

# «DER ER JEG EN ANNEN»

OM DAG SOLSTAD OG FIKSJONALITET I DAG SOLSTADS  
*16.07.41*



av Kristoffer Jul-Larsen



UNIVERSITETET I BERGEN

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske fag  
November 2007

# TAKK

---

Takk til veileder Erik Bjerck Hagen for verdifulle råd, oppmuntrende kommentarer og nødvendig grensesetting.

Takk til min mor og min far, dere lot interessen for litteratur gro, og for at dere lot meg fortsette å lese, selv om det var sol ute. Takk for at dere tilhører det sosiokulturelle sjikt som har mange bøker hjemme. Og takk for at dere lyttet og dermed utstyrte meg den overdrevne selvtilit som unge menn av min sort har. Takk for omsorg og opplæring.

Takk til Frode Lerum Boasson for essensiell hjelp og slemme lesninger i innspurten. Dette kunne blitt mye dårligere.

Takk til Charlotte Myrbråten og Martin Grüner Larsen for gode kommentarer.

Takk til Espen Ingebrigtsen for at du tok alt stresset på sine skuldre, for lånet av boken som var nødvendig for å gjøre den filologiske oppdagelsen, og takk for samarbeidet om anmeldelsen av *16.07.41* på Studentradioen i Bergen, høsten 2002.

Takk til Prosopopeia-redaksjonen for alle vitser om tegnets arbitraritet, for erfaring, glede og stress.

Takk til Bergens Tidende og fotograf Oddleiv Apneseth for tillatelse til å bruke portrettet av Solstad på forsiden.

Takk Synnøve, for at du er. Takk for at er her, og at du ikke er en annen.

# Innhold

Innledning.....	4
1. kapittel – Selvbiografiksjoner i en ny offentlighet .....	5
1.1 Problemstillinger og hypoteser .....	5
1.2 Navn spiller en rolle .....	6
1.3 Biografiske språkhandlinger, selvbiografiksjon og dobbelkontrakt .....	7
1.4 Lesingens omgivelser .....	11
1.5 Skrift og virkning .....	14
2. kapittel – Parafraserende pause .....	16
3. kapittel – Hvor er Dag Solstad? .....	20
3.1 Forfatteren foran verket.....	20
3.2 Forfatteren i pronomenet .....	29
3.3 Forfatteren i fotnotene .....	33
4. Kapittel – Hvor reiser Dag Solstad? .....	42
4.1 Pastoralen som fiksjonelt paradigme .....	42
4.2 Reisen fra virkeligheten.....	44
4.3 Overskridelsen.....	45
4.4 Den himmelske visjonering .....	47
4.5 Berlin: en annen verden .....	50
5. kapittel – Dag Solstad skriver – Lese, skrive, fiksjonalisere .....	56
5.1 Tropologisk ekskurs: Homonymí og amfibolí som leseteoretisk problem .....	57
5.2 Lesehandlingen .....	59
5.3 Fiksjoniserende handlinger .....	67
6. Kapittel – 16.07.41: En perpetuum mobile.....	78
6.1 Tekstens spill.....	78
6.2 Spill i 16.07.41 .....	82
6.3 Varighet, begynnelse og slutt .....	85
6.4 Å ha seg selv .....	92
Konklusjon .....	97
Bibliografi .....	100

## INNLEDNING

---

*...humans appear to be an unending performance of themselves.<sup>1</sup>*

Det følgende er en diskusjon av romanen *16.07.41* av Dag Solstad, med spesiell vekt på dens status som *selvbiografisk fiksjon*, en fiksjonstekst som tematiserer sin egen forfatter og hans biografi. *16.07.41* ligger svært tett opp til sjangere som selvbiografi, memoar og essay, men betegner seg selv som en roman. Jeg vil plassere boken i en offentlighetsteoretisk diskusjon, for å belyse hvordan romaner i dag er del av en offentlighet hvor deltagerens privatliv svært ofte kommer til syne. Ved å se på de forskjellige måtene fortelleren i *16.07.41* kommer til uttrykk vil jeg forsøke å vise frem problematiseringen av den fortellende instansen, den iscenesatte forfatteren, som finner sted i boken.

Studiet vil ta utgangspunkt i boken selv, og de problematikker den trekker opp eksplisitt, og i mer billedlig forstand. Særlig vil *16.07.41*s tematisering av seg selv, og sin egen tilblivelse bli studert, som et uttrykk for fiksjonens rolle i dannelsen av det skrivende mennesket Dag Solstad, men også for å se at *16.07.41* er en bok som i stor grad handler om hvordan litteratur fungerer, både for den som skriver, og den som leser. Diskusjonen om lesing vil involvere spørsmål knyttet til lesernes modi for lese- og fortolkningsarbeid, særlig i møte med tekster som problematiserer sin egen status som fiksjon.

Jeg vil i løpet av fremstillingen støtte meg i på teorier utviklet av Wolfgang Iser. Og jeg vil forsøke så godt det lar seg gjøre å vise at det finnes en parallellitet mellom historien i *16.07.41*, fortellerens fremstilling av seg selv og Isers teorier om lesing og skriving av skjønnlitteratur.

---

<sup>1</sup> Iser (2000) s. 156.

# 1. KAPITTEL – SELVBIOGRAFIKSJONER I EN NY OFFENTLIGHET

---

## 1.1 PROBLEMSTILLINGER OG HYPOTESER

*16.07.41* er en roman som tematiserer sitt eget opphav og sin egne tilblivelse, den tematiserer, problematiserer og spiller med forfatterens opprinnelse og identitet, både som individ og som forfatter av den aktuelle skriften. Boken aksentuerer forskjeller og likheter mellom fakta og fiksjon ved å utfordre noen av de vanligste sjangerkjennetegnene ved romanen og fiksjonen. Dertil kommer det at *16.07.41* plasserer seg midt i en utvikling som har blitt omtalt som «den borgerlige offentlighetens forfall»<sup>2</sup>, «intimitetstyranni»<sup>3</sup> og «the blurring of public and private behaviour»<sup>4</sup>. *16.07.41* problematiserer sitt eget og sin forfatters forhold til den offentligheten og det publikumet de henvender seg til. Som et resultat av disse forskjellige nivåene kan en kanskje si at boken ligner Berlin: «Uansett hvilken port man ankommer Berlin fordres en langsom inntrengen i byen» (44).<sup>5</sup>

Fremstillingens hovedproblemstilling er å undersøke hvordan romanlesingen påvirkes av at en leser om forfatterpersonen. Hvordan leser vi sannhet som skjønnlitteratur? Kan vi lese skjønnlitteratur som sannhet? Er det mulig at en slik roman kan lære oss noe om hva fiksjonalitet egentlig er og gjør i litteratur? Min hypotese er at forfatterpersonens opptreden og andre mer formmessige kvaliteter, dens historiske innføringer og oppramsende geografibeskrivelser, gjør at boken ligner andre litterære sjangere, som essay, reiseskildring, og selvbiografi. Dette gjør den konsentrerte leser mer bevisst tekstens litteraritet, romanens fiksjonalisering, og hvilke kvaliteter ved teksten som bringer disse til syne: Ved å skrive det som ligner, og kanskje *er*, sannhet, men samtidig insistere på tekstens status som roman, kan

2 Habermas (1991) s. 163.

3 Sennett (1992)

4 Meyrowitz (1986) s. 93.

5 Berlins allegoriske kvaliteter i *16.07.41* tar jeg opp i kap. 4.5.

tekstens fiksjoniserende kvaliteter komme tydeligere til syne. For *16.07.41* er ikke det Gerard Genette kaller en «skændig selvbiografi», selv om det som fortelles er sant, er det en roman. Den Dag Solstad som opptrer i boken *er* Dag Solstad, men samtidig også noe mer.

En slik undersøkelse innebærer at en stiller spørsmål om hvordan litteratur blir til og hvordan denne boken blir til. Samtidig vil jeg i løpet av fremstillingen komme innom forholdet mellom *16.07.41* og de omtalte litterære og samfunnsmessige tendensene den kan ses som en representant for, men også som en kommentar til. Hvilke kulturelle endringer har funnet sted som har gjort det mulig for Dag Solstad å skrive en roman med seg selv som hovedperson?<sup>6</sup> Og i tillegg, hvordan forholder offentligheten seg til et begrep som *autentisitet*, hvordan skiller dette seg fra autentisk litterær erfaring, og hvordan kan en snakke om autentisitet i forhold til *16.07.41* som er forfattet av mannen som hevdet «Nødvendigheten av å leve inautentisk»<sup>7</sup>?

Jeg vil i det følgende operere med en viktig typografisk distinksjon: Den faktiske personen Dag Solstad vil bli benevnt med vanlig skrift, mens navnet på personen som opptrer i romanen *16.07.41* som dens forteller og hovedperson vil bli skrevet kursivert, *Dag Solstad*. Dette skillet vil synes forsert til tider, i mange situasjoner vil de to størrelsene nærmest gli over i hverandre, men skillet vil bli overholdt så langt det lar seg gjøre. Alle sidehenvisninger til *16.07.41* vil bli gitt i parenteser, henvisninger til andre kilder vil stå i fotnotene.

### 1.2 NAVN SPILLER EN ROLLE

Litterær onomastikk er en helt egen sjanger innenfor studiet av litterære tekster. Den konsentrerer seg om hvilke egennavn personer i litteraturen bærer. Grunnidéen for den

---

6 Det betyr ikke at boken handler *om* ham selv.

7 Solstad (2000)

## 1. kapittel – Selvbiografiksjoner i en ny offentlighet

---

litterære onomastikken er at vi kan lære noe om verket som helhet ved å *tolke* navnene til personene som befolker det. Navnene skal i så måte *stå for*, eller *vise til* noe mer enn kun personene i teksten. Navnenes ekstra betydning kan bidra til å forsterke eller undergrave den bevegelsen resten av teksten setter i gang hos leseren. Navnet er ikke tilfeldig.<sup>8</sup>

Jeg skal i denne fremstillingen ikke begi meg ut på onomastiske analyser av eventuelle symboltunge navn eller lignende, men jeg deler onomastikkens vurdering av at navnene litterære personer bærer, er av stor betydning for hvordan vi oppfatter teksten. Denne vurderingen gjelder i særlig grad for romanen *16.07.41*, og tekster som deler det kjennetegn at det er sammenfall mellom navnet på forfatteren og navnet på hovedpersonen. Dette sammenfallet ser ut til å stå i strid med onomastikkens idé om at navnet bærer på en *hemmelig* mening. For vanlige personnavn forteller oss ingenting om personens kvaliteter. For å si det med Shakespeare: «What's in a name? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet;»<sup>9</sup> Men kanskje har onomastikken rett likevel.

I *16.07.41*, blir navnet Dag Solstad, som fungerer uten annen mening i vår livsverden enn å referere til den reelle, levende forfatteren Dag Solstad, plassert i en litterær verden. Navnet blir på denne måten et *homonym*, et ord med ulike betydninger, betydninger som kun kan avgjøres av konteksten hvor navnet opptrer. Navnet «Dag Solstad» spiller på en eller annen måte en annen rolle, har et annet semantisk potensiale, når det opptrer i avisartikler, eller på TV-skjermer, enn når det blir nevnt i en roman. Mitt hovedanliggende i denne fremstillingen er å diskutere hvilke mulige veier vi kan gå, i møte med denne boken som helt åpenbart beskriver reelle personer og hendelser, men som allikevel er en roman.

---

8 Windt (2006)

9 [http://www.shakespeare-online.com/plays/romeo\\_2\\_2.html](http://www.shakespeare-online.com/plays/romeo_2_2.html) (Søk foretatt 7/4-2007).

### 1.3 BIOGRAFISKE SPRÅKHANDLINGER, SELVBIOGRAFIKSJON OG DOBBELTKONTRAKT

De siste årene har det blitt utgitt en rekke romaner og diktverk som kan omtales som en *uren* litteratur, en litteratur uten respekt for grensene mellom ulike kunstarter eller sjangere i litteraturen, en litteratur som dessuten synes å ville bryte ned skillene mellom kunsten og livsverden. Det har kommet så mange slike bøker at det med en viss rett kan snakkes om en trend eller en viss *type* litteratur.<sup>10</sup> Denne typen litteratur har flere kjennetegn, men ikke alle er til stede i alle disse bøkene. Ett av kjennetegnene – og det som interesserer meg – er forfatterens iscenesettelse av sin egen person i teksten.

Den danske litteraturviteren Jon Helt Haarder kaller dette trekket *performativ biografisme* eller *biografiserende språkhandlinger*, og jeg vil forsøke å bruke dette begrepet for å betegne et trekk ved en rekke fiksjonstekster, et trekk som krysser andre sjangerlinjer: «Performativ biografisme innebærer, at biografiske opplysninger ikke hentes ind uden for teksten som angivelse av tekstens kontekst eller oprindelse, men optræder som et æstetisk virkemiddel i teksten[...]».<sup>11</sup> Andre begrep for lignende fenomener har dukket opp tidligere, da som sjangerbetegnelser: *L'autofiction* ble av Serge Dubrovsky i 1977 beskrevet som «fiktion av strengt virkelige begivenheder og kendsgerninger», i en diskurs, som befinner sig 'hinsides forstandigheden og syntaksen i såvel den traditionelle som den ny roman'»<sup>12</sup>. En slik definisjon er for spesiell og vanskelig å applisere til at jeg kan bruke den til noe. Mange av disse nye bøkene er tvert i mot nokså tradisjonelle i form og uttrykk, de er som sådan langt fra å være «hinsides forstandigheden og syntaksen i såvel den traditionelle som den ny

---

10 Det har også kommet en del masteroppgaver som studerer denne litteraturen nærmere. Blant annet har tre av Norges mest profilerte yngre litteratur- og kulturskribenter skrevet innenfor dette feltet: Journalist i Klassekampen, Karin Haugen, leverte i 2004 *Det här är inte en bok* (UiO) om bøker av Dave Eggers, Sophie Calle og John Erik Riley; våren 2006 leverte dramatiker og teaterkritiker Henning Gärtner *Bastard* (UiO) om Claus Beck-Nielsens verker; og litteraturkritiker og skribent Susanne Christensen leverte høsten 2006 *Hvem er bange for neo-avantgarden?* (UiB), hvor hun blant annet tar for seg bøker av den samme Beck-Nielsen og Pablo Henrik Llambias.

11 Haarder (2005) s. 5.

12 Behrendt (2006) s.52.



roman». Charles Swann bruker på sin side begrepet *Autobiografictions* om selvbiografiske fiksjoner og fiktive selvbiografier, noe som igjen blir for åpent for mitt formål.<sup>13</sup> Det samme vil jeg si om Gerard Genettes utvidelse av autofiction-begrepet, ettersom han bruker det til å betegne *alle* tilfeller hvor en person med samme navn som forfatteren dukker opp i en fiktiv sammenheng.<sup>14</sup>

Boken jeg skal studere er i følge dens eget omslag en roman. I min sammenheng vil jeg hevde at det spesielle ved *16.07.41*, er (1) at det er en tekst hvor hovedpersonen bærer samme navn som forfatteren, og (2) at tekstens innhold *kan være, eller er*, sant, så langt en normalt informert leser vet. Jeg vil bruke begrepet *selvbiografiksjon* for å betegne disse to trekkene og gi boken en mer spesifikk sjanger, som skiller den fra andre undersjangre av romanen, eksempelvis de som er nevnt ovenfor.<sup>15</sup> Begrepet er sammensatt av tre ord, og jeg tror det er viktig å studere alle tre for å få et godt grep om boken.

At forfattere noen ganger skriver om – og med utgangspunkt i – seg selv er ingen nyhet og heller ikke en veldig givende innsikt. Det moderne studiet av litteratur har avvisningen av historisk-biografisk metode som en av sine grunnsteiner, og jeg ser ingen grunn til å skulle flytte på denne. Men i motsetning til dem som studerte litteraturen historisk-biografisk, og dermed gikk på jakt etter forfatteren *bak* verket, så er vi her stilt overfor en forfatter som stiller seg *foran* verket, og nekter lesere tilgang til teksten uten at vi vier forfatteren oppmerksomhet.<sup>16</sup> Mitt ærend i denne omgang er imidlertid ikke å finne ut *mer* om Dag Solstad, som vi altså kan se så tydelig i verket, men å studere hvordan det at

---

13 Swann (2001).

14 Behrendt (2004) s. 54.

15 *Selvbiografiksjon* har så vidt jeg vet ikke blitt brukt på norsk før. Begrepet *autobiografiction* har en viss utbredelse på engelsk og har en dobbel definisjon som jeg allerede har nevnt. Begrepet er imidlertid tatt i bruk så nylig at jeg vurderer det som uproblematisk å appropriere det og ta det i bruk på norsk til mitt eget formål. I *The Cambridge History of Twentieth Century English Literature* blir det også understreket at *autofiction* er et mer *kurant* begrep enn *autobigrafiction*. Se Marcus (2004) s. 301.

16 Haarder (2004) s. 32.

forfatteren «selv» opptrer i teksten, bidrar til meningsproduksjonen mellom tekst og leser.

*Dobbeltkontrakten* er et begrep, utviklet av danske Poul Behrendt, som forsøker å beskrive forholdet mellom tekst og leser i denne typen uren litteratur.<sup>17</sup> Behrendt tar utgangspunkt i Philip Lejeunes beskrivelse av *Le Pacte autobiographique* i boken ved samme navn (1975). Der hevder Lejeune at spørsmålet om sjanger og hvorvidt en tekst refererer til virkeligheten, om den er selvbiografisk, bestemmes av en pragmatisk avtale mellom forfatter og leser. Avtalen utformes av tekstens paratekst, dens undertittel, og av forholdet mellom forfatter og forteller.<sup>18</sup> Om det er navneidentitet mellom forfatter og forteller vil det være snakk om selvbiografi, uansett hva parateksten sier.<sup>19</sup> At denne bestemmelsen har blitt overskredet en rekke ganger, både før og etter Lejeunes formulering av den, gjorde det nødvendig å oppdatere den slik at beskrivelsen også kunne ta høyde for at disse tekstene *var* fiksjoner.

Det var i forbindelse med denne oppdateringen at Genette kom med sin vide definisjon av «autofictions», som fungerer syntetiserende og enhetliggjørende, men samtidig ekskluderende.<sup>20</sup> Det vil si at Genette forsøker å gi disse bøkene en enhetlig status, slik at leseren kan forholde seg til boken på én måte. Samtidig ekskluderer Genette alle de bøker som insisterer på et uavklart forhold til sin egen status som fiksjon eller fakta fra autofiction-begrepet: «Jeg taler om de *sande* autofiktioner – hvis narrative indhold, om jeg så må si, er autentisk fiktivt [...] – og ikke om *falske* autofiktioner, som kun er ‘fiktioner’ af hensyn til toldvæsenet: anderledes udtrykt, skændige selvbiografier.»<sup>21</sup> Behrendt utvikler begrepet om dobbeltkontrakten delvis i opposisjon til Genettes enhetliggjøring. Dobbeltkontrakten er et

---

17 Behrendt (2006).

18 For en presentasjon av paratekstbegrepet, se kap. 3.3.

19 Behrendt (2006) ss. 48-49.

20 Behrendt (2006) ss. 54-56.

21 Gerard Genette sitert i Behrendt (2006) s. 55.

forsøk på å la litteraturen være mangetydig og selvmotsigende, den betegner det at leseren inngår i et dobbelt forhold til teksten, den er både sann og usann. Jeg mener at dobbeltkontrakten dessverre ikke er en god nok beskrivelse til at den helt treffer *16.07.41*. Dobbeltkontrakten forutsetter blant annet at leseren på et tidspunkt skal tro at det som blir fortalt er sant, før det siden avsløres som fiksjon. Noe slikt er ikke tilfelle for *16.07.41*: Den har konsekvent blitt presentert som en roman, samtidig som det ikke har blitt underslått at den har et selvbiografisk innhold, *16.07.41* befinner seg altså ikke i en enten/eller- situasjon<sup>22</sup>, i motsetning til boken Behrendt tar utgangspunkt i, Peter Høegs *De måske egnede* som først ble presentert som sann, før det ble avslørt at hele historien var oppdiktet. Behrendt behandler imidlertid en rekke tema som også angår *16.07.41*, og hans bok *Dobbelkontrakten – En æstetisk nydannelse*<sup>23</sup>, har vært et godt øyemerke i utviklingen av mitt teoretiske rammeverk.

### 1.4 LESINGENS OMGIVELSER

Studiet av møtet mellom tekst og leser er avhengig av en forståelse av de omgivelser møtet finner sted i. Denne enkle innsikt er hentet fra hermeneutikkens idé om at enhver leser bringer sine egne fordommer og sin egen fortolkningshorisont til teksten. Fordommene og horisonten finnes i leseren, og er dermed ikke umiddelbart tilgjengelig for andre. Vi må derfor ta til takke med det nest beste: å studere offentligheten og den spesifikke historiske situasjonen lesingen finner sted i, den situasjonen som former både tekst og lesing. Det er her viktig å poengtere at *16.07.41* er en ung utgivelse, den befinner seg tidsmessig i relativ nærhet til den offentligheten hvor jeg befinner meg.

I artikkelen «Performativ biografisme – Litteraturvitenskapen og det intime liv»<sup>24</sup> fra

---

22 Hagen (2004) skiller seg ut i resepsjonen av boken, i og med at han mener at enkelte av passasjerene i *16.07.41* sin estetiske kvalitet, vil være avhengig av at de er sanne. Tjønneland (2002) er et godt eksempel på det motsatte. Han avfeier diskusjonen om sannhetsgehalt som uinteressant, det samme gjøres i Aadland (2002), og i Tveito (2003).

23 Behrendt, (2006).

24 Haarder (2004).

## 1. kapittel – Selvbiografisjoner i en ny offentlighet

---

2004, argumenterer Jon Helt Haarder for at dagens offentlighet befinner seg i noe som kan kalles en «middle region», og at menneskers biografi, som en følge av dette, er viktigere nå enn tidligere: «...den elektroniske kommunikations tidsalder er den biografiske tidsalder.»<sup>25</sup> Han tar da utgangspunkt i Jürgen Habermas' klassiske beskrivelse av den borgerlige offentligheten som plasserer litteraturen og andre kunstuttrykk i sfæren for politisk-kulturell meningsutveksling, og dermed adskilt fra både privatsfæren og sfæren for offentlig myndighet. Denne modellen har vært og er, svært viktig for akademia og den utvidede kultursektorens selvforståelse, selv om skottene mellom sfærene ikke alltid er så tette som en ønsker. Haarder trekker videre inn en annen sosiolog, Erving Goffmann, og hans teaterinspirerte beskrivelse av menneskers omgang med hverandre som et felt som er delt opp i områder som er av eller på scenen. For enkelhets skyld: i eller utenfor offentlighetens rampelys. Goffman og Habermas står godt til hverandre. De to sfærene som Habermas tilskriver kultur og politikk, og offentlig myndighet tilhører helt klart scenen i Goffmans beskrivelse. Det Habermas kaller privatsfæren kan tilsvare det som er bak scenen hos Goffman.

Disse beskrivelsene av offentlighet er viktige, fordi Haarder viser at det vitenskapelige studiet av litteratur, historisk sett, er en bevegelse vekk fra privatsfæren. Litteraturvitere har ønsket å befatte seg med det som foregår på scenen, ikke bak den.<sup>26</sup> En populær forklaring er at dette delvis skyldes at vi har levd i en *skriftkultur*. Det trykte ordet formidler best det som foregår på scenen. Haarder baserer seg på mediesosiologen Joshua Meyrowitz, idet han sier at når vi i dag beveger oss inn i en ny offentlighet, en offentlighet hvor lyd og bilde spiller en rolle like stor som, eller større enn, det trykte ordet, så vil det som foregår *bak* scenen presse seg frem. Meyrowitz mener at den sosiale virkeligheten vi lever i nå, heller enn å være satt sammen av *tre* forskjellige sfærer, eller *av* og *på* scenen, består av én *Middle Region*, som bringer

---

25 Haarder (2004) s. 30.

26 Haarder (2004) s. 30.

alle disse sfærene sammen, hvor man må være privat og offentlig på samme tid. Det er i sin beskrivelse av denne mellomsfæren at Haarder kommer med sin kobling av elektronisk kommunikasjon, altså vår nye offentlighet, og biografis styrkede posisjon.

I følge Haarder vil en kjent forfatter, som Dag Solstad, befinne seg i en slik mellomsfære, enten han vil eller ikke, og jeg tror vi med sikkerhet kan slå fast at Solstad ikke ønsker at den kunstorienterte offentligheten skal være så personfokusert.<sup>27</sup> *16.07.41* er likefullt en bok som understøtter mellomsfærens eksistens idet den gjør den faktiske Dag Solstad om til en litterær person, og viser *Dag Solstad* frem i offentligheten 'på måter vi aldri før har sett ham', for å si det med den kulørte pressens språk. *16.07.41* spiller på noe av den kunnskapen den norske offentligheten allerede har om Dag Solstad, og de tingene vi ikke vet noeenting om. Boken ser tilsynelatende ut til å tilfredsstille vårt biografiske begjær, vår lyst etter å vite mer om mannen bak Dag Solstads romaner.

Solstads romaner har også tidligere vært sterkt knyttet til hans person, i og med at han alltid har skrevet om personer som ligner ham selv, i alder, politisk overbevisning, og tilsynelatende også deres eksistensielle holdning. Erling Aadland sier det slik: «...vi har vel antatt at han på en måte alltid har skrevet om seg selv.»<sup>28</sup> Solstad har til og med kalt *Arild Asnes, 1970* for en intellektuell selvbiografi.<sup>29</sup> Men med *16.07.41* er det første gangen Dag Solstad åpenlyst lar en hel bok dreie rundt sin egen person. Og det er første gangen han så åpenbart knytter den eksistensielle problematikken som preger resten av hans forfatterskap til selve skrivingen, selv om denne tilknytningen nok har vært der hele tiden.

---

27 Se for eksempel avisdebatten om merkevarebygging i kunsten, som gikk i Aftenposten i vår, etter en innledende sak om dansekompaniet Jo Strømgren Kompani. Solstad svarte følgende på spørsmål om om *han* var en merkevare: «- Herregud. Jeg bare puster tungt. Altså, hør her, hvis jeg hadde vært interessert i å bli rik, hadde jeg valgt et helt annet yrke. De unge som begynner å snakke om merkevarebygging, er forretningsmenn - ikke forfattere. Det er et eksempel på hvor høyrevridd vårt samfunn er blitt når kunstnere, kanskje ubevisst, føler seg tvunget til å bruke fiendens språk, sier forfatter Dag Solstad.»

[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/article1686468.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/article1686468.ece). Hentet 19.11.07.

28 Aadland (2002) s. 24.

29 Sletteland (2004) s. 10.

### 1.5 SKRIFT OG VIRKNING

For å kunne vurdere offentlighetens rolle for litteratur generelt, og 16.07.41 spesielt, tror jeg det er sentralt å se på offentligheten som lesingens og skrivingens omgivelser. Da er det nødvendig å ha en klar oppfattelse av hvordan lesing og skriving foregår, og under hvilke forutsetninger det skjer. Wolfgang Iser utviklet fra 1970-tallet og frem til i dag verdifulle perspektiver på litteraturens status som en spesiell type språkbruk, og, viktigere, dens rolle i menneskenes liv. Disse perspektivene innebærer også syn på forholdet mellom tekst og virkelighet, det samme skillet som jeg var inne på i diskusjonen om forfatterens forhold til teksten. Iser angriper dette problemet fra en annen vinkel enn den vanlige diskusjonen om tekst og virkelighet siden han i utgangspunktet er opptatt av menneskets interaksjon med teksten, enten det er snakk om leserens iverksettelse, eller forfatterens igangsettelse, av tekstens spill.

Det er særlig fiksjonsbegrepet, hvordan fiksjonalitet fungerer, og hvordan vi forholder oss til fiksjonaliserende tekster, Iser er opptatt av. For det første er fiksjonslitteratur knapt nok uten innhold som ikke på en eller annen måte berører det virkelige. Hvis vi kunne tenke oss en litteratur som ikke inneholdt noen referanser til vår virkelighet slik vi forstår den, ville denne litteraturen være komplett uforståelig.<sup>30</sup> For det andre snur Iser forholdet mellom fiksjonaliserende språk og vanlig språk på hodet. Basert på Nelson Goodmans tanke om at mennesket fiksjonaliserer for å skape den verdenen det lever i (*Ways of worldmaking*), altså at all vår kunnskap er basert på fiksjonalisering, utvikler Iser et begrepsapparat for å vise hvordan kunst, og da særlig litteratur, kun er et av mange felt hvor forskjellige former for fiksjonalisering blir utført. Litteratur er imidlertid et eksemplarisk felt, som vi opererer i på en spesiell måte, og som kan gi oss spesiell kunnskap om oss selv.<sup>31</sup>

---

30 Iser (1993) s. 1.

31 Iser (1993) s. 160.

## 1. kapittel – Selvbiografiksjoner i en ny offentlighet

---

Et slikt epistemologisk utgangspunkt gjør det umulig for Iser å operere med et skarpt skille mellom virkelighet og fiksjon. Iser søker derfor å snakke om *fiksjoniserende handlinger* heller enn fiksjoner, og erstatter motsetningsparet virkelighet og fiksjon, med et triangulært forhold mellom det virkelige, det fiktive, og det imaginære, og forsøker å vise hvordan disse møtes i litteraturen.<sup>32</sup> Ved å tenke slik, kobler Iser forfatter og lesere sammen ved at begge to deltar i de fiksjoniserende handlingene som utføres i og ved hjelp av teksten.

Jeg mener at Haarders begrep om biografiske språkhandlinger kan settes inn i dette teoretiske rammeverket ved å se på selvbiografiseringene som fiksjoniserende språkhandlinger, i tråd med Isers begrep om seleksjon, kort fortalt hva forfatteren velger å bringe *inn* i teksten,<sup>33</sup> slik Dag Solstad velger å bringe inn sitt eget navn i *16.07.41*. Ved videre å se på hvordan teksters spillkarakter styrer lesingen, og hvordan lesere kan forholde seg til spillet, er det mulig å studere nærmere hvordan leseren kan møte forfatterens selvbiografisering, enten det skjer i den moderne offentlighetens intimiserende rom, eller i romanlesingens frie privathet.

Dag Solstad velger å bruke seg selv, og sitt liv som litterært motiv, men hvorfor gjør han det, og hva ser vi? Blir vi fanget i en diskusjon vedrørende bokens sannhetsgehalt, eller vil bokens form gjøre et slikt spørsmål unødvendig? Hva skjer i lesningen av *16.07.41* idet vi ser at teksten krysser grenser som vi vet er umulige å krysse, som når den litterære personen *Dag Solstad* følger etter to personer som han nettopp har tenkt opp i den samme teksten? Jeg mener at *16.07.41* er en bok som i stor grad *handler om litteratur* og at man kan lese boken, ikke bare *med* Iser, men også som en roman som formulerer en del poeng som ligner Isers tanker om litteraturen. Ved å studere Isers teorier kan disse poengene i *16.07.41* bli tydeligere.

---

<sup>32</sup> Iser (1993) s. 1.

<sup>33</sup> Se Iser (1993) ss. 4-7.

## 2. KAPITTEL – PARAFRASERENDE PAUSE

---

Før jeg går videre i denne fremstillingen vil jeg presentere en parafrase over *16.07.41*. Men hvorfor parafrasere en bok som omtaler seg selv og resten av forfatterskapet den er en del av, som umulig å gjenfortelle? (146) Svaret er at det er nyttig for meg å opprette en enighet om hva boken jeg skal utlegge, inneholder. På den måten kan jeg bevege meg forholdsvis uhindret rundt i bokens interiør, uten å måtte tenke for mye på mine lesere, i resten av min fortolkning. Men å skulle parafrasere *16.07.41* synes som en underlig oppgave. Først og fremst skyldes denne underligheten bokens manglende narrativ. Det vil si, de historiene som fortelles kan vanskelig sies å høre til den samme, ene, fortellingen. Det vil jeg i alle fall mene, om en med fortelling mener en klassisk historie, hvor de forskjellige opptrinnene inngår i en åpenbar sammenheng fra begynnelse til slutt. Sagt på en annen måte: Om noen spør hva boken handler om, er det vanskelig å svare «Den handler om ...». En kan fristes til å svare at den ikke har en handling, men det er slett ikke sant. Det skjer en rekke ting i løpet av boken, fortalt på en liketil måte. Boken mangler altså ikke handling, den mangler sammenheng. Det betyr ikke at en slik sammenheng ikke finnes i *16.07.41*, men at den kan være vanskelig å se.

La meg da begynne med slutten, for slik å fortelle hvilken fortelling vi har med å gjøre. Den siste setningen i bokens hovedtekst lyder: «I de nærmeste dagene gjorde jeg mine forretninger før jeg tok flyet tilbake til Berlin, hvor jeg siden har sittet og skrevet dette» (212). Dette er altså slutten, og mitt poeng: *16.07.41* er en fortelling om hvordan fortellingen har blitt til. Den er mye annet, og inneholder mange andre fortellinger, som jeg skal komme innom. Men bokens hovedhistorie, er dens egen tilblivelse. Ikke slik at den er en tekst om en forfatters eventuelle kamp med, eller glede over skrivingen, men den forteller det som skal til for at boken skal bli til. La meg da gå til bokens begynnelse. Hovedtekstens første setning



lyder: «Denne gangen skal jeg ut å fly» (5). Altså begynner boken med å fortelle hvordan den skal begynne, og slutter med at boken har blitt skrevet. Alt som skjer mellom begynnelse og slutt er altså, ikke overraskende, men på en særlig understreket måte, bokens handling. Gjennom handlingen i *16.07.41* blir *16.07.41* til.<sup>34</sup>

Det begynner med at *Dag Solstad* skal ut å fly. Han skal til Frankfurt, på bokmesse. Denne turen utgjør det første av bokens to kapitler, som er mye kortere enn det andre kapitlet. Kapitlet kan deles i tre deler, hvorav den første i hovedsak er viet beskrivelser av flyplassene i Oslo og København, de reisende, og *Solstads* gjøremål på flyplassene. Deretter følger flyturen fra Oslo, via København, mot Frankfurt, og de tanker han gjør seg ombord. Kapitlets siste del skildrer det *Solstad* kaller sine «himmelske forestillinger» (28), hvor han «[finner] det naturlig» (22) å se luftrommet bli befolket av kristelig- og klassisk-mytologiske skapninger, i tillegg til at han ser sin avdøde far sittende på en sky. Dette synet avføder en refleksjon over farens død, og hvordan han minnes den. *Solstad* forestiller seg så at han selv tar steget ut blant skyene og de himmelske vesenene, før han plutselig rykkes ut av forestillingen, av at flyet han sitter i går inn for landing i Berlin, og ikke i Frankfurt, som var reisens mål. Til kapitlet er det knyttet tre (eller fire, den ene er delt i to) noter, hvor et skrivende jeg, *forfatteren*, som synes å være identisk med hovedtekstens forteller, kommenterer hovedteksten, de valg han har tatt i den, og presenterer andre bruddstykker av tekst som han har skrevet, men valgt å utelate fra hovedteksten.

Det andre kapitlet i *16.07.41* utgjør størsteparten av boken, og kan med et geografisk blick deles i to, hvorav den ene delen foregår i Berlin, beskrevet i kortere avsnitt, mens den andre foregår i Norge, hovedsaklig på Lillehammer og i Sandefjord. De fleste av disse

---

<sup>34</sup> Dette sammenfaller med Finn Tveitos lesning av boken. «Teksten hans fortel såleis om sin eigen genese.» Tveito (2003) s. 140.

avsnittene fra Berlin er beskrivelser av, og innføringer i, sider ved, og deler av, byen. I de to første avsnittene er det spesielt byens plassering, dens geografi og dens historie det blir skrevet om. Fra det tredje avsnittet tar beskrivelsen av Berlin en mer personlig vending. *Solstad* grunner over at han ikke har noen beveggrunner til å oppholde seg i Berlin, og beskriver nabolaget han bor i, og leilighetens plassering ved en av Berlins kanaler. Til og med adressen hans får vi opplyst i avsnitt nummer fire. *Solstad* tar leseren med på turer rundt i Berlin som er så detaljert at en enkelt kan følge den på et kart. Han drar til noen av de store turistattraksjonene i byen, store kjøpesentre og kjente områder i Øst- og Vest-Berlin. Samtidig skriver han om sine drømmer, og om skriving. *Solstad* tenker på sin kommende bok, sin fremtid, og sitt manglende forhold til fortiden.

*Solstad* skriver generelt mest om det gamle Øst-Berlin, men har et eget avsnitt som heter «Øst». Det innledes med en passasje om hans glede over å kunne huske spørsmålet han stilte før han sovnet, altså at spørsmålet fulgte ham gjennom natten og drømmene, et spørsmål som skal hjelpe ham «i det som er min fremtid: Å skrive denne roman» (108). Etter å ha besteget fjernsynstårnet på Alexanderplatz begir han seg ut i Øst-Berlins små gater, i det han kaller «Tysklands hjerte» hvor «humanismens ånd [har] funnet sitt fristed» (112). Her forestiller han seg at han ser to personer, den hjemvendte jøden og den reformerte kommunisten, vandre gjennom gatene, og han følger etter dem, helt til en trikkeholdeplass, hvor de to figurene skiller lag. Det siste avsnittet som henter sin handling fra Berlin beskriver en spasertur *Solstad* foretar like før han skal reise til Norge. Like før han avslutter promenaden ser han en mann komme mot ham, og dette syn slår ham med en voldsom lede. *Solstad* holder ikke ut å se denne mannen der han går «i all sin tilfeldighet» (131).

Resten av boken utspiller seg i Norge, i to lengre avsnitt. Det første består nesten i sin

helhet av et foredrag *Solstad* holder på en litteraturfestival på Lillehammer, og bærer tittelen «Foredrag *in extenso*». Foredraget dreier kort innom spørsmålet om kvalitet, før han konsentrerer seg om skapelsen av sin neste roman. Dette gjør han ved å ta utgangspunkt i romanens plot, en størrelse som han egentlig ikke er opptatt av, men som er nødvendig for å kunne beskrive utgangspunktet for hans skrift. Han beskriver nemlig sitt eget forfatterskap, i alle fall siden 1992, som at han forteller «historier som ikke kan gjenfortelles» (146).

Dagen etter foredraget forlater han Lillehammer til fordel for Sandefjord hvor han skal delta på et 40-årsjubileum for avgangsklassen sin fra gymnaset. Da han går for å møte sine gamle klassekamerater, oppdager han at festen ikke holdes i lokalet han trodde de skulle samles i, og jakten på festdeltakerne krones først med hell når han til sin store overraskelse ser at de gamle klassekameratene arrangerer nachspiel i hans eget barndomshjem, som en av dem har kjøpt. Der blir han stående utenfor og se. Han minnes sin døde far og farens forsøk på å skape en perpetuum mobile, og sin barndom, spesielt en episode hvor han delte ut en leke faren hadde laget, en fallskjerm, til alle barna i nabolaget. Men plutselig rykkes vi ut av fortiden og *Solstad* drar tilbake til Berlin, hvor han forfatter den bok vi har lest.

Tilknyttet det andre kapitlet er det åtte noter. De fleste inneholder anekdoter eller betraktninger som *Solstad* ikke har funnet plass til i boken, men også rettelser og notater til det som står i hovedteksten.

### 3. KAPITTEL – HVOR ER DAG SOLSTAD?

---

Dette kapitlet tar for seg hvordan romanpersonen og fortelleren *Dag Solstad* behandles i *16.07.41*, hvordan fortelleren ytrer seg, og hvordan vi som lesere kan forholde oss til denne litterære personen. Det kan være vanskelig for en litteraturviter å vite hvor hun skal feste blikket, når hun ser forfatteren kle seg naken for sine lesere, og plassere sitt eget navn på fortelleren. Jeg vil her skrive litt nærmere om hvordan Jon Helt Haarders begrep om biografiske språkhandlinger fungerer, og hvordan *16.07.41* fortoner seg, lest med et slikt blikk. Det at Solstad skriver om *Dag Solstad* ser umiddelbart ut til å forsterke en nærhet mellom tekst og virkelighet, sett med leserens øyne. Det vil imidlertid vise seg, at fortellerens fremstilling av seg selv byr på en del moment som vanskeliggjør denne koblingen, og som understreker det performative og språklige aspektet ved selvbiografiksjonaliseringen i *16.07.41*.

#### 3.1 FOREFATTEREN FORAN VERKET

*Dag Solstad* er Dag Solstad. *Dag Solstad* er født den 16. juli, 1941 og bor i Berlin hvor han har adresse Maybachufer 8, det hadde Dag Solstad også, inntil han visstnok flyttet i sommer. Navnet sto på dørklokken. *Dag Solstad* har forfattet en rekke bøker, blant annet *Elleve roman, bok atten*, det har Dag Solstad også, romanen står foran meg nå, i min egen bokhylle. Det er tilsynelatende lite som gir meg grunn til å anta at *Dag Solstad* i *16.07.41* skiller seg i nevneverdig grad fra virkelighetens Dag Solstad, og at de begivenheter som foregår i boken ikke har funnet sted i virkeligheten. Det er riktig nok mange av de saksforholdene som blir presentert i romanen som ikke er kjent for offentligheten, og jeg kan undres over om noen av passasjene ikke ser ut til å være noe overdrevne, men jeg kan ikke vite det uten å bruke fryktelig mye tid på å finne ut om det som fortelles faktisk stemmer. Og hvorfor skulle jeg nå

det? Det dreier seg om en roman, og som med de aller fleste andre romaner er det visse ting man vet om bokens forfatter, og andre ting som er ukjent. Dag Solstad er så kjent at jeg vet hvordan han ser ut, hvordan han snakker og hvordan han beveger seg. Jeg har vært publikum på litterære arrangement hvor han har opptrådt, og jeg har sett ham på TV flere ganger. *Dag Solstad* ser ut som Dag Solstad i mitt hode. Men at *Dag Solstad* er Dag Solstad, undergraver ikke at *Dag Solstad*, fortelleren og hovedpersonen i *16.07.41*, er en språklig størrelse, hvis eneste egentlige eksistens er på boksiden.

Når Jon Helt Haarder utvikler sitt begrep om selvbiografiske språkhandlinger, forfatterens skrift om sitt eget liv i sine romaner, så ser han på dette grepet som en forfatters vern om seg selv i en kamp med massemediene om «retten til det private»<sup>35</sup>. Haarder skriver i en forlengelse av Erving Goffman<sup>36</sup> og Joshua Meyrowitz<sup>37</sup>, og mener at en med bakgrunn i Meyrowitz' beskrivelse av den moderne offentligheten kan si at de offentlige aktørenes biografi uvegerlig vil presse seg frem i leserens bevissthet i en elektronisk offentlighet, og følgelig at dette vil påvirke vår forståelse av litteraturen. Her er det viktig å minne om at verken Goffman eller Meyrowitz opererer med noe *egentlig* selv, og at det fremvisningen av det biografiske kun er nettopp det, en fremvisning av noe ytre. Sagt på en annen måte: *Dag Solstad* er verken mer eller mindre enn et bilde av Dag Solstad. Den intimiserende utvikling i offentligheten fører til det Haarder kaller *biografisk irreversibilitet*, som betegner «det fenomæn, at biografiske problemstillinger ikke lader seg holde ude af tekstanalysen».<sup>38</sup> Vi kan ikke avlære oss kunnskap vi allerede har tatt til oss. På samme, men omvendte, måte som *Dag Solstad* kan si at «Råstad stasjon er en del av min begrepsverden» (159), og at han derfor ikke trenger å lese skiltet på stasjonen, kan jeg si at Dag Solstad er en del av min begrepsverden.

---

35 Haarder i Kjerkegaard, Nielsen, Ørjasæter (red.) (2006) s. 112.

36 Goffmann (1992).

37 Meyrowitz (1986).

38 Haarder (2004) s. 31.

Jeg trenger ikke lese romanen om *Dag Solstad* for å forestille meg ham, og jeg kan ikke lese romanen om *Dag Solstad* uten å forestille meg Dag Solstad.

Haarder kaller den biografiske irreversibiliteten for en del av litteraturens virkningshistorie, slik den formuleres av Gadamer, og dessuten at når den profesjonelle leseren velger å ikke ta hensyn til den biografiske informasjonen, så skjer det allikevel innenfor en biografisk problemstilling.<sup>39</sup> Om en skulle velge å kritisere en lesning for å være *for biografisk* så må en ty til biografisme, ved å henvise til biografien.<sup>40</sup> Dertil må den profesjonelle leseren kjempe mot menneskets hang til å forstå det ikke-menneskelige, så som litteratur, ved hjelp av det menneskelige, og det allmenne ved hjelp av det private.<sup>41</sup> «Biografismen er således nærmest en fænomenologisk størrelse.»<sup>42</sup> Å sette noe inn i et menneskes liv hjelper oss å forstå det. Derfor kan Haarder si at «model-forfatteren stræber efter den empiriske forfatter»<sup>43</sup>, det skjer ikke i språket, men i vår forståelse av det. Derfor er det viktig for Haarder at litteraturvitenskapen utvikler et forhold til forfatteren som lar denne formen for forståelse være en del av den. Hvis ikke vil litteraturvitenskapen bli «hjemsoekt»<sup>44</sup> av forfatteren, særlig når forfatteren stiller seg *foran* verket sitt, ved å eksplisitt bruke seg selv og sin biografi i sin litteratur, slik Dag Solstad gjør i *16.07.41*.

At *Solstad* er klar over at en slik biografisk irreversibilitet eksisterer, selv om han ikke knytter det direkte til lesingen, er tydelig i passasjen hvor en mann han ikke kjenner, hilser på ham på Fornebu: «Det kan ha vært en leser. En av mine lesere. Måten han hilste på, kan tyde på det. Han hilste ikke påtrengende på meg, men han må ha kjent meg igjen, og så tok han

---

39 Haarder (2004) s. 31.

40 Haarder i Kjerkegaard, Nielsen, Ørjasæter (red.) (2006) s. 110.

41 Dette poenget kjenner vi for eksempel igjen fra pedagogikkens *eksempler*, hvor alle abstrakte poenger skal konkretiseres, og fra journalistikkens *personliggjøring*.

42 Haarder (2004) s. 30.

43 Haarder (2004) s. 32.

44 Haarder (2004) s. 33. Det er for øvrig interessant å merke seg hvordan både Haarder og Andrew Bennett, som forsøker å beskrive hele forfatterinstitusjonen (Bennett (2005)), betegner litteraturvitenskapens forhold til forfatteren i, mer eller mindre eksplisitte, termer som ligner Freuds begrep om «das Unheimliche».

seg den frihet å hilse på meg...» (11)

En av måtene den biografiske irreversibiliteten blir satt i spill på, er ved hjelp det Haarder kaller «Thomasfunksjonen», oppkalt etter disippelen som ville stikke fingrene i Jesu sår.<sup>45</sup> Haarder mener at det er et typisk trekk ved mange av denne typen tekster at de på forskjellige måter viser til traumer, og at slike mer eller mindre skandaløse hendelser skaper en virkelighetseffekt. En slik hunger etter det personlig problematiske ligner på Eirik Vassendens begrep om forfatterens personlige risiko, vi får en sterkere erfaring av den som skader seg selv. Er det risiko knyttet til litteraturen kan en være sikker på at forfatteren virkelig *mener* det, det er altså en slags garanti for autenticitet. En av formene for risiko en tekst og dens forfatter kan løpe er den personlige risikoen. Vassenden mener denne formen for risiko er særlig utbredt i moderne skandinavisk poesi, men jeg vil likevel hevde det er relevant for *16.07.41*:

Hånd i hånd med oppløsningen av en rigid autonomiestetikk innenfor litteraturforskningen og i kritikken, har man nemlig sett en stor vilje hos en rekke sentrale skandinaviske poeter til å bruke egen biografi, til å la den inngå som en del av av diktet. Ikke bare, som i gamle dager, stille biografien til disposisjon, men også aktivt bringe den inn i litteraturen. [...] Dette dreier seg, kort sagt, om å tilsmusse litteraturen med ens egen biografi og ens eget levde liv, å la overlappingene være så synlige og så uakseptable, så belagte med personlige, intime erfaringer, at det virker tilbake på den som skriver. Det dreier seg om å utøve skade på *verket*, i en streng forstand, men også om skade på kunstneren.<sup>46</sup>

Denne tolkningen av forfatterens tilsynekomst i litteraturen legger vekt på den enkelte leseren, og den større offentlighetens reaksjon på, og vurdering, av forfatteren som *faktisk person*. Reaksjonen vil gå ut over grensen for de rent litterære spørsmål og i stedet rette seg mot den faktiske forfatteren. Det kan se ut til at litteraturen oppsøker og oppfordrer til en «romantisk måte å tenke poesi på».<sup>47</sup> Men det skjer i en selvmotsigende bevegelse, der den faktiske forfatterens rolle for lesningen er helt essensiell, men lesningen fører til en nedvurdering av den samme faktiske forfatteren. Forfatterens generelle funksjon i litteraturen

---

45 Joh. 20,27-28.

46 Vassenden (2004) s. 56.

47 Vassenden (2004) s. 57.

blir styrket, men den faktiske partikulære forfatteren blir nedvurdert som menneske. Vassenden kaller det «litterær selvpisking», selvskading via bekjennning.<sup>48</sup> De originale selvpiskerne, de religiøse flagellantene, brukte smerten som et middel for å oppnå erkjennelse og oppstigning. Forfatteren oppnår altså erkjennelse, mens vi lesere får en sterkere opplevelse av det vi leser. Leserene ligner pavekirkens inkvisisjon: vi tror kun på den som sier seg selv skyldig, for vi er alle syndere. Det sentrale er imidlertid ikke om det som fortelles er sant eller ikke, men den effekten som oppnås hos leseren.

Om vi kikker på *16.07.41* finner vi et lignende personlig traume, selv om det er en adskillig mindre dramatisk historie enn bøkene Haarder viser til. Traumet i *16.07.41* er knyttet til historien om leketøysfallskjermene, som *Solstad* minnes med slik gru. Fallskjermene som hans far har konstruert ligger strødd utover byen, siden de kun var brukbar én eneste gang. Faren, som bare tenker på sitt store prosjekt, perpetuum mobile, lar seg ikke merke ved at hans mislykkede oppfinnelse og forretningsprosjekt ligger strødd utover gatene, selv om han i følge fortelleren må ha lagt merke til det. Det er bare den unge *Dag Solstad* som føler det ynkelige ved å se resultatet av farens arbeid så tydelig kassert og nærmest latterliggjort av skjebnen.

Det var bare jeg som gikk min fars fornedrelses vei. Fordi det var min skyld. Jeg hadde oppdaget fornedrelsen av min familie, mens min far for lengst hadde fjernet seg fra disse mindre problemer. Sol. Måne. Konstellasjonene der ute. Mens jeg vasser i fars fornedrelse.

Jeg kan bare innrømme det: Jeg har ikke vært meg selv siden far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad. Jeg har hatt en oppgave å utføre, og den har jeg enda ikke fullført. Jeg tenker bare på min framtid. (211)

Traumet *Solstad* opplever som barn har en rekke funksjoner. Lest med Haarders og Vassendens blikk kan jeg si at det forsterker min opplevelse av historien at den forteller en sannhet om Dag Solstad. Vi blir fortalt en rørende og sår historie, og vi *opplever* en autentisk

---

48 Vassenden (2004) s. 61.



henvendelse fra *forfatterens* side.<sup>49</sup> Forfatternavnets tilstedeværelse i historien bidrar sterkt til å skape opplevelsen, og fordi vi har en klar konsepsjon om hvem denne forfatteren er forsterkes opplevelsen ytterligere. Vi får en opplevelse av å komme bak Dag Solstads scene, for å si det med Goffmans begreper.

Haarder etablerer en forståelse av den biografiske diskurs som «et kludeteppe, eller et mere eller mindre homogeniseret amalgam af heterogene elementer eller måske snarere virkemidler, hvoraf de fleste er lånt fra fiktion – og en biografi er ikke meget mere end biograferet fiktion»<sup>50</sup> Den litterære sjangeren biografi er altså ikke vesensforskjellig fra fiksjonen. Haarder vil ikke undergrave et skille mellom fakta og fiksjon, men han ser ikke dette skillet som konstituerende for biografien som sjanger. Det igjen betyr heller ikke at spørsmålet om fakta og fiksjon forsvinner i lesningen. Tvert i mot er spenningen mellom disse to nødvendig for at den biografiske sammenhengen skal ha en estetisk effekt. Leseren må ha en teoretisk mulighet til å avdekke hvorvidt det som formidles er sant eller ikke. Om vi på forhånd hadde visst at historien om fallskjermene var oppdiktet ville det likevel være en fin historie, velkomponert og vakker, men det ville vært en annerledes historie.

Haarders idé om biografiske språkhandlinger tar opp den *opplevelsen* vi får av å lese denne autentiske historien. Han peker på at 'handling' i denne sammenhengen peker på to forhold, for det første at litteratur er en hendelse, en singular begivenhet, for det andre at forfatterens bruk av seg selv og egen biografi ikke så mye viser til et saksforhold, som det «udgør en sproghandling i forhold til læseren»<sup>51</sup>. Det vil si at en biografisk språkhandling er

---

49 Det er interessant å merke seg at denne historien, som er en livsformende begivenhet knyttes til *Solstads* forfatterskap, hans livsprosjekt etter farens død.

50 Haarder i Kjerkegaard, Nielsen, Ørjasæter (red.) (2006) s. 116. Denne definisjonen er en omskriving av Gerard Genettes beskrivelse av fiksjon: «som diskurs er fiktion faktisk et kludeteppe, et mere eller mindre homogeniseret amalgam af heterogene elementer, der mest er lånt fra virkeligheden. Ligesom en løve i følge Valery ikke er meget andet end fordøjet får, så er fiktion ikke meget mere end fiksjonaliseret virkelighed [...]» Sitert i Kjerkegaard, Nielsen, Ørjasæter (red.) (2006) ss. 115-116.

51 Haarder (2005) s. 6.

både konstativ og performativ, den peker på et saksforhold, men *gjør* også noe. Haarder gir denne definisjonen på en biografisk språkhandling: «...at ytre et saksforhold om en faktisk eksisterende person»<sup>52</sup> I f.eks. biografier, historieverk og avisartikler vil den konstative funksjonen være det mest sentrale, mens det i andre og mer estetisk intenderte uttrykk vil være selve ytringen, hevdelsen av saksforholdet, som er viktigst, dette i tråd med Thomasfunksjonen/opplevelsen av risiko.

Haarder mener at om man ønsker å analysere den selvbiografiske språkhandlingen, med tanke på litteraturens rolle i offentligheten, dens forhold til sin egen kontekst, så kan en gjøre lurt i fokusere på den språkhandlingen som J. L. Austin og John R. Searle bruker minst tid på, perlokusjonen.<sup>53</sup> Ettersom det er snakk om den effekt enhver språklig ytring *kan* ha, er den vanskelig å kategorisere, siden effekten nødvendigvis er avhengig av mottakerens fortolkning av ytringen. Ved å se på det perlokusjonære aspektet får en et blikk for «... biografiske sproghandlingers mulighedsfelt. Eller sagt på en annen måte: hvilke typer af biografiske illokusjoner med *læseren* som udsigelsessubjekt muliggør et givet (selv)biografisk værk?»<sup>54</sup> På denne måten kan vi se litteraturen som en slags intervensjon i offentligheten, og de selvbiografiske språkhandlingene, sanne eller falske, som forfatterens forsøk på å ta kontroll over det private, ved selv å bidra med tilvirkingen av bestanddelene publikum skal bruke for for å sette sammen, eller demontere, et bilde av henne.

Om jeg så går tilbake til passasjen fra 16.07.41 om fornedrelsens vei, og leser den med blikk for det handlende aspektet ved passasjen, kan jeg se hvordan den er en assertiv og

---

52 Haarder i Kjerkegaard, Nielsen, Ørjasæter (red.) (2006) s. 117.

53 En kan skille mellom forskjellige typer språkhandling innenfor den biografiske språkhandlingen, (lokusjon, illokusjon og perlokusjon) for å nærmere studere hvordan den gjeldende språkhandlingen fungerer. Likeledes kan en typologisere de forskjellige illokusjonære handlingene: assertiver, direktiver, kommissiver, ekspressiver og deklarasjoner. På den måten kan en få et analytisk grep om biografiske elementers opptreden i skjønnlitteraturen, ved å fokusere, ikke så mye på hva det skrives om (den konstative funksjonen), som på hva litteraturen skaper og fremstiller (den performative funksjonen).

54 Haarder i Kjerkegaard, Nielsen, Ørjasæter (red.) (2006) s. 119.

ekspressiv handling: Slik var det, og slik følte *Solstad* det! Og som perlokusjon fungerer passasjen slik at jeg etter å ha lest den kan si (assertivt), med rette eller ikke, «Dag Solstad var et følsomt barn», og (ekspressivt) «Jeg føler med ham!», og dette siste er det bare jeg som kan avgjøre om er sant eller ikke. Heri ligger vel en følelse av autenticitet, en følelse Erik Bjerck Hagen i en artikkel om William James og Norman Mailer, forsøker å plassere i forhold til litteratur, dvs. autentisk erfaring i, og av, litteratur:

God litteratur kan også kalles *autentisk*. I et subjektivt perspektiv betegner dette gjerne at verket taler til et spesielt dyp i oss, eller en spesiell intim del som utgjør det vi egentlig *er* eller egentlig kanskje *burde* ha vært. Følelsen av autenticitet kan også forfølges ut mot forfatteren bak verket.<sup>55</sup>

Hagens utgangspunkt er at en diskusjon om erfaring av autenticitet *i* litteraturen, og autentisk erfaring *av* litteraturen, vil føre til «at både forfatteren som person og leseren som subjekt presser seg frem...»<sup>56</sup> I noen tekster er det nemlig slik, mener Hagen, at de vil bli bedre, sterkere tekster ved at vi lar dem «feste seg til – eller tiltrekke seg – forfatteren...»<sup>57</sup>, og

For at vi skal kunne snakke om autenticitet, forutsetter jeg at vi må gå bak tekstens *stil* eller *stemme* eller *impliserte forfatter* til en *konsepsjon av en person* som iallfall *berører* (selv om den ikke *omfatter*) den empiriske forfatter. I stedet for et brudd mellom person og tekst (eller en uforklarlig avstand), går det an å tenke seg et punkt (eller bedre: en sone) der teksten fortsatt er festet til det selv den i sin tid sprang ut av.<sup>58</sup>

For at teksten skal oppleves som autentisk må leseren oppleve at den faktiske forfatteren på en eller annen måte påkalles under lesingen. Dette betyr ikke at Hagen hevder at all god litteratur må referere eksplisitt til sin egen forfatter. Det er heller snakk om en teksts forankring til et Selv som på et eller annet nivå – ikke nødvendigvis bokstavelig – «ber om å bli tatt alvorlig».<sup>59</sup> Denne bønnen viser en likhet mellom Hagens begrep om autenticitet og Vassendens idé om risiko, mulighet for å bli påført tap. Autenticitet forutsetter muligheten for avvisning, en avvisning som ikke er basert på «enighet eller uenighet med et saksforhold»,

---

55 Hagen (2000) s. 135.

56 Hagen (2000) s. 135.

57 Hagen (2000) s. 138.

58 Hagen (2000) ss. 139-140.

59 Hagen (2000) ss. 139-140.

men heller «sympati eller antipati overfor en person».<sup>60</sup> Autentisitet baserer seg på en personlig relasjon. Dette kan settes i sammenheng med ideen om biografisk irreversibilitet. Haarder mener vi som mennesker er predisponert for å forstå det ikke-menneskelige via det menneskelige. Som lesere søker vi dermed etter mennesket som ytrer seg i teksten: «Biografismen er således en nærmest fænomenologisk størrelse.»<sup>61</sup>

Ved hjelp av William James' tenkning omkring selvets forskjellige instanser diskuterer Hagen muligheten av å få tilgang til noe autentisk ved *forfatteren*. Etter først å ha etablert et skille mellom det empiriske ego, det jeg en kan tenke på, og det rene ego, som er «selve det tenkende subjekt», skiller James, innenfor det empiriske ego, mellom det materielle, det sosiale og det spirituelle jeg.<sup>62</sup> De to første instansene angår selvets avhengighet av sine omgivelser, mens det spirituelle jeget representerer det indre, «bevissthetsstrømmens identitetsbyggende sider», det som konstituerer subjektet.<sup>63</sup> Hagen utvikler et begrep om det *litterære* jeg som plasserer seg et sted mellom de to utadrettede jegene, og det tredje innvendige jeget.<sup>64</sup> Som konklusjon på denne utviklingen av begrepet om det litterære selvet kommer Hagen inn på spørsmålet om forfatteren og autentisitet igjen:

Vi kan kanskje tale om en viss grad av autentisitet når det virker som om det er et samsvar mellom våre forestillinger om forfatterens litterære jeg og hans verk. Enda mer autentisitet har vi kanskje når vi oppfatter dette litterære jeget i god dialog med hans øvrige jeg, men vi er ikke avhengige av å trenge inn til en kjerne som ligger under og holder de ulike jeg sammen. Ofte vil vi ikke få noe forhold til forfatterens spirituelle jeg. Dét vil variere både med hans og våre selvfremstillinger.<sup>65</sup>

Historien om fornedrelsens vei bærer, som jeg har forsøkt å vise, på en slik autentisitet, et samsvar mellom jeget og verket, kanskje særlig samsvarer det med resten av Solstads verk, hvor følelser som fornedrelse og verdighet har spilt sentrale roller tidligere. Passasjen bidrar

---

60 Hagen (2000) s. 141.

61 Haarder (2004) s. 30.

62 Hagen (2000) s. 145.

63 Hagen (2000) s. 146.

64 Hagen (2000) s. 147.

65 Hagen (2000) ss. 149-150.

til mitt bilde av hva som konstituerer forfatteren Solstad, hvilke erfaringer og hvilke målsettinger som ligger til grunn for hans forfatterskap, uten at vi trenger å gjøre det til et psykologisk spørsmål. Fortellingen trenger ikke være sann for å fortelle en sannhet, og den trenger heller ikke være sann for at jeg skal tro på den. Her ser vi at den selvbiografiske språkhandlingen er basert på to bevegelser: Offentlighetens fokus på enkeltpersoner påvirker vår lesing av litteraturen og vår konsepsjon av forfatteren. Denne bevegelsen skaper så en motbevegelse fra litteraturens side, en slags feedback hvor forfatteren ytrer seg om seg selv i litteraturen og igjen påvirker det bildet som allerede finnes av forfatteren i offentligheten.

Haarders interesse for perlokusjonære handlinger tydeliggjør nødvendigheten av en bevissthet rundt lesning og hvordan lesing skjer. Hvordan dannes den perlokusjonære kraft? Samtidig er det viktig, for at den perlokusjonære kraften skal bli målt riktig, at jeg ikke leser for fort, at jeg virkelig ser hva som står i teksten. Hva skjer med vårt bilde av Dag Solstad etter at vi har lest romanen om *Dag Solstad*? Den enkleste biografiske sammenhengen vi kan bli fristet til å følge ved å lese de biografiske performativene som konstateringer blir fort nok problematisert om vi ser godt nok etter.

#### 3.2 FORFATTEREN I PRONOMENET

For hvem er det som ytrer seg, i *16.07.41*? Det er en mann, ved navn *Dag Solstad*, født den 16. juli, 1941, fra Sandefjord. I *16.07.41* omtaler han oftest seg selv som «jeg», og teksten beskriver hva han ser, opplever, tenker og føler, men det er ikke alltid at det er «jeg» som handler eller blir fortalt om. Jeg vil kikke litt nærmere på bruken av pronomener i boken, for om mulig å se hva denne kan fortelle oss om hvem det er som skriver.

Det begynner med at «jeg» skal ut å fly, men det er et distansert jeg, et jeg som ikke finnes lenger: «Når jeg nå ser meg for meg slik jeg må ha sett ut den gangen for over ti år

siden...» (5) Denne objektiveringen understrekes i fotnotene. Deretter går vi inn i dette jegets bevissthet i det han tenker allment om flyplassen, og menneskene som er der: «Man skal ganske enkelt kjøpe den presangen man burde ha kjøpt tidligere [...] Slik tenkte jeg mens jeg satt og så på folk...» (7) Disse allmenngjøringene og generaliseringene i tenkingen finner vi igjen i det han sammenligner avskjedsscener på jernbanestasjoner og flyplasser. På jernbanestasjonen har «man» sett at «Han har blitt fulgt til toget av henne, hun tar farvel med ham» (8). På flyplassen er det annerledes, dit «blir man ikke ikke fulgt, men det hender man blir kjørt [...] Bilen stopper, kanskje de omfavner hverandre inne i bilen, men hun blir ikke med inn i bygningen [...] Så man begir seg inn i hovedbygningen alene, stiger inn og blander seg med alle de andre reisende [...] og som jeg sitter i min stol og betrakter, mens jeg venter på flyavgang» (9). Perspektivet flytter seg fra det generelle «man» til det spesifikke «han», før det glir tilbake til «man», og blir en del av den massen som for ti år siden ble observert av det «jeg», som på samme tid er og ikke er, det «jeg» som henvender seg til oss i teksten.

I en passasje hvor han forteller om en drøm han lenge hadde, om seg selv som barn, objektivierer «jeg» igjen seg selv: «Hvor gammel er han som drømmer, la oss si på det tidspunkt da jeg var 40 år da jeg drømte dette? Elleve år, eller 40? Det er jeg ikke i stand til å fastslå, i hvert fall ikke nå, i skrivende øyeblikk, sannsynligvis var jeg det heller ikke i drømmende øyeblikk» (25). Et spørsmål melder seg: Hvor gammel er «jeg» som skriver ned drømmen han har hatt, elleve, 40 eller 60? Dette spørsmålet oppløses i møte med det himmelske synet, for i det han stiger ut blant skyene er han «iført en skikkelse som bare er meg, kort og godt meg, uten andre signifikasjoner...» (27) I møte med himmelen synes tiden og andre variabler å la «jeg» være én, samlet, størrelse.<sup>66</sup>

I skildringen av de mulige ankomster til Berlin flyttes perspektivet tilbake til det

---

<sup>66</sup> For mer om denne passasjen, se underkapittel 4.4.

generelle «man», og for at «vi» skal få en forståelse av byen følger vi «den reisende» på hans vei mot stedet hvor han skal innkvartere seg, en frase som serveres i forskjellige tapninger fire ganger: «Man må begynne å se etter avkjørsler som viser hen til den reisendes kvarter» (41). Flere ganger skjer det at teksten lar det generelle «man» bli singulært og personlig. Noen ganger er overgangen brå og tydelig: «...man tenker: Jeg er på vei til Berlin...» (42) «...men det vil neppe bety at man tenker: Nå, nå er jeg i Berlin...» (44) Andre ganger langt mer subtil: «Man ser da alle byggekranene, som man har lest om [...] De byggekranene som har gitt deg en følelse...» (44f) Denne strukturen hvor «jeg» forteller at «man» tenker «jeg», gjentar seg igjen og igjen, til slutt undrer jeg meg om det kan finnes et «man» som tenker det «jeg» forteller. Gjennom omtrent de første 70 sidene sklir identiteten hos den handlende i teksten mellom forskjellige kjente og ukjente instanser, fra «jeg» til «man» til «han» til «du» til «vi». Det er dette vi-et som begir seg bakover i historien: «Byen på sletten. Vi kan se den for oss nå. Under Fredrik den store» (46). Og «jeg» tar oss med på guidet tur i Berlin, slik at det dannes et «vi». «...de fleste bygningene vi skal se, eksisterer ikke lenger...» (68) Forestillingen er en felles begivenhet, gjennom den glidende pronomenbruken kobles «jeg» og «du» sammen i situasjonene som skapes i teksten. Etter disse sidene, ser «jeg» ut til å stå, ustødig igjen, som det herskende pronomenet, selv om denne typen glidninger oppstår flere ganger senere også, for eksempel i avsnittet om Kurfürstendamm, som beveger seg fra at «man» våkner, til at «de» går, til at «vi» sitter, og avsluttes med en personlig anekdote fra fortellerens «jeg».

Det er selvfølgelig dette «jeg» *jeg* interesserer meg for, det er det jeg lurte på hvem er. For selv om dette «jeg» heter *Dag Solstad* og deler hans adresse og fødselsdato, så *er* det er ikke Dag Solstad, det sier han i alle fall selv:

Jeg har så få forbindelser til det jeg burde hatt forbindelser til. Det er ikke det at jeg har fortrent fra mitt liv alt som har med Sandefjord å gjøre. Jeg har ikke hatt noen grunn til å fornekte havet. Eller skipene. Eller brygga i min bevissthet. Men de har ikke kommet til meg i det som betyr noe

for meg i mitt liv. Skrivningen, diktningen. Der er jeg en annen. Det som har med Dag Solstad å gjøre, betyr ikke nok for meg, selv ikke ting jeg har et kjært forhold til. Alt i mitt liv er skrift (164).

«Der er jeg en annen», Rimbauds «Car Je est un autre.»<sup>67</sup> klinger med. Dette er en sannhet som har vunnet hevd, den som skriver er en annen en den som leser er en annen enn den som lever. Men en åpenbar forskjell er at Rimbaud skriver dette i et brev, *16.07.41* er en roman. Det er altså en romanperson som sier at han er en annen i litteraturen. Hvem er det «jeg» ikke er, Dag Solstad eller *Dag Solstad*? Her ligger det en kløft i teksten, en tekst som vi, i følge «jeg», må anse for å være «jeps» verk, et eksempel på «jeps» skriving og diktning. Men hvis «jeg» er en annen *der*, altså i diktningen, da må han også være en annen *her*, i selve diktverket. Det «jeg» som sier at han er en annen, han er allerede en annen. Er «jeg» «kort og godt meg, uten andre signifikasjoner», altså et slags rent ego, i tråd med William James' tanker? Men det er *vanskelig* å tenke et «jeg» uten betydninger knyttet til seg. Selv den fremmede, som vi ikke kjenner, er signifikant, nettopp fordi vi ikke kjenner ham. Om *jeg* skal forsøke å konkludere med noe i forhold til dette spørsmålet allerede nå, må det bli ved å si at måten *16.07.41* glir mellom de forskjellige perspektivene viser at «jeg» antar en rekke former, ofte slik at det også antar mitt, leserens, perspektiv, slik kan «jeg» også bli mitt perspektiv. Men strukturelt ligner «jeg» kanskje mest på «man», en ukjent og tom, men allmenn størrelse.

Jeg vil ikke overdrive betydningen av disse glidningene mellom de forskjellige pronomenene. De er typiske eksempler på vanlig språkbruk, også i *denne* teksten vil «en» finne eksempler på at «jeg» flytter min utsagnsposisjon, slik at «vi» finner det enklere å lese teksten. Men jeg vil hevde at dette grepet tas så ofte, og blir så tydelig i *16.07.41* at det er en del av bokens destabilisering av fortelleren *Dag Solstad* som en enhetlig størrelse. Dermed fungerer det også som en understreking av fiksjonaliseringens rolle i vanlig språkbruk.

---

<sup>67</sup> 'For Jeg er en annen.' Rimbaud skriver dette i et brev til Paul Demeny datert 15. mai, 1871 Hentet fra [http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre\\_du\\_Voyant](http://fr.wikisource.org/wiki/Lettre_du_Voyant), 13.11.2007.



### 3.3 FORFATTEREN I FOTNOTENE

Til å være en bok om forfatterens egen person viser fortelleren i 16.07.41 egentlig usedvanlig lite *eksplisitt* selvbevissthet, i alle fall i bokens hovedtekst. I notene forholder det seg annerledes, der slipper *fortellerens* spekulasjoner over den skrivendes identitet gjennom det redigerende gitteret. Det ser ut til at disse spekulasjonene om identitet utgjør hovedgrunnen til at boken i det hele tatt har noter knyttet til seg. I fotnote 1 og 1b skriver han om hvordan han forsøker å åpne boken ved å etablere en «...tidssprekk mellom jeg som skriver og jeg som er jeg-et i teksten...» (32), og hvordan dette gjennom en rekke fokuseringer på en serie med «jeg» blir et forsøk på «...å få til en åpning som inkluderte identitetens oppløsning i møte med tid» (33). Han når imidlertid den konklusjon at det er for sent for å komme med slike tanker nå, hans forfatterskap har løpt ifra det:

Å forstå hvilken fase en befinner seg i innen sitt livsløp er en nødvendig betingelse for å ta seg det privilegium å henvende seg til offentligheten i fiktiv form. Jeg befinner meg i en fase hvor det er for sent å foreta denne dystre ord- og tidsleken med meg selv som objekt, eller offer. Jeg er opptatt av tid, men ikke på denne oppløste måte. Min oppløsning er en annen, og jeg må være vendt mot den. At jeg stadig er fascinert av dette spillet må man se på som et beklagelig faktum, som ikke gir noen legitimitet til å presse det inn i åpningen på en roman idet jeg skal ut å fly.

Så jeg forkastet denne åpningen. Forhåpentligvis var det et lykkelig utfall på en tung prosess. Men da jeg endelig var blitt befridd fra den, slo en idé ned i meg. Hva om jeg utstyrte denne romanen med fotnoter? Da kunne jeg få med slike betraktninger som dem jeg nettopp har presentert for leseren. Som sagt så gjort. Jeg bestemte meg for å utstyre denne romanen med fotnoter, der det måtte falle meg inn (34).

Selv om denne tidssprekken mellom ‘jeg-et som skriver’ og ‘jeg-et som er i teksten’ ikke blir tatt inn i bokens hovedtekst, blir den allikevel med i boken, som en note. Men hvem er jeg-et i fotnoten? Er det det samme «jeg» som ‘jeg-et som skriver’, eller er det ‘jeg-et som leser det jeg-et som skriver har skrevet, og svarer på det?’ Hva er relasjonen mellom «jeg» i disse fotnotene – som egentlig ikke er fotnoter, men sluttnoter til hvert kapittel – og «jeg» det skrives om? Hvordan fungerer fotnotene i forhold til hovedteksten?

Gerard Genette skriver i boken *Seuils* (eng. utg. *Paratexts*) om forskjellige elementer

som befinner seg i litteraturens randsone, såkalte paratekster, blant dem noter. Paratekster er de elementer som ligger rundt selve teksten og avgrenser den, men som det er vanskelig å inkludere eller ekskludere fra selve teksten. «More than a boundry or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or [...] a “vestibule” that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back.» En annen måte å beskrive det på er ved å ligne lesing med en lysstråle som rettes mot teksten. Parateksten er i så fall det stoffet lyset brytes gjennom før det når frem til teksten. Forskjellige stoff skaper forskjellige lysbrytninger. Lyset vil dermed føres i forskjellige retninger og kastes på forskjellige ting, i forskjellige fargevalører.<sup>68</sup> Lesingen blir formet av parateksten.

I forbindelse med paratekstbegrepet viser Charles I. Armstrong til at Jacques Derrida så på parateksten som en slags ramme for litteraturen som samtidig sprenger litteraturens rammer. Armstrong siterer en av Derridas spissformuleringer: «In literature, what always interests me is essentially the autobiographical.»<sup>69</sup> og det biografiske er knyttet til parateksten: navnet på tittelbladet, eller mer indirekte til forfatterintensjonen, som fotnoter og sjangerbetegnelse.<sup>70</sup> Armstrong setter et derridask navn på slike elementer, de er *uavgjorbare* elementer, og en fortolker vil alltid utøve en form for vold mot verket i sin vurdering av om disse elementene er relevante eller ikke for lesingen.<sup>71</sup> Paratekstens forhold til det biografiske fører til at vår fortolkning av parateksten ofte vil styres av vårt forhold til, og vurdering av, det selvbiografiske.

Genette skriver om notenes forskjellige funksjoner i forhold til teksten som et resultat av avsenderforholdet og teksten noten står til. Den originale noten, er for Genette noten til

---

68 Lysbryting (eller refraksjon) er det fysiske fenomenet at lys ved å passere gjennom stoff med ulik optisk tetthet bøyes og endrer retning. Lys med forskjellige farger vil bøyes i forskjellig grad. Lysbryting står bak fenomener som regnbuen og himmelens skiftende farge i løpet av døgnet, fra rød til blå til rød igjen.

69 Armstrong (2005) s. 105.

70 Armstrong (2005) s. 105-106.

71 Armstrong (2005) s. 106.

den diskursive<sup>72</sup> teksten, hvor tekstens forfatter presiserer hva hun mener: «...definitions or explanations of terms used in the text, and sometimes the mention of a specific or figurative meaning...»<sup>73</sup>. I et strukturelt perspektiv kan alle andre former for noter spores tilbake til denne formen. Det viktige Genette finner i sin studie av denne noteformen er at noten oftest tjener som «...a supplement, sometimes a digression, very rarely a commentary...»<sup>74</sup>, og at ved å *kutte ut* notene ville forfatteren ha nektet seg selv «...the possibility of a second level of discourse, one that sometimes contributes to textual depth.»<sup>75</sup> Denne forståelsen av noten, som egentlig er forbeholdt ikke-fiktive tekster, ser ut til å passe godt til forfatteren av notene i *16.07.41* sin egen forståelse av notene: «Hva om jeg utstyrte denne romanen med fotnoter? Da kunne jeg få med slike betraktninger som dem jeg nettopp har presentert for leseren.»

De overveielser som presenteres i notene er altså tekstelementer, som egentlig ikke angår teksten, som har måttet bli kuttet ut av hensyn til romanen: «...etterhvert som jeg moret meg med å huske disse gamle klærne og lot romanens jeg, som altså er meg, iføre seg dem, ble jeg utsatt for et stadig sterkere ubehag. Det at jeg beskrev jeg, den samme, og likevel ikke den samme, utenifra, så detaljert, kjentes etterhvert litterært uutholdelig» (35). Denne utelatelsen, men samtidige innlemmelsen som *16.07.41* her fremviser, kan lignes med den retoriske termen *praeteritio*<sup>76</sup>, hvor en ved å poengtere en utelatelse egentlig understreker poenget en utelater, men funksjonen er også godt beskrevet i Wolfgang Isters idé om negasjon, selv om Isters begrep ikke er ment å beskrive denne typen utelatelser. «The various types of negation invoke familiar and determinate elements or knowledge only to cancel them out. What is cancelled, however, remains in view, and thus brings about modifications

---

72 Diskursiv tekst betegner ikke-fiksjonelle sjangere, all ikke-dikting. Det er ikke snakk om tekstens diskursive nivå, slik dette begrepet benyttes i narrativ teori.

73 Genette (2001) s. 325.

74 Genette (2001) s. 327.

75 Genette (2001) s. 328.

76 Eide (1990) s. 96.

in the reader's attitude towards what is familiar or determinate – that is, he is guided to adopt a position *in relation* to the text.»<sup>77</sup>

Akkurat hvordan Solstads poengterte utelatelser kan sies å fungere i 16.07.41 beskrives godt av Genette: «...[the note] brings about local effects of nuance, or sourdine, or as they also say in music, of *register*, effects that help reduce the famous and sometimes regrettable linearity of discourse.»<sup>78</sup> De momentene som kommer frem i notene skaper nettopp slike nyanser som gir oss en klangbunn å vurdere hele verket opp mot, for eksempel denne passasjen hvor tante Elises forhold til språk, autentisitet og religion er oppe til vurdering:

...derfor kan hun ha sagt, som et siste farvel, til trøst og forvissing for seg selv: Vi sees igjen i himmelen snart. Men gjorde hun det? Jeg har vanskelig for å tro det, i hvert fall at hun kunne ha sagt det høyt, slik at legen og ambulansfolkene og fru Sørlic kunne ha hørt det, for dette er en måte å bruke språket åpent på som jeg har vanskelig for å tro på, men hvis så virkelig var, at hun har sagt dette siste farvelet høyt og tydelig, kunne hun da selv ha trodd på det, i samme forstand som det ordene uttrykte? Jeg har mine tvil, jeg kan ikke komme fra at det er umulig for meg å ikke ha mine tvil om at hun selv trodde på det hun sa. For hvis hun trodde på dette, slik at hun kunne si det høyt og tydelig, og ikke bare hviske det innvendig, da ville livet ha vært så helt annerledes, og samfunnet ha vært organisert på en helt annen måte som vi har vanskelig for å forestille oss (37).

Denne passasjen, som i følge fortelleren ikke har kunnet stå plassert i bokens hovedtekst, men som er tatt med i boken, gir oss et blikk på fortellerens syn på menneskets mulighet til å uttrykke seg i språk foran, og til, andre mennesker. Dette blikket er nødt til å få innflytelse over vårt syn på resten av romanen, og hvordan språket brukes og ikke brukes, for å si noe. Er det noe vi skjønner, så er det at å bruke språket åpent er umulig, og følgelig at å forstå noe som om det var sagt ved å bruke språket åpent, er å fjerne seg fra meningen. Så når fortelleren sier, i passasjen noten er knyttet til, «Alle bilder som var malt så jeg, og alt som er blitt fortalt, og jeg var svært takknemlig for alle bilder jeg har sett og alt jeg har lest og som jeg vet er umistelig, selv om jeg også vet at jeg ikke har noen mulighet til å oppdage Gud i mine himmelske forestillinger, av grunner som er åpenbare for enhver.» (29), er det ikke

---

<sup>77</sup> Iser (1989) s. 34.

<sup>78</sup> Genette (2001) s. 328.

sikkert vi skal ta denne umuligheten på forskudd. Kanskje skal vi heller gå på jakt etter Gud hvor vi tror vi kan finne ham, og hvor fortelleren kanskje også har sett ham, men umulig kan fortelle om det.

Genette mener at autorale noter til fiksjonstekster opptrer oftere i tekster hvor fiksjonaliteten er uren,<sup>79</sup> og som sådan passer noteapparatet godt til *16.07.41*, og bidrar til å plassere boken i en tradisjon. Romaner som forholder seg fjernt til den virkeligheten den er grodd ut av, vil sjeldnere bli utstyrt med slike vedheng som fester dem til det ekstratekstlige: «The more a novel gets clear of its historical background, the more the authorial note may seem peculiar or transgressive, a referential pistol-shot during the final concert.»<sup>80</sup> I *16.07.41* er det derimot en nokså glidende overgang mellom en del av notene og hovedteksten. De fleste av notene, som den om tante Elises religiøsitet, eller fotnote 1, 3 og 4 til kapittel 2, som omtaler Berlins geografi, gatenavn og arkitektoniske ånd, kunne kanskje ha blitt innpasset i hovedteksten uten at så veldig mange andre enn forfatteren selv hadde ant uråd. For så diskursiv og lite «roman-lik» er deler av hovedteksten at disse presiseringene og kommentarene ikke skiller seg nevneverdig ut.

Fotnote 5 skiller seg imidlertid ut, idet den retter på noen av opplysningene som blir gitt i hovedteksten. «Jeg foretar meg her noe mange vil kalle en uhyrlighet. *Faust I* og *II* ble ikke spilt på Volksbühne, men på Arena, som er en nedlagt fabrikk i Treptow» (219). På disse to teatrene regjerer to vidt forskjellige teatersjefer. Men vi får vite at denne sammenblandingen utfører en subtilitet, nemlig en «fiktiv forsoning» mellom de to motpolene i tysk teaterliv, for «når alt kommer til alt, dreier det seg om det samme. Om, hvis mulig, å holde fakkelen hevet, og bringe ilden videre» (219). Der de fleste av notene er digresjoner og

---

79 Genette (2001) s. 332.

80 Genette (2001) s. 335.

videreutviklinger av elementer i hovedteksten er dette en retting og en fortolking av et poeng i hovedteksten, som sannsynligvis hadde gått over hodet på de fleste norske lesere, siden de ikke kjenner den tyske teaterdebatten, «a referential pistol-shot». Imidlertid fortsetter fiksjonaliseringen i selve noten, med denne passasjen: «Bare mine fiktive venner, den fra Israel hjemvendte jøden, og den opposisjonelle, nå reformerte kommunisten, tar det med ro. De forsikrer begge, uavhengig av hverandre, at de har sett *Faust I* og *II* nettopp på Volksbühne. De lyver med åpne øyne for å støtte meg...» (219) I den fotnoten som altså opererer med det største skillet mellom hovedteksten og fotnotens innhold fortsetter allikevel fiksjonen å finne sted. En mulig forklaring på dette paradokset blir da å vurdere forfatteren som ytrer seg i fotnotene som en forlengelse av fortelleren *Dag Solstad* som forteller om tilblivelsen av boken *16.07.41*. Men hvis forfatteren av fotnoten befinner seg på det diegetiske nivået, hvordan skal vi så forholde oss til de faktuelle påstandene som fremsettes i fotnotene, og til de påstandene som fremsettes om resten av romanen?

Fotnote 7 har en annerledes karakter, da den på et vis kan leses som en fiktiv eller autentisk forfatters originale kommentarer til hovedteksten i sin roman, slik jeg har behandlet de foregående notene. Men den kan også ses som en autentisk forfatters kommentar til et foredrag, faktisk holdt på Sigrid Undset-dagene på Lillehammer, og også opplest flere ganger senere, da ikke først og fremst som en opplesning fra en roman, men som et foredrag og et innlegg om Dag Solstads syn på litterær kvalitet.<sup>81</sup> Notene, som formidler noen notater han har gjort seg i forbindelse med skrivingen av foredraget, har karakter av å være det Genette kaller «delayed notes»<sup>82</sup> til en diskursiv tekst, foredraget. Notene prøver ikke å korrigere noe som blir

---

81 Dette skjedde for eksempel den 13.03.2007, på Café Opera i Bergen, hvor Solstad ble intervjuet av Tormod Haugland, hvorpå han leste opp foredraget som en kommentar til temaet for arrangementet, som var «litterær kvalitet». Se <http://www.skrivekunst.no/arrangement/dag-solstad-pa-cafe-opera/>. Hentet 01.10.2007. Solstad brukte imidlertid boken som manus.

82 Genette (2001) s. 330.

sagt, men å etablere en slags bakgrunn for de tanker som blir presentert i foredraget. Slik fotnote 1, 1 b og 2 til kapittel 1 presenterer sitat som ikke blir tatt med i den endelige teksten, presenterer fotnote 7, som en del av romanen *16.07.41* noe av det *Solstad* tenkte og skrev før han holdt foredraget. Men er dette også tanker Dag Solstad gjorde seg før han holdt sitt foredrag på Lillehammer?

Fotnote 1 til kapittel 1 kan bidra til besvarelsen av dette spørsmålet. «Det jeg prøvde på med den, var å legge inn en tydelig tidssprekk mellom jeg som skriver, og jeg som er jeg-et i teksten. Jeg som skriver, er ikke identisk med jeg'et som handler, selv om begge heter Dag Solstad, det samme navn som vil stå som forfatter av denne beretning» (32). *Solstad* er med andre ord bevisst den dobbelheten som er til stede i all selvbiografisk diskurs: «It counterfeits a simultaneity of the non-simultaneous: of the present with the past, of a former sinful self with a current repentant self, of a remebered “I” with a remembering “I.”»<sup>83</sup> Denne tidssprekken han her påpeker mellom den skrivende og den handlende, kommer egentlig dobbelt til syne i denne fotnoten, i og med at han *siterer* det skrivende jeg-et. Vi blir altså presentert for tre forskjellige «jeg», det som handlet og som er beskrevet i teksten, det som handlet ved skrift og blir sitert i noten, og det som handler nå ved å skrive og sitere den tidligere skriften. Dette tredoble jeg-et er også til stede i fotnote 7. Der vi i utgangspunktet opererte med et skille mellom en forfatter utenfor teksten og en forteller i teksten, viser det seg nå at det er en rekke fortellere i teksten.

Eivind Røssaak mener at en fotnote alltid vil simulere (eller parodierte) den posthume utgivelsen.<sup>84</sup> Dermed vil en fotnote bidra til å understreke at forfatteren, mennesket som

---

83 Theisen (2000) s. 125. Bianca Theisen parafraserer her Jean Starobinski. Interessant å merke seg er det at den selvbiografiske sjangeren er så tett knyttet til bekjennelsen, et bånd som er der fra sjangerens innstiftelse med Augustins *Bekjennelser*.

84 Eivind Røssaak sitert i Ellefsen (2006) s. 45. Røssaak er altså til en viss grad uenig med Genettes forståelse av noten som strukturelt utsprunget av den originale autorale noten til en diskursiv tekst. Imidlertid er deres poeng nokså ulike, og jeg ser ikke bort fra at de begge kan ha rett i sine påstander.

skrev teksten, ikke finnes lenger. Dette kan bidra til å kaste lys over avslutningen på fotnote 1b hvor forfatteren forkaster sine spekulasjoner over det fortidige og det nåtidige jeg. «Jeg er opptatt av tid, men ikke på denne oppløste måte. Min oppløsning er en annen, og jeg må være vendt mot den» (34). Hva er det han er vendt mot, han er «vendt mot» (211) sin fremtid, og denne fremtiden er hans «nye, men uskrevne roman» (141). «Jeg satt altså og tenkte. På min roman. Mitt verk, min framtid» (91). Er det her fortellerens oppløsning inntreffer, i skrivingen av selve boken? Hva er det i så fall som løses opp?

Erling Aadland skriver om det narrative paradoks, at fortelleren, hver gang hun skal peke på seg selv, blir nødt til skape seg selv ved å fortelle om seg selv, men at hun dermed bare har skapt noe nytt å fortelle. Den opprinnelige pekende funksjonen forsvinner i «narrasjonens regress»<sup>85</sup>. Analysen av fortellerens fortelling av seg selv leder til at Aadland på spørsmålet «Å fortelle – hva er det?» svarer: «Å fortelle er å gjøre noe som innebærer at noe ikke kan fortelles, noe som til enhver tid er forut for det som skal fortelles, nemlig at det skrives når det fortelles.»<sup>86</sup> Aadland tar (nesten<sup>87</sup>) farvel med narratologien, som Genette er den fremste eksponenten for, nettopp fordi Genettes strenge typologiseringer kommer til kort som forklarende verktøy i møte med problemstillinger som at Solstads (eller *Solstad*) noter viser seg å fungere både intra- og ekstradiegetisk. Solstads blanding av nivåer i fotnotene og i hovedteksten, tvinger frem spørsmål hos leseren omkring hvem og hva den som forteller er, spørsmål som narratologiens skille mellom den autentiske forfatteren og den fiktive fortelleren ikke klarer å ta høyde for. Når et slikt problem eksisterer i en av

---

85 Aadland (2006) ss. 177-180. 'Narrasjonens regress' henter sitt forelegg i den høysubjektivistiske metafysikken ved Fichte, som formulerte eksempelet «Tenk på tavlen, tenk på den som tenker tavlen, tenk på den som tenker den som tenker tavlen, etc.» for slik å komme frem til det transcendentale ego, en størrelse vi aldri vil nå frem til. En ny tenker vil hele tiden åpnebare seg. Se Jul-Larsen (2006) s. 10.

86 Aadland (2006) s. 187.

87 Se Jul-Larsen (2006) s. 8, hvor Aadland modererer sine uttalelser om narratologien: «...selv om jeg skulle ha rett i at narratologien tar feil i grunnlaget for sin fortellesteori, så betyr ikke det at den tar feil på et mer overflatisk nivå. Og jeg tror den er fullt brukbar når det gjelder å redegjøre beskrivende for hvordan tekster er bygget opp, hva de består av.»



litteraturvitenskapens grunndisipliner er det ikke til å undres over at forfatteren igjen har blitt et yndet studieobjekt.

Hovedpersonen i *16.07.41* heter *Dag Solstad*. Dette navnet refererer til den virkelige personen Dag Solstad. Å lese *16.07.41* innebærer å forestille seg Dag Solstad, slik han fremstår for oss i den norske offentligheten. Men som vi har sett er ikke denne referansen uproblematisk i boken. Via tekstens bevegelser mellom forskjellige pronomen og diegetiske nivåer blir selve den fortellende instansen, det «jeg» som bærer navnet *Dag Solstad*, problematisert. I det neste kapitlet skal jeg se nærmere på hvordan litteratur generelt, og *16.07.41* uttrykker en slik dobbelthet, ved å peke både på det virkelige, og forbi det.

## 4. KAPITTEL – HVOR REISER DAG SOLSTAD?

---

Jeg vil i dette kapitlet ta utgangspunkt i Wolfgang Iser's beskrivelse av renessansens pastoralediktning, og vise hvordan *16.07.41* føyer seg etter det skjemaet. Iser's beskrivelse er ment å peke mot hva fiksjonalisering er og gjør. Jeg mener at *16.07.41* deler pastoralediktningens kvalitet ved at den fungerer som et godt bilde på noe som kjennetegner all skjønnlitteratur: dens overskridende og doblende kvaliteter.

### 4.1 PASTORALEN SOM FIKSJONELT PARADIGME

Wolfgang Iser skriver i *The Fictive and the Imaginary* om renessansens pastoraldiktning som et paradigme for litterær fiksjonalitet, hvor fiksjonaliseringens funksjoner kommer usedvanlig klart til syne.<sup>88</sup> Utgangspunktet er at Iser ser på fiksjonalisering som en «act of boundary-crossing»<sup>89</sup>, og at pastoralene, helt fra den antikke tradisjonen, byr på denne overskridelsen, som et av sjangerens konstituerende motiv. Personene forlater byen til fordel for Arkadia, en diktet verden som fungerer allegorisk. De illustrerer altså hvordan mennesket går inn det fiksjonelle. Hos Jacopo Sannazaro er det i overgangen mellom den virkelige verden og Arkadia et tomt rom som må overskrides, og det gjøres i en drømmelignende tilstand,<sup>90</sup> mens Basilius i Philip Sidneys dikt forsøker å skape seg et autonomt og eget Arkadia, innenfor det «egentlige» Arkadia, for ham å *flykte* til.<sup>91</sup> Allegoriens betydning var fra antikken av styrt av tegnets ternære logikk,<sup>92</sup> men i renessansens pastoralisme blir dette ternære forholdet mellom signifikat, signifikant og det allerede etablerte «forbindelsesleddet» som en gang sto for den kosmiske orden, presset til grensen for det et slikt forhold makter å formidle. I poeten

---

88 Iser (1993) ss. 22-86.

89 Iser (1993) s. 22.

90 Iser (1993) s. 51.

91 Iser (1993) s. 67.

92 Foucault (2006) s. 73. Iser Siterer Foucault på dette. Se Iser (1993) s. 37.

Edmund Spensers ekloger fører dette anstrengte forholdet til at hovedteksten er akkompagnert av en rekke kommentarer som forteller at «the sheperd Colin Clout is sometimes a poet, sometimes Spenser himself, sometimes just a sheperd, and sometimes the English people as a whole», og det samme gjelder for en rekke andre personer i diktene.<sup>93</sup> Alle disse forskjellige betydningene vanskeliggjør den gamle allegorien: «...a potentially unrestrained interplay between signs replaces the old “conjuncture” and transforms the substantialist-oriented ternary system into a semiotic game.»<sup>94</sup>

I de pastorale diktverkene oppstår to verdener, en som *kan* representeres, og en som *ikke kan* representeres. Det er dette Iser kaller *dobling*, en konstituerende struktur ved fiksjonalisering, som oppstår i pastoralen ved en rekke «overgåelser»: «[Doubling] establishes a frame that allows the continued presence of what has been exceeded. [...] The retention of what has been exceeded brings about this doubling structure through which the pastoral world always remains present in another world and vice versa.»<sup>95</sup> Fiksjonalisering er en metode for å fremstille to ulike verdener *samtidig*. Dette vises for eksempel i de pastorale hyrdenes iscenesettelser av seg selv i diktene, hvor de forteller om, og spiller seg selv: «... doubling appears as the hallmark of fictionalizing acts that put into brackets whatever is, in order to allow a repetition under different circumstances and conditions.»

I møte med Isers teoretisering over pastoralene kan jeg vanskelig lukke øynene for dens relevans for *16.07.41*, og særlig det første kapitlets skildring av reisen til Berlin, og Solstads opphold i Berlin i det andre kapitlets første del. Reisens likhet med den grenseoverskridelsen som Iser beskriver i pastoralene er påtagelig. Selv om det er mye å innvende mot denne lesningen er jeg villig til å gå langt for å forsvare at det første kapitlet

---

93 Iser (1993) s. 37.

94 Iser (1993) s. 39.

95 Iser (1993) ss. 44-45.

dreier seg om en reise fra en «virkelighet» via et tomrom inn i et moderne Arkadia, en tredeling som stemmer overens med den inndelingen jeg foretar i parafrasen.

#### 4.2 REISEN FRA VIRKELIGHETEN

Kapitlets første del utspiller seg på flyplassene Fornebu og Kastrup. Disse passasjene preges av den målrettethet, den pragmatisme og intensjon som ligger over de reisende: «Strukturene er tydelige. Folks besluttsomhet er strukturert. Enhver som er her vet hvorfor han er her, hans reisemål er klart, og også grunnen til at han reiser dit han skal» (7). Denne intensjonaliteten viser seg på menneskenes overflate: «Man kan rett nok ikke se på en person hvorvidt han eller hun skal til Roma eller Zürich, men man kan tydelig se hvorvidt han eller hun skal dit i forretninger eller på ferie. Man er målbevisst kledd og man oppfører seg målbevisst» (7). Målbevisstheten skiller menneskene på flyplassen fra menneskene i byene, som blir nevnt med et frampek til bokens andre kapittel, *Solstads* flanering i Berlin: «På en flyplass er alle aktører, i et stormagasin er det så mange kikkere, eller flanører, som går og ser seg om, uten egentlig å ha noe bestemt der å gjøre, man suger inn atmosfæren av moderniteten, kan man si, uten selv nødvendigvis å være innenfor den, annet enn som betatt og dyrkende tilskuer» (7f). Imidlertid omtaler fortelleren rett forut for dette, seg selv som nettopp en som sitter og *ser*: «Slik tenkte jeg mens jeg satt og så på folk inne i butikkene som kjøpte, raskt og dyrt» (7).

Denne flyplassen representerer det virkelige, og virkeligheten er preget av nødvendighet. Det kommer særlig frem i den opposisjonen som skapes mellom flyplasser og jernbanestasjoner, og de forskjellige scener som kan utspille seg på hvert sted. Jernbanestasjonen er arena for melodramatiske avskjedsscener: «Han har blitt fulgt til toget av henne, hun tar farvel med ham. En rørende scene. Heftig omfavelse, djupe kyss» (8). Og slik

fortsetter det. Det er som hentet ut av et hvilket som helst romantisk drama fra den klassiske Hollywood-perioden. Annerledes da med flyplassen, og dens prosaiske hverdagslighet:

Til flyplassen blir man ikke fulgt, men det hender man blir kjørt, f.eks. av sin elskede, men man blir da sluppet av ved inngangsdøra foran hovedbygningen. Bilen stopper, kanskje de omfavner hverandre inne i bilen, men hun blir ikke med inn i bygningen, og venter sammen med ham, mens han sjekker inn, og så følger ham opp rulletrappen hvor de omfavner hverandre, og bort til pass- og sikkerhetskontrollen hvor de kysser hverandre lenge. Nei, hun blir ikke med ham inn i bygningen, de tar farvel her, inne i bilen. For det er så vanskelig å finne parkeringsplass, og det er så dyrt, for så kort tid, sier hun (9).

Det skjer ikke mye på flyplassene, men det skjer et opptrinn som er med på å understreke flyplassens virkelighetskarakter. Møtet med den ukjente mannen, som sannsynligvis er en leser, bidrar til å plassere flyplassen i en verden 'på utsiden av' bøkene *Dag Solstad* har skrevet, på utsiden av litteraturen. Og jeg spør meg selv hva det kan bety at denne leseren føres vekk, mellom to politimenn. *Dag Solstad* stiller også spørsmål til seg selv, han spør seg hvem denne personen kan være, han blir så opptatt av dette spørsmålet, av en ukjent persons reaksjon på hans eksistens, at han nesten glemmer sin målbevissthet, denne realismens væremåte, han glemmer nesten flyet som skal bringe ham til København.

### 4.3 OVERSKRIDELSEN

Det skal ikke mye fantasi til for å se en flyreise som den *Solstad* foretar som en overskridelse, fra en tilstand til en annen, men teksten er også med på understreke reisens karakter. To ganger setter *Solstad* seg ombord på fly, og blir fraktet opp i et himmelsk rike, og begge overgangene fra bakke til himmelen skildres i nærmest likelydende ordelag:

Flyet kjørte langsomt ut til rullebanen hvor det sto og ventet. Så begynte det å kjøre bortover, fortere og fortere, hurtigere og hurtigere, til farten var svimlende og det tok plutselig eller endelig, av fra bakken og med en voldsom kraft beveget det seg skrått oppover, og inn i skyene. Etter en stund la flyet seg flatt, fant sin rytme, sitt tempo, over skylaget, og vi var på vei mot København (12).

Flyet kjørte bortover rullebanen, fortere og fortere, hurtigere og hurtigere, til farten var svimlende, og den tunge flykroppen tok av fra bakken og med en voldsom kraft beveget seg skrått oppover, og inn i skyene. På den andre siden av skyene flatet flyet seg ut, fant sin rytme, sitt tempo, og vi var på vei mot Frankfurt (14).

Farten er *svimlende* i det han blir båret opp i luften av et maskineri, «SAS-maskinen» (14), som han blir seg stadig mer bevisst, ved dets forskjellige bestanddeler: «...jeg så ut av vinduet og betraktet en av flyvingene, og deler av flykroppen» (14). Men der *Solstad* blir sittende ved midtgangen bak en avis på vei til København, sitter han ved vinduet når destinasjonen er Frankfurt. Under ham åpenbarer det seg et landskap av skyer som skiller ham fra verdenen der nede.

Jeg satt og så ut av vinduet på det hvite uformelige skylandskapet. Et helt enstonig hvitt landskap som har så lite til felles med det landskapet jeg visste befant seg under det tette skylandskapet, men som ikke var å se, for det var ikke en gang en liten rift i det tette underste skylaget som kunne åpenbare et gløtt av rå jord langt der nede (15).

Imidlertid er denne adskillelsen ikke total, for *Solstad* er bevisst at det finnes noe under skylaget, en geografi han kjenner, i alle fall ut fra kartet. «...jeg visste at der nede lå Tyskland, og at vi fløy over det nå. [...] Jeg visste at snart ville vi ha sett Hamburg, rett til høyre, på min side, og med et kort utsnitt av Elben rett før den rant gjennom Hamburg...» Og så videre, og så videre. «Men ingenting av dette så jeg altså» (15).

Denne negasjonen, som vi også finner igjen i beskrivelsen av flyplassen («Nei, hun blir ikke med ham inn i bygningen...» (9)) er typisk for *16.07.41*, og dens fremvising av sine fiksjonaliseringer: situasjoner og bilder som skapes, for så å avvises. Negasjonene skaper en dobling, lik det Iser beskriver, der det som skjer og ikke skjer er til stede samtidig, som i en drøm. Også *Solstad* går inn i en slags drømmelignende tilstand i dette skylandskapet, en «romforvillethet» (15) skapt av den manglende kontakten med den «rå jorden». En romforvillethet som får en til å oppleve rommet «særlig sterkt, som egenskap» (16), og medfører en døsighet og en «forvillet oppslukthet av dette hvite skylandskapet» (16). Slik sitter *Solstad* i et fly som kretser over skyene over Frankfurt, og han kjenner «en stille fryd» (20) over det han skuer. Samtidig er menneskene i byen under skyene helt uvitende om

den herligheten som ligger over dem, selv om de skulle ha flydd før, for nede på bakken forsvinner det himmelske fra bevisstheten med en gang: «Det er borte, det er glemt med en gang flyet går inn for landing, skjærer gjennom skylaget og går inn for landing og man fornemmer den fuktige lukta av jord igjen, idet bygningene, gatenettet og parkene der nede kommer nærmere og nærmere» (19). På bakken, eller i virkeligheten, er kun det ene mulig, i luften er begge bevissthetene til stede samtidig.

#### 4.4 DEN HIMMELSKE VISJONERING

Sirkende over Frankfurt utspiller den scenen seg – ett av to sterke litterære øyeblikk i denne boken, som begge er knyttet til *Solstads* far – hvor *Solstad* ser himmelen fylles av himmelske syner. Visjonen, hvis komme markeres med et helt eget avsnitt, innledes av synet av andre fly der oppe blant skyene. Han ser fly som letter, og i likhet med beskrivelsen av sin egen flytur, er det den voldsomme farten, som han tidligere beskrev som «svimlende» (12 og 14) han slås av: «Det som var bemerkelsesverdig ved dette flyet, var hastigheten. Jeg har aldri sett noe bevege seg så fort. Det var så fort at hadde det gått enda litt hurtigere så hadde det sluttet å eksistere for mitt øye, for da hadde det gått så fort at jeg ikke lenger hadde kunnet se at det beveget seg» (20). Han ser flere fly og dette fungerer som en katalysator for visjonene: «...jeg ble, idet jeg fikk øye på det andre flyet, rykket bort fra mine sedvanlige forestillingsformer ved å betrakte det jeg til enhver tid betrakter, og gjorde meg de første av de jeg senere, for meg selv, har kalt mine himmelske forestillinger...» (21) «Jeg» blir bevisst sin egen persepsjon og dens svakheter (at han ikke kan se det som går for fort), og dette kobles til de syner han «gjør seg». Persepsjonens grenser kobles sammen med det som i virkeligheten ikke kan ses.

Utenfor vinduet er det iskaldt og ulevelig, men for ham fremstår det plutselig som et paradisi, riktignok et paradisi *uten* de barnereligøse bilder som pleier å akkompagnere det

paradisiske: «Ingen engler, ingen fabeldyr, ingen opptog, det var ingen basuner her, og det var ingen trone, fra hvilken lyset var så sterkt at man ble blendet av det vidunderligste syn noen noensinne hadde sett...» (21) Det eneste som beveger seg i dette paradiset er det menneskeskapte flyet. Det som så skjer er at de skikkelsene, som fortelleren har påpekt ikke finnes i dette paradiset, blir *sett*. «Jeg fant det naturlig å se engler, fabeldyr og allegoriske forestillinger innenfor dette panorama» (22). Her ser jeg praeteritio utspille seg på et nærmest bokstavelig nivå, det som ikke er der, det er der allikevel etter at det har blitt nevnt, eller minnet om. Det skapes av den sansendes persepsjon, ved en handling. «Jeg fant det høyst naturlig på en nokså flat sky å plassere løven og lammet» (22). Visjonens klisjéaktige karakter understrekes ikke bare av disse bildene, som er som hentet fra en illustrert barnebibel, i tillegg opptrer alskens mytologisk-religiøse vesener, «vingehester, kentaurer, og vingehjorter» (22). Det er allikevel snakk om en kristen himmel, det kan ikke være noe annet, selv om vi aldri får se Gud, kun hans tomme trone.

I dette paradiset, ser *Solstad* også sin egen far, og han forteller om hvordan han har husket sin far i drømme, gjennom store deler av livet, men at drømmene har forsvunnet de siste årene. Drømmene handler om farens død og sykdom, men *Solstad* er allikevel glad i drømmen, over farens nærvær, og over å kunne håpe at han skal kunne klare det, at han ikke skal dø. Han vet at faren skal dø, og allikevel gleder han seg. *Solstads* drøm viser fiksjonalitetens doblende effekt påpekt av Iser, to motstridende forhold eksisterer samtidig. Likeledes forholder han seg rolig inne i flyet, han vil ikke vinke ut og vise sin «indre fred», men for sitt «indre øye tok jeg steget helt ut.» (27), i teksten er forestillingen virkelig. I teksten er også tiden manipulerbar, slik at forestillingen skjer nå:

Jeg fant tida inne for selv å stige ut, og ta plass på en sky ikke langt fra den min far seilte rundt på. Jeg våger ikke utstyre meg med vinger, jeg er altså ingen engel, jeg er stadig en jordisk mann, men jeg befinner meg der ute nå, i et kort øyeblikk, iført en skikkelse som bare er meg, kort og godt



meg, uten andre signifikasjoner, og jeg er heller ikke så taktløs at jeg våger meg på noen skildringer av hvordan det er å trå sine føtter på en sky der ute. Jeg nøyer meg med å uttrykke min overjordiske glede der jeg ser min far sitte på en sky, der borte, i egne tanker, og jeg svevet forbi ham på min sky, og vinket til ham, på ganske lang avstand, og jeg ser at han stusser litt, som om han ikke er helt sikker på hva det er som foregår på den skya der borte, eller hvem det er som befinner seg der, men så går det opp for ham, idet jeg svevet forbi ham, på ganske lang avstand, for lang til at vi kunne ha snakket sammen, mulig vi kunne ha ropt, men dette var ikke stedet for rop, og han hevet hånden og vinket tilbake fra sin sky, der borte, idet vi gled forbi hverandre (27f).

I denne passasjen finner det sted noe som ser ut som en overgang fra hendelsen i himmelen, til hendelsen i skrivningen, markert med overgangen fra fortellingens tid, preteritum, til skrivningens tid, presens. Deretter veksler tidene innenfor en og samme setning: «...jeg ser min far [...] og jeg svevet forbi ham», før verbet slår seg til ro i preteritum igjen. Hva er det som skjer her?

Jeg tror vi får presentert noe som kan være et glimt av skrivningen, av «skapelsen», av den litterære situasjonen i det den oppstår. Vi får se at det ekstradiegetiske «jeg», «jeg» som skriver, skaper den situasjonen som skjer, og at han *er samtidig* med det diegetiske nivået, han er så å si sammenfallende med «jeg» det skrives om. Men kanskje burde jeg snu perspektivet den andre veien, og heller si at «jeg» det skrives om blir til «jeg» som skriver? For, ettersom hele den himmelske visjonen er noe det diegetiske «jeg» finner for godt å se, og det medfører at hele den himmelske visjonen er noe han produserer, kan det se ut som at det diegetiske «jeg» forskyves over i det ekstradiegetiske «jeps» posisjon. Visjoneringen foregår nå, det fortelles nå, vi leser nå.

Men dette er så nært *Solstad* kan komme sin far: «Egentlig gikk jeg alt for langt» (28). Og selv om visjonen fortsetter er høydepunktet nådd. Gud kan han ikke se, det hadde vært for mye, men «...jeg kunne godt se Guds trone» (29): en tvetydighet som igjen understreker hans aktive deltagelse i disse synene. Kan han se tronen godt, eller er det ingenting som hindrer ham i å se den for seg, som i «det kan jeg godt gjøre»? Han ser «...alle bilder som er

malt, alt som er fortalt...» (29), og understreker dermed at denne frembringelsen ikke er hans, men et lappeteppe av det som har blitt sagt av andre før ham. Visjonen er ikke sprunget ut av intet. Den er tvert imot skapt av at *Dag Solstad* ble båret av et fly, en høyst reell menneskeskapt maskin, som beveget seg så fort at det svimlet for ham. Og da han så andre fly, ble han beveget til å se andre skapninger befolke skyene. Visjonene er skapt av bilder som ikke er særlig originale, men de synes å være *autentiske*. De retter seg mot barndommens forestillingsverden, og en stor sorg, tapet av faren.

Etter dette går det nedover «...gjennom det kompakte skylaget og var straks etter på den andre siden av det, og kunne øyne den rå jord» (30). Men i overskridelsen har *Dag Solstad* endt opp på feil sted. Den målrettethet reisen ble innledet med har blitt forpurret. We're not in Frankfurt, Toto.

#### 4.5 BERLIN: EN ANNEN VERDEN

I følge skjemaet for pastoralen skulle Berlin tilsvare Arkadia, et «...idealisert pastoralt landskap [...] knyttet til forestillinger om en gullalder der mennesket lever i pakt med naturen.»<sup>96</sup> En slik beskrivelse passer ikke til Berlin i den grad en ser etter det pastorale og naturen. Men et moderne Arkadia behøver ikke nødvendigvis ligge landlig til. Berlin representerer på mange vis en gullalder for *Solstad*, en åndelig gullalder, her «...har humanismens ånd funnet sitt fristed» (112). Berlin er «...en by for kunstnere» (55), en by hvor makthaverne fremstår som irrelevante for innbyggerne, for «...tyskerne i Berlin ser nesten ikke på TV» (54). Innenfor triangelet hvor humanismens ånd lever finnes «...to teatre som holder den europeiske sivilisasjon oppe...» (117), der settes *Faust I* og *II* opp nå og da, slik viser de at *Faust* er en del av vår samtid. Jo, jeg tror bestemt vi kan si at Berlin representerer

---

96 Lothe et al. (1999) s. 20.

en åndelig gullalder for *Solstad*. Det betyr imidlertid ikke at Berlin i *16.07.41* er innhyllet den samme livsfjerne tåken som Arkadia er i renessansens pastoraler. Jeg mener i stedet at byen blir brukt som et sted for fiksjonalisering, et bilde på vår oppfatning av tekst, men også et konkret sted. Hvis *16.07.41* handler om *16.07.41*s tilblivelse, er Berlin byen *16.07.41* blir til i.

Det er viktig å understreke at Berlin i *16.07.41* ikke er et fiksjonelt sted, et sted som ikke finnes. Berlin i *16.07.41* forholder seg til Berlin i virkeligheten, som *Dag Solstad* forholder seg til Dag Solstad. Solstad har gjort sitt ytterste for å skildre Berlin så korrekt som mulig. En kan med stor sikkerhet si at alle uoverensstemmelser med virkeligheten, hva gjelder byens geografi og utseende, må skyldes uklarheter i teksten eller feiltagelser fra forfatterens side. Grunnen til at jeg fastslår dette så kategorisk er en forskjell mellom de to forskjellige utgavene av *16.07.41*. I sine vandringer i Berlin kommer *Solstad* over et minnesmerke over bokbålet Goebbels arrangerte i 1934. I originalutgaven fra 2002 står det å lese: «Midt på denne plassen er en glassplate som dekker et hull fylt med bøker.»<sup>97</sup> Dette stemmer imidlertid ikke, hullet på denne plassen i Berlin er i virkeligheten fylt av *tomme* bokhyller. I andreutgaven fra 2003 er denne setningen imidlertid endret: «Midt på denne plassen er en glassplate som dekker et hull som burde vært fylt med bøker» (70). En slik filologisk oppdagelse gir direkte tilgang til en intensjonalitet, forfatteren *mente* ikke å beskrive virkeligheten uriktig, i alle fall ikke her. Romanen finner altså sted i et faktisk landskap, det er det samme Berlin vi finner i boken som vi finner i virkeligheten. I neste kapittel skal jeg diskutere Iser's begrep om seleksjon, men la meg foregripe begivenhetene med å sitere Iser slik: «The mere importation into the text, however, of such [extratextual] realities – even though they are not being represented in the text for their own sake – does not ipso facto make them fictive.» Det er utvalgte deler av Berlin og Dag Solstad vi møter på boksiden, men *16.07.41* har et helt faktisk

---

<sup>97</sup> Solstad (2002) s. 70. Anne Lise Slettvoll siterer denne passasjen i Slettvoll (2004), det var slik jeg ble bevisst forskjellen mellom de to utgavene. Hvorvidt det finnes flere slike forskjeller har jeg ikke hatt tid til å finne ut av.

utgangspunkt. Det betyr at det fiksjonelle i denne romanen ikke består i å beskrive en annen verden, men å gjøre den verden vi har til noe mer.

Beskrivelsene av Berlin har preg av en hermeneutisk tanke, da de tar som utgangspunkt at det er ankomsten til byen som avgjør hvordan byen fremstår. Gjennom forskjellige ankomster males byen ut på forskjellige vis. Den første beskrivelsen gjør det ved å ankomme med bil via de forskjellige porter fra motorveien Berliner Ring som omslutter byen. Hver port viser byen til den reisende på forskjellige måter, og står i et eget forhold til byens sentrum, som alltid synes å være den reisendes mål. Imidlertid mangler byen det slottet den engang hadde, noe som blir en mangel ved sentrumet, en historisk og autoritær mangel. Det er også vanskelig å vite når en faktisk er inne i byen, selv de kjente «Berlin-signifikanter» (44) gir en ikke egentlig følelsen av å være i Berlin. Her ser jeg en likhet mellom byen og *16.07.41*: Hvis vi anser lesing for å være leserens inntreden i teksten<sup>98</sup>, så er jeg, analogt med *Solstads* usikkerhet med hensyn til Berlins sentrum, usikker på når jeg er på innsiden av romanen. Hvor er porten? Dette er kun en av flere punkter hvor byen Berlin ligner litteraturen, og jeg mener vi i mange tilfeller kan se på *Solstads* forhold til byen som et bilde på hvordan vi forholder oss til litteratur.

Den andre fremgangsmåten er historisk og geografisk, og beskriver hvordan byen har utviklet seg, vokst, og fått politisk relevans. Byen blir forsøkt manet frem ved at en rekke stedsnavn, gater og bygninger ramses opp i rask rekkefølge. Noe egentlig bilde vil ikke bli skapt annet enn hos den som virkelig kjenner Berlin og byens historie. I stedet etableres byen som et by i teksten, bestående av disse stedene, hvordan byen ser ut, hvordan de forholder seg til hverandre er egentlig av mindre betydning. Og igjen påpekes det at byen mangler et slott. Denne mangelen skaper «...et hull i byens metafysikk...» (48), makten som historisk har

---

98 Dette i tråd med en forståelse av parateksten som en inngang eller vestibyle til teksten. Se Genette (2001) s. 2.

vokst frem i byen, mangler et egentlig bygg. Slik mangler Berlin et samlende symbol, for byen, og for makten.<sup>99</sup>

I motsetning til de to første beskrivelsene, som baserer seg på et grep om byens karakter, enten ved å se den slik den fremstår på vei mot byens kjerne, eller ved å etablere et historisk forløp, er den tredje fremgangsmåten basert på elvene som renner gjennom Berlin og som via andre elver og kanaler kobler byen til andre steder, andre hav. Ved hjelp av menneskeskapte vannveier kan en seile fra Nordsjøen til Østersjøen. Slik blir Berlin om ikke et kommunikasjonsmiddel, så i alle fall et ledd i en offentlig kommunikasjon. Imidlertid har tiden løpt fra disse kanalene, de tjener ingen hensikt lengre, allikevel er elvene det «...som utgjør det lille som finnes av direkte skjønnhet ved denne nokså, ved første øyekast, pregløse tyske hovedstaden» (50). Skjønnheten finnes i det som tjente kommunikasjonen, selv om det nå ikke lengre tjener sitt formål. Har tiden også løpt fra romanen, er den en anakronisme? Kan det tenkes? Allikevel finnes den, og den er kanskje skjønnest i det den er unyttig.

Den største delen av Berlinbeskrivelsen er lagt til *Solstads* byvandring, gjennom kjente og ukjente deler av Berlin. Denne flaneringen er kanskje bokens klareste uttalte motiv, ved siden av det innlysende selvbiografiske uttrykket, og den har også fått stor oppmerksomhet i resepsjonen av boken. Flanøren er en kjent litterær figur, så kjent at han nærmest har blitt synonym med essaysjangerens 'vandrende form', men først og fremst er flanøren en modernistisk figur, den som tar den nye verden inn, mens den farer forbi. Anne Lise Slettvoll skriver utfyllende om flanøren i 16.07.41 i sin hovedoppgave fra 2004, hvor hun viser hvordan Solstad, nesten likegyldig til byen, vandrer rundt og ser livet i den utspille seg, uten å involvere seg, uten å komme i kontakt med menneskene rundt seg.<sup>100</sup> Dette er

---

<sup>99</sup> Slottet vil bli tatt opp igjen i kapittel 6.3.

<sup>100</sup> Slettvoll (2004) ss. 52-55.

utvilsomt en slående beskrivelse av den tysk-ukyndige *Solstad* som vandrer rundt, full av kunnskap om et historisk Berlin, men uten evne til å komme i kontakt med det som eksisterer nå.

Slettvoll viser til Tone Selboe som skriver om kvinnelige vandrere i Paris. De kvinnelige vandrerne beveger seg på balkonger, et rom mellom det ytre og det indre, noe de deler med Walter Benjamins flanør, som knyttes til byens passasjer.<sup>101</sup> Og det er dette rommet mellom det ytre og det indre *Solstad* også oppholder seg i, der han går rundt i Berlin, i sine egne tanker. Det kan også være artig å merke seg at den første gangen *Solstad* selv opptrer i Berlin, så er det nettopp på en balkong, før han går ut i byen:

Vi har også utsikt til kanalen. Sola var på balkongen bare et kvarter tidlig om morgenen, stort sett før jeg sto opp, men varmen av sola hang i, det har jeg merket idet jeg uforvarende har strøket hånden over gelenderet, da merket jeg et etterglemt streif av sol i murpussen. Jeg stirrer utover kanalen, på kanalens vann, som skifter farge med årstidene, og også med det vekslende vær innen enhver årstid. Her bor jeg, sier jeg til meg selv tidlig på morgenen, etter min målestokk. Hvorfor jeg var her spurte jeg meg ikke om (56).

Igien ser vi denne underlig bruken av forskjellige tempi, her ser vi presens, preteritum og presens perfektum i bruk om hverandre. De *har* utsikt nå, men solen *var* på balkongen før han *sto* opp, selv om varmen *hang* i, det *har* han *merket* idet han *har strøket* hånden over gelenderet, da *merket* han det. Han *stirrer* utover kanalen og *snakker* til seg selv, men hvorfor han *var* der *spurte* han seg ikke om. Tidsnivået løses opp, det skjer da og nå samtidig, i det han skal begi seg ut i fortellingen om sine vandringer i byen.

Og det er ikke bare tidsnivåene som møtes i teksten. I sine vandringer i Øst-Berlin, i triangelet hvor humanismen lever videre, støter det fortelleren viser frem som fiksjon sammen med den verden han befinner seg i. *Solstad* stopper foran en butikk som selger bøker om drømmetyding og faller i tanker over synagogen som ligger like ved. Han forestiller seg jøder som skal vende tilbake til Berlin etter å ha levd i Israel, og hva de *kan* gjøre. Han

---

101 Slettvoll (2004) s. 48.

forestiller seg et alternativ:

...de hjemvendte jødene vil fylle [synagogen] til siste plass. Deretter kan de sitte på nabolagets ironiske kafeer og utveksle erfaringer med de opposisjonelle, nå reformerte kommunister fra DDR. Mens de utveksler de felles historiske erfaringene stirrer de ut gjennom kafeens vinduer og tror ikke hva de ser. For der ute, i Oranienburger Strasse, går Lesbiske jødinners frigjøringsfront i demonstrasjonstog og roper taktfaste slagord for sine rettigheter. Deretter kan vår hjemvendte jødiske venn gå ut på gata arm i arm med sin nye venn, den opposisjonelle, nå reformerte kommunisten fra DDR. Litt senere så jeg dem komme bortover Sophienstrasse der jeg stadig sto og så inn vinduet på drømmetydningsbutikken. De passerte meg, og et øyeblikk lurte jeg på om jeg skulle slutte meg til dem... (115)

Denne potensielle og fiktive situasjonen blir aktuell og virkelig, og *Solstad* følger etter disse to personene han lar vandre rundt i Berlin. Han lar dem bestemme hvor han skal gå. At denne scenen er knyttet til drømmer kan neppe være helt tilfeldig. Likefullt fortsetter *Solstad* sin ferd i Berlin med dokumentarisk presisjon, uten at resten av kapitlet viser tegn på denne fiksjonaliteten som møtet med de to typene preger teksten med. Men turen i Øst-Berlin slutter med at *Solstad* skriver og drikker, en sammenkobling av to overskridelser: rus og skrift.

Jeg innledet kapitlet med å skrive om pastoralen, og jeg mener det finnes en likhet mellom *16.07.41* og pastoralen i at de begge eksplisitt viser frem sin 'dobling', fremstillingen av to verdener, som er synlige samtidig. Romanen om *Dag Solstad* blir dermed ikke bare en historie om *sin* egen tilblivelse, den blir en historie om fiksjonalisering i et større perspektiv, slik Iser bruker renessansens pastorer som et paradigme for fiksjonaliseringen. Forskjellen ligger i at *16.07.41* tar denne tendensen enda lengre enn pastoralen ved å la denne doblingen finne sted i selve den tekstlige situasjonen, ikke kun la den være et resultat av mer eller mindre eksplisitt symbolisering, eller fremstilling av diktere som dikter o.l. I *16.07.41* får vi oppleve dikteren dikte seg selv. Dermed fungerer *16.07.41* ikke bare som et paradigme for fiksjonalisering, slik pastoralene gjør, men også som en fiksjonalisering av fiksjonaliseringen.

## 5. KAPITTEL – DAG SOLSTAD SKRIVER – LESE, SKRIVE, FIKSJONALISERE

---

16.07.41 går i vidt forskjellige retninger samtidig. Bevegelsen mellom, og sammenstillingen av, forskjellige leserkontrakter, pronomener, verbtempi og diegetiske nivåer skaper en helt spesiell lesererfaring. Jeg tror Wolfgang Iser's virkningsestetikk kan gi en god beskrivelse av denne erfaringen, og jeg tror hans beskrivelse av kunstens rolle for mennesket står godt til 16.07.41's fremstilling av seg selv.

Iser's teorier om lesing, lesere og litteratur kan tids- og tankemessig deles i to perioder. Med bøkene *The Implied Reader*<sup>102</sup> og *The Act of Reading*<sup>103</sup>, som begge kom ut på syttitallet og fikk en stor oppslutning, utviklet Iser en virkningsestetikk som beskriver hvordan lesing og fortolkning foregår, og hva som styrer relasjonene mellom leser, tekst og omgivelser. På åtti- og nittitallet tok han virkningsestetikkens implikasjoner med seg videre i bøkene *Prospecting*<sup>104</sup> og *The Fictive and the Imaginary*<sup>105</sup> hvor han forsøkte å skissere en litterær antropologi, dvs. en beskrivelse av hva og hvordan mennesket er, med utgangspunkt i menneskets forhold til litteratur. Dette arbeidet har imidlertid på langt nær blitt møtt med samme interesse.

Jeg skal i dette kapitlet gjøre rede for de poengene jeg syns er mest interessante hos Iser med tanke på mitt problemfelt: leserens vurdering av forholdet mellom tekst og forfatter. Jeg mener det eksisterer en parallellitet mellom Iser's beskrivelse av litteratur, og 16.07.41. Forholdet består for det første i at 16.07.41 ser ut til å passe godt inn i den beskrivelsen Iser gir av litteratur generelt. I tillegg mener jeg at 16.07.41, tolket som en beskrivelse av litteratur, står svært godt til Iser's konklusjoner. Dette gjelder både Iser's tanker rundt lesing og hans

---

102 Iser (1974)

103 Iser (1978)

104 Iser (1989)

105 Iser (1993)



beskrivelse av litteraturens tilblivelse gjennom fiksjonalisering.

### 5.1 TROPOLOGISK EKSKURS: HOMONYMÍ OG AMFIBOLÍ SOM LESETEORETISK PROBLEM

Homonymí er et vanskelig tilfelle i studiet av lesing. Homonymí – begrepet betegner «likelydende ord med ulikt opphav og forskjellig betydning»<sup>106</sup> – er for seg selv fullstendig tve- eller flertydige. Kun hvis det kontekstualiseres, og selv ikke alltid i slike tilfeller, er det mulig å avgjøre hva ordet betyr. Homonymet må plasseres i en konkret situasjon for at det skal kunne kommunisere entydig, og en konkret situasjon vil alltid involvere de tre instansene leser, tekst og kontekst. Om en bedriver nærlesing vil homonymet derfor føre til en økt bevissthet om selve lesesituasjonen, leseren vil bli bevisst at hun selv er med på å avgjøre ordets betydning.

I følge Poul Behrendt er homonymí et særlig utbredt virkemiddel i moderne litteratur: «...homonymet [er] en overordentlig hyppig – hvis ikke den hyppigste – stilfigur i moderne lyrik (og prosa) som middel til at sammenbringe disparate betydninger...»<sup>107</sup> En slik *bevisst* bruk av homonymí kalles i retorikken egentlig for amfibolí<sup>108</sup>, en trope som historisk sett har blitt brukt til komikk og for å vise talerens vidd og kløktighet, der de forskjellige betydningene spiller sammen for å skape et poeng eller en mening. Den som ikke forstår amfibolien fremstår som dum, en som ikke klarer å vurdere situasjonen godt nok. I den moderne litteraturen kan en imidlertid se amfibolí anvendt på en langt mer åpenlyst radikal måte, slik Behrendt beskriver. Denne bruken synes å ville skape komplekse og motstridende bilder, bilder som peker mot språkets arbitraritet, men som kanskje i særlig grad viser til litteraturens evne til å uttrykke flere ting *samtidig – med vilje*. I tillegg kan homonymet vise litteraturens uklare forhold til verden.<sup>109</sup> Her må jeg understreke at den «gammeldagse»

---

106 Eide (1990) s. 62.

107 Behrendt (2006) s. 151.

108 Jeg mener altså at Behrendt bruker feil begrep. Amfibolí betegner også bevisst tvetydighet ved hjelp av grammatisk uklarhet, men det skal jeg ikke komme inn på her. Se Eide (1990) s. 14.

109 Eric Prenowitz skriver om Hélène Cixous' roman *Manhattan*: «If I were to start by saying that I will be talking

bruken av amfibolí ikke trenger å innebære – eller lede oss til – mindre radikale innsikter i språkets og litteraturens vesen, men at den moderne litteraturens bruk oftere synes å innebære en mer bevisst holdning til disse innsiktene.

Amfibolís hyppige opptreden i moderne litteratur kan tyde på en økt bevissthet rundt selve lesehendelsen i litteraturen, på talende vis aksentuerer tropen spørsmålet om leserens kontroll over teksten, og dette spørsmålet om kontroll leder oss til et spørsmål om forfatterens intensjon. Homonymí er et språklig fenomen, og for kommunikasjonens del er det nødvendig å finne frem til den intenderte meningen med ordet. Her må leseren vurdere situasjonen, og som oftest vil det gå klart frem av tekstens opprinnelse, sjanger eller innhold hvilken betydning ordet bærer. Oftest vil en ikke en gang tenke over at ordet kan ha en annen betydning. Amfibolí er derimot en intendert størrelse, og ved den «moderne» bruken av tropen er det ikke alltid at et tydelig poeng fremgår av sammenhengen, slik det er ved det klassiske ordspillet. Leserens blir tvunget til å se tvetydigheten i hvitøyet og vurdere om den er intendert, om det er meningen at de to «disparate betydningene» skal stå der side om side, like gyldige begge to, eller om leseren skal fatte et valg. Og hvem skulle i så fall ha bestemt om leseren skulle ha fattet dette valget om ikke forfatteren? For å sette det helt på spissen: Homonymí er en kommunikativ uklarhet innfelt i språket. Amfibolí er et kunstferdig språklig grep. Hva annet skiller dem enn forfatterens intensjon? Hvis språket ikke kan *ha* intensjoner, siden intensjoner hører «menneskelig holdning og handling» til, og ikke er et språklig fenomen, slik Erling Aadland viser i sin avvisning av narratologien.<sup>110</sup> Hvordan skal vi kunne avgjøre hvilket av de to språklige fenomenene det er snakk om? I lesingen har vi ikke tilgang

---

here about “Manhattan,” you could not be sure, eyes closed, whether I was talking about a book or a city. [...] Because this book in the image of its title effects a general homonymization of language: everything becomes a homonym, I mean every word, split irrevocably down the middle like a single tear in two, such that one is never sure what is in the book and what is in the world, what is fiction and what is reality.» Prenowitz (2006) s. 148f.  
110 Aadland (2000) s. 37, og Aadland (2006) s. 165.

til ordenes avsender, i litteraturen kan vi ikke be forfatteren om å være klarere. Da er det leserens intensjon, leseevne og valg som blir den regulerende instansen.

I *16.07.41* fungerer navnet *Dag Solstad* til en viss grad som et homonym. Først og fremst er det navnet til den levende personen Dag Solstad, men det kan leses som navnet til en helt fiktiv person, eller f.eks. en henvisning til Dag Solstads forfatterskap, det vil si bøkene med Dag Solstads navn på omslaget. På grunn av den kommunikative situasjonen navnet settes i, kan det tolkes i flere retninger, det skaper en dobling, hvor gjensidig ekskluderende betydninger eksisterer side om side.

En teori om lesing slik den blir formulert av Wolfgang Iser kan kanskje ikke hjelpe oss å løse litteraturteoriens problemer knyttet til intensjonalitet, men den kan hjelpe oss å forklare hvordan vi som lesere forholder oss til tekster, intensjonelle eller ikke. Jeg tror at Iser tenkning passer godt til mitt formål, som er å beskrive på en best mulig måte at lesere av autobiografiksjoner leser en tekst om forfatteren, på en rekke nivå, på forskjellige måter, mer eller mindre samtidig. Dessuten vil jeg hevde at *16.07.41* i særlig grad både tematiserer, og setter i spill det triangulære forholdet mellom leser tekst og forfatter. Med sine ideer om imaginasjon og fiksjonaliserende handlinger, bidrar Iser også til å kaste lys på hvordan og hvorfor litteratur blir skapt. Og hvis jeg har rett i at *16.07.41* er en bok om dens egen tilblivelse vil Iser teori fungere som et godt speil for det boken selv formulerer om seg selv.

### 5.2 LESEHANDLINGEN

I beskrivelsen av hendelsen som finner sted mellom leser og tekst tar Iser utgangspunkt i vanlig mellommenneskelig kommunikasjon. Der beskriver han hvordan vi i møte med andre kun har tilgang til våre egne inntrykk av den andre, den andres erfaring av oss selv har vi ingen tilgang til. Derfor er vi nødt til å tolke den andre for å kunne anta noe om hvordan vi

selv fremstår, men en slik tolkning kan aldri gi oss sikker viten. Denne usynligheten vi innehar overfor hverandre er, i følge Iser, som her baserer seg på psykoanalytikeren R. D. Laing, basisen for alle mellommenneskelige relasjoner, denne basisen kaller han en «no-thing», eller en ‘ingen-ting’.<sup>111</sup> Dette forholdet er i seg selv et viktig motiv i Solstads forfatterskap. Hagen skriver: «Solstad er ofte på sitt beste når han lar sine skikkelser mer eller mindre paranoid sysle med alle slags hypoteser om hva andre har tenkt og hvorfor de har gjort det de har gjort...»<sup>112</sup> Akkurat dette paranoide elementet er ikke tydelig til stede i *16.07.41*, men den andres usynlighet og *Solstads* ubehag over dette blir tydelig artikulert i det siste avsnittet fra Berlin, hvor *Solstad* går langs en kanal og ser en mann komme mot seg:

...jeg ble straks grepet, eller slått, av denne refleksjonen: At utenifra betraktet kan det menneskelige (kropp + ansikt + bevegelse, på vei til et eller annet, på et fortau) oppleves som uutholdelig i all sin tilfeldighet. Hvordan kan det holde ut seg selv? Jeg tenkte idet jeg så denne mannen komme imot meg på et fortau i Dieffenbachstrasse i Kreuzberg at hadde det vært meg, så ville jeg umiddelbart ha brutt sammen, i gråt og fortvilelse, innesperret som jeg da ville ha vært i denne kroppen, som ville ha vært meg [...] Jeg kan ikke holde ut meg selv utenfor inne-i-min egen kropp. Men jeg kan ikke forstå hvordan andre kan holde ut inne i sin egen kropp. Det frysende ensomme som kan komme over en når en ser et slikt menneske komme imot en, fra et sted til et annet. Det er ikke til å utholde, for ham, sett av meg (131f).

Det skal legges til at den leden *Solstad* opplever til en viss grad løses opp i hans opplevelse *av seg selv* og sin egen privathet: «Det må være noe med det indre mennesket, det som ikke andre ser, selv når det blir iakt tatt i all sin frysende ensomhet, som inneholder en utrolig kilde til glede, en energi, ja nærmest en roterende sol» (132f). Jeg spør meg om vi kan sette dette «indre mennesket» i sammenheng med det vi kommer i kontakt med i lesingen, om det er dette «indre mennesket» som konstituerer det autentiske slik Hagen formulerer dette begrepet.

I det daglige må vi uansett oppføre oss som om vi har tilgang til den andre, og som om den andre har tilgang til oss. Vi oppfører oss som om vi har tilgang til denne ingen-

---

111 Iser (1978) s. 165.

112 Hagen (2004) s. 51.

tingen, for bare slik kan kommunikasjon være mulig, og finne sted. I interaksjon med andre må vi hele tiden justere våre handlinger og planer for at disse bedre skal kunne passe til de andres handlinger. Interaksjon mellom mennesker er derfor alltid kontingent. Dette er forhold som viser til «...an indeterminate, constitutive blank which underlies all processes of interaction...»<sup>113</sup>. Men teksten kan ikke tilpasse seg leseren, forholdet mellom leser og tekst er derfor dømt til en asymmetrisk kontingens, leseren er nødt til å føye seg etter tekstens bevegelser. Om leseren ikke gjør det vil en i følge Iser stå overfor en mislykket kommunikativ situasjon.<sup>114</sup> Dessuten har man i lesesituasjonen ikke tilgang til noen regulerende kontekst som avslører formålet med interaksjonen, slik man har i et møte mellom mennesker.<sup>115</sup> Slik er det ingenting annet enn undertittelen *Roman* og teksten selv som kan fortelle leseren at 16.07.41 ikke først og fremst skal leses som en gjengivelse av Dag Solstads liv og levnet de siste årene. Og det er ingenting annet enn teksten selv som forteller oss hvorfor nesten hundre sider med beskrivelser av byen Berlin og livet i den, etterfølges av et foredrag om litterær kvalitet, åndsmakt og den neste romanen *Dag Solstad* skal skrive. En kan tydelig se at Iseres blikk på kommunikasjon ligger tett opp til Austin og Searles teori om talehandlinger: «Speech acts are not just sentences. They are linguistic utterances in a given situation or context, and it is through this context that they take on their meaning.»<sup>116</sup> Men en kan også se tydelig reflektert i Iseres tenkning, den hermeneutisk innsikten, formulert av Paul Ricœur, at i en tekst er referansens bevegelse mot framvisning «avskåret», i motsetning til talesituasjonens deiktiske funksjon.<sup>117</sup>

Hovedproblemet i Iseres teori om lesing blir da å beskrive hvordan leseren forholder

---

113 Iser (1978) s. 167.

114 Iser modererer dette punktet noe i sin typologisering av lesermodi, som han introduserer i *Prospecting*.

115 Iser (1978) s. 166.

116 Iser (1978) s. 55.

117 Paul Ricœur i Lægneid & Skorgen (Red.) (2001) s. 61.

seg til tekstens tomrom, dens ubestemte felt, uten en gitt referanseramme. Svaret er at leseren selv må *oppdage* tekstens kode i teksten, og at dette er å regne for leserens kommunikasjon med teksten.<sup>118</sup> Denne koden er imidlertid ikke en allerede definert størrelse, som ligger klar til å bli oppdaget, før boken er åpnet: «Communication in literature, then, is a process set in motion and regulated not by a given code but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment.»<sup>119</sup>

Denne beskrivelsen av oppdagelsen ligner en av ankomstene til Berlin skildret i *16.07.41*:

Man må ta et valg. [...] Har man ikke alt kjørt seg vill? Midt i storbytrafikken og med de enorme høyblokkene lurer man på i hvilken retning man kommer til Berlin? Man er i Berlin, dette er Berlin, men man har likevel kjørt vill i sin jakt på Berlin. Endeløse områder. Endeløse fremmede chauseer, og endeløse ukjente alleer. Man kjører den ene chausseen i en retning, skjønner, eller regner med, at man har kjørt feil, snur i et enormt krysningspunkt mellom to likeså endeløse chauseer, og kjører tilbake samme vei man kom, men i den andre veibanen. Høyhusene er ikke uskjønne, men de er endeløse. Til slutt ser man kanskje et skilt det står Lichtenberg på og husker at Lichtenberg er en jernbanestasjon i Berlin, tidligere der toget fra København kom inn, og kjører i den retning. Man befinner seg i Lichtenberg. Berlin-Lichtenberg, men ennå langt fra det innerste Berlin, selv om man rett som det er får et glimt av fjernsynstårnet på Alexanderplatz. Men man er på vei... (43f)

Og like etter dette skriver *Solstad* om hvordan byen ikke egentlig ligner seg selv, at den heller ligner en «...blek avglans av andre storbyer...» og at en i møte med Berlins kjente landemerker betrakter dem «...mer som kulisser, som man leser, enn som virkelige Berlin-signifikanter som man nå ser med egne øyne.» (44), så er koblingen mellom navigasjon i byen og i teksten, som jeg påpekte i kap. 4.5, ikke så fjern som den kan se ut ved første øyekast. Jakten på den riktige veien skjer ved å jakte på det kjente, og å la disse øyemerkene lede deg og vise vei gjennom det ukjente landskapet. Jakten på mening er en jakt etter den kommunikative situasjonen, en situasjon som skapes ved at det kjente kaster lys over det ukjente og omvendt.

Gjennom den kommunikative prosessen vil leseren bli ledet av tekstens strukturer til å

---

118 Iser (1978) s. 60.

119 Iser (1989) s. 34.

forestille seg noe mer enn kun tekstens denotative innhold, slik jeg nettopp har demonstrert med koblingen mellom navigasjon og lesing. Iser tar i bruk gestaltpsykologiens idé om hvordan mennesket sanser verden, og hvordan det er mennesket som *i persepsjonen* skaper mening av det som sanses. Gestaltteorien behandler persepsjon som en handling hvor en har foran seg et felt fylt av et visst antall data som må struktureres og grupperes, slik at de får en forståelig form. Denne struktureringen utføres av den erfarende, og formingen vil være styrt av den erfarendes forutgående forestillinger<sup>120</sup>, som for eksempel ideen om et menneske bak teksten, «forfatteren som en fænomenologisk størrelse». Her opererer Iser med tre nivåer i teksten, et gitt nivå, et bestemt nivå, og et ubestemt nivå. «The words of the text are given, the interpretation of the words is determinate, and the gaps between given elements and/or our interpretations are the indeterminacies.»<sup>121</sup> Hver gang en finner motstridende perspektiver i teksten må leseren finne en eller en annen måte å forholde seg til de nye perspektivene på. «And thus the process continues, with the reader supplying significances which are then altered by subsequent significances that have to be produced in order to bridge the gaps between (a) given elements and (b) his previous determinate interpretations.»<sup>122</sup>

Disse tomrommene i teksten, «gaps» eller «blanks», er det, som sammen med tekstens negasjoner<sup>123</sup>, styrer lesingen. Lesing er i følge Iser en slags fylling av stadig nye tomrom som dukker opp i løpet av lesingen. En type tekstlige tomrom, er de som oppstår mellom de forskjellige perspektivene som presenteres i en narrativ tekst: Det er fire forskjellige slike

---

120 Det vil si at det ikke kan eksistere ren erfaring. Iser er her særlig inspirert av kunstteoretikeren Gombrich, og baserer i utgangspunktet sin idé om representasjon som en språkhandling (se f.eks. Iser (1989) ss. 236-248) på en versjon av Gombrich' tenkning tilpasset litteratur.

121 Iser (1981) s. 83. Det er delvis denne tredelingen den skarpe konflikten mellom Stanley Fish og Iser sto om. Fish mente at Iser forholdt seg til de *determinerte* relasjonene, skapt i lesingen, som om de var gitt, dessuten at ingen ting kan anses som gitt, ettersom ren persepsjon ikke finnes. Iser svarte at det var Fish som blandet sammen det determinerte og det gitte, og at det som er gitt eksisterer, selv om en ikke kan erfare det som gitt.

122 Iser (1981) s. 84.

123 «The various types of negation invoke familiar and determinate elements or knowledge only to cancel them out.» Iser (1989) s. 34.

hovedperspektiv: fortellerens, personenes, plotets, og den fiktive leserens perspektiv.<sup>124</sup> Når deler av disse perspektivene kommer i fokus vil de settes opp mot de deler av de andre perspektivene som har gått forut i tekstens forløp. Tomrommet mellom dem lar dem bli satt sammen og gripe inn i hverandre.<sup>125</sup> Slik fungerer de ulike perspektivene perspektiverende og justerende på hverandre, mens tomrommet i teksten fylles. Når rammeverket som styrer relasjonene mellom de ulike perspektivene i dette referensielle feltet, kommer til syne, så blir leseren presentert for et nytt tomrom. Dette rammeverket er nemlig i seg selv et tomrom som må fylles ved hjelp av en «act of ideation».<sup>126</sup> Denne handlingen, utført av leseren, skaper en determinert relasjon mellom de ulike perspektivene. En tredje funksjon utført av av tomrom i teksten kan vi se utspille seg i det en ny del av et av tekstens perspektiv flyttes inn i tekstens fokus og blir et tema. Da vil det foregående perspektivet marginaliseres og forvandles til en «...thematically vacant position, which can be and usually is occupied by the reader so that he may focus on the new thematic segment.»<sup>127</sup> Dette tomrommet i teksten styrer leserens blikk og skaper en hermeneutisk feedback hvor de forutgående perspektivene blir påvirket av det temaet som tematiseres til enhver tid: «In this sense, the vacancy transforms the referential field of the moving viewpoint into a self-regulating structure, which proves to be one of the most important links in the interaction between text and reader, and which prevents the reciprocal transformation of textual segments from being arbitrary.»<sup>128</sup>

Om jeg setter min opplevelse av *16.07.41* opp mot Iser's beskrivelse av lesing, er det særlig hans poeng om tomrom som slår meg som relevante. Slik jeg har beskrevet boken, i kapittel 3 og 4, med nedslag i forskjellige passasjer og avsnitt hvor verbenes tid endrer seg, og

---

124 Iser (1989) s. 36.

125 Iser (1989) s. 36.

126 Iser (1989) s. 36.

127 Iser (1989) s. 37.

128 Iser (1989) s. 39.



fortellerens perspektiv flytter seg, ser jeg tydelig forekomsten av slike tomrom. I og med at Iser mener at tomrommene etableres i skjæringspunktene mellom de forskjellige narrative perspektivene, skulle en kanskje tro at det ble færre tomrom i *16.07.41*, siden det umiddelbart ser ut som om det er et sammenfall mellom perspektivet til fortelleren og den eneste personen vi egentlig møter, *Dag Solstad*. Jeg vil imidlertid hevde at de forskyvningene som skjer i bruken av pronomener<sup>129</sup>, og i verbenes tempi<sup>130</sup> avslører nettopp slike tomrom i teksten som er vanskelig å bygge over, og som viser de forskjellige perspektivene i teksten og deres uforenlighet. Om vi går tilbake til scenen på balkongen, som fortelles i presens, preteritum og presens perfektum, ser det for meg ut som om de forskjellige narrative perspektivene er satt sammen i en usedvanlig kondensert form. Både fortellerens, personens, og muligens også plotets, perspektiv er presset inn i en og samme setning. Derfor blir det vanskelig, nærmest umulig, å få tidsnivåene til å henge ordentlig sammen og gi et klart definert skille mellom det narrative nå og da. Og hvis tid er en av de variablene vi strukturerer virkeligheten vår etter, blir det vanskelig å få etablert en klar forståelse av denne scenen som *en* virkelighet.

Samtidig synes det å være et nesten enormt tomrom mellom selve plotets perspektiv og de forskjellige opptrinnene i boken. Hvis vi godtar min tese om at boken forteller historien om sin egen tilblivelse – noe jeg selv mener bør være nokså ukontroversielt – kan det allikevel være vanskelig å se hvilken rolle mange av passasjene i boken spiller i denne historien. Romansjangeren stiller som krav til det som fortelles at det er relevant for det som fortelles som et hele. Og det er vanskelig å se at det skulle være nødvendig å skildre, for eksempel en vandring langs Berlin-murens gamle trasé, for å vise hvordan en roman blir til. Men kanskje er det nettopp dét denne skildringen viser? For det første i kraft av seg selv, ved

---

129 Se mitt kapittel 3.1.

130 Se mitt kapittel 4.4 og 4.5.

å være et stykke tekst i en roman, for det andre ved å presse oss til å lete etter en figurlighet ved denne passasjen som kan gi den *mening* som en del av det større narrative prosjektet.

Tomrom finner jeg også i avsnittet «*Den nedlagte kanalen*», som er preget av fortellerens muligheter, han kan gå dit eller dit, han kan ta til høyre eller til venstre, han kan gå på museum hvis det er onsdag, men «i dag er det f.eks. tirsdag» (s. 99). Hele tiden skisserer han ut sine muligheter og forteller oss hva disse valgene vil innebære, hvilke syn de vil gi oss, hvilke følelser vi ville få om vi skulle komme fra vest i stedet fra øst. Noen ganger strekker disse hypotetiske situasjonene seg ut i lengre passasjer, og noen ganger møtes det hypodiegetiske og det diegetiske nivået, som her:

Jeg gikk imidlertid videre, og kom på ny fram til Heinrich-Heine-Strasse, men mye lenger sør enn det punkt jeg hadde startet min vandring fra denne dagen, og som jeg strengt tatt ikke skriver om nå, idet jeg skriver om første tur langs muren i disse strøk, og da krysset jeg Heinrich-Heine-Strasse og gjenfant muren, etter litt nøling, i Sebastianstrasse (101).

På sin vandring legger han ut på stadig *nye* vandringer, eller heller *eldre* vandringer, vandringer han har gjort før, og forteller om landskapet rundt seg. Hele tiden skapes nye fortellende situasjoner som avbrytes for å vende tilbake til et narrativt nå, som for eksempel er en tirsdag. Her skapes tomrom mellom det som fortelles, og det som *egentlig* skal fortelles, og det skapes tomrom mellom det som fortelles og den større fortellingen det er en del av.

Det er mulig at min fortolkende drift spiller meg et puss, men det slår meg i alle fall som passende at *Solstad* går langs en barriere, det *Solstad* først trodde var et tomt basseng, men som han så får vite er en nedlagt kanal. «Jeg var betatt av dette bassenget, som en gang hadde vært en vannvei, en levende kanal, med lasteprammer, seilbåter, kajaker og roere, kan jeg tenke meg» (102). Slik blir de fortolkningsmessige barrierene i *16.07.41* legemliggjort, nettopp ved at den tomme nedlagte kanalen fylles av *Solstad* selv, idet han går langs tomrommet og tilskriver den vann, båter og liv, og slik ser for seg at kommunikasjon har funnet sted.

### 5.3 FIKSJONALISERENDE HANDLINGER

Iserers innfallsvinkel til språket, med hans tilknytting til Austin og Searle, plasserer ham i skarp opposisjon til en enkel autonomitenkning som vil hevde at alt finnes i teksten: «the written utterance continually transcends the margins of the printed page, in order to bring the addressee into contact with nontextual realities.»<sup>131</sup> Iser insisterer på viktigheten av situasjonen talehandlingen foregår innenfor. I litteraturen er denne situasjonen ikke umiddelbart tilgjengelig, og dét er for Iser ett av litteraturens konstituerende kjennetegn. Han mener like fullt at fiksjonalisering kan klassifiseres som en illokusjonær handling, i alle fall at de to ligner, siden fiksjonaliseringen deler den illokusjonære handlingens viktigste kjennetegn: en språkhandling som søker å skape en effekt. Men der Austin mener at språkhandlinger utført i en fiksjonell kontekst vil være «tomme»,<sup>132</sup> siden de ikke får den effekten de ville ha fått i en vanlig kontekst, mener Iser at handlingen ikke er «tom», men annerledes. «...Hamlet's speech 'quotes' the whole context of the drama, which in turn may evoke all that the spectator knows about human relations, motives, and situations. A speech act that can evoke such weighty matters is surely not "void," even if does not bring about a real action in a real context.»<sup>133</sup>

For Iser er fiksjonalisering noe langt viktigere enn at det bare angår fiksjonslitteratur, fiksjonalisering spiller en sentral rolle i vår oppfattelse og strukturering av verdenen vi lever i, et syn basert på blant andre Nelson Goodmans filosofi, som viser hvordan vi forholder oss til og lever i mange «virkeligheter» samtidig, og at ingen av disse «virkelighetene» kan spores tilbake til én reell, mer virkelig virkelighet, i stedet skapes hele tiden nye virkeligheter i en prosess Goodman kaller «fact from fiction»<sup>134</sup>. Med utgangspunkt i denne tenkningen snur

---

131 Iser (1978) s. 55.

132 Austin (1965) s. 22.

133 Iser (1978) s. 59.

134 Iser (1997) s. 1.

Iser om på forholdet mellom fiksjon og vanlig språkbruk, og utpeker fiksjonalisering for å ligge til grunn for alle våre verdensbilder: «Fictions, then are not the unreal side of reality, let alone the opposite of reality, which our ‘tacit knowledge’ still takes them to be; they are, rather, conditions that enable the production of worlds whose reality, in turn, is not to be doubted.»<sup>135</sup> Derfor blir det umulig for Iser å opprettholde et skarpt skille mellom fakta og fiksjon, denne dikotomien erstatter han heller med et triangel bestående av det virkelige, det fiktive og det imaginære. Alle disse tre elementene er til stede i det litteraturen blir lest:

Undoubtedly, the text is permeated by a vast range of indentifiable items, selected from social and other extratextual realities. The mere importation into the text, however, of such realities – even though they are not being represented in the text for their own sake – does not ipso facto make them fictive. Instead, the text's apparent reproduction of items within the fictional text brings to light purposes, attitudes, and experiences that are decidedly *not* part of the reality reproduced. Hence they appear in the text as products of a fictionalizing act. Because this act of fictionalizing cannot be deduced from the reality repeated in the text, it clearly brings into play an imaginary quality that does not belong to the reality reproduced in the text but that cannot be disentangled from it. Thus the fictionalizing act converts the reality reproduced into a sign, simultaneously casting the imaginary as a form that allows us to conceive what it is toward which the sign points.<sup>136</sup>

I 16.07.41s tilfelle er de mest tydelige eksemplene på det virkelige tilstedeværelse i teksten navnet *Dag Solstad*, henvisninger til Solstads tidligere forfatterskap, og beskrivelsen av byen Berlin med nitid fascinasjon for virkelige gatenavn og så videre. På denne måten er *Dag Solstad* Dag Solstad, men samtidig noe mer. Det er altså helt riktig som Jon Helt Haarder sier, gjenkjennelse av forfatteren «...er en *del* av leserfunktionen i teksten»<sup>137</sup>, særlig i tilfellet 16.07.41. Den fiksjonaliserende handlingen fungerer som en medium mellom det virkelige som vi alle befinner oss i, og det imaginære som alltid vil være singulært og personlig. Ved hjelp av den fiksjonaliserende handlingen blir det virkelige bragt inn i teksten og gjort til tegn for noe annet, på denne måten frarøves det virkelige dets avgjorte karakter, og gjøres u-avgjort. Denne virkelighetens bevegelse, fra avgjort til u-avgjort, er en grenseoverskridelse

---

135 Iser (1997) s. 1.

136 Iser (1993) s. 2.

137 Haarder i Kjerkegaard, Nielsen, Ørjasæter (red.) (2006) s. 110, min kursivering.

som knytter det virkelige til imaginasjonen. Et av imaginasjonens fremste kjennetegn er dens formløshet og utvungenhet – Iser siterer Husserl som kaller den arbitrær.<sup>138</sup> Den fiksjonaliserende handlingen er derimot intensjonell: «...the fictionalizing act is a guided act. It aims at something that in turn endows the imaginary with an articulate gestalt – a gestalt that differs from the fantasies, projections, daydreams, and other reveries that ordinarily give the imaginary expression in our day-to-day experience.»<sup>139</sup>

Det er vanskelig å peke på det imaginæres tilstedeværelse i *16.07.41*, ikke minst fordi det imaginære i utgangspunktet er uten form. Men *16.07.41* inneholder flere passasjer om drømmer, og det er særlig to tekststeder som skiller seg ut i forbindelse med skriving. Jeg leser dem altså som kommentarer til skriveprosessen. Avsnittet som har fått tittelen *Hochbanen* innledes med at han forteller om sine onde drømmer som han ikke får tak på:

Jeg greier ikke fange dem, men jeg kjenner det på meg, når jeg våkner, at det er onde drømmer, og at jeg burde ha fanget dem inn. Bare nå og da er jeg heldig og greier å gripe fatt i en reminisens av noe forferdelig, før også den visner under min bevissthets grep. Så er den borte [...] Men samtidig er jeg klar over at jeg neppe ville tåle en slik konfrontasjon. Hvis den morgenen skulle komme at en slik konfrontasjon fant sted, ville jeg gå under. Hvorfor kan jeg da ergre meg når min bevissthets grep om reminisensene av disse drømmene glipper unna for meg, og forsvinner, sannsynligvis tilbake til det bunnløse mørket de kommer fra? Tenker jeg veldig langt om disse tingene havner jeg i en forestilling om Helvetet. At helvetet er det evige liv for et menneske som befinner seg i en tilstand der han er ett med sine drømmer. Død, men fullt ut til disposisjon for de drømmer som under tidens dimensjon ar løpt igjennom ham, og nå i all evighet. Det må bety en evig gjentakelse av sin, i det levende livet av barmhjertighet skjulte, natteside (71f).

Drømmen er det imaginæres rene, ukontrollerte uttrykk, og hvis de ikke tar slutt blir det imaginære til galskap. Å konfrontere dette dypeste ville være for vanskelig, og uansett kan disse drømmene ikke gripes og gies form. Men hvis drømmen bærer i seg døden er det ikke til å undres over at *Solstad* vil gripe den, se den: «...man kan til og med forstå min naive ergrelse over å måtte innse at reminisensen av denne høyst reelle dødsforestilling glipper idet jeg prøver å gripe den med min bevissthet» (72). Det samme gjelder til en viss grad romanen

---

138 Iser (1993) s. 3.

139 Iser (1993) s. 3.

han skal skrive. For i det samme avsnittet, på vei til skoforretningen slår en romanidé ned i ham, en idé som har slått ham tidligere, men som den gang glapp, nå er den her igjen:

Grip den, tenkte jeg, og det var det dummeste jeg kunne ha gjort. For nettopp å utbryte, til seg selv, grip den, er å sette seg selv ut av spill. Å tenke «grip den» er ikke det samme som å gripe den, snarere det motsatte, for det betyr at man kommer ugjenkallelig på etterskudd til det man gjerne skulle gripe. Å tenke «grip den» i stedet for umiddelbart å gripe den innebar et øyeblikks uoppmerksomhet fra min side som var nok til at den lysende tanken bare glapp, den oppløste seg i intet. Det var tomhet. Det var intet å begripe. Så sto jeg der da. På Wittenbergplatz, KaDaWe foran meg. Igjen hadde en lysende tanke, som kunne ha forklart alt som angår mitt liv, unnsliuppet meg (86).

Men mot slutten av *Hochbane*-avsnittet skriver *Solstad* om sin egen skrivepraksis, og om det som ikke kan festes til skrift:

Disse ordene vi tar fram og bruker av ren nød fordi vi ikke finner andre. De beskjefteget meg overmåte, ja, jeg fant ut at jeg dyrket dem, og jeg forsto nå også hvorfor jeg dyrket dem, og sannsynligvis alltid kommer til å dyrke dem. I likhet med lange omstendelige omskrivninger av noe som burde ha vært et enkelt begrep, men som i hvert fall jeg ikke har noe enkelt begrep for allikevel, og som det betyr mye for meg å få uttrykt på den måten (92).

Det som ikke kan sies i rene ord, det som språket ikke riktig griper, det er det *Solstad* skriver om, men i dette tilfellet er han enda ikke klar over hva han skal skrive. «Målet er begynnelsen, jeg er langt fra begynnelsen.» noterer han for seg selv. Begynnelsen blir imidlertid noe klarere etter hvert, i alle fall til en viss grad, og også den er knyttet til drømmen. I avsnittet «Øst» våkner *Solstad* med en voldsom letthet i kroppen, som skyldes at han husker det spørsmålet han stilte da han sovnet. Spørsmålet har altså klart seg gjennom natten:

Det er som om jeg ikke har drømt i det hele tatt, eller – og det er enda mer befriende – det er uomtvistelig en sammenheng mellom mitt våkne liv og mine drømmer, som gjør det mulig for mine spørsmål å komme uskadd tvers gjennom en hel natts viderverdigheter.

At jeg ikke husket spørsmålet bekymret meg ikke. Jeg var sikker på at det dukket opp igjen, før eller siden. Om jeg da ikke ville huske det igjen betydde i så fall lite for meg, for det hadde jo dukket opp igjen selv om jeg ikke visste det. Det ville fremdeles være det uskadede spørsmål som jeg ville vite å benytte meg av i det som er min fremtid: Å skrive denne roman (108).

Sammenhengen mellom drøm og virkelighet er det som gjør skrivingen mulig hos *Solstad*.

Hos *Iser* er et lignende forhold artikulert ved at det er den fiksjonaliserende handlingen som

sammenfører det virkelige nødvendighet med det imaginæres arbitraritet.

I 16.07.41 kan vi se dette møtet mellom det imaginære og det virkelige, mellom det u-avgjorte og det avgjorte, i scenen hvor *Dag Solstad* forestiller seg de hjemvendte jødene, og hvordan denne forestillingen antar en form, slik at *Solstad* kan se og følge etter den hjemvendte jøden, som har blitt en bestemt, en avgjort, figur. Passasjen har altså en omvendt bevegelse i forhold til det Iser beskriver, fra u-avgjort imaginasjon til avgjort 'virkelighet'. Jøden og den opposisjonelle kan allikevel ikke sies å *bli virkelige* i den nevnte passasjen. Det er heller slik at den virkeligheten, som byen Berlin og personen *Dag Solstad* bærer med seg, blir fiksjonalisert i sitt møte med jøden og den opposisjonelle. Imidlertid er det slik at denne, nærmest magiske, fiksjonaliserende handlingen i realiteten er tre typer handlinger i følge Iser. Den ene handlingen har vi allerede vært innom i diskusjonen av litteraturens 'som-om'-karakter, nemlig litteraturens avsløring av sin egen fiksjonalitet. De to andre handlingene er særlig knyttet til litteraturens sammensetting: seleksjon og kombinasjon.<sup>140</sup>

Seleksjon, som jeg allerede har nevnt i kapittel 4.5. benevner prosessen som settes i gang av forfatterens valg av de utenfortekstlige elementene den litterære teksten inneholder. Jeg vil bestemt at det er den seleksjonen som utføres i 16.07.41 som gjør at boken skiller seg ut som en spesiell roman. Iser beskriver seleksjonen som at forfatteren gjør utvalg i sosiale, historiske, kulturelle og litterære systemer. Altså omfatter seleksjonen både litterære allusjoner, kulturelle normer, og verdier som gjør seg gjeldende i teksten. Ved å bli hentet inn i teksten blir disse elementene løftet ut av systemene hvor de fyller sin bestemte funksjon, noe som fører til at strukturen og semantikken i det berørte systemet brytes ned.<sup>141</sup> Slik blir selve systemene, som organiserer den verdenen vi lever i – og som i dagliglivet synes naturlig, eller

---

140 Den strukturalistiske klangen disse begrepene bringer med seg er nok intendert fra Isers side, men de forholder seg til et annet nivå i litteraturen enn Roman Jakobsons brennpunkt på ordvalg.

141 Iser (1993) ss. 4-5.

ikke synes i det hele tatt – gjort observerbare ved hjelp av seleksjonshandlingen.<sup>142</sup>

Seleksjonen medfører at de elementene som kommer inn i tekstens fokus og blir synlige, også lar det som ikke kan ses bli synlig: «While the chosen elements initially spotlight a field of reference, opening it up for perception, they also permit the perception of all those elements that the selection has excluded. These, then, form a background against which the observation is to take place.»<sup>143</sup> Gjennom, eller ut av, seleksjonen fremtrer dermed tekstens intensjonalitet,<sup>144</sup> en størrelse som ikke blir formulert i teksten. Valget av utenfortekstlige elementer, og deres transformasjon til kontekst for hverandre, gir oss en synsvinkel på deres relasjoner til det som utelates. Iser snakker om tekstens intensjonalitet, men skiller seg skarpt fra dem som jakter forfatterens intensjon:

The intentionality of the text thus consists in the way it breaks down and distances itself from those systems to which it has linked itself. The intention, therefore, is not to be found in the world to which the text refers, nor is it simply something imaginary; it is the preparation of an imaginary quality for a use – a use that remains dependent on the given situation within which it is to be applied.<sup>145</sup>

Om det er et slikt normativt system *16.07.41* påkaller, omarrangerer og kritiserer, så er det den moderne offentlighetens søken etter intimitet og autentisitet. Den norske medievitaren Anders Johansen er en av dem som i likhet med sosiologer som de før nevnte Meyrowitz, Richard Sennett, og Jürgen Habermas, også har pekt på denne intimiserende utviklingen, som blir forklart som et resultat av økonomisk-politiske, kulturelle og teknologiske endringer.<sup>146</sup> Intimiseringen medfører at alle uttrykk, enten de opptrer i den kulturelle eller politiske sfæren blir sporet tilbake til aktørenes intime liv og psykologi. Ved at Dag Solstad bruker *Dag Solstad* som forteller og hovedperson plasseres *16.07.41* midt i denne

---

142 Det er synes passende å anta at denne fremstillingen er Isers forsøk på å gjøre rede for det litteraturvitenskapelige nøkkelbegrepet *underliggjøring*. Jmfør Viktor B. Sjklovskijs «Kunsten som grep» i Kittang et al. (red.) (1991).

143 Iser (1993) s. 5.

144 Ikke dens intensjon!

145 Iser (1993) s. 6.

146 Johansen (2002), Meyrowitz (1986), Sennett (1992), Habermas (1991).



problematikken, samtidig som hangen til intimisering blir kritisert flere steder i boken, mest eksplisitt i en kommentar om «intim-TV». Deler av Dag Solstads liv blir dessuten eksplisitt utelatt. For eksempel nevnes det at *Solstad* lever i Berlin med en kvinne, «...men hun tilhører ikke romanen» (216). Fortelleren *Dag Solstad* kommenterer her eksplisitt den seleksjonen han utfører i sammenstillingen av romanen. *16.07.41* er altså ikke en fremstilling av 'Dag Solstads liv i Berlin', hvis det skulle være noen tvil om det. Snarere er den en problematisering av den fortellende størrelsen *Dag Solstad*, slik jeg har forsøkt å vise i denne fremstillingen.

Samtidig, hviler det en autentisitet over noen av de scenene som viser sin fiksjonalisering klarest på et språklig nivå. Da tenker jeg særlig på møtet med faren i himmelen og ferden langs «fornedrelsens vei». Erik Bjerck Hagen mener det er «... romanmessig nødvendig at kjernen er sann, altså at [boken] består av begivenheter som har funnet sted.»<sup>147</sup> i sin vurdering av *16.07.41*. Jeg er enig med Hagen, særlig når det gjelder disse to hendelsene, men selv om hendelsene faktisk har skjedd, så betyr det ikke at de skal leses først og fremst som en biografisk anekdote. Måten de blir fortalt på, særlig blandingen av tidsnivåer og sammenhengene de inngår i, gjør dem til noe annet, et tegn, selv om det samtidig er sant.<sup>148</sup> Bruken, og utelatelser, av det intime i *16.07.41* er nok et eksempel på at fiksjonalisering muliggjør sameksistensen av gjensidig ekskluderende forhold, den fortellende instansen personaliseres og depersonaliseres samtidig.

Seleksjonens komplementære fiksjonaliserende handling, er kombinasjon, som angår sammensettingen av de valgte elementene. Kombinasjon skaper relasjoner. Et eksemplarisk eksempel, som forholder seg svært tett til teksten, kan være hvordan nye ord skapes ved hjelp av sammensetting av andre ord, Iser nevner Joyces *benefiction* skapt av ordene *benefaction*,

---

147 Hagen (2004) s. 58.

148 Hva det er et tegn på blir tatt opp i neste kapittel.

*benediction* og *fiction*.<sup>149</sup> I det nye ordet spiller alle de tre ordene sammen, uten at de mister sine opprinnelige betydninger. En kan identifisere de forskjellige delene, samtidig som perspektivet, i følge Iser utrettelig skifter mellom dem, og skaper et oscillerende semantisk spektrum. Et slikt ustabilisert spektrum kan ikke identifiseres fullstendig med noen av delene, men det kunne heller ikke ha eksistert uten hver av delenes stabilitet. Denne skrivende strategien resulterer i en deregulering av det semantiske feltet, og en økning av det semantiske potensialet: «...the combination is so structured that the foreground-background balance can be tilted virtually at will...»<sup>150</sup> Det er dette jeg gjør ved å ta i bruk det sammensatte begrepet selvbiografiksjon, fordi jeg mener *16.07.41* som verk karakteriseres av en slik ustabilitet. Forholdet mellom biografi og fiksjon er kombinert på en måte som lar leseren forskyve balansen mellom dem som hun vil, men selv om biografien settes i forgrunnen, vil fiksjonen være i bakgrunnen, og omvendt.

Denne dereguleringen gjelder nemlig ikke bare for kombinasjoner på det leksikalske nivået, også kombinasjoner av utenfortekstlige elementer, så som konvensjoner, normer, allusjoner og lignende fungerer på samme måte i *16.07.41*, og likeledes med kombinasjoner av det Iser kaller «semantic enclosures» som skaper referensielle felt i teksten. Disse feltene gir litteraturens helter mulighet til å bryte ut av de rammer de befinner seg innenfor, og tre frem som subjekter. Heltenes overskridelser skaper nye relasjoner: «The “actions of fictional characters,” suggests Johannes Andereg, “interests us to the extent that they represent possibilities of relation. Fiction, in this case, is not just the *accomplishment* of relating things, but it is also a *representation* of possible relations or a communication concerning possible relations.”»<sup>151</sup> *Solstads* himmelske møte med faren innebærer en slik kombinasjon av «semantic

---

149 Iser (1993) s. 7.

150 Iser (1993) s. 7.

151 Iser (1993) s. 10.

enclosures», den barnslige himmelvisjonen møter et virkelig fly. Denne situasjonen innebærer en bokstavelig overskridelse fra *Solstads* side, i det han går ut i den verdenen han har forestilt seg. Og jeg vil si at dette er en situasjon hvor helten bryter rammene han operer innenfor, den fysiske verden, og trer frem som et slags subjekt, en dikter. Det samme skjer i møtet med jøden og den opposisjonelle.

Gjennom relasjonene skapt av kombinasjon blir språkets denotative funksjon gjort om til en figurativ funksjon: «But even if the denotative character of language is suspended in this figurative use, such language is still not devoid of references. These references, however, are no longer to be equated with existing systems; their target is expression and representation.»<sup>152</sup> Iser spiller videre på Goodmans vurdering av uttrykk og representasjon som resultat av figurativt språk, i hans teori om *World making*. Men det figurative språket bærer i seg en dobbelhet. På den ene siden viser bevegelsen fra den denotative til den figurative funksjonen at referanser er uoversettelige til språk. På den andre siden blir figurative referanser forståelige gjennom sine figurer: «...as an analogue [figurative language] permits and conditions conceivability, and as a sign it denotes the linguistic untranslatability of what it refers to.»<sup>153</sup> I 16.07.41 ser jeg kombinasjonen av ulike perspektiver, slik det blir uttrykt i bruken av ulike tempi for å være viktig, jeg mener at disse passasjene nettopp viser en deregulering av det semantiske feltet. Samtidig er det en rekke andre kombinasjoner som er interessante, så som den allerede omtalte kombinasjonen av viljen til privathet og *Solstads* egen opptreden i teksten.

Litteraturens avsløring av egen fiksjonalitet har jeg allerede nevnt, men resultatet av denne handlingen har ennå ikke blitt diskutert. Iser kaller det «bracketing», på norsk noe sånt

---

152 Iser (1993) s. 10.

153 Iser (1993) s. 11.

som ‘i-klamme-setting’. Litterære tekster peker på sin egen fiksjonalitet på en rekke forskjellige måter. Den viktigste metode er sjangerbenevnelsen, men også en rekke språklige grep, faste fortellende formler, etc., er med på å påkalle konvensjoner, som vil være historisk variable, men som bidrar til å etablere et kontraktforhold mellom forfatter og leser, «...the terms of which identify the text not as discourse but as “enacted discourse,”...»<sup>154</sup> Kontrakten mellom forfatter og leser kan utformes på mange forskjellige måter, men vil alltid være til stede: «Even such recent inventions as the nonfiction novel reveal the same contractual function, since they must invoke the convention before renouncing it.»<sup>155</sup>

På *16.07.41s* omslag står det tydelig *Roman* like under tittelen, pocketutgaven har ikke fått det samme omslaget, men det står i alle fall skrevet *Roman* på tittelbladet.<sup>156</sup> Samtidig er det en rekke eksplisitte tegn på fiksjonalitet i selve teksten, som i denne beskrivelsen av kafélivet: «Her sitter altså jeg. På Oase eller Vienna Art Café. Jeg må få se til å få bestemt meg. Lynraskt. Det ble Oase. Jeg sitter altså på Oase.» (64), eller denne innledningen til turen langs den nedlagte kanalen: «Jeg kan f.eks. gå til venstre og innover [...] Men ikke i dag, en annen gang skal jeg besøke Märkisches Museum, på en onsdag, i dag er det f.eks. tirsdag og da går jeg like gjerne til Høyre ved Heinrich-Heine-Strasse som til venstre» (101). Slike eksempler er det mange av, boken preges av en utstrakt bruk av hypotetiske situasjoner.

Klammesettingen fungerer ved at våre vanlige holdninger til verden suspenderes i møte med den representerte verdenen i teksten. Her er det viktig å minne om Iseres underliggende epistemologi, som setter fiksjonalisering som nødvendig for *all* kunnskap, fiksjon er altså ikke en usann versjon av vanlig språk. Gjennom klammesettingen, tekstens ‘som-om’-karakter viser teksten at den ikke viser til virkeligheten, men til et *noe* den ikke er,

154 Iser (1993) ss. 11-12. «Enacted discourse» er et begrep Iser henter fra Reiner Warning.

155 Iser (1993) s. 12.

156 Kristin Ørjasæter kaller boken konsekvent for *16.07.41 Roman* i Kierkegaard, Skov, Ørjasæter (red.) (2006), men det mener jeg er å overdrive.

samtidig som tekstens oppgave er å gjøre dette *noe* fattbart.

...if the world represented is not meant to denote a given world, and hence is turned into an analogue, it might serve two different purposes at once. The reaction provoked by the represented world could be directed toward conceiving what is meant to "figure forth." The analogue, however, could simultaneously direct the reaction to the empirical world from which the textual world has been drawn, allowing this very world to be conceived from a vantage point that has never been part of it. In this case the reverse side of things will come into view. The duality of the analogue will never exclude either of the two possibilities; in fact, they appear to interpenetrate, making conceivable what would otherwise remain hidden.<sup>157</sup>

Den samlende karakteristikken for de tre fiksjonaliserende handlingene, seleksjon, kombinasjon og selvavsløring, er at de alle krysser grenser. Seleksjonen krysser grensene mellom tekst og verden; kombinasjon overskrider grensene mellom tekstens semantiske innhegninger; konstruksjonen av 'som-om'-relasjonen overskrider den verdenen skapt av seleksjon og kombinasjon. Overskridelsen er fiksjonaliseringens metode, men i overskridelsen er det som blir forlatt stadig synlig. Resultatet er det Iser kaller «the simultaneity of the mutually exclusive»<sup>158</sup>. Ut av denne samtidigheten vokser spillet frem. Og spill er også noe som tematiseres i *16.07.41*.

---

157 Iser (1993) s. 16-17.

158 Iser (1989) s. 239.

## 6. KAPITTEL – 16.07.41: EN PERPETUUM MOBILE

---

Jeg har så langt påstått at *16.07.41* er en bok om sin egen tilblivelse. Men i tillegg til å dreie seg om denne tilblivelsen, det mange vil kalle skapelse, er det også en bok om død og avslutning. Disse to bevegelsene griper inn i hverandre i *16.07.41* og skaper et verk som setter søkelys på et sentralt fenomen i all litteratur, i følge Iser. Hans forsøk på å formulere en litterær antropologi munner ut i at litteratur er et forsøk fra menneskets side på å få tilgang til det som er utilgjengelig. Ikke slik at vi dikter for å late som om vi har det bedre enn vi har, selv om det også er tilfellet noen ganger, men at vi dikter for å få kunnskap om det vi ikke *kan vite* noe om. Slik sett deler diktingen en av perpetuum mobiles viktigste egenskaper, den overskrider det muliges rammer. Utgangspunktet for denne fremstillingen er at *16.07.41* er en bok som setter i gang et helt grunnleggende spill, et spill knyttet til bokens sjanger, og fortellerens identitet. Ved at forfatter, forteller og hovedperson kan identifiseres under det samme navnet er boken plassert over en helt umiddelbar forskjell, forskjellen mellom fiksjon og virkelighet.

Via en innledning om hvordan Iser formulerer de forskjellige formene for spill i skjønnlitterære tekster vil jeg vise hvordan disse spillene opptrer i *16.07.41*. Jeg vil vise hvordan spillet med dette i seg selv er et eksplisitt tema i boken. Denne tematiseringen er med på å understreke den tendensen jeg mente å finne i de foregående kapitlene, nemlig at *16.07.41* i tillegg til å være en bok om sin egen tilblivelse, også er en bok om fiksjonalisering og litteratur generelt, og at dette andre nivået ved boken følger bevegelsen i Iser's tenkning.

### 6.1 TEKSTENS SPILL

Litteraturen er å forstå som en lek mennesket kaster seg ut i, på samme måte som barn av alle

aldre leker: «Når guttene leker, så later de som; de dikter at de er de berømte fotballspillerne de i virkeligheten ikke er, men akkurat så lenge som leken varer, så lenge fantasien hersker, akkurat så lenge er de disse fotballheltene – ikke på en virkelig måte, men på en oppdiktet og fiktiv måte.»<sup>159</sup> Erling Aadland bruker her leken for å vise utgangspunktet for diktehandlingen, under hvilke forutsetninger diktningen skjer. I følge Iser forholder det seg på akkurat samme måte for leseren som for forfatteren, en følge av litteraturens 'som-om'-karakter. Leseren og forfatteren deltar i det samme spillet, spillet er fiksjonaliseringens forutsetning.

Iser's idé om spill er bygget på forskjeller. Det kan være forskjeller mellom tekst og virkelighet, forskjeller mellom elementer innad i teksten, forskjeller mellom tekst og leser. På hvert av disse nivåene vil spill oppstå ved at forskjellige posisjoner settes opp mot hverandre, konfrontasjonen setter i gang en bevegelse mellom posisjonene. Denne bevegelsen bidrar til å avdekke posisjonenes mange forskjellige aspekter, og til slutt vil disse aspektene også bli endret av spillet.<sup>160</sup> Spill er rettet mot en avslutning, det vil si en fjerning eller sammenføring av den forskjellen som setter spillet i gang. Men i og med at en slik avslutning vil innebære å utelate et utall forskjellige aspekter ved de forskjellige elementene i spillet, vil spillet selv motsette seg en slik avslutning. Til enhver tid vil tekstens spill være preget i større eller mindre grad av frihet, som vil fortsette og utvide spillet, eller instrumentalitet, som vil søke spilllets avslutning. Posisjonenes gjensidige endring vil føre til stadig mer bevegelse, «it upholds the difference it seeks to eradicate»<sup>161</sup>. En kan si at spillet potensielt fungerer som en perpetuum mobile som produserer sin egen ødeleggelse.

Man kan gi seg i kast med spillet på forskjellige måter, med forskjellige strategier, og

---

159 Aadland (2000) s. 15.

160 Iser (1989) ss. 251-252.

161 Iser (1989) s. 252.

resultatet vil bli forskjellige spill, og flere forskjellige former for spill kan foregå innenfor den samme teksten. Beskrivelsen av disse forskjellige spillene henter Iser hos Roger Caillois<sup>162</sup>, som opererer med fire forskjellige kategorier av spill: *agōn*, *alea*, *mimicry* og *ilinx*. I Iser tekststilpassede versjon er *agōn* navnet på det spillet hvor forskjellene tydeligst er arrangert som konfrontasjon: «The contraflow of play is manifested as strife, or even a rift, through which referential realities are antagonistically arranged and intratextual positions are antithetically arranged, so that the textual world clashes with the reader's expectations.»<sup>163</sup>

*Alea*, betegner hos Caillois sjansespill, men det er vanskelig å se for seg hvordan et slikt sjansespill skal te seg i en tekst. For Iser gir dette spillet tekstens «inevitable restrictedness an element of the unforeseeable.»<sup>164</sup> I stedet for, som *agōn*, å sette elementer opp mot hverandre i antagonistiske posisjoner, søker *alea* å åpne de semantiske nettverkene som de utenfortekstlige elementene i teksten bringer med seg. Intertekstualitet kan fungere godt som et aleatisk spill. «By giving free semantic range to all broken correlations, *alea*, unfolds this variety in ways that make intertextuality a game of almost unrestricted semantic dissemination.»<sup>165</sup>

Forskjell er det som konstituerer spillet, og det er hva som skjer med forskjellene som forteller oss hvilket spill vi har med å gjøre. *Agōn* forsøker å overvinne forskjellen, mens *alea* gjør den absolutt. Den tredje spillformen, *mimicry*, forsøker å få forskjellen til å forsvinne. I dette spillet dominerer denotasjon og imitasjon for å skape en illusjon av at det som fremstilles er virkelig, og ikke skal ses som uttrykk for noe annet. Men siden både denotasjon og illusjon må fungere under forutsetningen av tekstens 'som-om'-karakter, viser det seg at

---

162 Caillois forsøker ikke å beskrive lesing, men heller vil legge «...the foundations for a sociology *derived from* games.» Iser (1993) s. 258.

163 Iser (1993) s. 260.

164 Iser (1993) s. 261.

165 Iser (1993) s. 261.



«play that is *mimicry*, or the forgetting of difference, is only a refinement of illusion.»<sup>166</sup> Hvis illusjonen brytes, dukker forskjellen som var forsvunnet opp igjen, og slik blir illusjonen som forledet, til en måte å fatte det som ble imitert.

Den siste formen for lek er *ilinx*, et begrep Caillois bruker for å betegne den leken som skremmer oss slik at vi mister oss selv for et øyeblikk, så som opplevelsen av høyde så voldsom at en svimler. Også denne formen for spill er vanskelig å se umiddelbart i tekstens spill, men Iser mener at en slik «høydeskrekk» kan oppleves i det alle tekstens posisjoner karnivaliseres, når det som har blitt undertrykt slippes fri, og det som har vært utelatt slippes inn i teksten. *Ilinx* kan ses som det frie spillet sluppet så fri som det er mulig: «Play difference itself, as the included excluded third between play and non-play, is in turn played out within the play.»<sup>167</sup>

Disse spillene opptrer sjelden eller aldri alene i litteraturen. Hvis en tekst kan forstås som ett spill, er altså *agōn*, *alea*, *mimicry* og *ilinx* å forstå som spillets konstituerende deler. «*Agōn* is called into play when conflicts predominate, *alea* when chance is the necessary driving force, *mimicry* when mimicking and deception come to the fore, and *ilinx* when games are to be reversed or subverted.»<sup>168</sup> Imidlertid er det slik at når spillet skal spilles, teksten leses, gir ikke spillets regler seg selv, de må oppdages av leseren. På grunn av lekens uforutsigbarhet vil denne oppdagelsen, det vil si spillets utfoldelse, være ledet av leserens innstilling og respons til teksten.<sup>169</sup> Iser tegner opp fire forskjellige slike grunninnstillinger, som på sett og vis matcher de fire tekstspillene. Den første er semantisering, det vil si en meningssøken som fører til at leseren erstatter tekstens kode med sin egen: «The game then is his, but the textual

---

166 Iser (1993) s. 262.

167 Theisen (2000) s. 116.

168 Iser (1993) s. 263.

169 Iser (1993) s. 274.

game is up»<sup>170</sup> Men hvis leseren klarer å unngå å trykke sine egne holdninger over teksten er det større muligheter for å spille tekstens spill, og det er da tre andre innstillinger som er mulig, her formulert av Bianca Theisen i en fortettet utgave:

...(2) the reader lets himself be drawn into the a game in which he hopes to gain experience by “tilting” his own code for the codeless code of the text, which he nevertheless appropriates by making it part of its own experience; (3) the reader discovers that his discovery of the rules of the game is in turn a game in which he activates his cognitive and emotive faculties, and thus comes into play himself; (4) the reader does not only come into play himself, he gambles with his own Self, his own attitudes and beliefs are put at stake when he reinscribes the distinction between his own moves and those of the text into the game; that is, the reader's observer position is drawn into and operationalized in what Iser calls the ineradicable difference of play.<sup>171</sup>

Disse innstillingene skiller seg i stor grad fra hverandre ut fra i hvor stor grad vi som lesere lar oss selv og våre egne holdninger bli en del av det spillet som foregår i teksten. Den siste innstillingen tar denne tendensen helt ut, leseren absorberes av tekstens spill. Denne innstillingen er lik Roland Barthes idé om «lysten ved teksten», som Barthes kontrasterer med all form for instrumentell lesning. Det er en form for langsom lesing som ikke utelater *noe*: «...not to devour, to gobble, but to graze, to browse scrupulously, to rediscover [...] the leisure of bygone readings...»<sup>172</sup> Den forskjellen som er konstituerende for spillet er her umulig å sammenføye, eller få til å forsvinne, i stedet blir det lesende subjektet dratt inn selve forskjellen. «For if the game of the text is a “mirror world” that ultimately we cannot enter, then we must extinguish ourselves as a reference in order to cross its threshold.»<sup>173</sup> Leseren gir seg i så tilfelle teksten i vold.

## 6.2 SPILL I 16.07.41

Jeg tror det kan være opplysende å se hvordan Isers spillformer opptrer i 16.07.41. Hvilken innstilling leseren møter romanens spill med er avhengig av den enkelte leser. Hvilket spill

---

170 Theisen (2000) s.114.

171 Theisen (2000) s.114.

172 Barthes sitert i Iser (1993) s. 279.

173 Iser (1993) s. 279.

teksten byr på, kan imidlertid ingen leser avgjøre, og leserens innstilling vil kun være med på å fremheve de forskjellige spillene som allerede finnes i teksten. På den måten vil min innstilling til lesningen være styrende for hvilket spill som fremheves som fremherskende i 16.07.41. Om jeg hadde gått til teksten med et mål om å finne ut om det som sto i teksten var sant eller ikke, med det semantiserende spørsmålet «Hva mener du egentlig? Er det sant eller ikke?», og dette var mine eneste parametre for å vurdere teksten, så kunne jeg gjort det, og presset min fortolkningskode over teksten så å si. En offentlighet som i ekstrem grad er opptatt av å få tilgang til den private sannheten om mennesker, synes å forsterke et slikt lesemønster. Teksten blir da redusert i enorm grad, men det er ikke det samme som å si at spørsmålet om sannhet ikke bør være, eller er, en del av spillet i 16.07.41, det utgjør bare ikke hele spillet. Å fremheve det agonistiske elementet ved 16.07.41, dens brudd med leserens forventning om hva en roman er og skal være, er også verdifullt. Bokens manglende helhetlige narrativ, dens karakter av å være ren faktagjengivelse, oppramsingen av gatenavn, talemanuskriptet, er alle eksempler på trekk ved boken som setter boken i en konflikt med en tenkt leser, som bærer på en idé om det den litterære institusjonen karakteriserer som litteratur. Hvis jeg som leser ikke aksepterer disse bruddene, vil den kommunikative situasjonen skapt av meg og romanen bryte sammen, og jeg vil bli sittende igjen med et stykke død tekst, redusert til sin denotative mening.

Det aleatiske spillet åpner de agonistiske motsetningene opp og lar det det uforutsette skje i teksten. Tekstens elementer tar mening av hverandre og de realiteter de refererer til. Henvisningene til Berlin kan kobles til krigen, at Dag Solstad er født under krigen, at en rekke av Solstads favorittforfattere var og er jøder, hvordan har dette preget den verdenslitteraturen Solstad er en del av. Scenen hvor *Dag Solstad* står i bydelen Marzahn med en vrengt paraply kan sende tankene våre til Elias Rukla i *Genanse og verdighet*, og plutselig kan *Solstad* anta Ruklas

form, eller omvendt. Og *Solstads* henvisninger til *Ellevte roman, bok atten* i foredraget på Lillehammer kan være med å kaste et underlig lys over det forholdet som skildres mellom far og sønn i 16.07.41. Hvis vi lar det aleatiske dominere vil mer og mer mening genereres, men lite bli igjen av det som uttrykkes. Forskjellen mellom det sagte og det uttrykte, som i det agonistiske spillet må overvinnnes, gjøres i det aleatiske spillet total, det aleatiske spillet tar *aldri* slutt. Imidlertid er det aleatiske spillet ikke den rådende spillformen i 16.07.41, til det understreker den sine bånd til det virkelige, til det nødvendige i sine referanser, i for stor grad. Referansene klarer aldri å slippe taket i det sagte.

Jeg vil heller hevde at den tredje spillformen, mimicry, gjør seg gjeldende i mye større grad i 16.07.41, nettopp ved at boken legger seg så tett til det virkelige, ved å la det være så liten forskjell mellom teksten og verden. Det mimetiske i teksten er rettet mot en avslutthet, ved å la det som blir sagt være det som blir uttrykt. Men når denne forskjellen viser seg i alle tekstens selvavslørende øyeblikk, som i tilfellene hvor tidsnivåene eksisterer så å si ved siden av hverandre i teksten eller i fortellerens kommentarer til sin egen praksis («Jeg må få se til å få bestemt meg» (64).), så sprekker illusjonen om at det vi leser er virkeligheten. Og det er i det den brutte illusjonen kommer i sentrum for vår lesning at den siste spillformen, *ilinx*, trer i kraft, ved å sette selve forskjellen i spill: «Skrivingen. Diktningen. Der er jeg ikke Dag Solstad fra Sandefjord. Der er jeg en annen» (164). Det som har vært utestengt slipper inn i teksten og bidrar til å karnevalisere tekstens posisjoner. Dag Solstad fra Sandefjord slipper inn i romanen og sier at i romanen er han ikke Dag Solstad.

Mikhail Bakhtin, som introduserte begrepet 'karnivalisering', uttalte seg også om forfatterens opptreden i teksten: «The author must be situated on the boundary of the world he is bringing into being as the active creator of this world», Bakhtin declares, 'for his

intrusion into that world destroys its aesthetic stability.»<sup>174</sup> I den paradoksale situasjonen hvor *Dag Solstad* sier «her er jeg, Dag Solstad, en annen enn Dag Solstad» – et på samme tid fremvisende og tildekkende utsagn – blir det som skiller spill fra ikke-spill, den velgende og kombinerende, den intensjonelle instansen Dag Solstad selv satt på spill. Han plasseres over et tomrom det ikke kan bygges bro over, et evig spill mellom tekst og virkelighet. Og hvis leseren møter dette spillet med en instilling som ligner «lysten ved teksten», blir også leseren nødt til å la seg synke ned i den uforsonlige konflikten mellom tekstens frihet og det reelles nødvendighet.

### 6.3 VARIGHET, BEGYNNELSE OG SLUTT

Det vil være en forskjell tilstede i alle fiksjonelle tekster, mellom fiksjon og virkelighet, men denne forskjellen blir eksplisitt tematisert i 16.07.41. Ved så tydelig å påpeke sin egen tilknytting til Dag Solstads private historie, blir dette spillet et av bokens tydeligste motiv. Med motiv mener jeg da ikke at spillet blir beskrevet i noen utstrakt grad i selve teksten, men at boken som helhet *forestiller* og *viser* spillet. Ved å være en roman setter 16.07.41 naturlig nok i gang en rekke tolkingsmessige spill som beskrevet i foregående underkapittel, men i tillegg tematiseres spill, og spillignende bevegelser, eksplisitt i teksten. Med spillignende bevegelser mener jeg situasjoner som deler spillets kvalitet ved at det uvegerlig beveger seg mot sin egen avslutning, mens det samtidig vegrer seg, og stadig utsetter denne avslutningen. Ønsket om *varighet* er et viktig tema i 16.07.41, et tema jeg knytter til farens dødsfall og *Solstads* egen forestående død.

Det klareste eksempelet på spillets bokstavelige tilstedeværelse i boken er en scene i bydelen Mahrzahn hvor *Solstad* har reist på oppdagelsesferd. På en bar overværer han en

---

<sup>174</sup> Mikhail Bakhtin sitert i Bennett (2005) s. 123. Sitatet er fra essayet «Author and Hero in Aesthetic Activity» i Holquist, Michael & Liapunov, Vadim (Red.) *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Austin: University of Texas Press, s. 191.

mann som spiller på en pengeautomat, som fascinerer ham voldsomt.

...for hver mynt tok han det samme grepet om automatens ratt, og med det samme resultatet: Ingenting. For hvert grep kom det et øredøvende øyeblikk av forventning; man ventet på klirret av mynter som skraller ned i skålen for gevinst. Men forgjeves. Det tok nøyaktig det samme antall sekunder fra fraværet av klirring av gevinst til mannen la inn en ny D-mark, tok det same grepet om automatens ratt og med det samme resultat: Dette ingenting, dette øredøvende fravær av gevinst. Han spilte D-mark etter D-mark. Etter en stund begynte jeg å telle. Han hadde spilt opp en god del før jeg begynte, og jeg telte 23 D-mark til før det ble slutt (126f).

Og slik fortsetter det, mannen spiller, men vinner ingenting, et resultatløst spill. Et annet resultatløst spill blir beskrevet for oss fra et tog, hvor *Solstad* ser fire jenter i slutten av tenårene som leker en klappelek hvor poenget går *Solstad* hus forbi. Skjønt resultater er det jo, mannen i Marzahn taper pengene sine, jentene morer seg, *Solstad* ser på, tiden går. I det mannen har spilt opp pengene sine gir *Solstad* ham en 100-mark seddel, slik at han kan fortsette spillet:

Han la på en DM, grep om automatens ratt, og som vanlig skjedde det ingenting. Intet resultat. En ny D-mark, og enda en, og atter en til. D-mark på D-mark inn i automatens munn, det samme grepet om rattet, og det samme resultat: Ingenting. Bare lyden idet han putter D-marken inn i automatens gap, og lyden idet han trekker i rattet, og den øredøvende stillheten etterpå. Etter at jeg hadde vært åndeløst vitne til at han hadde spilt bort omlag 20-25 nye mark, reiste jeg meg, og listet meg bort fra dette enkle etablissement (127f).

Etter dette drar *Solstad* til en annen bar, nær leiligheten sin, hvor han setter seg til og tenker og noterer. Slik jeg leser denne hendelsen, står den for meg som et uttrykk for *Solstads* forsøk på å forlenge spillet – å utsette spillets avslutning – bokstavelig iscenesatt av den spillende mannen. Det er verdt å merke seg at *Solstad* forlater scenen før spilleren har brukt opp sine nye mynter, og han lister seg vekk, som for ikke å avbryte spillet. Samtidig vet vi i likhet med *Solstad*, at spilleren ikke kommer til å vinne, og spillet må avsluttes, men muligheten er der, og spillet er fortsatt i gang i det *Solstad* forlater det. Avsnittets avslutning kan leses som en sammenkobling av spillet og skriveingen av 16.07.41, det kan gi oss et hint om hvordan vi kan forstå andre deler av boken.

Denne uviljen til avslutninger som man vet må komme, som jeg finner i passasjen

med spilleren, finnes også i det humoristiske høydepunktet i 16.07.41: Solstads drosjetur gjennom Sandefjord på jakt etter klassefesten. Den bærer et visst preg av spill i den agonistiske formen som krasjer med *Solstads* mer aleatiske assosiasjoner. I en situasjon hvor han er avhengig av å finne et klart svar på hvor festen kan befinne seg, noe han også har mulighet til, ved å ta en enkel telefon, utsetter han det for i stedet å forsøke på den muligheten som gir størst utbytte i møte med litteraturen, nemlig å forsøke alle tenkelige løsninger. Det går dårlig. Denne utsettende tendensen finnes igjen flere andre steder i boken, men da med en langt tyngre eksistensiell tematikk.

I møtet med faren i himmelen minnes *Solstad* drømmene som fulgte ham fra barndommen, hvor faren opptrådte. Drømmene spiller videre på *Solstads* minne av farens død: «Det var ikke første gang min far ble lagt inn på sykehus, det hadde skjedd to-tre ganger de siste årene, så jeg var vant med det, og var ikke redd for at han ikke skulle komme tilbake, all erfaring tilsa at det gjorde han. Men denne gangen gjorde han altså ikke det» (24f). I drømmene *kommer* faren tilbake; ‘spillet’, farens ferd frem og tilbake til sykehuset, spiller videre, selv om utfallet er gitt. «Jeg blir glad, for enda jeg forstår at han er meget syk, så er han kommet tilbake. Hvorfor framgår ikke av drømmen, han er bare kommet tilbake, han er ikke død likevel, slik som jeg hadde trodd, og det gjør meg glad enda så syk han er. [...] Og jeg vet at han vil dø fra oss enda en gang, men likevel er jeg glad, ja lykkelig over, at han likevel er her» (25). Selv om utfallet er gitt, selv om spillet en gang må ta slutt, gir spillet glede. Enda bedre er det når et alternativ presenteres, men legg merke til fortelleren *Solstads* presisering av at det er i drømme det skjer: «Det er en usigelig lettelse å høre det, i drømme, at det er et håp om at han vil klare det, denne gangen, ...» (26) Legg også merke til at drømmesekvensene er skrevet gjennomgående i et dramatisk presens. Beskrivelsen av spilleren i Marzahn foregår derimot i preteritum, bortsett fra i skildringen av spillet rett etter at *Solstad* har gitt ham mer

penger: «Bare lyden idet han putter D-marken inn i automatens gap, og lyden idet han trekker i rattet, og den øredøvende stillheten etterpå» (128). Bruken av presens viser spillets og drømmens likhet, hvordan vi i spillet nærmer oss det drømmelignende.

I drømmen, kan historien gjenoppstå igjen og igjen, og endre karakter, jamfør farens mulige overlevelse. Det kan historien ikke i virkeligheten. I sin beskrivelse av Berlin påpeker *Solstad* mangelen av et slott i byen, og diskusjonen om å bygge det gamle slottet opp igjen.<sup>175</sup> «Men det kan ikke bygges opp igjen. Det blir bare papp. Noe er borte og vil for alltid bli et hull i byens metafysikk» (48). Erik Bjerck Hagen kobler dette savnet i byen med *Solstads* savn av faren.<sup>176</sup> Om vi leser med henblikk på gjentagelsen, hvordan slottet ikke kan gjenoppbygges i virkeligheten, mens faren kan gjenoppstå i drømme og i fiksjonen blir det kanskje tydeligere hvordan savnet av autoritet blir tematisert i teksten. Om vi skulle forestilt oss at den himmelske scenen *Solstad* beskriver faktisk var virkelig, at det ikke var en bevisst forestilling produsert av *Solstad* selv, ville den nok også fremstått som nokså pappaktig. Den himmelske visjonen er full av klisjeer og det er like før skyene blir farget rosa, men ved å tydeliggjøre at det er en frembringelse får scenen en realistisk kvalitet. Som fremstilling av en forestilling er scenen original, mens scenen *Solstad* forestiller seg ikke er det, inntil han selv går inn i den og forvansker den som et bilde. Dermed kan vi tenke oss en litterær beskrivelse av det gamle slottet gjenoppbygget, men vi kan, i følge *Solstad*, ikke egentlig tenke oss slottet gjenoppbygget.

At det som ikke kan gjenoppstå, det som ikke kan gjentas, det som ikke kan spille videre, er en vanskelig størrelse, og på en måte det boken kjemper med, mener jeg blir vist i bokens siste store scene. Historien om leketøysfallskjermene skaper nettopp storslåtte bilder

---

<sup>175</sup> Dette er en svært politisk diskusjon i Tyskland, da det dreier seg om å erstatte det gamle kommunistbygget Palast der Republik, som rives i disse dager, med en kopi av et bygg som representerer det gamle keiserriket.

<sup>176</sup> Hagen (2004) s. 58.



av det enkelte øyeblikkets storhet, og fortapthet. Leketøysfallskjermen er et eksempel på enormt god ingeniørkunst, men med en «tragisk feil»: den kan bare brukes en gang. Den er for *virkelig*, for rammet av *nødvendighetene*.

På en måte kan man si at først nå kom min fars fallskjerm til sin fulle rett. Nå når Gunnar og jeg sto på luftebalkongen og bare kunne forsyne oss, uten tanke på å skulle bruke en fallskjerm på nytt. Vi bare tok et rør, strakte armene bakover, og slynget fallskjermen ut i lufta der den foldet seg ut, og dalte stilfullt mot bakken, en fallskjerm, eller to fallskjermer samtidig, ja til og med tre samtidig, når den første ennå ikke hadde nådd jorda før en tredje var blitt skutt ut og foldet seg ut, ja til og med fire fallskjermer samtidig (193f).

I seg selv er fallskjermene nydelige, men uten mulighet til å brukes flere ganger blir det bare søppel igjen. Delt ut til byens barn skaper det et grandios bilde av oppfinnelsens mislykkethet, der de brukte fallskjermene nærmest dekker gaten, og dette skaper den fryktelige fornedrelsen som, om ikke direkte så i alle fall ved nærhet, knyttes til forfatteren *Solstads* opprinnelse.

Bevissthet omkring *Solstads* egen død kommer til overflaten i teksten ved flere anledninger. På Kurfürstendamm får han pustebesvær og må bli innlagt på sykehus, men vi kan kanskje slutte oss til at det skyldtes et angstanfall eller lignende. I forbindelse med turen til TV-tårnet på Alexanderplatz blir vi fortalt at han plages av svimmelhet i høyden, noe som har tiltatt med årene. Og jeg har allerede nevnt hvordan han innleder *Hochbane*-avsnittet med å snakke om sine onde drømmer som egentlig er dødsforestillinger. Men først og fremst blir døden dratt frem i foredraget han holder på Lillehammer, da som en begrensing for hans forfatterskap. Han kan ikke regne med å få skrevet mer enn tre bøker til før han dør. Døden er den nødvendighet som presser seg på det meningsproduserende spillet som hans forfatterskap utgjør. Når han vet dette kan han ikke fortsette som før, forfatterskapets siste fase må kunne innebære noe nytt, en ny fremstillingsform.

Samtidig er denne bevisstheten om en slutt med på å endre den litterære situasjonen.

Sluttens synlighet endrer spillets karakter. Han lurte på om han «...ved å gå djupt inn i disse endringer, synke, på en eller annen måte...» kan få til «...en helt ny forestilling, eller en helt ny måte å sammenstille en fortelling på...» (151) Her er det mulig å se at *Solstad* ser på skrivingen som et slags tolkingsarbeid, et forsøk på å forstå og sette samme begrepene på en måte som svarer til den situasjonen han selv befinner seg i, et forsøk på å få denne situasjonen til å fungere. Iser sier: «...interpretation is basically an act intended to enable things to function.»<sup>177</sup> Dette forståelsesarbeidet innebærer at han lar seg omslutte av, synke inn i, det han skal forstå. Slik sett er hans bevegelse inn i materien han skal skrive om lik den leseren som lar «lysten ved teksten» styre hennes lesning. Men i motsetning til det meningsspillet leseren gir seg i kast med, er *Solstad* nødt til å avslutte skriftens spill for å ferdigstille boken. Ved å gi seg over til bevegelsen i begrepenes forhold til hverandre kan *Solstad* la noe nytt fremtre før tiden løper ut.

Jeg knytter dette nye til ideen om en perpetuum mobile, nærmere bestemt romanen som en perpetuum mobile. Oppfinnelsen er en umulighet i seg selv, men allikevel fant faren det for godt å gi seg i kast med den, og det var det han jobbet med før han døde. «Helt nøkternt kan man trygt si at han ingen forutsetning hadde for å løse denne oppgaven. Dessuten var han fullt på det rene med at det var en umulighet i seg selv. Likevel var det dette han drev på med de siste årene av sitt liv. Det er helt uforståelig at han involverte seg i dette drømmeprojektet, man kan lure på om han var i ferd med å miste sin forstand» (200). *Solstad* knytter prosjektet til farens tro på Gud, han var som blitt slått av lynet og inngitt en stor idé av Gud. I denne ideen innlemmes så den unge gutten *Dag Solstad*, og han holder seg til sin far, noe han uttrykkelig slår fast:

Han innviet meg, og jeg kom til å sitte ved min fars føtter.

---

<sup>177</sup> Iser (2000) s. 154.

Han fortalte hva perpetuum mobile var, og at han hadde gitt seg i kast med å oppfinne den. Noe mer ble jeg egentlig ikke fortalt, men det var nok for meg. *Jeg satt ved hans føtter* mens han arbeidet med perpetuum mobile, og så på mens han gjorde det. [...] Jeg var elleve år. *Jeg satt ved hans føtter*. Jeg var den eneste han hadde innviet i dette (204f).

Jeg ble hans eneste fortrolige. Min ni år eldre bror dro atter til sjøs, og *jeg satt igjen ved fars føtter* om kveldene, etter at mor hadde lagt seg, og vi hadde spisestua for oss selv (207). (Mine kursiveringer)

Den unge *Solstad* er den eneste som er innlemmet, og han tror, eller *håper* at faren skal lykkes. «Alt jeg forbandt var bundet til far, og fars lykke» (210). Derfor denne skjenselen over den mislykkede fallskjermen. Familien *Solstads* frembringelser er søppel på gaten, oppbrukt, og søppelets opphavsmann går ufortrødent gjennom det mens han tenker på sin nye oppfinnelse, perpetuum mobile. Faren er ikke av denne verden, han er blant stjernene, utvunget, vektløs. *Dag Solstad* bærer derimot nødvendighetens byrde: «Her gikk han, Ole Modal Solstad, med sin elleve år gamle sønn. Fjern. Vennlig Det var bare jeg som min gikk min fars fornedrelses vei. Fordi det var min skyld. Jeg hadde oppdaget fornedrelsen av min familie, mens min far for lengst hadde fjernet seg fra disse mindre problemer. Sol. Måne. Konstellasjonene der ute. Mens jeg vasser i fars fornedrelse» (211).

Fornedrelsen tar ikke slutt, *Dag Solstad* vasser i den fremdeles. Det neste, og bokens nest siste, avsnitt lyder i sin helhet: «Jeg kan bare innrømme det: Jeg har ikke vært meg selv siden far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad. Jeg har hatt en oppgave å utføre, og den har jeg ennå ikke fullført. Jeg tenker bare på min framtid» (211). Fremtiden er hans neste roman, den boken han skal skrive, den boken vi leser. Men hvilken oppgave er det snakk om? «Jeg satt ved hans føtter» Den religiøse læresituasjonen denne frasen tegner opp levner liten tvil hos meg, sett opp mot resten av *16.07.41s* tematisering av uvilje mot avslutning. Forfatteren *Dag Solstads* oppgave er å fredigstille den perpetuum mobile som Ole Modal Solstad påbegynte, men døde ifra. «Jeg har ikke vært meg selv siden far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad.» Forfatteren oppstår i det oppfinneren dør.

Perpetuum mobile: boken som skriver seg selv. 16.07.41 synes å bære i seg en slik kraft. Tekstens bevegelser mellom tekst og mening, tekst og virkelighet, forteller og forfatter, lar seg aldri stoppe om en leser nært nok. Ved å være et narrativ om narrasjon, en bok uten en egentlig fortelling, økes vår bevissthet rundt selve den hendelsen *at det fortelles*. Den fortellende, menneskeskapte maskinen – som liksom flyet bærer oss i svimlende fart over skylaget og frakter oss over i en annen verden som samtidig er vår egen – kommer i fokus. Men det er ikke snakk om noen ubeveget beveger, selve det fortellende blir i større grad vist frem som *noe* som skjer, ikke som *noen* som gjør noe.

### 6.4 Å HA SEG SELV

Den litterære antropologien som Wolfgang Iser utvikler fra slutten av 80-tallet, er tett knyttet til Eric Gans' generative antropologi.<sup>178</sup> Men der Gans bruker litteratur og andre kunstneriske uttrykk som redskap for å *forklare* den antropologien han utvikler, hevder Iser at han selv bruker fiksjonslitteratur som et *utforskende redskap* for å få tilgang til antropologien.<sup>179</sup> Det sentrale poenget i Isers litterære antropologi er hvordan litteraturen produserer mulige verdener, og hvilken rolle dette spiller for mennesket.<sup>180</sup> De mulige verdenene som oppstår i litteraturen muliggjør overskridelser, og det er trangen til overskridelse i mennesket, som blir vist i, og av, litteraturen, Iser studerer nærmere for å si noe om menneskets tilstand.

Det er menneskets tilgang til seg selv som er trangen til overskridelse sin viktigste beveggrunn. Iser henter inspirasjon hos Malone i Samuel Becketts *Malone Dies*, og siterer ham:

“Live or invent”, for as we don't know what it is to live , we must invent what eludes penetration. There is a similar dictum, equally pithy, by Helmuth Plessner, who corroborates Beckett from a rather different angle, that of social anthropology: “I am, but I do not have myself”. “Have”

---

178 For en kort introduksjon til Gans, se Iser (2007) ss. 131-143.

179 Oort (1997) s. 5.

180 Oort (1997) s. 8.

means knowing what it is to be, which would require a transcendental stance in order to grasp the self-evident certainty of our existence with all its implications, significance and, indeed, meaning.<sup>181</sup>

Det vi ikke har tilgang til, må vi utenfor oss selv for å se. Når vi ikke kan både være i oss selv og på det transcendentale utsiktspunkt hvor vi kan se oss selv, må vi fiksjonalisere: «Fictionalizing begins where knowledge leaves off, and this dividing line turns out to be the fountainhead of fiction by means of which we extend ourselves beyond ourselves.»<sup>182</sup> Og det som unnslipper kunnskapen, det er selvfølgelig de store mysteriene, begynnelsen, slutten, og det Iser kaller «evidential experiences», de rystende erfaringene som melder seg som åpenbaringer, i 16.07.41 gjelder det først og fremst erfaringen av savn, tid og det å dikte. Begynnelsen kjenner vi ikke, vi vet ingenting om vårt opphav, fødselen. Slutten kjenner vi ikke, vi vet ingenting om døden. De rystende erfaringene kjenner vi derimot til de grader, de finnes kun som erfaringer vi ikke *kan* betvile. Men heller ikke disse vet vi noe om, det vil si, deres udiskutable status sporer oss til å stille spørsmål om hva som skjer med oss i disse erfaringenes makt. Hvilke alternative former har disse rystende erfaringene? Fiksjonalisering er en menneskelig metode for å få kunnskap om det vi ikke kjenner, og alternativer i møte med det vi kjenner så alt for godt.

Iser mener at dette gjelder for fiksjonalisering i vitenskap, religion, filosofi etc, som alle trenger fiksjoner for å utvikle sin kunnskap og sine verdenssyn. Alle utvikler de «fact from fiction» Men her skiller litterær fiksjonalitet seg ut:

To transgress otherwise inaccessible realities (beginning, end, and evidential experiences) can only come to fruition by staging what is withheld. This enactment is propelled by the drive to reach beyond oneself, yet not in order to transcend oneself, but to become available to oneself. If such a move arises out of a need for compensation [for unavailabilities], then this very need remains basically unfulfilled in literary fictions.<sup>183</sup>

Avsløringen av egen fiksjonalitet gjør at litteratur ikke produserer den helheten mennesket

---

181 Iser (1997) s. 4.

182 Iser (1997) s. 4.

183 Iser (1997) s. 5.

higer etter. I fiksjonen blir den verden som produseres satt i klammer. Allikevel fortsetter vi fiksjonaliseringen, hvis resultat står igjen som kun et skinn av noe virkelig, «semblance». Iser gir tre grunner til at vi fortsetter:

(1) None of the possibilities concocted can be representative, for each one is nothing but a caliedoscopic refraction of what it mirrors and is therefore potentially infinitely variable. Thus semblance allows for a limitless fashioning of those realities that are sealed off from cognitive penetration.

(2) The possibilities concocted never hide or bridge the rift between themselves and the unfathomable realities. Thus semblance invalidates all form of reconciliation.

(3) Finally, the rift can be acted out in an infinite number of ways. Thus semblance lifts all restrictions on the modes according to which that play may be utilized.<sup>184</sup>

Litterær fiksjonalisering gir oss et mulig ståsted utenfor oss selv hvor vi kan se oss selv og våre verdener skapes. Der kan vi se at menneskene vi er, er muligheter, ikke gitte realiteter, men i vår virkelige, nødvendige verden er disse mulighetene ikke tilgjengelig for oss, vi har ikke tilgang til oss selv når vi er oss selv, og vi kan ikke se våre muligheter uten tilgang til oss selv.

As none of the roles into which we can transform ourselves is representative of what is possible, humankind is driven to invent itself ever anew. If fictionalizing provides humankind with unlimited possibilities of self-extension, it also exposes the inherent deficiency of human beings – our fundamental inaccessibility to ourselves; owing to this gap within ourselves we are bound to become creative.<sup>185</sup>

I 16.07.41 blir *Dag Solstads* egen opprinnelse skjøvet ut i fotnotene. Note 8, den siste noten, beskriver et møte med en ukjent mann på toget til Sandefjord som, siden de har samme fødselsdato, spør om når på døgnet *Solstad* er født, noe han ikke kan svare på. Han sier at det at fødselen ligger i mørket fremkaller et savn hos ham, men at han kommer ikke til å gjøre noe med det, «selv om de innerste, eller ytterste konsekvenser en kan dra ut av alt dette er forferdelige, og inneholder et lite skrik...» (223). Denne uttalelsen, som blir ytret til en vilt fremmed mann som *Solstad* i utgangspunktet ikke vil snakke med, kan leses som en

---

184 Iser (1997) s. 5f.

185 Iser (1997) s. 6.

bitende ironisk og sarkastisk kommentar til mannen som viser slik interesse for mannen *Dag Solstad*. Sannsynligvis bør den leses slik. Det at *Solstad* nøye gjennomgår sine muligheter for å finne ut når på døgnet han er født, kun for å avvise dem alle, støtter en slik lesning. Slik sett er den enda en avvisning av forenklet personfokusering som tilgang til litteraturen. Samtidig er det en sannhet i det han sier, de ytterste konsekvenser av at vi ikke kjenner vårt opphav er forferdelige. Også dét betyr at alt vi er, er bygget på noe vi ikke har tilgang til, men vi lærer ingenting av overfladisk kunnskap som hvilken tid på døgnet vi ble født. Det historiske er virkelig, og virkeligheten er viktig, men vi må bruke den, tolke den, på måter som er meningsfulle.

Uansett er mennesket umulig å kjenne, selv om en skulle vite både fødselsdato og -klokkeslett. Før *Solstad* forlater Berlin ser han en mann som inngir ham en voldsom lede, en lede over mannens tilfeldighet, hans fremmedhet. Og *Solstad* tenker at «...hadde det vært meg ville jeg umiddelbart brutt sammen, i gråt og fortvilelse, innesperret som jeg da ville ha vært i denne kroppen, som ville ha vært meg» (131f). Han kan ikke forestille seg å være den andre, men han innser allikevel at det må være noe i det enkelte mennesket som veier opp for dette: «Det må være noe med det indre mennesket, det som ikke andre ser, selv når det blir iaktatt i all sin frysende ensomhet, som inneholder en utrolig kilde til glede, en energi, ja nærmest en roterende sol» (132f). Denne beskrivelsen av den andres fremmedhet, menneskets ensomhet og livsviljen som likevel er der synes å gi en glimrende kommentar til store deler av *Solstads* forfatterskap. Den andres fremmedhet kan ses som den utilgjengeligheten som ligger til grunn for det som må iscenesettes hos *Solstad*. Legg også merke til beskrivelsen av det indre mennesket som inneholder «nærmest en roterende sol», noe som synes å være et frampek mot Ole Modal *Solstads* idé om en perpetuum mobile, basert på jordens og månens rotasjoner rundt solen. Men det er ikke denne utilgjengeligheten som er i sentrum for

16.07.41.

16.07.41 er en bok om sin egen og forfatterens opprinnelse, om det å skape fiksjoner ved hjelp av fiksjonisering, og om det å fortelle virkeligheten ved hjelp av å lese den. Mennesket lever ved hjelp av den verden det selv klarer å skape for seg selv. 16.07.41 viser dette i skapelsen av *Dag Solstads* verden. Boken er en iscenesettelse av Dag Solstad. Hyrdene i pastoralene iscenesatte seg selv for å få tilgang til det som var utilgjengelig for dem. Iser skriver: «Because self-staging is meant to find out what is inaccessible to the sheperds, their reality has to be bracketed off, though kept in view, in order to bring out the cause of their plight.»<sup>186</sup> Men hva er det egentlig da som blir tilgjengelig for Dag Solstad og hans lesere gjennom teksten om *Dag Solstad*? Dag Solstads bær er kreativitet – enn så romantisk det høres ut, så er det hans bær, det er dette hans foredrag på Lillehammer dreier seg om. Iser ser kreativiteten som løsning på menneskets utilgjengelighet for seg selv, men det er kreativiteten som er utilgjengelig for Dag Solstad. For å kunne få tilgang til det kreative må *Dag Solstad* fortelles. Idet *Solstad* grunner over hans eget livs fravær i sine egne bøker skriver han: «Hva som hadde konstituert mitt verk, visste jeg ikke, og jeg brydde meg ikke noe særlig om å få vite det heller. Min oppgave var å skrive det, ikke i å spekulere i hvor jeg hadde «det» fra» (164). Jeg vil hevde 16.07.41 er et uttrykk for en slik spekulasjon, men i stedet for å være et forsøk på gripe «det», slik han sier til seg selv om romanideen på Wittenbergplatz (85f), er boken heller en fremvisning av at «det» skjer. 16.07.41 er en iscenesettelse av forløpet opp til diktet hendelsen finner sted.

---

186 Iser (1993) s. 55.



## KONKLUSJON

---

*16.07.41* er en roman om *Dag Solstad* ført i pennen av Dag Solstad, og siden romanens innhold synes å føye seg tilsynelatende uproblematisk etter mønsteret for hvordan en kunne tro en av Norges viktigste nålevende forfattere lever, er det naturlig å tro at det som står i boken i alle fall *kan være* sant, og jeg vet i tillegg at mye av innholdet *er* sant. Dertil kommer det at deler av boken oppleves som bedre om de skulle være sanne. Derfor har jeg valgt å kalle boken for en selvbiografiksjon.

Forfatteres skrift om seg selv og sitt eget liv kan kalles for selvbiografiske språkhandlinger. Disse språkhandlingene virker innenfor en offentlighet som blir stadig mer rettet mot menneskers privatliv, forfatterens ytringer om sitt eget liv i litteraturs form kan derfor anses for å være et forsøk fra forfatterne på å ta tilbake kontrollen over deres egen privathet. De selvbiografiske språkhandlingene i en roman, er ikke vesensforskjellige fra selvbiografiske språkhandlinger i en selvbiografi, det som skiller dem er funksjonen. I biografien er det hva som ytres, det biografiske innholdet som er det interessante, i en roman vil interessen være forskjøvet mot selve ytringen. *16.07.41* passer godt inn i denne beskrivelsen av offentligheten og forfatterens forhold til den. Boken er preget av en velutviklet sans for hva forfatteren mener bør være privat og hva som ikke trenger å være det. Men samtidig er boken slett ingen enkel fremstilling av Dag Solstad, slik Dag Solstad ønsker å fremstille seg selv.

Samtidig som boken refererer eksplisitt til sin forfatter Dag Solstad ved å la fortelleren og hovedpersonen inneha alle Dag Solstads kjennetegn, inkludert navn og fødselsdato, skjer det en problematisering av selve fortellerinstansen i boken. Dette medfører at det språklige og det fortellende kommer i leserens fokus. Ved stadig å vise hvordan fortelleren bytter

perspektiver og verbtempi blir det tydelig at den historien som fortelles ikke er en enkel og realistisk historie, til det er situasjonene som blir fortalt alt for sammensatt. Samtidig fører disse forskyvningene i tid og perspektiv til at selve fortelleren blir destabilisert. Slik blir det lettere å se at *Dag Solstad* i teksten er nettopp en tekstlig størrelse, selv om navnet viser til virkelighetens Dag Solstad.

I tillegg til at *16.07.41* viser forfatterens iscenesettelse av seg selv, kan bokens historie fungere som et bilde på hvordan fiksjonalisering fungerer som et verktøy mennesker bruker for å overskride virkelighetens grenser. Flyturen fra Oslo som ender opp i Berlin er en konkretisering av denne overskridende bevegelsen. Og samtidig som flyturen er et bilde på fiksjonaliseringen, blir beskrivelsen av byen Berlin til en beskrivelse av menneskets fortolkende holdning til litteraturen. Måten vi forholder oss til verden, hvordan vi navigerer i byen for å finne frem, tilsvarer våre bevegelser i teksten for at vi skal kunne forstå den.

Denne tendensen blir enda tydeligere om en ser på det som er spesielt ved *16.07.41* i forhold til annen fiksjonslitteratur. Ved å legge seg så tett opp til virkeligheten, og samtidig eksplisitt fremvise de valg som blir tatt i komposisjonen av fortellingen, understrekes det at *16.07.41* fungerer som et slags fiksjonaliserende paradigme. Likheten med normalspråk understreker det som er fiksjonaliserende i normalspråket, og hvordan den skjønnlitterære fiksjonaliseringen skiller seg fra denne. I hovedsak hviler denne forskjellen på at skjønnlitteraturen røper sin egen fiksjonalitet og viser hvordan den skaper verdener som ikke allerede finnes, ut av verdenen vi befinner oss i. Den stadige fremvisningen av hypotetiske situasjoner i *16.07.41* kan tjene som eksempel på dette.

Fiksjonalisering setter i gang overskridelser, overskridelsene skaper så forskjeller som ikke kan forenes. Ut av dette vokser det spill, stadige vekslinger mellom posisjonene i

forskjellene. *16.07.41* viser hvordan disse spillene fungerer, både eksplisitt, spill og spillignende bevegelser er motiver som går igjen gjennom boken, men også ved å være plassert over en forskjell som så å si konstituerer hele boken: forskjellen mellom fiksjon og virkelighet. Spill i litteratur fungerer ved å være rettet mot en avslutning av spillet, samtidig som den stadige vekslingen mellom posisjonene bidrar til å endre posisjonenes forhold til hverandre. Dermed utsettes hele tiden avslutningen av spillet. *16.07.41* viser gjennom hele boken et ønske om varighet, et ønske om å få spillet til å vare lengre. Jeg setter dette ønsket i sammenheng med en frykt for døden hos romanens hovedperson og forteller, et ønske om å unnsnippe egen død, og et ønske om å unnsnippe savnet ved andres død.

*16.07.41* iscenesetter sin egen forfatter og sin egen tilblivelse, iscenesettelsen av forfatteren Dag Solstad innebærer en fremvisning av skrifthendelsen. Dermed setter boken i gang et spill rundt sin egen status som roman, forfatterens identitet og den litterære skapelsen. Alle disse tre spillene spiller videre i det en lukker boken, ingen av dem er avgjort. Dag Solstad har verken smeltet sammen med eller blitt for evig skilt fra *Dag Solstad*. Slik sett lykkes fortellerens ønske. Utsettelsen kom, enda en gang.

## BIBLIOGRAFI

---

Armstrong, Charles Ivan (2005) «Det livsviktige - Om W.B. Yeats og litteraturens biografiske dimensjon» i *Vagant* № 4. Ss. 102-113.

Armstrong, Paul B. (2005) *Play and the Politics of Reading – The Social Uses of Modernist Forms*. Ithaca: Cornell University Press.

Austin, John Langshaw (1965) *How to Do Things with Words*. London: Oxford University Press

Barthes, Roland (1994) «Forfatterens død» i Johansen, Knut Stene (Red.) *I tegnets tid*. Oslo: Pax. Ss. 49-54. Trykket i kopisamlingen ALLV-104 Moderne litteraturteori (2002). Bergen: Seksjon for allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Behrendt, Poul (2006) *Dobbeltkontrakten - en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.

Bennett, Andrew (2005) *The Author*. London: Routledge.

Bérubé, Michael (2006) *Rhetorical occasions: essays on humans and the humanities*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Bloom, Harold (1994 (Pocketutgave 1995)) *The Western Canon – The Books and Schools of the Ages*. New York: Riverhead Books.

Butler, Judith (2004) «Performative Acts and Gender Constitution» i Bial, Henry (Red.) *The Performance Studies Reader*. London: Routledge.

Eide, Tormod (1990) *Retorisk leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget.

Ellefsen, Bernhard (2006) «Formens ironi – Bemerkninger om fotnoteformen i *Armand V.*» i *Prosopopeia* № 4. Ss. 44-47.

Ellefsen, Bernhard (2007) «Litterære spor – En samtale med Dag Solstad» i *Prosopopeia* № 1. Ss. 6-18.

Fish, Stanley (1980 (Opptrykk 2003)) *Is There a Text in This Class?*. Cambridge: Harvard University Press.

Fish, Stanley (1981) «Why No One's Afraid of Wolfgang Iser» i *Diacritics*, Vol. 11, № 1. Ss. 2-13. Hentet fra <http://www.jstor.org/> den 01.08.2007.

Foucault, Michel (1995) «Hva er en forfatter?» i *Replikke* № 1. Ss. 57-69. Trykket i kopisamlingen ALLV-104 Moderne litteraturteori (2002). Bergen: Seksjon for allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

Foucault, Michel (2006) *Tingenes orden*. Oslo: Spartacus.

Genette, Gerard (2001) *Paratexts*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Goffman, Erving (1992) *Vårt rollespill til daglig – En studie i hverdagslivets dramatikke*. Oslo: Pax Forlag.
- Habermas, Jürgen (1991) *Borgerlig offentlighet - dens fremvekst og forfall*. Oslo: Gyldendal.
- Hagen, Erik Bjerck (2000 #1) «Litteratur og autenticitet» i *Norske Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, Vol. 3, № 2. Ss. 135-152.
- Hagen, Erik Bjerck (2000 #2) «Hva er et forfatterskap» i *Vinduet* № 3. Ss. 2-6.
- Hagen, Erik Bjerck (2004) «Syv romaner av Dag Solstad – En vurdering» i *Vagant* № 2. Ss. 46-60.
- Harding, James M. (1993) «Review: Given Movement: Determinant Response, Textual Givens, and Hegelian Moments in Wolfgang Iser's Reception Theory» i *Diacritics*, Vol. 23, № 1. Ss. 39-52. Hentet fra <http://www.jstor.org/> den 13.10.2006.
- Haarder, Jon Helt (2004) «Performativ biografisme - Litteraturvitenskapen og det intime liv» i *Kritik*, Vol. 168, № 1. Ss. 28-35.
- Haarder, Jon Helt (2005) «Det særlige forhold vi hadde til forfatteren – Mod et begreb om performativ biografisme» i *Norske Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, Vol. 8, № 1. Ss. 1-14.
- Iser, Wolfgang (1974) *The Implied Reader – Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1978 (Pocketutgave 1980)) *The Act of Reading – A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1981) «Talk Like Whales: A reply to Stanley Fish» i *Diacritics*, Vol. 11, № 3. Ss. 82-87. Hentet fra <http://www.jstor.org/> den 13.10.2006
- Iser, Wolfgang (1989 (Pocketutgave 1993)) *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1993) *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (1997) «The Significance of Fictionalizing» trykt i *Anthropoetics* Vol. 3, № 2. Hentet fra [http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser\\_fiction.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/iser_fiction.htm) den 13.10.06.
- Iser, Wolfgang (2000) *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press
- Iser, Wolfgang (2006 (Optrykk 2007)) *How to Do Theory*. Malden: Blackwell Publishing.
- Iunker, Finn (2007) «Brev til *Vagant*» i *Vagant* № 2. Ss. 24-31.

- Johannesen, Georg (1987 (Opptrykk 2001)) *Rhetorica Norvegica*. Oslo: Gyldendal.
- Johansen, Anders (2002) *Talerens troverdighet – Tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jul-Larsen, Kristoffer (2004) «Teori og praksis – familiealbum med kommentarer» i *Vagant*, № 4. Ss. 78-81.
- Jul-Larsen, Kristoffer (2006) «Alt er laget på et juleverksted uansett – Intervju med Erling Aadland» i *Prosopopeia* № 4. Ss. 6-12.
- Jul-Larsen, Kristoffer (2007) «Å skape seg selv og sin leser – En notis til Augustins bekjennelser» i *Prosopopeia* № 2. Ss. 20-21.
- Kittang, Atle; Linneberg, Arild; Melberg, Arne; Skei, Hans H. (Red.) (1991) *Moderne litteraturteori – En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjerkegaard, Stefan; Nielsen, Henrik Skov; Ørjasæter, Kristin (Red.) (2006) *Selskrevet – Om litterær selvframstilling*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lentricchia, Frank; McLaughlin, Thomas (Red.) (1990) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lothe, Jakob; Refsum, Christian; Solberg, Unni (1999) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lycan, William G. (2003) *Philosophy of Language - a contemporary introduction*. London: Routledge.
- Lægereid, Sissel; Skorgen, Torgeir (Red.) (2001) *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Lægereid, Sissel; Skorgen, Torgeir (2006) *Hermeneutikk – en innføring*. Oslo: Spartacus.
- Marcus, Laura; Nicholls, Peter (2004) *The Cambridge History of Twentieth Century Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyrowitz, Joshua (1986) *No Sense of Place – The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*. Oxford: Oxford University Press.
- Moran, Dermot (1999) *Introduction to Phenomenology*. Florence: Routledge. Hentet fra <http://site.ebrary.com/lib/bergen/Doc?id=10035294> den 10.11.06.
- Marlow, James (1976) «Fish Doing Things with Iser and Searle» i *MLN*, Vol. 91, № 6. Ss. 1603-1612. Hentet fra <http://www.jstor.org/> den 15.07.07.

- Oort, Richard van (1997) «Fiction in Literary and Generative Anthropology: An Interview with Wolfgang Iser» i *Anthropoetics*, Vol. 3, № 2. Hentet fra [http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/Iser\\_int.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/Iser_int.htm) den 13.10.06.
- Prenowitz, Eric (2006) «Make Believe: Manhattans's Folitterature» i *New Literary History*, Vol. 37, № 1. Ss. 147-167. Hentet fra [http://muse.jhu.edu/journals/new\\_literary\\_history/toc/nlh37.1.html](http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/toc/nlh37.1.html) den 21.06.07.
- Ranci re, Jacques (2006) *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum.
- Røssaak, Eivind (2005) *Selviakttakelse - en tendens i kunst og litteratur*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Sennett, Richard (1992) *Intimitetstyranniet*. Oslo: Cappelen.
- Searle, John R. (1979 (Opptrykk 1981)) *Expression and Meaning – Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sletteland, Kjetil (2004) *På sporet av det tapte tog – Dag Solstads 1970-tallsromaner*. Bergen: Universitetet i Bergen, Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap.
- Slettvoll, Anne-Lise (2004) *Reisemotivet i 16.07.41 og hos den tidlige Dag Solstad*. Bergen: Universitetet i Bergen, Nordisk institutt.
- Solstad, Dag (2000) «Nødvendigheten av å leve inautentisk» i *Artikler om litteratur*. Oslo: Oktober. Ss. 126-139.
- Solstad, Dag (2002) *16.07.41*. Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag (2003) *16.07.41*. Oslo: Oktober.
- Swann, Charles (2001) «‘Autobiografiction’: Problems with Autobiographical Fictions and Fictional Autobiographies. Mark Rutherford's Autobiography and Deliverance, And Others» i *The Modern Language Review*, Vol. 96, № 1. Ss. 21-37. Hentet fra <http://www.jstor.org/> den 05.04.06.
- Theisen, Bianca (2000) «The Four Sides of Reading: Paradox, Play and Autobiographical Fiction in Iser & Rilke» i *New Literary History*, Vol. 31, № 1. Ss. 105-128. Hentet fra [http://muse.jhu.edu/journals/new\\_literary\\_history/toc/nlh31.1.html](http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/toc/nlh31.1.html) den 05.04.06.
- Tjønneland, Eivind (2002) «Solstad har klart det igjen» i *Morgenbladet* 4.10.2002.
- Tveito, Finn (2003) «Avla av skrift – Om 16.07.41 av Dag Solstad» i Sejersted, J rgen Magnus; Vassenden, Eirik (Red.) *Norske litterær  rbok 2003*. Oslo: Det norske samlaget. Ss. 140-155.
- Windt, Benedicta (2006) «Personnavn i litteraturen» i Sejersted, J rgen Magnus; Vassenden, Eirik (Red.) *Norske litterær  rbok 2006*. Oslo: Det norske samlaget. Ss. 208-230.

Vassenden, Eirik (2004) *Den store overflaten - Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: N. W. Damm & søn.

Aadland, Erling (2000) *Fortelleren og skriveren*. Oslo: Spartacus.

Aadland, Erling (2002) «Åndsfunksjonærens inngivelse» i *Vagant*, № 3-4. Ss. 23-26.

Aadland, Erling (2006) *Farvel til litteraturvitenskapen*. Oslo: Spartacus.