtes han ut som en kråke, eller en padde, eller kanskje en ugle. Og uttrykket i ansiktet var en ulvs, eller en hunds, eller kanskje en hares (160). Han gråt med åpne øyne. Det var en firfisles øyne (161). Ma Qingyun ... var en stor klossete bjørn (389).

Også naturskildringene, beskrivelsene av været, sola, vinden og regnet har større omfang enn beskrivelsen av døde ting og skyldes nok Mo Yans gjetergutt erfaring under åpen himmel flere år i barndommen da andre barn satt på skolebenken. For Mo Yan har dyr, planter og mennesker mye til felles. Også fuglene opptrer, synger og snakker. Det samme gjør blomstene:

[...] for blomstene i reservatet så ut til å synge der de svaiet i takt med de øredøvende fuglelydene. En flokk veldresserte kyllinger utførte en velkomstdans midt på plassen [...] Tyve tigerstripete papegøyer satt vaglet rett overfor inngangen og ropte i kor: Velkommen, velkommen, hjertelig velkommen (534).

Fugler av alle slag dukker stadig opp i fortellingen og er på samme måte som dyrene uttrykk for Mo Yans hjemstavn og gjetergutt erfaring. Når dyr og fugler presenteres skjer det ofte i forbindelse med noe de gjør eller symboliserer og det er gjerne gitt en detaljert og til dels omstendelig fortelling fra dyreriket, og vi kan spørre hva formålet skal være: «[...] det første langtrukne og sørgelige skriket fra en fet ugle som våknet etter en dags søvn i kronen på et morbærtre på gravplassen» (109). Hvorfor en 'fet ugle', og hvordan vet man det, eller at ugla nettopp hadde våknet etter en natts søvn? Og hva med den fingraderte gjenfortellingen av en fugle-bankett med delikatesser i fleng:

Fra struts til kolibri. Stokkand og Blåhestkylling. Rødhodet trane og langhalet turteldue. Vaktel og ibis, kjernebiter og mandarinand, pelikan og dvergpapegøye. Rokkfugl, måltrost og hakkespett. Svane, storskarv, flamingo (535).

Hvilken hensikt har detaljer eller bagateller? Dette er det samme spørsmålet Barthes (1968/2003) stilte i forbindelse med den overlessede tingbeskrivelsen han fant i fransk 1800-talls realisme, se kap. 2. Det fikk Barthes til å reflektere over den egentlige funksjonen til det som kan synes som tilfeldig og meningsløs informasjon, og han konkluderte med at det overbeviser om ektheten i fiksjonen. Slike detaljer er ikke rent mimetiske, men fungerer som tegn som artikulere tekstens ønske om å holde seg inne med kategorien virkelig. Detaljene kommuniserer en følelse av håndgripelig virkelighet, hevder Barthes. Flauberts barometer er derfor avgjørende for vår forståelse av realismens sannhetspåstand: selv om det kan virke tilfeldige eller vilkårlig, så overbeviser det oss om ektheten av verden representert i fiksjonen. Tilsvarende mener Anderson (1990) at det bidrar til en dypere forståelse av samfunnet og menneskene. Dette var en oppfatning Adorno (1953) ikke delte, han mente den ting-fokuserte realismen ved å reprodusere detaljene i den sansbare verden og fokusere på framtredelesformene, skjuler essensielle, underliggende mekanismer. Mo Yans realisme med kinesiske kjennetegn, krydret med detaljer og simile fra dyre- og planteriket bidrar heller ikke til større avsløring av samfunnsmessige vesenstrekk eller lovmessigheter enn ting- realismen i Europa. Men det er en alternativ fortelling om samfunnet og livet til menneskene og dyrene.

5.26 Bilder, metaforer, simile:

I Mo Yans roman er det altså ikke så mye beskrivelse av ting og gjenstander, slik vi finner det i fransk realisme som det er fantasier, billeddannelser, forestillinger og metaforer. At realismen kvittet seg med metaforen til fordel for metonymet (se kap. 2) stemmer ikke for Mo Yans vedkommende. Han eksellerer i metaforer og simile, som oftest originale og assosiasjonsrike, et kjennetegn også i denne romanen. Det kan vises til et utall eksempler (jeg har registrert 170 setninger med malende simile og metaforer på romanens 550 sider), og her er et utvalg som illustrer tonen:

«Shangguan Shouxi syntes morens ansikt så ut som en overmoden aprikos» (29). «De fem stumme bar brensel inn i huset som en rad maur» (s. 38). «utilregnelig, blind som en flaggermus» (85). «I solen så det hovne ansiktet ut som en sitron eller en nyttårskake» (100). «Hun kastet fra seg øsen [...], og den dunket rundt på gulvet som en oksefrosk i parringstiden» (123). «'Sha' sa mor, 'du er som padden som ønsker å fråtse i svanekjøtt'» (133). «Mennene var godt voksne og innskumpet som gamle, råtne trær» (179). «Fuglefeen hadde aldri vært vakrere der hun danset foran tilskuerne, som en stork på vandring over myrene» (200). «Ansiktet ditt minner meg om en inntørket aubergine» (215). «Hun hadde hatt det som plommen i egget og lagt på seg så hun liknet en gravid hoppe» (219). «Hun (Fuglefeen) sprang inn i menneskemengden som en kraftig struts» (221). «Hun gned seg i ansiktet og tørket deretter hendene på knærne, som om hun nettopp var kravlet ut av et edderkoppreir, og dro

gjennomsiktig spindelvev vekk fra ansiktet» (278). «Dessuten styrtet elven av gårde som en hest på rømmen» (303). «Flere kanonløp stakk opp som gamle skilpaddehalser» (339). «I den stillingen sang de vakre rosa brystene hennes som et par nattergaler» (361). «Stemmene våre runget i rommet, som luktet av harsk urin i en vanskjøttet geitebinge» (362). «Jeg var en tåreperse, jeg var redd min egen skygge og jeg var en svekling, omtrent som en kastrert vær» (409). «Ordene til mor virket som et trylleformular og forvandlet Sima Liang fra gal hund til en tam sau» (410). «Det matte smellet av geværild smadret hodet til Sima Ku som en moden melon, og sendte blod og hjerne i alle retninger» (413). «Halsen hennes lå utstrakt over kanten av sengen, og ansiktet var like hvitt som det ytterste bladet på et kålhode» (430). «Sun Språkløs hadde omdannet Laidis kropp, til noe som liknet en flekket fisk» (430). «Hun klynket som en mishandlet valp» (466). «Jintong så på seg selv som en kamel i en saueflokk, et utskudd» (494). «Han skjød det magre brystet fram som en stolt due» (501). «Dere tiltrekkes av kvinner som mygg til blod» (520). «Han sto med hendene på hoftene, som en hane som nettopp hadde hoppet ned fra ryggen på en høne – sliten, men stolt» (522).

Fantasifulle og assosiasjonsrike simile som alluderer til dyr og planter dominerer Mo Yans fremstilling av romanens karakterer og understreker at hans bakgrunn er det rurale Kina. Der har han hentet sine bilder og metaforer.

5.27 Blomsterspråk - En fargesprakende roman.

Mo Yan bruker ofte adjektiv med attributive egenskaper, farger, eller andre kvalifiserende særdrag som lukter eller lyder: «Det snehvite melet» (114), «en rød dusk» i hatten (114), «etterlot seg hvite hovavtrykk» (114), «lykkelige hvite duer» (om brystene til mor) (117), «Håret hennes duftet varmt av gjæret malt» (232). Det er et billedrikt, for ikke å si et fargerikt språk, med simile fra naturen, dyr og planter, se ovenfor. Solen og månen har Mo Yan særlig forkjærlighet for. Himmellegemene er omtalt mange ganger, og også besjelet:

Solen raste over himmelen, tilsynelatende skremt av larmen under, satte seg på bakken og hvilte seg mot trærne på en sandbakke. Den var mer avslappet nå, ildrød, vablete og svett. Den dampet og stønnet som en gammel mann som betraktet folkemengden (223). Nå var solen helt ferdig. Lik en gammel mann som ville ta farvel med dagen og få litt søvn. Månen kastet fra seg klare stråler og liknet en blodfattig, men vakker enke (224). En tynn månesigd sendte et fortryllende lys fra himmelens sørvestre hjørne. Den omfavnet en enslig stjerne som blinket klart (264).

I noen tilfeller er fremstillingen av dramatiske hendelser preget av en kort, nøktern, saklig, lidenskapsløs beretning, f.eks. om hvordan tyske soldater tok livet av Jintongs morfar, og hvordan mormoren etter å ha gjemt mor i en melstamp, hengt seg for å bevare ærbarheten. I andre tilfeller dominerer overdrivelsene og hyperbolene. Heller ikke når det gjelder skrivemåte eller stil kan Mo Yan plasseres enkelt i en bås. Skrivemåten veksler gjennom romanen og er tilpasset tematikken og stemningen.

5.28 Hyperboler

Mørch (2003) hevder at «Geniale diktere – slike som Rabelais og Shakespeare – skiller seg ut fra store diktere ved sine sterke overdrivelser, sin obskuritet og sin monstrositet både hva

motivene og verkene som helhet angår» (Mørch, 2003: s. 112). Den karakteristikken av overdrivelser og obskuriteter treffer også Mo Yan som eksellerer i overdrivelser, i det uvirkelige og urealistiske: «summingen fra et kor av millioner av insekter steg opp rundt pastor Malory» (109). «Alle skjærer i hele verden fløy denne dagen til himmels, der de nebb mot hale dannet en bro over Melkeveien slik at gjeterguttene [Mo Yan (?)] og spinnersken kunne møte hverandre denne ene gangen i året» (201).

5.29 Intertekstualitet

Det er noen få eksempler på intertekstualitet i romanen, for eksempel alluderes det til den klassiske og i Kina velkjente fortellingen om apen i Wu Cheng'ens *Journey to the West*: «Hvis ikke den virker, kan selv ikke den magiske apen bringe dyret inn i verden». Den korte konstateringen av «... de legendariske salene i dødsriket» (s. 338) kan alludere til Danthes *Den guddommelige komedie*, og hva som skjer når «folket fra havet» kommer til Gaomi minner om scener fra Garcia Márquez *Hundre års ensomhet*. Grepet med å la Jintong møte et helt nytt Kina etter 15 år i fengsel påminner om det som skjer i Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Begge hovedpersonene har sittet 15 år i fengsel for å ha drept sine kjærester og møter en verden de ikke kjenner seg igjen i og ikke mestrer. I Döblins roman er Berlin en aktør i handlingen slik Kina og det endrede Gaomi er det i Mo Yans roman. Begge romaner veksler også mellom ulike stiler og blander inn andre tekstelementer.

5.30 Polyfoni

Som nevnt i kapittel 2 viste Bakhtin hvordan enkelte romaner i det 19. århundre var kjennetegnet ved polyfoni eller flerstemthet. Det gjaldt f.eks. Dostojevskijs romaner. Polyfoni kan være vanskelig å påvise i oversatte romaner der man ikke vet om oversetteren har vært klar over polyfonien og lagt vekt på å få det fram i oversettelsen. Vi vet at den amerikanske oversetteren Goldblatt, ifølge Ng (2005) har klart å fange kompleksiteten i Mo Yans fortelling, samt bevare den stilistisk rytmen i originalspråket, og den norske oversettelsen til Brit Sætre har holdt seg tett opp til Goldblatts engelske oversettelse. Bedømt ut fra den norske utgaven er polyfoni ikke noe som karakteriserer romanen i oversettelse og neppe på originalspråket.

Mo Yan har som nevnt i Kapittel 4 eksperimentert med stadig nye synspunkter og fortellerstemmer. Dette gjelder også i *Store bryster og brede hofter*, f.eks. i scenen hvor mor skal føde under japanernes angrep og er omgitt av branner som raser. En forteller med umiddelbar tilgang til mors tanker og som kan oppfattes som mor selv, skaper en spenning mellom det virkelige og uvirkelige, mellom fortid og nåtid (Ng, 2005). Morens indre monolog avslører hennes angst og fysiske kvaler under fødselen, blandet med søte minner om romansen

med den svenske pastoren. Vekslingen frem og tilbake i en impresjonistisk, fri-assosiativ stil mellom indre tanker og ytre hendelser, mellom subjektiv bevissthet og situasjonen og den hårfine balansen mellom det narrative interne og objektiviseringen, er et stilistisk kjennetegn ved hans fortellerteknikk som minner om Joyce' og Flauberts vestlige fiksjon.

5.31 Karnevalisme og sirkusstemning

I Kapittel 3 forteller Jintong, som knapt er født, om begravelsen av de drepte under japanernes angrep, bl.a. mors ektemann og svigerfar. Høytideligheten eller begravelsesseremonien er et absurd folketog med bisarre innslag, fullt av farger og lyder, i bevegelse som på en sirkusforestilling. Det er glitter, gull og jordfestelse, en sanselig realisme med lyder og lukter, fugler, hunder, hester og mennesker.

En mann holdt i en bambusstang med strimler av rødt stoff knyttet rundt toppen. Sima Ting slo fortsatt på gongongen. Noen gebrekkelig vindmøller knaket fortsatt i vinden. Fuktige vinder sørfra brakte med seg lukten av forråtnelse. Padder i grøfter og på grunnene i elven kvekket svakt [...] likene ga fra seg en forferdelig stank. Og de etterlatte holdt seg for nese og munn med jakkeermene. En flokk gale hunder ulte i kor. Det var en dag for kråker og hauker (102). En gyllen slange vred seg på nordøsthimmelen som var farget blodrød, og tordenen skrallet mot jorden. Kråkene fløy til himmels med hese skrik, Så slapp stormen løs. Regnbygen tok slutt, skylaget revnet og ga etter for en strålende blå himmel og en brennende sol (104).

Denne dramatiske fortellingen fra en begravelse der det tordner og hagler, skylaget revner, sola brenner før det blir steinkaldt, «mens stanken fra kjerra ble verre», kråker og hunder sloss om likene, - reiser spørsmålet om dette er realisme? Det er i hvert fall ikke en begravelse slik vi kjenner den fra Vesten. Men det er eksempel på Mo Yans kinesiske realisme og en fortelling om himmel og helvete, søle og sol, ikke om livet slik det er, men slik det kunne være. Det er fiksjon, fantasi, overtro og realisme i en salig blanding.

5.32 Det nye Kina. Degenerering av samfunn og mennesker

Etter at Kommunistpartiet overtok makta i 1949 var optimismen stor og romanen forteller om hvordan ikke bare politikken skulle revolusjoneres, men også husdyravlen. Jintong havner på en forsøksgård der det eksperimenteres med kryssavl på 'vitenskapelig grunnlag', og satiren over tenkemåten og forsøkene like etter revolusjonen da Kina skulle ta det store spranget og gjøre menneskelige mirakler med vitenskapens, politikken og massenes hjelp, er kostelig:

Dette er en æra da vi kvitter oss med overtroen og frigjør tanken, en æra da vi skaper menneskelige mirakler. Om man kunne lage muldyr ved å pare esel med hest, hvem kan da påstå at man ikke kan kreere en ny art ved å pare en sau med en kanin? Hun krevde at oksespermaen skulle omslutte søyas egg og at geitebukkens sperm skulle blande seg med kaninens, Under hennes ledelse ble eselsperm inseminert i sugga og galtens i eselets livmor (442).

De vitenskapelige eksperimentene i regi av de nye lederne er et tegn på at Kina har endret seg radikalt og det Gaomi som møtte Jintong etter fengselsoppholdet var et helt annet Gaomi. Alt var forandret og han ville ikke forlate fengselet fordi han ikke visste «hvordan han skulle klare å overleve der ute» (493). Mange hadde samme følelse, den nye tida var kommet brått på, det tradisjonelle Kina var forsvunnet og de klarte ikke å tilpasse seg en ny tidsalder. At Kina endret seg radikalt mellom 1965 og 1980, i de åra Jintong var fengslet, er hevet over tvil, og etter Jintongs (og Mo Yans?) mening ikke til det bedre. Da han måtte forlate fengselet er Jintong 42 år, det samme som Mo Yan da han skrev romanen. De mange refleksjoner i romanen over midtlivskriser, alderen og om Det nye Kina kan tyde på at forfatteren opplever noe av det samme som protagonisten, og at han bruker Jintong som talerør. Jintongs situasjon midt i livet er i hvert fall skrevet med innlevelse og inderlighet:

Det uforsonlige ved alder spredte et lag av dyp tristhet over den allerede dystre sinnsstemningen, og tankene hans snurret vilt. Jeg har levd på denne kloden i førtito år, og hva har jeg oppnådd? Fortiden er som en tåkete sti som fører inn i dypet av et villniss; du kan bare se noen meter bak deg, og framover er det bare tåke. Mer enn halve livet har passert, en fortid fullstendig blottet for ære, en skitten fortid, en som frastøter til og med meg [...] Hva har jeg i vente? (492).

Dette er skrevet av Mo Yan nesten 20 år før han fikk Nobelprisen og hans suksess som forfatter lot vente på seg. Noe tyder på at Mo Yan forteller om sin egen situasjon og opplevelse som jevnaldrende med protagonisten. Han minnes ensomheten under stjernehimmelen og med bare dyrene som følgesvenner, en barndomserfaring han kommer tilbake til på slutten av romanen; «Det minnet ham om pelsen på de små ulne australske sauene han hadde passet» (495). Enda tydeligere blir det når Jintong husker sin egen alder, som altså er den samme som Mo Yans, og utbryter;

Han husket plutselig sin egen alder, og ble sørgelig klar over at han var en mann som hadde sett sine beste dager. Han ble fylt av apati og stor tomhet, og han så seg selv som et visst, tørt gresstrå i ufruktbar jord, som våkner stille til liv, vokser stille, og nå dør stille (498).

Romanen slutter med en beskrivelse av Det nye Kina han ikke har mye til overs for. Tilbake i hjembyen «Dalan, hovedstaden i nordøstre Gaomi Township der den gamle Sima familiens eiendom var overtatt av Store Gulltann» (467) skjerper Mo Yan fokuset på forandringene i Kina og Gaomi, og viser hvordan Det nye Kina domineres av penger og forurensing:

Han fikk øye på en rekke med nye hus på nordsiden av elven, og [...] nye bygninger langs den nordlige bredden. [...], det gamle anlegget til Sima-familien har blitt overtatt av Gulltanna – Wu Yunyus drittsekk av en sønn – som bygde en p-pillefabrikk og lager ulovlig sprit og rottegift på si. Jintong så en høy blikkpipe som hevet seg over Sima-familiens anlegg og spydde ut skyer av grønn røyk. Det var kilden til den kvalmende lukten. Det eneste man ser nå for tiden, er penger (501).

De nyrike uten annen ideologisk ballast enn å tjene penger og skaffe seg fordeler har overtatt i Gaomi:

[...] kusinen min Lu Shengli er direktør i Dalan Industri og Handelsbank. Hun har bil med sjåfør, og hun spiser som en dronning: tobeinte duer, firbeinte skilpadder, åttebeinte krabber, krumme reker, stikkende sjøpølser, giftige skorpioner og ikke-giftige krokodilleegg [...] det gullkjedet rundt halsen hennes er tykt som en hundelenke. Hun går med ringer av platina og diamanter på fingrene og et armbånd av jade på håndleddet. Brillene har gullinnfatning og linser av ekte krystall, hun går med motetøy fra italienske designere og fransk parfyme med duft som henger i livet ut (506-507).

Også Jintong blir motvillig en del av det nye direktørsjiktet som gjør hva som helst for å kunne ha et høyt forbruk av (Vestens) varer og kultur:

[Jintong] begynte å røyke utenlandske sigaretter og drikke utenlandsk brennevin, lærte spillet mah-jong til bunns, og mestret kunsten å spille vert, gi bestikklister og snyte på skatten (523).

Romanens kritikk av Det nye Kina er bitende og fornøyet. Den legger ikke skjul på at det Kina Mo Yan og hans mor elsket er gått tapt, at politikk, kultur og samfunnsliv har degenerert som følge av at Vestens materialisme har fått fotfeste. I en surrealistisk sluttscenen hopper den nyrike Sima Liang ut av vinduet med en paraply og lander i et tre, like hel. De nye makthaverne overlever alt er det pessimistiske budskapet. Det er også tydelig at karakterene i romanen formes av de samfunnsmessige omstendigheter også når kapitalismen slår inn i Kina på slutten av romanen. Da er karakterene i romanen først og fremst levendegjørelser av upersonlige historiske krefter, selve kriteriet på realistisk litteratur, ifølge Lukács og Balzac.

5.33 Realisme med kinesiske karakteristika

Stor bryster og brede hofter er en fortelling som kombinerer historie, romantikk, realisme og modernisme. Den blander ved hjelp av forfatterens særegne fortellerstil skrivemåter vi finner i Kinas litterære røtter med utenlandske stiler. Mo Yan har utvilsomt en forkjærlighet for den uvirkelige siden av realismen, og i mange av de surrealistiske opptrinnene understreker dyr, fugler og deres oppførsel det uvirkelige, absurde og fantastiske, f.eks. i fortellingen om fuglefeen. Skrivemåten er ingen kopi av hverken europeisk realisme/modernisme eller latin-amerikansk magisk realisme. Gjennom inndragning av det overnaturlige, fantasifulle og uvirkelige er romanen ikke realistisk i betydningen imitasjon av den sansbare virkeligheten, men det merkelige, overnaturlige og 'urealistiske' bidrar til forståelsen av det 20. århundrets Kina. Mosaikken av det overnaturlige og det realistiske er en videreføring av noe typisk kinesisk eller orientalsk, og skrivemåten kan karakteriseres som 'litterær realisme med kinesiske karakteristika'. Romanen begynner og slutter i en kirke, med pastor Malory d.e. og d.y., og eksemplifiserer kinesisk livsvisdom: 'Ting forandrer seg, og er likevel de samme.'

Litteratur

- Adorno, T.W. 1953/1991 *Reading Balzac. I Notes to literature*, s. 121-36. New York: Columbia University Press,
- Anderson, M. 1990 *The Limits of Realism: Chinese Fiction in a Revolutionary Period*. Berkeley: University of California Press.
- Auerbach, E. 1946/2003 *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Fiftieth Anniversary Ed. Trans. Willard Trask. Princeton: Princeton University Press.
- Bakhtin, M. 2003a Epos og roman. Om romanstudiets metodologi. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (red). *Moderne litteraturteori. En antologi*. 119-141. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, M. 2003b *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen Akademiske forlag.
- Barthes, R. 1968/2003 Virkelighetseffekten. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H. H. Skei (red). *Moderne litteraturteori. En antologi*. 73–79. Oslo: Universitetsforlaget.
- Barthes, R. 1994 Forfatterens død. I R. Barthes *I tegnets tid*, 49-54. Oslo: Pax forlag.
- Becker, G.J. 1963 *Documents of Modern Literary Realism*. New Jersey: Princeton University Press.
- Birke, D & Butter, S. 2013 (Eds.) *Linguae & litterae: Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*. Berlin/Boston, DE: De Gruyter.
- Brooks, P. 1993 *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Brooks, P. 2005 *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press.
- Brown, J.D. 1992 Marston Anderson, The Limits of Realism. Review. *Journal of Asian and African Studies*. 27(1-2) 163-164.
- Cai, R. 2004 *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Cao, S. 1996 'Aphasia' of Literary Theory and 'Morbidly' of Culture. *Wenyi Zhengming*, 2 50-58.
- Cao, S. 2015 Variation Theory and the Reception of Chinese Literature in the English-speaking World. *Comparative Literature and Culture*. 17(1) art. 6.
- Cao, Xueqin *The Dream of the Red Chamber: A Chinese Novel in Two Books*
- Chan, S.W. 2000 From Fatherland to Motherland. On Mo Yan's Red Sorghum and Big Breasts and Full Hips. *World Literature Today*. 74(3) 495-500
- Chan S.W. 2011 *A subversive Voice in China. The Functional World of Mo Yan*. Amherst: Cambria.
- Chen, D. 1917 On Literary revolution. *New Youth* 2(6) 1-4.
- Chen, L.L. 2004 Rong Cai. The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature (Book Review) *China Review International*, 11(2) 287.
- Chen, X. & Sheng, A. 2013 A Survey of Twentieth-century Literary Theory and Criticism in Chinese. *Comparative Literature and Culture*. 15(6).
- Chen, R. & Zhao, L. 2014 Translation and the Canon of Greek Tragedy in Chinese Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16(6) (December 2014) 6p.
- Danius, S. 2013 *Den blå tvålen: Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Darwin, C. 1859 *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: John Murray
- Davis-Undiano, R. C. 2012 A Westerner's Reflection on Mo Yan. *World Literature Today*.
- [http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Kinesisk_litteratur/Kina_\(Litteratur\)](http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Kinesisk_litteratur/Kina_(Litteratur)) 12.09.2016

- Denton, K.A. & Fulton, J-C. 2012 *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature*. New York, US: Columbia University Press.
- Dolezelova-Velingerova, M. 1992 Review. *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* by Marston Anderson. Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press, 1990. *University of Toronto Harvard Journal of Asiatic*. 52(1) 303-312.
- Du, P., & Zhang, L. 2015 Rewriting, Ideology, and Poetics in Goldblatt's Translation of Mo Yan's 天堂蒜薹之歌 (The Garlic Ballads). *CLCWeb: Comp. Literature and Culture*. 17(1) 8.
- Duran, A & Huang, Y. 2014 *Introduction Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, 1-19.
- Engdahl, H. 2015 World Literature in Transformation. *Chinese Literature Today*, 5(1) 37-43.
- Engels, F. 1996 'On Realism'. I T. Eagleton and D. Milne (ed) *Marxist Literary Theory: A reader*. Oxford: Blackwell, s. 39-41.
- Feng, X. 1952 An Outline of the Development of Chinese Literature from Classical Realism to Proletarian Realism. *Newspaper for Literature and Art*, 14, 15, 17, 19, 20.
- Fu, Q. 2015 The Reception of Mao's Talk at the Yan'an Forum on Literature and Art in English-language Scholarship. *Comparative Literature and Culture*. 17(1),
- Goldblatt, H. 2000 The 'Saturnicon' forbidden food of Mo Yan. *World Literature Today*. 74(3) 477-485.
- Goldblatt, H. 2011 *Introduksjon Store bryster og brede hofter*. Oslo: Gyldendal
- Goldblatt, H. 2014 A Mutually Rewarding yet Uneasy and Sometimes Fragile Relationship between Author and Translator. In A. Duran and Y. Huang (eds) *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, s. 23-36.
- Grass, G. 1959/2009 *Die Blechtrommel* Deutscher Taschenbuch Verlag
- Harland, R. 1999 *Literary theory from Plato to Barthes*. Palgrave Macmillan.
- Hawthorn, J. 2010 *Studying the Novel*. London: Bloomsbury Publishing.
- He, C. 2014 Rural Chineseness, Mo Yan's Work, and World Literature. In A. Duran and Y. Huang (eds) *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, 77-90.
- Horiguchi, N.J. 2014 Representation of "China" and "Japan" in Mo Yan's, Hayashi's and Naruse's Texts. In A. Duran and Y. Huang (eds) *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, 51-62.
- Hsia, C.T 1961/1999 *A History of Modern Chinese Fiction*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Huang, A.C.Y. 2010 Tropes of solitude and Lu Xun's tragic characters. *Neohelicon*, 37 349-357.
- Haarberg, J., Selboe, T. og Aarset, H.E. 2007 *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Inge, T. 2000 Mo Yan. Through Western Eyes. *World Literature Today*. 74(3) 501-506.
- Jameson, F. 2013 *The Antinomies of Realism*. London & New York: Verso.
- Jay, M. 1993 *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley, U.C.P.
- Knight, S. 2012 *Chinese Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Knight, S. 2013 Mo Yan's Delicate Balancing Act. *The National Interest*, 124 69-80.
- Knight, S. 2014 The Realpolitik of Mo Yan's Fiction. I A. Duran & Y. Huang (red) *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue Univ. Press, 93-105.

- Kundera, M. 1987 *Romankunsten – Den baktalte arven fra Cervantes*. Aventura forlag, 13-31.
- Lee, G. 1991 The Limits of Realism – a review. *The Journal of Asian Studies*. 50(2) 373-375.
- Levin, H. 1963 *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. London. Oxford Univ. Press.
- Liang, Q. 1902/2000 On the Relationship between Novels and Mass Management. In *An Edited Collection of Articles in Yinbing Room*, 2, 758-760, Kunming: Yunnan Education Press.
- Liu, K. 2010 Reinventing the “Red Classics” in the age of globalization. *Neohelicon*. 37 329-347.
- Lovell, J. 2012 Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s. *The Journal of Asian Studies* 71(1) 7–32.
- Lu, T. 1993 Red Sorghum: Limits of Transgression. In L. Kang & X. Ta (red) *Politics, Ideology, and Literary Discourse in Modern China*. London: Duke University Press, 174-187.
- Lu, Xun 2010 *The Real Story of Ah-Q and Other Tales of China*. Penguin Classics.
- Lukács, G. 1916/2001 *Romanens teori*. Oslo, Gyldendal norsk forlag.
- Lukács, G. 1938/1975 Det er realisme striden gjelder. I Georg Lukács *Realisme*, Oslo: Gyldendals fakkelseerie, 48-79.
- Lukács, G. 1950/2003 Forord til Balzac og den franske realismen. I A. Kittang, A. Lilleberg, A. Melberg og H.H. Skei (red) *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Univ.forlaget, 305–315.
- Luo, G. 2014 *The three Kingdoms Volume 2 The Sleeping Dragon*. Tokyo: Tuttle Publishing
- Maiping, C. 2015 The Intertextual Reading of Chinese Literature With Mo Yan's Works as Examples. *Chinese Literature Today*, 5(1) 34.
- Márquez, G.G. 1969 *100 års ensomhed*. København: Samlerens Forlag.
- Marx, K 1845/1888 Thesen über Feuerbach, I F. Engels: *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, Stuttgart: Dietz Verlag.
- Miner, E, 1990 *Comparative Poetics: An intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Mitchell, D. & Duran, A. 2014 A Textbook Case of Comparative Cultural Studies. In A. Duran and Y. Huang (eds) *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, s. 195-212.
- Mo Yan 1992 *The Republic of Wine*. New York: Arcade Publishing.
- Mo Yan 2000a My 3 American Books. *World Literature Today*. 74(3) 473-476.
- Mo Yan 2001 *Shifu, you'll do anything for a laugh*. New York: Arcade Publishing.
- Mo Yan 2009 *Yngel*. Stockholm: Bokförlaget Tranan.
- Mo Yan 2010 *Förändring*. Stockholm: Bokförlaget Tranan
- Mo Yan 2010 *Livet og døden tar rotta på meg*. Oslo: Gyldendal.
- Mo Yan 2011 *Store bryster og brede hofter*. Oslo: Gyldendal
- Mo Yan 2012 *Nobel talen* http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_en.html>)
- Mo Yan 2014 *WOW!* London: Seagull Books.
- Morris, P. 2003 *Realism*. London; Routledge.
- Mørch, A.J. 2003 Forord. M. Bakhtin, *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen Akademiske.
- Ng, K. 2005 Big Breasts and Wide Heaps. A Review. *MCLC Resource center Publication*
- Peng, Y. 2014 How Chinese culture goes to the world through literary translation. *Journal of Language Teaching and Research*. 5(2) 343-347.

- Průšek, J. 1980 A confrontation of traditional oriental literature with modern European literature in the context of the Chinese literary revolution. I Leo Ou-fan Lee (red) *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature*. 39-74. Bloomington: Indiana Univ. Press.
- Pu, Songling 2010 *Strange Tales from a Chinese Studio*. Tokyo: Tuttle Publishing.
- Riemenschneider, A. 2012 Mo Yan. I T. Moran & Y. Xu. *Chinese Fiction Writers, 1950-2000*. Detroit. 179-194.
- Riemenschneider, A. 2014 Another modest proposal? Science and seriality in Mo Yan's novel *Wa (Frogs)* *International Communication of Chinese Culture*, (1) 5-19.
- Selboe, T. 2015 Anmeldelse av Fredric Jameson: The Antinomies of Realism. *Agora* 32(1) 217-229.
- Shi, N. & Luo, G. 2010 *All men Are Brothers*. Translated by Pearl S. Buck. New York: Moyer Bell.
- Taine, H. 1864/2007 Rase, miljø og tidspunkt. I E. Eide, A. Kittang og A. Aarseth (red) *Klassisk litteraturteori*. 246-252. Oslo: Universitetsforlaget.
- Updike, J. 2005 Bitter Bamboo. *The New Yorker* 8, 1.12.
- Wang, D. D-W. (2000) The Literary World of Mo Yan. *World Literature Today*, 74(3) 487-494.
- Wang, J. 2014 Religious Elements in Mo Yan's and Yan Lianke's Works. In A. Duran and Y. Huang (eds) *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, 139-52.
- Wang X. (2014) García Márquez's Impact and Mo Yan's Magical Realism *Studies in Literature and Language*. 9 (3) 214-217.
- Wang, C-Y. A. 2014 Mo Yan's The Garlic Ballads and Life and Death Are Wearing Me Out in the Context of Religious and Chinese Literary Conventions. In A. Duran and Y. Huang (eds) *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. West Lafayette: Purdue University Press, 123-137.
- Wang, N. 2010 Rethinking modern Chinese fiction in a global context. *Neohelicon* 37(3): 319–327.
- Wang, N. 2014 Cosmopolitanism and the Internationalization of Chinese Literature. I A. Duran and Y. Huang (Eds.) *Mo Yan in Context. Nobel Laureate and Global Storyteller* Purdue University Press, 167-181.
- Watt, I. 1957 *Realism and the Novel Form. The Rise of the Novel*. London: Penguin books
- Woolf, V. 1966 *Modern Fiction. Collected Essays. Vol. 2*. London: Hogarth Press, 103-110.
- Wu, C-T. 1992 *The Scholars*. New York: Columbia University Press.
- Wu Cheng'en 2014 *Journey to the West*. Gloucestershire UK: Real Reads Ltd.
- Yi, Y. 2011 Modern Chinese Literature and the Human Geography of East Asia. *Front. Lit. Stud. China* 5(3) 350-369.
- Yu, O. 2013 Mo Yan, My China, Self-Colonization and Hallucination *Antipodes* 27(1) 99-104.
- Duran, A. & Huang, Y. *Mo Yan in Context. Nobel Laureate and Global Storyteller*. Purdue Univ. Press.
- Zhang, Q. 2013 The Nobel Prize, Mo Yan, and contemporary literature in China. (Featured Author: Mo Yan) *Chinese Literature Today*. 3(1-2) 17-20.
- Zhang, Y. 2010 The Fiction of Living Beings Man and Animal in the Work of Mo Yan. *China Perspectives* 3 124-132.
- Zola, E. 1867/1974 *Thérèse Raquin*. Oslo: Gyldendal,
- Zola, E. 1880/2007 Den eksperimentelle romanen. I E. Eide, A. Kittang og A. Aarseth (red) *Klassisk litteraturteori*. 281-286. Oslo: Universitetsforlaget.