

Tiril Lyslo Haugskott

Elefanten i det litterære rommet

En komparativ analyse av debutromaner fra
Skrivekunstakademiet

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Martin Wåhlberg

Mai 2019

Tiril Lyslo Haugskott

Elefanten i det litterære rommet

En komparativ analyse av debutromaner fra
Skrivekunstakademiet

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Martin Wåhlberg
Mai 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Forord

Med interesse for kreativ skriving var det med stor iver at jeg innså at dette var noe jeg kunne fordype meg i gjennom en masteroppgave. For meg kom interessen for skrivehåndverket på ungdomsskolen da vi hadde ei engasjert norsklærer. Vi fikk alltid en ekstra sjanse til å forbedre tekstene våre (og karakterene) ved å revidere de med utgangspunkt i hennes kommentarer. Slik lærte man at en annens blick var viktig i en skriveprosess, og at noe som virket ferdig kunne bli enda bedre.

Samme opplevelse fikk jeg på skrivekunstlinjen ved Åsane folkehøgskole. Her jobbet man i tekstverksted hvor både faglærer og klassen kunne komme med tilbakemeldinger på det du hadde skrevet. Jeg opplevde det som et veldig fint år hvor jeg fikk skrevet masse, og i studietiden som fulgte etterpå har jeg vært ivrig når muligheten har bydd seg til å ta emner og kurs hvor kreativ skriving står i sentrum. Jeg var også så heldig å få muligheten til å bryne meg på to emner innenfor kreativ skriving da jeg var på utveksling i USA. Jeg vil derfor rette en takk til skolesystemet og de ansatte som har inspirert meg frem til der jeg er i dag.

Helt ukritisk til det å skulle «lære» seg å skrive skjønnlitterært er det likevel vanskelig å være. Fra tid til annen dukker debatten opp i media: Skaper forfatterskoler og utdanninger innenfor kreativ skriving lik litteratur? Jeg har derfor tatt et aktivt valg med å holde meg unna skrivekurs i det året som har gått hvor jeg har jobbet med masteroppgaven. Dette for å ikke påvirke mitt eget ståsted, da jeg ønsker å forholde meg nøytral i forskningsrollen omkring litteraturproduksjonen. Heldigvis er dagen kommet hvor jeg stolt kan levere masteroppgaven, med et prosjekt som har vært svært interessant å jobbe med.

Jeg vil rette en takk til linjeforeningen Gengangere og tidsskriftet *riss* for noen fine semestre i styret og redaksjonen. Det har beriket studietiden min med mange gode opplevelser, faglig påfyll, så vel som venner og bekjente. Jeg vil også takke veilederen min, Martin Wåhlberg, som har kommet med gode råd og tilbakemeldinger underveis i skriveprosessen. Takk til Hilde Haugskott for korrekturlesning i nødens stund. Sist, men ikke minst, vil jeg rette en takk til min kjære Felix Seifert. Takk for korrekturhjelp og innspill, og all den varme støtten jeg får fra deg.

Trondheim, mai 2019

Tiril Lyslo Haugskott

Sammendrag

Tema for denne artikkelen er forfatterskoler, og hvorvidt de påvirker samtidslitteraturen. Den overordnede problemstillingen er følgende: Kan man i debutromaner skrevet av forfattere med bakgrunn fra Skrivekunstakademiet i Hordaland, finne likheter og tendenser som skiller seg fra den øvrige nye norske litteraturen? Dette undersøkes gjennom en komparativ litterær analyse og nærlesning av tolv debutromaner skrevet av forfattere som har gått årsstudiet ved Skrivekunstakademiet i perioden fra 07/08-kullet, som har debutert fra da av til 2018. Karakterer, sted for handlingen, tema og form er elementer som blir undersøkt. Avhandlingen kommer fram til at det er flere likheter mellom forfatterskolebøkene fra Skrivekunstakademiet, men at er vanskelig å se noen klare tendenser som bare gjelder for disse med noen klar skilnad fra den øvrige norske samtidslitteraturen.

Abstract

This article addresses the research question of creative writing programs, and to what degree they influence contemporary literature. The main research question is therefore: Is it possible to detect similarities and literary tendencies that differs from other Norwegian contemporary literature, in debut novels written by authors who have been students at the creative writing program provided by Skrivekunstakademiet in Hordaland? This is examined through a comparative literary analysis of twelve debut novels. These novels are written by authors who represent the academic year of creative program at Skrivekunstakademiet in the period from 2007 till today, which had their debut as an author by the end of 2018. The elements analyzed are characters, setting, theme and form. The results show that it is several similarities between the books, but it is hard to detect any literary tendencies that only applies for these books that are not also tendencies which can be detected in Norwegian contemporary literature in general.

Innholdsfortegnelse

Forord	I
Sammendrag	II
Abstract	II
Innledning	1
Forfatterutdanningene	2
Mediedebatten i Norge	3
Tidligere forskning	5
Prisforfatterfabrikken	7
Tilnærming	9
Problemstilling og struktur	13
Hovedkarakter: en forlengelse av forfatteren?	14
Én person i sentrum	14
Mannlig dominans	17
Skriv det du kjenner til	18
Unge debutanter	20
Endrede kjønnsroller	23
Skjørhet og resignasjon	26
Naivitet i komplekse bøker	28
Tema og fiksjonsunivers	32
Nærhet til virkeligheten	32
Fiksjonsuniversets betydning	36
Forfattere med skriveakademiske briller	40
Skriving og isolasjon som prosjekt	42
Isolasjon av ulike dimensjoner	45
Brutale dødsfall	46
Familieproblematikk	49
Mangfoldig tematikk	51
Form som betydningsbærende element	53
Forfatter seg i korthet	53
Typografisk form: tradisjonelle til visuelle eksperiment	54
Form i Steffen tar sin del av ansvaret	55
Dialog: en imitasjon av hukommelse	56
Karakterforståelse i en digital kontekst	59
Lister som inngangsport til naive tankemåter	67
Form i Vi spring ikke slik vi sprang	69

Fragmentariske særpreg.....	70
Sirkelkomposisjon: paralleller av betydning.....	70
Bokens åpning i lys av slutten.....	73
Formbevisst håndverk.....	74
Konklusjon	77
Andre perspektiver	79
Skepsis og suksess.....	82
Litteraturliste	84

Innledning

«What's next, shall we appoint elephants to teach zoology?»¹

Dette var lingvisten Roman Jakobsons reaksjon til tanken om å la forfatteren Vladimir Nabokov undervise i litteratur ved universitetet Harvard. I ettertiden har det blitt flere og flere forfattere som underviser, ikke bare i litteratur – men også i hvordan man kan skrive den. Også i Norge er dette blitt et fenomen. Programmer og institusjoner som tilbyr utdanninger i kreativ skriving blir her gjerne kalt for forfatterlinjer eller forfatterskoler.

Mange av samtidens debutanter har bakgrunn fra en slik forfatterskole. For å nevne noen tall hadde åtte av høstens sytten debutanter i 2016 bakgrunn fra en forfatterskole.² At mange av dagens forfattere har en forfatterutdanningen i bakgrunn er også noe litteraturkritikeren Marta Norheim har merket seg:

Dei norske forfattarane som har debutert dei siste par tiåra, er truleg dei som har hatt den beste fagutdanninga for forfatteryrket nokosinne. Ikkje berre har mange av dei studert litteraturvitenskap på universitetet, endå fleire har gått på skrivekunstakademi, forfatterstudium, tekstproduksjonsutdanningar, litteraturlinjer og forfattarlinjer på folkehøgskuler.³

Det er derfor liten tvil om at forfattere med bakgrunn fra forfatterskoler utgjør en relativt stor andel av det som gis ut av samtidslitteratur i Norge i dag. Spørsmålet man kan stille seg er da følgende: Hvordan har disse skolene påvirket litteraturen, om den så har påvirket den i det hele tatt?

Dette er det mange som mener noe om, og ikke alle kommer med positive kommentarer. Kritiske holdninger til disse linjene og skolene er noe som med ujevne mellomrom diskuteres i media. Et av temaene som fra tid til annen dukker opp er hvorvidt forfatterskolene skaper en homogen type litteratur. Det blir altså påstått at forfatterne med bakgrunn fra forfatterskoler skriver bøker som ligner hverandre, og dette er noe jeg ønsker å undersøke nærmere.

¹ McGurl, *The Program Era*, 6.

² Espevik, «Kan man lære å bli forfatter?»

³ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 328.

Forfatterutdanningene

Den første forfatterutdanningen vi fikk i Norge var på distriktshøyskolen i Bø i 1982, og var en halvårig utdanning.⁴ Denne forfatterutdanningen har i dag blitt til en utdanning på et år, og er nå en del av det som heter Universitetet i Sørøst-Norge.

Forfatterskolene er altså et relativt nytt fenomen i Norge. Tar man en titt på situasjonen utenfor landegrensene, kan man derimot se at denne type institusjoner har lange røtter. Utdanninger innenfor kreativ skriving finnes i en rekke land, og i USA oppstod det første kreative skriveprogrammet (kalt *creative writing program* på engelsk) i 1936 ved Universitetet i Iowa. Fra 60-tallet økte antallet kraftig, og i dag er det over 350 universitetsutdannelse på høyere nivå innenfor kreative skriveprogrammer (M.A., M.F.A eller Ph.D).⁵ Teller man også med lavere grader blir tallet doblet.⁶ Det er ingen tvil om at interessen for å lære skrivehåndverket stadig øker, og at mange vil lære dette gjennom en utdanning.

Tallet på forfatterutdanninger i Norge har også hatt en høy vekst, om enn ikke like kraftig som i USA. Det er i dag seks ulike forfatterskoleutdanninger på høyskolenivå som tilbyr årstudium, bachelorgrader og masterstudium.⁷ Det finnes også egne skoler for faglitteratur, barne- og ungdomslitteratur, i tillegg til skrivelinjer på folkehøgskoler og private kurs.⁸ I tillegg arrangerer noen forlag fra tid til annen skrivekurs, blant annet Gyldendals skriveskole og Aschehougs forfatterskole.

Forfatterutdanningenes studium varierer i lengde, men også i undervisningspraksis. Noen er samlingsbaserte, mens andre krever oppmøte og tilstedeværelse for undervisningen. I mange av disse er tekstverkstedet en sentral del av undervisningen.⁹ Dette har de felles med de amerikanske skriveprogrammene hvor «workshops» ofte utgjør en stor del av programmene:

[...] to teach creative writing classes, which in the standard form of the workshop consists of a small group of students sitting around a table discussing each other's stories, with the professor sitting in as a moderator and living example of an actual author.¹⁰

På disse forfatterskolene blir altså tekstverkstedet tatt mye i bruk, og er et sted hvor studentene i felleskap diskuterer hverandres tekster med en lærer til stede, som gjerne er forfatter selv. En viktig forskjell å merke seg mellom de amerikanske skriveprogrammene og

⁴ Sagen, «Eit akademi for skrivekunst», 16-17.

⁵ So og Piper, «How has the MFA Changed the Contemporary Novel?»

⁶ Ibid.

⁷ Enge, *Studentrespons ved fire forfatterstudier*, 3.

⁸ Ibid.

⁹ Enge, *Studentrespons ved fire forfatterstudier*.

¹⁰ McGurl, *The Program Era*, 4.

de norske forfatterskolene finner man gjennom stikkordet «professor». I USA kan man ta en doktorgrad i kreativ skriving, noe som ikke er mulig i Norge. Forfatterne som underviser ved de amerikanske skriveprogrammene har ofte selv en avansert grad fra et av disse programmene.¹¹

Til tross for den økende interessen for forfatterskoler og skriveprogrammer, er disse gjenstand for mye kritikk. I USA har skriveprogrammene blitt mye debattert i media, og diskusjonen har da kretset rundt spørsmålet om skriveprogrammene har vært gode eller dårlige for amerikansk litteratur.¹² Et aspekt som har blitt kritisert er at forfatteren blir fjernet fra impulser fra den virkelige verden, og noen mener dette er en fare for forfatterstemmens originalitet.¹³ Noen mener at skriveprogrammene skaper en standardisert estetikk, og fører til litterære stiler som kan identifiseres ut fra hvilket universitet forfatteren har gått ved.¹⁴ Den amerikanske debatten rundt skriveprogrammene har derfor likheter med den norske diskusjonen rundt temaet.

Mediedebatten i Norge

Skriveskolene i Norge har flere ganger blitt beskyldt for å produsere debutanter som gir ut bøker som ligner hverandre. I Norge har denne debatten vært mest synlig i media. Jeg skal gi en liten oversikt over noe av kritikken som har kommet fram.

En av dem som har kritisert skriveskolene mest i Norge de siste årene er litteraturkritikeren Cathrine Krøger. 14. november 2005 skriver hun et innlegg i Dagbladet hvor hun mener «faren ved forfatterskolene er den samvittighetsfulle flikkingen fram til det litterært lekke, stilistisk smale og flinkt formfullendte».¹⁵ Hun mener at dette kan drepe en forfatters individualisme. Hun påstår her også at man har fått en generasjon forfattere som skriver om «barndom og familietraumer, om de da ikke problematiserer litteraturen selv».¹⁶

NRK lager så en redaksjonell sak om dette den 16. november 2005 hvor det gis plass til Krøger og hvor hun utdyper hva hun mener. Hun hevder her at forfatterstudier gir oss flat, lik og flink litteratur, og at debutbøkene fra forfattere som har fullført et forfatterstudium er korrekte, like og innholdsløse.¹⁷ Hun mener at forfatterskolene går på bekostning av en nerve i litteraturen. Krøger påstår også at hun nesten kan kjenne igjen stilen fra

¹¹ McGurl, *The Program Era*, 24.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., 25.

¹⁴ Ibid., 26.

¹⁵ Krøger, «Skoleflink litteratur».

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Aas og Saga, «Forfatterstudenter for flinke».

forfatterskolestudenter, og hun sier også at hun tidvis til og med opplever at hun kan gjenkjenne studiestedet. Det ideelle, mener hun, er om forfattere ikke trengte egne forfatterutdanninger. Hanne Ørstavik, en prisvinnende forfatter som selv har gått på forfatterstudiet i Bø, sier seg uenig i kritikken og mener skolen ikke er preget av ensretting.

23. november 2005 skriver forfatter Jenny Hval et motsvar i Dagbladet. Der stiller hun spørsmål ved hva kritikere mener når de skriver at forfattere skriver flinkt, og hun spør også dette i det hele tatt skulle være problematisk.¹⁸ Hun peker på at det i siste instans er forlagene som bestemmer hva som blir utgitt og hva som er bra, og ikke forfatterskolene.

I 2007 blusser debatten opp igjen når Leonard Ibsen, en tidligere student ved forfatterstudiet i Bø, skriver en artikkel for litteraturtidsskriftet *Prosa* hvor han langer ut mot forfatterskolen han selv gikk på!¹⁹ En forkortet versjon ble publisert av Aftenposten, 22. oktober 2007.²⁰ Han mener det er for mye oppgaveskriving og for lite tid og veiledning til egne prosjekter. Videre skriver han at forfatterstudiet gir inntrykk av at studentene skal finne sin egen stemme, men at dette ikke stemmer overens med praksisen, da gjesteforelesere ber studentene stryke alt som hadde med politikk, psykologi og historie å gjøre. Han mener også at Lundens (avdelingsleder for forfatterstudiet i Bø på dette tidspunktet) råd om at man ikke kan trå feil om du skriver om barndommen er et dårlig råd. Ibsen skriver at det brukes for mye tid på introvert språklek, og han savner undervisning som problematiserer det sjangeroverskridende og tverrfaglige.

23. oktober 2007 publiserer også NRK en reportasje om saken hvor de gjør rede for noe av kritikken Ibsen kommer med. De intervjuer Cathrine Krøger, som sier «For å si det spissformulert så tenker jeg at forfatterskolene har vært ødeleggende for det litterære liv de siste 15 årene».²¹ Cathrine Krøger synes de strenge føringene preger norsk debutantlitteratur, og hun nevner igjen problemet med at mange tidligere forfatterstudenter begynner å erindre i en alder av 20 år, og da er det bare barndommen de kan erindre tilbake til.

I et intervju i avisen *Dag og tid* den 23. mars 2009 går Krøger litt bort ifra sin tidligere kritikk av forfatterskoler. På spørsmål om hun har endret mening, svarer hun et «Tja.», men at det ikke er noen kampsak for henne. Hun utdyper: «Når eg sa at Bø meir har øydelagt forfattarane, så meiner eg: Kor finspikka skal eit språk bli før det blir utilgjengeleg? Det er ei slags hermetisierende dyrking av språket ved desse skulane som eg meiner er ein fare for

¹⁸ Hval, «Om kollokvium og skriveøvelser».

¹⁹ Ibsen, «Om forfatterstudiet i Bø – og dyremetaforer i Litteratur-Norge».

²⁰ Ibsen, «Metodeløst forfatterstudium».

²¹ Skjong og Solbakken, «Forfatterstudiet ødelegger for litteraturen».

litteraturen». ²² Hun erkjenner at forfatterskolene er kommet for å bli, og at det trossalt kommer kompetente folk derfra. Men disse hadde vært gode forfattere uansett, mener hun.

Problematikken rundt forfatterskolene er fortsatt noe som preger litteraturdebatten. Bendik Vade, poet og forfatterskolestudent ved Forfatterskolen i København, gjestet 14. februar 2017 radioprogrammet *Bokbaren*. Programmet tok opp til diskusjon påstanden om at forfatterskoler skaper like bøker som er for ”flinke”, i betydningen at bøkene er for formbevisste og eksperimentelle, en diskusjon som også foregår i Danmark, ifølge Vada.²³ Vada mener derimot at dersom man undersøker hva som faktisk skrives på forfatterskolene, vil man se at det skrives veldig mye forskjellig. Dersom det utgis mye likt i perioder, mener han man heller bør skylde på forlagene.

Debatten om forfatterskolene strekker seg over lang tid og påstanden om at forfatterskoler skaper like bøker er noe som diskuteres stadig, blant annet i bokanmeldelser og forfatterintervjuer av tidligere forfatterskolestudenter. Oversikten jeg har gitt her utgjør bare en liten del av debatten.

Tidligere forskning

Som man kan se av mediedebatten, er forfatterskoler noe som diskuteres i offentligheten i stor grad. Da skulle man kanskje tro at det ble gjort en del forskning på dette emnet. Dette ser derimot ikke ut til å være tilfelle. Et av bidragene til en mer kritisk og akademisk tilnærming til av forfatterskolene er en masteroppgave fra 2017, skrevet av Daniel Krutå Enge med tittel *Studentrespons ved fire forfatterstudier – En studie av forfatterstudier bruk av tekstverksted og responsgrupper*. Enge skriver dette om arbeidene gjort før ham:

I sin masteroppgave, *Responssamtaler i skriveverkstedet*, skriver Åshild Margrete Østtveit Odéen (2007) at det i det store og hele har vært gjort lite forskning på forfatterstudiene. Hun skriver videre at den litteraturen hun har funnet om studiene, utelukkende er noen få antologier der lærere ved studiene forteller om sine erfaringer med å undervise i kreativ skriving. Utover dette er det skrevet en artikkel om vurdering av opptakstekster ved et forfatterstudium av Askeland, Maagerø, Skjelbred og Aamotsbakken (2009).²⁴

Som man kan se av disse to oppgavene, er det gjort få tidligere studier på dette området i Norge, og blant de arbeidene som er gjort, det være seg i form av forskningsartikler eller

²² Ravatn, «Prisvinnarskulane».

²³ Jystad, «Ung poet fra Trondheim».

²⁴ Enge, *Studentrespons ved fire forfatterstudier*, 3.

masteroppgaver, er det ingen som fokuserer på det spørsmålet jeg tar for meg: Kritikken av forfatterskolene sett i forhold til selve de skjønnlitterære tekstene som har kommet ut fra disse skolene.

Det har blitt gjort en del forskning på skriveutdanning i USA. Det er flere bøker som er publisert om emnet, blant annet boken *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* fra 2009 av Mark McGurl.²⁵ Boken fokuserer på en ny tolkning av Amerikansk litteratur i tiden etter krigen. Denne tolkningen innebærer at den amerikanske litteraturen bare kan bli forstått dersom man ser den i relasjon med utviklingen innen høyere utdanning og opprettelsen av den kreative skriveutdanningen.

En artikkel, som er svært relevant for det spørsmålet jeg tar for meg er «How Has the MFA Changed the Contemporary Novel?»²⁶ av Richard Jean So og Andrew Piper publisert i *The Atlantic* i 2016. En MFA er en forkortelse av ordet «Master of Fine Arts» som da i denne sammenhengen vil si mastergrader i kreativ skriving. So og Piper konstaterer at det har vært en utvikling i debatten rundt skriveutdanningene. Etter hvert som kreative skriveprogrammer har blitt mer og mer vanlig har diskusjonen snudd fra å handle om hvorvidt kreativitet kan læres bort, til å handle om hvor godt kreativ skriving kan læres bort og om det *bør* læres bort. Det er en oppfattelse at en MFA vil endre skrivingen din på en eller annen måte. Fram til nå, mener artikkelforfatterne, har det vært lite faktiske bevis for at MFAer faktisk har hatt innflytelse på samtidsromanen. De bestemmer seg derfor for å undersøke hvorvidt romaner av forfattere med en MFA-grad skiller seg fra romaner av forfattere som ikke har det.

I undersøkelsen samlet de 200 romaner skrevet av forfattere fra over 20 ledende MFA-linjer, som har blitt publisert de siste 15 årene. I tillegg samlet de samme mengde romaner, utgitt i samme tidsperspektiv, fra forfattere som ikke har en MFA-grad. For best mulig sammenligningsgrunnlag, valgte de romaner av forfattere som ikke hadde gått på MFA som hadde vært anmeldt i *The New York Times*, ettersom de mener dette betyr at romanene holder en viss kvalitet.

De beskriver undersøkelsen slik: «Using a variety of tools from the field of computational text analysis, we studied how similar authors were across a range of literary aspects, including diction, style, theme, setting, and even how writers use characters».²⁷ De sier de er klar over at en roman består av flere elementer enn disse, og at det er vanskelig å måle hva som gjør én enkelt roman god. Samtidig mener de at det de har tenkt å fokusere på,

²⁵ McGurl, *The Program Era*.

²⁶ So og Piper, «How has The MFA Changed the Contemporary Novel?»

²⁷ Ibid.

er fundamentale byggeklosser i enhver roman. Dersom det er noen klare forskjeller mellom MFA-forfattere og «vanlige» forfattere, burde det kunne komme til syne gjennom undersøkelsen deres.

I undersøkelsen finner artikkelforfatterne ingen klare forskjell mellom MFA-forfattere og vanlige forfattere. De konkluderer med at MFA-linjene får forfattere til å ligne på allerede publiserte forfattere. En positiv side er at dette kan tyde på at skrivelinjene hjelper forfattere å passe inn i det litterære landskapet, og kan være en inngangsport til en elite-klubb, mener artikkelforfatterne. I verste fall, mener forfatterne, gjør MFA ingenting.

Prisforfatterfabrikken

Jeg har valgt å ha fokus én forfatterskole. Valget har falt på Skrivkunstakademiet i Hordaland. Dette er en skole som ble etablert i 1985,²⁸ og befinner seg i Bergen. Skolen tilbyr undervisning innen skjønnlitterær skriving, og er ifølge dem selv Norges mest etterspurte utdanningstilbud på dette feltet.²⁹ Skolen beskriver undervisningsopplegget sitt slik:

Vi gjev undervisning i dei ulike skjønnlitterære sjangrane. Det er i hovudsak forfattarar som underviser, for tida fire faste lærarar i tillegg til ei rekkje gjestelærarar. Undervisninga legg vekt på det praktiske skrivearbeidet, og særleg på den einsskilde student sine egne tekstar.³⁰

Skolen tilbyr både årsstudium, påbyggingskurs, samt kortere kurs. Årsstudiet er et fulltidsstudium over to semestre og gir i hovedsak undervisning i skriving og lesing av prosa og poesi.³¹ Undervisningen ved årstudiet i skapende skriving er delt opp i tre deler:

- Praktisk del. Skriveverkstad. Gjennomgang av studenttekstar (ca. 60%).
- Teoretisk del. Undervisning i sjangerlære, teori, estetikk (ca. 30%).
- Formidling (ca. 10%).³²

Det nevnte tekstverkstedet, eller skriveverkstedet som Skrivekunstakademiet har valgt å kalle det, har altså en stor plass også i denne utdanningen. Videre ser man at det også er en del som inneholder undervisning av teori, og en siste del som omhandler formidling, altså for eksempel det å kunne framføre en tekst på en scene.

²⁸ Skrivekunstakademiet, «Om oss».

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Skrivekunstakademiet, «Årsstudium».

³² Skrivekunstakademiet, «Studieplan».

Mange av de tidligere studentene som har tatt årstudiet ved Skrivekunstakademiet har debutert etter å ha gått der. Per 19.01.2019 har nesten 40 prosent av tidligere studenter ved Skrivekunstakademiet debutert, 74 menn og 71 kvinner ifølge Skrivekunstakademiets egen nettside.³³

I tillegg til høy prosent hva gjelder antall debuterende forfattere, har mange av forfatterne som har bakgrunn fra Skrivekunstakademiet vunnet eller blitt nominert til priser. Blant annet har skolen fått oppmerksomhet fordi mange som har gått der har mottatt Tarjei Vesaas' debutantpris, en prestisjefylt pris for debutanter under 35 år. I 2009 ble dette fenomenet kommentert i en artikkel på NRK sine nettsider. Der stod det: «De siste fire årene har det vært debutanter med bakgrunn fra Skrivekunstakademiet i Bergen som har vunnet. Mette Karlsvik i 2005, Blatt i 2006, Nils Henrik Smith i 2007 og Lars Petter Sveen i 2008. Hvorfor er det slik?». ³⁴ Forfatteren Alf Kjetil Walgermo blir i denne saken intervjuet, og gir sin mening om saken:

Jeg tror juryen priser det de mener er den beste boken, uavhengig av hvor forfatteren måtte ha oppholdt seg. Men statistikken begynner å bli interessant. Er det bare snakk om tilfeldigheter? Det er jo ellers en viss mulighet for at man faktisk blir en bedre forfatter av å gå på Skrivekunstakademiet, sier Walgermo.³⁵

I motsetning til den mediedebatten jeg har skissert, velger Walgermo her å vurdere muligheten for at denne forfatterskolen kan ha hatt en positiv effekt på studentens skriveferdigheter.

I årene etter at NRK skrev denne saken har flere forfattere med bakgrunn fra Skrivekunstakademiet vunnet denne prisen. Sist gang var i 2018, da prisen gikk til den tidligere Skrivekunstakademi-studenten Lars Svisdal. Begrunnelsen var at han er «et stort og bevegelig fortellertalent som skriver seg inn i og ut av ulike stilarter og tradisjoner».³⁶

På tross av det som kan se ut som suksess både hva gjelder antall debutanter og antall priser, går ikke Skrivekunstakademiet fri fra kritikken rettet mot forfatterskolene. I antologien *Skriveplass*, som ble utgitt i sammenheng med skolen 20 års-jubileum, blir diskusjonen tatt opp i forordet:

[...] Skrivekunst-akademiet [har] lenge vore diskutert og kritisert i det offentlege ordskiftet. Kan ein lære å bli forfatter, då? Fri oss frå forfattarfabrikkane, vi orkar ikkje meir av desse flinke kortprosabøkene frå skriveskulane! Skrivekunst-akademiet

³³ Skrivekunstakademiet, «Tidlegare studentar».

³⁴ Tjønn, «Hvem er beste nykommer?».

³⁵ Ibid.

³⁶ Enge, «Tarjei Vesaas' debutantpris til Lars Svisdal».

bryr seg om slikt, og bryr seg ikkje. Det har nok sine svar, men bruker ikkje så mykje tid på å forsvare seg.³⁷

Som man kan se av dette utdraget har også Skrivekunstakademiets innvirkning på litteraturen blitt diskutert i det offentlige, noe skolen er fullt klar over. Er skoler slik som Skrivekunstakademiet forfatterfabrikker hvor forfatterspirer blir lagt på samleband og kommer ut som ferdige forfattere med liknende preferanser?

Tilnærming

For å undersøke dette har jeg valgt å foreta en komparativ analyse av et avgrenset antall debutbøker av forfattere som har gått på en spesifikk forfatterskole, i dette tilfellet Skrivekunstakademiet, for å se undersøke likheter og forskjeller disse imellom.

Jeg har plukket ut et korpus på tolv bøker. Jeg har valgt dette antallet fordi den typen undersøkelse jeg vil forta meg krever et relativt stort korpus dersom analysen skal ha betydning. Dersom jeg hadde valgt færre kan det være at de likhetene jeg eventuelt finner bare er rene tilfeldigheter.

Hadde analysen blitt foretatt med sammenlignende digitale tekstprogrammer (maskinlesing), slik som ved So og Pipers forskning, kunne et større antall bøker blitt undersøkt. Jeg har derimot valgt å utføre en mer klassisk litterær analyse med fokus på noen viktige bestanddeler i lengre narrative tekster. Ved et mer omfangsrikt korpus, slik som i So og Pipers undersøkelse, kan man med større sikkerhet si at en tendens er reell eller ikke, fordi man har et større antall bøker å peke på. At sammenligningsgrunnlaget også er et likt antall bøker som *ikke* er et produkt av MFA-linjene, vil også muligens være mer presist. En klassisk litterær analyse med et lavere antall bøker vil derimot være i stand til å finne sammenhenger dataprogrammer ville oversett. En maskinanalyse utført på et stort antall bøker gjør at nærlesning ikke er mulig, og mange interessante sammenhenger som er unike for hver enkelt bok går dermed tapt. I denne studien ønsker jeg både å skaffe en bred oversikt over tendenser som gir svar på det jeg undersøker, samtidig som nærlesning av passasjer og funn i bøkene ikke forbigås. Dermed har fremgangsmetoden falt på den klassiske litterære analysen.

Bøkene jeg har valgt ut er forfattet av tidligere studenter fra årsstudiet ved Skrivekunstakademiet. Dette skiller seg også fra So og Pipers undersøkelse, ettersom de har valgt å ha fokus på bøker fra MFA-linjer ved 20 forskjellige universitet. Grunnen til at jeg har

³⁷ Haugland og Rimbereid, «Føreord», 4.

valgt studenter fra én skole er fordi man kan anta at hver skole til en viss grad har ulikt innhold i sitt undervisningsopplegg, og det å velge én skole vil derfor kanskje øke sjansen for å finne likheter i de ulike bøkene jeg undersøker. Det er også interessant å gjøre undersøkelsen på bakgrunn av Cathrine Krøgers kritikk, hvor hun mener man nesten kan se hvilken skrive-skole en forfatter har gått ved.³⁸ Videre er det interessant å sammenligne med den amerikanske debatten hvor noen hevder at de ulike skriveprogrammene utvikler særegne litterære stiler.³⁹ Finner man slike åpenbare likheter mellom tidligere forfatterskolestudenters verk, er det nok antakelig enklere å finne dem om de har tilhørt samme forfatterskole. Noen av forfatterne har dog også gått på andre forfatterskoler i tillegg til Skrivekunstakademiet.

Grunnen til at jeg har valgt akkurat Skrivekunstakademiet er av praktisk art, da de har oversikt på hjemmesiden sin over alle studenter som har gått der, hvilket kull de gikk på, samt en liste over alle tidligere Skrivekunstakademiet-studenter som har debutert. Det er også interessant å ha fokus på bare én skole basert på kritikken av forfatterskolene. Som nevnt tidligere sa Cathrine Krøger at man nærmest kunne gjenkjenne studiestedet en forfatter hadde gått, og den samme kritikken har gått igjen i den amerikanske diskusjonen. Dersom dette er tilfellet vil det være rimelig å anta at det vil være enklere å få øye på likheter mellom bøker som kommer fra forfattere med samme utdanningssted som bakgrunn. I tillegg er det som nevnt en svært etterspurt skole med tidligere studenter som til stadighet vinner priser, noe som gjør dette til et interessant objekt å konsentrere seg om.

Jeg har valgt bøker fra forfattere som har gått på Skrivekunstakademiet innenfor en tidsramme på ti år, fra 07/08-kullet, til og med utgangen av 2018. Fokuset på én bestemt periode øker muligheten for at studentene har vært gjennom omtrent den samme undervisningspraksisen. Selv om mye av kritikken mot forfatterskolene er noen år gammel, er det også mest interessant å undersøke hvordan situasjonen for forfatterskolebøkene er *nå*, altså å undersøke nyest mulig materiale.

Bøkene jeg har valgt er alle debutbøkene til de ulike forfatterne jeg har plukket ut. Grunnen til at jeg har gjort dette valget er at man kan anta at den første boken til en forfatter vil være mer påvirket av forfatterskolen enn for eksempel en forfatters tredje bok hvor han eller hun har vært i kontakt med forlag ved flere anledninger, noe som kan påvirke skrivingen.

For å få best mulig sammenligningsgrunnlag har jeg valgt å forholde meg til én sjanger. Jeg har bare valgt bøker som har blitt definert som romaner. Forfattere som har

³⁸ Aas og Saga, «Forfatterstudenter for flinke».

³⁹ McGurl, *Program Era*, 26.

debutert med en bok innenfor en annen sjanger enn roman, for så å gi ut en roman som sin neste bok har jeg ikke inkludert. Dette er mitt undersøkelsesmateriale:

Antall	Forfatter	Tittel på roman (dato for utgivelse)	Årskull på Skrivekunstakademiet
1	Mari Stokke-Bakken	<i>Nesten for alvorlig</i> (2013)	08/09
2	Maria B. Bokneberg	<i>Lukta av våt jord om natta</i> (2016)	11/12
3	Liv Nimand Duvå	<i>Vi er vel helte</i> (2017)	13/14
4	Joakim Hunnes	<i>Alle vet kven du er</i> (2011)	09/10
5	Gjertrud Langva	<i>Vi spring ikkje slik vi sprang</i> (2018)	12/13
6	Kenneth Moe	<i>Rastløs</i> (2015)	10/11
7	Sivert N. Nesbø	<i>Skårgangar</i> (2013)	08/09
8	Mads Rage	<i>Og skipet siglar vidare</i> (2018)	13/14
9	Berit Rødstøl	<i>Himmelreisande</i> (2010)	07/08
10	Ingvild Schade	<i>Drammens rekordbok</i> (2014)	12/13
11	Kjersti Annesdatter Skomsvold	<i>Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg</i> (2009)	08/09
12	Christian Valeur	<i>Steffen tar sin del av ansvaret</i> (2009)	07/08

Årsaken til at valget har falt på romansjangeren er at romaner er den dominerende sjangeren i samtidsliteraturen, og også den genren som får mest oppmerksomhet.⁴⁰ For å undersøke forfatterskolebøkene er det lite hensiktsmessig bare å se på eventuelle likheter. For å si noe

⁴⁰ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 292.

om sammenhengen mellom disse bøkene og samtidslitteraturen for øvrig er det nødvendig å operere med et sammenligningsgrunnlag. Den litteraturen som finnes om emnet har et fokus på romaner, blant annet So og Pipers artikkel og boken *Program Era*, og sjangeren blir derfor et naturlig valg også for meg.

Jeg vil i løpet av undersøkelsen jevnlig trekke paralleller til den amerikanske situasjonen. Ettersom de kreative skriveprogrammene i USA var først ute, kan det være en mulighet for å finne noen likheter mellom de amerikanske og norske studiene, dersom forfatterutdanningene i Norge har basert sine undervisningsopplegg på den amerikanske modellen. Det vil derimot ikke bli mitt hovedfokus, ettersom det er den norske situasjonen jeg skal undersøke. Det er da nødvendig med et sammenligningsgrunnlag som sier noe om tendenser i den øvrige norske litteraturen.

Derfor har jeg valgt ut litteraturkritikeren Marta Norheims bok *Oppdateringar frå lykkelandet: røff guide til samtidslitteraturen* som primærkilde når det kommer til sammenligning mellom forfatterskolebøkene og det litterære landskapet i samtiden forøvrig. Her tar hun for seg tendenser i den nyeste litteraturen som hun mener å ha fått øye på. Boken er en oppfølger til hennes tidligere bok *Røff guide til samtidslitteraturen*, som omhandler det samme, bare noen år tidligere.

I *Oppdateringar frå lykkelandet* har hun bare valgt ut bøker av forfattere som har debutert etter år 2000, og hun fokuserer på bøker som har blitt utgitt hovedsakelig etter år 2005 og fram til bokens utgivelse i 2017.⁴¹ Boken passer derfor godt med mitt materiale som er blitt utgitt mellom årene 2009 og 2018. Norheim velger å fokusere på skjønnlitterær prosa, med hovedfokus på bøker i romansjangeren som hun diskuterer i tretten ulike tematiske kapitler. I de resterende tre kapitlene diskuterer hun kortere prosa, tendenser man finner utover de tematiske kapitlene, samt hvordan litteraturen har endret seg siden *Røff guide til samtidslitteraturen* ble gitt ut.

Ettersom boken hennes handler om norsk samtidslitteratur, bør det nevnes at noen av bøkene hun undersøker er skrevet av forfattere som har gått ved Skrivekunstakademiet. Bokens tittelregister skiller mellom sekundærtitler og verk hun undersøker, som vi kan kalle primærverk. Antallet primærverk som blir undersøkt omfatter 115 titler. 15 av disse har vært studenter på årsstudiet ved Skrivekunstakademiet. Disse forfatterne står for 23 av bøkene Norheim undersøker.

⁴¹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 5.

Det mest optimale i min studie hadde vært å bruke en kilde som tok for seg litterære tendenser *uten* å inkludere forfatterskolebøker. Et slikt verk finnes dessverre ikke, og jeg har derfor likevel valgt å bruke *Oppdateringar frå lykkelandet* i min undersøkelse. Størsteparten av bøkene hun tar for seg er dessuten bøker som ikke har denne forbindelsen til årsstudiet ved Skrivekunstakademiet, og det vil derfor være snakk om tendenser som er representative for samtidslitteraturen for øvrig. At bøker fra forfattere med bakgrunn i Skrivekunstakademiet er med i en bok om nyere litterære tendenser vil heller ikke være til å unngå, ettersom de er en relativt stor del av det litterære landskapet. Av de tolv bøkene jeg tar for meg, er det også bare tre som Norheim nevner: *Steffen tar sin del av ansvaret*, *Rastløs* og *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*. Jeg har derfor vurdert Norheims bok til å være en relevant sammenlignende kilde.

Problemstilling og struktur

Problemstillingen springer ut av den norske debatten om forfatterskoler: Skaper forfatterskolene bøker som ligner hverandre? *Kan man i debutromaner skrevet av forfattere med bakgrunn fra Skrivekunstakademiet i Hordaland, finne likheter og tendenser som skiller seg fra den øvrige nye norske litteraturen?*

Dette vil jeg undersøke gjennom tre hovedkapitler: «Hovedkarakter: en forlengelse av forfatteren?», «Tema og fiksjonsunivers» og «Form som betydningsbærende element». I oppstarten av dette prosjektet var hovedtanken å strukturere arbeidet på samme måte som So og Piper etter deres fokusområder «diction, style, theme, setting, and even how writers use character»⁴². Underveis i arbeidet har derimot fokusområdene utviklet seg i samspill med undersøkelsesmaterialet. Dette innebærer blant annet at de to førstnevnte kategoriene «diction» og «style» har falt fra, selv om språk til en viss grad diskuteres i det tredje kapitlet. Et fokusområde som derimot har blitt lagt til er form.

I første kapittel tar jeg for meg karakterer i forfatterskolebøkene fra Skrivekunstakademiet. I andre kapittel går jeg nærmere inn på fenomenet «virkelighetslitteratur», sted for handlingen og tema. Disse to kapitlene er i stor grad inspirert av Marta Norheims måte å jobbe på i *Oppdateringar frå lykkelandet*, hvor hun gir små innblikk i en rekke bøker for å vise tendenser. I disse kapitlene vil Norheims bok stå sentralt som sammenligningsgrunnlag, med innslag fra forskning om den amerikanske litteraturen, samt annen teori.

⁴² So og Piper, «How has the MFA Changed the Contemporary Novel?».

I mitt tredje kapittel som handler om form, hovedsakelig typografisk form, samt noe om språk og narrativ form, har jeg derimot valgt å gå dypere inn på noen få bøker. Her har jeg valgt, i stedet for å trekke inn mange verk, å legge mest vekt på de bøkene jeg finner mest formmessig interessante: *Steffen tar sin del av ansvaret* og *Vi spring ikkje slik vi sprang*. De to første kapitlene legger seg tett opp mot Norheims tilnærming, og til en viss grad So og Piper. Ettersom Norheim og So og Piper i liten grad fokuserer på form, trekkes det derfor færre linjer til dem i dette siste kapitlet.

I det følgende vil jeg referere til undersøkelsesmaterialet mitt som «forfatterskolebøkene». Når jeg skriver «forfatterskolebøker» mener jeg derfor som regel ikke bøker skrevet av folk med forfatterutdanning generelt, men det materialet jeg undersøker, med mindre konteksten skulle tilsi noe annet.

Hovedkarakter: en forlengelse av forfatteren?

En roman kan romme mange karakterer, men fokuset ligger gjerne på noen få utvalgte som man da kan kalle hovedpersoner eller hovedkarakter. Det jeg legger i ordet «hovedperson» eller «hovedkarakter» i disse bøkene er altså den karakteren som vi får vite mest om og som gjerne står sentralt i handlingen. I dette kapitlet skal det ses på hva som kjennetegner disse i forfatterskolebøkene, blant annet hvor mye de har til felles med sine forfattere, samt noen av karakterenes egenskaper i form av skjørhet og naivitet.

Én person i sentrum

I syv av tolv bøker utvalgt i denne avhandlingen har hovedkarakterene én jeg-forteller. Dette gjelder bøkene *Steffen tar sin del av ansvaret*, *Lukta av våt jord om natten*, *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*, *Vi er vel helte*, *Nesten for alvorlig* og *Rastløs*. I disse bøkene får vi innsyn i deres perspektiv i historien, samtidig som de selv er i sentrum av den. *Skårgangar* har flere jeg-fortellere som sammen gir oss et bilde av hovedkarakteren Johannes. De resterende fem bøkene blir fortalt i tredjeperson, og det blir klart hvem som er hovedkarakterer i historien ved at fortellingen hovedsakelig følger dem. Forfatterskolebøkene ser derfor ikke ut til å ha en sterk tendens i å velge førstepersonsfortellere framfor tredjepersonsfortellere.

Det som kan se ut som en tendens i forfatterskolebøkene, er at de som regel bare følger én hovedperson og at de resterende karakterene i bøkene opptrer som bikarakterer. Det er i derimot tre unntak som tar for seg flere enn en hovedkarakter, og dette er bøkene *Drammens rekorbok*, *Himmelreisande* og *Vi spring ikkje slik vi sprang*.

Vi spring ikkje slik vi sprang tar for seg to karakterer som ikke er navngitt som noe annet enn bror og søster. Som karakternavnene tilsier, en gutt og en jente.

Ein morgon står søster og bror opp slik dei plar gjere når det er blitt lyst. Dei plar springe inn til mor og far, og far plar bli med dei ned på kjøkenet. Dei spring inn på rommet til mor og far, men mor og far er ikkje der.⁴³

Slik åpner romanen *Vi spring ikkje slik vi sprang* av Gjertrud Langva. Bror og søster våkner opp til et hus uten mor og far. Kjøkkenbordet er dekket på med fat, glass og bestikk, men moren og faren deres er sporløst forsvunnet. Forlatt alene i hjemmet i skogen, prøver de å lete etter foreldrene sine. Etter at kjelleren begynner å bli tom for mat, må de skifte fokus til hvordan de skal overleve. De begynner å fiske, jakte og plukke bær og sopp for å ha nok mat. De går fra å være barn i trygge omgivelser til det å måtte klare seg selv:

Vi spring i skogen, men vi spring ikkje slik vi sprang før. Då vi sprang, tenkte vi på å springe og berre det. Når vi spring no, tenkjer vi på vårt neste måltid, kor kald vinteren kjem til å bli, og kva som skjer om ein av oss snublar i ei rot eller verre.⁴⁴

Som man kan se av utdragene bruker ikke denne boken bare en tredjepersonforteller, men veksler mellom tredjeperson entall og førsteperson entall og flertall. I førstnevnte fortellerstemme blir handlingene deres sett utenfra, mens ved sistnevnte tar søster og bror i bruk et «vi». Vi-et fremstår som en samtale mellom de to, uten at det gjøres klart hvem av dem som sier hva til hvem:

Eg skulle ønske vi var en skarvfamilie, som følgde kvarandre på rekkje og rad. Vi kunne berre følgje etter skarvforeldra våre, og dei visste at vi var rett bak dei, og vi kunne alltid sjå dei i ryggen, og når ein skarv roper, så kjem dei andre, for dei høyrer at han roper på dei, og då kjem dei.⁴⁵

Som regel er dette jeg-et som man ser i første setning borte og det er vi-et som dominerer i de delene hvor det er bror og søster som forteller. I tillegg til at det kan sees på som en samtale dem imellom, fremstår dette vi-et også som en samlet enhet, noe de også er i kampen for å overleve. De deler maten likt, sjekker at den andre puster om natten, og ser aller helst at de holder seg sammen til enhver tid.

⁴³ Langva, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, 5.

⁴⁴ Ibid., 115.

⁴⁵ Ibid., 8.

Himmelreisande tar også for seg to karakterer, nemlig Oleg og Pavel.

Fortellerstemmen er i tredjeperson gjennom hele boken, og det veksles på om vi følger Oleg eller Pavel.

Drammens rekordbok tar for seg flere karakterer, blant annet karakterene Reidar, Jan Beige, Aina Therese og Glenn. Likevel kan man si at fokuset ligger i større grad på de to førstnevnte, og at de dermed kan regnes som hovedkarakterene.

Det er ikke alltid lett å avgjøre hvem som kan regnes som hovedkarakterer eller ikke. I boken *Vi er vel helte* kan man for eksempel argumentere for at ikke bare jeg-fortelleren Billie står i sentrum av fortellingen. Siden bokens handling sentrerer rundt hennes forhold til faren som sliter med et alkoholproblem, vil faren også kunne regnes som en hovedkarakter. Det interessante med denne fortellerstemmen er at den i tillegg til å skrive «jeg» og om sine erfaringer, også ofte gjennom boken henvender seg til et «du» som da er faren hennes: «Du har bestilt et glas appelsinjuice. Nu forventer du, at jeg roser dig. Du forventer ros for enhver ikke-alkoholisk væske du indtager [...]»⁴⁶.

På tross av dette vil jeg argumentere for at det likevel i denne boken er Billie som kan regnes som hovedkarakteren ettersom vi også følger henne uten farens tilstedeværelse, for eksempel når hun drar til Berlin på utveksling til sykepleierstudiet.

Med unntak av de tre bøkene nevnt ovenfor, fokuserer altså forfatterskoleromanene på én hovedperson i historien sin. Dette kan man si er en klar tendens. Spørsmålet er om dette et trekk som er særegent for bøker forfattet av tidligere studenter ved Skrivekunstakademiet? Marta Norheim skriver i *Oppdateringar frå lykkelandet* at tematikken i norsk litteratur har endret seg ganske mye de siste årene, men at noe fortsatt er likt mellom den norske «allar nyaste og den ganske nye litteraturen».⁴⁷ Hun mener at lesere fra andre land og kulturer, hvorav hun nevner land som India, Nigeria eller Colombia, ville bitt seg merke i tendensen til at en roman bygges rundt én tydelig hovedperson i den norske litteraturen. Dette gjelder både for den nye norske litteraturen og «den ganske nye litteraturen»⁴⁸. Tendensen har med andre ord vært her en stund. Dette er derfor en trend som ikke bare gjelder forfatterskolebøkene, men norsk litteratur i nyere tid generelt.

⁴⁶ Duvåa, *Vi er vel helte*, 53

⁴⁷ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 15.

⁴⁸ Ibid.

Mannlig dominans

I de tre bøkene med flere enn en hovedperson er det bare én av bøkene, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, som har to hovedkarakterer hvorav begge kjønn er representert. I de to andre er det to hovedkarakterer hvor begge er menn. Hva da med de andre forfatterskolebøkene? En oversikt over de vil se slik ut:

Antall	Forfatter	Tittel	Hovedkarakter(er)	Kjønn på hovedkarakt(er)
1	Mari Stokke-Bakken	<i>Nesten for alvorlig</i>	Helena	Hunkjønn
2	Maria B. Bokneberg	<i>Lukta av våt jord om natta</i>	Mie	Hunkjønn
3	Liv Nimand Duvå	<i>Vi er vel helte</i>	Billie	Hunkjønn
4	Joakim Hunnes	<i>Alle vet hvem du er</i>	Sindre	Hankjønn
5	Gjertrud Langva	<i>Vi spring ikkje slik vi sprang</i>	Jente og gutt	Begge
6	Kenneth Moe	<i>Rastløs</i>	Navnløs jeg-forteller	Hankjønn
7	Sivert N. Nesbø	<i>Skårgangar</i>	Johannes	Hankjønn
8	Mads Rage	<i>Og skibet siglar vidare</i>	Poll	Hankjønn
9	Berit Rødstøl	<i>Himmelreisande</i>	Oleg og Pavel	Hankjønn
10	Ingvild Schade	<i>Drammens rekordbok</i>	Reidar Larsen og Jan Beige	Hankjønn
11	Kjersti Annesdatter Skomsvold	<i>Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg</i>	Mathea	Hunkjønn
12	Christian Valeur	<i>Steffen tar sin del av ansvaret</i>	Steffen	Hankjønn

Som man kan se av denne oversikten er det i de resterende bøkene én kvinnelig hovedperson i fire av dem, mens det i fem er én mannlig. Det vil dermed si at det i syv av tolv bøker er mannlige hovedkarakterer representert, mens det på den andre siden bare er fire av bøkene som har kvinnelige hovedkarakterer, hvorav en av bøkene representerer begge kjønn. Om man ser bort ifra *Vi spring ikkje slik vi sprang*, som har begge kjønn representert som hovedkarakterer, er det da ca. 64 prosent av bøkene med én eller flere mannlige hovedkarakterer i bøkene. Det vil si at det da er ca. 36 prosent av bøkene med kvinnelige hovedkarakter, og da er det bare én kvinnelig hovedkarakter. Det kan dermed se ut som det er en tendens til at forfatterne til en viss grad foretrekker å fokusere på mannlige hovedkarakterer.

Dette er også en tendens man kan se i skriveprogrammer i utlandet, slik som So and Piper presenterer i artikkelen «How Has the MFA Changed the Contemporary Novel?» publisert i *The Atlantic*.⁴⁹ Studien kommer fram til at 61 prosent av romaner skrevet av forfattere som har studert en MFA, har mannlige hovedkarakterer. Dette til tross for at 66 prosent av MFA-studenter er kvinner. Det kan dermed se ut som at de norske forfatterskolebøkene i likhet med MFA-romanene foretrekker mannlige hovedkarakterer. So og Piper tar undersøkelsen sin av karakterer et skritt lengre, og ser også på andre karakterer enn hovedpersoner i bøkene de undersøker. Da finner de ut at prosenten av romaner som har et flertall av mannlige karakterer generelt er 96 prosent for MFA-romaner.

Dette er derimot ikke et trekk som bare gjelder MFA-romaner. I So og Pipers undersøkelse har 65 prosent av bøkene som er skrevet av forfattere uten en MFA en mannlig hovedkarakter. 99 prosent av bøkene skrevet av forfattere uten en MFA-grad har også et flertall av mannlige karakterer totalt i romanene sine. So og Piper konkluderer med at forfattere fra både MFA-bakgrunn og uten er dårlige til å representere kvinner i bøkene sine. Gjelder dette også norsk litteratur? Foretrekker vi generelt mannlige karakterer? Uten en studie som sier noe om representasjonen av kjønn i nyere norsk litteratur generelt, er det vanskelig å si noe om forfatterskolebøkene skiller seg ut eller ikke på dette punktet.

Skriv det du kjenner til

Videre kan man spørre seg: Hvorfor velger forfatterne de karakterene de gjør? Marta Norheim mener at «[...] nye forfattarar har ein tendens til å skrive om ting dei har erfaring med, og om

⁴⁹ So og Piper, «How Has the MFA Changed the Contemporary Novel?»

personar dei sjølve kunne ha vore».⁵⁰ Dette å skrive om det som er kjent er derimot ikke bare en tendens innenfor norsk samtidslitteratur. I boken *The Program Era* som tar for seg skriveprogrammene i USA, skriver Mark McGurl at en av skriveprogrammenes motto hva gjelder poetikk er: «Write what you know», altså «skriv det du kjenner til».⁵¹ Dette strider med funnene til So og Pipers artikkel. Forfattere i skriveprogrammene i USA følger ikke nødvendigvis mottoet «write what you know» når det kommer til at valg av kjønn på hovedkarakterer. Hovedandelen av de som tar en MFA er kvinner, mens karakterene i bøkene hovedsakelig er menn.⁵²

Det virker nesten som en forventning at en forfatter skal skrive om en hovedperson med samme kjønn som en selv. Det kan derfor være interessant å se nærmere på om forfatterskoleforfatterne skriver om mennesker de selv kunne vært i likhet med den generelle tendensen i nyere norsk litteratur slik Norheim beskriver eller om de skiller seg ut fra dette mønsteret. I første omgang skal jeg undersøke dette når det kommer til valg av kjønn på hovedkarakterene.

Tar man en titt på modellen tidligere i dette kapittelet med oversikt over hovedkarakterenes kjønn, kan man se at i alle bøkene hvor det bare er én hovedperson, har denne samme kjønn som forfatterne. *Steffen tar sin del av ansvaret*, *Alle vet hvem du er*, *Og skipet sigler videre*, *Skårgangar* og *Rastløs* er alle bøker skrevet av mannlige forfattere – og alle har mannlige hovedpersoner. Det samme gjelder *Lukta av våt jord om natten*, *Vi er vel helte*, *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* og *Nesten for alvorlig* – alle skrevet av kvinnelige forfattere og alle med en kvinnelig hovedkarakter. At det av dette utvalget er valgt én mannlig hovedkarakter flere enn kvinnelige, kan derfor kanskje forklares med forfatterens eget kjønn, og man kan derfor ikke konkludere med at mannlige karakterer foretrekkes.

Dette mønsteret brytes først når det er snakk om flere hovedkarakterer i bøkene, nemlig i bøkene *Vi spring ikkje slik vi sprang*, *Himmelreisande* og *Drammens rekordbok*. Alle disse bøkene er skrevet av kvinner, og som jeg nevnte tidligere, representerer de to sistnevnte bøkene bare mannlige hovedroller. Her kan det se ut som de kvinnelige forfatterne, når de velger å skrive om flere hovedpersoner, i litt større grad velger mannlige hovedkarakterer. Det er likevel vanskelig å si noe om en tendens når det gjelder dette. Det er tross alt bare tre av de tolv bøkene som velger å ha flere enn én hovedkarakter, og for å finne en klar tendens ville

⁵⁰ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 86.

⁵¹ McGurl, *The Program Era*, 34.

⁵² So og Piper, «How Has the MFA Changed the Contemporary Novel?»

man måttet gjøre et større utvalg. Det man derimot kan si er at ingen av bøkene som har én hovedperson velger et annet kjønn enn forfatterens eget.

Unge debutanter

Alder er også et viktig kjennetegn som er verdt å se på. Finner man for eksempel likheter mellom karakterenes alder og forfatterens? Nedenfor er en oversikt over hvor gamle forfatterne var da de debuterte og hvilken alder de ulike hovedpersonene i bøkene er:

Antall	Forfatter (alder ved utgivelse)	Hovedkarakter(er)	Kjønn (hovedkarakter)	Aldersgruppe (hovedkarakter)
1	Mari Stokke-Bakken (27)	Helena Müller	Hunkjønn	Voksen
2	Maria B. Bokneberg (34)	Mie	Hunkjønn	Ung voksen
3	Liv Nimand Duvå (30)	Billie	Hunkjønn	Student
4	Joakim Hunnes (30)	Sindre	Hankjønn	Sisteåret av videregående skole
5	Gjertrud Langva (29)	Jente og gutt	Begge	Barn
6	Kenneth Moe (28)	Navnløs jeg-forteller	Hankjønn	Student
7	Sivert N. Nesbø (31)	Johannes	Hankjønn	Fra ung til voksen
8	Mads Rage (36)	Poll	Hankjønn	Ung voksen
9	Berit Rødstøl (31)	Oleg og Pavel	Hankjønn	Voksen og barn
10	Ingvild Schade (27)	Reidar Larsen og Jan Beige	Hankjønn	Voksne
11	Kjersti Annesdatter Skomsvold (30)	Mathea	Hunkjønn	90 år
12	Christian Valeur (23)	Steffen	Hankjønn	23 år

Som man kan se debuterer forfatterskolestudentene relativt tidlig, fra 23 til 36 år. Det kan også se ut som forfatterne i stor grad velger hovedkarakterer som er i ca. samme alder som

seg selv, eller litt yngre. Det er sjeldnere at karakterene som blir valgt er eldre eller barn. Dette stemmer godt overens med det Marta Norheim skriver om at forfattere av den nye litteraturen gjerne velger karakterer som kunne vært dem selv. Man kan anta at desto nærmere forfatteren er med hovedperson(ene) i alder og kjønn, desto lettere er det å følge mottoet: «write what you know».

Likevel finnes det unntak. Et av dem er boken *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* som handler om gamle Mathea. På den ene siden er *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* et unntak fra den overordnede trenden om å skrive om personer forfatteren selv kunne vært. I tillegg plasserer den seg i en annen tendens som Marta Norheim skriver om i *Oppdateringar frå lykkelandet*. Marta Norheim skriver at «Det finst mange gamle i den nye litteraturen. Dette er litt overraskande, ettersom nye forfattarar har ein tendens til å skrive om ting dei har erfaring med, og om personar dei sjølv kunne ha vore». ⁵³ Marta Norheim skriver vidare at det noen tiår tilbake var vanlig at dersom eldre personer ble skildret i litteraturen, var dette da som regel gjennom en yngre person. Nå mener hun det er en endring i hvordan gamle karakterer brukes i litteraturen:

Mange gamle har fått synsvinkelen i historia, eller dei fortel sjølv i første person eintal. Og når dei 'tek ordet', er det ikkje først og fremst omsorgspersonen som kjem til syne. Her møter vi heile og samansette menneske som kjenner seg einsame, har lite å fylle dagane med, følger nøye med på det kroppslege forfallet og tenkjer på døden. ⁵⁴

Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg plasserer seg fint inn i denne trenden. Mathea er nemlig alt som beskrives i sitatet ovenfor: hun forteller i førsteperson entall, er ensom og tenker mye på døden. Boken er også en av romanene Marta Norheim trekker fram som et eksempel på denne tendensen.

Få av forfatterskolebøkene i dette utvalget tar for seg barn som hovedpersoner. Kritikerne Cathrine Krøger har tidligere vært kritisk mot forfatterskolene, blant annet i et intervju 23. oktober 2007 for NRK, hvor hun trekker fram det hun mener er en tendens til at tidligere forfatterstudenter skriver om barndommen. Hun sier også at «For å si det spissformulert så tenker jeg at forfatterskolene har vært ødeleggende for det litterære liv de siste 15 årene». ⁵⁵ Denne kritikken gjelder litteraturen før den tidsperioden jeg undersøker,

⁵³ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 86.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Skjong og Solbakken, «Forfatterstudiet ødelegger for litteraturen»

men den er interessant å ta fram hvis man legger Norheims behandling av tematikken til grunn.

At dette var en tendens som bare gjaldt forfatterskolebøker nyanseres dersom man tar Marta Norheims bok *Røff guide til samtidslitteraturen* i betraktning. Dette er en forløper til *Oppdateringer frå lykkelandet*. Denne boken fokuserer på forfattere som debuterte mellom 1990 og 2005,⁵⁶ og tar dermed for seg litteratur i den tidsperioden Krøger sikter til. I *Røff guide til samtidslitteraturen* er det et eget kapittel som heter «Kunsten å overleve barndommen»⁵⁷, ettersom dette er en av tendensene hun mente å se i samtidslitteraturen i det tidsrommet.

I Krøgers kritikk av barndom som tema, kan det virke som dette er var en tendens som bare gjelder forfatterskolebøkene. Bøkene Norheim bruker som eksempel i dette kapittelet er skrevet av forfatterne, Päivi Laakso, Anna Bache-Wiig, Janicke Evelid, Lars Ramslie og Mirjam Kristensen. Av disse er det bare de to sistnevnte som har utdannelse fra forfatterskoler. At det er «et problem» at forfattere skrev mye om barndom i en periode, kan derfor ikke sies å bare tilskrives tidligere forfatterskolestudenter. Norheim skrev den gangen:

[...] mange forfattarar skildrer *berre* barndommen, som dermed blir skilt ut som ein livsepoke interessant nok til å stå der aleine, og ikkje som ein opptakt til vaksenlivet. Barndommen er ikkje lenger bakteppet som den vaksne skal bli tolka i lys av, men har teke heile bildet og fyller heile boka.⁵⁸

I denne avhandlingen finner jeg bare to forfatterskolebøker hvor hovedpersonene er barn. Disse karakterene er gutt og jente i *Vi spring ikkje slik vi sprang* og Pavel i boken *Himmelreisande*. Sistnevnte har derimot ikke barndommen som et overordnet tema i boken. *Vi spring ikkje slik vi sprang* kan derimot til en viss grad ses på som en tematisering av barndommen, da hovedpersonenes foreldre plutselig en dag forsvinner og de dermed må lære seg å klare seg alene. Denne bokens handling plasserer seg derimot ikke i et realistisk univers, i motsetning til mange andre bøker om barndommen. Jeg skal komme nærmere inn på dette i neste kapittel om tema og fiksjonsunivers.

At det er så få barn som er hovedpersoner i forfatterskolebøkene betyr derimot ikke at de skiller fra annen nyere litteratur. Barndom som tema i nyere norsk litteratur stod sterkt da *Røff guide til samtidslitteraturen* ble skrevet. I dag står derimot ikke denne tendensen like

⁵⁶ Norheim, *Røff guide til samtidslitteraturen*, 7.

⁵⁷ Ibid., 17.

⁵⁸ Ibid., 18.

sterkt. Norheim skriver i *Oppdateringar frå lykkelandet* at «[...] barndommen er ikkje lenger så dominerande i litteraturen som han var for få år sidan».⁵⁹ Videre skriver hun:

Barndommen har kome i bakgrunnen, både som sjølvstendig tema og som ein stad romanpersonen kan leite seg tilbake til for å forstå seg sjølv som vaksen. Rett som det er dukkar det jamvel opp vaksne heilt utan fortid, utan barndom.⁶⁰

Selv om man ikke finner mange hovedkarakterer som er barn i forfatterskolebøkene, møter vi av og til hovedkarakterene når de er barn. Dette kan vi for eksempel se i *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*, *Vi er vel helte* og i *Lukta av våt jord om natta*. Dette er eksempler på voksne karakterer som ser tilbake til barndommen i løpet av boken uten at dette på noen måte er en dominerende del.

Endrede kjønnsroller

Foreløpig har vi sett mye på karakterenes kjønn. En interessant ting å se videre på da, er hvordan kjønnsrollene kommer til uttrykk i bøkene. I de amerikanske forfatterprogrambøkene er det få sterke kvinnelige karakterer. So og Piper skriver at dersom romanen har en kvinnelig hovedkarakter, er det bare 32 prosent sannsynlighet for at boken har to sterke kvinnelige karakterer. Dette gjelder amerikanske romaner skrevet av forfattere både med og uten en MFA.⁶¹ Akkurat hva de har lagt i begrepet «sterk kvinnelig karakter» spesifiserer de derimot ikke.

I den norske litteraturen har det vært annerledes. I *Oppdateringar frå lykkelandet* skriver Norheim at det har skjedd en endring i kjønnsrollene i litteraturen. Da hun utga *Røff guide*, så hun denne tendensen:

[...] kvinnene hadde definisjonsmakta både i familien og i parforholdet. Dei kunne vere ansvarlege, men like gjerne var dei manipulerande og strategiske inntil det kyniske, og raske til å kutte kontakten med menn som ønskte eit forpliktande forhold eller berre ei hand å halde i. Mennene på si side sleit både med kvinnene og med å finne si rolle i samfunn og yrkesliv.⁶²

⁵⁹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 237.

⁶⁰ Ibid., 238.

⁶¹ So og Piper, «How Has the MFA Changed the Contemporary Novel?»

⁶² Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 14.

Hun skriver videre at mange av de kvinnelige hovedkarakterene hadde en «nesten demonstrativ mangel på empati og vanleg folkeskikk, og kunne lesast som parodiar på mannsrolla».⁶³

Karakterenes kjønnsroller i norsk litteratur fra 90-tallet fram til 2005, kan se ut til å skille seg fra den tendensen So og Piper finner i amerikansk samtidslitteratur. Hvor de finner få sterke kvinnelige karakterer, er Norheims karakterer i denne perioden det motsatte. De mangler kanskje empati og er kyniske, men ut ifra Norheims beskrivelse, kan de kunne tolkes som «sterke».

Dette er derimot ikke dagens tendens. Hun mener det nå er like vanlig at kvinnene mister grepet, og at den «mannlige outsideren har fått selskap av den kvinnelege outsideren».⁶⁴ Det som det da er interessant å se på videre er hvordan forfatterskolebøkene plasserer seg innenfor dette kjønnsrollemønsteret. Følger karakterene det gamle mønsteret, eller er bøkene fylt av retningsløse kvinner på lik linje med menn?

En av bøkene som følger det gamle mønsteret er *Steffen tar sin del av ansvaret*. Her møter vi den 23 år gamle jusstudenten Steffen. Han bor sammen med kjæresten Isabell, men blir forelsket i sin medstudent, den klimaengasjerte Kjersti. Dette resulterer i at også Steffen blir opptatt av klima og miljø. Steffen blir etter hvert så opptatt av miljøet at han bestemmer seg for å dra alene til familiens hytte for å feire julaften. Slik mener han at han kan feire klimanøytralt. Dette skal derimot vise seg å bli vanskeligere enn han hadde forestilt seg. Hytta har nemlig både innlagt vann og elektrisitet. I tillegg har Steffen litt mindre kunnskap om miljøutfordringene enn det Kjersti har: «Kjersti har sagt at hver gang du trekker ned i do, bruker du like mye vann som ett barn i Afrika kunne levd på i ett år. Eller èn uke, eller èn dag. Uansett tidsperspektiv, jeg må bæsje utendørs.»⁶⁵ I løpet av romanen blir vi vitne til en rekke komiske hendelser idet Steffen prøver «å ta sin del av ansvaret».

Flere av forfatterskolebøkene, i likhet med *Steffen tar sin del av ansvaret*, skildrer menn som ikke har alt på stell. Vi har blant annet Reidar i *Drammens rekordbok*, som ser på seg selv som en stor forfatter selv om ingen andre gjør det, vi har jeg-personen fra *Rastløs* som isolerer seg fra omverdenen og skriver, og vi har Sindre i *Alle vet hvem du er* som i en streben etter å passe inn blir med og banker opp folk.

Hva da med de bøkene hvor hovedpersonen er en kvinne? Jeg vil argumentere for at vi har minst to sterke kvinnelige hovedkarakterer i forfatterskolebøkene, og en av dem er i *Vi er*

⁶³ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 14.

⁶⁴ *ibid.*

⁶⁵ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 30.

vel helte. Som tidligere nevnt har Billie en far som er alkoholiker. I deres relasjon er det hun som må være den rasjonelle og «voksne». Når faren blir innlagt på sykehuset på grunn av sitt alkoholmisbruk er det Billie som stiller som nærmeste pårørende, og det ansvaret det følger med seg:

Vi står og taler hen over hovedet på dig. Hvis ikke jeg selv vil holde dig fast til sengen, bliver vagthavende nødt til at tilkalde yderligere assistance. Faldet fra tidligere har forårsaget en mindre hjernerystelse, og nu frygter man de implikasjoner, der kan opstå, hvis ikke du forholder dig i ro. Du har flere gange fået forklaret, hvilke implikasjoner, der er tale om, men du er ligeglad, du vil ikke blive liggende.⁶⁶

Billie kan altså sies å være en sterk kvinnekarakter som kommer seg gjennom det vanskelige, og må være den fornuftige og den som ordner opp i livet hans og deres relasjon. Hun passer derimot ikke inn i den sterke kvinnekarakteren som Norheim beskriver som kynisk eller uten empati, men faller heller inn i den «ansvarlige» kategorien. Billie har heller ikke definisjonsmakten når det kommer til relasjonen til faren.

Folk rundt henne vil definere hennes forhold til faren, og hvordan hun burde forholde seg til han. Som i eksempelet ovenfor blir hun bedt om å holde sin far nede, fordi det vil få juridiske konsekvenser dersom helsepersonellet er nødt til å gjøre det.⁶⁷ Hun blir også oppfordret til å følge faren på toalettet under dette oppholdet, men der trekker hun en grense. Samtidig blir hun oppfordret til å tenke på seg selv. Når faren er på intensivavdeling får hun klar beskjed fra overlegen:

Det er ikke første gang jeg ser dig her, siger han, og jeg ved godt, at jeg selvfølgelig ikke kan bestemme, selvfølgelig kan jeg ikke det, men når det er sagt, vil jeg altså virkelig opfordre dig til at sætte nogle meget tydelige grænser. Du må begynde at sige fra, siger han, for ja, du vil vel ikke selv ende i din fars situation.⁶⁸

Også faren prøver å definere hennes rolle i alt dette. Da han er innlagt på en avrusningsklinikk, anbefaler han henne å være med i en pårørendegruppe:

Fra Minnesotakurens side har man anbefalet dig, at jeg deltager i Johns pårørendegruppe. Du kommer hos ham to gange om ugen nu, og fordi misbrug ikke bare er misbrugerens problem, som du flere gange har pointeret, at John har understreget, men hele familiens, er i blevet enige om, at det ville være rigtig godt for mig, hvis jeg havde mod på at prøve at delta i pårørendegruppen. Det ville betyde

⁶⁶ Duvå, *Vi er vel helte*, 69.

⁶⁷ Ibid, 69-70.

⁶⁸ Ibid., 48.

rigtig meget, sagde du i sidste uge, da du præsenterede mig for jeres plan, og selvom jeg virkelig ikke har lyst, holder vi nu ude foran Johns hus.⁶⁹

Han gir henne rollen som en pårørende, en som skal hjelpe han med problemet som er «hele familiens». Dette er en rolle Billie ikke har lyst på, men som hun likevel føler seg nødt til å tre inn i. Faren vil samtidig beholde far- og datterrelasjonen hvor han skal ta vare på henne, selv om dette også er en rolle hun motsetter seg, og som nærmest blir presset på henne når hun ikke trenger det:

Jeg har sagt, at du ikke behøver at hente mig, at jeg måske får lyst til at være lidt alene efter mødet eller måske vil møtes med nogle venner, men du insisterer på at blive i området, og har igen og igen gjort opmærksom på, at forbindelserne til offentlig transport herfra virkelig er dårlige.⁷⁰

Disse eksemplene viser at Billie blir både tildelt ansvarsrollen, samtidig som menneskene rundt henne oppfordrer henne til å leve sitt eget liv, der faren tross alt skal være omsorgspersonen og ikke motsatt. Hun blir dratt mellom alle de ulike rollene hun blir tildelt.

Billie er en sterk karakter, fordi hun kommer seg gjennom det vanskelige. Likevel er hun retningsløs. Denne retningsløsheten styres derimot av krefter rundt henne, som bunner i forholdet mellom henne og faren og de forventningene som knyttes til sykdommen hans. Hun er ikke en av de kyniske kvinnekarakterene som Norheim beskriver var vanlige for noen år siden. Billie er den sterke karakteren i boken, men hun blir også preget av situasjonen. Dette gir utslag i komplikasjoner i en annen relasjon, nemlig mellom henne og kjæresten Zaid fra Tyskland. Etter å ha holdt avstand fra han en stund på grunn av situasjonen med faren, tar hun endelig buss til Berlin for å besøke kjæresten. Da de gjenforenes, lar hun seg selv endelig bryte sammen: «Vi manglede dig, siger han, og alt går i stykker. Jeg falder sammen. Øjne ned i græsset, hænderne ned i jorden. Jeg kommer aldrig til at kunne rejse mig op igen»⁷¹.

Skjørhet og resignasjon

Billie er sterk, men samtidig skjør. Sistnevnte egenskap gjelder også de andre kvinnelige hovedkarakterene i forfatterskolebøkene – de aller fleste er skjøre. Dette kan en se i sammenheng med det Norheim skriver om karakterene i den nye norske litteraturen:

Personane er svært skjøre, mange av dei ser ut til å mangle eit sjølv som held seg nokolunde stabilt over tid. Den stabile, fornuftsstyrte og handlekraftige borgaren er ein

⁶⁹ Duvå, *Vi er vel helte*, 77.

⁷⁰ *Ibid.*, 78.

⁷¹ *Ibid.*, 89

elles mykje omskriven karakter [...] Folka vi møter i den nyaste norske litteraturen, er svært langt unna denne karakteristikken.⁷²

Mie i *Lukta av våt jord om natta* tar ut sykmelding fra jobben sin som fotograf, mens Mathea i *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* tenker på døden, føler seg som en outsider og begår til slutt selvmord. I begge bøker er det derimot ytre faktorer som spiller inn i deres «skjørhet». Mie må forholde seg til sorgen over moren som tok selvmord, mens Mathea må prøve å finne sin plass i verden etter at hennes mann Epsilon dør. I Matheas tilfelle spiller nok også hennes folkeskyhet inn i bildet. Hun prøver likevel hardt, i alle fall etter at Epsilon er borte, med å få kontakt med andre mennesker.

På den andre siden har man karakterer som isolerer seg helt. En som gjør dette, og som er det andre eksempelet på en sterk kvinnekarakter, er Helena Müller i *Nesten for alvorlig*: «Jeg dro fra dem alle. Du kan si jeg rømte. [...] jeg drev meg selv mot bunnen, til det ble meningsløst å ha noe mer med dem å gjøre. Jeg har helt sluppet taket i mitt eget liv»⁷³. Vi møter henne når hun drar til Lutterdorf fra Salzburg, hvor hun har bodd på et vertshus i en måned.⁷⁴

Denne karakteren vil nok i større grad enn de andre kvinnelige karakterene i forfatterskolebøkene kunne passe inn i Norheims karakteristikkk av de kvinnelige karakterene som var vanlige i den norske litteraturen mellom 1990 og 2005. Slik disse kvinnene hadde for vane å kutte kontakt med menn som ønsket et forpliktende forhold,⁷⁵ kutter Helena kontakten med pianisten Gottlieb. Hun blir redd når det utvikles følelser i forholdet: «Nei sa han, jeg elsker deg. [...] Det var ikke første gang jeg hørte det, men det var første gang jeg ble redd når noen sa det. Han hadde utløst noe i meg, en følsomhet mot slike uttrykk»⁷⁶.

Helena har et prosjekt som hun kaller «fallet», hvor målet er å «gli in i musikken, å bli den»⁷⁷. Forbindelsen til Gottlieb truer dette prosjektet:

Han ville visst hjelpe meg, han ville overbevise meg om at jeg kunne være lykkelig. Jeg ville bare kjenne musikken, kjenne at den var noe å klamre seg fast til, kontrollere fallet. [...] Ble jeg værende hos ham, risikerte jeg å stagnere som lykkelig, menneskelig.⁷⁸

⁷² Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 234.

⁷³ Stokke-Bakken, *Nesten for alvorlig*, 18.

⁷⁴ Ibid., 11.

⁷⁵ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 14.

⁷⁶ Stokke-Bakken, *Nesten for alvorlig*, 45.

⁷⁷ Ibid., 29.

⁷⁸ Ibid., 49.

Løsningen til Helena blir å rømme og isolere seg fra omverdenen, slik at hun kan bli i ett med kunsten. Hun er derfor en kompromissløs karakter som gjør det hun føler hun må gjøre for å oppnå sitt mål. Helenas mål er selvdestruktiv og ender med et selvmord, men hun framstår likevel som en usentimental karakter som prøver å holde lykken på avstand. Helena er derfor den karakteren i forfatterskolebøkene som i størst grad ligner de kvinnelige karakterene som var vanlige i norsk litteratur for noen år tilbake.

Utover dette passer derimot flere av både de kvinnelige og mannlige hovedkarakterene inn i kategorien som skjøre, retningsløse eller som outsiders, eller i alle disse. Karakterene i forfatterskolebøkene kan derfor se ut til å ligne de karakterene vi til vanlig finner i nyere norsk litteratur akkurat nå når det gjelder disse karaktertrekkene.

Naivitet i komplekse bøker

En annen interessant tendens Norheim har fått øye på i den nyeste litteraturen er hvor lite reflekterte noen av hovedkarakterene er. Hun skriver:

Fleire gonger har det slått meg at romanpersonane kan vere dumme, på skalaen frå 'lite reflekterte' og heilt ut til 'stut dumme'. Denne eigenskapen er ikkje reservert for slike som forfatteren legg opp til at vi lesarar skal ta avstand frå. Nei, heilt alminnelege og ualminnelege kvardagsmenneske står fram med halvtenkte tankar og ugrunna standpunkt som dei luftar ganske ukritisk.⁷⁹

Det man kan stille spørsmål her er hva Norheim legger i «lite reflektert». At en karakter er lite reflektert kan bety at karakteren er dum, men det kan også bety at karakteren i liten grad reflekterer over det som skjer. Sistnevnte trenger derfor ikke bety at karakteren er mindre intellektuelt anlagt, men har med et fravær av reflektering å gjøre. Sistnevnte kan altså være et stilvalg hvor forfatteren velger å ikke gi oss lesere tilgang til alt det en karakter tenker. Fokuset kan da ligge mer på hva som skjer i en historie enn hva karakteren tenker rundt det som skjer. «Lite reflektert» blir altså et noe upresist begrep å bruke, da det kan bety flere forskjellige ting avhengig av kontekst.

At en karakter er lite reflektert kan også brukes om en karakter som er naiv. Norheim mener at en del av disse karakterene har til felles at de har barnlige egenskaper:

Barn snakkar før dei tenkjer. Dei kan også vegre seg mot realitetar som kolliderer med ønskedraumene. Dei er spontane og har ein tendens til å velje kortsiktige gode framfor langsiktige, ettersom dei heller vil nyte straks enn å utsetje nytinga til framtida. Og, trass i at dei har rykte på seg for å vere kloke og i tillegg representere sanninga: Barn

⁷⁹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 355.

kan ofte påstå ting dei ikkje har peiling på eller som dei ikkje har tenkt gjennom. Slike barnlege eingenskapar er det lett å få auge på hjå vaksne personar i samtidslitteraturen.⁸⁰

Den barnlige tankegangen som hun beskriver ovenfor kan beskrives som en naiv tankegang. For å spisse analysen av korpuset mitt, og unngå begreper som favner for bredt, har jeg da valgt å bruke ordet «naiv» om de karakterene jeg undersøker her.

En av de karakterene som kan sies å framstå naiv, er Mathea i *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*. Norheim trekker også henne fram, og skriver at «For somme er det endatil uklårt om dei har flykta inn i barndommen eller om dei rett og slett aldri har forlate han», og hun drar fram Mathea en karakter som ikke ser ut til å ha vært ute av barndommen i løpet av sitt liv.⁸¹

Med bakgrunn i det barnlige, vil jeg foreslå å bruke ordet «naiv» for å beskrive karakterer som Mathea. Det er tross alt ikke mangel på refleksjon som karakteriserer Mathea. Det er snarere *måten* hun reflekterer på som er det interessante: «I avisa leser jeg en artikkel hvor en lege prater i vei, og i en bisetning nevner han ‘memento mori’ som betyr ‘husk at du skal dø’, og det er altså det jeg har fått. Jeg lurere på om det kan kureres»⁸².

Med barnlig intuisjon tenker hun at mememto mori er en sykdom ettersom det er en lege som nevner dette. Det er altså ikke fravær av refleksjon, men snarere en naiv og særegen forståelse av verden Mathea legger fram.

En annen karakter fra mitt utvalg av bøker som kan sies å være naiv er Steffen fra *Steffen tar sin del av ansvaret*. Som jeg allerede har illustrert er han veldig opptatt av, men har ikke så mye peiling på miljøet, og løsningene han velger for å prøve å løse klimakrisen er dårlig gjennomtenkte og naive.

Det interessante med disse to karakterene er at Norheim sammenligner de med to andre kjente figurer. Hun skriver om Mathea at hun er «ei åndeleg bestemor til den infantile hovudpersonen i Erlend Loes *naiv.super.*»⁸³, mens Steffen er «ein yngre slektning av Erlend Loes *Doppler*»⁸⁴. Loes måte å skrive går innunder det som blir kalt ny-naivisme, og vil si en tilbakevending til det tilsynelatende ukompliserte og enkle.⁸⁵ Naivitet er en egenskap som er

⁸⁰ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 357.

⁸¹ Ibid.

⁸² Skomsvold, *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*, 53.

⁸³ Ibid., 93

⁸⁴ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 36.

⁸⁵ Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, 650.

vanlig i hans karakterer, og det er lett å se likheten mellom Loes karakterer og Mathea og Steffen, da de alle har en barnlig måte å resonnerer på.

Steffen kan sies å ha intertekstuell relasjon til boken *Doppler* også temamessig. Doppler rømmer fra sivilisasjonen for å leve i naturen, noe også Steffen forsøker å gjøre. Det er til og med en direkte referanse i *Steffen tar sin del av ansvaret*. Når Steffen chatter med vennen sin Markus om å reise på hytta for å leve klimanøytralt en periode, sier Markus at det er klisjé å dra ut i skogen for å leve nøkternt og spør: «har du lest doppler av erlend loe?»⁸⁶. Parallellene mellom disse to bøkene blir her pekt på, og gjort enda tydeligere.

Av andre som skiller seg ut har man karakterene i *Drammens rekordbok*, hvor spesielt en av hovedkarakterene, Reidar, framstår som noe naiv. Det som er spesielt med han, og kanskje en likhet man finner med Steffen, er at han *tror* han er veldig opplyst. Han har skrevet romanen *Fravær i rom* som handler om en mann som sitter i et rom og klør seg på knehasen. Forfatteren Ingvild Schade selv sier at «Det er en parodi på en selvhøytidelig norsk roman om menn som tenker masse svada som framstår poetisk».⁸⁷

Reidar er spesielt opptatt av filosofen Hegel, og Schade sier at «samtidig som Reidar siterer Hegel, mener han at han overgår Hegel, og at han har forstått alt».⁸⁸ Reidar har derimot ikke forstått alt, tvert imot så misforstår han filosofen.⁸⁹

Ellers har vi også hovedkarakterene i *Vi spring ikkje slik vi sprang*, som bare refereres til som bror og søster. De er ikke bare karakterer som oppfører seg og tenker barnlig. De er faktisk barn, og deres måte å tenke på kan forklares med det som utgangspunkt.

Boken består av korte passasjer hvor vi følger den nåværende hverdagen til søster og bror, samt blikk tilbake til da moren og faren var tilstede. Boken består også av historier som søster og bror forteller hverandre: «Kvar kveld fortel vi kvarandre forteljingar om korleis foreldra våre vart borte, og kvar kveld er det den sanne forteljinga som blir fortalt.»⁹⁰. Disse fortellingene prøver å gi svar til hvordan foreldrene ble borte, og de blir fortalt med barnas fantasi og logikk. Alt fra det å løpe etter en rev til det å ramle i et hull er forklaringer de gir hverandre på hvorfor foreldrene deres er forsvunnet:

Mor og far vakna ein morgon, og ikkje berre hadde dei krympa, dei hadde óg fått venger og antenne og fasettauge. Vi veit at utviklinga vanlegvis går frå egg til larve til puppe til å bli vårfluge. Med mor og far hadde det gått raskare. Dei hadde sovna som

⁸⁶ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 64.

⁸⁷ Siverts, «Sammen i Drammen», 38.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Langva, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, 27.

menneske og vakna som vårfluger. Dei visste ikkje kvar dei skulle gjere av seg, og då vi kom inn på soverommet, gøymde dei seg. Dei flaug opp til vindaugget, og dei kunne ikkje anna enn å sjå på at vi leita. No flaksar dei rundt, og dei følgjer med på oss.⁹¹

Samtidig som fokuset nesten gjennom hele boken er på bror og søster, og vi får innsyn i historiene de forteller hverandre, er det meste av fokuset rettet mot hva de sier og gjør. Vi får ikke noe direkte innsyn i hva de føler eller tenker (med unntak av hva de gjennom historiene tenker i fellesskap), og de framstår mer som typer enn individer. Dette kommer også fram ved at de omtales som bror og søster i boken, i stedet for å bli omtalt ved navn. Slik blir deres rolle som søster og bror mer viktig enn hvem de er som individer.

Gjennom historiene de forteller hverandre, og historier de har blitt fortalt av foreldrene sine, finner man intertekstuelle referanser til eventyr og fabler i boken, da det blant annet refereres til mytiske figurerer som Skrubben og Huldra. Man kan også ane assosiasjoner til *1001 natt* eller *Dekameronen* i og med at søster og bror befinner seg i en fanget situasjon hvor man kjemper for å overleve og forteller historier til hverandre for å få tiden til å gå. Selv om boken følger to barn, har boken mange lag, noe som krever en observant leser. Teksten inviterer oss til å lese den allegorisk, nesten som en parabel, men uten at det er entydig hva den vil si, noe som gjør tolkningsrommet stort. Selv om karakterene i disse bøkene kan framstå som naive, har romanene ofte flere lag av mening. Dette gir seg eksempelvis uttrykk i mange og ofte komplekse intertekstuelle lag, slik som i boken *Vi spring ikkje slik vi sprang*.

⁹¹ Langva, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, 33.

Tema og fiksjonsunivers

Norheims *Oppdateringar frå lykkelandet* er hovedsakelig en tematisk lesning av den nye norske litteraturen. Boken har 16 kapitler, hvorav 13 av disse er delt inn i ulike tematiske tendenser, eller kategorier, som har fått et helt kapittel viet til seg. I kapittel 16, «Sett frå ein annan vinkel», tar hun opp trekk som «går på kryss og tvers av tematikkane [...]».⁹²

Noen av de bøkene jeg undersøker går rett innunder Norheims kategorier, idet hun selv kommenterer dem og plasserer dem i disse. Noen av de øvrige forfatterskolebøkene finner man også naturlige plasser for i Norheims kategorier, mens andre kan ha trekk fra kategoriene, men lar seg vanskelig plassere i disse fullt og helt. Derfor har det vært nødvendig å supplere med flere kategorier. En kategori som Norheim har valgt å ikke omtale i et eget kapittel, men som blir diskutert mye i samtiden, er begrepet «virkelighetslitteratur». Jeg skal derfor begynne med dette emnet og undersøke om forfatterskolebøkene kan sies å inngå i dette litterære fenomenet.

Nærhet til virkeligheten

Som jeg så på i forrige kapittel, har hovedkarakterene i forfatterskolebøkene en del til felles med forfatterne av disse når man ser på valg av kjønn og alder. Forfatterskolebøkene skiller seg dermed ikke ut fra bøker skrevet av de nyeste forfatterne i den øvrige norske litteraturen, som også har en tendens til å velge hovedkarakterer som «kunne vært dem selv»⁹³.

Et spørsmål som kan være fristende å stille når man får øye på disse likhetene er følgende: *Er hovedkarakteren forfatteren?* Skriver forfatterskolestudentene, og andre forfattere av den nyeste litteraturen, innenfor den mye omtalte virkelighetslitteraturen?

I de siste årene har debatter i media om litteratur i stor grad kretset omkring litteraturens forhold til virkeligheten, og det som angivelig skal være en økning av forfattere som velger å skrive bøker hvor innholdet er basert på virkelige hendelser og personer. Debatten har spesielt kretset omkring det moralske aspektet når det kommer til å utlevere virkelige personer. Denne typen litteratur blir gjerne kalt «virkelighetslitteratur».

I artikkelen «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den» publisert i antologien *Norsk litterær årbok 2017*, skriver Frode Helmich Pedersen: «'Virkelighetslitteratur' er ikke et vitenskapelig begrep, men stammer fra avisenes

⁹² Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 20.

⁹³ *Ibid.*, 86.

kultursider, og er der ikke blitt utstyrt med en definisjon.»⁹⁴. Pedersen foreslår derfor følgende definisjon:

Virkelighetslitteratur betegner skjønnlitterære verker som legger seg tett opptil virkeligheten på en slik måte at gjenkjennelige, virkelige personer opptrer i verket, i situasjoner som faktisk har funnet sted. Disse situasjonene tenderer mot å være private snarere enn offentlige.⁹⁵

Betegnelsen blir et paraplybegrep for mange ulike typer litteratur og kan framstå som lite spesifikk. Samtidig mener Pedersen at dette i noen tilfeller kan være en fordel. En av dem er at «fordi den er så vid, er [virkelighetslitteraturbegrepet] egnet til å sette ord på *hele* dette samtidslitterære fenomenet i alle dets forgreininger og avskygninger».⁹⁶

Pedersen mener videre at det «vanskelig [kan] herske tvil om at virkelighetslitteraturen er et dominerende fenomen [...]»⁹⁷. Martha Norheim mener derimot det ikke er særlig mange av de nyeste forfatterne som skriver virkelighetslitteratur.⁹⁸ Hvis det er slik Norheim påstår, hvorfor er det da så mange som mener det motsatte? Norheims forklaring er medias dekning av litteraturen:

[...] [Litteraturdebatten] har sirkla kring sjølvbiografiske romanar, sjølvfiksjonar og meir allment: «virkelighetslitteratur». At det store fleirtalet av skjønnlitterære bøker som framleis er fiksjon får mindre merksemd, må media og litteraturkommentatorarar og meg sjølv inkludert, ta på si kappe.⁹⁹

Norheim gir uttrykk for at grunnen til at virkelighetslitteratur er svært synlig som litterært fenomen, er fordi den er mer kontroversiell og dermed får mer spalteplass. Mesteparten av litteraturen er fiksjon etter hennes mening. At Pedersen og Norheim har så forskjellig syn når det kommer til hvor utbredt virkelighetslitteraturen i det norske litteraturlandskapet er, kan komme av at de opererer med ulike definisjoner når det kommer til begrepet.

Norheim skriver at «få av dei nyaste forfattarane skriv romanar der hovudpersonen heiter det same som dei sjølve».¹⁰⁰ Hun definerer dermed virkelighetslitteratur ved at forfatteren bevisst må signalisere, gjennom bruk av eget navn, at vi som lesere skal lese den gjeldende litteraturen selvbiofisk. Norheims definisjon ser altså ut til å være smalere enn Pedersens. Norheim skriver: «Vi må på ny gå opp skiljet mellom dei eksplisitt

⁹⁴ Pedersen, «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den», 33.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Pedersen, «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den», 33.

⁹⁸ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 343.

⁹⁹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 335.

¹⁰⁰ Ibid.

sjølvbiografiske romanane der dette er vesentleg for lesinga av verket på den eine sida, og bøker der forfattaren skriv på eigne livserfaringar utan å gjere nummer av det, på den andre».¹⁰¹

Det kan se ut som Norheims definisjon krever at *selvframstilling* må være et krav for at noe skal kunne defineres som virkelighetslitteratur. Selvframstilling er et begrep Arne Melberg presenterer i boken *Selvskrevet*.¹⁰² Dette er et samlebegrep for ulike litterære strategier hvor forfatteren skriver om seg selv. Pedersen er inne på dette i hans definisjon når han skriver at situasjonene er private oftere enn offentlige. Pedersens definisjon utelukker derimot ikke offentlige situasjoner fullstendig. Dette gjør at den historiske forfatterskoleromanen *Himmelreisande* av Berit Rødstøl kan defineres som virkelighetslitteratur dersom man tar i bruk hans tolkning av begrepet.

Handlingen i Berit Rødstøls *Himmelreisande* foregår i tidsrommet 2. februar 1957 til 4. november 1957 i Sovjetunionen. Handlingen kretser rundt den sovjetiske rakettoppskytningen av hunden Kudryavka, som vi bedre kjenner som Laika. Det foregår to parallelle historier hvor vi veksler mellom å følge forskeren Oleg Andreevitsj Gazenko, som velger ut og trener Kudryavka, og Pavel Mikhajlovitsj, sønn av en Major som også er tilknyttet rakettoppskytningen.

Romanen er altså basert på historiske personer, som Gazenko, og skiller seg derfor ut fra den nye litteraturens tendens om å skrive om personer som forfatteren selv kunne vært. Den skriver seg derimot inn i en annen tendens som Marta Norheim mener å ha fått øye på. Et av kapitlene Norheim tar for seg i *Oppdateringar frå lykkelandet* har fått tittelen «Historie og historiar», da hun mener at «den historiske romanen står heilt uvanleg sterkt for tida.»¹⁰³. Hun skriver videre: «Forfattarar i dette kapittelet har forsynt seg raust både frå den historiske skattekista og frå skrinet med litterære grep. Her er fakta og kontrafakta, historiske personar i rolla som seg sjølv eller i til no ukjende roller, og her er oppdikta personar i faktiske rammer»¹⁰⁴. I Rødstøls univers får vi innsyn i den Sovjetiske rakettoppskytningen i romanform. Denne boken omhandler gjenkjennelige, virkelige personer i situasjoner som har funnet sted, og kan derfor tilhøre virkelighetslitteratur-sjangeren hvis man følger Pedersens definisjon.

¹⁰¹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 346.

¹⁰² Melberg, *Selvskrevet*

¹⁰³ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 275.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 288.

Man kan diskutere hvorvidt Norheims kategorisering er dekkende nok, eller om Pedersens definisjon blir for bred. Det som er sikkert er at det er vanskelig å undersøke hvilke forfatterskoleromaner som kan gå innunder begrepet «virkelighetslitteratur». Spesielt dersom man følger Pedersens forslag til definisjon og forfatteren ikke bruker eget navn i teksten. Dette fordi det krever at vi som lesere må ha opplysninger om forfatterens privatliv dersom verket er selvbiografisk for å klare å gjenkjenne det som det. Ofte har man ikke tilgang til dette, med mindre forfatteren til en viss grad er berømt eller forfatteren selv uttaler seg om saken. Et annet alternativ er at personene som skildres kan være kjente personer i offentligheten eller historisk kjente personer, slik som i *Himmelreisande*.

De andre forfatterskolebøkene er det vanskeligere å plassere under paraplybegrepet. Følger man Norheims tilnærming ved å studere hvorvidt hovedkarakteren deler navn med forfatteren, kan man til en viss grad avgjøre om en bok er selvbiografisk og derfor også virkelighetslitteratur. På denne måten signaliserer forfatteren at en tekst skal leses med dette som utgangspunkt. Likevel kan man ikke utelukke at en tekst kan inneholde forfatterens navn, uten at hendelsene faktisk har funnet sted. Navn på karakterer er derfor ingen skuddsikker måte å avgjøre bokens forhold til virkeligheten på. Det som derimot kan undersøkes er om det er noen av forfatterne i forfatterskolebøkene skriver under eget navn eller ikke, slik Norheim mener de nyeste forfatterne i samtidslitteraturen i liten grad gjør.

Ingen av forfatterskolebøkene har en hovedkarakter med samme navn som forfatteren selv. Basert på Norheims definisjon, kan man derfor argumentere for at forfatterskolebøkene ikke faller innenfor virkelighetslitteratur-fenomenet. Et mulig unntak er romanen *Rastløs*. Norheim mener denne muligens kan plasseres innunder termen «virkelighetslitteratur», men bare under tvil ettersom denne boken har en navnløs jeg-forteller.¹⁰⁵ Dette er et eksempel på at Norheim bryter med sitt eget rammeverk i defineringen av begrepet. Fordi jeg-fortelleren er navnløs, kan man hverken bekrefte eller avkrefte om boken er virkelighetslitteratur dersom man bare bruker teksten som kilde. Norheim velger da å si at denne *muligens* kan gå innunder termen.

Kenneth Moe, forfatteren av *Rastløs*, sier derimot eksplisitt at boken er selvbiografisk. Dette blant annet i en kronikk på NRK sine nettsider, kalt «Hvordan det er å skrive en roman»¹⁰⁶. Forfatteren anser boken som selvbiografisk, og uttrykker dette i media. Hvorfor er det bare under tvil at denne romanen da kan gå innunder virkelighetslitteratur-fenomenet? Her

¹⁰⁵ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 334.

¹⁰⁶ Moe, «Hvordan det er å skrive en roman».

kan man igjen stille spørsmål ved Norheims definisjon, om den blir for smal og utelukker konteksten rundt boken i for stor grad.

Forfatterne av forfatterskolebøkene bruker ikke eget navn på hovedkarakteren i debutbøkene sine. Det er likevel nevneverdig å nevne forfatteren Kjersti Annesdatter Skomsvold i sammenheng med dette. Etter debutboken hennes *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*, kom hun med en andrebok: *Monstermenneske*. I denne boken heter hovedkarakteren det samme som forfatteren. At forfatterskolestudenter aldri skriver under eget navn kan man dermed ikke påstå, men man kan si at det i alle fall ikke er en tendens at de velger å bruke egne navn på hovedkarakteren i debutverkene sine.

At forfatterne skriver om karakterer som kunne vært dem selv, som ble fastslått i forrige kapittel, vil altså ikke nødvendigvis si at hovedkarakteren er ment å være forfatteren. Forfatterskoleforfatterne velger i liten grad sitt eget navn i verkene sine. Betyr dette at forfatterskolebøkene skiller seg fra den øvrige norske litteraturen i dag? Fasiten på dette spørsmålet avhenger av hvilket syn man har på virkelighetslitteraturen som litterært fenomen i samtidslitteraturen: Norheim mener de nye forfatterne skriver lite selvbiografisk, Pedersen at det er en klar tendens at det skrives mye virkelighetslitteratur i norsk samtidslitteratur. Om forfatterskolebøkene bryter med den øvrige tendensen avhenger dermed av hvilket syn man legger til grunn.

Fiksjonsuniversets betydning

På tross av uklarheter i virkelighetsspørsmålet, er alle bøkene i samspill med virkeligheten: Nesten alle forfatterskolebøkene foregår i et realistisk univers satt til vår samtid. Det er bare tre unntak fra dette. Den ene er den tidligere nevnte *Himmelreisande*, er i et realistisk univers, men er satt i fortiden. De to andre forfatterskolebøkene er *Vi spring ikkje slik vi sprang* og *Skipet siglar vidare*.

I *Vi spring ikkje slik vi sprang* blir vi møtt med et underlig premiss: Bror og søster våkner og foreldrene har forsvunnet. De prøver å finne forklaringer på hva som har skjedd, men vi som lesere får aldri vite hvorfor foreldrene plutselig forduftet.

Universet som handlingen foregår i kan oppleves som noe absurd, fremmedgjørende og med fantastiske elementer. Det kan på denne måten minne om et kafkask univers. I likhet med Kafkas litteratur fokuseres det på det ytre, framfor tanker og følelser, og den ytre handlingen framstår drømmeaktig uten at karakterene opplever virkeligheten som en drøm. Et eksempel er når de først leter etter foreldrene sine:

Etter frukost går bror og søster ut i hagen. Dei går saman, hand i hand, rundt huset. Dei byrjar på plenen på nedsida og går heilt rundt. Bror stoppar brått og seier: Men tenk om mor og far leitar etter oss og går saman rundt huset, óg. Heile tida er vi på kvar vår side av huset. Vi får vente her, då, sier søster, så kjem dei vel rundt snart. Men, seier bror. Tenk om dei stoppar akkurat samstundes som oss.¹⁰⁷

Man kan derfor spørre seg om *Vi spring ikkje slik vi sprang* i likhet med Kafkas romaner er bygget på enn annen logikk enn vår verden, eller om valg av karakterer kan ha noe å si for persepsjonen. Kan valg av barn som hovedpersoner ha noe å si for virkelighetsoppfatningen i romanen? Hva er ekte og hva er ikke? Kan det absurde til en viss grad være et produkt av barnas fantasi? Universet oppleves i for stor grad underlig til at det kan være forklaringen alene, men det er spennende hvordan boken leker med denne ambivalensen.

Stilen i boken er handlingsfokusert. I det legger jeg at det i stor grad fokuseres på hva karakterene gjør og at vi ikke får noe direkte innsyn i hva de tenker og føler utenom det de forteller hverandre. Selv om stilen i boken er handlingsfokusert, vil det likevel ikke si at boken som helhet er det. Tvert imot er den preget av stillstand. Lik et absurd teater i Becketts stil, er det tilstanden snarere enn handlingen som er midtpunktet for historien. Det bror og søster bedriver tiden sin med, påvirker progresjonen i situasjonen deres i liten grad.

Tid og rom er interessant å gå nærmere på: *Himmelreisande* går tilbake i tid, *Vi spring ikkje slik vi sprang* har ikke noe holdepunkt som tilsier hva slags tid vi befinner oss i og handlingen i *Og skipet siglar vidare* tar plass i framtiden i et postapokalyptisk univers. I sistnevnte roman følger vi Poll og resten av mannskapet på et skip. Disse blir født, oppvokst og dør på dette skipet uten å vite om det finnes andre mennesker. Av disse bøkene er det de to sistnevnte som i størst grad kan sies å være mest fjernet fra virkeligheten, noe som henger med at fiksjonsuniversene er urealistiske.

At de fleste forfatterskolestudentene velger et realistisk univers er ikke en tendens som bare gjelder forfatterskolestudentene. Den realistiske tradisjonen har lenge stått sterkt i Norge.¹⁰⁸ Valg av realistiske univers er altså noe som gjelder for mye av den øvrige norske litteraturen.

Med unntak av de tre nevnte bøkene ovenfor, velger de fleste av forfatterskolestudentene et realistisk univers satt til vår samtid. Handlingen foregår også ofte i omgivelser forfatterne er kjent med. Ifølge Norheim gjelder dette også for den nye litteraturen generelt, så også her følger de fleste forfatterskolebøkene den generelle tendensen i norsk litteratur.

¹⁰⁷ Langva, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, 4.

¹⁰⁸ Hagen, «realisme – litteratur».

Norheim skriver i *Oppdateringar frå lykkelandet* at da hun skrev forgjengeren til denne, *Røff guide til samtidslitteraturen*, var det tydelige skiller mellom by-litteratur og bygdeskildringer.¹⁰⁹ Dette har derimot endret seg:

No tematiserer litteraturen i mindre grad staden handlinga foregår på. Det er lite av den typen «dirty realism» der tause karar i parkas lever på trygd i bygder kvinnene har flytta bort frå. Sameleis er det sjeldan at det spesifikt urbane spelar ei sentral rolle. [...] Dei fleste hovudpersonar lever nok, lik forfattarane sine, likevel i Oslo, utan at det er gjort noko særleg nummer av det. Kva som har skjedd med Bygde-Noreg er sanneleg ikkje god å seie. Kanskje dukkar det opp att om nokre år.¹¹⁰

Fraværet av lokasjon som et sentralt tema for handlingen kan se ut til å stemme overens med hvordan forfatterskolebøkene opererer. Ser man på urbane eksempler, befinner hovedkarakterene i *Steffen tar sin del av ansvaret* og *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* hvor begge seg i Oslo. Lokasjonen er ikke tema i seg selv, men et sted hvor handlingen og karakterene tilfeldigvis befinner seg. Det samme finner vi i for eksempel *Vi er vel helte* som veksler mellom å finne sted i København og Berlin. Vi har derimot et unntak fra dette, og det er boken *Drammens rekorbok*. Her spiller plassen en viktig rolle, noe som også signaliseres gjennom tittelen. Et fellestrekk mellom alle bøkene er at forfatterne viser til god kjennskap til de stedene der hovedkarakterene plasseres i.

Romaner om bygda er heller ikke noe som er helt fraværende i forfatterskolebøkene. I bøkene *Skårgangar* og *Alle vet kven du er* befinner handlingen seg på bygda, og i begge tilfeller er stedet viktig for handlingen.

I *Skårgangar* tematiseres det harde gårdslivet. Vi møter Johannes som har odelsretten på gården og som dermed er nødt til å overta etter faren hans går bort. To av hans søstre drar hjemmefra tidlig, mens hans egen frihet blir innskrenket. Johannes får på et tidspunkt en samboer eller kone, men også hun flytter vekk. Vi blir introdusert for et ensomt liv med strevsomt arbeid og fattigdom.

I *Alle vet hvem du er* er stedet også viktig for handlingen. Denne romanen handler nettopp om det tittelen tilsier: På bygda vet alle hvem du er. Boken tar for seg Sindre som går siste år på videregående og er kjæreste med Helena. Da Sindre ble sammen med Helena, var hun egentlig kjæresten til Mads, og som et resultat av dette får han juling av Mads. Ettersom det er et lite miljø hvor nesten alle kjenner alle, møter Sindre og Mads på hverandre fra tid til annen. Mads er voldelig av natur:

¹⁰⁹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 15.

¹¹⁰ Ibid.

Mads begynner å fortelle en anekdote som Sindre regner med ender i en slåsskamp. Det er visst det han gjør, slåss og drikker, og det samme om igjen i en omvendt rekkefølge. Det han gjorde mot meg, tenker han, selv om jeg fortjente det, stjal jo Helena fra han, fortjente det mer enn han utlendingen som bare var på feil sted til feil tid, men likevel, han hata meg nok, og jeg ble advart: Du legger deg ikke ut med Mads.¹¹¹

Som man kan se av utdraget ovenfor tar Sindre avstand fra voldshandlingene, samtidig som han mener han selv fortjente å få bank. Begge disse tingene endrer seg derimot utover i handlingen. Sindre blir noe uventet venn med Mads og kompisen hans Christer da han tilbyr seg å være sjåfør for dem. Her blir han en passiv deltager for blind vold. Utenfor et utested banker Mads opp to tilfeldige fotballgutter, mens Christer og Sindre står og ser på. I stedet for å ta avstand fra handlingene viser han begeistring: «Christer dulter Sindre i sida. Tørk av deg det gliset og start bilen, hørte du meg ikke. Han nikker, tvinger seg selv til å gå.»¹¹².

I løpet av boken tar guttene som ble banket opp hevn og gyver løs på Sindre. Han viste en viss forståelse for at han fikk bank av Mads, men denne gangen viser han liten velvilje: «Han spiller scena hvor Mads slo ned soperen gang på gang i hodet, hver gang det verker i kroppen, lukker han øynene. Ønsker han kunne gjøre det igjen, på en eller annen måte»¹¹³. Sindre vil ha hevn og får med seg Mads og Christer som bortfører en av fotballguttene. De banker han opp og kjører han til en øde landevei hvor de slipper han av med en plastpose over hodet. Det hele ender tragisk:

Sindre ser i sladrespeilet at soperen prøver å komme seg på beina der bak, snubler, fortsatt med plastposen på hodet. Hva faen er det han driver med. Soperen kommer seg på beina, men får ikke av seg plastposen, faller igjen. [...] Soperen står halvveis oppreist ute på veien. Det kommer en bil i høy fart over bakketoppen, kjører rett mot soperen. Sindre setter foten på bremsen, nøler. Fortsett å kjøre, for helvete! Brøler Christer. Han flytter foten tilbake på gassen og ser framover.¹¹⁴

Sindre slites mellom alle forventningene folk stiller ham, mest faren og kjæresten Helena, samtidig blir den destruktive og voldelige trangen til Sindre stadig mer påtrengende. På et tidspunkt er han utro, og slår til broren til Helena i aggresjon over at han truer med å fortelle henne det. Da tar faren en alvorsprat med han:

Hva går det av deg. Du slår ikke folk. Du har aldri holdt på slik før. Hva tror du de sier på bygda når de hører om dette. Driter jeg i, kan jule så mye som de vil på bygda om

¹¹¹ Hunnes, *Alle vet hvem du er*, 18.

¹¹² *Ibid*, 25.

¹¹³ *Ibid*, 122.

¹¹⁴ *Ibid*, 142.

meg, jeg gir faen. Må du passe deg gutt, sier faren. Nei, jeg har ikke tenkt å passe meg, bygda kan tro hva faen de vil, går sikkert rykter om meg her fra før av.¹¹⁵

Som utdraget ovenfor viser, er det ikke bare faren og Helene som Sindre må ta hensyn til, men hele bygda. Slik tematiseres bygda som sted, og dens viktige i rolle som tema i romanen understrekes av bokens tittel: *Alle vet hvem du er*.

Det kan altså se ut som de fleste forfatterskolebøkene ikke tillegger stedet for handlingen særlig betydning. De fleste forfatterskoleromanene skildrer urbane miljø, og i bare én av disse, nemlig *Drammens rekorbok*, er stedet viktig. Interessant er det derfor at begge bøker som skildrer et bygdemiljø, tillegger stedet en vesentlig betydning for historien. *Skårgangar* og *Alle vet hvem du er* tematiserer altså bygda, mens de urbane miljøene i forfatterskolebøkene som oftest bare blir et sted hvor karakterene befinner seg. Disse tre bøkene skiller seg derfor fra den tendensen Norheim skriver om.

Alle forfatterskoleforfatterne har ett sted til felles, nemlig Bergen, ettersom Skrivekunstakademiet hører til i denne byen. Dermed ville man kanskje trodd at noen av disse ville valgt denne byen som sted for handlingene i verkene sine. Norheim skriver at det spesifikt urbane sjelden spiller en sentral rolle, men at «[...] Bergen [er et] unntak, denne merkelege byen ingen skrivekunstakademistudent forlét utan å ha publisert sine byspesifikke erfaringar eller traume».¹¹⁶ Det ser derimot ikke ut til at noen av forfatterskoleforfatterne jeg har valgt meg ut velger å la handlingen foregå der, i alle fall ikke i deres debutbøker.

Forfattere med skriveakademiske briller

Forfatterskolebøkene er alle skrevet av forfattere som tidligere har studert ved Skrivekunstakademiet. Siden de nyeste forfatterne har en tendens til å skrive om folk de selv kunne vært, og alle forfatterskolestudentene deler en felles bakgrunn ved at alle har tatt en forfatterskoleutdanning, kunne man derfor forvente at mange har skrijving som tema i bøkene sine. Dette ser derimot ikke ut til å være en veldig sterk tendens. Det er likevel noen få av bøkene som tar for seg selve skrijvingen som fenomen.

En karakter med ambisjoner om å skrive er Steffen i *Steffen tar sin del av ansvaret*. For det meste går hans skrijving i lister eller handlingsplaner han lager seg for å få tiden til å gå mens han er på hytta. Et av punktene han setter på listen er å skrive krim, men det blir med tanken:

¹¹⁵ Hunnes, *Alle vet hvem du er*, 130.

¹¹⁶ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 15.

Liste over gjøremål på den siste handlingsplanen er oppløftende lesning. Jeg har gjort unna nesten alt som står på den. I tillegg har noen av punktene falt bort av seg selv. Det som gjenstår er å lage et maleri, hvis bort fra *Skrive krim*, som står skrevet på neste side av notatblokken. Man kan se bort fra det. Etter at jeg skrev det, har jeg tenkt at det like gjerne kan være *lese krim*.¹¹⁷

I likhet med skrivingen blir det lite lesing: «Jeg legger boken på spisebordet, gidder ikke lese mer. Gruer meg til å lese mer. Bøker er kjedelige. De stjeler for mye av tiden min. Jeg har lyst til å se en dvd.»¹¹⁸. Steffen har altså ambisjoner om å skrive, men mangler interessen for litteratur. På en annen handlingsplan har han et punkt som lyder «Skrive erotisk novelle»¹¹⁹, og dette er et prosjekt han faktisk begynner å skrive på i hytteboken (noe som gir en god latter for familien hans som åpner den på et tidspunkt).

Boken handler altså ikke om skriving og litteratur, men har noen episoder hvor det blir nevnt. Felles har de at vi får se hvor liten kunnskap og til dels liten interesse Steffen har for dette emnet. Selv om forfatteren åpenbart har mye kunnskap om litteratur, mangler altså hovedkarakteren hans dette. Dette er interessant fordi karakteren på andre måter kunne vært forfatteren selv: Christian Valeur var 23 år da boken ble utgitt og Steffen er 23 år. Begge er menn og begge er fra Oslo. Ved å utstyre Steffen med et ambivalent og uvitende forhold til litteratur, skaper han en distanse mellom seg selv og karakteren. Som tidligere nevnt er det også en referanse til *Doppler* av Erlend Loe i denne boken, men denne har ikke Steffen hørt om. Kjæresten til Steffen foreslår også at han skal begynne på *Westerdals School of Communication* i stedet for å fortsette på jussen som han egentlig ikke liker. Steffen vet hva han mener om den saken: «Jeg synes det er en tåpelig idé»¹²⁰. *Westerdals School of Communication* er en skole hvor man kan studere kreative emner, som for eksempel tekstforfatterlinjen. Valeur har selv gått ved denne linjen,¹²¹ noe som er med på å forsterke distansen mellom hovedkarakteren og forfatteren. Boken har altså ikke skriving som et hovedtema, men leker med referanser, ironi og distanse når det kommer til litteratur og skrivehåndverket.

En bok som tematiserer skriving i mye større grad, er *Drammens rekordbok*. Karakteren Reidar har gått på en forfatterskole i Drammen. Dette er den eneste av bøkene som rommer en karakter som har gått ved en forfatterskole.

¹¹⁷ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 111.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 49.

¹²⁰ Ibid., 255.

¹²¹ Forfattersentrum, «Litterær sitcom».

Reidar har skrevet boken *Fravær i rom* som han mener handler om «[...] en jegperson som oppdager tomrommets uendelige potensial. Derav tittelen *Fravær i rom*».¹²² Boken handler derimot ikke om særlig mye annet enn en mann som sitter inne på et rom og klør seg bak knehasen.

Ikke særlig mange har troen på Reidar forfatterskap. Ikke engang den unge nevøen hans Glenn synes Reidar skriver noe særlig bra: «Han skriver ikke helt optimalt. Jeg ser heller opp til de gamle forfatterkompisene hans som skriver mattebøker om kjedelige barn som trenger hjelp til å skjære opp kaker i perfekte stykker. Det er optimale dikt»¹²³.

Glenn er selv en aspirerende forfatter som skriver dikt, og hans oppskrift på den optimale litteraturen er følgende: «Det optimale diktet er kort. Det optimale diktet klipper ei morkake i urettferdige deler og serverer alle verdens perfekte barn en passe munnfull»¹²⁴. I denne boken blir vi altså presentert for både forfatterspirer og deres poetikk. Begge karakterer framstår som pretensiøse, og boken blir slik en kommentar og parodi på det jeg nevnte i forrige kapittel forfatteren Schade kalte for «menn som tenker masse svada som framstår poetisk»¹²⁵.

Skriving og isolasjon som prosjekt

Reidar i *Drammens rekordbok* har altså bakgrunn fra en forfatterskole, et sted hvor man kan dele tekster og få tilbakemelding fra andre i tekstverkstedet, og man har et slags fellesskap i skrivehverdagen. I bøkene *Rastløs* og *Nesten for alvorlig* er derimot skrivningen et produkt av isolasjon.

I *Rastløs* og *Nesten for alvorlig* tematiseres skrivningen i handlingsrommet ved at hovedpersonene sitter og skriver. Fortellerstemmen smelter sammen med det de skriver, og det er dette vi lesere har tilgang til. Felles for begge disse bøkene er at hovedkarakterene skriver i isolasjon. Skrivningen blir et prosjekt, i synergi med isolasjonen disse karakterene utsetter seg for. I *Rastløs* begynner den navnløse jeg-personen å skrive på grunn av kjærlighetssorg:

Du spør om jeg skriver om deg og det korte svaret er «ja» og resten av dette famlende brevet får være det lange. For du vil vel høre hele remsa kan jeg tenke meg, forfengelig som du er: Hvordan jeg forelsket meg, hvordan jeg ennå lengter, og så vil

¹²² Schade, *Drammens rekordbok*, 12.

¹²³ Ibid., 64.

¹²⁴ Schade, *Drammens rekordbok*, 64.

¹²⁵ Siverts, «Sammen i Drammen», 38.

du sikkert at jeg skal finne poesi i all elendigheten, og dra noe visdom ut av ræva, og det skulle jeg saktens fått til.¹²⁶

Skrivingen blir en måte for hovedpersonen å skrive seg gjennom kjærlighetssorgen og samtidig dokumentere den, men isolasjonen kan også sies å ha en annen agenda: «Hvor mye kan man egentlig lære om livet gjennom sprekker i persiennene?»¹²⁷.

Isolasjon blir da et prosjekt hvor jeg-personen prøver å finne ut om han kan nå en slags dypere innsikt ved å være alene, en måte å legitimere sin nå mer ensomme tilværelse på. Samtidig tviler han: «*Ensomme mennesker vet også noe om livet!* ... Den forrige setningen har kvernet rundt i hodet mitt en god stund nå, men jeg stoler ikke på den, slik jeg i grunnen er skeptisk til det meste jeg tenker og i flyktige øyeblikk prøver å tro på»¹²⁸.

Norheim mener at *Rastløs* er blant den typen bøker som skaper påstanden om at de nye forfatterne ikke ser lenger enn til sin egen navle, fordi de har et intimt og kroppsnært perspektiv.¹²⁹ Norheim mener likevel det blir feil å si at denne typen bøker ikke sier noe mer utover sin egen tilstedeværelse:

Eg har tidligare hevda at bøker som er sterkt subjektive, kan uttrykkje noko svært allmennmenneskeleg. Her skal eg leggje til eit anna perspektiv: Dei som isolerer seg eller av andre grunnar har lite kontakt med omverda, seier temmeleg mykje om verda dei ikkje tek særleg del i.¹³⁰

Det at hovedpersonen i *Rastløs* lever på studielån uten å studere, og uten at noen tar affære sier noe om samfunnet vårt. Man blir gitt tillit og ansvar, og samtidig friheten til å gjøre hva man vil uten for mye innblanding. Denne friheten er egentlig et gode, men blir til sin motsats når en person velger å isolere seg, uten protester fra omverdenen. Det sier oss at samfunnet som blir tegnet opp i denne romanen legger til rette for at man kan ta dårlige valg for seg selv, potensielt sett også gjøre seg selv vondt, uten at noen griper inn.

I *Nesten for alvorlig* møter vi Helena Müller. Som nevnt i forrige kapittel isolerer hun seg fra omverdenen for å bli i ett med kunsten. I en drøm møter hun Larsen:

Jeg vet ikke om du husker meg, Larsen, det var jeg som drømte om deg. [...] Jeg er i verdensrommet. Jeg er alene, med mørket, og lydene mine. [...] Så plutselig, en fjern skikkelse, et annet menneske, langt der ute: Larsen!¹³¹

¹²⁶ Moe, *Rastløs*, 7.

¹²⁷ Ibid., 8.

¹²⁸ Moe, *Rastløs*, 7.

¹²⁹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 349.

¹³⁰ Ibid., 351.

¹³¹ Stokke-Bakken, *Nesten for alvorlig*, 9.

Etter denne drømmen skaper hun den fiksjonelle karakteren Jørgen Larsen og begynner å skrive om han. Han er en mann med kone og en sønn, Aurora og Julian, men velger å forlate dem fordi han en dag blir redd for å miste dem og smerten det måtte medføre: «Det måtte stoppe nå, han kunne ikke fortsette å være så glad i dem, det var allerede altfor mye. Han hadde mistet kontrollen. Muligheten for å miste dem rev ham i lungene»¹³². Hvorfor dette skriveprosjektet blir til er Helena derimot ikke helt sikker på:

Jeg skriver. Jeg skriver for å likne på deg. Jeg skriver for å være deg. Jeg skriver fordi jeg likner på deg. Jeg skriver fordi du ikke likner på meg. Jeg skriver for å skjønne hvorfor du dro fra dem. Jeg skriver fordi jeg likner på dem du forlot. Jeg skriver fordi jeg ikke likner på noen, fordi dette er noe fullstendig annet. Jeg skriver for å forstå. Nei. Jeg skriver for å forsvinne.¹³³

Det å kunne forsvinne; miste seg selv i teksten ser ut til å være en av forklaringene Helena gir som grunn for å skrive. Det blir nesten det samme som å forsvinne i kunsten generelt, slik Helena vil med musikken. Samtidig er det et paradoks at man skal forsvinne ved å skrive, da ens tanker vil foreviges i skriften.

Larsens funksjon i romanen er å gjøre oss lesere bedre kjent med Helena. Helena skriver hun forlater Gottlieb fordi hun er redd for å bli lykkelig, og det vil ødelegge hennes prosjekt om å bli i ett med kunsten. Med Larsens fortelling kan man ane at grunnen er noe mer kompleks. Som hun skriver i utdraget ovenfor ligner Helena på Larsen, men samtidig ikke. Hun skriver også at hun selv ligner på «dem du forlot», og skriver tidligere til Larsen at han «[...] minnet meg svakt om faren min [...]»¹³⁴. Larsen kan derfor sies å være en måte for Helena å prøve å forstå hvorfor hun forlater Gottlieb og lykkes på, i tillegg til å forstå hvorfor faren forlot henne. Faren tok nemlig selvmord da hun var ni år, og Helena ender opp med å gjøre det samme.

Skrivningen blir i begge bøker en måte for hovedpersonene å ransake seg selv på, for å komme til en dypere innsikt. Samtidig er det en interessant ting at det i begge bøkene adresseres det til et «du». Den navnløse jeg-personen henvender seg til jenta som ga han kjærlighetssorg, mens Helena henvender seg til sin egen fiksjonelle karakter. Dette er interessant fordi karakterene søker en isolasjon. Samtidig henvender de seg til noen utenfor dem selv.

¹³² Stokke-Bakken, *Nesten for alvorlig*, 37.

¹³³ *Ibid.*, 26.

¹³⁴ Stokke-Bakken, *Nesten for alvorlig*, 12.

Isolasjon av ulike dimensjoner

Isolasjon er ikke noe som bare befinner seg i forfatterskolebøkene som handler om skriving, men noe som går igjen i flere av dem. Flere ulike typer isolasjon beskrives, enten den typen hvor hovedkarakterer er isolert fra andre, eller der hvor flere karakterer befinner seg i isolasjon samlet.

I to av bøkene er det på hytta karakterene isolerer seg. I *Lukta av våt jord om natta* reiser Mie, faren og søsteren til hytta for å være der en stund og sørge etter at moren dør. I den andre boken, *Steffen tar sin del av ansvaret*, kan det først se ut som Steffen reiser til hytta for å reddemiljøet, der han han reiser til hytta for å feire jul alene. Egentlig handler det om noe annet. Steffen er lei seg etter at han så at jenten han er forelsket i kysset en av kompisene hans på fest. I tillegg har han egentlig en kjæreste fra før av. Det blir for mye for Steffen og han reiser derfor til hytta og sier det er fordi han skal gjøre en innsats for miljøet.

I begge disse bøkene er det en frivillig isolering som er et produkt av en vanskelig situasjon. Hos Mie i *Lukta av våt jord om natta* skjer denne i felleskap med hennes søster og far, mens Steffen foretar seg flukten til hytta alene. Helt til familien hans bestemmer seg for å komme etter.

Det finnes også eksempler på ufrivillig isolasjon i forfatterskolebøken. Dette gjelder bøkene *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*, *Vi spring ikkje slik vi sprang* og *Skårgangar*. I *Skårgangar* får Johannes overlatt gården til seg selv, og folk flytter vekk. I *Vi spring ikkje slik vi sprang* våkner en dag søster og bror opp til at foreldrene har forsvunnet og må klare seg selv. Mathea i *Jo fortere jeg går* har aldri hatt særlig interesse i å ha kontakt med andre mennesker enn mannen hennes Epsilon. Da han dør prøver hun derimot å bli kjent med andre mennesker, men sliter ettersom hun alltid har vært folkesky og noe eksentrisk. Hun gjør tapre forsøk igjen og igjen, men det kommer alltid noe imellom hennes forsøk på å få kontakt med andre mennesker. Et godt eksempel på dette er når hun har bakt rundstykker til nabolagets dugnad, men ikke tør å gå ned til de andre:

Jeg ser på moren til June og de andre naboene som bidrar til fellesskapet, og jeg skulle ønske jeg ble holdt i husarrest. Fanget i mitt eget hjem, som Aung San Suu Kyi. Jeg kunne aldri gå utenfor døra, og alt jeg så var disse veggene og gulvet og taket i mitt eget hjem, det samme dag ut og dag inn. Det var ingenting jeg kunne gjøre med det, livet mitt ville aldri bli noe annet. Utenfor ville verden ha meg ut. Amnesty International holdt kampanjer, folk i alle land skrev brev til dem som holdt meg fanget, de gikk i demonstrasjoner og ropte slagord på rim [...]¹³⁵

¹³⁵ Skomsvold, *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*, 50-51.

Mathea har et sterkt ønske om å bli lagt merke til. Hun ønsker å komme i kontakt med andre mennesker, men vet ikke hvordan, og havner slik i en ufrivillig isolasjon.

I *Og skipet siglar vidare* møter vi Poll og mannskapet på en båt. Alt disse kjenner til er livet på båten, og de vet ikke om det finnes andre mennesker eller ikke. Denne isolasjonen kommer blant annet fram ved det faktum at de har masse bøker på skipet. Hele mannskapet er analfabeter, og det bøkene brukes til er et begravelserituale hvor man blir sveipet inn i fiskeskinn og gravlagt i vannet:

Bandet [til boken] var dekt med mørkebrunt stoff som glinsa i sola då kapteinen la det på brystet nedi duken. [...] På duken la ho ein krans ho hadde fletta av sjøgras. [...] Til den siste forseginga av bylten strauk doktoren på meir lim, limte duken om boka og kroppen og lét det herda. Til slutt den siste lappen over andletet. Og så snart det var gjort, kunne det ikkje opnast att. På eit vis var ho då for alltid ute av verda. Dei sat der alle saman medan det herda, og andletet hennar fanst berre i hugane deira.¹³⁶

At skipet har et lager av bøker, men at ingen av mannskapet kan lese, vitner om kunnskap som har gått tapt. Det understreker en isolasjonen fra omverdenen, og at denne har funnet sted over lang tid.

Brutale dødsfall

Det er ikke bare i *Og skipet siglar vidare* at død forekommer. Noe som går mye igjen i forfatterskolebøkene er nemlig dette temaet. Død spiller en rolle i handlingen i alle bøkene med unntak av to: Disse er *Rastløs* og *Steffen tar sin del av ansvaret*. Ellers har hovedkarakterene i nesten alle forfatterskolebøkene mistet noen som står dem nær. *Drammens rekordbok* nevner død: vi som lesere får vite at fosterforeldrene til en av hovedkarakterene, Jan Beige, er døde. Med unntak av dette er død et tema som utforskes lite i denne romanen.

I resten av forfatterskolebøkene er død noe som går igjen i handlingen. Død er et mye brukt og et allment tema som går igjen i mange bøker generelt. Det interessante med forfatterskolebøkene er at naturlige dødsfall i liten grad er noe som tematiseres. Ofte er det mer brutale former vi møter i denne litteraturen.

Som tidligere nevnt handler *Vi er vel helte* om Billie og hennes far som er alkoholiker. Boken åpner med at Billie er hos rettsmedisineren og skal se sin døde far:

Han forklarer, at døden er indtruffet under uafklarede omstendigheter, og at der derfor er foretaget retslægeligt ligesyn for at afklare, om det er tale om en forbrydelse, et selvmord eller en anden hændelse, der kræver justisvæsenets indblanding. Ja, og det

¹³⁶ Rage, *Og skipet siglar vidare*, 103-104.

er sådan, forklarer han, at proceduren foreskriver, at man ikke gør liget pænt, før en endelig dødsårsag foreligger.¹³⁷

Det er altså ikke klart hvordan faren har dødd, men gitt hans bakgrunn som alkoholiker, samt etterforskningen tilknyttet dødsfallet, er det sannsynlig at det enten er snakk om et selvmord eller et uhell gjort i alkoholrus. Vi får vite at det er et fall involvert i dødsfallet: «Snitskår fra glasskår er strøget ud over dine kinder. Øjet er blåligt og hævet fra faldet»¹³⁸.

I hele tre andre forfatterskolebøker tematiseres selvmord. Dette gjelder *Lukta av våt jord om natta*, *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* og *Nesten for alvorlig*. I den førstnevnte kretser hele boken om tapet av Mies mor som begikk selvmord. I de to sistnevnte bøkene begår hovedkarakterene selvmord. I *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* svømmer hovedkarakteren Mathea utover Lutvann til hun er langt fra land:

Så tar jeg ikke flere svømmetak. Jeg er helt stille og det er tiden og alt rundt meg også. På himmelen ser jeg ikke annet enn skyer som likner pikekyss, og det eneste jeg kan høre er ambulansesirener. Nå kommer de mot meg, og uten å trekke pusten snur jeg meg over på magen. Jeg er under vann, og det er mørkt og klart.¹³⁹

Vi finner også karakterer som tar livet av andre. Drap og uaktsomt drap forekommer i fire av forfatterskolebøkene: *Vi spring ikkje slik vi sprang*, *Himmelreisande*, *Og skibet siglar vidare* og *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*. I sistnevnte bok blir hunden Stein et offer ved et uhell. Mathea går tur med Stein ved Lutvann, da en skoleklasse kommer forbi og kaller hunden feit og spekulerer i hvorvidt den kan svømme eller ikke. Mathea liker ikke dette og vil bevise at han kan å svømme ved hjelp av pikekyss, som er yndlingsgodteriet til Stein:

Barna lo, og jeg ble ille berørt på Steins vegne og hvisket «svøm Stein, svøm,» men han bare smilte tilbake. Det måtte åpenbart et pikekyss til. Jeg tok hånda ned i lomma, det raslet i posen og Stein ble med en gang på alerten, men posen var tom. Vi får se hvor smart du egentlig er, tenkte jeg, før jeg etter tre raske steg gjorde en overdreven kastebevegelse ut mot vannet. Stein hoppet uti, det sprutet på noen av barna, hvilket passet meg fint, og så la han på svøm.¹⁴⁰

Stein skjønner derimot ikke at det ikke er blitt kastet noen pikekyss og svømmer bare lenger og lenger ut: «Når skulle den skjønne at det ikke var noe pikekyss, at jeg bare hadde kastet luft? [...] ‘Den er borte’, sa tjukkassen. Barna så fra vannet og opp på meg, og jeg visste ikke hva jeg skulle gjøre, så jeg lot som ingenting»¹⁴¹.

¹³⁷ Duvå, *Vi er vel helte*, 6-7.

¹³⁸ *Ibid.*, 7.

¹³⁹ Skomsvold, *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*, 124-125.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 46-47.

¹⁴¹ *Ibid.*, 47.

En interessant ting å merke seg ved denne episoden er valg av navn på hunden, noe Mathea også kommenterer før vi får høre historien om hans død: «Han fikk navnet Stein, og det er skjebnens ironi når man tenker på hvordan han døde»¹⁴². Lik en stein synker han til bunns.

Noe annet interessant er hvordan det skapes en parallell mellom Matheas og Steins død. Begge svømmer utover Lutvann. Denne parallellen hintes til i bokens siste side i setningen «På himmelen ser jeg ikke annet enn skyer som likner pikekyss, og det eneste jeg kan høre er ambulansesirener.»¹⁴³. Skyene ligner pikekyss, og det var også pikekyss Mathea kastet utover Lutvann slik at Stein skulle svømme. Samtidig er pikekyss noe som gjerne skaper assosiasjoner til noe fint, noe som tyder på en forsonende død. Ambulansesirener som eneste lyd kan virke som en dramatisk slutt, men kjenner man Mathea vet man at for henne vekker det positive følelser: «Som liten drømte jeg alltid om å bli hentet i ambulanse, og var det en i nærheten krysset jeg fingrene og hvisket: ‘La det være meg, la det være meg.’ [...]»¹⁴⁴. Matheas største er ønske å bli lagt merke til, og det blir man når man blir hentet i ambulanse.

Mange av forfatterskolebøkene har altså død som motiv, og er preget av alvor. Hvordan knytter dette seg til resten av det litterære landskapet? Norheim kommer inne på dette med alvor: «Den nyaste norske litteraturen er i liten grad ironisk. Forfatterane er ikkje redde verken for store ord eller det store Alvoret».¹⁴⁵

Forfatterskolebøkene skriver seg sånn sett inn i en tendens om å ta for seg alvorlige tema. Likevel er det noen unntak med bruk av ironi, som *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*. Episoden med hunden Stein er et godt eksempel på dette. På tross av bruk av ironi og humor i denne boken, eller snarere på grunn av den, framstår Mathea som en tragikomisk figur, men uten at det såre uteblir. Ellers har vi boken *Steffen tar sin del av ansvaret* hvor ironien allerede ligger i tittelen.

Norheim har ikke et eget kapittel hvor død er en egen kategori, men kommer inn på død i særlig to kapitler: Kapittel 5 som heter «Gamle folk i en ny tid» og kapittel 7 som heter «Kroppslige kriser og mental kollaps eller omvendt». I Kapittel 5 skriver hun at flere skriver romaner om gamle mennesker, og at disse naturlig nok ofte «tenkjer på døden».¹⁴⁶ Om karakterene i kapittel 6 skriver Norheim: «Her dei er som kjempar mot sjukdom, og dei som

¹⁴² Skomsvold, *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*, 46.

¹⁴³ *Ibid.*, 124-125.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 9.

¹⁴⁵ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 379.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 86.

oppsøker døden, her er sjølvskadarar, her er plaga sinn og gravide som ikkje vil vere det, og her er ein thriller der eit indre organ spelar hovudrolla».¹⁴⁷ Det kan derfor se ut til at død er noe som opptrer en del i den nyeste litteraturen forøvrig, men hvorvidt det er et tema som går igjen mer i forfatterskolebøkene eller ikke, er vanskelig å si.

Det er også vanskelig å avgjøre om isolasjon er noe som er et vanlig tema i nyere norsk litteratur. Dette er heller ikke et tema som har blitt viet et eget kapittel i *Oppdateringar frå lykkelandet*, og er derfor ikke en av de tendensene Norheim har merket seg.

Man kan likevel finne eksempler på bøker i hennes utvalg hvor isolasjon tas opp. Dette gjøres spesielt i litteraturen hun tar for seg i kapittel 12, «Når framtida ikkje lenger finst». Her nevner hun blant annet *Rastløs*, men nevner også en rekke andre bøker. Hun skriver at «[...] dei fleste hovudpersonane i dette kapittelet isolerer seg eller gjer seg usynlige på andre måtar [...]»¹⁴⁸. Man kan derfor si at isolasjon er noe som forekommer i både forfatterskolebøkene og i den øvrige nye norske litteraturen, men om det er en tendens i sistnevnte er usikkert.

Familieproblematikk

Til nå har jeg sett på temaer og fiksjonsunivers i forfatterskolebøkene og sammenlignet dem med den øvrige norske litteraturen, slik den blant annet presenteres av Norheim. Det kan være interessant å se hvordan disse står i sammenheng med de opprinnelige forfatterskolene, nemlig de amerikanske. I artikkelen «How has the MFA Changed the Contemporary Novel?» skriver So og Piper:

[...] we used a method called topic modeling that examines themes instead of individual words. And while MFA novels do tend to slightly favor certain themes like “family” or “home,” overall there’s no predictable way these topics appear with any regularity in novels written by creative writing graduates more than other people who write novels.¹⁴⁹

Av tema man kan finne i MFA-romaner, favoriseres altså familie som tema til en viss grad. Som So og Piper påpeker, ser det ikke ut til at man finner en større forekomst av dette i MFA-romaner sammenlignet med andre romaner.

I de norske forfatterskolebøkene kan det også se ut til at familierelasjoner er noe som kommer opp i nesten alle bøkene. En av de få bøkene hvor familien ikke nevnes er i boken

¹⁴⁷ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 106.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 224.

¹⁴⁹ So og Piper, «How has the MFA Changed the Contemporary Novel?»

Rastløs, noe som ikke er så rart med tanke på at den navnløse hovedkarakteren skriver i isolasjon og om et spesifikt tema: kjærlighetssorg. I boken *Nesten for alvorlig* hvor karakteren også isolerer seg, er derimot en familierelasjon viktig for boken, spesielt hennes relasjon til faren.

Selv om de fleste forfatterne tillegger karakterene sine en familie, er det bare få av bøkene hvor dette er et sentralt tema. Man kan kanskje si at det bare er fire av forfatterskolebøkene som har familie som et sentralt tema: *Vi spring ikkje slik vi sprang*, *Vi er vel helte*, *Skårgangar* og *Lukta av våt jord om natta*. I disse er dynamikken innad i familien sentral for bokens handling.

I de to førstnevnte settes det fokus på relasjonen mellom to familiemedlemmer. I *Vi spring ikkje slik vi sprang* har foreldrene forsvunnet, og vi følger derfor søskenforholdet mellom bror og søster. I *Vi er vel helte* er det Billie og faren vi følger, ettersom moren bor i utlandet og faren ikke vil ha særlig mye med stesøsteren å gjøre. I *Skårgangar* forlater søstrene til Johannes gården, hvor han må bli værende igjen med moren og en døende far. I *Lukta av våt jord om natta* får vi innsyn til Mies relasjon til faren og søsteren etter morens selvmord.

Det interessante med disse eksemplene er at det kan se ut til at det i alle disse bøkene er noen av familiemedlemmene som er fraværende, og at dette skaper problemer. I alle de tre førstnevnte bøkene skaper familiemedlemmenes fravær ekstra ansvar for hovedkarakterene. I *Lukta av våt jord om natta* skaper derimot fraværet av moren en stor sorg for alle familiemedlemmer, inkludert hovedkarakteren.

Familie er et tema som antakelig har vært i norsk litteratur lenge, og som mest sannsynlig ikke vil bli borte med det første. Det som kan være interessant å undersøke er hvordan familien som tema har endret seg i norsk samtidslitteratur, og hvorvidt forfatterskolebøkene passer inn i dette bildet eller ikke.

I *Røff guide til Samtidslitteraturen*, som kom ut i 2007, var bildet Norheim tegnet av familien bestående av fedrene som var fraværende, mens mødrene var de ansvarlige i familien. I oppfølgeren *Oppdateringar frå lykkelandet* skriver Norheim: «No ser vi at rolla som ansvarleg og definerande instans er mindre tydeleg. I dei nyaste bøkene har også mødrene det med å melde seg ut».¹⁵⁰ Dette bildet av mødrene og fedrene finner vi også i forfatterskoleromanene, hvor vi har en blanding av fraværende mødre og fedre. Vi har for eksempel den alkoholisererte faren i *Vi er vel helte*, faren som begår selvmord i *Nesten for*

¹⁵⁰ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 271.

alvorlig, moren som gjør det samme i *Lukta av våt jord om natta* og begge foreldrene i *Vi spring ikkje slik vi sprang* som en dag bare har forsvunnet.

Mangfoldig tematikk

Noen av forfatterskolebøkene skriver seg inn i de ulike tendensene Norheim har kategorisert. Hun omtaler *Steffen tar sin del av ansvaret* i kapittel 2, «Klimakrisa. Dystopiar og avmakt.», *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* i kapittel 5, «Gamle folk i ei ny tid», og *Rastløs* i kapittel 12, «Når framtida ikkje lenger finst». Som en kan se, befinner de seg ikke i de samme kategoriene. Skal vi prøve å plassere de resterende bøkene inn i Norheims kategorier, er det naturlig å plassere boken *Himmelreisande* i «Historie og historier»¹⁵¹, som innebærer historiske romaner. *Nesten for alvorlig* kan også plasseres under samme kategori som *Rastløs*, som innebærer at vi kommer «svært tett på hovudpersonen»¹⁵². Norheim skriver videre om karakterene i dette kapittelet:

Dei har av ulike grunnar slutta å tenkje på framtida som ei tid dei kan vente seg noko av. Det tradisjonelle idealet: at innsats i notida kan føre til eit rikare liv i framtida, er ikkje eit alternativ. Denne lausrivinga frå tidsaksen er gjerne kombinert med at banda som knyter til det sosiale liv, er svært tynne.¹⁵³

De resterende forfatterskolebøkene kan ha trekk fra Norheims kategorier, men lar seg vanskelig plassere i disse fullt og helt. Skulle man forsøkt å kategorisere disse bøkene tematisk, uten å tematisere for generelt, kunne en oversikt se slik ut:

«Bygderoman», en roman hvor bygda er en viktig faktor for handlingen: *Skårgangar*, *Alle vet hvem du er*. «Vanskelig relasjon med foreldre», sorg og frustrasjon for hovedpersonen forårsaket ved en foreldres psykiske sykdom og død: *Vi er vel helte*, *Lukta av våt jord om natta*. «En annen verden enn vår», en roman hvor fiksjonsuniverset skiller seg fra vår: *Vi spring ikkje slik vi sprang*, *Og skipet siglar vidare*. «Byroman», en roman hvor byen er en viktig faktor: *Drammens rekordbok*.

Som mitt forslag til tematiske kategorier viser, må man operere med ganske mange for at kategoriene skal være dekkende nok. Hadde jeg brukt kategoriene «død» og «isolasjon» her, hadde man fått langt færre. Selv om disse to temaene som nevnt er utbredt i forfatterskolebøkene, er problemet med å bruke disse som kategorier at de ikke er spesifikke nok. Død vil for eksempel spille en større rolle i noen av bøkene, slik som i *Lukta av våt jord*

¹⁵¹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 275.

¹⁵² *Ibid.*, 213.

¹⁵³ *Ibid.*, 213-214.

om natta, hvor hele boken handler om sorgen rundt et familiemedlems død. I en annen bok kan det simpelthen være en liten del av handlingen i en bok som ellers handler om mye annet.

Man må altså opptre med mange kategorier. Det vitner om at bøkene har et stort spenn tematisk sett, og det er vanskelig å finne overordnede temaer som ser ut til å gå igjen oftere i forfatterskolebøkene enn i andre. De sentrale temaene i bøkene varierer altså mye, selv om flere undertemaer kan gå igjen. Tematisk sett kan forfatterskolebøkene derfor sies å være mangfoldig, noe som også ser ut til å gjelde den øvrige nye norske litteraturen.

Form som betydningsbærende element

Forfatterskolebøkene har så langt blitt undersøkt med tanke på karakterer, tematikk og fiksjonsunivers. I dette siste kapittelet skal det ses på form. I tidligere kapitler har jeg forsøkt å ha en bred tilnærming til stoffet der jeg har hentet ut eksempler fra flere bøker. I dette kapittelet vil jeg derimot gå nærmere inn på to bøker: *Steffen tar sin del av ansvaret* og *Vi spring ikkje slik vi sprang*. Grunnen til dette er at disse to bøkene skiller seg mest ut fra resten av forfatterskolebøkene med tanke på form, samtidig som de gjør det på ulike måter. Først skal jeg kort undersøke forfatterskolebøkernes fellestrekk, før jeg går nærmere inn på de to bøkene.

Forfatter seg i korthet

En fellesnevner hos bøkene som det kan være verdt å se på er bøkernes lengde. Alle bøkene i det valgte korpuset kan sies å være korte. Ingen er over 300 sider. En oversikt over bøkernes lengde vil se slik ut:

Over 200 sider:

1. *Steffen tar sin del av ansvaret*: 261 sider
2. *Himmelreisande*: 210 sider
3. *Drammens rekorbok*: 257 sider

Mellom 150 og 200 sider:

4. *Nesten for alvorlig*: 152 sider
5. *Vi er vel helte*: 160 sider
6. *Og skipet siglar vidare*: 170 sider
7. *Vi spring ikkje slik vi sprang*: 151 sider

Mellom 100 og 150 sider:

8. *Jo fortere jeg går jo mindre er jeg*: 124 sider
9. *Skårgangar*: 109 sider
10. *Alle vet kven du er*: 141 sider
11. *Rastløs*: 109 sider
12. *Lukta av våt jord om natta*: 121 sider

Som man kan se er bare tre av bøkene over 200 sider lange, noe som gjelder *Himmelreisande*, *Drammens rekordbok* og *Steffen tar sin del av ansvaret*, hvor sistnevnte er den lengste på 261 sider. Resten av bøkene er 170 sider eller mindre, med de korteste bøkene *Rastløs* og *Skårgangar*, som begge er på 109 sider. Et gjennomsnitt av bøkernes lengde vil være 163,75 sider. Det er dermed åpenbart en tendens at disse forfatterskolebøkene kan regnes som korte.

Det finnes ingen oversikt over andre debutbøkers lengde. Man kan dermed ikke si at dette er et trekk som bare gjelder for forfatterskolebøkene. En allmenn oppfatning kan være at debutbøker som regel er korte, ettersom dette er det første en forfatter utgir og at det da er enklere å håndtere et stoff som ikke er altfor stort i omfang.

Kapitlene i forfatterskolebøkene er også ofte relativt korte.

Typografisk form: tradisjonelle til visuelle eksperiment

De fleste av forfatterskolebøkene har en dominerende tradisjonell form typografisk sett. Med tradisjonell typografisk form, menes at det ikke eksperimenteres med teksten visuelt. Dette kan nok henge sammen med at den realistiske tradisjonen og skrivemåten lenge har stått sterkt i Norge,¹⁵⁴ og er derfor noe man kan regne med gjelder for mange andre norske bøker.

Blant forfatterskolebøkene er det også noen som har en dominerende tradisjonell form, med enkelte seksjoner som bryter med den øvrige formen. *Vi er vel helte* leker med typografien mot slutten av boken, noe som bryter med resten av bokens tradisjonelle form. Mot slutten av boken, etter farens død, spør fortelleren Billie: «Jeg er gået i gang med at indrette min nye leilighed. Hvilket foto, synes du, at jeg skal henge op på køleskabsdøren?»¹⁵⁵. Deretter følger flere beskrivelser av mulige bilder som Billie kan henge opp av faren sin. En av dem lyder slik:

«Rigshospitalet, 1989

i gul sweatshirt og overskæg, nyfødt baby lagt ind til brystet»¹⁵⁶

Faren til Billie dør i slutten av boken etter mange år som alkoholiker, og Billie vil ha et bilde av faren å henge opp. Det er flere ulike alternativer som Billie kan velge mellom. Disse er stilt opp to og to over fire sider, med luft imellom som gir akkurat nok plass til to bilder på hver av sidene. Det er derimot ikke noen bilder i boken, men plasseringen av disse små tekstene som

¹⁵⁴ Hagen, «realisme – litteratur».

¹⁵⁵ Duvå, *Vi er vel helte*, 163.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 164.

beskriver bildene er plassert slik at man kan se for seg at de er plassert under et bilde med beskrivelse. Bildet må leseren derimot se for seg ved hjelp av tekstens ekfrase. På siste side er det bare en bildebeskrivelse:

«Koncertfoto, 2011

i sort skjorte og jeans, bas og dyb koncentration bag skarpt, gult scenelys»¹⁵⁷

Så hvilken funksjon har denne endringen i formen? Bildebeskrivelsene skaper som beskrevet ovenfor en illusjon av bilder i et fotoalbum. En annen viktig ting å merke seg er at formen bryter både med bokens øvrige form, på samme sted som boken bryter innholdsmessig med resten av boken. Hele boken handler om faren som er alkoholiker. Billie, ser derimot ut til å ville minnes ham for alle de andre tingene han var gjennom de bildene hun ser gjennom. Formen skaper et brudd mellom det boken handler om og hva som karakteriserer faren som person, hvordan han vil bli husket av Billie. Det er slags «men» som blir lagt til. Han var en alkoholiker, *men* han var også en far, en mann med forkjærlighet for musikk og mye annet.

Selv om de fleste bøkene som nevnt har en dominerende tradisjonell form, finnes det små unntak i noen av bøkene. Et annet eksempel er at dialogen i *Alle vet hvem du er* ikke markeres med sitattegn.

Felles for disse bøkene er at den dominerende tendensen er en tradisjonell form rent typografisk sett, selv om de inneholder enkelte elementer som tidvis skiller seg ut. Når jeg skal gå nærmere inn på formtrekk i dette kapittelet, vil jeg fokusere på de bøkene som skiller seg mest ut fra resten. En av dem som trer fram som mest original er også den som kanskje skiller seg mest ut typografisk, romanen *Steffen tar sin del av ansvaret*.

Form i Steffen tar sin del av ansvaret

Steffen tar sin del av ansvaret er en bok hvor det eksperimenteres mye med typografisk form.

Et tydelig eksempel på dette er måten det føres dialog på. Selv om formen er eksperimenterende er det et konsekvent system bak måten dialogen utfolder seg. Dette systemet henger sammen med tid. Jeg skal derfor se nærmere på dette før jeg ser på hvordan man kan bli bedre kjent med karakterer gjennom digitalt formspråk og analoge lister.

¹⁵⁷ Duvå, *Vi er vel* helte, 168.

Dialog: en imitasjon av hukommelse

Boken veksler gjennomgående mellom nåtid og fortid. Den består av korte deler som veksler annenhver gang mellom å være satt i en tid som er tilbakelagt eller en tid som sammenfaller med fortellerøyeblikkets tid. Fortid og nåtid signaliseres tydelig gjennom bruk av presens og preteritum. Man kan også skjelve et system når det kommer til valg av overskrifter. Når det kommer en del som foregår i nåtid blir dette markert med datoen for tidspunktet handlingen skjer på, og et ord som sier noe om innholdet i det som skjer. Åpningen av boken foregår i presens og bærer tittelen: «17. DESEMBER. ANKOMST»¹⁵⁸. Her møter vi Steffen idet han ankommer hytta for å leve klimanøytralt.

Tittelen sier altså noe om eksakt dato, samt nøktern informasjon om hva den enkelte tekstdelen handler om. Neste del, som er skrevet i preteritum, har tittelen «DET ER ALLTID FLERE KLÆR Å KJØPE»¹⁵⁹. Denne tittelen bruker flere ord for å beskrive situasjonen i den gjeldende tekstdelen, men framstår for oss lesere som kanskje mindre presis og informativ. Med «17. DESEMBER. ANKOMST» som tittel skjønner vi at teksten som følger etter kommer til å handle om en ankomst av noe slag, og at denne foregår den 17. desember. «DET ER ALLTID FLERE KLÆR Å KJØPE» er en tittel som er mindre intuitiv. Den er mer spesifikk, men er samtidig mer svevende. Man kan skjønne at den handler om å erstatte ødelagte klær, men det er andre overskrifter som kunne fanget essensen i samtalen bedre. Denne tekstdelen handler om Steffen som prøver å fortelle kjæresten sin Isabell om klimakrisen ved hjelp av en møllmetafor:

[...] det har kommet møll i skapet ditt. Og da har du to valg. Enten gjøre noe, eller ikke gjøre noe. [...] du vet ikke om det stemmer at du har møll i skapet. Du kan ikke stole blindt på dem som sier det, kan du vel? [...] du kan aldri være sikker, det er det som er poenget. Så *hvis* du gjør noe, for eksempel sprayer klærne med møllmiddel, så kan det være helt unødvendig hvis det *ikke* er møll i skapet, og da har du kastet bort mange penger på møllmiddel, og klærne dine lukter vondt i mange dager. [...] Men, hvis det *er* møll så kan *de* ødelegge klærne dine. De fine unike og verneverdige klærne dine.¹⁶⁰

Isabell fjaser derimot bort dette temaet ved å si: «Det finnes alltid flere klær, Gina Tricot får nye klær hver uke.»¹⁶¹, noe som setter overskriften på tekstdelen «DET ER ALLTID FLERE KLÆR Å KJØPE».

¹⁵⁸ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 7.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 10.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 11-12

¹⁶¹ *Ibid.*, 11.

Andre deler som tar for seg nåtiden heter for eksempel «17. DESEMBER. HANDLINGSPLAN», «18. DESEMBER. OPPVÅKNING» eller «19. DESEMBER. LYS».¹⁶² De som tar for seg fortiden heter for eksempel ting som «MAN HA'KKE GODT AV SMÅSPISING», «VI HAR ALLE MØLL I SKAPET» eller «YOU DO NOT TALK ABOUT FORURENSING».¹⁶³ De fleste delene som tar for seg tiden før Steffen drar på hytta har altså som regel lange overskrifter, som ikke nødvendigvis sier oss så mye. Det er derimot noen unntak. Overskriftene «PERSONLIGHET»¹⁶⁴ og «VIRKELIGHETEN»¹⁶⁵ foregår ikke på hytta, og har korte overskrifter. Førstnevnte foregår derimot på en måte i nåtiden ettersom den delen er en liste over hvilke Facebook-grupper Kjersti er med i.

Jevnt over er likevel overskriftene til tekstdelene som omhandler nåtiden mer tidsspesifikke, og inneholder enklere beskrivelse av tekstens innhold. Man kan kanskje si at de nøkterne overskriftene i tekstdelene som omhandler nåtiden speiler det nye nøkterne livet til Steffen.

Det er altså en konsekvent veksling mellom episoder som foregår når Steffen er på hytta, og når han ser tilbake i tid. Disse er små adskilte tekstdeler med egne overskrifter. I tillegg til disse tekstdelene er boken delt opp ytterligere i deler basert på datoen Steffen befinner seg på hytta. Side 7 til 23 tar for eksempel for seg datoen 17. desember, samt delene innimellom disse hvor Steffen ser tilbake til tiden før hytta.

Når kapitteloverskriftene skrives med dato i de delene som viser nåtid, er det også med på å signalisere at handlingen foregår i nåtiden. Fortiden er ikke angitt med dato, noe som speiler måten vi husker på. Steffen vet nøyaktig hvilken dato det er når vi befinner oss i nåtiden. Når Steffen tenker bakover, er det derimot litt mer usikkert når hendelsene faktisk fant sted. Dette speiler hvordan hukommelse fungerer. Det som ligger nært i tid er enklere å huske detaljer fra. Slik speiler formen karakteren Steffens hukommelse.

Det er ikke bare overskriftene som får et annet uttrykk avhengig av om de signaliserer fortid eller nåtid. Måten dialogen er markert på gjøres på forskjellige måter avhengig av hvilken tid karakterene befinner seg i. I nåtid brukes vanlige sitattegn for å markere dialog. Et eksempel på en dialog som har skjedd før Steffen reiser til hytta, er eksempelet under, hvor Steffen konfronterer kjæresten Isabell på hvor lang tid hun bruker i dusjen:

¹⁶² Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 13, 24, 80.

¹⁶³ Ibid, 15, 30, 239.

¹⁶⁴ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 75.

¹⁶⁵ Ibid, 208.

Så lenge du dusjet.

(jeg så ikke opp på henne)
(artikkel om giftdumping i Oslofjorden)

Jeg var så frossen.

Har du vært ute i dag, eller?

Det er kjempekaldt.

Skrudde du av vannet da du såpte deg inn?

Ja.

Det hørtes ikke sånn ut.¹⁶⁶

Som man kan se av dette utdraget er dialogen satt slik at replikkene er plassert enten på venstre eller høyre side avhengig av hvem det er som snakker. Til venstre er Isabells replikker, mens Steffens replikker er til høyre. I midten finner vi kommentarer fra Steffen. Dette mønsteret er noe som brukes i alle dialoger som har funnet sted før Steffen drar til hytta. Andres sitater er plassert til venstre, mens hans sitater er plassert til høyre. Er det enda flere enn to karakterer i en dialog, er det ytterligere flere plasser de ulike sitatene blir plassert basert på hvem det er som snakker. Under en dialog prater både Steffen, søsteren Nanna, moren og faren deres. Denne samtalen ser slik ut:

Sender du pepper, Nanna?

(Nanna sendte pepper til pappa)

(batteridrevet pepperkvern med lampe på undersiden)

Du, hvordan gikk det med fakultetsoppgaven?

(mamma la ned kniv og gaffel)

Det gikk helt fint

[...]

Kan vi kjøre i *kveld*?

(Nanna hadde vært stille lenge)¹⁶⁷

I denne dialogen er faren plassert helt til venstre, moren nest til venstre, Steffen helt til høyre og Nanna nest til høyre. Steffens kommentarer i parentes i midten av dialogen hjelper oss her til å skjønne hvem som sier hva. Også her kan vi se at Steffen og hans kommentarer har sin faste plass i dialogen. Han helt til venstre, hans kommentarer i midten.

Hvorfor er dialogen annerledes når Steffen ser tilbake på hendelser som har skjedd før hans flukt til hytta? Kanskje blir dialogens plassering en måte å speile måten man tenker på

¹⁶⁶ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 40-41.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 80-81.

når man skal huske noe som har skjedd tidligere? Som jeg allerede har nevnt gjør det at fortidsoverskriftene ikke inneholder dato, at man kan tolke dette som et resultat av at Steffen tenker tilbake, og da vil ikke informasjonen være like presis.

På samme måte kan det at dialogen i tekstdelene fra fortiden er satt opp på denne måten, gi et inntrykk av at den til en viss grad er komponert i stedet for noe som bare skjer. Dialogen blir fra et slikt perspektiv satt sammen av Steffen som henter det fra hukommelsen. Dette er enda et eksempel på at formen speiler hans hukommelse. Til sammenligning blir dialogen i tekstpassasjene som skjer i nåtid ført opp på vanlig måte med sitattegn.

En ytterligere finurlighet ved denne måten å sette dialog på i *Steffen tar sin del av ansvaret* bør også nevnes. Det er nemlig et unntak fra dette mønsteret. Det inntreffer når det dukker opp telefonsamtaler. I fortids-passasjene vil en telefonsamtale se slik ut som dette:

Hallo. (gretten)
Hei, kor e du? (hun skjønner ikke hvorfor jeg ikke er der)
Jeg er på hytta.
Ka? Kødder du? Reiste du opp?¹⁶⁸

Dette er en samtale mellom Kjersti og Steffen. Der hvor den vanlige dialogen er plassert på forskjellige steder på boksiden ut fra hvem det er som snakker, er telefonsamtaledialogen plassert slik at et sitat følger rett under den andre, med kommentarer fra fortelleren Steffen i parentes til høyre. Kanskje er dette opphøret av typografisk romlighet ved telefonsamtaler, hvor romanpersonene ikke befinner seg på samme sted, et tegn på at bokens ordinære typografiske oppsett for dialog, med noen replikker til venstre og andre til høyre, er en indikasjon på fysisk romlighet? At måten dialogen er plassert på i fortid, også har å gjøre med hvem som er i rommet og hvor de er plassert? I telefonsamtalene er det to personer som snakker sammen, men det er bare én person vi følger og som er i det rommet Steffen befinner seg i, nemlig han selv. Overskriftene i hver tekstdel, samt den eksperimentelle formen på dialogen, speiler altså Steffens hukommelse. Den kan også tillegge en romfølelse til dialogen.

Karakterforståelse i en digital kontekst

I boken *Oppdateringar frå lykkelandet* har Norheim et kapittel som heter «Når netter snører seg saman. Digitale identitetar.». I dette kapittelet undersøker hun hvordan teknologien og det

¹⁶⁸ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 7.

digitale har påvirket litteraturen. En av tingene hun undersøker i kapittelet er hvordan noen bøker innfører det digitale formspråket i litteraturen. Et av eksemplene hun trekker fram er Christian Valeurs *Steffen tar sin del av ansvaret*:

Han trekkjer seg tilbake på hytta, men dei to kvinnene han flykta frå, følger med han i fjellheimen gjennom meldingar på mobilen, grafisk forma som vindaugget på ein mobil på boksidene. Digital kommunikasjon og design er med på å utvide det litterære formregisteret.¹⁶⁹

Som Norheim nevner er mobilen et digitalt element i boken som er med på å påvirke formspråket, men hun foretar ingen nærlesning av disse meldingene. I det følgende skal dette fenomenet undersøkes nærmere.

Et eksempel på mobilmeldinger i boken er den første han mottar fra Kjersti tidlig i boken: «Går da bra? Unnskyld hvis eg masa igår. Håper du ikkje er sur på meg. Men vi må snakke. Vær så snill. ☺»¹⁷⁰. Denne meldingen er formet som vinduet på en mobil i boken, med det fulle navnet til Kjersti, dato og klokkeslett. Noe annet som er verdt å merke seg er måten denne meldingen er skrevet på, som skiller seg fra resten av bokens språk. Kjersti skriver enten på en dialekt fra Viksdalen (som hun er fra) eller på nynorsk med skrivefeil. En skrivefeil man kan merke seg er «igår», som på korrekt måte skal skrives i to ord. En annen er «hvis», men denne er bare en skrivefeil hvis Kjersti skriver på nynorsk, hvor «viss» er den riktige måten å skrive ordet på. Dersom hun skriver på dialekt, kan det forklare bruken av «hvis» i stedet for «viss», da teksten skrives på den måten man ville sagt noe muntlig. Å bruke dialekt når man skriver meldinger eller andre uformelle digitale tekster, er svært vanlig for unge mennesker.¹⁷¹ I vanlig dialog blir også Kjersti sitert med dialekt, slik eksempelet med Kjersti som ringer Steffen når han er på hytta viser. En annen ting man kan merke seg er smilefjeset som Kjersti bruker, som er noe som ofte benyttes i digitale sammenhenger. Alle disse elementene, det grafiske, dialekten og smilefjesene er med på å skrape en troverdig digital dialog.

Det er ikke bare mobilen som innfører det digitale formspråket. Flere elementer ved Valeurs bok bærer preg av at det digitale har fått innpass og endrer formspråket. Blant annet får vi se utdrag fra den kjente chattetjenesten MSN, hvor Steffen chatter med vennen sin Markus om hans planer om å reise til hytta for å leve klimanøytralt:

¹⁶⁹ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 45.

¹⁷⁰ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 57.

¹⁷¹ Carlsen, «Skriver på dialekt på Facebook».

Markus – dansende kjendiser kan jeg se på odeon sier: (00.11.32)

det er veldig klisje

Steffen – Frp er klimalættis sier: (00.11.39)

Å ikke ha bestemt seg?

Steffen – Frp er klimalættis sier: (00.11. 48)

Engasjement er ikke klisjé.

Markus – dansende kjendiser kan jeg se på odeon sier: (00.11.49)

å dra ut i skogen å leve nøkternt

Markus – dansende kjendiser kan jeg se på odeon sier: (00.11.57)

men du reiser til et palass

(Jeg følte meg ferdig med samtalen)

Markus – dansende kjendiser kan jeg se på odeon sier: (00.11.57)

har du lest doppler av erlend loe?

(alltid en eller annen bok han har lest)

Steffen – Frp er klimalættis sier: (00.12.55)

Nei.

Markus – dansende kjendiser kan jeg se på odeon sier: (00.12.59)

den bør du lese

Markus – dansende kjendiser kan jeg se på odeon sier: (00.13.42)

du kommer ikke til å dra opp, det er ikke din stil

Steffen – Frp er klimalættis sier: (00.13.52)

☺

(jeg brukte aldri smilefjes ellers)
(kom ikke på noe annet å skrive)¹⁷²

Her kan man se det typiske MSN-nicket: Navn, samt en beskrivelse. Klokkeslett, samt sekunder, sier noe om når en person har skrevet noe. Valeur viser også gjennom parentesene at fortellerstemmen er tilstede og gjør sine bemerkninger, og dermed ikke bare kopierer det som har blitt sagt. På samme måte som Valeur gjennom mobilmeldingen viser hvordan Kjersti skriver digitale meldinger, får vi innsyn i Steffen og Markus' måte å chatte på. Begge skriver korrekt bokmål, med unntak av noen særtrekk som Markus har. Steffen kommenterer om Markus at det «alltid [er] en eller annen bok han har lest».¹⁷³ Markus kan derfor oppfattes

¹⁷² Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 64-64.

¹⁷³ *Ibid.*, 64.

som en belest person. Likevel er det særtrekk i hans digitale meldinger som bryter med normen for korrekt rettskriving. Han bruker for eksempel ikke tegnsetting i slutten av en setning, med mindre det er et spørsmålstegn. Stor forbokstav på starten av ord eller ved egennavn bryr han seg heller ikke om å fikse, med unntak av hans eget navn i nicket. Det er også en skrivefeil i setningen «å dra ut i skogen å leve nøkternt», hvor det skal være «og» og ikke «å» før «leve nøkternt». Gjennom Markus' måte å skrive på, på grunn av hans avslappede forhold til skriving, kan det kanskje fortelle oss at han er en tilbakeleent type. Enten det, eller at han rett og slett har det samme forholdet til det å chatte med venner som de fleste har: at språket ikke har så mye å si så lenge meningen kommer fram.

Det interessante med at forfatteren Valeur inkluderer det digitale språket i boken, er at man da ikke bare får tilgang til en karakters karakteristiske stemme gjennom dialog, men at denne også kan undersøkes i digitale kontekster.

Måten vennene til Steffen skriver på, står i kontrast til hans måte å skrive på, noe som gjør at det digitale språket avslører mer om Steffen enn om vennene hans. Vi har sett eksempler på hvordan både Markus og Kjersti skriver digitalt, og at begge disse har et uformelt språk i denne konteksten. Tar man en titt på Steffens språk, er hans måte å skrive på til en viss grad mer formell. I utdraget ovenfor hvor Markus skriver «klisje», tar Steffen seg bryet med å skrive «klisjé». Man kan også se av utdraget at Steffen i større grad har korrekt rettskriving, og at han bruker tegnsetting på korrekt måte, i motsetning til sin kamerat.

I utdraget jeg har valgt, har Steffen derimot ikke mange setninger. Det gir derfor ikke et representativt bilde av hvordan han utformer digitale meldinger. Den lille digitale dialogen som er gjengitt over er en liten del av en mye lengre samtaletråd. Tar man i betraktning hele dialogen mellom Steffen og Markus, som strekker seg fra side 58 til side 65, ser man at Steffen også her i mye større grad enn Markus skriver mer formelt. Det er derimot noen unntak, som for eksempel når Steffen viser et voldsomt engasjement for klimakrisen: «Ja, hvorfor gjør du ikke noe da? Hvordan kan du høre på det innlysende, men ik gjøre noe?»¹⁷⁴. Her ser man at temperamentet gjør at Steffen ikke skriver så korrekt som han pleier, noe som speiler engasjementet hans. Utenom noen få unntak, skriver derimot Steffen stort sett korrekt. Som han selv nevner i utdraget ovenfor, er det heller ikke karakteristisk for ham å bruke smilefjes.

Også når Steffen senere i boken sender sms til Kjersti får vi se den noe formelle tonen i hans måte å skrive på. Etter å ha sagt til Kjersti at han vil sende henne en melding etter

¹⁷⁴ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 62.

juleferien, med en tone som tilsier at han kommer til å velge henne fremfor, sender Kjersti han en melding: «God jul. Gledar meg til ferien e over ;-))»¹⁷⁵. Her får vi igjen se Kjerstis karakteristiske måte å skrive på, med dialekt og smilefjes. Steffen svarer på sin egen, mer formelle måte, med korrekt språkføring og tegnsetting – og med fravær av smilefjes: «*God jul. PS: Jeg tror jeg må se an den meldingen litt.*»¹⁷⁶. Det finnes altså flere eksempler på at Steffen har en karakteristisk måte å skrive på.

Selv om hans måte å skrive på er mer formell og korrekt, skiller den seg ut nettopp på grunn av dette. Innenfor rammen av romanen *Steffen tar sin del av ansvaret*, hvor mange digitale dialoger gir rom for andre typer språkføringer, er det korrekte språket i Steffens egne meldinger med på å bygge ham som en romanperson som skiller seg ut fra de andre. Selv om både Kjersti og Markus også har sine karakteristiske trekk når det kommer til det digitale språket, viser de et mer avslappet forhold til språket i digitale meldinger. Det at Steffen skriver mer formelt, kan si mer om han enn om dem. Det at han, som én person blir satt opp mot disse to andre, gir et inntrykk av at det er flere som har det forholdet til det digitale språket som blant annet Kjersti og Markus har. Det er Steffen som skiller seg ut. Han har et mer konservativt forhold til språket. Man finner likevel noen unntak med tanke på rettskriving, for eksempel når Markus spør om Steffen vil være med i en film og han svarer: «Klarer dere ikke uten supahstar, nei?»¹⁷⁷. Innholdet i Steffens digitale språk er altså likevel ikke alltid formelt, men rettskrivingen og tegnsettingen er som regel det. Dette kan si noe om hans karakter. Er han noe mer anspent enn de andre? Er han mer opptatt av at ting skal være korrekt? Akkurat som det er ute av hans karakter å reise på hytta, som Markus påpeker, fører han et lite impulsivt og svært formelt digitalt språk. Gjennom det digitale formspråket blir vi enda mer kjent med karakterene, og da spesielt med Steffen.

Denne bruken av digitalt språk er interessant. Heller enn bare å imitere språkføringer eller oppsett fra digitale plattformer brukes de til å tegne karakterene, til å få frem ulike aspekter ved romanpersonene. Det digitale språkelementet er ikke bare et visuelt element. Det er også, i denne sammenhengen, meningsdannende i romanen som litterært uttrykk.

En annen bok blant forfatterskolebøkene hvor det digitale har fått innpass og har formet språket er *Drammens rekordbok*. Her chatter Jan Beige, en av hovedkarakterene, med «Jente 16 Mjøndalen». Selv går han under navnet «Mann 30+ Drammen2000»¹⁷⁸. Man kan se

¹⁷⁵ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 251.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 59.

¹⁷⁸ Schade, *Drammens rekordbok*, 41.

av navnene karakterene bruker at de bruker en annen chattetjeneste enn MSN. De bruker en chattetjeneste hvor karakterene er anonyme, og ikke kjenner til hverandre fra før. På MSN, som nå ikke lenger finnes, måtte man vite den andres e-post for å kunne legge til hverandre, noe som gjorde at de fleste som la til hverandre hadde kjennskap til hverandre fra før. I likhet med funksjonen det digitale språket har i *Steffen tar sin del av ansvaret*, hvor vi blir bedre kjent med karakterene, blir vi bedre kjent med Jan Beige. Den digitale konteksten gir oss informasjon om karakterenes språk, men kan også si noe om karakterene generelt. Det at Jan Beige har en samtale med en ung jente, selv om han er gift, kan gi inntrykk av en mann med litt tvilsomme verdier. Innholdet i samtalen, fra han side, er derimot ikke seksualisert. Tvert imot deler han tanker og hendelser fra dagliglivet, noe som vitner om ensomhet, ettersom han ikke synes å ha noen andre å betro seg til. Det at han heller ikke virker å synes at det er rart at slike samtaler foregår mellom ham og en ung jente, viser også at han er en naiv karakter.

Steffen tar sin del av ansvaret har også en rekke andre digitale elementer som får plass formmessig. Vi får for eksempel innsyn i hjemmesiden til Norges Naturvernforbund, skattelister på nett, google-søk, leserkommentarer på nettaviser og blogger, samt kommentarfeltet til en video Steffen legger ut på Youtube.

Noen av disse har grafiske bilder, slik som det tidligere eksempelet med bildet av mobilskjermen. Et annet eksempel er når Steffen søker på håndtørkere på Google, og får opp bilder av ulike håndtørkere.

Noen av disse digitale elementene står derimot bare oppført som tekst, for eksempel kommentarfeltet på en video Steffen legger ut på Youtube om klimaet:

I slutten av september la jeg ut en video om møll på Youtube. Tittel: *We all have closets*. Dette er de få reaksjonene jeg fikk:

Kjerstipersti (3 months ago)

Fint tiltak, Steffen! Du er morsom

Funasloth (3 months ago)

What's maafs?

Mrzalazar15 (3 months ago)

You suck so much thst you suck, I have a question for you... Why do you suck sooo much? ps. You suck...

[...]

Etter det tredje innlegget til mrzalazar15 fjernet jeg muligheten til å kommentere .¹⁷⁹

Visuelt ligner dette utdraget på kommentarfeltene man kan finne på Youtube, selv om de bare er etterlignet ved hjelp av tekst, og ikke ved hjelp av grafiske bilder. Den uthevede teksten er brukernavn, og teksten under er kommentaren til det brukernavnet.

Når vi i teksten blir møtt med grafiske bilder eller utdrag som etterligner digital tekst, slipper vi som lesere å se for oss dette, ettersom vi blir presentert et visuelt bilde. Dette skiller seg fra eksempelet jeg viste til tidligere fra boken *Vi er vel helte*. I denne gjorde tekstens formmessige eksperimentering at man måtte se for seg bilder i et fotoalbum. Den grafiske informasjonen som mangler i bokens slutt, må man dermed fylle ut selv. I *Steffen tar sin del av ansvaret* bidrar ikke formen, der hvor vi blir presentert for grafiske framstillinger eller for eksempel kommentarfelt slik som det som er nevnt ovenfor, til at vi må fylle på med tenkt visuell informasjon, ettersom vi allerede er blitt presentert for det.

Et unntak fra dette i *Steffen tar sin del av ansvaret* er dialogen som er satt i fortidsseksjonene. Ettersom denne dialogen er plassert slik at sitatene til karakterene er plassert på forskjellige plasser, gjør det at man visuelt kan se for seg mennesker plassert forskjellige plasser i rommet. Dialog-aspektet i disse seksjonene skiller seg med andre ord ut fra resten av det formeksperimentelle i boken.

I tillegg til chat og internettsider, får vi også innsyn i Facebook, som var et relativt nytt fenomen da boken ble gitt ut. Vi får innsyn i hvilke Facebook-grupper Kjersti er med i og statusoppdateringer fra venner av Steffen. Disse gir et bilde av hva Kjersti og hans andre venner er opptatt av, og i likhet med chattingen, kan dette gi dybde og informasjon om karakterene. Det at vi får innsyn i romanpersonenes Facebook-aktivitet kan altså si noe om dem som karakterer.

Vi får også innsyn i Steffens Facebook-bruk da han endrer statusen sin, rett før han drar til hytta: «Jeg sjekket mailen og Facebook en siste gang. Skiftet status. Skrev *tar sin del av ansvaret*. Takket nei til å bli med i gruppen *Vi som savner IS i statusfeltet*, meldte meg ut av alle andre grupper også, unntatt *Stopp global oppvarming*»¹⁸⁰. Det er dette som gir tittelen til boken. Det at Steffen melder seg ut av grupper på Facebook med unntak av den ene som handler om klima og skriver en statusoppdatering om at han skal «ta sin del av ansvaret», blir en slags kunngjøring. Det viser at han tar avstand fra det digitale og det moderne for så å dra til hytta for å leve klimanøytralt. Samtidig er det ironisk at tittelen på boken kommer fra det

¹⁷⁹ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 254-255.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 188.

teknologiske. Denne ironien som er iboende i tittelen opptrer i spennet mellom det digitale mediet hvor ytringen kunngjøres (Facebook) og innholdet selve ytringen referer til. Denne dikotomien som får en nærmest oksymorisk form idet de to elementene smelter sammen i selve tittelen som speiles også i verket som helhet. Hovedtematikken kretser rundt det klimaskeptiske, det opprinnelige og det naturlige. Samtidig er det digitale og teknologiske påtrengende gjennom hele boken, selv om Steffen prøver å flykte fra det.

Denne kontrasten står sentralt i verket som helhet. En viktig funksjon med det digitale formspråket, eller det digitale generelt, er nettopp hvordan det står i kontrast til et av de viktigste temaene i boken: nemlig klimakrisen, og det livet Steffen prøver å føre for å leve klimanøytralt. *Steffen tar sin del av ansvaret* er altså en bok om det å prøve å leve nøkternt, men hvor likevel det digitale, eller det teknologiske, er tydelig til stede i hverdagen. Ikke engang da Steffen reiser bort fra sivilisasjonen stopper teknologien opp. Steffen får stadig meldinger inn på mobilen fra de som sitter hjemme, og hytta han drar til har innlagt elektrisitet og vann. Dette kan være en kommentar til hvor vanskelig det er å skulle leve klimanøytralt i et samfunn som vårt.

Det er ikke bare samfunnet og det digitale som gjør det vanskelig for Steffen å leve klimanøytralt. Det er også alle menneskene rundt ham. Søsteren til Steffen, Nanna, setter ord på dette mot slutten av boken hvor Steffens prosjekt har feilet kraftig:

[...] jeg tror at hvis du *ikke* hadde hatt familie eller venner, så hadde du sikkert bodd her og vært miljøvennlig hele livet. [...] det er lissom ikke enkeltmennesker som *ikke* er miljøvennlige. Det er alle *rundt* enkeltmenneskene som er det. De som stiller krav og forventer masse greier. [...] At man skal lage fete russegensere, og bli rik, og kjøpe fine gaver, og ha den og den I-poden og alt det der.¹⁸¹

Som Nanna påpeker her, er noe av problemet med Steffens prosjekt menneskene som omgir ham. Disse har for vane å leve på en måte som tydelig står i strid med det å leve klimanøytralt. Hytta Steffen rømmer til er godt eksempel på dette. Denne kan på ingen måte sies å være en nøktern hytte, men har derimot moderne komfort, basert på teknologiske løsninger. Det digitale, som forfølger Steffen selv om han rømmer unna sivilisasjonen, er noe som understreker hvor vanskelig det er å leve klimanøytralt i vår samtid.

¹⁸¹ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 253-254.

Lister som inngangsport til naive tankemåter

I *Steffen tar sin del av ansvaret* er det derimot ikke bare det digitale som påvirker formspråket. Fortidsseksjonene har flere digitale elementer enn i nåtidsseksjonen, mens nåtidsseksjonene har flere ulike analoge tekster som er skrevet for hånd av Steffen. Det er en kontrast mellom Steffens liv i Oslo og det livet han prøver å leve på hytta, og disse kontrastene blir understreket av den dominerende måten for Steffen å skrive på – enten digitalt eller analogt.

Boken inneholder blant annet en tegning¹⁸². Dette er også noe vi finner i *Drammens rekordbok*, hvor det florerer av tegninger. *Steffen tar sin del av ansvaret* har også grafiske framstillinger av blant annet objekter som en eksamensbesvarelse, innlegg i hyttaboken og lister. Disse er ikke bare sitert, men vi får en grafisk framstilling av dem, slik at vi som lesere får se håndskriften til Steffen.

Det å skrive lister, ser ut til å gjelde flere enn Steffen av karakterene vi tidligere har betraktet som *naive*. Mathea i *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* skriver en liste som skal eksponere henne for døden mer og mer slik at hun til slutt ikke er redd for å dø. Hun skriver ned ting som «[...] besøke kirkegårder, gå i begravelser, jeg kan planlegge min egen begravelse», «[...] begynne å leve farlig, «Bli kristen.» og «Late som jeg er et tre.»¹⁸³ Dette er ikke et stort nok utvalg til å si at det er en klar tendens, men det er interessant at begge disse bøkene som har naive karakterer, også bruker lister. Enda mer interessant er det hvis man ser på andre bøker utenfor mitt undersøkelsesmateriale. Erlend Loes *Naiv.Super*, har også en naiv hovedkarakter som skriver lister, blant annet om hva han har, hva han ikke har og hva som begeistret han som liten.

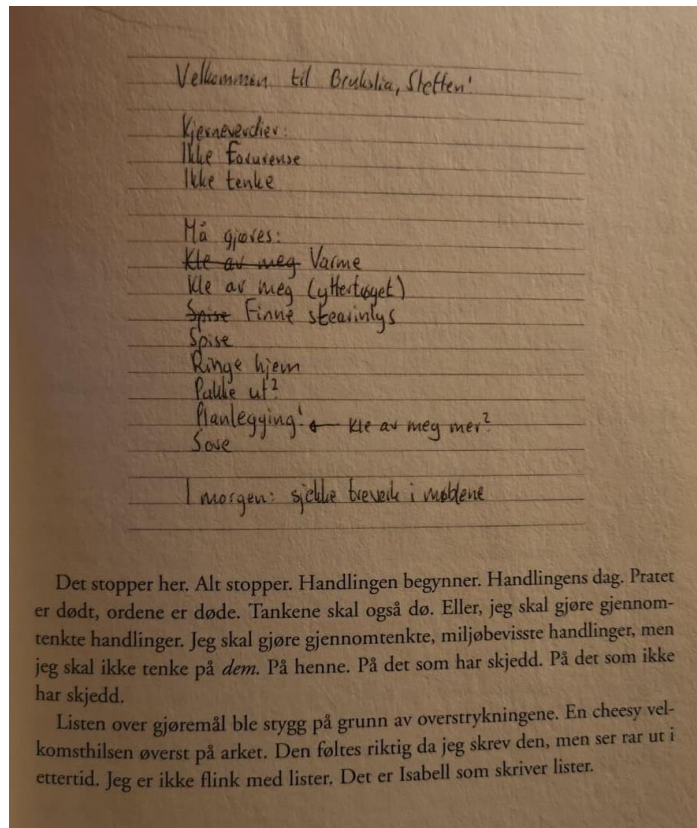
Hva er så listenes funksjon i teksten? En funksjon er at kan signalisere enkelthet.¹⁸⁴

La oss ta en titt på et eksempel fra *Steffen tar sin del av ansvaret*. Han skriver en handlingsplan til seg selv idet han ankommer hytta:

¹⁸² Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 112.

¹⁸³ Skomsvold, *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*, 66-67, 89.

¹⁸⁴ Andersen, *Norsk litteraturhistorie*, 651.



Den håndskrevne listen slik den ser ut i boken

Velkommen til Brukslia, Steffen!

Kjerneverdier:

Ikke forurensning

Ikke tenke

Må gjøres:

~~Kle av meg~~ Varme

Kle av meg (yttertøyet)

Spise Finne stearinlys

Spise

Ring hjem

Pakke ut?

Planlegging! ← Kle av meg mer?

Sove

I morgen: sjekke treverk i møblene.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Valeur, Steffen tar sin del av ansvaret, 15.

Utdraget ovenfor framstår i boken med håndskrift. *Steffen tar sin del av ansvaret* er den eneste av disse bøkene som tar for seg en grafisk framstilling av listene. Det man får tilgang til i denne boken kontra de andre eksemplene hvor man finner lister, er karakterens håndskrift.

Ved å la oss få innsyn i en karakters egenskrevne liste, får vi på en måte tilgang til deres usensurerte, nesten personlige måte å tenke på, ettersom det er ment at listene bare skal leses av dem selv. Det vi får vite om Mathea for eksempel, gjennom hennes kreative forslag til hvordan hun kan bli vant til tanken på døden, er at hun har en noe underlig måte å tenke på. At noen naive karakterer skriver lister kan altså være en måte for oss lesere å få et mer direkte innsyn i deres underlige tankeunivers på.

Ser man på Steffens handlingsplan får man til og med litt innsyn i tankeprosessen hans mens han skriver listen, ettersom vi får en grafisk framstilling av listen i stedet for bare tekst. Som man kan se av utdraget ovenfor er noen punkter streket over og byttet ut med andre punkter, som for å vise at karakteren kommer på noe viktig underveis, mens han skriver listen. Senere i boken renskriver Steffen handlingsplanen, slik at den blir noe annerledes, noe som gjør at vi ser at han endrer prioriteringer underveis i sitt selvutnevnte oppdrag. Blant punktene han legger til finner man blant annet «Lage snømann» og «Skrive erotisk novelle».¹⁸⁶

Det viktigste med akkurat Steffens liste er at vi får tilgang til hans virkelige motiver for å reise bort på hytta. Steffen sier til alle at han skal bo der for å leve klimanøytralt, men som man kan se av handlingsplanen er det faktisk to grunner: «Ikke forurense» og «Ikke tenke».¹⁸⁷ Og hva er det Steffen ikke ønsker å tenke på? Det får vi først en aning om litt senere i boken, når vi begynner å skjønne at mye av grunnen til at Steffen reiser er at han ikke greier å forholde seg til at Kjersti, som han er forelsket i, kysset en av kompisene hans. Lister, i all sin enkelhet, og i den sammenheng som er undersøkt her, kan altså være en inngangsport til både naive tankemåter og indre motiver.

Form i *Vi spring ikke slik vi sprang*

Formeksperiment av den typen vi ser i *Steffen tar sin del av ansvaret* nyanseres av romanen *Vi spring ikkje slik vi sprang*. Her er det helt andre kriterier som gjør seg gjeldende. Først skal jeg kort presentere den overordnede formen, som kan beskrives som fragmentarisk. Videre tar jeg for meg bokens sirkelkomposisjon som er viktig for fortolkningen av boken som helhet.

¹⁸⁶ Valeur, *Steffen tar sin del av ansvaret*, 49

¹⁸⁷ *Ibid.*, 15.

Fragmentariske særpreg

Denne romanen er i lang større grad enn mange av de andre forfatterskolebøkene fragmentarisk i formen. Den ikke er delt opp i kapitler i tradisjonell forstand, men delt opp i deler ved at hver enkelt side gjerne fungerer som én enkelt del. Hvor den nye tekstdelen starter og slutter, avgrenses ved at de tre første ordene i starten av hver tekstdel er markert med store bokstaver. Den nye tekstdelen starter på en ny side i stedet for å følge etter den forrige i et nytt avsnitt, slik at det ofte blir et tomrom mellom den ene siden og den neste, dersom tekstdelen er kort. En slik del strekker seg sjelden over mer enn én side.

Dette minner om formen i *Rastløs*. Denne boken er også mer fragmentarisk sammenlignet med de andre forfatterskolebøkene. Den er delt inn på samme måte som *Vi spring ikkje slik vi sprang*, uten kapitler, men med avgrensede tekstdeler. Disse varierer derimot mer i lengde. Der hvor *Vi spring ikkje slik vi sprang ofte* inneholder tekstdeler som strekker seg fra noen få linjer til én side eller litt mer, kan noen av tekstpassasjene i *Rastløs* begrense seg til bare én setning.

På tross av den fragmentariske formen i *Vi spring ikkje slik vi sprang* henger disse tekstpassasjene i større grad sammen enn i *Rastløs*. I sistnevnte bok er tekstene forbundne ved selve fortelleren som sitter og skriver, noe som gjør dem løst forbundet med hverandre. Utover dette har de ulike tekstene ulikt innhold. Boken kan kategoriseres som en punktroman, som er en «roman strukturert i korte, selvstendige tekster, som prosalyriske punktnedslag i en fragmentarisk fortalt historie»¹⁸⁸.

I *Vi spring ikkje slik vi sprang* henger bokens ulike deler i mye større grad sammen. På tross av at teksten er oppstykket, følger hver lille del hverandre. Vi får derfor en viss progresjon i teksten. Man ender opp på nesten samme sted i boken som den starter, men innad i historien går det tid. I *Rastløs* er det derimot enda mindre progresjon da hovedpersonen ikke foretar seg særlig mye utenfor soverommets vegger.

Sirkelkomposisjon: parallell av betydning

Flere av tekstene tar i bruk sirkelkomposisjon. Dette gjelder *Himmelreisande*, *Nesten for alvorlig*, *Vi er vel helte* og *Vi spring ikkje slik vi sprang*. Alle disse bøkene, med unntak av sistnevnte, har en type sirkelkomposisjon hvor boken ender opp på samme punkt som boken starter tidsmessig. *Himmelreisande* begynner for eksempel med den sovjetiske

¹⁸⁸ Det Norske Akademis Ordbok, «Punktroman.»

raktettoppskytningen av hunden Kudryavka og avslutter på samme sted tidsmessig. *Vi spring ikkje slik vi sprang* tar i bruk en annen type sirkelkomposisjon. Det er derfor interessant å ta en nærmere titt på denne.

Sirkelkomposisjonen i *Vi spring ikkje slik vi sprang* er annerledes enn den man kan finne i de andre forfatterskolebøkene, da boken ikke tidsmessig slutter samme sted som den begynner. I stedet oppnår boken en sirkulær form ved å ta i bruk elementer fra starten av boken også i slutten av den, og det er klare paralleller mellom starten og slutten i innhold. Starten minner om slutten, men den *er* likevel ikke slutten. De andre forfatterskolebøkene som tar i bruk sirkelkomposisjon, starter med bokens slutt, for så å la bokens midtdel fortelle hvordan man kommer til slutten. *Vi spring ikkje slik vi sprang* har derimot en kronologisk rekkefølge på hendelsene hvor starten tidsmessig kommer før midtdelen og slutten. Boken bruker altså repetisjon som virkemiddel. Vi skal se litt nærmere på parallellene. Boken åpner slik:

Ein morgon står søster og bror opp slik dei plar gjere når det er blitt lyst. Dei plar springe inn til mor og far, og far plar bli med dei ned på kjøkenet. Dei spring inn på rommet til mor og far, men mor og far er ikkje der. Søster ristar dyna for å vere sikker. Bror går inn på badet, men det er ingen der heller. Når dei heller ikkje finn foreldra på stova eller på kjøkenet, foreslår bror at mor og far kanskje har gøymt seg. Bror og søster tek til å leite på stader dei sjølve ville gøymt seg.¹⁸⁹

Til sammenligning åpner siste side av boken slik:

Brått ein morgon er søster borte. Ho er ingen stad. Først ser bror på soverommet, så på badet. Då han ikkje finn ho der, og heller ikkje på stova eller på kjøkenet, tenkjer han at ho kanskje har gøymt seg. Han tek til å leite på stader han sjølv ville gøymt seg.¹⁹⁰

Her ser man at det er flere elementer som går igjen. Den første parallellen man merker seg er at noen er forsvunnet. I starten er det far og mor, i slutten er det søster. Rekkefølgen på plasser det letes på er den samme: soverommet, badet, stua og så kjøkkenet. Også det faktum at bror i likhet med da han var sammen med søsteren sin tenker at han burde lete på steder han selv ville gjemt seg.

Innholdet i slutten, minner altså om innholdet i starten. Det er mange paralleller, men det som ligner er ikke helt likt. Setningene som brukes er annerledes oppbygd enn andre selv

¹⁸⁹ Langva, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, 5.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 152.

om de har samme innhold. Vi finner flere eksempler på dette. Et eksempel er når det letes i hagen. I starten av boken ser det slik ut:

Etter frukost går bror og søster ut i hagen. Dei går saman, hand i hand, rundt huset. Dei byrjar på plenen på nedsida og går heilt rundt. Bror stoppar brått og seier: Men tenk om mor og far leitar etter oss og går saman rundt huset, dei òg. Heile tida er vi på kvar vår side av huset.¹⁹¹

I slutten av boken er det slik:

Bror byrjar på nedsida av huset. Først rundt hushjørnet. [...] Søster leitar sikkert etter meg og går rundt huset, ho òg. Heile tida er vi på kvar vår side av huset. Alltid kjem vi til å leite på dei same stadene, men ikkje samstundes og ikkje saman.¹⁹²

I begge tilfeller letes det etter noen, og bror tenker på den samme måten i begge tilfeller. At bror ikke tenker på foreldrene som borte lenger, ser man gjennom det faktum at de ikke nevnes idet han leter etter sin søster. Det vises også gjennom at han repeterer handlingene sine, som om de er gjort for første gang. Den samme tanken dukker også opp «Heile tida er vi på kvar vår side av huset»¹⁹³. Dette er den eneste setningen som er helt lik i både slutten og starten av boken.

Noen setninger er derimot veldig like, men med en vri ettersom det er søsteren som er borte denne gangen, ikke foreldrene. I starten stiller bror seg spørsmålet: «Kor er det blitt av mor og far?»¹⁹⁴. På slutten spør han derimot seg selv: «Kor er det blitt av søster?»¹⁹⁵. Spørsmålet er det samme, men subjektet er ikke det.

Det er som nevnt mange setninger som ligner hverandre, bare med små variasjoner slik som med eksempelet ovenfor, og det finnes setninger som inneholder omtrent samme handlingsmønster, men med annen syntaks og ordvalg. Det er derimot elementer i starten og slutten som skiller seg fra hverandre, og som hindrer en full sirkulær bevegelse. Et eksempel på dette er når det på siste side står: «Han leitar mellom yttarjakkene i gangen, og han luktar på jakka hennar. Den med pelskrage som søster bruker når det er frost ute»¹⁹⁶. Dette er handling vi bare finner i bokens slutt, og er derfor ikke en gjentakende handling.

¹⁹¹ Langva, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, 6.

¹⁹² *Ibid.*, 152.

¹⁹³ *Ibid.*, 152.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 5.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 152.

¹⁹⁶ *Ibid.*

Enda mer spennende er det å se på elementer som markerer tid. Som tidligere nevnt er boken preget av stillstand hvor situasjonen til bror og søster i liten grad forandres. De er forlatt av foreldrene i starten av boken, og de er fortsatt borte ved slutten. Handlingene til bror og søster har derfor liten betydning for situasjonen deres. Det er en progresjon i handlingen, men denne reverseres ved at teksten går tilbake til sitt utgangspunkt i bokens slutt.

Til tross for denne stillstanden, og til tross for at man på en måte ender opp på samme sted som i starten av boken – man ender i alle fall opp i samme situasjon – er det et stort tidsspenn fra bokens start til bokens slutt. I starten av boken står det: «Der må ho gå varsamt for å ikkje trakke i blomebedet, der krokusane akkurat har kome fram.»¹⁹⁷. Krokusene, som vanligvis blomster på våren, tidfester når boken starter, nemlig på våren en gang. På bokens siste side får vi derimot denne informasjonen: «Det ligg et tynt lag med snø over hagen»¹⁹⁸. Handlingen i boken strekker seg altså fra våren til tidlig vinter.

Bokens åpning i lys av slutten

Så hva har disse likhetene mellom bokens startpunkt og bokens endepunkt å si for vår forståelse av innholdet? Det store spørsmålet i boken er: Hva har skjedd med foreldrene til bror og søster? Bror og søster funderer over dette gjennom hele boken og kommer med sine teorier. Som leser får man aldri vite nøyaktig hva som har skjedd. Bokens slutt og dens paralleller med starten av boken hjelper oss derimot litt på vei med en tolkning. Sirkelkomposisjonens funksjon i denne boken, hvor slutten bruker elementer fra starten, er derfor å gjøre mysteriet rundt foreldrenes forsvinning litt klarere.

Etter at bror og søster har vært isolert fra omverdenen i lang tid, våkner de en natt av lyder fra kjøkkenet. Det viser seg at en gammel kjerring har kommet seg inn i huset. De blir redde og bestemmer seg for å stenge henne nede i kjelleren. Der blir hun holdt fanget. De vil ikke ha henne der, men de er redde for at hun kommer til å luske rundt i hagen dersom de slipper henne fri. Etter hvert som det nærmer seg vinter, og mengden mat de har tilgjengelig blir mindre og mindre, bestemmer de seg for å drepe kjerringa. De vil skyte henne i hagen med et gevær.

På nest siste side av boken, treffer bror i stedet søster ved et uhell, mens kjerringa kommer seg unna. På siste side er søster borte uten at bror vet hvorfor, som om han har glemte at han skjøt henne, og bror leter etter henne. Dette gjør at man endrer måten man tenker rundt

¹⁹⁷ Langva, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, 6.

¹⁹⁸ *Ibid*, 152.

foreldrenes forsvinning på. Ved starten av boken er det mange muligheter for hva som har skjedd med foreldrene, noe som blir illustrert av alle de mange teoriene til søster og bror. At slutten har paralleller med starten vil derimot gjøre at man kan komme nærmere en tolkning.

Siden bror våkner og søster er borte, som et resultat av at søster er død, kan man også tenke seg at det samme har skjedd med foreldrene. Det skaper også en liten aning om at søster og bror kan ha vært årsaken til foreldrenes forsvinning, ettersom søster dør som følge av uaktsomt drap begått av bror. Denne mulige årsakssammenhengen kommer i fokus på grunn likhetene vi finner mellom starten og slutten av boken.

Ved å se på sluttens betydning for starten, er det heller ikke gitt at foreldrene forsvant samtidig, slik vi først tror når vi er i starten av boken. Det er fullt mulig at det er et ledd som mangler, at mor eller far har forsvunnet først, deretter den andre, før vi kommer til starten av boken. Det som kan tyde på at mor og far har forsvunnet samtidig, er at bror i slutten av boken bare fokuserer på at søsteren er borte. Han tenker ikke på at foreldrene er borte. Når foreldrene er borte, tenker derimot søster og bror på både mor og far. Derfor er det sannsynlig at foreldrene forsvant samtidig, dersom man tenker ut ifra fiksjonsuniversets logikk.

Det drømmeaktige i boken gjør det derimot vanskelig å trekke en slutning. Dette er ikke en realistisk fortelling hvor vi kan forvente en realistisk løsning på mysteriet. Boken avslutter dermed med hint til hva som kan ha skjedd, uten at vi som lesere får full innsikt. Slik åpner boken for tolkning, men lukker samtidig for en fullstendig tolkning.

Formbevisst håndverk

Steffen tar sin del av ansvaret er typografisk særlig interessant. Det er derimot også flere av forfatterskolebøkene som til en viss grad leker med den typografiske formen, selv om den dominerende delen av bøkene ofte er formmessig tradisjonell. Typografisk eksperimenterende formspråk i form av bilder, tegninger og lignende frarøver på mange måter leseren den individuelle visualiseringen av fiksjonens univers. Samtidig kan slike grep ha funksjoner som strekker seg utover det rent visuelle. Det gir oss mer innsyn i karakterene, fordi vi får sett dem i andre sammenhenger.

Det eksperimenterende formspråket kan gi troverdighet til teksten. Samtidig kan den gjøre det motsatte. Det bryter med resten av teksten. Konsekvensen er at vi kanskje i større grad blir bevisst teksten som en *konstruksjon*, for eksempel når dialogen i fortidssekvensene i *Steffen tar sin del av ansvaret* blir plassert ut ifra hvem det er som snakker. Typografisk

eksperimenterende formspråk er altså noe som kan gjøre en tekst enda mer kompleks, noe *Steffen tar sin del av ansvaret* er et godt eksempel på.

Vi spring ikkje slik vi sprang er en tekst som ikke leker med typografien, men som er formmessig interessant fordi dens bruk av sirkelkomposisjon ikke er tidsmessig bestemt, men innholdsmessig, og fordi denne komposisjonen gjør at man kan nærme seg en tolkning rundt mysteriet i boken. Dens oppbygning er også til en viss grad fragmentarisk, noe som gjør at den skiller seg ut fra de fleste forfatterskolebøkene.

De fleste av forfatterskolebøkene har et dominerende tradisjonelt formmessig oppsett. Det er dermed ikke sagt at bøkene fra forfattere som har gått på Skrivekunstakademiet bygger opp tekstene sine på denne måten *fordi* de har fullført en forfatterutdanning. Den realistiske tradisjonen har stått sterkt i Norge lenge, og den tradisjonelle formen står åpenbart også sterkt i den øvrige norsk litteraturen. Dette er ikke en tendens som bare gjelder for fatterskolebøkene.

Det samme kan man si om det digitale innpass i romanene, som vi blant annet finner i *Steffen tar sin del av ansvaret* og i *Drammens rekordbok*. Norheim har et eget kapittel dedikert til det digitale inntog i litteraturen. Digital formeksperimentering er helt tydelig i disse to bøkene, og de kan derfor sies å være i tråd med en tendens som ikke bare gjelder for forfatterskolebøker.

Flere av forfatterskolebøkene bruker en sirkulær bevegelse i form av sirkelkomposisjon. Dette gjelder *Himmelreisande*, *Nesten for alvorlig*, *Vi er vel helte*, *Vi spring ikkje slik vi sprang*, hvor sistnevnte opererer med en litt annen type sirkelkomposisjon enn de andre. Man kan også si at boken *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* har noe som minner om sirkelkomposisjon. Som det ble nevnt i kapittel 2 i analysedelen kan det trekkes paralleller mellom episoden med hunden Steins død og bokens slutt. Dette er derimot en episode som ikke befinner seg i starten av boken, men et stykke uti. Det er derfor ikke snakk om en sirkelkomposisjon, men noe i nærheten. *Vi er vel helte* starter med farens død og tar opp denne episoden igjen mot slutten av boken. Den avsluttes derimot ikke her, men med Billie som skal velge et fotografi som skal minne henne om faren. Det er derfor ikke en sirkelkomposisjon hvor boken avsluttes på nøyaktig samme sted som hvor boken starter. Sirkelkomposisjonen er altså noe vi finner igjen i flere av bøkene, og det kan derfor sies å være typisk for disse forfatterskolebøkene. Som man kan se av eksemplene ovenfor er det bare to av disse som følger sirkelkomposisjonen på samme måte. Vi finner altså flere ulike varianter.

Korte bøker gir en viss forventning om litterær kvalitet, ettersom det er mindre stoff å bearbeide, men forfatterskolebøkene ser ut til å være godt strukturerte med sine korte kapitler hvor lite føles overflødig. Den formmessige eksperimenteringen som er gjort i bøkene er ofte i dialog med innholdet i boken, og er slik ofte et betydningsbærende element i seg selv.

Konklusjon

Forfatterskolebøkene fra Skrivekunstakademiet skriver seg på mange måter inn i de øvrige tendensene i den nye norske litteraturen. Blant annet velger forfatterne i stor grad karakterer de selv kunne vært, både med tanke på kjønn og valg av alder på karakterene sine. Dette kan sies å være den sterkeste tendensen man finner når det kommer til karakterer i forfatterskolebøkene, og altså en tendens som er i tråd med annen norsk litteratur. Også på andre områder skiller forfatterskolekarakterene seg lite fra annen norsk litteratur.

Forfatterskolelitteraturen deles gjerne inn i kategorier etter tema. Blant annet dukker isolasjon som tema ofte opp. Det er derimot vanskelig å si om dette er et tema som oppstår hyppigere i denne typen litteratur ettersom sammenligningsgrunnlaget (*Oppdateringar frå lykkelandet*) ikke tar for seg dette. Det varierer også i hvor stor grad isolasjon som tema spiller en sentral rolle i verkene. Skal man ha mer dekkende kategorier å gå etter, må man operere med mange kategorier, noe som viser at forfatterskolebøkene er mangfoldige tematisk sett, i likhet med den øvrige norske litteraturen som Norheim bruker tretten forskjellige kapitler på å kategorisere tematisk. Ikke alle kategorier Norheim opererer med vil være tilstrekkelige for å kategorisere forfatterskolebøkene.

Det fiksjonelle universet i forfatterkolebøkene befinner seg som oftest i samtiden, og er i tråd med at karakterene kunne vært forfatteren selv. De fleste skriver seg altså inn i den generelle tendensen i litteraturen. Det er derimot unntak her, hvor *Vi spring ikkje slik vi sprang* og *Og skipet siglar vidare* ikke følger dette mønsteret. *Himmelreisande* skiller seg også ut på dette punktet, men skriver seg inn i en annen tendens som Norheim har fått øye på: historiske romaner. Det mest interessante er derimot hvordan noen av forfatterskolebøkene skiller seg ut med tanke på sted. Norheim skriver at stedet har fått mindre betydning for bokens handling. Likevel har korpuset vi har sett på en bok hvor tittelen tydelig understreker byens betydning, nemlig *Drammens rekordbok*. Av forfatterskolebøkene er det også to hvor handlingen er satt til bygda, og hvor denne lokasjonen har betydning for bokens øvrige innhold. Det er likevel vanskelig å si noe om en tendens ettersom det bare er snakk om tre bøker i et utvalg av tolv.

Når det kommer til typografisk form er en tradisjonell form dominerende. Dette gjelder også den øvrige norske litteraturen. I enkelte bøker lekes det med typografien i varierende grad, men eksperimenteringen gjøres ikke på én bestemt måte, men får som regel ulikt utslag i de ulike bøkene. Et unntak er det digitale formspråket som vi kan finne i både *Drammens rekordbok* og *Steffen tar sin del av ansvaret*, men dette er også en tendens vi kan

finne i annen nyere norsk litteratur. Når man kommer til narrativ form, bruker flere av forfatterskolebøkene sirkelkomposisjon, men også her får sirkelkomposisjonen som oftest ulikt uttrykk i de forskjellige bøkene. Det er også usikkert i hvor stor grad dette grepet brukes i annen norsk litteratur, og om det opptre oftere i forfatterskolebøkene.

Det er altså flere likheter mellom forfatterskolebøkene fra Skrivekunstakademiet, men det er vanskelig å se noen klare tendenser som *bare* gjelder for disse. Det er dermed ikke sagt at det er et entydig *nei* på følgende problemstilling: *Kan man i debutromaner skrevet av forfattere med bakgrunn fra Skrivekunstakademiet i Hordaland, finne likheter og tendenser som skiller seg fra den øvrige nye norske litteraturen?*

Grunnene til dette er flere. En av dem er at undersøkelsen har blitt gjort på et utvalg av elementer på grunn av masteroppgavens begrensede omfang. Dette gjør blant annet at interessante områder som språk, stil og narrativ form i liten grad har blitt undersøkt i denne teksten. «Diction» og «style» er blant annet noe som blir undersøkt i So og Pipers artikkel «How Has the MFA changed the Contemporary Novel?». De finner for så vidt lite som skiller MFA-romanene fra andre romaner når de ser på dette,¹⁹⁹ men det kunne likevel vært interessant å se på dette i en norsk kontekst.

Spesielt kunne språk og stil vært interessant å se nærmere på. Dette fordi et av litteraturkritikeren Cathrine Krøgers hovedargument mot forfatterskolene er at de har en «hermetiserende dyrking av språket»²⁰⁰ som hun mener er ødeleggende. Også i USA har de kreative skriveprogrammene blitt kritisert for å skape mye lik litteratur etter idealet «Carver-minimalismen».²⁰¹ Dette er en stil hvor historiene er korte, og med ryddige setninger.²⁰² Det kunne vært interessant å ta en titt på de norske forfatterskolebøkene og sett hvorvidt man kan finne litteratur som går innunder denne kategorien.

En annen mulig innvending er sammenligningsgrunnlaget til forfatterskolebøkene. Jeg har valgt å bruke Marta Norheims *Oppdateringar frå lykkelandet* for å sammenligne med tendenser man finner i forfatterskolebøkene og tendensene man finner i norsk samtidslitteratur generelt. Problemet med dette er at det ikke kan sies å være noen endelig fasit på hvilke litterære tendenser som dominerer i litteraturen i dag. I analysen av forfatterskolebøkene har jeg flere steder sett tendenser opp mot det som står i dette verket, men i realiteten er det ofte ikke så enkelt. Et godt eksempel på dette er Norheim og Pedersens motstridende syn på hva

¹⁹⁹ So og Piper, «How has the MFA changed the Contemporary Novel?».

²⁰⁰ Ravatn, «Prisvinnarskulane».

²⁰¹ Stenvik, «Den gudommelige verktøykassa».

²⁰² Ibid.

som kan kalles «virkelighetslitteratur». Norheims verk er derfor ikke nødvendigvis en fyllestgjørende ramme å forholde seg til. Det kan likevel være en god pekepinn på hva som rører seg i norsk samtidslitteratur. Norheim tar også forbehold om at et verk om tendenser aldri vil være helt presist:

Slike universaliserande formuleringar er aldri heilt sanne. Når ein snakkar om tendensar innanfor litteraturen, finst det alltid unntak. Om eg skulle vere presis, måtte eg gjennom heile boka skrive: ' Dette er ikkje heilt sant', eller 'bortsett frå den og den og den'. Slik er kjedeleg å skrive og kjedeleg å lese. Så eg uttaler meg rett som det kategorisk, og lit på at lesaren forstår at tendensar er tendensar, og at materialet ikkje er eintydig.²⁰³

Et alternativ ville være å bruke samme metode som So og Piper. Disse undersøker 200 romaner fra forfattere med en forfatterutdanning og sammenligner disse med 200 romaner hvor forfatterne ikke har denne bakgrunnen. Problemet med denne metoden er at man ikke vil kunne bruke nærlesing som grep, hvor man nettopp kan avdekke interessante sammenhenger, men er avhengig av et tekstsammenligningsprogram.

En annen ulempe ved å bruke Norheims verk, er at hun selv påpeker at mange av de nyeste forfatterne har bakgrunn fra forfatterskoler,²⁰⁴ og det er jo de nyeste forfatterne hun undersøker. Det vil si at noen forfatterskolebøker til en viss grad inngår i de tendensene hun prater om der. Blant annet nevnes *Rastløs*, *Steffen tar sin del av ansvaret* og *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* i *Oppdateringar frå lykkelandet*. Det hadde vært mer presist å bruke et verk som utelukkende ser på tendenser av den nyeste litteraturen som ikke inkluderer bøker fra forfattere med bakgrunn fra forfatterutdanninger. Da et slikt verk ikke finnes, falt valget på *Oppdateringar frå lykkelandet*.

Andre perspektiver

Noe annet som kunne vært interessant å i enda større grad å undersøke er den amerikanske situasjonen sammenlignet med den norske. Er det mange likheter mellom de ulike måtene å lære bort på? Lærer de bort den samme estetiske tilnærmingen, om det da hele tatt kan sies å være snakk om å lære bort en viss type estetikk?

En stor forskjell mellom de norske forfatterutdanningene kontra de amerikanske er at de sistnevnte ofte har lengre utdanninger. So og Piper i «How has the MFA Changed the

²⁰³ Norheim, *Oppdateringar frå lykkelandet*, 16-17.

²⁰⁴ *Ibid.*, 328.

Contemporary Novel» undersøker i hovedsak MFA-programmet, altså en «Master in Fine Arts»²⁰⁵, et toårig program. Det går derimot også an å ta en enda lenger forfatterutdanning. Det finnes forfatterutdanninger på både bachelor-nivå (som er en fireårig grad i USA), samt doktorgrader innen «creative writing». Man kan altså ta en veldig lang forfatterutdanning i USA om en ønsker det, og kanskje er det større sjanse for å utvikle lik litteratur mellom studenter som tar årevis med forfatterutdanninger? Forfatterne som underviser i disse studiene har som regel en avansert grad i kreativ skriving selv. Leonard Ibsen kritiserte forfatterstudiet i Bø for å bruke gjestelærere som selv har gått ved Bø, og at institusjonen på den måten reproducerer seg selv.²⁰⁶ Det er muligens en større fare for at dette skjer ved amerikanske forfatterstudier, ettersom disse lærerne kan ha tilbragt enda lenger tid i institusjonen som student.

Tilsvarende er de norske forfatterutdanningene ofte ettårige, med mulighet ved noen institusjoner for å søke seg inn på et andrear. Det er likevel ikke uvanlig at forfattere velger å gjennomføre flere år med forfatterutdanninger gjennom å studere ved ulike institusjoner etter hverandre. I mitt utvalg bøker, har for eksempel Kjersti Annesdatter Skomsvold studert Skrivekunst ved Nansenskolen før hun kom inn på Skrivekunstakademiet, Kenneth Moe har gått ved Nansenskolen og Forfatterskolen i Bø og Christian Valeur har studert ved tekstforfatterutdanningen ved Westerdals School of Communication.

En annen viktig forskjell er at utdanningene i USA har høye studentavgifter. I Norge har vi private utdanninger hvor studentene må betale, men vi har også tilbud som er gratis på lik linje med annen offentlig utdanning, noe Skrivekunstakademiet er et eksempel på.

Tekstverkstedet som brukes i både de amerikanske skriveprogrammene og de norske forfatterskolene, er en sentral del av undervisningen. Disse har en struktur hvor studentene diskuterer hverandres tekster, mens læreren, en forfatter, er der som en moderator. Læreren vil naturlig nok ha en innvirkning på hvilke endringer på tekst som vil bli foreslått, men han eller hun er ikke den eneste som har ordet. Studentene styrer også hvilke tilbakemeldinger en medstudent vil få. Derfor vil de litterære føringer i tekstverkstedet også bli påvirket av hvordan sammensetningen av studentkullet er og hvilke individer som befinner seg i dette.

Skrivekunstakademiet har ut over dette andre typer undervisning som en del av utdanningen. Blant annet har skolen undervisning i teori og formidling. Skrivekunstakademiet har til vanlig fire faste lærere, men skolen får også besøk av en rekke gjestelærere, ofte

²⁰⁵ So og Piper, «How has the MFA Changed the Contemporary Novel?».

²⁰⁶ Ibsen, «Om forfatterstudiet i Bø – og dyremetaforer i Litteratur-Norge».

forfattere, i løpet av året²⁰⁷. Ifølge skolens nettsider blir disse forfatterbesøkene oftest brukt i undervisningen ved såkalt «tekstgjennomgang/respons, seminar/samtale, individuell gjennomgang og sjølvpresentasjoner»²⁰⁸. At gjestelærere er en del av undervisningen vil muligens gjøre at man unngår at studentene får for mye impulser fra noen få forfattere. Dette vil kanskje bidra til et større mangfold når det kommer til hva studentene skriver, dersom man regner med at studentene til en viss grad lar seg påvirke av lærerautoritetene. Listen over gjestelærere er lang, noe som er et godt tegn med tanke på variasjon. Det kunne derimot vært interessant å se om det er mange av gjestelærerne som blir invitert på nytt flere ganger, eller om det varierer hvem som blir invitert. Er det mange av de samme som blir invitert år etter år, vil det være større sannsynlighet for at undervisningsopplegget og holdningene til gjestelærere vil være noenlunde konstant over tid, noe som kanskje kan være et bidrag til å skape lik litteratur. Det finnes en oversikt over hvilke gjestelærere som har vært innom Skrivekunstakademiet opp gjennom årene, men ikke en oversikt over hvem som har vært der hvilke år. Listen strekker seg også bare fra 2003 til 2009. Jeg har forsøkt å få en slik oversikt fra Skrivekunstakademiet, men har ikke lyktes.

Jeg har også vært i kontakt med Skrivekunstakademiet i forsøk på å få tilgang til mer informasjon om undervisningen, men heller ikke denne informasjonen har jeg fått. Blant annet kunne det vært interessant å vite mer angående hvor mange timer undervisning som fordeles mellom de faste lærerne og gjestelærere. Hvem som står for undervisningen når romanen har vært tema ville også vært relevant. Hvis det hadde vært noen gjengangere i hvem som har stått for roman-undervisningen, kunne det vært interessant å undersøke om man kan finne likhetstrekk mellom denne lærerens (eller lærernes) måte å skrive på og forfatterskoleromanene jeg har undersøkt.

I Enges masteroppgave vies det mye plass til tekstverkstedet som undervisningsform, og det ville også vært interessant å belyse mer om undervisningen ved hjelp av hans masteroppgave. Han har derimot valgt å anonymisere sine intervjuobjekter.²⁰⁹ Man kan derfor ikke si med sikkerhet hvem av dem som representerer Skrivekunstakademiet, om noen. Jeg har derfor valgt å ikke gå nærmere inn på dette aspektet.

²⁰⁷ Skrivekunstakademiet, «Om oss».

²⁰⁸ Skrivekunstakademiet, «Gjestelærere 2002-2009»

²⁰⁹ Enge, *Studentrespons ved fire forfatterstudier*, 15.

Skepsis og suksess

Skepsisen mot forfatterutdanningene har like lange røtter som tilblivelsen av dem. Fra Roman Jakobsens «What's next, shall we appoint elephants to teach zoology?»²¹⁰, til Cathrine Krøgers spekulasjoner om forfatterskolebøkers likhet. Det finnes derimot dem som tar til orde for disse utdanningene. Norheim har blant annet uttalt: «Av og til kommer det kritikk mot disse skolene fordi debutantene blir alt for like. Jeg ser ikke det så tydelig og er ikke redd for at råd og vink på veien skal tørke individualiteten av talentfull ungdom.»²¹¹. Noen er nok også litt lei diskusjonen:

Ein kan merkje seg at dei same kritikarane som er harde mot skriveutdanning når sjansen byr seg, held klokleg kjeft dersom boka representerer noko nytt og original og ho vinn prisar og gjer det godt både innaskjers og utaskjers. Som tilfellet ofte er. Men så er det jo òg ei kjent sak at den romantiske genitanken framleis lever godt her i landet: at forfattarar ikkje bør la seg påverke for mykje, at ein helst ikkje skal snakke for mykje om handverk, teknikk, sjanger og historie, men at forfattaren, om han eller ho er ein ekte kunstnar, skal sitje på si øy og dikte om dei yste tinga i seg sjølv.²¹²

Utdraget ovenfor er hentet fra *Skriveplass*, en antologi til feiring av Skrivekunstakademiets 20-årsjubileum. Ligger det noe i det som nevnes her? Er vi for opptatt av den romantiske tanken om forfatteren som et ensomt geni?

En annen ting som tas opp er prisene assosiert med tidligere forfatterskolestudenter. I innledningen nevnte jeg at flere forfattere med bakgrunn fra Skrivekunstakademiet har vunnet Tarjei Vesaas' debutantpris. Dette gjelder også for to av bøkene jeg har undersøkt: Kennet Moe med boken *Rastløs* og Kjersti Annesdatter Skomsvold med boken *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg*. Begge forfattere har utgitt flere bøker i etterkant, i likhet med flere av de andre forfatterne jeg har undersøkt, og bøkene til sistnevnte blir utgitt i flere land. At man blir en *dårlig* forfatter av å ha en forfatterutdanning er det derfor vanskelig å hevde.

Problemet med spørsmålet om forfatterskolenes innvirkning på litteraturen, er at lesning av litteratur er subjektivt. Slik kan man få helt motsatte holdninger til forfatterskolene, hvor en litteraturkriter mener at forfatterskolene skaper lik litteratur, mens en annen mener noe annet. Derfor er det behov for mer systematisk forskning på dette feltet, både hva gjelder spørsmålet jeg har valgt å stille, men også vedrørende andre aspekter ved forfatterskolelitteraturen. Forfatterskolene har nok kommet for å bli. For å forstå fenomenet

²¹⁰ McGurl, *The Program Era*, 6.

²¹¹ Tjønn, «Hvem er beste nykommer?».

²¹² Haugland og Rimbereid, «Føreord», 4.

fullt ut, og hva det eventuelt gjør eller ikke gjør med litteraturen, er det ikke tilstrekkelig å la diskusjonen begrense seg til det offentlige ordskiftet. Elefanten i rommet blir heftig diskutert i offentligheten. Det er på tide at den trer inn i forskningslitteraturen.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget, 2012
- Bokneberg, Maria. *Lukta av våt jord om natta*. Oslo: Samlaget, 2016
- Carlsen, Marianne Rustad. «Skriver på dialekt på Facebook». *NRK*. 27.02.2017.
<https://www.nrk.no/kultur/skriver-pa-dialekt-pa-facebook-1.13382135>
- Det Norske Akademis Ordbok, «Punktroman». Hentet 24.04.2019 fra
<https://www.naob.no/ordbok/punktroman>
- Duvå, Liv N. *Vi er vel helte* (2. utg.). København: Kronstork, 2018.
- Enge, Caroline. «Tarjei Vesaas' debutantpris til Lars Svisdal». *Aftenposten*. 21.03.2019.
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/9myV5w/Tarjei-Vesaas-debutantpris-til-Lars-Svisdal>
- Enge, Daniel Krutå. «Studentrespons ved fire forfatterstudier – En studie av forfatterstudier bruk av tekstverksted og responsgrupper». Upublisert masteroppgave. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. 2017.
- Espevik, Thomas. «Kan man lære å bli forfatter?». *NRK*. 11.08.2016.
https://www.nrk.no/kultur/xl/kan-man-laere-a-bli-forfatter_-1.13073754
- Hagen, Erik B. «Realisme – litteratur». *Store Norske Leksikon*. Hentet 21.03.2019 fra
https://snl.no/realisme_-_litteratur
- Haugland, Tormod og Øyvind Rimbereid. «Føreord». I *Skriveplass: Skrivekunst-akademiet 1985-2005*, redigert av Tormod Haugland og Øyvind Rimbereid, 4-6. Bergen: Fagbokforlaget, 2005.
- Hunnes, Joakim. *Alle vet hvem du er*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2011.
- Hval, Jenny. «Om kollokvium og skriveøvelser». *Dagbladet*. 23.11.2005.
<https://www.dagbladet.no/kultur/om-kollokvium-og-skriveoelser/66156838>
- Ibsen, Leonard. «Metodeløst forfatterstudium». *Aftenposten*. 22.11. 2007.
<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/Kpd2X/Metodelost-forfatterstudium>
- Ibsen, Leonard. «Om forfatterstudiet i Bø – og dyremetaforer i Litteratur-Norge». *Prosa*. Hentet 15.11.2017 fra <http://2001-10.prosa.no/artikkel.asp?ID=230>
- Jystad, Johannes Tessem. «Ung poet fra Trondheim». *Radio Revolt*. 14.02.2017.
<https://radiorevolt.no/post/ung-poet-fra-trondheim>
- Krøger, Cathrine. «Skoleflink litteratur». *Dagbladet*. 14.11.2005.

- Langva, Gjertrud. *Vi spring ikkje slik vi sprang*. Oslo: Samlaget, 2018.
- McGurl, Mark. *Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Melberg, Arne. *Selvskrevet*. Oslo: Spartacus Forlag, 2007.
- Moe, Kenneth. «Hvordan det er å skrive en roman». *NRK*. 05.11.2016.
<https://www.nrk.no/ytring/hvordan-det-er-a-skrive-en-roman-1.13211214>
- Moe, Kenneth. *Rastløs*. Stavanger, Pelikanen forlag, 2015.
- Nesbø, Sivert N. *Skårgangar*. Oslo: Cappelen Damm, 2013.
- Norheim, Marta. *Oppdateringar frå lykkelandet: Røff guide til Samtidslitteraturen*. Oslo: Samlaget, 2017.
- Norheim, Marta. *Røff guide til samtidslitteraturen*. Oslo: Samlaget, 2007.
- Norsk forfattersentrum. «Litterær sitcom». Hentet 25.04.2019 fra
<https://www.forfattersentrum.no/produksjon/litteraer-sitcom/>
- Pedersen, Frode Helmich. «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den». I *Norsk litterær årbok*, redigert av Nora Simonhjell og Benedikt Jager, 26-53. Oslo: Samlaget, 2017.
- Rage, Mads. *Og skipet siglar vidare*. Oslo: Samlaget, 2018.
- Ravatn, Agnes. «Prisvinnarskulane». *Dag og tid*. 26.03.09.
<http://old.dagotid.no/nyhet.cfm?nyhetid=1491>
- Rødstøl, Berit. *Himmelreisande*. Oslo: Samlaget, 2010.
- Sagen, Rolf. «Eit akademi for skrivekunst». I *Skrivekunst: Skrivekunst-akademiet i Hordaland 1985-1995*, redigert av Rolf Enger og Finn Øglænd, 13-21. Bergen: Eide forlag, 1995.
- Schade, Ingvild. *Drammens rekordbok*. Oslo: Oktober, 2014.
- Siverts, Maia. «Sammen i Drammen: Ingvild Schade om kunsten å selge Drammen». *Filologen*, nr. 3 (2014): 37-39.
- Skjong, Marte Kamilla og Marte Solbakken. «Forfatterstudiet ødelegger for litteraturen». *NRK*. 23.10.2007. <https://www.nrk.no/kultur/--forfatterstudiet-odelegger-1.3825342>
- Skomsvold, Kjersti Annesdatter. *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*. Oslo: Oktober, 2014
- Skrivekunstakademiet. «Gjestelærerar 2003-2009». Hentet 25.04.2019 fra
<http://www.skrivekunst.no/informasjon/arsstudium/gjestelærerar-2003-2008/>

- Skrivekunstakademiet. «Om oss». Hentet 25.04.2019 fra
<http://www.skrivekunst.no/informasjon/om-oss/>
- Skrivekunstakademiet. «Studieplan». Hentet 25.04.2019 fra
<http://www.skrivekunst.no/informasjon/arsstudium/studieplan/>
- Skrivekunstakademiet. «Tidlegare studentar». Hentet 25.04.2019 fra
<http://www.skrivekunst.no/internt/studentar/tidlegare-studentar/>
- Skrivekunstakademiet, «Årsstudium». Hentet 25.04.2019 frå
<http://www.skrivekunst.no/informasjon/arsstudium/>
- So, Richard Jean og Andrew Piper. «How Has the MFA Changed the Contemporary Novel?». *The Atlantic*. 06.03.2016.
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/mfa-creative-writing/462483/>
- Stokke-Bakken, Mari. *Nesten for alvorlig*. Oslo: Gyldendal, 2013.
- Stenvik, Bår. «Den guddommelige verktøykassa». *Vagant*. 21.10.2013.
<http://www.vagant.no/den-guddommelige-verktoykassa/>
- Tjønn, Brynjulf Jung. «Hvem er beste nykommer?». *NRK*. 11.03.2010.
https://www.nrk.no/kultur/bok/hvem-er-beste-nykommer_-1.7031822?fbclid=IwAR2VMQD3r5PplhFtpoogf2FKzmzxK1z4NFo4xhb6rTROQxc1i1Ga8ZSm8-M
- Valeur, Christian. *Steffen tar sin del av ansvaret*. Oslo: Aschehoug, 2009.
- Aas, Christina Førli og Else Jorunn Saga. «Forfatterstudenter for flinke». *NRK*. 16.11.2005.
<https://www.nrk.no/telemark/forfatterstudenter-for-flinke-1.309216>

