

# **Kaos og orden**

**En lesning av visuelle og postmodernistiske nedslag  
i Simon Strangers *Mnem***

Kine Holden Meling

174253



Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier  
Universitetet i Bergen  
Våren 2011

## Forord

Siden jeg begynte på masterstudiet, har oppgaven min endret og utviklet seg i nye retninger. Da jeg høsten 2008 tok kurset ”Utopisk og dystopisk litteratur” ved Universitetet i Bergen, fattet jeg interesse for litteratur som beskriver håpet om og lengselen etter en bedre verden. Etter å ha lest samtidslitteratur hvor utopien og det utopiske er sentrale motiver,<sup>1</sup> var det én bok som skilte seg ut: Simon Strangers *Mnem* (2008). Da jeg første gang leste *Mnem*, ble jeg overrasket over hvor mye informasjon og historier, og hvor mange fortellerstemmer, tidsperspektiver og ulike sjangre som fantes i en roman på 504 sider. Det første jeg merket meg, var romanens form og utforming, der Stranger skaper en visuell og litterær vev. Ved første gjennomlesning virket det hele som en ambisiøs fortelling, men romanen opplevdes også som mangelfull. Stranger åpnet mange dører, men jeg satt også igjen med mange spørsmål. Arbeidet med oppgaven vil ikke være et forsøk på å knekke en kode, men jeg vil analysere fra flere innfallsvinkler for å nøste opp i problemene og inntrykkene jeg har fått ved lesningen av romanen.

Det er mange som fortjener en takk for at jeg i det hele tatt har kommet i mål med denne avhandlingen. Først og fremst vil jeg takke min veileder Pål Bjørby som trodde på prosjektet mitt før jeg selv gjorde det, for sitt smittende engasjement, verdifulle råd, konstruktiv kritikk – og ikke minst nødvendig grensesetting. Jeg vil takke elevene og kollegaene mine på Bergen katedralskole, samt Mona Tiegs for korrekturlesning. Lesesalsgjengen, særlig Marie, Hæge, Snorre og Else, fortjener en stor takk for livet både på og utenfor lesesalen. En takk går også til Morten Auklend for gode råd og en dør som alltid står åpen. Mine samboere Lena og Marith fortjener en stor takk for å holde humøret mitt oppe gjennom skriveprosessen, og takk til Lasse André for godt vennskap og kontemplering gjennom studietiden. En takk går også til Simon Stranger for imøtekommenhet og hjelp. Sist, men ikke minst, en takk til familien og haugesundsgjengen for gode tips, middager, gjennomlesninger, støtte og oppmuntring.

Bergen 16. mai,

Kine Holden Meling

---

<sup>1</sup> Blant annet Nikolai Frobenius’ *Den sjenerte pornografen* (1999), Stein Inge Spurklands *Bilder fra en reise til den andre siden av havet* (2007) og Mattis Øybøs *Ingen er alene* (2008).

# Innhold

<b>FORORD</b> .....	<b>2</b>
<b>1 INNLEDNING</b> .....	<b>5</b>
1.1 HVORFOR SIMON STRANGER? .....	5
1.2 SAMMENDRAG AV <i>MNEM</i> .....	7
1.3 RESEPSJON .....	10
1.3.1 <i>Anmeldelser</i> .....	12
1.3.2 <i>Doktoravhandling</i> .....	15
1.4 FREMGANGSMÅTE, PROBLEMSTILLING OG METODISKE VURDERINGER.....	18
<b>2 TEORETISKE INNGANGER</b> .....	<b>22</b>
2.1 MODERNISME OG POSTMODERNISME I LITTERATUREN .....	23
2.1.1 <i>Ironi</i> .....	26
2.1.2 <i>Modernisme og totalitet</i> .....	28
2.1.3 <i>Performativitet</i> .....	31
2.2 VISUELLE PERSPEKTIVER .....	34
2.2.1 <i>Arkitektur, modernisme og ny monumentalitet</i> .....	35
2.2.2 <i>Postmodernistisk arkitekturdiskurs</i> .....	37
2.2.3 <i>Romlig visualitet</i> .....	39
<b>3 FORM, STRUKTUR OG FORTELLERE I <i>MNEM</i></b> .....	<b>41</b>
3.1 STRUKTUR OG NARRATIV OPPBYGGING.....	41
3.2 KRONOLOGI.....	42
3.3 HVEM FORTELLER? .....	44
3.3.1 <i>Peter og Oliver</i> .....	44
3.3.2 <i>Forfatteren som forteller</i> .....	47
3.3.3 <i>Pålitelighet og distanse</i> .....	48
3.3.4 <i>Andre fortellere</i> .....	51
<b>4 DET VISUELLE OG ARKITEKTONISKE I <i>MNEM</i></b> .....	<b>55</b>
4.1 DET ARKITEKTONISKE ROMMET.....	55

4.2	GEOMETRISK OG ORGANISK HARMONI? .....	60
4.3	EN POSTMODERNISTISK ARKITEKTUR I BYEN NEM.....	65
4.4	VISUELL PERFORMATIVITET .....	70
<b>5</b>	<b>POSTMODERNISTISKE ELEMENTER I <i>MNEM</i>.....</b>	<b>73</b>
5.1	FORMENS IRONI .....	73
5.2	FOTNOTESJANGEREN.....	77
5.3	INTERTEKSTUALITET .....	82
5.4	KONSTRUKSJON AV EN ”VIRKELIG” HISTORIE.....	86
5.4.1	<i>Forfatteren</i> .....	86
5.4.2	<i>Olivers dagbok og mnemoteknikk</i> .....	89
5.4.3	<i>Fotografier</i> .....	93
5.4.4	<i>Byen Nem</i> .....	96
<b>6</b>	<b>ORDEN I KAOSSET.....</b>	<b>99</b>
	<b>LITTERATURLISTE .....</b>	<b>106</b>
	<b>SAMMENDRAG .....</b>	<b>112</b>
	<b>ABSTRACT .....</b>	<b>113</b>

# 1 Innledning

## 1.1 Hvorfor Simon Stranger?

Simon Stranger er en kunnskapsrik forfatter med kjennskap både til den litterære og idéhistoriske tradisjonen, men har også en inngående kunnskap om kunst og samfunnsvitenskap. Det som kjennetegner Stranger, er at han skriver på en presis måte, men det er krevende å lese bøkene hans. Å befinne seg i Strangers univers er som å være fanget i en labyrint: i et system av kompliserte korridorer som bevisst er konstruert for å forvirre den som befinner seg i dem og hvor leseren lett kan gå seg bort. Romanene til Stranger har fått god respons hos kritikere, men Stranger har likevel ikke markert seg som forfatter hos publikum. Det er gjennom barnebøkene sine, herunder den prisbelønte *Gjengangeren* fra 2006, Stranger først og fremst er blitt kjent.

Ved første gjennomlesning opplevde jeg Strangers *Mnem* som noe nytt og originalt. Hans forfatterskap forholder seg imidlertid til flere litterære diskurser. Her kan 1800-tallets utopiske romantradisjon nevnes, men også en postmodernistisk estetikk. Stranger har selv pekt på flere av disse diskursene som inspirasjonskilder, og resepsjonen av *Mnem* har også fokusert på disse tradisjonene, da spesielt den utopiske.

Simon Stranger er bevisst på hva han gjør, og trekker veksler på internasjonale forfattere som Jorge Luis Borges og Georges Perec i arbeidene sine.<sup>2</sup> *Mnem* er en sammensatt tekst der mange elementer og uttrykksformer skaper en litterær vev. I *Mnem* følger man fiktive mennesker og fiktive skjebner som veves sammen i en historie som utspiller seg i og rundt byen Nem. Romanen er et nettverk av småhistorier, narrativer og talløse sjangrer, og den tar opp i seg sjangerkonvensjoner fra eksempelvis detektivfortellinger, dokumentarer og biografier. I Borges' verk, spesielt *Ficciones* [*Labyrinter*] (1956), skaper forfatteren egne verdener hvor virkeligheten oppløses og menneskene er på (en evig) jakt etter en slags erkjennelse, i form av korte tekster preget av mange historiske og litterære referanser. Perec eksperimenterer med både virkemidler og narrativer, og romanverket *La Vie mode*

---

<sup>2</sup> I ett av narrativene i *Mnem* henviser fortelleren også til Borges' *Labyrinter* og Percs *Livet bruksanvisning*.

*d'emploi* [*Livet bruksanvisning*] (1978) består av et mangfold av fortellerstemmer, uavhengig av tradisjonell form og kronologi.<sup>3</sup>

Grensen mellom fiksjon og ”virkelighet”<sup>4</sup> er tvetydig i *Mnem*, hvor Stranger dokumenterer det fiktive og flerperspektivistiske universet ved hjelp av faktaopplysninger og fotografier. Med henvisninger til Rousseau, Platon, Locke og Rawls tar *Mnem* med leseren gjennom et litterært og teoretisk terreng. Selv karakteriserer Stranger *Mnem* som en totalroman ”som forsøker å beskrive absolutt alt (→Ungdommelig overmot, →Idioti, →Utopi og →Umulig)” (Stranger 2008, 498). I den avsluttende delen av romanen, appendikset, kommenterer fortelleren:

Det var først nå i våres i 2007, mens jeg jobbet med slutten på denne romanen, at jeg til sist innså det ironiske i at jeg var blitt fanget av utopien. At jeg hadde begitt meg ut på noe umulig [...] Jeg har selvfølgelig tenkt helt fra begynnelsen av at noe må utelates, men likevel, likevel har jeg hatt en drøm om å få med alt [...] Det er selvfølgelig idiotisk. Ikke minst fordi romaner gjerne har en tendens til å leve sitt eget liv, ha sine egne lover og regler, sine egne ønsker og retninger [...] Og alt denne forestillingen har gjort, er å føre meg på villspor, få meg til å gå vill i boken, slik at jeg har havnet i enhver forfatters dystopi: å slette alt det du har jobbet med hver dag, helg og ferie i flere år (2008, 499).<sup>5</sup>

Fortelleren initierer her et ironisk, lekende forhold mellom protagonistene i historien, fortelleren og fortellingen. Fortelleren konkluderer med at han har forvillet seg inn i romanens labyrint fordi han har hatt et ønske ”om å få med alt”. Han har innsett det ironiske i å bli fanget av utopien: den er ikke gjennomførbar.<sup>6</sup> At fortelleren, som her utgir seg for å være forfatteren, kommenterer fortellehandlingen, fører til et komplekst og litterært spill som fremkaller en ironisk ambivalens mellom fortelleren og det fortalte. Ironien er leken, men også en demaskeringsteknikk og et distanserende grep fra fortelleren.

---

<sup>3</sup> Disse intertekstuelle referansene utdyper jeg i kapittel 5.3, ”Intertekstualitet”.

<sup>4</sup> Jeg bruker begrepet ”virkelighet”, senere uten anførselstegn, fordi det er et begrep som er i romanen selv. Ut fra postmodernistisk tenking er virkelighet et vanskelig og lite tilfredstillende begrep å bruke. Men fordi dette begrepet brukes gjennomgående i romanen, vil jeg også videre benytte meg av det.

<sup>5</sup> Om det er fortelleren eller forfatteren som sier dette, vil jeg komme nærmere inn på i kapittel 3.3, ”Hvem forteller?”.

<sup>6</sup> Utopi blir i det følgende forstått ut fra romanens forsøk på å konstruere en ”utopisk” by, Nem. Utopien er både politisk rettet og en egen litterær sjanger. I politisk henseende er utopiske tanker viktige for å grunnlegge ideelle samfunn som er trygge og stabile, og som litterær sjanger manifesterer utopien seg som et imaginært fiksjonssted i teksten.

Med sitatet ovenfor som utgangspunkt vil jeg nærme meg *Mnem*. Jeg vil gjøre en narratologisk analyse hvor jeg sammenfatter form og innhold med de visuelle og arkitektoniske aspektene i romanen. Romanprosjektet vitner om et nostalgisk og parodisk forhold til ulike litterære og arkitektoniske tradisjoner og epoker. Det er imidlertid vanskelig å skille hvor *Stranger* er melankolsk,<sup>7</sup> lekende eller ironisk til sine forelegg. Den ironiske distansen etableres i spennet mellom fortellerens diskurs, romanens handlingsforløp og sirkulære struktur. Jeg vil derfor trekke linjer til de modernistiske og postmodernistiske elementene i romanen, og undersøke hvordan de parodiske og ironiske holdningene gjennomsyrrer romanen.

## 1.2 Sammendrag av *Mnem*

*Mnem* er et nettverk av sjangrer og visuelle uttrykk. Det er en komplisert roman, fordi den veksler mellom minst tre hovednarrativer, og handlingen foregår gjennom flere lag av mer eller mindre selvstendige narrativer. Den første historien følger den danske forfatteren Peter Ørlinge Oort som var den første som ble født i Nem, og som nå reiser tilbake for å skrive om den. Men da Peter drar tilbake til fødestedet sitt for å skrive Nems historie, finner han ingen informasjon om byen før 1959. Overalt hvor han leter, i aviser, bøker og på nett, opplyses det at byen Nem ikke ble åpnet før i 1959, mens han selv ble født i 1955. Her kommer en av romanens hovedtematikker til syne, for ”hva skjedde i de fire årene fra 1955 til 1959? Hva slags idealistisk prosjekt var det snakk om? Hva var grunnen til at ingen syntes å vite noe?” (*Stranger* 2008, 120).

Det andre narrativet handler om den fiktive byen Nem, fremstilt av dagboken til Oliver Poppeliér. Oliver var en av Nems grunnleggere, og mister gradvis hukommelsen sin utover i fortellingen. Oliver anvender dagboken som et medium for å erindre og memorere: ”*det hjelper å skrive. Skriften fremkaller minnene [...] Å skrive*

---

<sup>7</sup> Jeg baserer min forståelse av melankoli på Julia Kristevas oppfatning av melankoli som kunstnerisk skaperkraft (1987). Historisk er melankolibegrepet knyttet til flere ulike forestillinger, men jeg tar utgangspunkt i melankoli som en litterær konfigurasjon. I sin gjennomgang av Kristeva, skriver Torill Moi: ”Hos melankolikeren er affektene – sinne, glede, frykt, hat – innelåst i en krypt sammen med den døde ’morstingen’. Den depressive melankolien (tristheten) er en slags erstatning for de tapte affektene: den endeløse tristheten svøper seg om subjektet og beskytter jeget mot fragmentering. Tristheten er altså en forsvarsreaksjon. Melankolikeren tror ikke på språket. For henne er språket tomt: affektene er et annet sted.” Se Moi 1994, Innledning i Kristevas *Svart Sol – depresjon og melankoli*.

er å huske” (2008, 176;381).<sup>8</sup> Ved å bruke byen Nem som et mnemoteknisk<sup>9</sup> utgangspunkt, der Oliver ser for seg byen med gater, hus, nummerskilt og parker, får han hukommelsen tilbake. Peter og Oliver er på jakt etter det samme: å løse gåten om hva som egentlig skjedde med byen Nem. Peter avdekker gradvis hendelser som Oliver ikke husker, eller som ingen andre lenger ønsker å huske.

Et tredje narrativ som figurerer i *Mnems* bakgrunn, er ”forfatteren”. Denne forfatterstemmen<sup>10</sup> kommer ikke til syne i romanens hovedtekst, men markerer seg i bruksanvisningen, fotnotene og appendikset. Dette metaperspektivet er med på å veilede og mislede leseren. Forfatterstemmen kommenterer romanens komposisjon og forkaster historier underveis, samtidig som forfatteren lister dem opp i appendikset under overskriften ”Biblioteket for slettede fortellinger”. Selv om det kan virke som forfatterstemmen har kontroll over det hele, har han imidlertid ikke oversikt, og dette problematiserer og forvansker fortellerens søken etter å ”få med alt”.

Ved siden av disse tre fortellingene finnes en rekke andre fortellinger og narrativer, hvor noen har klare linjer til hovednarrativene mens andre kan, ifølge forfatterstemmen, leses frittstående fra hovedteksten. De ulike fortellingene varierer både i innhold og form, men historiene henger likevel sammen. Dette er en av *Mnems* sentrale tematikker: å vise at hendelser som i utgangspunktet ser ut til å være tilfældigheter er en del av en større struktur. Samtidig ser vi også at historiene resulterer i nye historier og hendelseskjeder:

Og hver hendelse i byen griper inn i alle de andre og setter i gang en kjede av nye hendelser. Hvert skritt, hvert blick og hvert åpne vindu griper inn i hverandre og vil føre til tusenvis av nye hendelser, til nye møter, til ekteskap, fødsler, skilsmisser og dødsfall (2008, 399).

Det som er spesielt med disse hendelsene, er at de, i denne historien, er forutbestemte og deler av et større system eller en større ”vev”. Fortellerne stopper opp på ulike

---

<sup>8</sup> Olivers dagbok er skrevet i kursiv og henvisningene herfra blir i det følgende gjengitt i den originale formen.

<sup>9</sup> Mnemoteknikk, først kjent fra grekeren Simonides og gjenfødt i renessansen, er et fellesnavn for ulike metoder der en hjelper minnet å holde fast på og huske viktige ideer eller prinsipper i abstrakte verbale ytringer. Man forestiller seg disse, på forhånd, som ulike konkrete sanse- eller synsinntrykk, og systematiserer, visualiserer eller gir det assosiative tilknytninger. Ved å disponere for eksempel reelle rom gjenkaller en de indre rommene (Fjellskål 2005, 5-6).

<sup>10</sup> Jeg velger å kalle denne fortellerstemmen ”forfatterstemmen” og ”forfatteren” for å skille denne fortelleren fra de andre, se kapittel 3.3.



steder gjennom historien og verden, og tilfeldigheter og sammentreff forårsaker store variasjoner for startbetingelsene: ”[F]or hendelser følger etter hverandre etter bestemte lover, etter bestemte mønstre, og kan ikke annet” (2008, 342). Romanens hendelser er ledd i et dynamisk kaos hvor alt påvirkes av og påvirker alt.<sup>11</sup> I Strangers univers er tilfeldighetene elementer i en større struktur. *Mnems* begjær etter avslutning og klimaks illustreres i Peters narrativ, som i realiteten er en nedtelling mot hans død. Alle narrative og historiene i romanen er ledd i en årsakskjede som til slutt forårsaker Peters ulykke. I *Mnem* gjelder vitenskapens lover om årsak og virkning for menneskelige forhold og livsløp, noe forfatterstemmen reflekterer over i appendikset:

Hvis man kaster en sprettball inne i et stort rom, som f.eks. en gymsal, finnes det da noe annet enn ett og bare ett sted ballen vil komme til å lande? Og ville man ikke, forutsatt at man kjente alle forholdene i rommet [...] kunne forutsi hvor ballen ville lande, allerede i det øyeblikket den forlot hånden? (2008, 489).

Romanens rom- og tidskonsept fremstilles som et system som lar seg beskrive med naturlover. Peters ulykke er forutbestemt og determinert av hendelser som går langt utover vår tidskonsepsjon, hvor menneskene er underlagte universets kaos.<sup>12</sup> Utgangspunktet for romanens temporalitetsstruktur er at et lite blaff fra vingene til en sommerfugl et sted på jorden, teoretisk sett kan forårsake uvær på motsatt side av kloden. I *Mnem* er det øyeblikket rett før The Big Bang og en kjempeøgles død for millioner av år siden som starter årsakskjeden som fører til Peters ulykke.

De ulike narrative og småhistoriene har én ting til felles: byen Nem. Historiene går i ulike retninger, men samles alltid i knutepunktet Nem. Leserne får blant annet høre om reisen til et sett middagstallerkener i porselen, fra det ble

---

<sup>11</sup> Disse momentene diskuterer Morten Auklend i sin doktoravhandling fra 2010, ”*EIN system total*”? *Utopier og dystopier i norsk etterkrigslitteratur*: ”Med ’hendelser’ signaliseres det singulære, *eventer* som inntreffer plutselig i tid og rom [...] med leddet ’følger etter hverandre’ visualiseres et mønster, før ’bestemte lover’ og ’bestemte mønstre’ styrer hendelsene i retning av det repetitive, til naturens lovmessighet, som skaper kontinuitet og sammenheng – og til slutt markerer leddet ’kan ikke annet’ den endelige overgivelsen av det singulære til teleologien” (Auklend 2010, 130). Auklends doktoravhandling kommer jeg tilbake til i resepsjonskapitlet.

<sup>12</sup> Determinisme, sommerfugleffekt og kaosteori er begreper forfatterstemmen reflekterer over i appendikset, hvor ”døden” blir fremstilt som den endelige determinasjon (Stranger 2008, 489-490). Denne tanken er for stor til å forfølge i min oppgave, men begrepet ”kaos” er noe jeg vender tilbake til i lesningene.

produsert mot slutten av 1780-årene i England og til det dukker opp i en brukthandel i Nem mot slutten av det 20. århundre. Man får også historien om tulipanenes opprinnelse og tulipanhandelen på 1600-tallet. Og hvilken sammenheng har historien til Nem? Jo, tulipanene:

[v]okste og fikk nye avleggere etter som årene gikk, i en stadig voksende slekt av tulipaner, som til sist vil omfatte flere millioner blomster som blir solgt overalt i verden. En av dem befinner seg i midten av en bukett som Peter akkurat nå står i Niergaten [i Nem] og får pakket inn i papir og plast (2008, 259-260).

Romanen er ikke bare på jakt etter en sammenheng mellom narrative i romanen, men at narrative skal føres sammen i et gitt sentrum, som i denne romanen er byen Nem. Dette resulterer i et innfløkt nett av historier som griper inn i hverandre, og jeg skal i denne avhandlingen se nærmere på både byen Nem, Peter, Oliver og forfatterkarakteren.

### 1.3 Resepsjon

*Mnem* fikk oppmerksomhet da den en uke før papirboken ble sluppet, ble lagt ut på nett til gratis nedlastning. Stranger begrunnet dette ved å si at e-boken kunne gi forfattere større inntekter ved å kutte bokhandlerleddet. Om dette var et intendert litteraturpolitisk innspill for å skape debatt, kan diskuteres, men forfatterforeningens Anne Oterholm syntes dette var problematisk. Oterholm presiserte at bokhandelen var nødvendig som et formidlingsledd og som en faghandel for: ”selv om alt kan kjøpes på nettet, blir det ikke lettere å finne fram” (Pedersen 2008). I Stranger tilfelle understrekte Oterholm at det var en form for markedsføring og at Stranger egentlig ikke var interessert i å gi bort *Mnem* gratis.

*Mnem* er ikke bare en roman, men et intertekstuelt nettverk<sup>13</sup> som strekker seg lengre enn bare til bokform. Stranger har blant annet markedsført seg selv som

---

<sup>13</sup> En forutsetning for termen ’intertekstualitet’ er at ingen tekst kan forstås uavhengig av andre tekster. Jeg forstår intertekstualitet med utgangspunkt i Roland Barthes (1988). Barthes anser ikke at intertekster overgår hverandre, men opptrer sammen i en dialog. Teksten må ses på som en vev: ”[A] skein of different voices and multiple codes which are at once interwoven and unfinished”. Se Barthes 1998, ”Textual analysis: Poe’s ’Valdemar’”, 193. I Lodge & Wood, *Modern Criticism and Theory. A reader* (2008). Når jeg bruker termen intertekstualitet, skiller jeg mellom den eksplisitte eller bevisste intertekstualiteten og den implisitte eller ubevisste. I henhold til *Mnem* skiller jeg mellom intertekstualitet innen teksten og i relasjon til andre tekster.

forfatter ved å sette seg på utstilling.<sup>14</sup> På nettstedet [www.visitnem.com](http://www.visitnem.com) har Stranger opprettet et nettsted for den fiktive byen Nem. Her finner man informasjon om byen: Hvor man kan spise og bo, og hvilke attraksjoner som finnes i Nem. En av karakterene i romanen, arkitekten Susanne Krüvel, har også fått publisert arkitekttegningene av Nem i det flerspråklige magasinet *The Kakofonie*. Innsikten finnes kanskje i betydningen av ”Kakofonie” (av gr. *kakophonos*, ’disharmonisk’) som tilsier at det er noe kaotisk og komplekst i romanens dialog. Den litterære postmodernismen kjennetegnes også av en kakofoni av stemmer.<sup>15</sup>

Det har ikke blitt skrevet mye om *Mnem*, med unntak av et par litterære artikler, mottakelsen den har fått i pressen, en doktoravhandling fra 2010 og anmeldelsene Stranger har skrevet selv.<sup>16</sup>

’Mnem’ my ass! Bare det å gi en bok en gresk tittel er faen meg nok. Drittbok. Jeg gadd ikke åpne den engang. Og vet du hva, den fungert ikke engang til å fyre opp peisen med. Jævla pretensjose, wannabe-intellektuelle fakta-helvetestrever-gnom. Gi ut en slik bok til, så skal jeg faen meg denge deg i hue med hele restopplaget av denne drittboka til du ikke lenger klarer å snakke annet enn gresk selv! (Stranger 2008, 501).

Romanen har fått god kritikk, der Stranger har blitt sammenlignet med litterære storheter som W. G. Sebald (Krøger 2008), og i norsk kontekst Mattis Øybø (Simenstad 2008) og Trude Marstein (Prinos 2008). Jeg vil peke på noen av de mest sentrale tendensene for resepsjonen av *Mnem*, og kommentere deler av resepsjonen som er relevant for mitt arbeid og som på ulike måter trekker frem vesentlige aspekter ved romanen.

Gjennomgående for resepsjonen av *Mnem* i pressen er fokuset på utopibegrepet og totalromanen, der ingen av anmelderne i utgangspunktet forholder seg til hva som ligger i disse begrepene eller problematiserer dem. Romanen beskrives som alt fra en tapt utopi (Krøger 2008), *Mnem* som den umulige

---

<sup>14</sup> I Oslo, Høvikodden, Lillestrøm og Lilleaker har Stranger tatt med seg hjemmekontoret sitt (pult, stol, pc, kopp, presskanne etc.) og jobbet som vanlig, og publikum har blitt oppfordret til å forstyrre (Larsen 2008, 24).

<sup>15</sup> I *The Sense of an Interior* (2004) påpeker Diana Fuss at det i en analyse av tekst også er viktig å se på forfatteren – og forfatterens ritualer: ”The theater of composition is not an empty space but a place animated by the artifacts, mementos, machines, books, and furniture that frame any intellectual labor. These material props, and the architectural spaces they define, are weighted with personal significance, inscribed in equal measure by private fantasy and cultural memory” (Fuss 2004, 1-2).

<sup>16</sup> Romanen kom ut i henholdsvis 2008.

totalromanutopien (Lous 2008), til diskusjonen om hva som kjennetegner det perfekte samfunn (Simenstad 2008). I artikkelen ”Romanen nå” fra 2009 skisserer Jan Kjærstad noen av tendensene i de siste tre tiårenes romanskiving. Her karakteriserer Kjærstad *Mnem* som en science fiction-roman,<sup>17</sup> selv om han også nevner den polyteistiske roman, den sjangerblandede roman, nettromanen, idéromanen og den eksentriske roman (Kjærstad 2009, 13). Kjærstad kritiserer samtidslitteraturen fordi forfattere mangler en vilje til å eksperimentere, spesielt med formen. Det er ”[b]økene som gjennom sin form, sin skrivemåte, bryter med grunnleggende forestillinger og antyder nye veier for tanken” som er omveltende (2009, 12). *Mnem* rubriseres som både en science fiction-roman, en totalroman og en roman med utopiske ansatser. Jeg vil i det følgende undersøke hvordan anmelderne legitimerer sine bedømmelser.

### 1.3.1 Anmeldelser

Under overskriften ”Hele verden i én bok” gir Cathrine Krøger følgende vurdering av *Mnem*: ”intet mindre enn et vellykket forsøk på en såkalt totalroman” (Krøger 2008). Hva Krøger mener med ”vellykket” og ”totalroman”, sier hun ingenting om. Tora Systad Tyssen roser *Stranger* for å være ambisiøs i ”alle historiene han prøver å knyte saman” (Tyssen 2008) fordi han lykkes. Dette er selvmotsigende fordi Tyssen likevel gjør det samme som Krøger når hun avslutter anmeldelsen sin ved å spørre: ”Er det ein totalroman? Ikkje heilt, men nesten” (Tyssen 2008). Tyssen har ikke nevnt begrepet totalroman tidligere i anmeldelsen sin, men leseren finner ansatser til forståelse når hun beskriver boken som et ”lappeteppe” og at *Stranger* lar leserne komme inn i ”nærast alle livets sider” (Tyssen 2008).

Camilla Mickelson Lous fortsetter ordleken med å karakterisere romanen som en ”umulig totalroman-utopi” der hun videre fastslår at *Stranger* søker å ”fange utopien”, men at byen *Nem* er en ”feilslått utopi” (Mickelson Lous 2008). Ved å anvende begreper som ”totalroman-utopi”, kan en spørre seg hvem Mickelson Lous og anmelderkorpset kommuniserer med. På den siden kan romanen fremstå som kompleks og uklar ved å bruke en slik abstrakt terminologi. På den andre siden bruker *Stranger* denne terminologien selv, og anmelderne anvender *Strangers*

---

<sup>17</sup> Her refererer Kjærstad til science fiction-romanene på 1960- og 70-tallet skrevet av Samuel R. Delany og Philip K. Dick, som representerer spekulativ fiksjon. Handlingen må ikke nødvendigvis være lagt til et romskip (Kjærstad 2009, 13).

begrepsapparat. Stranger og anmelderne prøver å vise bredde i *Mnem* ved å bruke begreper som trenger en større diskusjon, hvorved det skapes forvirring i motsetning til klarhet. Anmelderne gjør det enkelt når de definerer begrepene på samme måte som Stranger. Hvorvidt det er mulig å danne et begrepsapparat som er tilfredstillende, er diskutabelt. På lik linje med Stranger konstruerer anmelderne begreper som verken er teorinøytrale eller enkle å definere, og hvor det er en høy grad av debattvirksomhet. Det å anvende et språk og en terminologi som delvis er utilgjengelig, er med på å skape vanskeligheter for enhver leser.

Selv om han ikke reflekterer over begrepet utopi, er Kjell-Richard von Wachenfeldt (2009) én av anmelderne som gir eksempler på noen av de utopiske ansatsene som finnes i *Mnem*.<sup>18</sup> Ifølge von Wachenfeldt går alle de utopiske prosjektene under noe som karakteriserer utopien: Den kan aldri oppnås. Begrepet ”utopi” i dagligtalen forbindes ofte med en lykketilstand eller et perfekt sted,<sup>19</sup> noe man kan se påvirkninger av både hos anmelderne av *Mnem* og hos Stranger selv. Line Madsen Simenstad mener *Mnem* stiller viktige spørsmål som ”Hva er det perfekte samfunn?” (Simenstad 2008), noe Simon Stranger også tar opp i romanen. I appendikset sier forfatterstemmen: ”Utopien finnes. Den lever overalt omkring oss. På reklameplakatene. På tv. I tankene våre. Den ligger i hver forestilling om det perfekte. Om en tilværelse uten motstand. Uten ujevnheter, feil eller uskjønnheter. Evig lykke” (Stranger 2008, 498). Her har Simenstad misforstått hva som ligger i Strangers bruk av utopibegrepet: for utopiens siktemål er ikke å oppnå det ”perfekte”. Strangers svar på hva som er det perfekte samfunn, er ironisk. Jeg mener resolutt at utopibegrepet representerer nostalgien, håpet og forestillingen om et godt sted – men som igjen er en urealiserbar idé. I tillegg vektlegger jeg menneskers håp og lengsel etter en bedre verden.<sup>20</sup> Dette er noe jeg kommer tilbake til, både i teoridelen og hovedanalysen.

---

<sup>18</sup> En tsjekkisk vaskehjelp bygger en perfekt pappmodell av Nem, for så å forbedre modellen, og oppdage at det samme skjer i virkeligheten (Stranger 2008, 45-46). En komponist prøver å fange hele verden i lyd (2008, 102-110). En flyktning prøver å skape seg et nytt liv (2008, 290-295) og en forfatter (Peter) skriver en bys historie.

<sup>19</sup> Se eksempelvis Wikipedias definisjon av begrepet <<http://no.wikipedia.org/wiki/Utopi>>.

<sup>20</sup> Dette utgangspunktet er basert på Morten Auklends (2009) forståelse av utopia, som igjen bygger på Ernst Blochs *Håpets prinsipp*, (*Das Prinzip Hoffnung* 1953-1959). Se Auklends hovedfagsoppgave,

Ingen av anmelderne av *Mnem* reflekterer over betydningen av totalitet eller ordets historie, men tar utgangspunkt i Strangers egen definisjon av en totalroman: en ”roman som forsøker å beskrive absolutt alt” (2008, 498). Dette er problematisk fordi totalitetsbegrepet impliserer en helhet, men også et paradoks.<sup>21</sup> I pressekorpsset går den samme forståelsen av totalroman igjen: en roman som rommer det meste (Krøger 2008) og en roman som skal favne alt (Von Wachenfeldt 2009, Mickelson Lous 2008), noe som gjør at det paradoksale ved begrepet forsvinner. *Mnem* består av mange deler og Stranger innleder selv romanen med å si at den er ”lettere å lese hvis man later som den [*Mnem*] er en samling kortere fortellinger, eller noveller, som er spedd ut med essays, konstruksjonstegninger og kortprosa” (Stranger 2008, 9). Ifølge innledningen er Strangers intensjon dermed ikke å oppnå en totalitet. Imidlertid poengterer forfatterstemmen i appendikset at han har ”hatt en drøm om å få med alt” (2008, 499). Denne diskusjonen vil jeg komme tilbake til når jeg trekker frem modernistiske og postmodernistiske elementer i *Mnem*. Selv om tendensen har vært å fokusere på *Mnem* som en totalroman, er det ingen av anmelderne som har brukt dette som et utgangspunkt for å knytte romanen til modernismen som estetisk kategori. Stranger utmerker seg særlig på et stilistisk nivå, og jeg kommer senere til å diskutere romanens tilhørighet til modernismen.

Kritikken av *Mnem* er enstemmig fra anmelderne: Innholdet er for stort, hvorved fortellingene og narrative er for ambisiøse. Anne Merethe Prinos argumenterer for at *Mnem* er en roman med ambisjoner om å ”utnytte romangenrens tøyelighet” gjennom det språklige uttrykket og en rekke forskjellige tekstformer (Prinos 2008, 15). Prinos kommenterer at Stranger beveger seg fritt i tid og rom, men har lange avstikkere fra hovedhandlingen i romanen. Krøger understreker også Strangers lekenhet og ambisiøse prosjekt, men påpeker at Stranger ”kunne med fordel ha strøket en del ’leket’ flås” (Krøger 2008). Denne overflødigheten tar også Kjell-Richard von Wachenfeldt opp, hvor han argumenterer for at det blir for mange fantasikonstruksjoner, imidlertid selvmotsigende: ”Romanens styrker er dens svakheter” (Von Wachenfeldt 2009, 14). Von Wachenfeldt poengterer at Stranger konstruerer romanen kun ”for sin subjektive leks skyld”, og at sjangerblandingen og

---

*Forførelse og nostalgi : En lesning av dystopiske nedslag i Nikolaj Frobenius' Den sjenerte pornografen.*

<sup>21</sup> Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 2.1.2, ”Modernisme og totalitet”.

narrativene ”spiller ikke nok ball med hverandre til at det blir en interessant kamp” (2009, 14). Verken Prinos, Krøger eller von Wachenfeldt knytter eksperimenteringen til en underliggende postmodernistisk tradisjon, og dette er en av de sentrale problemstillingene i mitt arbeid.

Sammenføringen av *Mnems* arkitektoniske kontekst og romanens narrative oppbygning er nærmest fraværende i anmeldelsene av *Mnem*, selv om dette er særegent for denne romanen. Krøger kommenterer at byen Nem er arkitekttegnet og hun tar opp det visuelle aspektet i *Mnem* når hun sier at Stranger dokumenterer det fiktive ved hjelp av fotografier, tegninger og faktaopplysninger. Den visuelle dimensjonen blir for Krøger en understrekning av problemet mellom fiksjon og virkelighet. Det kommer også jeg til å argumentere, men det visuelle aspektet åpner også opp for flere interessante problemstillinger.

### 1.3.2 Doktoravhandling

Morten Auklends doktoravhandling fra 2010, ”*EIN system total*”? Utopier og dystopier i norsk etterkrigslitteratur, er det hittil tyngste analysearbeidet som tidligere er blitt gjort av *Mnem*. Som avhandlingens tittel tilsier, fokuserer Auklend på det utopiske i romanen og undersøker også ”hvordan ’totaliteten’ er tenkt av romanen selv” (Auklend 2010, 106). Auklend karakteriserer romanen som utopisk fordi romanen konstruerer noe som ”tradisjonelt sett kan rubriseres som ’utopisk’” (2010, 106). Her henviser Auklend til byen Stranger skaper i *Mnem*: Nem.

Sentralt i romanen står det idealistiske forsøket på å grunnlegge og drive en ’utopisk’ by, Nem, i Danmark på 1950-tallet. Grepet er i seg selv en ’verdensreduksjon’, men denne reduksjonen motstår romanen til det ytterste. Fokuset på det ’gode’ *stedet* styrer lesningen like inn i utopiske problematikker [...] Den utopiske diskursen er estetisk totaliserende og fremstiller et samfunn (en enklave) som er adskilt fra den sosiale totaliteten, selvforsynt og autonom. Men den mikro-figuren blir utfordret av *Mnem*, som praktiserer en totaliserende estetikk: alt skal fortelles (2010, 106).

Auklend karakteriserer *Mnem* som en utopisk roman med en totaliserende diskurs hvor alt skal fortelles, noe også anmelderne poengterer. Dette er en plausibel diskusjon som *Mnem* i stor grad åpner for. Jeg kommer til å profilere meg i forhold til Auklends analyse, i særlig grad av hans oppfatning av totalitet som modernistisk estetikk. Auklend leser også *Mnem* som en (post-)modernistisk tekst, en tilknytning jeg støtter, og som jeg vil redegjøre for i teorikapitlet.

Med totalitet forstår Auklend både ”at noe skildres som en enhetlig, sammenhengende struktur”, men at totaliteten ”betinget et ståsted hvorfra den kan beskues i sin helhet *som en helhet*” (2010, 106). Totalitetsbegrepet får da et metaperspektiv og presenterer et grunnleggende paradoks. Forutsetningen til Auklend er at *Mnem* har estetiske totalitetspretensjoner, men i henhold til Adorno er ”kunsten dømt til å mislykkes i å bringe frem det den selv vil si og det den selv vil være: utopi” (2010, 108). Auklends lesning av romanen tar utgangspunkt i at den er på sitt mest ”utopiske” i det formale, men i samsvar med Adorno ikke klarer å innfri denne totaliteten. Dette er noe Stranger selv tar opp når han diskuterer sin egen skriveprosess: ”En totalroman er umulig. I likhet med en utopi er den dømt til å mislykkes” (Stranger 2008, 499). Romanens forutsetninger kan her overføres til Adornos estetiske teori. Auklend argumenterer for at utopien i det estetiske forekommer i skriftens ”vev”: en tekst i en kontinuerlig prosess som aldri slutter å produsere mening – og hvor subjektet forsvinner.<sup>22</sup> Skriftproduksjonen i *Mnem* klarer ikke å fange inn totaliteten, men forblir en utopi (Auklend 2010, 148). Auklend leser det utopiske som hvordan det:

sosiale problemet [maktmisbruk] kan løses uten at makten blir hierarkisk og normen ekskluderende. Altså en forestilling av stedet hvor individet, uten å innløse sin individualitet i bytte mot sosial og politisk orden, står fritt til å søke sin egen frihet (2010, 118).

Slik anvender ikke Stranger utopibegrepet i *Mnem*. Byen Nem blir organisert etter Platons likhetsprinsipper: ”[A]lle byene er nødt til å bli like, slik de blir i Platons drømmestat” (Stranger 2008, 198). Leses romanen fra Auklends utopiske og senmoderne perspektiv, er ikke *Mnem* en utopi. En av byens arkitekter sammenligner Nems ideal med Stalin og Maos prosjekter, som ”[s]etter individene til side til fordel for en stor, overordnet plan. Et fremtidig perfekt samfunn der alt bare er lykke, om man bare ofrer nåtiden, kuer folket, straffer de som stiller spørsmål” (2008, 271-272). Samfunnet i Nem setter ikke individets rett til å søke frihet foran sosial og politisk orden, noe som kommer frem av arbeidsfordelingen i byen. Alle jobbene blir loddet ut, og ”vervene” innehas i 4 år. Prinsippet er at innbyggerne i neste termin kan gå fra å være byrådsmedlem til å bli slakter. Denne arbeidsrotasjonen fungerer, ikke

---

<sup>22</sup> Her tar Auklend utgangspunkt i Barthes’ forståelse av ”vev”: hvor en tekst er ”noe som *blir til*, gjennom et arbeid, en kontinuerlig fletning; i denne vevten – denne teksturen – oppløser subjektet seg, lik en edderkopp som selv blir borte inne i den nettet som dens sekret konstruerer” (Barthes 1998, 61).



overraskende, dårlig – og er en av årsakene til at det blir opprør i byen. At *Mnem* imidlertid har utopiske ansatser, vil jeg komme inn på i hovedanalysen.

Auklend leser *Mnem* som en modernistisk tekst, men han ender imidlertid med: ”*Mnem* til sist er en (post)modernistisk lek med historie og perspektiver, og ikke primært en diskusjon av politisk teori og filosofi” (Auklend 2010, 113). Avhandlingen trekker en linje fra totalitet (eller mangel på totalitet) via utopidiskursen til postmodernisme<sup>23</sup> hvor *Mnem* beskrives

[s]om en slags formeksperimentelt orientert *meta-utopi* – en utprøvelse av et stort kunstnerisk fortelleprosjekt med totaliteten som øyemål – der grepene og formeksperimentene trer fram med full styrke og lar det mest vesentlige ligge i narrativens nesten grenseløse kreativitet (2010, 159).

Dette trekker veksler på anmeldernes og Strangers tanker, som har ”hatt en drøm om å få med alt” (Stranger 2008, 499). Men flere steder i romanen, som nevnt, finnes det passasjer som motstrider disse totalitetspretensjonene.

Jeg diskuterer også romanen i forhold til modernisme og postmodernisme, men jeg har et annet fokus enn Auklend. Som anmelderne av romanen, fokuserer ikke Auklend på sammenføringen av *Mnems* arkitektoniske kontekst og romanens narrative oppbygning. I et tilfelle eksemplifiserer Auklend romanens narrative bevegelser ved å lese *Mnem* som et kart:

Et perspektiv teksten oppmuntrer til med sine skisser og tegninger av byens arkitektur, parkanlegg og bygninger – har altså byen som sin sentrale koordinat. De to narrative bevegelsene, som alltid skaper konvergenspunkter med objekter i Nem, utgjør romanens særegne narrative dynamikk (Auklend 2010, 131).

Denne arkitektoniske sammenligningen blir ikke utviklet. I de narratologiske analysene av romanen går ikke Auklend i dybden. Auklend konstaterer at det kun finnes to narrativer i romanen: Peter og Oliver. Jeg vil utvikle hans påstand og se hvordan den narrative strukturen er organisert i romanen. Derfor har jeg for det første valgt å fokusere på det narratologiske i romanen – slik at Auklend og jeg utfyller hverandre. Både de formelle sidene ved romanen og den innholdsmessige handlingen kommer til å være sentrale for mine analyser. Auklend behandler *Mnems* temporale og spatiale konstruksjoner via utopiteori, men her vil jeg trekke linjer til den arkitektoniske dimensjonen i romanen. Jeg vil fokusere på arkitekturen som figurerer

---

<sup>23</sup> Med henvisninger til Lyotard, mener Auklend at postmodernismen avskriver totaliteten.

i *Mnems* bakgrunn, og diskutere hvilken betydning de arkitektoniske prinsippene har for Strangers (post-)modernistiske ideal.

#### 1.4 Fremgangsmåte, problemstilling og metodiske vurderinger

*Mnem* er Strangers fjerde utgivelse, den andre romanen i en rekke som foreløpig teller tre. I tillegg til debutromanen *Den veven av hendelser vi kaller verden* (2003) og *Mnem* har Stranger gitt ut romanen *Barsakh* (2009) og barnebøkene *Krusedullen* (2005) og *Gjengangeren* (2006). *Mnem* kan leses som en videreføring og utvidelse av *Den veven av hendelser vi kaller verden*, hvor Stranger rekontekstualiserer debutromanens tematikk og narrative oppbygning.<sup>24</sup> Utgangspunktet til romanene antydes i tittelen til *Den veven av hendelser vi kaller verden*: å avsløre tilfeldigheter og forbindelser av hendelser som binder universet sammen. I motsetning til debuten, hvor Stranger viser et lite utsnitt av denne veven, er *Mnem* et større og mer ambisiøst prosjekt. I debuten følger leseren et hydrogenatoms kronologiske reise gjennom ”historien”,<sup>25</sup> mens *Mnems* historiekonsept har en sirkulær struktur hvor fortellingene forankres i byen Nem. Både *Mnem* og debuten har talløse historier, noen av større betydning enn andre, hvor diskursen og den narrative fremdriften er komplisert, og hvor forholdet mellom fiksjon og virkelighet problematiseres. I *Mnem* er det imidlertid et større fokus på det metafiktive, hvor forfatterstemmen har fullt innsyn i romanens historie. Det vil derfor være naturlig å rette et søkelys mot de intertekstuelle referansene til *Den veven av hendelser vi kaller verden*.

*Mnem* inviterer til mange lesninger, men jeg vil fokusere på romanens intensjon. Stranger presser det litterære uttrykkets muligheter til det ytterste, hvilket fører til at romanprosjektet virker kaotisk.<sup>26</sup> Fordi det er så mange aspekter ved teksten som inviterer til ulike nedslag, kommer oppgaven min til å strekke seg over

---

<sup>24</sup> Dette utgangspunktet har også Auklend, hvor han poengterer at Stranger ”prøver å få orden på den monstrøse totaliteteten ved å strukturere den narrativt, og ikke minst tenke den i form av ulike modeller (Auklend 2010, 129).

<sup>25</sup> I *Den veven av hendelser vi kaller verden* går historien fra år 736 på Grønland til 1998 på Cookøyene. ”Historien” blir i det følgende forstått ut fra *Mnems* tidskonsepsjon: fra The Big Bang til slutten av det 20. århundre. Historiebegrepet forankres dermed i den historiske tiden.

<sup>26</sup> Som et bilde på innsikt kan begrepet ”kaos” (av gre. *khaos* ’gap, avgrunn’) tjene som eksempel. I gresk mytologi var kaos et tomrom som var før verden ble skapt, i dagligtalen blir kaos brukt om uorden og forvirring.

flere områder. Romanen åpner for digresjoner og kuriositeter som mine nærlesninger vil vise. Det kan virke som om det kan bli kaos, men fordi handlingen i romanen foregår mellom forskjellige lag av litterære- og arkitektoniske uttrykk, vil jeg bevege meg mellom disse lagene og avdekke forbindelseslinjer mellom dem. Avhandlingen har detaljer, sitater og fotnoter, og disse avstikkerne er en av bakgrunnene for at jeg har valgt å titulere oppgaven ”Kaos og orden”.

Historiestrukturen i *Mnem* vitner om at romanen er postmodernistisk, men fordi romanen søker sammenheng og orden, har romanen flere trekk fra en modernistisk tradisjon. Dette reiser flere spørsmål jeg vil søke å problematisere i denne oppgaven. Er *Mnem* en modernistisk tekst hvor totaliteten er formidealet? Klarer Stranger å føre frem historien ved hjelp av formen, eller ”feiler” fortellingen i *Mnem* grunnet romanens totalitetspretensjoner? For å drøfte disse spørsmålene vil jeg arbeide meg gjennom tre hovedtemaer. Det første jeg vil se på i denne oppgaven, er romanens narrasjon: hvordan fungerer fortellerstemmen(e) i *Mnem*? I tillegg til at romanens form tiltrekker seg oppmerksomhet blir det formmessige aspektet, i et metaperpektiv, tematisert og kommentert i romanen. *Mnem* har en skrivende førstepersonsforteller som problematiserer sin egen skriveprosess: Forfatterstemmen har problemer med å fortelle.

*Mnem* tematiserer både forfatterrollen og forfatterskapet generelt ved at ”forfatteren” figurerer i historiens bakgrunn. Romanens bruksanvisning signeres ”med vennlig hilsen / Forfatteren” (Stranger 2008, 9), og forfatterstemmen kommer til syne i romanens fotnoter og appendiks. I romanen opplever man en sammensmeltning mellom forfatter, leser og protagonistene Peter og Oliver. Ved å se på de forskjellige måtene fortellerne kommer til uttrykk på i romanen vil jeg problematisere de fortellende instansene, og ikke minst den performative forfatteren. Hvordan forholder man seg som leser til teksten når forfatteren ikke er ”anonym”? Har ”forfatteren” en innvirkning på hvordan romanen leses? Kan forfatterstemmen leses som en av fortellerne i historien?

Den narratologiske analysen undersøker tekstens draging mellom fortid og nåtid, men også forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Den narrative strukturen og fortellerstemmene i romanen innleder delen av analysen hvor jeg vil se nærmere på det visuelle og arkitektoniske i *Nem*. Ved å anvende konkrete arkitekttegninger, tegneserier og fotografier formidles historien gjennom flere estetiske uttrykk, hvorved teksten kommuniserer med og appellerer til leseren i et komplisert og sammensatt

uttrykk. Arkitekturen og fortellingens sirkulære oppbygning er den første indikasjonen på den forvirrede enhet *Mnem* besitter som tekst. Det ideelle i byen Nem er det arkitektoniske,<sup>27</sup> og de bygningsmessige elementene i romanen utgjør den romlige utformingen.

I *Mnem* beskrives arkitekturen og bygningene som en romlig modell, og byen virkelighetgjøres ved arkitekttegninger og fotografier. Leseren får intrikate beskrivelser av gater, skilter, hager, parker og rom. Rent tematisk er arkitekturen og det romlige nært knyttet til tidskonsepsjonen. Fotografiet presenterer en annen romlig dimensjon i *Mnem*: et romlig nærvær og en temporal forskyvning. Ved å vise hvordan romanens visuelle karakter fremtrer i romdimensjonen, vil jeg undersøke hvordan det tekstlige og arkitektoniske utfyller hverandre. Med utgangspunkt i Frederik Tygstrups begreper *assosiasjon* og *affinitet* vil jeg diskutere hvordan *Mnem* fremstiller rom. Er romanprosjektets intensjon å skape en romlig dimensjon hvor alt skal henge harmonisk sammen, uansett hvor lite forenlig det er? I hvilken grad har totaltenkningen røtter i Strangers arkitekttematiske beskrivelser?

Stranger henter inspirasjon fra modernismens arkitektur som modell for utopisk tenkning og postmodernismens parodi og ironi. Ved å følge bevegelsen fra den modernistiske arkitekturen til den postmodernistiske, vil jeg diskutere om romanen er en selvparodiering av postmodernismens forsøk på å skape enhetlig arkitektur. Spørsmål som blir relevante i denne sammenheng, er: Har romanen et ironisk forhold til fortidens arkitektur? Hvorfor blir det litterære forsøket parodisk? Er romanen så bevisst at den skaper en ny ironisk distanse til postmodernistisk arkitekturdebatt? Er Strangers prosjekt en melankolsk og nostalgisk hyllest til de tidligere forsøkene på å skape samfunn? Eller er Stranger bare opptatt av å se arkitekturen bevege seg fra en modernistisk til en postmodernistisk tradisjon?

De narrative og arkitektoniske aspektene videreføres og knyttes opp mot en postmodernistisk kontekst. Det kan argumenteres for at *Mnems* form er modernistisk fordi den blant annet er flerperspektivisk, har indre monologer og søker etter totalitet. Men de enkelte delene i teksten er påvirket av postmodernistiske teorier. Den paradoksale dobbeltbevegelsen vil jeg knytte til den parodiske og ironiske ambivalensen som finnes i *Mnem*. Jeg mener fortellerne i romanen benytter seg av

---

<sup>27</sup> Dette kommer frem av en samtale Peter har med arkitekten av byen Nem, Susanne Krüvel. Se *Stranger*, 263-273.

ironi for å distansere seg fra andre litterære (og arkitektoniske) forelegg. Selv om det ikke finnes tilløp til latterliggjøring, er spørsmålet om romanen kan betraktes som en parodi. I *Mnem* leker Stranger med ironi og utvider på denne måten ironibegrepet. Denne relasjonen kommer til uttrykk ved at Stranger ikke setter et punktum for historien, og leseren blir sittende og jobbe videre med stoffet. Og det er romanens ironiske repetisjonsstruktur jeg vil fokusere på. Fortellerne i romanen veksler til stadighet mellom repetisjon og progresjon, noe jeg vil overføre til en bevegelse fra modernisme til postmodernisme. En av oppgavens hypoteser er at det eksisterer en parallell mellom Strangers romanprosjekt og skillet mellom modernisme og postmodernisme: Er Strangers roman en ironisk kommentar til denne bevegelsen i litteraturen? Dette vil jeg eksemplifisere med den ironiske distansen som finnes i romanen, forfatterstemmens fotnotebruk og hvordan intertekstuelle forhold impliserer dialog. Videre vil jeg se på hvordan Stranger konstruerer en virkelighet i romanen ved å plassere tekstens ”forfatter”, Olivers dagbok og mnemoteknikk, fotografier og byen Nem i romanen. ”Forfatteren” iverksetter sin egen person i teksten, og byen Nem skal fremstå som en ”virkelig” by. Dette åpner opp for en performativ praksis.

*Mnem* er en roman som er konstruert på en måte som forvirrer og inviterer til mange lesninger. Jeg vil derfor lese *Mnem* som en labyrint og se om labyrinten lar meg finne veien ”ut” av romanen. Ved å forfølge labyrinten vil jeg se om romanens kaos løser seg opp i en stor fortelling. Romanen er en vev ute av kontroll, og dette kaoset skyldes forholdet mellom de sentrale motsetningene i romanen: litteratur – arkitektur, fiksjon – virkelighet og fortid – nåtid. Jeg vil følge fortellerstemmene og sjangrene som finnes i romanen, men jeg vil også se mer spesifikt på Peter og Olivers narrativ, og Stranger selv. I bruksanvisningen oppfordrer ”forfatteren” leseren til å lese romanen som en samling fortellinger, og det er dette hierarkiske ordensaspektet jeg vil ta utgangspunkt i. Jeg vil a) lese *Mnem* som en helhet, og b) lese romanen som flere fortellinger. For å få en helhetsforståelse av romanens tematikk og normstruktur vil jeg først tilegne meg enkeltdelene. Er alle fortellerstemmene likeverdige? Vil labyrinten ”løses” dersom narrative graderes? Står de arkitektoniske virkemidlene i et likestilt eller hierarkisk forhold til de narrative elementene i romanen? Er det hele kun en narrativ lek?

## 2 Teoretiske innganger

Simon Stranger forholder seg til et stort utvalg av teoretisk materiale i *Mnem*. Hans kontekstmateriale kan blant annet knyttes til en utopisk diskurs, modernistisk og postmodernistisk teori, kunstteori, og en totaliserende estetikk. Mitt teoretiske utgangspunkt vil derfor strekke seg på tvers av tradisjoner og diskurser. Flere teoretiske innfallsvinkler synliggjør *Mnems* mangfoldighet.

Innledningsvis vil jeg karakterisere modernisme og postmodernisme og hvordan *Mnem* plasserer seg i lys av disse. Jeg skal ikke prøve å finne definisjoner som fanger opp historikken i begrepene, men jeg skal peke på spesifikke trekk ved disse tradisjonene som jeg vil anvende i analysen. Debatten er her så stor at jeg ikke kan ta stilling til hele diskusjonen,<sup>28</sup> og jeg vil derfor tilnærme meg *Mnem* på en eklektisk måte. I hvilken grad Stranger støtter seg til modernisme eller postmodernisme, vil jeg ta opp der det blir relevant. I sammenheng med dette vil jeg presentere virkemidler som er viktige for romanen og som er uttrykk for litterær formeksperimentering, med hovedvekt på metafiksjon, parodi, ironi og totalitet. I sammenheng med totalitet trekker jeg også frem utopibegrepet. Jeg kommer ikke til å gjennomføre en utopisk lesning av *Mnem*, men den utopiske diskursen er viktig for forståelsen av romanen – og jeg gjør derfor kort rede for begrepet.

Denne skisseringen er en inngang til diskusjonene som føres i analysedelen. Mine analyser av *Mnem* vil i stor grad være influert av det ovenfor beskrevne teoretiske materialet, men jeg vil presisere at mine tolkninger alltid vil kunne forankres i selve teksten. Når en forfatter så åpenbart som i Strangers tilfelle ønsker å kombinere tekst og bilde, reduseres verket og Strangers intensjon dersom en velger bort den visuelle dimensjonen. Ved å bruke det visuelle uttrykket i fortolkningen, skapes det en dynamikk mellom tekstens spenn og det visuelle uttrykkets spenn.

---

<sup>28</sup> Postmodernisme blir av mange forstått som en videreføring av eller overgang fra modernismen (Lucy, 1997; McHale, 1987; Hutcheon, 1988). Andre ser på postmodernisme som en tilstand (Lyotard, 1984; Harvey, 1990), en kultur (Connor, 1997) eller en periode hvor vi har nådd 'the end of history' (Baudrillard, 1994). Enkelte tar avstand fra hele postmodernismebegrepet (Foucault, 1980; Derrida, 1988), hevder at det er en "illusjon" (Eagleton, 1996) og går så langt som å forklare det som en uheldig feiltakelse (Norris, 1990, 1993).

## 2.1 Modernisme og postmodernisme i litteraturen

Modernisme og postmodernisme er bevegelser og stilretninger innen kunst og litteratur. Mens postmodernismen er en (kultur-)tilstand, er modernismen mer et forsøk på å estetisere eller beskrive en tilstand. Den mest kjente avgrensningen av modernisme og postmodernisme er Jean-François Lyotards<sup>29</sup> avskaffelse av *master narratives* ("grands récits"). Lyotard definerer selv postmodernisme "as incredulity toward metanarratives" (Lyotard 1984, xxiv). De store fortellingene begynner å miste makt og stabilitet, og de narrative strukturene bryter sammen. I henhold til *Mnem* er dette en interessant diskusjon, for det er mye som tyder på at romanen er postmodernistisk. Totalitetsbegrepet har opphav i modernismen, og jeg vil derfor benytte meg av Lyotard i analysen som en av kontekstene for å diskutere om romanen er postmodernistisk eller modernistisk.

For å skille modernistisk og postmodernistisk litteratur trekker Lyotard frem Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid* (1913-27) og James Joyces *Ulysses* (1922) og *Finnegans Wake* (1939). Lyotard tilegner Proust modernismen fordi formen er nokså tradisjonell, mens innholdet forstyrres og forsvinner i usammenhengende tanker, innfall og assosiasjoner i romansubjektets bevissthet.<sup>30</sup> Joyces verk er, ifølge Lyotard, uttrykk for postmodernisme, fordi de utfordrer leseren både gjennom formen og innholdet. I motsetning til Prousts tradisjonelle form benytter Joyce seg av ordspill, obskure allusjoner, sitater og en hel rekke midler for å forstyrre leserens oppfatninger om hva en roman skal være (Malpas 2005, 30). Den postmodernistiske kunsten blir dermed et uttrykk for å finne nye former til "det begripelige som ikke lar seg presentere" (Auklend 2010, 149). Prousts bevissthet blir et "offer for den overskytende tid" hvor nostalgien over (tapt) tid og identitet fremmes, mens Joyces skrivning blir "offer for et overskudd av boken eller litteraturen" (Lyotard 1984, 80). Lyotard ser dermed postmodernisme som en realisering av modernismens tidligere tilløp. Det kan argumenteres for at *Mnems* form er modernistisk, men romanen har etter mitt syn også postmodernistiske trekk. Lyotards tanker, og forholdet mellom form og innhold, blir dermed viktig i analysen av *Mnem*.

---

<sup>29</sup> Selv om Lyotards tanker begynner å bli gamle, anvender Morten Auklend teoretikeren i sin doktoravhandling fra 2010.

<sup>30</sup> Dette kan relateres til "stream of consciousness"-teknikken, men jeg kommer ikke nærmere inn på dette i denne oppgaven.

I *Postmodernist Fiction* argumenterer Brian McHale for at skillet mellom modernistisk og postmodernistisk litteratur oppstår i fiksjonen: man går fra epistemologiske til ontologiske spørsmål. Mens modernistisk litteratur fokuserer på erkjennelse og vitenskap, problematiserer postmodernistisk litteratur realiteten og verden. Spørsmål som ”hvilken verden er dette?”, ”hva kan man gjøre i den?” og ”hva er en verden?” viser den usikkerheten postmodernistisk fiksjon har til virkeligheten som blir skapt i teksten, og hvem eller hva i teksten man kan stole på (McHale 1987, 10). Dette forholdet understreker også Niall Lucy i *Postmodern Literary Theory* hvor han påstår: ”postmodernismens poeng ikke er å fremstille løsninger, men belyse problemer” (Auklend 2010, 23). Mens den modernistiske litteraturen fokuserer på å oppnå (sikker) erkjennelse, kommer den postmodernistiske litteraturens virkelighetsoppfattelse frem som en lek med språket og litterære konvensjoner. Forholdet mellom epistemologi og ontologi vil stå sentralt i analysen av *Mnem*.

Hutcheon påpeker at formen er modernismens definerende uttrykk (Hutcheon 1988, 144), men både modernistisk og postmodernistisk fiksjonsprosa er eksperimentell eller nyskapende i formen. Mens modernistisk litteratur gjerne fokuserer på subjektets indre kamp, kjemper den postmodernistiske fiksjonsprosaen en bevisst kamp med produksjonen av teksten. For Hutcheon er denne dobbelheten sentral når hun definerer postmodernisme generelt:

In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight, or ‘highlight’, and to subvert, or ‘subvert’, and the mode is therefore a ‘knowing’ and an ironic – or even ‘ironic’ – one (1989, 1).

Postmodernistiske tekster preges altså av motsigelser, en ironisk tone og en falskhet som antyder at det menes noe mer enn det som blir sagt. For Hutcheon er parodien den litterære postmodernismens uttrykk, for parodien ”[p]aradoxically both incorporates and challenges that which it parodies” (1988, 11). Hutcheons parodibegrep forutsetter ikke komiske former eller latterliggjøring, men en kritisk etterligning av litterære forelegg:

A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (1985, 32)



Parodien er kjennetegnet av en dobbeltkodet diskurs: en teksts bruk av en annen tekst som igjen opererer med ironisk distanse. Dette fastslår Hutcheon ved å konstatere: ”Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text” (1985, 6). Det finnes en tekstlig dobling hos Hutcheon, hvor repetisjon av kritisk og ironisk distanse karakteriserer den postmodernistiske parodien. Selv om Hutcheon beskriver litterære tekster, velger jeg også å overføre parodibegrepet hennes til en arkitektonisk kontekst. Lesningen min viser at *Mnem* gjennomsyres av gjenbruk og referanser til tidligere kunst og litteratur. Stranger bruker også en fiktiv by som motiv i *Mnem*, noe som mange forfattere tidligere har benyttet seg av. Hver repetisjon i romanen innebærer en form for aksept av foreleggene. Imidlertid er det som nevnt vanskelig å skille mellom hvor Stranger er ironisk, parodisk, melankolsk eller nostalgisk i henhold til sine inspirasjonskilder.

Patricia Waugh tar, som Hutcheon, utgangspunkt i det selvbevisste og selvmotsigende når hun karakteriserer litterær postmodernisme. Waugh knytter imidlertid metafiksjon til postmodernistisk litteratur fordi metafiksjonen har gjort romanen mer oppmerksom ”på sin status som *skrivning* og *skrift*, som prosess” (Skei 1995, 38). Elementer av metafiksjon kjennetegner også modernistisk litteratur, men disse står i en særstilling i postmodernistisk litteratur. *Mnem* problematiserer både forfatter, forfatterrolle og hva en roman er,<sup>31</sup> og ”metafiksjon” blir derfor et viktig utgangspunkt for å diskutere romanen. Metafiksjonen er en parallell til den litterære postmodernismen, hevder Waugh, som skriver:

The metacommentary provided by self-conscious fiction carries the more or less explicit message: ’this is make-believe’ or ’this is play’. The most important feature shared by fiction and play is the construction of an alternative reality by manipulating the relation between a set of signs (whether linguistic or non-linguistic) as ’message’ and the context or frame of that message (1995, 35).

Den postmoderne metalitteraturen forbindes ofte med en lek eller et spill. I fiksjonen lager man seg en alternativ virkelighet, og leseren vet at dette ikke er en reell verden. Men forskjellen på metaromanen og den ”vanlige” romanen er at metaromanen gir beskjed om at dette er lek og ikke virkelig, og metafiksjoner avbilder derfor ikke virkeligheten. Waugh påpeker at metafiksjoner representerer diskurser som er med på å konstruere virkeligheter (Waugh 1984, 100), og disse konstruerte ”verdenene”

---

<sup>31</sup> Romanen henviser på flere steder til seg selv som en ”roman” (Stranger 2008, 18;37).

formes av språket. Språkets avspaltende og meningsnedbyggende kraft kan vise seg som ironi, og bruk av metafiksjon uttrykker ofte en ironisk intensjon. Jeg vil derfor kort redegjøre for ironibegrepet i henhold til modernisme og postmodernisme.

### 2.1.1 Ironi

Romanen er ironisk, ikkje ironisk slik ein ofte tenkjer på det, nemlig at det finst ei høgare innsikt som det blir fleipa med ei lågare ut ifrå, men i den forstand at det i romanen finst forteljar, person og skrivar som går inn i ein slags ”dialog” seg i mellom og denne dialogen negerer eintydig meining eller budskap (Fosse 1999, 41).

Jon Fosse slår fast i essayet ”Romanen i sin store ironi” at romanen i hovedsak er ironisk. Fosse hevder at forteller, person og skriver ikke kan holdes atskilte fordi dialogen mellom dem fremstår som en ”uoppløseleg, dialogisk vev” (1999, 41). I *Mnem* blir dette uoppløselige tematisert av en romanperson som selv opptrer som en forfatter, og hvor forteller, person og forfatter har blitt én samlet enhet. Romanens ironi oppstår ifølge Fosse i dialogen mellom disse tre narrative instansene. Fosses forståelse av ironi er ett av utgangspunktene i herværende avhandling. Den andre innfallsvinkelen jeg vil ha til ironibegrepet, er måten distanse forekommer i *Mnem*, og mer spesifikt at man gjør noe *og* distanserer seg fra det i én og samme bevegelse.

Claire Colebrook presiserer at modernistisk ironi innebærer en estetisk distanse i den forstand at man i utgangspunktet forestiller seg forfatterens vurderinger som annerledes enn hva fortellerstemmen uttrykker. Men grensene oppheves dersom teksten motsetter seg den distanserte posisjonen mellom forfatter og forteller (Colebrook 2004, 160). Det blir dermed en erkjennelsesmessig distanse både mellom teksten og fortellerposisjonen, og mellom de narratologiske instansene i teksten. Den modernistiske ironien uttrykkes gjennom fri indirekte diskurs, noe som understreker den estetiske distansen og en grunnleggende tvetydighet til hvem som ”snakker”. Postmodernistisk ironi inntreffer, ifølge Colebrook, når diskurser blir ”[p]resented as forces in their own right, as though language circulated with its own energy and power of transformation” (2004, 161). Samspillet mellom de ulike delene i verket blir bestemt av kunstverket selv, og fortelleren er kun en instans hvor språk og tekst passerer. Teksten er ikke lenger bare språk, men lyder, spor av liv og uante krefter (2004, 162).

Hutcheon foreslår at ironi er en semantisk og kompleks prosess å forholde seg til når man kombinerer uttalte og uuttalte meninger: ”[I]t is more often a semantically

complex process of relating, differentiating, and combining said and unsaid meanings – and doing so with an evaluative edge” (Hutcheon 1994, 89). Ironi blir til når den faktiske meningen av et utsagn er skjult eller motsagt av den bokstavelige betydningen av ordet. Ironien utfordrer de autoritative diskursmodellene når man fjerner den semantiske ”sikkerheten” (1994, 13). Den postmodernistiske ironiens funksjon er ifølge Hutcheon ”[t]o posit that critical distance and then undo it” (1989, 15). Hutcheon fjerner med dette ironiens melankolske og nostalgiske egenskap, og påpeker at repetisjonen er av kritisk art.

Ironi er et begrep som har forskjellige funksjoner avhengig av kunstform og litterære eksperimenter. Ironien er fattet og melankolsk ved at repetisjon er mulig. I *Mnem* avsluttes ikke romanen og forfatterstemmen setter ikke et punktum slik at leseren skal sitte å jobbe med stoffet om og om igjen. I analysedelen vil jeg komme tilbake til om dette er et punktum for bevegelsen fra modernisme til postmodernisme.

Forholdet mellom modernistisk ironi og postmodernistisk ironi karakteriseres av distanse eller det ironiske spillet: ”[i]t is more that postmodernism’s irony is one that rejects the resolving urge of modernism toward closure or at least distance” (1989, 95). Ironiens betydningsnivå oppstår i spenningen mellom modernisme og postmodernisme. Den modernistiske ironi representerer avstand og avslutning, mens den postmodernistiske ironi avviser dette. Mens modernismen er orientert mot den sluttede form, er postmodernismen mer åpen og antiformalistisk. En av tingene Stranger forsøker med *Mnem* er å skape en harmonisk og helhetlig form: Stranger skal fortelle alt og alt skal henge sammen.<sup>32</sup> Jeg vil derfor gi en nærmere forklaring om hva det ”totale” og ”totalitet” innbefatter i et modernistisk perspektiv, som i aller høyeste grad er relevant i forhold til *Mnem*. Stranger konstruerer noe han selv kaller en ”totalroman”,<sup>33</sup> og Strangers lek med begrepsnormer understreker også de postmodernistiske trekkene i romanen, hvilket min analyse vil vise.

---

<sup>32</sup> Dette er også av melankolsk art. I sin gjennomgang av Kristeva, skriver Kjersti Bale: ”I kunstverket manifesterer tilgivelsen eg først og fremst i formgivningen [...] Det er karakteristisk for Kristevas syn på kunstverket generelt og den estetiske teksten spesielt at den uttrykker harmoni og forsoning.” Se Bale 1997, *Om melankoli*, 245-246. Oslo, Pax.

<sup>33</sup> Morten Auklend diskuterer også *Mnem* ut fra sine totalitetspretensjoner i sin doktoravhandling. Men Strangers bruk av begrepet ”totalroman” blir viktig for min avhandling i henhold til både selve begrepet, og til problemstillingen min.

### 2.1.2 *Modernisme og totalitet*

Simon Stranger rubiserer selv *Mnem* som en ”totalroman”, og han definerer begrepet slik: ”**Totalroman** – roman som forsøker å beskrive absolutt alt” (Stranger 2008, 498). Etymologisk betyr begrepet ”total” (av lat. *totus*, ’hel’) en helhet som viser til at noe er i sin fulle størrelse, udelt og fullstendig. Begrepet er beslektet med ”totalitet”, som betyr helhet eller helhetsbilde. Forståelsen av begrepet blir her problematisk fordi det på en side skildres som noe fullstendig, men som tidligere nevnt kan totaliteten også beskues i sin helhet som en helhet. Det kommer da en etymologisk dobbelthet frem, som igjen kan føres inn i en rekke av momenter som underbygger den ironiske funksjonen i *Mnem*.

Begrepet totalroman har sin opprinnelse i modernismens virkelighetsoppfatning og kunstperspektiv. Modernismens formeksperimenter og fragmenterte uttrykk representerer et ønske om et meningsfylt og helhetlig verdensbilde. Totalromanen er derfor et representativt uttrykk for kaos og oppbrudd, der formen er med på å holde kaoset i sjakk. Totalromanens form søker å etterligne virkeligheten – og totalromanen får en mimetisk funksjon. *Mnem* figurerer i spenningsfeltet mellom modernisme og postmodernisme, og totalromanformen påkaller de modernistiske trekkene i romanen.

I essayet ”Romanen som monster” karakteriserer Peter Nielsen Musils *Mannen uten egenskaper* som en av de ”monstrøse” romanene fra det 20. århundre. Frederik Tygstrup gjør det samme i ”Den monstrøse roman”, men nevner også Prousts *På sporet av den tapte tid* og Joyces *Ulysses*.<sup>34</sup> Fellesnevneren for Musil, Proust og Joyce er at romanene søker helhetlig representasjon og totalitet. Niensens oppfatning av hva som særpreger de monstrøse romanene, er deres formbestrebelsler og eksistensielle prosjekter (Nielsen 1993, 75). Tygstrup spesifiserer disse formbestrebelsene ved blant annet å nevne et umåtelig omfang, en splittet episk struktur, et uklart forhold mellom indre og ytre virkelig, en forkjærlighet for refleksjoner, nedbrytningen av tid, rom og kausalitet og en utpreget meta-tekstuell bevisshet (Tygstrup 2000, 7). Disse monstrøse romanene innehar flere av de formelle modernistiske trekkene. Tygstrup skisserer tre grunnleggende problemstillinger som beskriver det komplekse spillet mellom den modernistiske diskontinuerlige og kontinuerlige virkelighetserfaringen: fragmentering, estetisk totalitet og

---

<sup>34</sup> Her nevner Tygstrup også Andrei Bely, Thomas Mann og Döblins *Berlin Alexanderplatz*.

selvrefleksivitet. Et av den estetiske totalitetens problemer er ifølge Tygstrup uendelighetsdimensjonen hvor det ikke lenger kan etableres et naturlig lesepunkt. Hos Proust og Joyce destrueres tekstens vev, slik at det tillates en endeløs forgreining av mulige fortolkningshorisonter (2000, 23). Dette gjelder også for *Mnem*. I Strangers univers griper hver hendelse inn i andre hendelser ”[o]g setter i gang en kjede av nye hendelser. Hvert skritt, hvert blick og hvert åpne vindu griper inn i hverandre og vil føre til tusenvis av nye hendelser” (Stranger 2008, 399). Å lese *Mnem* ut fra Tygstrups syn på den monstrøse roman vil derfor være et godt utgangspunkt for videre diskusjon.

Georg Lukács er en av de mest anerkjente som har tatt opp forholdet mellom roman og totalitet. Lukács har påpekt at den modernistiske romanen ikke kan gripe totaliteten, men bare lykkes med å speile: ”a segment of the world” (Lukács 1971, 53). Verden er ødelagt, og kunsten kan ikke sette den sammen igjen. Stranger viser totalitetspretensjoner i *Mnem* og bruker utopi og den totale formen for å fremheve utvikling og forfall i romanen, både den fiktive byen Nems utvikling og forfall – men også forfatterstemmens skriveprosess. Byen Nem er en idé om å skape det ”perfekte” samfunn ved å kontrollere innbyggerne, men det ender med at en av byens grunnleggere blir drept. ”Forfatteren” innser, mot slutten av romanen, at romanprosjektet hans også er en utopi: et prosjekt som er dømt til å mislykkes ved realisering. Den utopiske formen er, som totalromanens form, med på å holde kaoset i sjakk i *Mnem*, og dermed viktig for denne oppgavens perspektiv.

Det er vanskelig å avgrense utopien som en forestilling innen litteratur og vitenskap, men også å avgrense den historisk og politisk. Ordet utopi kommer fra grekernes *eutopos*, ’bra sted’ og *outopos*, ’ikke-sted’. Termen og sjangeren utopi ble innstiftet gjennom Thomas Mores *Utopia* (1516),<sup>35</sup> hvor More skildrer en ferdig idealstat.<sup>36</sup> Som Robert C. Elliott påpeker: ”To believe in utopia one must have faith

---

<sup>35</sup> Platons *Staten* (360 f. Kr.) regnes for å være den litterære sjangerens forløper. Den utopiske sjangeren inneholder alt fra romaner til sakprosa, og andre utopiske klassikere er Machiavellis *Fyrsten* (1513), Tommaso Campanellas *Solens by* (1623) og Francis Bacons *New Atlantis* (1626)

<sup>36</sup> Det som gjør Mores *Utopia* atypisk for sin genre, er at man kan trekke i tvil hvorvidt *Utopia* fullt ut er Mores ideal: “Even if we thought it might work in Western nations, would we like to live in such a faceless and regimented society? The citizens sometimes seem like robots; the houses and even the cities seem almost interchangeable. Apart from *Utopus*, we never learned the name of a single

of a kind that our history has made nearly inaccessible” (Elliott 1970, 87). Utopia fikk dermed en naturlig antitese, dystopia (av gr. *dys* ’dårlig’ og *topos* ’sted’), hvor man skildret samfunn med skremmende elementer. Allerede i Platons *Staten* finner man ufullstendige, dystopiske samfunn. Her skildrer Platon oligarkiet, timarkiet, demokratiet og tyranniet. Som litterær sjanger finner man likheter mellom dystopien og utopien:

[U]topian and dystopian visions are not necessarily diametrical opposites. Not only is one man’s utopia another man’s dystopia, but utopian visions of an ideal society often inherently suggests a criticism of the current order of things as nonideal, while dystopian societies are generally more or less thinly veiled refigurations of a situation that already exist in reality (Booker 1994, 15).

Utopien i henhold til det klassiske More-synspunktet er et godt sted man drømmer om, men som til gjengjeld aldri kan realiseres. På en annen side uttrykker utopien, ifølge Ernst Bloch (1953-1959), et håp om en bedre verden, eller en lengsel til å forbedre verden.<sup>37</sup> Det utopiske for Bloch er politisk motivert, og han beskriver utopiske tendenser og lengsler i alle former for samfunnsliv. Verken More eller Bloch har det ”perfekte” som siktemål, men i deres henseende representerer utopien nostalgien, håpet og forestillingen om et godt sted.<sup>38</sup> Og dette er oppgavens utgangspunkt for forståelsen av begrepet.

Den litterære utopien har av flere, inkludert Stranger, blitt lest som en form for perfekt samfunn. I *Mnem* blir byen Nems ideologi sammenlignet med både et anarki og en kommunistisk stat. I en samtale med Peter sier arkitekten Susanne Krüvel: ”Det her med perfekte samfunn ... Du som er forfatter, kjenner kanskje til Patagonia?” (Stranger 2008, 271). Patagonia er et område i Sør-Amerika hvor det i 1917-21 fant

---

Utopian” (More 2001, 8). Her kommer svakhetene ved Mores utopi frem: individets frihet blir begrenset i en trygg, lukket stat og More gjør individene i Utopia ansiktsløse og anonyme.

<sup>37</sup> Ernst Bloch påpeker i *The Principle of Hope* (1953-1959): ”[u]topianizing strengthening with which the daydream ego supplements itself [...] attains the commonly binding progression: to painting a better world” (Bloch 1986, 91).

<sup>38</sup> I sin gjennomgåelse av Ernst Bloch skriver Morten Auklend: ”Det ’utopiske overskuddet’ ligger skjult i alskens menneskelige handlinger, forestillinger, kulturer, kunst, mote og arkitektur. Det utopiske er for Bloch er politisk motivert: han ser det ikke som et urealiserbart ideal, men som en politisk tenkning som til slutt kan lede til en sosialistisk stat.” Se Auklend 2009, ”Den baktalte arven fra Thomas More. Om Simon Strangers *Mnem*”. *Vagant*, 1/2009.

sted en anarkistisk revolusjon,<sup>39</sup> men det refererer også her til Hans Jægers plan om å grunnlegge et anarkistisk samfunn i Patagonia. Jæger håpet på å ”dø der som patriarch og bli begravet i den første frie jord som har eksisteret paa vor klode” (Ipsen 1920, 18). I Patagonia ville Jæger sitte med mange koner og åndens autoritetsfrie ledelse (1920, 18). Krüvel sammenligner byen Nem med kommunismen i Sovjet og Maos kulturrevolusjon:

På mange måter, synes jeg, kan man se på hele det tjuende århundret som utopiernes århundre. Alle de store prosjektene. Kommunismen i Sovjet, med femårsplanene sine. Maos kulturrevolusjon. Alle setter individene til side til fordel for en stor, overordnet plan. Et fremtidig perfekt samfunn der alt bare er lykke, om man bare ofrer nåtiden, kuer folket, straffer de som stiller spørsmål ... (Stranger 2008, 271-272).

Det utopiske initiativet i Nem opphører hvis man tar utgangspunkt i Krüvels reaksjonære tankegang. Den rasjonelle tanke blandes her med kaoskrefter, og trekker veksler på det tragikomiske og paradiske. I avhandlingens hovedkapitler diskuterer jeg hvordan Stranger konstruerer ulike virkeligheter, og utopibegrepet kan her belyse Strangers litterære ståsted. Jeg vil også anvende utopien som et utgangspunkt for *Mnems* totalitetstenkning. I totalromanens form vil det alltid bli et overskudd av innhold. I den videre analysen vil jeg diskutere om romanen klarer å gripe totaliteten eller om totalromanprosjektet ødelegges av form- og innholdseksperimentene.

### 2.1.3 *Performativitet*

In a postmodern context, everything is seen to be constructed. The meaning, the performance, the performers and the audience are all constructed. The performance and the audience as subjects are no longer unified but fragmented and problematised (Briginshaw 1996, 126)

I *Mnem* konstruerer Stranger en verden og en historie, hvor tekstens innhold utgir seg for å være både sann og fiktiv, og en av hovedpersonene, en jeg-person, anstiller seg for å være forfatteren bak verket. I det følgende vil jeg bruke begrepet *performativitet* for å betegne disse trekkene ved romanen. I tillegg mener jeg at *Mnem*, tolket som en beskrivelse av performative praksiser, gir en ny forståelse av forholdet mellom virkelighet og fiksjon. Jeg velger å distingvere mellom performative språklige

---

<sup>39</sup> Den anarkistiske revolusjonen i Patagonia var en allianse mellom proletariatet (minearbeidere, indianere, Gauchoer, slaver) og borgerskapet (intellektuelle fra, i hovedsak, Europa) i Latin-Amerika. Revolusjonen ble slått ned og proletariatet ble massakrert, mens borgerskapet kom seg unna (Libcom 2006).

handlinger og Erika Fischer-Lichtes forståelse av den performative praksis.<sup>40</sup> Her vil jeg gjøre rede for de poengene jeg synes er de mest interessante hos Theodor W. Adorno<sup>41</sup> og Fischer-Lichte med tanke på mitt problemfelt.

Bak forfatterstemmens bruk av benevnelsen ”roman” i *Mnems* bruksanvisning finnes det en ironiserende metatenkning.<sup>42</sup> Fortellerens stilling kjennetegnes ifølge Adorno ved et paradoks: ”det lar seg ikke lenger fortelle, mens romanformen forlanger fortelling” (Adorno 1992, 42). ”De store fortellingene” bryter sammen og virkeligheten blir en fiksjon det er umulig å fortelle – og formidle. Adorno følger opp med: ”I motsetning til maleriet, setter språket en grense for romanens emansipasjon fra gjenstanden, og dette tvinger den til å holde fast ved beretningens fiksjon” (1992, 42-43). Forholdet mellom språket og virkeligheten er ifølge Adorno absolutt. Imidlertid søker teksten et opprør mot det diskursive språket: et språk som både er anvendelig og som kan knyttes direkte til virkeligheten. I *Mnem* er dette en sammensmeltning forfatterstemmen vil gjennomføre og aldri gir opp – og på denne måten avsluttes romanen med et Adorno-paradoks: ”Akkurat her møtes romanen, meg selv som privatperson og flere av de bærende elementene i boken i ett punkt. Forhåpentligvis stanser det her. Forhåpentligvis blir jeg en dag ferdig” (Stranger 2008, 500). Romanen står som et avsluttet hele, likevel finnes det ikke en forløsning i romanen. Romanens avslutning er både håpefull og selvmotsigende fordi forfatterstemmen gjerne vil gi leseren en ”avslutning”. Likevel klarer ikke forfatterstemmen å skrive seg ut av romanen.

---

<sup>40</sup> *Performance studies* tilskrives ofte litteratur- og kjønnsforskeren Judith Butler. Butler er opptatt av hvordan identitet, og særlig kjønnsroller, blir reproduisert gjennom performative handlinger. Hun definerer performativitet som: ”[t]he reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names” (Butler 1993, 2). Med tanke på mitt problemfelt vil jeg utelukke kjønnsperspektivet og den iscenesatte kroppen.

<sup>41</sup> I språkteoretisk sammenheng henviser performativitetsbegrepet til talehandlingsteorien og J. L. Austin, hvor det innføres en distinksjon mellom performative setninger og konstative talehandlinger. I *How To Do Things With Words* (1962) legger Austin vekt på at setninger som utfører noe (”Jeg erklærer dere for ektefolk”), er performative. Performative talehandlinger uttrykker den handlingen som ytringen er skal utføre. Jacques Derrida hevder imidlertid at skapende talehandlinger fremmer prinsippet om iterabilitet: setninger vil alltid referere til tidligere utsagn (Lothe et al. 2007, 168).

<sup>42</sup> ”Selv om denne boken etter mange kriterer er å regne for en roman, er den antagelig lettere å lese hvis man later som den er en samling kortere fortellinger, eller noveller, som er spedd ut med essays, konstruksjonstegninger og kortprosa” (Stranger 2008, 9).



Stranger stiliserer virkeligheten når han konstruerer en by i *Mnem*. Jeg vil fokusere på hvordan Stranger bruker det performative som en virkelighetskonstituerende handling. Dette kan belyses med Fischer-Lichtes syn på de semiotiske aspektene ved performancekunst, og teatersituasjonen som en konstruksjon av virkelighet og kunst. Fischer-Lichte konstaterer at ulike performative praksiser er blitt fremmet til fordel for det tradisjonelle verkbegrepet. Hun problematiserer de tradisjonelle distinksjonene for kunst, med et fokus på forskjellene mellom subjekt-objekt, aktør-tilskuer og kunstner-mottaker.<sup>43</sup>

It is the bodily co-presence of actors and spectators constitutive of a performance which allows it to come into being [...] Bodily co-presence implies a relationship of co-subjects. The spectators are regarded as co-players, as participants. It is they who also contribute to the creation of a performance by participating in the game [...] The performance is taking place *between* actors and spectators [...] The performance calls for a social community, since it is rooted in one, and, on the other hand, since in its course it brings forth a social community that unites actors and spectators (Fischer-Lichte 2005, 23).

For at et kunstverk skal bli til, kan det ikke skilles fra situasjonen det oppstår i. Kunstverket oppstår mellom tilskuerne, aktørene, kunstobjektet og kunstneren. På denne måten er performancekunst med på å iscenesette et samfunn. Dette viderefører Fischer-Lichte i større grad: "In the performance itself it was the performative enactment of shared experiences that allowed for a community to come into existence, that inspired a communal experience to emerge" (2005, 258).

I *Mnem* eksisterer virkelighetsnivået både på et hermeneutisk og kontemplativt plan, som paradoksalt setter kunst og virkelighet opp mot hverandre. Romanen understreker sine egne performative trekk ved stadig å veksle mellom det fiktive universet og virkeligheten utenfor teksten. Det performative innen kunsten handler ikke om å representere fiktive handlingsuniverser, men fokuserer i stor grad på direkte tilstedeværelse i verket. Dette blir i aller høyeste grad relevant for *Mnem*.

---

<sup>43</sup> Fischer-Lichte beskriver performativitet som: "The performance redefined two relationships of fundamental importance to hermeneutic as well as semiotic aesthetics: first, the relationship between subject and object, observer and observed, spectator and actor; second, the relationship between the *materiality* and the *semioticity* of the performance's elements (Fischer-Lichte 2008, 17).

## 2.2 Visuelle perspektiver

I tillegg til å eksperimentere med både form og innhold benytter Stranger seg av visuelle virkemidler som fotografier, tegneserier og arkitekttegninger i *Mnem*. Med den *visuelle uttrykksformen* forstår jeg, med utgangspunkt i billedforskeren William J. T. Mitchells forståelse, grafiske bilder (bilder, statuer og design), optiske bilder (speil, projeksjoner), perseptuelle bilder (sansedata, ”species”, opptredener), mentale bilder (drømmer, minner, forestillinger) og verbale bilder (metaforer, beskrivelser) (Mitchell 1987, 10).

Den visuelle dimensjonen jeg vil fokusere på, er det arkitektoniske som forekommer i romanen, herav den grafiske og optiske bygningskunsten (arkitekttegningene og de estetiske utformingene av husene, gatene og parkene). Jeg vil i tillegg se på romanens strukturelle utforming, for *Mnem* er i formen bygget opp som en by. Hver gate har sitt eget kapittel, og hvert kapittel rommer sine mennesker, historier og skjebner. Jeg vil undersøke romanens formelle og narrative aspekter, de mentale og verbale bildene, i henhold til hvordan teksten settes sammen og presenteres (som kapitler, over-underskrifter og ortografi, men også romanens romlige og temporale persepsjoner), for romanen fremtrer både som en tekstlig og visuell størrelse. En estetisk posisjon inviterer til innsigelse og diskusjon.

Jeg vil skille mellom den modernistiske og postmodernistiske arkitekturdiskursen fordi jeg i denne avhandlingen benytter meg av begrepet *ny monumentalitet*.<sup>44</sup> Oppgavens hensikt er ikke å gi en oversikt over monumentalitetsbegrepet og kritikken av begrepet. Som begrepene modernisme og postmodernisme er monumentalitetsdebatten for stor, men jeg vil karakterisere de trekkene ved ny monumentalitet som er de mest interessante med tanke på mitt problemfelt. I det følgende vil jeg kort gjøre rede for Christian Norberg-Schulz’ arkitekturdiskurs. For å sammenfatte den modernistiske og postmodernistiske arkitekturen, vil jeg kort skissere Charles Jencks’ oppfatning av den

---

<sup>44</sup> Begrepet ”monumental” er et omdiskutert og abstrakt begrep innen nyere kunsthistorie og kritikk. I flere kontekster forstås begrepet som en kategori av arkitektur oppført i en stor skala. Med utgangspunkt i Norberg-Schulz og Sigfried Giedion vil jeg i denne avhandlingen fokusere på monumentalitet som etterspørselen av demokratiske ”fellesskapsbygninger”: ”Med ’monumentalitet’ mente han [Giedion] ikke noe storslått og prangende, men de minner og symboler som gir mennesket fotfeste i tiden” (Norberg-Schulz 1995, 6). Jeg vil beskrive iverksettelse av ny monumentalitet i den modernistiske og postmodernistiske arkitekturen i *Mnem*.

postmodernistiske diskursen. Jencks' forståelse av dobbeltkoding i det postmodernistiske byggverk kan bli en interessant teori å anvende på *Mnem*, som i høyeste grad benytter seg av dobbeltkoding. I det følgende tar jeg opp modernismens arkitektur, som var en modell for utopisk tenking, og ble tatt opp til ny vurdering i postmodernismen.

### 2.2.1 Arkitektur, modernisme og ny monumentalitet

Louis Sullivans kjente prinsipp ”form follows function”<sup>45</sup> motiverer denne oppgavens undersøkelse av den arkitektoniske sammenhengen mellom form og innhold. Fordi Nem (North European Municipality) er en ikke-stedfestet by et sted i Nord-Europa, finnes det ikke en særegen geografisk arkitekturdiskurs. Utgangspunktet for diskusjon er derfor både klassiske og moderne arkitekturteorier, slik at byen Nem kan settes i en arkitekturhistorisk utviklingslinje. Jeg mener imidlertid at det eksisterer en parallell mellom Nems arkitektoniske utførelse og ny monumentalitet som et historisk, sosialt, politisk og estetisk prosjekt i etterkrigstiden. Det politiske drivet bak byen Nem er grunnleggernes tro på et idealsamfunn i etterkrigsårene, og ideen bak inngår i gjenoppbyggingsprosjektene på 50-tallet. Etterkrigsårene og industrialiseringen førte med seg en mekanisert og produktiv byggeaktivitet (maskinestetikk), noe som utspiller seg i arkitekturens formspråk. Modernismens stiluttrykk fokuserer på form og funksjon – og er en reaksjon på den viktorianske periodens overdådige stilistikk og ornamentikk. Materialer og funksjonelle krav avgjør det arkitektoniske resultatet og retter modernismens estetikk mot funksjonalisme.<sup>46</sup> Fordi byen Nems arkitektoniske utgangspunkt er gjenoppbyggingskonteksten fra 50-årene, anvender jeg begrepet ny monumentalitet. Jeg tar ikke utgangspunkt i den klassiske oppfatning av monumentalitet, men den modernistiske og funksjonalistiske forestillingen.

Norberg-Schulz ønsker en monumentalarkitektur som uttrykker tilstedeværelse og som er med på å samle verden (Norberg-Schulz 1995, 8). Denne demokratiske

---

<sup>45</sup> Uttrykkets opprinnelse er fra Sullivans artikkel ”The Tall Office Building Artistically Considered” (1986). Sitatet er som følger: ”form ever follows function”, men parafraisert i dagligtalen uten ”ever”.

<sup>46</sup> Funksjonalisme forstår jeg i denne sammenheng som ”en betegnelse for estetiske verdier og er ofte brukt som stilbetegnelse for en arkitektur med en forenklet formal orden, bygget etter bestemte, modernistiske byggeprinsipper” (Findal 1996, 9). Funksjon og form kommer i fokus (derav navnet funksjonalisme) med rene, enkle stiluttrykk hvor alt har nytteverdi og er rasjonelt.

fellesskapstenkningen har utopiske ansatser,<sup>47</sup> men representerer i stor grad byen Nems arkitektoniske prosjekt. Norberg-Schulz behandler ordet ”moment” som en forening av tid og sted, fordi ordets opprinnelse er fra ”momentum” som betyr bevegelse (1995, 24-26). Renessansens gjenoppdagelse av antikkens sentrumsorienterte organisering av byen, er for Norberg-Schulz vesentlig for monumentaliteten:

For arkitekturen betydde renessansen fremfor alt to ting: at figurdannelse og romorganisasjon ble basert på elementergeometriske, ”ideelle” former slik som sirkel, kvadrat, halvkule og kube, og at den byggede form på nytt fikk antropomorf substans (1995, 69).

Dette er viktig for lesningen av *Mnem* fordi Norberg-Schulz’ monumentalitet skyver modernismens estetikk inn i arkitekturdiskursen (originale former), og ser på monumentalitet som en iverksettelse av stedet (1995, 70-72). Norberg-Schulz fremhever at formspråket og typologiske figurer er løsningen for å kunne orientere og identifisere seg i det kaotiske bysamfunnet (1995, 70-71). Norberg-Schulz trekker veksler på Willem M. Dudoks estetisk funderte modernisme:

Monumentality is the most pure expression of the human sense of harmony and order. It stresses the most essential not only in the material but above all in the spiritual sense. That is the reason why it is not limited to splendour and why a small object can also be monumental (Holzbauer 1981, 3).

Selv om *Mnem* på mange felt har en utførelse som gir ny monumentalitet, minner byen Nems arkitektur om flere ulike arkitektoniske tradisjoner. Innen en postmodernistisk arkitekturtradisjon er modernismens demokratiske fellesskapsprosjekter problematiske,<sup>48</sup> og jeg vil derfor bruke Jencks’ dobbeltkoding som en teoretisk inngang for å vise hvordan romanen kombinerer moderne teknikker med gamle mønster. Det er imidlertid viktig å presisere at modernismens arkitektur ikke er ironisk. I *Mnem* har Stranger klare henvisninger til en modernistisk og

---

<sup>47</sup> At teoriene er for utopiske og nostalgiske, er noe Norberg-Schulz har blitt kritisert for. Se Hilde Heynens *Architecture and Modernity: A Critique* 1999, 18-24.

<sup>48</sup> Jencks sammenligner modernisme med masseproduseringen av blokkompleks i USA på 1960-tallet. Blokkene var billige ”ferdighus” som fremmet et negativ bomiljø, noe som førte til at ingen ville bo der. Jencks sted- og tidfester overgangen fra modernistisk til postmodernistisk arkitektur da blokkomplekset Pruitt-Igoe, i St. Louis, Missouri, ble sprengt og revet 15. juli 1972. Blokkene feilet i å kommunisere med innbyggerne, og innbyggerne klarte ikke å tilpasse seg bygningene (Jencks 1985, 14-15).

postmodernistisk arkitekturdiskurs, men det er imidlertid ikke alltid en ironisk kommentar til arkitekturen. I hoveddelen vil jeg diskutere om Strangers historiske forståelse av modernistisk arkitektur er ironisk, eller om arkitekturen er ironisk ut fra Strangers egen melankoli. I romanen er det en kommunikasjon mellom postmodernisme og fortidens arkitektur, men er *Mnem* en selvparodiering av postmodernismens forsøk på å skape arkitektur? Eller kan romanen leses som en parodi av modernismens utopiske manifest?

### 2.2.2 Postmodernistisk arkitekturdiskurs

Flere introduksjoner til hva postmodernisme er, starter ofte med en diskusjon om arkitekturens betydning for postmodernisme. Selv om det er vanskelig å forankre begrepet, er det likevel enklere å konkretisere hvor grensene går mellom modernisme og postmodernisme i arkitekturen, i motsetning til å innholdsbestemme litteraturen hvor grensene er mer tvetydige. Arkitektur har ifølge Simon Malpas (2005) en umiddelbar påvirkning på menneskers hverdagsliv selv om ikke alle mennesker har et bevisst forhold til kunst. Man bor, reiser og arbeider i miljøer som påvirker hvordan mennesker oppfatter hverandre og verden (Malpas 2005, 13).

I *Postmodern : The Architecture of the Postindustrial Society* (1983) beskriver Paolo Portoghesi postmodernistisk arkitektur ut fra Lyotards avskaffelse av master narratives. I sin gjennomgang av postmodernistisk arkitektur skriver Portoghesi:

In place of faith in the great centred designs, and the anxious pursuits of salvation, the postmodern condition is gradually substituting the concreteness of small circumstantial struggles with its precise objective capable of having a great effect because they change systems of relations (Portoghesi 1983, 12).

Portoghesi understreker også den viktige forestillingen om "the presence of the past" innen moderne arkitektur:

The return of architecture to the womb of history and its recycling in new syntactic contexts of traditional forms is one of the systems that has produced a profound 'difference' in a series of works and projects in the past few years understood by some critics in the ambiguous but efficacious category of Postmodern (1983, 14).

En historisk forutsetning er ifølge Portoghesi viktig fordi den reintroduserer fortiden i romlige konstruksjoner, men *ironisk*: "The Postmodern in architecture can therefore be read overall as a re-emergence of archetypes, or as a reintegration of architectonic conventions, and thus as a premise to the creation of an *architecture of communication* [...]" (1983, 11).

Litterær postmodernisme har etter hvert blitt en samlebetegnelse for kunstneriske uttrykk hvor man blander stilarter, uten å ta hensyn til noen form for tradisjon. Jencks knytter begrepet postmodernisme til arkitektur hvor formålet er å beskrive motstanden til modernismens idealer. Jencks tar utgangspunkt i det han kaller dobbeltkoding ("double coding") for å definere postmodernisme:

To this day I would define Post-Modernism as I did in 1978 as *double coding: the combination of Modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects* (Jencks 1985, 14)

Den postmodernistiske arkitekturen appellerer både til den populære og elitistiske smaken. I motsetning til modernismens fokus på funksjon og "maskinestetikk", representerer den postmodernistiske dobbeltkodingen mannen i gatens smak og den innforståtte finkulturen.

Den postmodernistiske dobbeltkodingen karakteriseres av at man kombinerer moderne teknikker med gamle. Slik undermineres og opprettholdes modernistiske arkitekturprinsipper. Dobbeltkodingen viser både til tidligere tradisjoner og den samtidige konteksten.<sup>49</sup> Postmodernistisk arkitektur er ifølge Jencks en "paradoxical dualism, or double coding, which its hybrid name entails: the continuation of Modernism and its transcendence" (1985, 7). Denne pluralismen utvider Jencks i *Post-modernism : The New Classicism in Art and Architecture* (1987) hvor han mener at "alt" er tillatt innen den postmodernistiske arkitekturen. Byggverkene i årene 1960–80 blir kjennetegnet av gjenbruk av fortidens former med innslag av tvetydighet, lek, ironi, pastisj, parodi og allegori. På denne måten skaper den postmodernistiske arkitekturen et miljø som leker med ulike tradisjoner, og er en kollasj av alle slags epoker og stilnivåer.

---

<sup>49</sup> Denne dobbeltfunksjonen understreker også Robert Venturi (1966) innen arkitektur. Venturi beskriver arkitektur som "both-and" og "multifunctioning building". I sitt eget arkitektoniske "manifest" skriver Venturi: "Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture [...] I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality. I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer 'both-and' to 'either-or', black and white, and sometimes gray, to black or white" (Venturi 1966, 16). Venturi konstaterer at en kompleks og motsetningsfylt arkitektur favner: "[t]he difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less [...] Less is a bore" (1966, 16-17).

### 2.2.3 Romlig visualitet

Orienteringen mot rom er et grunnleggende element i *Mnems* estetiske praksis, og er en inngangsport til hvordan det visuelle kan harmoniseres med det tekstlige. Med utgangspunkt i Kants rombegrep summerer Frederik Tygstrup hovedtrekkene i begrepene *assosiasjon* og *affinitet*.<sup>50</sup> For Tygstrup er begrepene knyttet til hvordan den moderne roman fremstiller rom på, og han bruker byrommet for å eksemplifisere. Tygstrup anvender byrommet fordi det er ”en bevegelig opphopning av anliggender, begivenheter og sammenhenger, et sammenstøt av heterogene virkelighetselementer som viser til adskilte og usynlige kontekster og kulturelle referanserammer” (Markussen 2001, 40). Bjarne Markussen problematiserer forsøket på å få en samlet romkonstruksjon. Han argumenterer at dette skaper ”et dilemma mellom assosiasjonenes og affinitetens orden, eller enklere sagt: mellom enhet og sammenheng” (2001, 40). Tar forfatteren utgangspunkt i assosiasjon som angår sanseintrykk eller forestillingen av det, blir resultatet det Markussen med referanse til Tygstrup kaller et ”monstrøst rom, hvor forstanden skal få likt og ulikt til å henge harmonisk sammen, uansett hvor lite assosiable de er” (2001, 40). Er utgangspunktet imidlertid affinitet hvor forfatteren søker gjensidige sammenhenger og tiltrekninger mellom ting, overskrider man ifølge Markussen det sanselige nærværet: ”Da skjer det for det første en abstraksjon av rommet. For det andre skjer det en ’lokal’ gruppering av mulige assosiasjonselementer, som gir en følelse av å være i flere forskjellige rom samtidig” (2001, 40).

Assosiasjon og affinitet er relevante begreper for *Mnem* som gir eksempler på begge strategier. Både den metafiktive fortelleren og den autorale fortellerstemmen i romanen er på en avsindig og nærmest desperat jakt etter å avdekke sammenhenger mellom ting. Dette fører til at man på flere steder i romanen får en følelse av å befinne seg i flere rom samtidig. Imidlertid blir jakten så frenetisk at *alt* skal henge sammen, uansett om det finnes forbindelseslinjer eller ikke. Rommet får da et ”monstrøst preg”. Dette kommer jeg videre inn på i hoveddelen, hvor jeg diskuterer det monstrøse i forhold til det visuelle, men ikke i forhold til om det er utopisk eller ikke.

---

<sup>50</sup> Tygstrup forholder seg til en annen kontekst enn Kant når han bruker begrepene assosiasjon og affinitet. Hos Kant dreier det som om assosiasjoner som konstituerer erfaringsobjektene, hos Tygstrup om assosiasjoner mellom allerede konstituerte objekter (Markussen 2001, 39).

Rom i fortellende tekster er ifølge Franz Stanzel (1984) forskjellig fra rom i visuell kunst.

Literary perspectivization does not strive to achieve the visual sharpness of perspectivization in the graphic arts, since narrative perspectivization as a rule aims not at the discovery and presentation of the spatial interrelationship between objects but rather at the selection of the objects represented in terms of their semiotic importance and at the accentuation of meaning attached to particular objects (Stanzel 1984, 116).

Språklig beskrivelse<sup>51</sup> forutsetter at leseren legger til og fyller ut de romelementene som beskrivelsen ikke har plass til eller ikke kan fremstille godt nok. Beskrivelsen forsøker å løsrive seg fra tidsaspektet. Dette åpner opp for scenerommet, for teaterscenen tilbyr en tilnærmet fullstendig rompresentasjon.

På lik linje med Robert Wilson er også Simon Stranger inspirert av arkitektur. I Wilsons *The Golden Windows* (1982) er arkitekturen det tematiske fokuset i forestillingen. Tilskuerne ser forestillingen gjennom det samme huset, men fra forskjellige vinkler og til ulike tider av døgnet. Dette kan sammenlignes med byen i *Mnem* med den stadige granskingen av hus, form, arkitektur og overflate. Wilsons forestillinger er bygget rundt lys og skygge, loddrette, vannrette og diagonale akser, rette linjer og geometriske former. I tillegg setter Wilson klassiske proporsjoner, sentralperspektiv og symmetrisk orden opp mot modernismens flate og lag-på-lag-transparente rom noe som fører til en romlig dynamikk (Langkilde & Schultz 2002, 10-11). Imidlertid er Wilsons fokus ikke bare på rom, men også på tid. Selv karakteriserer Wilson sine verk som ”konstruksjoner i tid og rum” (2002, 11), som i *the CIVILwarS* fra 1985, hvor han både har en isbjørn, Jack og bønnestengelen samt en soldat fra den amerikanske borgerkrigen på scenen samtidig.

I *Mnem* lager Stranger konstruksjoner hvor han bryter ned rom- og tidsaksene, og den narrative og arkitektoniske oppbygningen er visuelt totaliserende. Både narrativer og arkitektur har en sirkulær sammensetning i romanen, og leseren får skildringer av alt fra the Big Bang (makronivå) til virus, proteiner og partikler (mikronivå). Sammenhengene vil jeg komme tilbake til i hovedanalysen.

---

<sup>51</sup> Her forstår jeg beskrivelse som en beskrivelse av objekter, situasjoner og fenomener som eksisterer i et rom, men som er løst fra tidsaspektet (Lothe et al. 2007, 37).



### 3 Form, struktur og fortellere i *Mnem*

A picture without a frame has the air about it of a naked, despoiled man. Its contents seem to spill out over the four sides of the canvas and dissolve into the atmosphere. By the same token, the frame constantly demands a picture with which to fill its interior, and does so to such an extent that, in the absence of one, the frame will tend to convert whatever happens to be visible within it into a picture (Ortega y Gasset 1986, 22)

Det formelle aspektet i *Mnem* er vel så viktig som den innholdsmessige handlingen. Sjangerblanding, bruk av flere fortellerstemmer, veksling i tid og synsvinkel og en ikke-lineær kronologi er vesentlige bestanddeler i *Mnems* strukturelle oppbygning. Jeg vil først foreta en narratologisk analyse av romanen hvor jeg trekker frem struktur, narrativ oppbygning og fortellerinstansene i *Mnem*. I *Mnem* er det minst tre markante narrative linjer, og teksten impliserer derfor at det finnes struktur og en tilsynelatende hierarkisk orden. Romanen består av protagonistene Peter og Oliver, og en forfatterstemme som tematiserer og problematiserer sin egen skriveprosess. Peters narrativ blir fortalt fra et autoralt perspektiv, og leseren kan tidvis oppleve en sammensmeltning mellom forfatterstemmen og den autorale fortelleren. En av avhandlingens hypoteser er at fortellerne i romanen bruker ironi for å distansere seg fra sine litterære forelegg, og en innledende narrativ analyse gir grunnlag for å kartlegge sentrale trekk ved fortellernes dialog med hverandre.

#### 3.1 Struktur og narrativ oppbygging

*Mnem* starter med en bruksanvisning for hvordan man kan gjøre boken lettere å lese, og romanen ”avsluttes”<sup>52</sup> med ”Mnem – en gjør-det-selv-blabok”, hvor leseren oppfordres til å finne frem papir og blyant for å tegne sin egen kortversjon av romanen. Innenfor denne rammen har leseren blitt introdusert for de fleste sjangre innen litteratur. Man har møtt konkrete arkitekttegninger av byen, ambisiøse skildringer av alt fra flygeøgler til the Big Bang, et appendiks, en ordliste, interpolerte fortellinger (som for eksempel ”Et konsertflygels dagbok”), e-poster, dikt, fotografier, tegneserier, dagboknotater, essays, fotnoter, kart, bildedokumentasjon av pasienter med epidemisk sovesyke, kortprosa, netthenvisninger,<sup>53</sup> intermezzoer, matematiske

---

<sup>52</sup> Romanen kommer aldri til en forløsning fordi forfatterstemmen er fanget i teksten og narrative i romanen ikke slutter å produsere nye narrativ. Dette diskuterer jeg i kapittel 5.

<sup>53</sup> For en nærmere kikk på byen Nem, se [www.visitnem.com](http://www.visitnem.com)

formler og forslag til anmeldelser som varierer fra ”svært negativ, på en usaklig måte” til ”overveldende positiv, på en usaklig måte”. I tillegg har *Mnem* elementer fra både detektivfortellinger, dokumentarer og biografier.

Romanen er delt inn i fire deler, og i tillegg har *Mnem* tre intermezzoer og en del kalt ”Glemselen”. Del I beskriver veien til Nem, både Peters reise og ideene bak det å bygge selve byen. I del II settes ideene bak Nem ut i live, og leseren får vite hvordan Nem ble konstruert og bygget, og hvordan samfunnet i utgangspunktet skulle fungere. Peter kommer også nærmere sannheten om Nem. Del III omhandler Nems undergang i form av Olivers dagboksnotater. Den siste delen tar for seg veien bort fra Nem. Intermezzoene skildrer the Big Bang og flyveøglens fødsel, og ”Glemselen” handler om den gradvise prosessen Oliver gjennomgår da han mister hukommelsen sin.

### 3.2 Kronologi

Kronologien i *Mnem* er angitt med årstall, tid på året og presise tidsangivelser som nøyaktige klokkeslett. Romanen har flere temporale nåtidsplan og fortelleren opplyser om at han skriver dette blant annet 22. januar 2008 klokken 21.53 (Stranger 2008, 489), og at Peter drar tilbake til Nem i 2005. Romanen opererer dermed med en samtidig fortelling hvor hendelsene gir inntrykk av å foregå samtidig med beretningen, og en etterstilt narrasjon hvor hovedhistorien starter med Peters unnfangelse. Hovedhistorien går frem til Peters dødsscene: 57 sekunder skildret i en form for scene i slow motion over ti sider. Hele romanen fører opp mot og teller ned dagene og timene til Peters død. Underveis er det lagt inn en rekke fortellinger fra den autorale fortelleren og Olivers dagbok om Peters barndom. Intermezzoene beskriver historien om the Big Bang. Her har man altså flere innskutte fortellinger, og historien presenteres gjennom en diskurs som bryter med hendelsenes kronologiske rekkefølge. På den ene siden er *Mnems* ordensaspekt anakront,<sup>54</sup> fordi historien ikke fortelles i kronologisk rekkefølge. På den andre siden starter hovedhistorien med unnfangelsen av Peter og slutter med hans død, og denne historien er da synkron fordi den tar til forut for fortellingens nåtidspunkt og føres helt opp til nåtidsøyeblikket.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Dersom den narrative teksten er anakron, hopper diskursen frem og/eller tilbake i historiens kronologi (Gaasland 1999, 37).

<sup>55</sup> Når diskursen gjengir historien kronologisk, er den narrative teksten synkron (1999, 36-37).

De ulike narrativenes temporale plasseringer varierer, og det er derfor vanskelig å karakterisere diskursens narrative perspektivering i *Mnem*. Dette gjør at *Mnem* består av et innviklet nett av fortellinger som veves inn i hverandre, og har et tidspenn som går fra rundt 14 milliarder år siden og frem til 2008. Tidsperspektivet distanserer seg på denne måten fra menneskelig fatteevne. Jeg har samlet romanens viktigste kronologiske opplysningene og satt dem inn i følgende skjema:

13,7 milliarder år siden	Øyeblikket like før The Big Bang, alle tings begynnelse (denne historiens begynnelse).
65 millioner år siden	Flyveøglens (Quetzalcoatlus) død. En parallellhistorie til skildringen av Peters død.
1952	Karl Humling, Mads Larssen, Stefan Norgran, Susanne Krüvel og Oliver Poppeliér kommer på ideen om å bygge "et perfekt samfunn".
Høst 1952	Ideen er satt ut i livet, eiendommen er kjøpt og Nem er ferdigtegnet. 5023 borgere blir innrullert.
Sommer 1954	Innbyggerne er med på å bygge hus og Oliver har en affære med Peters mor.
5. februar 1955	Det store møtet om lovene og reglene for byen blir holdt.
April/mai 1955	Peters fødsel. Moren kommer bankende på døren til Oliver med en baby i armene noen dager etter fødselen. Det er akkurat femti år, to måneder og tjueen dager fra Peters fødsel til Peters død.
Onsdag 1. juni 1955	Offisiell åpning av byen Nem .
Våren 1957	Den svenske maleren maler huset sitt rødt i protest mot fellesskapet i Nem.
1. juni 1957	Vendepunktet for Nem. Dette er dagen for å søke om å få bytte stillinger og det første negative blir uttalt om byen og byrådet i Nem. Folk er misfornøyde og slutter å jobbe. Det blir kaos.
4. august 1957	Opprør og demonstrasjoner i Nem. Innbyggerne setter fyr på huset til Stefan. De overfaller ham, og Stefan dør.
Oktober 1957	Nem stenger.
Sensommer 1959	Byen Nem åpner igjen på grunn av boligmangel i Nord-Europa.
1962-63	Peter spør "faren" om Nem: faren sier det var et mislykket prosjekt, startet av en gjeng med naive idioter.
24. august 2004	Olivers første dagbokinnlegg hvor han nevner "det store prosjektet".
10. oktober 2004	Oliver blir lagt inn på sykehuset og hukommelsen hans har sviktet helt.
5. november 2004	Peter mottar e-post fra Oliver. Peter sier ja til å skrive historien om Nem.
24. mars 2005	Olivers siste dagbokinnlegg.
Mai 2005	Peter reiser til Nem.
Mai/august 2005	Peter finner ut at Oliver er hans egentlige far etter å ha sett

	et fotografi som ligner på ham selv og lest dagboken til Oliver.
August 2005	Peter møter Oliver for første gang i voksen alder.
August 2005	Peters død
31. januar 2006 klokken 14.16	Romanens "nå" I. Gjeldsklokken i USA står på 8 billioner dollar.
27. april 2007 klokken 22.46	Romanens "nå" II. Forfatteren filosoferer om hva determinisme er.
27. desember 2007	Romanens "nå" III. Forfatteren er på Gran Canaria og prøver å avslutte romanen. Han innser dette ikke er mulig, men "utopisk".
22. januar 2008 klokken 21.53	Romanens "nå" IV. Børsene faller og den amerikanske økonomien er i store vansker.

### 3.3 Hvem forteller?

Narrasjonen i *Mnem* er kompleks. Både miljø, personer og fortelleren er innbefattet i historien. Romanen tar utgangspunkt i ulike fortellestemmer, flere hovedpersoner, forfatterens egen stemme og et skiftende perspektiv på det som fortelles, temporale overganger i ulike former og varianter og ikke minst bruk av intertekstualitet. Som nevnt veksler *Mnem* mellom minst to hovednarrativer, Peter og Oliver. Det er derfor ikke bare én fortellerstemme og én synsvinkel i romanen, men flere. I tillegg til Peter og Oliver finnes det en førstepersonsforteller som manifesterer seg som forfatteren. Jeg velger her å skille forfatteren Simon Stranger og romanpersonen Simon Stranger ved å benevne førstepersonsfortelleren som "forfatterstemmen" og referere til den faktiske personen Simon Stranger med hans navn. Dette skillet kan synes forsert, men i flere situasjoner glir de to fortellerne over i hverandre. Man har altså fire hovedpersoner med ulike agendaer i teksten, og det blir dermed naturlig å se nærmere på disse.

#### 3.3.1 Peter og Oliver

Narrative point of view creates the interest, the conflicts, the suspense, and the plot itself (Martin 1986, 131).

Som Martin poengterer, er det fortelleren som fanger leserens interesse, og fortellerstemmen og synsvinkelen er dermed avgjørende for narrasjonen. Den første historien vi møter i *Mnem* er om Peter, fortalt av en tredjepersonsforteller. Fortellerstemmen er aural, men synsvinkelen ligger hos Peter. Fortelleren er også

allvitende, noe som gjør at leseren også får innblikk i Peters tanker og følelser. Denne fortellerposisjonen blir en vurderende instans i motsetning til en personal forteller.

Den autorale fortelleren innleder med å si at ”femti år, to måneder og tjueen dager som er den tiden livet ditt vil komme til å vare, målt fra unnfangelsen” (Stranger 2008, 13). Romanen starter her i et nåtidsøyeblikk i form av en foranstilt narrasjon<sup>56</sup> hvor fortelleren benytter seg av futurumformer. At det fortelles fra et perspektiv forut for det som kommer til å skje, gjør at fortelleren får en posisjon som spåmann, profet eller gud. Den autorale fortellerens narrasjon kan minne om Guds monolog i skapelsesberetningen: ”Fordi du gjorde dette, skal du være forbannet” (1. Mos 3:14-20). Her virker det som om Strangers intensjon er å få fortelleren til å fremstå som en slik figur, noe som igjen understreker fortellerens metaperspektiv.

Videre skifter fortelleren tempus, og herfra fortsetter den autorale fortellerstemmen med presensformer: ”Bare en meter over billen sitter mannen fra åpningsscenen, han som ble født for bare noen sider siden, men som nå er blitt en voksen mann” (Stranger 2008, 18). Når fortelleren bruker en samtidig narrasjon,<sup>57</sup> gir fortellingen og hendelsene i romanen inntrykk av å foregå på samme tidspunkt. Dette fører til at leseren kommer enda nærmere historien som berettes og leseren blir en del av historien.

I det samme innledende kapitlet i romanen går fortelleren over i en etterstilt narrasjon<sup>58</sup> hvor han bruker preteritumsformer: ”Det ble vår. Trærne begynte å blomstre” (2008, 24). Her markeres en tydelig overgang fra en kjent fremtid til en tilsynelatende nåtid, som igjen modifiseres gjennom det temporale moduset preteritum. Gjennomgående i romanen veksler tredjepersonsfortelleren mellom å benytte seg av både futurum, presens og preteritum, og fordi den narrative teksten veksler mellom ulike tempus blir dermed den narrative situasjonen kompleks. Handlingen er plassert i spenningsfeltet mellom ulike tempus, og dynamikken i fortellingen drives frem på en annen måte når fortellerinstansen bevisst veksler mellom tre ulike tidsperspektiv. Leseren får vite hva som kommer til å skje, hva som har skjedd og hva som tilsynelatende skjer akkurat nå. Teksten blir på denne måten

---

<sup>56</sup> Her benytter jeg meg av Gaaslands definisjon av foranstilt narrasjon som vil si at det fortelles fra en posisjon forut for det fortalte (Gaasland 1999, 27).

<sup>57</sup> I en samtidig narrasjon gir beretningen og hendelsene inntrykk av å foregå samtidig (1999, 27).

<sup>58</sup> Når narrasjonen er etterstilt, fortelles det om noe som allerede har skjedd (1999, 26).

mer intensiv og medvirker til å skape en kobling mellom form og tematikk i romanen. Samtidig viser dette romanens forsøk på å fange en totalitet. Den autorale fortelleren søker det totale ved å prøve og strukturere tiden, og formens totaliserende estetikk er med på å konstruere en helhet i teksten. Veksling i tid gjør teksten dynamisk, likevel fører denne trangen etter å skape forbindelseslinjer at romanen fremstår kaotisk.

I Olivers narrativ er både fortellerstemmen og synsvinkelen hos Oliver, i form av personale dagboksnotater. Olivers dagboknotater er innskutte narrasjoner, hvor fortellehandlingen ikke foregår kontinuerlig, men er ordnet kronologisk. Notatene er splittet opp i flere enkeltstående handlinger som beretter om Olivers egne tanker rundt det å miste hukommelsen og hans historie om byen Nems vekst og fall. At Olivers historie kommer frem gjennom et personalt dagbokperspektiv og at han skriver i presens, gjør at leseren opplever alt gjennom Oliver og følger Olivers blikk. Det gis ikke mulighet til å skue utover det Oliver selv oppfatter.

Fordelen ved å bruke en allvitende forteller er at forfatteren kan avsløre visse hendelser eller hemmeligheter som karakterene i romanen ikke vet om. Ved å være kortfattet og diffus velger fortelleren å ikke avsløre ting. I *Mnem* er spenningsoppbygningen lagt rundt Peters detektivarbeid, for å finne ut hva som egentlig skjedde med byen, og Olivers dagboksnotater kompletterer det Peter ikke klarer å finne ut. Dette gjør at spenningen rundt gåten om Nem opprettholdes utover i romanen. Den autorale fortelleren unngår å si for mye om hva som skjedde med byen Nem. I stedet beskriver fortelleren hendelser og dialoger hvor leseren selv må lete etter svar i teksten. Gjennom Peters jakt og Olivers tanker anmodes leseren til å finne sin egen forståelse. Da Oliver ikke lenger klarer å skrive hele setninger, og dagboken slutter, avslutter den autorale fortelleren historien om Nem. I tillegg til fortellerens perspektiv, delegerer også fortelleren synsvinkelinstansen til grunnleggerne av byen: Stefan, Karl, Susanne, Oliver og Mads.

*Det skinner inn gjennom vinduene, og inn på alle tingene, og jeg er i dem, eller de er meg, / Dere er her, og (Her slutter dagboken) / Og så er vi kommet dit. Til slutten. Til slutten på denne historien, slutten på utopien Nem, og slutten på denne romanen, som skal sveve videre over byen, sveve over husene for at vi skal kunne se alt sammen, alt som noen gang har vært, alt som noen gang har levd, for alt er nå, alt finnes her [...] se byen Nem slik den var da, den dagen i august, den siste dagen i utopiens historie (2008, 439-443).*

Ved å blande både en aural fortellermåte og en personal fortellermåte, oppstår det både avstand og nærhet i romanen. Selv om det aurale perspektivet er detaljert, gjør den hyppige bruken av tempusskifte at nærheten blir ironisk.

Både Peters historie, fortalt av en aural tredjepersonsforteller, og Olivers personale dagboksnotater står i et sideordnet forhold til hverandre. De er autonome fordi begge tilfører historien forskjellige perspektiver, og historien om byen Nem hadde vært ufullstendig dersom ett av narrativene hadde vært borte. En komplisert fortellerstemme og synsvinkel skaper en avstand mellom tekstens univers og den verdenen leseren befinner seg i. Narrasjonen både forvirrer og skaper utfordringer for leseren. I *Mnem* er synsvinkelen avgjørende for hvordan de ulike historiene blir fortalt og for hvordan narrativene blir fremstilt.

### 3.3.2 *Forfatteren som forteller*

I *Mnem* møter vi også en førstepersonsforteller som manifesterer seg som Simon Stranger, forfatteren av romanen. Denne fortelleren er både skjult og åpent til stede i teksten, noe som kan gjøre det vanskelig med tanke på hvilken fortellerstemme som er den "autoritative" i verket. Forfatterstemmen er eksplisitt til stede og aktiv i romanens handling og kommenterer den narrative teksten og narrasjonen. Det er lett for leseren å ta for gitt at forteller- og forfatterinstansen i *Mnem* er identiske, fordi førstepersonsfortelleren understreker at det faktisk er forfatteren som skriver. Selv om leseren får vite at dette er Simon Stranger, er romanen likevel en fiksjon. At forfatterstemmen er Simon Stranger, undergraver ikke at forfatterstemmen og fortelleren i *Mnem* er språklige størrelser.

Ofte er førstepersonsfortelleren protagonisten i historien som fortelles, men i denne fortellingen er ikke førstepersonsfortelleren en del av hovedhistorien om Peter og Oliver. Denne fortelleinstansen kan snarere være ett av mange narrativer som finnes i romanen. Spørsmålet er om denne førstepersonsfortelleren er med på å styre leserne i den retningen forfatteren Simon Stranger "vil".<sup>59</sup>

Som nevnt inntar forfatterstemmen fra starten av romanen, gjennom bruksanvisningen, en sentral rolle. Her avdekker fortellerstemmen sine litterære grep ved at han kommenterer sin egen fortellehandling, særlig i forhold til tilbakeblikk og frempek. Forfatterstemmen plasserer seg også i hovedhistorien, men her skiftes

---

<sup>59</sup> Denne tanken utvider jeg i kapittel 5.4, "Konstruksjon av en 'virkelig' historie".

synsvinkelen til tredjeperson. I en fotnote sier fortelleren at ”denne passasjen ble forfatteren aldri riktig fornøyd med, så den er strøket” (2008, 193). Her kommenterer fortelleren romanens komposisjon, og det er et ironisk grep fra forfatterstemmen.

I appendikset går synsvinkelen over til førsteperson og forfatterstemmen beskriver sine egne opplevelser: ”[s]om en på mange måter tragisk avslutning på denne delen, sitter jeg nå, 27. desember 2007, på en utekafé på Gran Canaria, i ferd med å avslutte denne romanen enda en gang [...]” (2008, 499). Ved hjelp av slike indirekte opplysninger gir forfatterstemmen informasjon om seg selv og tidsrommet fra når fortellingen ble ”avsluttet” til den blir fortalt. Når forfatterstemmen gir slike korte kommentarer fra fortellingens og fortellerens nåtid, blir leseren oppmerksom på både fortelleren og hvordan de ulike perspektivene fremstilles i fortellingen. Forfatterstemmen ”snakker” med seg selv, og han reflekterer over og analyserer det han har skrevet. Forfatterstemmens kommentarer er romanens meta-grep.

Både bruksanvisningen og fortellerkommentarene er også viktige for å forstå den ironiske fortellemåten Stranger bruker, og som jeg mener styrer *Mnem*. Disse metafiktive trekkene i *Mnem* kan også videreføres til en litterær postmodernistisk tenking, fordi forfatteren synliggjør seg selv som en del av fiksjonen. Skiftet fra første- til tredjeperson vitner også om et diskursivt brudd.

Selv om det er en metafiktiv førstepersonsforteller i *Mnem*, oppfatter jeg ikke denne fortellerinstansen som dominerende i teksten. Fokuset ligger på historien om Peter og Oliver, ikke på fortelleren som utgir seg for å være forfatteren av romanen. Men fordi romanen har en forfatterstemme som både er en romankarakter og forfatteren bak romanen, blir teksten ironisk.

### 3.3.3 Pålitelighet og distanse

Leseren møter ikke en fiktiv karakter bak fortellerstemmen: Simon Stranger er en reell person, og fortelleren utfordrer dermed den tradisjonelle måten å oppfatte en forfatter på. Selv om forfatterstemmen distanserer seg fra hovedteksten, markeres forfatterposisjonen gjennom bruksanvisningen, fotnoter i teksten og i appendikset. ”Forfatteren” viser seg, og dette illuderer pålitelighet. Men fordi Peters narrativ blir fortalt i et autoralt perspektiv, gjør at man som leser kan bli ”lurt” til å tro at dette også er førstepersonsfortelleren. Når teksten veksler og forflytter seg mellom ulike fortellerstemmer, blir fortellerinstansen mer upålitelig. Det er dermed nødvendig å



skille mellom de ulike fortellerne i romanen. Forfatterens stemme blir kun én av mange stemmer i tekstens vev.

Fortelleren distanserer seg fra romanen når han kommenterer hvordan han selv har begitt seg ut på et umulig prosjekt:

Det var først nå i våres i 2007, mens jeg jobbet med slutten på denne romanen, at jeg til sist innså det ironiske i at jeg var blitt fanget av utopien. At jeg hadde begitt meg ut på noe umulig [...] Jeg har selvfølgelig tenkt helt fra begynnelsen av at noe må utelates, men likevel, likevel har jeg hatt en drøm om å få med alt [...] Det er selvfølgelig idiotisk. Ikke minst fordi romaner gjerne har en tendens til å leve sitt eget liv, ha sine egne lover og regler, sine egne ønsker og retninger [...] Og alt denne forestillingen har gjort, er å føre meg på villspor, få meg til å gå vill i boken, slik at jeg har havnet i enhver forfatters dystopi: å slette alt det du har jobbet med hver dag, helg og ferie i flere år (2008, 499).

Fortelleren diskuterer med seg selv hvorfor han fra starten av arbeidet ikke innså at dette arbeidet kom til å bli en umulighet. Holdningen hans viser også at det er en markert distanse til selve romanen, eller et forsøk på å skape avstand til det han forteller. Dermed blir det en kompleksitet i fortellergrepene han foretar seg. Fortelleren presenterer dette som en sann historie i tillegg til å vise at han er upålitelig. Fortelleren erkjenner at det ikke finnes en slutt på prosjektet:

”Forhåpentligvis blir jeg en dag ferdig” (2008, 500). Som hver hendelse i *Nem*, som setter i gang nye muligheter og hendelseskjeder, går teksten heller aldri ut av denne veven: Arbeidet blir aldri ferdig.

Ifølge Oliver var det politiske utgangspunktet for å bygge den fiktive byen *Nem* grunnet i tankene til Platon, Rawls, Locke og Rousseau. Her diskuterte grunnleggerne av byen *The Noble Savage*-teorien til Rousseau, Platons *Staten*, Lockes tanker om eiendom fra *Second Treatise of Government* og Rawls’ teori om den ”opprinnelige posisjonen”. Rawls teorier var enda ikke utgitt, men en av grunnleggerne sier verket kom til å hete *Justice as Fairness*. Dette er egentlig en artikkel som kom ut i 1958 og begrepet representerer ”justice as fairness” som metode og konsept.<sup>60</sup> Selve verket heter *A Theory of Justice* og ble ikke utgitt før i 1971.

---

<sup>60</sup> ”Justice as fairness” bygger på Rawls oppfatning av rettferdighet med utgangspunkt i prinsippene frihet og likhet. Frihetsprinsippet tar utgangspunkt i Rawls oppfatning: “each person has an equal claim to a fully adequate scheme of equal basic rights and liberties” som personlige eiendeler og et hjem (Rawls 2005, 5). Likhetsprinsippet fokuserer på at sosiale og økonomiske ulikheter skal arrangeres slik at de er: ”(a) to the greatest benefit of the least advantaged, consistent with the just savings principle,

Tanken på at dette kom ut *før* Nem ble bygget, er en av flere grunner at man ikke helt kan stole på Olivers versjon av historien. Rousseau mente at mennesket var godt fra naturens side, og at det var sivilisasjonen som gjorde at mennesker ble onde. Men Rousseau brukte selv aldri uttrykket ”noble savage”, noe som viser at fortelleren enten har en avgrenset innsikt i det han forteller om, eller at Oliver anvender begrepet vel vitende om at Rousseau aldri brukte det. Fortelleren ironiserer på denne måten Rousseaus ideal.

*Kanskje det var omgivelsene, denne landskapsidyllen som omga oss, som gjorde at vi begynte å snakke om utopier. Karl og Mads tok begge filosofi på denne tiden, og de begynte å diskutere The Noble Savage-teorien til Rousseau: at mennesket fra naturens side er rent og uskyldig, og at det er sivilisasjonen som korrupperer oss, og som således er ansvarlig for all ondskap (2008, 143).*

Noen, som Karl, Stefan og meg selv var nok genuint opptatt av selve forsøket, av troen på idealsamfunnet. Et sted der folk kunne bo, uten kranbler eller misnøye. Uten tyveri eller vold [...] Verden trengte en utopi (2008, 281).

Ifølge Stranger er mennesket i dag kandidat for benevnelsen ”savage”, ikke ”noble” fordi det moderne mennesket har mistet betegnelsen ”noble”. Selv om Oliver ikke eksplisitt forklarer Nems politiske driv, er det klart at ideen bak Nem inngår i gjenoppbygningsprosjektene på 50-tallet i etterkrigstiden: ”Verden trengte en utopi”. Ut fra tekstens selvbevisste lek med leseren, forsterker Stranger på denne måten bevisst Rousseaus nye ”Emile”<sup>61</sup> ved å bruke begreper fra antropologien. Grunnleggerne av Nem vil vende tilbake til naturen.

At Oliver gir falske opplysninger, gjør at han trekker sin egen troverdighet, som forteller, i tvil. Slike opplysninger gir fortellerinstansene gjennomgående i hele romanen, og fortellerne legger inn små gåter og faktafeil som gjør at man som leser er nødt til å leke detektiv. I tillegg til å blande fiksjon og virkelighet blander også fortellerne virkelighet med virkelighet. I *Mnem* fiksjonaliserer fortelleren historien og

---

and (b) attached to offices and positions open to all under conditions of fair equality of opportunity” (Rawls 1971, 302).

<sup>61</sup> *Emile, or On Education* (1979) handler om oppdragelsen av Emile og hvordan han skal lære å bli en uavhengig og selvstendig mann i det moderne samfunnet. Men Emile er også en forlengelse av Rousseaus beskrivelse av naturtilstanden og forholdet mellom individet og samfunnet. Individet kan beholde det Rousseau kaller ”innate human goodness”, mens det likevel er en del av det korrupperende kollektivet: ”Everything is good as it leaves the hands of the Author of things; everything degenerates in the hands of man” (Rousseau 1979, 37).

faktafeilene skjules godt. I en fotnote informerer forfatterstemmen om at "Himalayafjellene er resultatet av at India, som en gang var en øy, begynte sin langsomme kollisjon med den eurasiske platen for omtrent førti millioner år siden" (2008, 33). Mesteparten av informasjonen stemmer, men dette begynte for 70 millioner år siden, ikke 40. Forfatterstemmen viser her at han har fullt innsyn i universet han skaper når han fiksjonaliserer historien i en postmodernistisk, narrativ lek. Dette understreker Waugh's tanker om konstruerte virkeligheter og at dette er: "history as personal reconstruction" (Waugh 1984, 107). I historien om en tsjekkisk rengjøringshjelp sier forfatterstemmen at han hvisker: "*Nie chcę być Bogiem!*, som angivelig er tsjekkisk og betyr 'Jeg vil ikke være Gud!'" (Stranger 2008, 46). Dette er ikke tsjekkisk, men polsk. En person uten kjennskap til slaviske språk vil ikke kunne oppdage denne feilen.

Innholdet i eksemplene er sant, men det er gjengivelsesmåten fortelleren bruker som utgjør det fiktive i romanen: Fortelleren konstruerer historien. Romanen får dermed et dokumentarisk preg, men grunnet fiksjonaliseringen av fakta kan man ikke si at det er en dokumentarroman. Diskursen er en konstruksjon, og det er for mange innslag av ekspressive elementer. Ifølge Waugh blir historien således et "victim of 'fiction'" (Waugh 1984, 107) fordi den kontinuerlige historien blir gjort om til diskontinuerlige historier. Når historiske fakta blir plassert i en fiktiv kontekst, konstaterer Waugh med at historien blir "a multiplicity of 'alternative worlds'" (1984, 105). Denne diskusjonen viderefører jeg i kapittel 5.

### 3.3.4 Andre fortellere

I tillegg til den autorale tredjepersonsfortelleren finnes det flere narrative underordninger, hvor fortelleren gir ordet til en av personene i sin egen historie. Det finnes også flere fortellinger i romanen, men i de fleste historiene slipper ikke hovedpersonene til som fortellere. Imidlertid delegeres synsvinkelinstansen i mange tilfeller til hovedpersonene. Fortellingen kommer da til uttrykk gjennom direkte tale og som oftest ved hjelp av historisk presens: for å gi en følelse av at det fortidige skjer her og nå.

I et av narrativene delegerer tredjepersonsfortelleren fortellestemmen til en av personene i sin egen historie, som igjen gir ordet til en person i sin historie: Personen blir en ekstradiegetisk forteller i forhold til det tredjenivå han produserer. Vi kan derfor snakke om et kinesisk eske-prinsipp. Historien tar for seg en mannlig

kunststudent som tegner historien om en sytten år gammel gutt fra Eritrea som hvert år forsøker å krysse Sahara til fots, og han er en av de få som faktisk har kommet frem. Her gir tredjepersonsfortelleren ordet til kunststudenten, som igjen tegner guttens historie fra guttens synsvinkel. Rammefortellingen i *Mnem* konsentrerer seg rundt hovedpersonene Peter og Oliver. Når den autorale fortelleren imidlertid varierer synsvinkel og veksler mellom perspektiver, åpner han opp for andre perspektiver og tidsplan. Å ramme inn en fortelling er grunnleggende for å systematisere en fortelling. Kinesiske eske-strukturer utfordrer dette systemet ved å bruke et virvar av fortellere. Dette konseptet gjelder *Mnem*, med sine mange fortellere og en overlapping av ulike fiktive ”virkeligheter”. Den kinesiske eske-strukturen blir formalt sett et uttrykk for rommet mellom fiksjon og virkelighet, og dette rommet påvirker det tematiske nivået i romanen. I eksempelet om gutten fra Eritrea blir fortelleren en av karakterene i romanen og skaper dermed metaletriske omvendinger, som er med på å innlemme de innskutte historiene i hovedhandlingen og utfordre de litterære rammene.

Fortellernes modalitet og nærvær minner i stor grad om Tygstrups assosiasjonsbegrep. Det er vanskelig for leseren å følge med på hvem som forteller, hva som fortelles og hvordan det fortelles i *Mnem*. Strangers romanprosjekt bærer preg av at alt skal henge sammen. Fortellerposisjonene er som assosiative ”ekko”, og romanens kinesiske eske-strukturer får fortellerne i flere tilfeller til å smelte sammen. Resultatet av disse strukturene er også av motsatt virkning: leseren opplever å være i flere rom samtidig. Dette trekker veksler på affinitet. Når den autorale forfatteren delegerer synsvinkelen i flere lag, overskrides leserens nærvær. Flyktningmottaket i Nem (hvor gutten fra Eritrea befinner seg) blander seg med kunststudentens tegning av guttens reise gjennom Sahara til Nem, og følelsen av å befinne seg i Nem og i Sahara overlappes. Selv om det ikke er en gjensidig sammenheng mellom disse stedene, er den autorale fortelleren opptatt av å forfølge og skape harmoniske forbindelseslinjer mellom dem.

I den fiktive dagboken ”Et konsertflygels dagbok” blir leseren presentert en alternativ måte å forklare hendelsene i romanen på. En av historiene handler om en pianist i jazzbandet *DeQuino-kvintetten* som sparker hele bandet, fordi han ikke er fornøyd med komposisjonene. Han har lyst å samle hele verden i lyd. Siste del av historien kunne fortelleren forklart på mange måter, ”som for eksempel gjennom utdrag av intervjuer han gjorde senere, gjennom musa i veggen eller ved å spørre bartenderen på den lokale puben, men ingen av disse skal få slippe til denne gangen”

(Stranger 2008, 106). Historien kommer frem av konsertflygelets dagbok og hvordan konsertflygelet oppfatter hendelsene. Dagboken er i utgangspunktet en førstepersonsfortelling, men konsertflygelet manifesterer seg ikke ved å bruke et ”jeg”. I stedet anvendes formuleringer som ”frykter at han har reist” (2008, 107), ”løkket ble lagt ned” (2008, 108) og som om man skulle hatt noen tvil om at dette er et flygel: ”deretter fulgte en rekke hardhendte klusterakkorder i forte fortissimo over hele registeret” (2008, 108). Det at konsertflygelet har synsvinkelinstansen og skriver en dagbok, fører til at både fortellerposisjonen og historien blir ironisert. Sannheten i denne historien er på den ene siden umulig og selvmotsigende, for det finnes ingenting som et skrivende konsertflygel. På den andre siden antar man at denne historien *er* ironisk fordi det ikke kan være sant eller tilfelle. Og ironien i seg selv er avhengig av dette paradokset. Historien får også parodiske trekk fordi den narrative fortellermåten blir latterliggjort, og skrivemåten blir gjenstand for et arkaiserende preg når Strangers romanprosjekt parodierer den litterære sjangeren.

Miljøet spiller en viktig rolle for fortellehandlingen i *Mnem*, for byen Nem har sin egen historie å fortelle. Fortellingen om Nem rulles opp gjennom dagboknotatene til Oliver og Peters arbeid med å skrive Nems historie, men historien kommer også frem av de andre bi-narrativene i romanen. Leseren får andre hint om byen, blant annet i romanens tittel – *Mnem* – som både spiller på byens navn og den etymologiske forklaringen av ordet. Ordet *mneme* er gresk og betyr hukommelse eller minne, og trekker en videre linje til den antikke mnemoteknikken: et samlebegrep for teknikker man kan bruke for å memorere ting, for så å kunne trekke dem frem igjen. Dette blir igjen en parallell til Olivers som ved hjelp av en form for mnemoteknikk klarer å huske historien om Nem. I tillegg fester han post-it lapper på saker i leiligheten som han ikke lenger husker ordene for.

Det er mange ulike fortellehandlinger i *Mnem*, men jeg vil hevde at de står i et sideordnet forhold til hverandre. Narrativene er med på å forklare deler av handlingen som ellers ville vært uklar. Det kan samtidig diskuteres om de alle er underordnet en tredjepersonsforteller i en intern fortelleposisjon og at det finnes et slags hierarki av stemmer og tekster. Men summen av alle fortellingene skaper en ironisk formhelhet og totalitet. Imidlertid blir fortellernes posisjoner undergravd av andre sjangrer og stiler. Den stadige vekslingen mellom ulike fortellerstemmer og tekstlige instanser gjør det problematisk å gradere elementene. Personene, stemmene og tekstene leseren møter i *Mnem* fremstår som én historie, uten en dominerende forteller. I stedet for en

entydig personal eller aural forteller, bærer fortelleren preg av begge typer, eller veksler mellom dem. Dette kan minne om den polyfone roman, hvor stemmer og diskurser settes opp mot hverandre. Selv om fortellerstemmene graderes, kommer leseren likevel ikke ”ut” av labyrinten. Men ved å lese stemmene som likestilte parter, løser de seg midlertidig opp i en fortelling.

I appendikset utspiller det seg en intertekstuell og metafiktiv lek hvor forfatterstemmen kommenterer de andre narrative: ”Hvis man bruker Peter død som utgangspunkt: Hvilke nødvendige faktorer var det som førte frem til hans død?” (2008, 489). Forfatterstemmen er på denne måten i dialog med romanen, seg selv og samtidig leseren. Imidlertid vitner Strangers romanprosjekt om at det ikke er entydig hvilken fortellerinstans leseren følger. Dialogen i *Mnem* beveger seg mellom en forfatterstemme, en aural forteller, Olivers dagboksnotater, Peters narrativ og mangfoldet av binarrativer i romanen. Den stadige vekslingen mellom ulike fortellerstemmer gjør det tidvis vanskelig å skille mellom instansene – og det oppstår en ironisk bevegelse mellom dem. Imidlertid er det nettopp denne ironiske fremdriften som også er med på å skape dialog i romanen.

## 4 Det visuelle og arkitektoniske i *Mnem*

Arkitekturen og det romlige blir viet mye oppmerksomhet i *Mnem*. Det ideelle i byen Nem er det arkitektoniske (2008, 271) og de bygningsmessige elementene i romanen utgjør den romlige utformingen. Jeg vil i det følgende foreta en analyse av arkitekturen i romanen, og trekke paralleller mellom de arkitektoniske og litterære virkemidlene. Grunnformen *sirkel* er en arkitektonisk- og komposisjonsmessig ledetråd for hele romanprosjektet, og romanens sirkulære struktur er en direkte parallell til hvordan byen Nem er utformet. Dette viderefører jeg i en geometrisk og organisk kontekst hvor jeg drøfter om Nems arkitektur er harmonisk. I Nem skiller museet seg fra de andre bygningne, og dette vil jeg eksemplifisere med byggets postmodernistiske nedslag, som igjen er utgangspunktet for kapittel 5. Min hypotese er at Strangers tekst er så bevisst at den skaper ironisk distanse til postmodernistisk arkitekturdebatt, fordi Stranger er sentimental i sitt forhold til arkitektoniske inspirasjonskilder. I kapitlets siste del diskuterer jeg hvorvidt arkitekturen i Nem kan betraktes som bevisste performative valg, og i så henseende har parodiske trekk.

### 4.1 Det arkitektoniske rommet

På mange måter kan *Mnems* beskrivelse av byen Nem minne om H.P. Lovecrafts forfatterskap. I novellen ”The Call of Cthulhu” (1928) forsvinner leseren i intrikate labyrinter med retningsangivelser og mangfoldige sider om arkitektur og bygningsbeskrivelser. I begge tekstene flyttes oppmerksomheten fra det temporale til det spatiale. Det som imidlertid skiller Lovecrafts og Strangers by fra hverandre er at Cthulhus by R’lyeh stiger opp fra havet, mens Nem stiger opp fra jorden. Grunnleggerne av Nem ville ”la byen stige direkte opp av jordsmonnet vi bygget på” (2008, 265). Arkitekten Susanne Krüvel sammenligner det å la byen stige direkte opp fra jordsmonnet med ideen om et ideelt samfunn. Hun ville harmonisere det moderne rommet med naturen, og materialet de derfor bruker er blåleire og strå med byggeteknikkene ”cob” og ”adobe”.<sup>62</sup> Grunnen under Nem bestod av flere meter tykt lag med blåleire, og grunnet økonomiske forutsetninger ble løsningen å brenne egne

---

<sup>62</sup> Cob er et byggemateriale som består av leire, halm, sand, vann og jord. Cob er et brannsikkert og rimelig materiale, og derfor en av de viktigste grunnene til at dette materiale ble brukt i Nem (Stranger 2008, 265). Adobe ligner cob og er et naturlig byggemateriale av sand, leire, vann og organisk materiale (pinner, strå og gjødsel). Dette blir formet til mursteiner og tørket i solen.

mursteiner av leiren. Dette naturlige materialvalget minner om Rousseaus forestillinger, og den arkitektoniske romoppfattelsen i Nem er organisk.<sup>63</sup> Området Nem blir bygget på virker i utgangspunktet tilfeldig:

*Hvor stort område trengte vi? Hvor stor plass trenger man for å bygge en by? – Kanskje en kilometer? prøvde Karl. – I radius? spurte Wilmar, og vi så på hverandre. Karl nikket usikkert. Det ble funnet fram en passer, spissen ble satt i krysset for utgravningen, og en radius på en kilometer ble tegnet inn (2008, 181).*



Figur 1: Nem anno 1953 (Stranger 2008, 17)

Selv om utvelgelsen virker tilfeldig, blir sirkelen en arkitektonisk ledetråd for hele byen. I ”The Call of Cthulhu” møter Lovecrafts karakterer arkitektur som er ”abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours” (Lovecraft 2008, 151). I motsetning til ”The Call of Cthulhu” møter leseren i *Mnem* arkitektur som er bygget på euklidsk geometri.<sup>64</sup> Figur 1 viser at byplanskjemaet for Nem er basert på et geometrisk mønster med sirkulære gateløp og

---

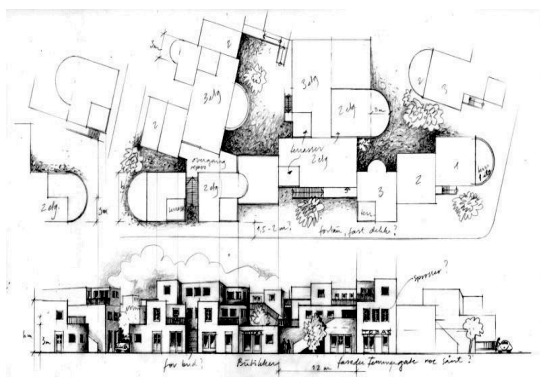
<sup>63</sup> Jeg skiller i denne sammenheng mellom organisk og geometrisk arkitektur. Mens geometrisk arkitektur uttrykker mennesket som en avspeiling av den guddommelige ordens prinsipp (Vitruvius’ og renessansens konfigurasjon av ”mannen i kvadrat og sirkel”), er proporsjoneringen i organisk arkitektur, med utgangspunkt i modernismen, en konsekvens av funksjonalitetskravet (Le Corbusier) (Lund 2001, 14-18).

<sup>64</sup> Euklidsk geometri bygger på parallellaksiomet hvor det gjennom et punkt bare kan trekkes en linje som er parallell med en gitt linje på samme plan. Ikke-euklidsk geometri er utgangspunktet for Einsteins relativitetsteori. Her eksisterer ikke parallellaksiomet og gjennom et punkt utenfor en rett linje kan det trekkes flere linjer parallelt med denne (Thompson & Martinsson 1997, 146).

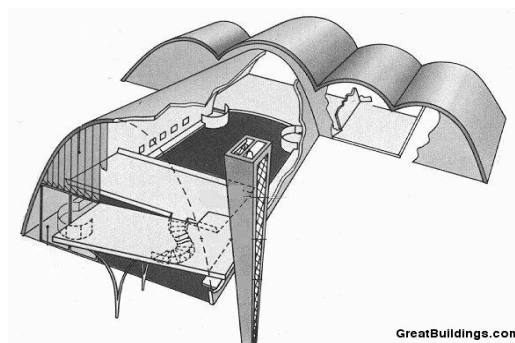


aksiale siktlinjer. I forhold til den organiske arkitekturen beveger Nem seg her mot en geometrisk arkitektur.

Modulene for husene i Nem tar utgangspunkt i tre geometriske former: sirkelen, kvadratet og rektangelet. Denne estetiske konteksten minner om Oscar Niemeyers geometriske arkitektur:<sup>65</sup>



Figur 2: Modulene av husene i Nem  
(Stranger 2008, 116)



Figur 3: Oscar Niemeyer 1943, "Church of St. Francis". Pampulha, Brasil

Rene modernistiske trekk konstituerer bygningsmodulene i Nem: geometriske former og kubiske volumer. Church of St. Francis i Brasil ble bygget på grunnlag av en serie med matematisk bestemte paraboliske buer, og det samme prinsippet var utgangspunktet for arkitekten av byen Nem. Grunnleggerne av Nem hadde ikke kapasitet til å tegne hvert enkelt bygg, og skapte derfor arkitektoniske moduler for å få variasjon av få elementer. Ved å overlape grunnformene sirkel, kvadrat og rektangel var kombinasjonsmulighetene "astronomiske". Fordi bygningene ligner hverandre i form og materiale, skaper dette i tillegg et helhetlig uttrykk. Den arkitektoniske utformingen av bygningene i Nem og Niemeyers Church of St. Francis består av en symmetrisk oppbygd fasade, og de rette og sirkulære linjene

---

<sup>65</sup> Oscar Niemeyers arkitektur karakteriseres av å blande volumer og tomme rom for å skape ukonvensjonelle mønster, støttet av *pilotes* (søyler eller piler som løfter en bygning over bakken eller vannet). Bygningene hans er ofte romslige og eksponerte, og selv sier Niemeyer "It is not the right angle that attracts me, nor the straight line, hard and inflexible, created by man. What attracts me is the free and sensual curve – the curve that I find in the mountains of my country, in the sinuous course of its rivers, in the body of the beloved woman" (Weston 2004, 112). Her sammenligner jeg det arkitektoniske rommet med Oscar Niemeyer og Le Corbusier fordi arkitekten Susanne Krüvel nevner disse arkitektene som inspirasjonskilder (Stranger 2008, 267).

dominerer. De aksonometriske figurene orienterer seg mot funksjonalisme gjennom det geometriske formspråket, som er med på å fremheve en modernistisk estetikk. Ved å se fotografier av bygningene i Nem<sup>66</sup> minner bygningene om Le Corbusiers organiske arkitektur.<sup>67</sup>



Figur 4 og 5: Fotografier av husene i Nem (Stranger 2008, 191-192)



Figur 6: Le Corbusier 1955, "Chapel of Nôtre Dame du Haut". Ronchamp, Frankrike

Ved første øyekast kan formspråket i Nem karakteriseres som enkelt fordi husene har få detaljer og en streng symmetri. Le Corbusier bryter opp den stramme oppbygningen med enkelte arkitekturelementer som skiller seg ut og skaper bevegelse og dynamikk. Vinduene har ikke den strenge symmetrien og kapellets utbygg er buet. På fotografiet fremtrer den geometriske formen sirkel (figur 4), men ikke i like stor grad som det forekommer av den aksonometriske tegningen av Nem (figur 2).

---

<sup>66</sup> Fotografiene av bygningene i Nem er imidlertid ikke ekte, noe forfatterstemmen påpeker i appendikset (Stranger 2008, 500). Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5.4.3, "Fotografier".

<sup>67</sup> Le Corbusier var en pioner innen moderne arkitektur. Inspirasjonen hans kom fra naturen og geometriske former. De tidlige bygningene til Le Corbusier karakteriseres av glatte overflater, hvit betong og glasstrukturer hevet over bakken av pilotes. På slutten av 1940-tallet gikk han over til "New Brutalism", en stil preget av grove, tunge steiner, betong, stål og glass. Le Corbusiers arkitektur gikk da i en organisk retning, fra å bruke et geometrisk formspråk (Curtis 2000, 163-171).

Sammenligner man Le Corbusiers kapell med både fotografiene og de aksonometriske tegningene av bygningene i Nem, forekommer flere likheter. Le Corbusiers Ronchamp er utført i hvit betong og glass. Bygningene i Nem er ifølge Susanne Krüvel cob og adobe, men trekker veksler på Le Corbusiers materialevalg. Materialvalget understreker det stramme og enkle uttrykket, og gir assosiasjoner til modernismens formspråk. Den modernistiske estetikken fremhever det geometriske formspråket som karakteriseres av forenklede former, rene og glatte overflater av geometriske volumer og en utforming som er fri for ornamentikk. Det er ikke dekoren som snakker for arkitekturen, men den arkitektoniske utformingen av rommet. Formen bestemmes av funksjonen. De stramme linjene og de glatte overflatene ser man igjen både i husene i Nem og i Le Corbusiers kapell. Bygningene i Nem er imidlertid laget av blåleiren fra grunnen under byen. Former fra naturen blir tatt opp og videreført i arkitekturformene, noe som fører til at arkitekturelementene kommuniserer med hverandre – og med naturen rundt. Materialvalget i Nem vokser frem av omgivelsene og et organisk formspråk.

Vinduene i Nem er rektangulære og gir assosiasjoner til det klassiske uttrykket fra antikken og renessansen. Le Corbusiers kapell har små og store vinduer mot en stor flate, noe som gjør at bygningen kan oppleves som lukket. Vinduene er plassert på bygningen uten et bestemt mønster eller system. Arkitekturen er derfor ikke symmetrisk og bryter dermed opp uttrykket, i motsetning til de symmetriske vinduene til arkitekten Krüvel. Hos Le Corbusier er det vinduene og selve bygningens konstruksjoner ved romutforming som blir vektlagt – ikke ornamentikk eller dekor. I Krüvels arkitektur blir også romutforming tillagt vekt, men her det de synlige konstruksjonene ved bygningenes utforming og de geometriske modulene som overlapper (Figur 2).

Arkitekten Susanne Krüvel ville harmonisere byen Nem med naturen rundt, og bygningene, gatene og parkene har elementer fra både den geometriske og organiske arkitekturen. Dette er med på å skape en kontrast mellom byen som ”vokser” opp fra jorden (organisk) og det enkle og stramme uttrykket (geometrisk). Nems estetiske virkemiddel fortøner seg som et modernistisk formspråk, men går også mot den klassisistiske og funksjonalistiske arkitekturen. Arkitekturen fungerer på denne måten symbolsk for byen Nem som er i endring. I tillegg speiler arkitekturen i Nem

byggeprosessene og debattene som preget Europa i etterkrigsårene, hvor kunsten bidro til det sosialistiske gjenoppbyggingsarbeidet.<sup>68</sup>

## 4.2 Geometrisk og organisk harmoni?

Tanken om at det finnes en universell orden bak enhver eksistens – universell geometri – er et grunnleggende redskap innen arkitektur. Som det gyldne snitt i menneskekroppen og den kvadrerte sirkel som gjenspeiler forholdet mellom jordens og månens diameter, finnes det mange geometriske mønstre i naturen. Antikken og renessansens arkitekter skulle skape former som kunne fylle alle dimensjoner i den universelle orden. Sirkelen symboliserte Skaperens og Himmelenes uendelige perfektion, og i sakral symbolikk har sirkelen ved sin fullkomne geometriske form fått betydning av fullkommenhet og evighet (Biedermann 1994, 70). I sirkelen finnes det verken en begynnelse, en slutt eller en retning.

Byen Nem blir utformet som en sirkel med radius på en kilometer (Figur 1). Den sirkulære byen har røtter i Platons Atlantis.<sup>69</sup> I Platons dialog ”Kritias” blir Atlantis utformet fordi Poseidon ”hadde Omgang” med en gift kvinne:

For at værne den Høj, hvor hun boede, omgav han den med større og større Ringe af skiftevis Vand og Jord udenom hinanden: som paa et Drejelad dannede han to Ringe af Jord, tre af Vand med Centrum i Øens Midte og overalt i lige stor Afstand fra hinanden. Stedet var saaledes utilgængeligt for Mennesker (for den gang var der ikke noget, der hed Skibe eller Sejlads) (Platon 1955, 125).

Atlantis er et system av konsentriske ringer av land og vann hvor sentrum var et tempel for Poseidon (Figur 7). Bakgrunnen for Platons filosofi er Pytagoras’ former og mandalaen.<sup>70</sup> Pytagoras’ utgangspunkt var at bak den kaotiske verden fantes en harmonisk verden av nummer, noe Platon tok med seg i sin filosofi om ideelle former (Biedermann 1994, 275). Mandalaens sirkulære form representerer den ultimate helhet hvor mikrokosmos og makrokosmos’ kaos møtes, og sammenfatter den

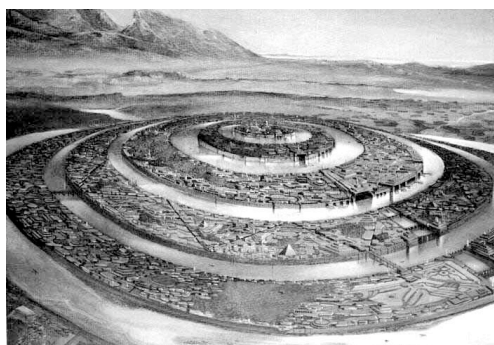
---

<sup>68</sup> Debatten blant arkitekter etter 2. verdenskrig stod mellom å videreføre den funksjonalistiske tradisjonen eller forbedre den modernistiske arkitekturen. Dette førte til en ny retning: organisk arkitektur (Lund 2001, 14-16).

<sup>69</sup> Den sirkulære formen finnes også i Apollos tempel, det forhistoriske monumentet Stonehenge i Sør-England og den sirkulære Petersplassen i Roma (Biedermann 1994, 70).

<sup>70</sup> Mandala (krets, sirkel eller ring) er et symbol symmetrisk omkring et sentrum (firkant med sirkler). I buddhistisk guddom er mandalaen et bilde på kosmos og en manifestasjon av gudene (1994, 214-215).

virkelige verden med den eteriske. Mandalaen symboliserer individuell forsoning og helhet etter perioder med kaos (1994, 215).



Figur 7: Rekonstruksjon av Atlantis



Figur 8: The Venus Projects bysystem

De konsentriske sirklene finnes også i tidlig litteraturhistorie. I Dantes *Den guddommelige komedie* blir Helvete beskrevet som ni konsentriske sirkler.<sup>71</sup> På en side kan et samfunn bygget opp av konsentriske sirkler tyde på at det finnes en form for hierarkisk maktsystem.<sup>72</sup> Den sirkulære modellen kan på en annen side også være med på å effektivisere virksomheten i byen.

Utviklingen og utformingen av byen Nem kan på mange måter minne om Jacque Frescos ”The Venus Project”. The Venus Project er et forsøk på å konstruere et samfunn med utgangspunkt i en ressursbasert økonomi hvor ressursene fordeles på en rettferdig måte. Frescos tanker er at dette vil redusere korrupsjon og grådighet, og i stedet føre til at folk vil hjelpe hverandre.<sup>73</sup> De samme politiske grunntankene finnes i

---

<sup>71</sup> De ni konsentriske sirklene i Dantes helvete er: Limbo, lyst, grådighet, vrede, kjetteri, vold, svik, bedrageri og forræderi. Jo lengre inn mot sentrum man kommer, desto mer syndig er man (”They are among the blacker souls; / A different sin downweighs them to the bottom; / If thou so far descendest, thou canst see them”) (Dante Alighieri 2006, 44).

<sup>72</sup> Det førstetlige samfunnet i Norge var et hierarkisk oppbygd samfunn, med ulik råderett til jord og eiendom, og hvor folk hadde ulike rettigheter. Ifølge Frode Iversen var hierarkiet bygget opp som konsentriske sirkler hvor den innerste sirkelen (sentrum) representerte stormannen. Den neste sirkelen var områder drevet av ufrie med jordleie, den tredje sirkelen frie klienter med eller uten jordleie, og den ytterste sirkelen var bønder som selv rådde over egen jord (Iversen 1999, 27).

<sup>73</sup> ”The Venus Project” er en omdiskutert teori kritisert for å være sosialistisk og egalitær. I *The Best That Money Can't Buy: Beyond Politics, Poverty & War* (2002) argumenterer Fresco for at The Venus Project beveger seg bort fra en utopisk tankegang fordi: ”[t]here are no Utopias. The very notion of 'Utopia' is static. The survival of any social system ultimately depends on its ability to allow for

*Mnem*: jobbotrasjonen. Alle vervene tildeles ved loddtrekning, vervene har lik lønn og ”*hvor det oppstår ulikheter, skal forskjellene alltid være til beste for de svakeste*” (Stranger 2008, 366). Denne ordningen skal holde fellesskapet samlet.

Nem har den samme sirkulære formen som de konsentriske sirklene i The Venus Projects bysystem (Figur 8). Det sirkulære designet er ifølge Jacque Fresco viktig grunnet sin effektivitet:

The innovative, multi-dimensional and circular cities we propose combine the most sophisticated utilization of available resources and construction techniques. The geometrically elegant, circular arrangement, surrounded by parks and gardens, is designed to operate with the minimum expenditure of energy in order to obtain the highest possible standard of living for everyone. The city would use the best of clean technology in harmony with the local ecology. The design and development of these new cities emphasize the restoration and protection of the environment (Fresco 2002, 112).

Den sirkulære modellen er effektiv grunnet befolkningstetthet, sentraliserte ressurser, integrert transport og en syklisk forbruk. Dette utopiske initiativet finnes i *Mnem*. Jakten på harmoni fremtrer både i Nems geometriske arkitektur, og innbyggernes søken etter harmonisk idyll og fellesskap:

*Folk hilste på fremmede på gaten, hjalp hverandre med å bære hvis det var noe som skulle bæres, og delte gladelig på maten hvis det ble spist ute. Alle sykler sto ulåst, og bare de færreste låste leilighetene sine. Det var virkelig en utopisk tid* (Stranger 2008, 386).

Sammenhengen mellom det visuelle planet og begrepsplanet i romanen kommer frem av tematiske paralleller og narrativenes oppbygning. En av de sentrale tematikkene i romanen kan illustreres med arkitekturens konsentriske sirkler og de kinesiske eskestrukturene. ”Fellesskap” og ”tilhørighet” er grunnleggende premisser for byen Nem, noe som kommer frem av beskrivelsen av byen som et dynamisk system av overlappende fellesskap. Men den kollektive tilhørighetsfølelsen endrer seg situasjonelt når innbyggerne begynner å bli misfornøyde med jobbotrasjonen:

*Jeg jobber ni timer hver dag på slakteriet, noe som bokstavelig talt er et blodslit, ropte han. – Likevel tjener jeg ikke mer enn dem som sitter på ræva inne på biblioteket og leser avisen og småsludrer hele dagen. [...] – Men det er jo klart,*

---

change to improve society as a whole” (Fresco 2002, 117). På lik linje med arkitekten Krüvel i *Mnem* sammenligner Fresco byprosjektet sitt med kommunismen i Sovjet: ”The failure of communism to provide for human needs and to enrich the lives of its citizens is not unlike our own failures. In all established social systems it is necessary to devise different approaches to improve the working of the system (2002, 116).



Anasazi-landsbyenes infrastruktur trekker veksler på byen Nems gatesystem. De ti hovedgatene i byen Nem går fra sentrum og på tvers av det konsentriske og sirkulære mønsteret (Figur 1): ”[Hovedgatene] skyter i solformasjon utover til alle kanter fra parken i sentrum” (Stranger 2008, 38). Anasazi-indianernes gateløp er et system av veier med aksiale og parallelle siktlinjer ut mot andre byer (Figur 10): ”Roads rarely follow topographic contours or valleys, but are virtually straight paths [...] across the landscape” (Plog 1997, 110). Både byen Nem og Anasaziernes veisystem vitner om planlagte gatestrukturer. Formålet med Anasazi-indianernes veier varierer, ifølge Plog, men antyder både transport, kommunikasjon og rituell virksomhet (1997, 110).

Organiseringen av Anasaziverdenen er symmetrisk mellom øst og vest. Pueblo Bonito, den største og mest kjente bygningen som praktiserer tilbedelse, er delt av en nord-sørgående vegg som skiller ulike ritualerom. På sørsiden av Pueblo Bonito finnes nesten utelukkende tilbedelsesrom, mens nordsiden består av små hus. Balansen mellom øst-vest kontrasterer forskjellene mellom nord og sør: en metafor for Anasaziernes konsept om orden og sosial likeverdighet (1997, 108).

Den sirkulære oppbygningen finner også sted i *Mnems* narrativer. Peters narrativ er konstruert som en geometrisk sirkel. Peter blir født i Nem, kommer som voksen tilbake til byen og dør til slutt i Nem. Selv om Peter ikke selv vet at han kommer til å dø, er hans død ”slutten” på romanen – sirkelen som er sluttet. Den sirkulære oppbygningen i romanformen illustreres av kapitlenes overskrifter som teller ned mot hans død: ”Femti år, to måneder og tjueen dager som er den tiden livet ditt vil komme til å vare” (Stranger 2008, 13). Den ”totale” formen i romanen konstrueres i Peters narrativ. Forfatterstemmen klarer ikke å avslutte romanen, men enden markeres ved Peters død.

I mystiske systemer er Gud omtalt som en sirkel hvor sentrum er overalt, og er et uttrykk for perfektjon som overgår menneskelig forståelse (Biedermann 1994, 71). For å gjengi det guddommelige ble sirkelen et bilde på menneskelig søken etter guddommelig perfektjon. Det arkitektoniske i byen Nem kjennetegnes av symmetri, orden og harmonisk enkelhet. Bygningene i Nem viser sammenhengene mellom de ideelle formene, hvor sirkelen, kvadratet og rektangelet forener harmonien mellom det åndelige og det verdslige. Arkitekturen i Nem er en blanding av former. Den er bygget opp av geometriske moduler, men med et indre og ytre rom som har organisk



kvalitet. Dette trekker veksler på Tygstrups affinitetsbegrep. I motsetning til det monstrøse rommet, hvor alt skal henge sammen uansett hvor lite assosiabel sammenhengene er, synes arkitekturen i Nem å ha en harmonisk – og gjensidig tiltrekning.

Bak modernismen ligger en historikk om utopiske samfunn som ble konstruert for å være livgivende. I Strangers romanprosjekt finnes en respekt for tidligere forsøk på å skape samfunn. Kontrasten og eksperimenteringen med geometriske og organiske elementer kan føres inn i en postmodernistisk og arkitektonisk tradisjon, hvor man kombinerer ulike teknikker gjennom dobbeltkoding.

### 4.3 En postmodernistisk arkitektur i byen Nem

Ifølge Roland Barthes produserer kvadratiske og nettlignende byer (som Los Angeles)<sup>76</sup> en dyp uro. Et byrom må ha ”a center to go to, return from, a complete site to dream of and in relation to which to advance or retreat; in a word, to invent oneself” (Barthes 1982, 30). Derfor er alle Vestens byer konsentriske:

[...] but also, in accord with the very movement of western metaphysics, for which every center is the site of truth, the center of our cities is always *full*: a marked site, it is here that the values of civilization are gathered and condensed: spirituality (churches), power (offices), money (banks), merchandise (department stores), language (agoras: cafés and promenades): to go downtown or to the center-city is to encounter the social "truth," to participate in the proud plentitude of 'reality' [...] (1982, 30)

Barthes konstaterer at ethvert sentrum er sannhetens sted hvor man tar del i ”virkeligheten”. Den sirkulære og konsentriske arkitekturen i byen Nem skaper en ramme som samler bygningene, gatene og parkene. I Nem manifesteres byens sentrum med museet, som i tillegg gir rom for kulturelle institusjoner som rådhus, bibliotek og kino. Museet er et anlegg som definerer Nem, og den sentrale plasseringen av museet gjør det visuelt merkbart i byen. Elisabeth Tostrup hevder at

---

<sup>76</sup> I *Learning from Las Vegas* (1977) skriver Venturi: ”[t]he order of the Strip *includes*; it includes at all levels, from the mixture of seemingly incongruous land uses to mixture of seemingly incongruous advertising media plus a system of neo-Organic or neo-Wrightian restaurant motifs in Walnut Formica. It is not an order dominated by the expert and made easy for the eye .. The Strip shows the value of symbolism and allusion in architecture .. Allusion and comment, on the past or present or on our great commonplaces or old clichés, and inclusion of the everyday environment, sacred and profane – these are what are lacking in present-day Modern architecture” (Venturi, Izenour & Brown 1977, 52-53).

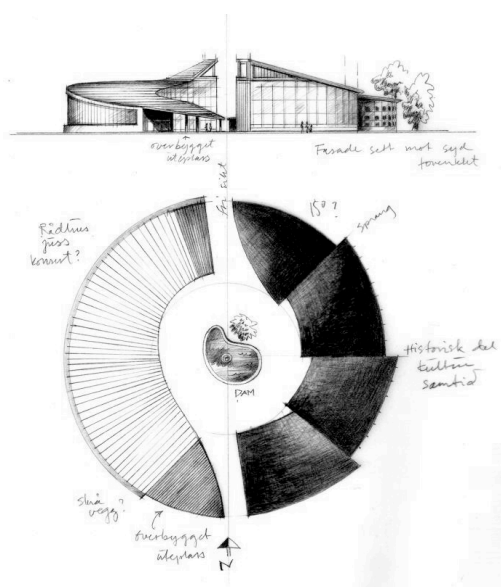
det i det norske etterkrigssamfunnet var det problematisk å fremheve et arkitektonisk sentrum, fordi makt eller individualitet i arkitekturen ”kunne bringe disharmoni og ulikhet” (Tostrup 1996, 75). Det eksisterer her en parallell mellom det norske etterkrigssamfunnet og gjenoppbygningskonteksten i Nem, men også til ny monumentalitet hvor arkitektene ville finne et sentrum i byprospektene: et sentrum for mennesker. For at dette sentrum skulle appellere til alle, ble det tillagt funksjoner som kunne tiltrekke seg hele samfunnet. Bygningene i byen Nem er, som nevnt tidligere, kjennetegnet av symmetri, orden og harmonisk enkelhet. Det synes naturlig å skille ut museet siden dette bygget er konstruert og perseptuelt uformet på en annen måte enn de andre bygningene i byen.

Utdanningsbygg har fra tidligere en tradisjon med å få en prestisjefylt utforming, som også er tilfellet i Nem. Museet i byen er et todelt bygg konstruert som to halvsirkler og som til sammen danner en sirkel (Figur 11). De indre veggseksjonene er konkave og former den oppdelte sirkelen. Museet er med på å skape stedstilhørighet i byen fordi bygget er mimetisk forklarende i henhold til hele byens utforming. Likevel er museet unikt i byprospektet.

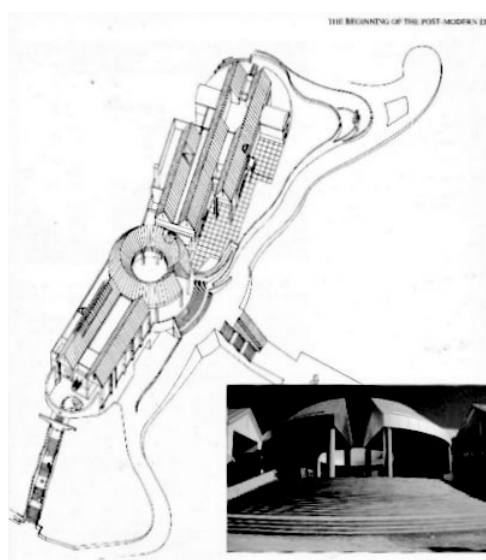
I motsetning til de andre bygningene i Nem, som er laget av soltørket leire (adobe), er museet bygget i brent teglstein, stål, tre og glass. Halvsirkelen på vestsiden er rådhuset hvor gavlveggene er av glass. Mens vestsiden er preget av rene linjer og buer, er halvsirkelen på østsiden delt inn i fire markante skiver. Det blir her en kontrast mellom de rene linjene på vestsiden og østsidens oppstykkede form. Halvsirkelen på østsiden kalles den historiske delen, og består av museum, bibliotek og kino. De fire skivene skal minne om en ryggsøyle. Dette trekker veksler på det arkitektoniske ”fan-vault”, hvor ribbene i hvelvet sprer seg ut som spiler i en vifte. Gavlveggene er også her av glass. Bygget er en representasjon av den sirkulære utformingen av selve byen og fullfører den geometriske, konsentriske og harmoniske arkitekturen. I tillegg til den sirkulære grunnflaten i museet er arkitekturen symmetrisk ved hjelp av horisontale og vertikale vinduer. Når man kan se gjennom bygget, er virkningen at en ikke vet hvor rommet starter og slutter – den samme funksjonen som sirkelen har. Dette er et sentralt trekk ved monumentalitetens romforståelse: ”Som *omverden* omfatter jord-himmel forholdet både stemninger, rommessig organisasjon (sentra, områder), steds karakterer og landemerker (’figurer’)” (Norberg-Schulz 1995, 79). Fordi museets vegger er transparente, kan arkitekturen både ses gjennom som en konstruksjon – og inn i som et rom, noe som

skaper en åpen struktur. Bruk av vinduer og tilgang til lys er med på å ”samle verden”, og blir et uttrykk for det menneskelige ønsket om harmoni og orden. Museet illustrerer da ett av *Mnems* utopiske initiativ.

Både vestsiden og østsiden av bygget har asymmetriske takkonstruksjoner. Østsidens tak har utstikkende bygningsdetaljer med serier av både hevede og forsenkete felter. Vestsiden har et buet skråtak som kun heller på én side. Vestsidens rene linjer og buer kan på mange måter minne om Steinerskolenes arkitekturfilosofi og antroposofiske menneskesyn med sine runde og bølgende retninger. Rudolf Steiners utgangspunkt er at form følger funksjon, og at menneskenes opplevelse av rom er avhengig av formen: ”Form is the direct outcome of the activity it supports (Steiner 2003, 7).<sup>77</sup> Sammensatt er museet et abstrakt og geometrisk konstruert kunstverk.



Figur 11: Museet i Nem (Stranger 2008, 455)



Figur 12: Museum of Contemporary Art, Hiroshima (Jencks 1989, 63).

Museet i Nem er utformet som en oppstykket rotunde og kan ses som en parallell til den runde inngangen i Kisho Kurokawas Museum of Contemporary Art fra Hiroshima (heretter MoCAH). I motsetning til museet er MoCAHs sirkulære inngang (Figur 12) en åpen konstruksjon med søyler som bærer taket. MoCAHs rotunde er

<sup>77</sup> Denne tanken videreføres ikke her, men man kan spørre seg hvorvidt Stranger har bakgrunn som steinerbarn.

orientert i sentrum av Hiroshima hvor atombomben ble sluppet i 1945, og representerer på lik linje med museet i Nem byens sentrale punkt. Både MoCAH og museet i Nem formidler forholdet mellom mennesker og samfunn, og spiller på en fortidig fellesskapsarkitektur.

Kurokawas museum er et typisk eksempel på postmodernistisk dobbeltkoding uten entydige referanser. MoCAH henviser både til historien og ulike arkitektoniske tradisjoner som forener fortid, nåtid og fremtid. Ifølge Jencks er Kurokawas arkitektur "[s]o abstract and ambiguous with its references to the past that one may overlook their existence altogether and only sense their suppressed presence" (Jencks 1989, 62). Den samme dobbeltkodingen finnes i Nems museum. Grunnleggerne av Nem bygget halvsirkelen på østsiden som en ryggstøyle for å minnes fortidsdyret, kjempeøglen, som de fant under utgravingen av byen (Stranger 2008, 152). Museet i Nem og MoCAH er både historisk forankrede bygninger og kulturelle konstruksjoner.

Museet har flere funksjonalistiske og modernistiske elementer som symmetriske og sammenbundne bånd av vinduer, rektangulære volumer, materialer av glass og stål, og flatt tak som understreker de arkitektoniske elementene. I motsetning til de andre bygningene i byen består ikke museet av masseproduserte moduler, men skiller seg ut med en utradisjonell form og plan. Museets rolle er dominerende i forhold til de andre bygningene i byen Nem, og det er et visuelt hierarki mellom museet og den resterende arkitekturen. Museets arkitektur er fremdeles enkel og funksjonell, men museet er en blanding av runde, buede former og modernismens rene former og linjer. Det er ikke dekoren som snakker for arkitekturen, men den arkitektoniske utformingen av rommet og detaljene som underordner seg harmonien og helheten i kunstverket. På lik linje med MoCAH forener museet i Nem fortiden (østsiden) med nåtiden (modernistiske elementer) og fremtiden (postmodernistisk dobbeltkoding). Museet i Nem knytter bygg fra ulike tidsaldre sammen og representerer en byutvikling med fremtidsperspektiv. Bygget er også et synekdotisk bilde av Nem: en del som representerer helheten.<sup>78</sup>

Volumsammensetningene i museet forgrener seg utover i byen, og er med på å bidra

---

<sup>78</sup> Museet kan leses som et metonymisk bilde grunnet nærhetsrelasjonen til byen. I henhold til *Mnem* står museet i overensstemmelse med Lothe, Refsum og Solbergs beskrivelse av synekdoke: "En del representer en helhet" (Lothe et al. 2007, 222).

til bygningmodulenes og landskapets visuelle forankringer. Resultatet er et museum med et funksjonelt, symbolsk og ironisk uttrykk.

I modernistisk litteratur og arkitektur ligger fokuset på formale trekk. Formeksperimenter er noe som alltid har preget kunsten, men i modernismen overgår form, struktur og funksjon innholdet.<sup>79</sup> Den modernistiske arkitekturdiskursen som baserer seg på geometriske objekter uttrykker samfunnets orden i kaosen, og det er ikke lenger så viktig *hva* som avbildes eller skrives om, men *hvordan* (Danbolt & Laugerud 1998, 185). Stranger gir leseren en form som formidler innholdet i teksten, men også en form som harmonerer med innholdet i teksten. Å blande en moderne teknologi med tradisjonell typologi er et typisk uttrykk for dobbeltkoding.<sup>80</sup> Arkitekturen i Nem forener virkelighet med illusjon, og viser kontinuiteten mellom det klassiske og det moderne. I stedet for å være konvensjonelle bygninger representerer arkitekturen i Nem både et paradoks og en dobbeltkoding, og blir på denne måten en urban vev. Arkitekturen uttrykker det grenseløse i form og rom heller enn et bestemt innhold, og kan på denne måten minne om en sublim skildring av arkitektur.<sup>81</sup> Imidlertid bryter ikke de arkitektoniske formeksperimentene med de klassiske idealene harmoni, enkelhet og orden.

Museet i Nem representerer flere arkitektoniske tradisjoner, noe som er i overensstemmelse med Jencks dobbeltkoding. Byggene refererer til både Niemeyer, Le Corbusier og Kurosawas arkitektur – og er en blanding av blant annet klassiske idealer og funksjonalismens prinsipper. Arkitektoniske fremstillinger hvor struktur og funksjon sidestilles til fordel for form kan være uttrykk for at de arkitektoniske grepene i romanen er bevisste valg og etterligninger av andres kunst. I det følgende

---

<sup>79</sup> I *Modernism and the Architecture of Private life* (2005) diskuterer Victoria Rosner forholdet mellom arkitektur og hverdagsrommet (domestic space). Mange modernistiske forfattere fokuserte på struktur og funksjon i hjemmet: "In modernist texts whatever smacks of the radical – transgressive sexuality, feminism, or the spirit of the avant-garde – is either accommodated with difficulty by the domestic or simply shunted outdoors" (Rosner 2005, 2). Denne tanken forfølges ikke i denne oppgaven.

<sup>80</sup> I sin gjennomgang av "The Strip" i Las Vegas skriver Venturi: "The image of the commercial strip is chaos [...] This counterpoint reinforces the contrast between two types of order on the Strip: the obvious visual order of street elements and the difficult visual order of buildings and signs. The zone of the highway is a shared order. The zone *off* the highway is an individual order" (Venturi, Izenour & Brown 1977, 20).

<sup>81</sup> I essayet "The Sublime and the Avant-Garde" (1984) beskriver Lyotard det sublime som frigjort fra klassiske idealer om mimesis og skjønnhet, med fokus på abstrakt og ekspresjonistisk kunst.

vil jeg diskutere om arkitekturen i *Nem* kan betraktes som parodi og bevisste performative valg.

#### 4.4 Visuell performativitet

*Mnem* er en kompleks roman i stadig forandring mellom ulike kontekster. Fordi romanen konstruerer og iverksetter en ”virkelig” verden og veksler mellom å være virkelighetsnær og fiktiv, er det relevant å ha en performativ oppfatning av romanen. *Mnem* henter inspirasjon fra arkitektur fra ulike tradisjoner, hvorved romanen får et arkaiserende preg.<sup>82</sup>

Byggverkene i etterkrigstiden kjennetegnes av gjenbruk av former, men byen *Nem* parodierer denne arkitekturen igjen. Arkitekturen kan derfor leses som en ironisk parodi av andres verk.<sup>83</sup> Det arkitektoniske i byen leker med ulike tradisjoner, men iverksetter dette flere ganger noe som fører til en tekstlig dobling. Arkitekturen i *Nem* blir derfor en manifestering av det Hutcheon kaller den litterære postmodernismens uttrykk: arkitekturen ”[p]aradoxically both incorporates and challenges that which it parodies” (Hutcheon 1988, 11).<sup>84</sup>

Som i historisme,<sup>85</sup> hvor arkitekter bevisst etterligner tidligere stiler så nøyaktig og autentisk som mulig, arbeider Nems arkitekt så nært som mulig ulike historiske stiler. De historiske forbildene gjenspeiler seg i utformingen byen, og arven fra historismen er tydelig i arkitekturens historiske forutsetninger. I byen *Nems* tilfelle er byen en gjenskapning av klassiske og moderne idealer, og kan leses som stilkopiering. Arkitekturen uttrykker modernismens enkle og rene former, og historismens eklektiske språk, og kommuniserer på denne måten ulike stiler. De

---

<sup>82</sup> Dette arkaiserende preget finnes også i *Mnems* narrative oppbygning og motivmessig, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 5.3, ”Konstruksjon av en ’virkelig’ historie”

<sup>83</sup> Om *Mnem* er en satire, utdyper jeg ikke i denne oppgaven. Jeg oppfatter imidlertid ikke romanen som først og fremst en samfunnskritisk kommentar.

<sup>84</sup> Tekster som fokuserer på likhet – og ikke forskjell – kan, ifølge Hutcheon, klassifiseres som pastisj, og ikke parodi: “[...] parody does seek differentiation in its relationship to its modell; pastiche operates more by similarity and correspondence” (Hutcheon 1985, 38).

<sup>85</sup> Historismen er den perioden i arkitekturhistorien som vokste frem fra midten av 1800-tallet og levde frem mot midten av 1900-tallet. Perioden kjennetegnes ved at historiske stilarter ble benyttet som konkret inspirasjon hvor arkitektene la vekt på riktige konstruksjoner og ornamentikk (Brekke, Nordhagen & Lexau 2003, 243-244).

arkitektoniske etterligningene vitner imidlertid om en overflatisk forståelse av tidligere tradisjoner, og minner om det Hutcheon karakteriserer som imitasjon:

Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (1985, 6;32)

Selv om Hutcheon beskriver litterære tekster, kan parodibegrepet hennes overføres til en arkitektonisk kontekst. Hutcheons forståelse av parodi impliserer et kritisk og ironisk forhold til de litterære foreleggene, og i arkitektonisk henseende en ironisk ambivalens. Da grunnleggerne av Nem diskuterer hvordan byen skal se ut, kontemplerer Oliver over den mest praktiske og økonomiske løsningen. Det å bygge store boenheter eller blokker karakteriserer han selv som en ”utopi”:

*[D]et finnes mange nok eksempler på slike former for utopier fra det 20. århundre. Som noen av Corbusiers byplaner. Jeg kjente faktisk ikke så godt til Corbusier selv på den tiden, til tross for mitt franske opphav, men et av hans prosjekter var en by bestående av svære blokker, og mange år senere fulgte jeg med på byggingen av Brasils hovedstad på syttitallet, 'Brasilia', som er bygget som en gigantutopi, satt sammen av kolossale bomaskiner. Så vidt jeg vet, har den fungert like dårlig som de fleste andre konstruerte byer (Stranger 2008, 208).*

Det ironiske og selvmotsigende ved Olivers tanker er at Le Corbusier blir en av de viktigste arkitektoniske ledetrådene for Nem. Arkitekten Susanne Krüvels inspirasjonskilder for bygningsmodulene er Le Corbusier, Niemeyer og funksjonalismens rene former. Olivers synspunkt er en ironisk kommentar til både Le Corbusier og byen Nem.

En lignende distanse til selve byprosjektet kommer til uttrykk flere steder i romanen. Museet i Nem får ikke et navn: ”[d]et enorme, todelte bygget som – i mangel av et bedre navn – bare har blitt hetende ’museet’, i bestemt form” (2008, 151). Området byen blir bygget på, oppdages ved en tilfeldighet, hvilket også reflekteres i navngivningen av stedene. Dette poengterer den ironiske ambivalensen som er til stede i romanen, noe Peter understreker når han tenker over hvorfor bygningene i Nem er ”identiske”: ”[A]lle byene er nødt til å bli like, slik de blir i Platons drømmestat. For hvis man har funnet den perfekte bystruktur, hvordan kan man da forsvare å bygge en annen by annerledes, og dermed dårligere?” (2008, 198). Som Oliver ironiserer Le Corbusiers arkitektoniske idealer, ironiserer Peter over Platons byideal. Verken Oliver eller Peter angriper de arkitektoniske konvensjonene

på en negativ eller presserende måte, men kommenterer arkitekturen i en form for Hutcheons ironiske ambivalens. Hun presiserer at parodi også kan være nøytral og lekende: ”a more neutral or playful [...] close to a zero degree of aggressivity toward either backgrounded or foregrounded text” (Hutcheon 1985, 60). Strangers parodiske tilløp i arkitekturen synes å være melankolsk og nostalgisk – ikke latterliggjørende.

I likhet med Robert Wilson setter også Stranger klassiske proporsjoner og symmetrisk orden opp mot modernismens funksjonalistiske prinsipper. I *Mnem* fører dette til en arkitektur med romlig dynamikk. *Mnem* kan leses som en parodi av fortidens arkitektoniske former og en postmodernistisk kolasj av arkitektoniske diskurser. Men er romanprosjektet et punktum for denne bevegelsen i litteraturen? Og presser Stranger det litterære uttrykket til det ytterste? Denne diskusjonen viderefører jeg i neste kapittel. Her trekker jeg frem det ironiske aspektet ved den narrative formen og viser hvordan det konstrueres og iverksettes en ”virkelig” historie i romanen.



## 5 Postmodernistiske elementer i *Mnem*

A work can become modern only if it is first postmodern. Thus understood, postmodernism is not modernism at its end, but in a nascent state, and this state is recurrent (Lyotard 1992, 13).

Det kan argumenteres for at *Mnems* form er modernistisk fordi den blant annet er flerperspektivisk, har indre monologer og søker etter totalitet. De enkelte delene i teksten er likevel påvirket av postmodernistiske teorier. I det følgende vil jeg videreføre den parodiske og ironiske ambivalensen i Nems arkitektur til romanens tekstlige og narrative aspekter. Dette vil jeg eksemplifisere med den ironiske distansen som finnes i bruksanvisningen til romanen, fotnotebruken til forfatterstemmen og hvordan intertekstuelle forhold impliserer dialog. Videre vil jeg se på hvordan Stranger konstruerer en virkelighet i romanen gjennom forfatteren, Olivers dagbok og mnemoteknikk, fotografier og byen Nem.

### 5.1 Formens ironi

*Mnem* gir et førsteinntrykk av å være en svært fragmentert roman. Det synes derfor naturlig å skille ut bruksanvisningen, for denne er plassert utenfor rammen av de andre tekstene. For det første er bruksanvisningens funksjon å være en innledning eller et forord. Imidlertid er dette en implisitt veiledning for leseren av romanen.

Selv om denne boken etter mange kriterier er å regne for en roman, er den antagelig lettere å lese hvis man later som den er en samling kortere fortellinger, eller noveller, som er spedd ut med essays, konstruksjonstegninger og kortprosa. Ved å lese boken som en samling fortellinger vil man lettere unngå en utålmodig blaing og skumlesing for å fullføre hovedhistoriene; de lengre fortellingene som tross alt finnes her, og som gjør boken til noe annet enn en novellesamling. Videre har jeg forsøkt å differensiere graden av relevans, slik at det mest relevante står i vanlig tekst. Mer utålmodige lesere kan hoppe over parentesene, og virkelige handlingsjegere uten sans for utenomsnakk bør vurdere å ligge unna fotnotene. I tillegg finnes det et appendiks bakerst, et slags leksikon. Pilene foran enkelte ord (for eksempel → *Mnem*) henviser til dette. / Lykke til! / Med vennlig hilsen / Forfatteren (Stranger 2008, 9)

Det metafiksjonelle understrekes allerede fra første side i romanen. Selv om *Mnem* opererer med mange forskjellige fortellerstemmer, markerer bruksanvisningen at hovedpersonen i romanen er den fiktive leseren. Forfatterstemmen viser at leseren er med på å skape mening i teksten. Ved å signere bruksanvisningen ”Med vennlig hilsen / Forfatteren” (2008, 9), inntar også forfatterstemmen fra starten en tydelig homodiegetisk rolle. Forfatterstemmen sier hva hans intensjoner er, hvordan man bør lese *Mnem* og hvilke retningslinjer som ligger til grunn for hvordan romanen skal

forstås. Med bruksanvisningen får forfatterstemmen frem at han ikke er redd for å distingvere og rangere leserne. Forfatterstemmens iver etter hierarkisering får et ironisk og nærmest parodisk uttrykk når han kaller leserne ”utålmodige” og ”handlingsjegere”.

”Forfatteren” oppfordrer leserne til å lese romanen på en bestemt måte, og bruksanvisningen kan sees på som et forsøk fra forfatterstemmen på å ville markere seg som romanens forfatter. Men dette kan også forstås som et fortelleteknisk grep for å samle alle sjangrene og historiene til et hele ved å bruke en overstyrende instans, som i dette tilfellet representeres ved forfatteren. Fordi forfatterstemmen gir ”løsningen” allerede i bruksanvisningen, blir også bruksanvisningen et uttrykk for en ironisering av fortellerens troverdighet. *Mnems* metafiksjonelle innledning trekker veksler på Italo Calvino's innledning i *Hvis en reisende en vinternatt* (1979):

You are about to begin reading Italo Calvino's new novel, *If on a winter's night a traveler*. Relax. Concentrate. Dispel every other thought. Let the world around you fade. Best to close the door; the TV is always on in the next room. Tell the others right away, 'No, I don't want to watch TV!' [...] It's not that you expect anything in particular from this particular book. You're the sort of person who, on principle, no longer expects anything of anything. There are plenty, younger than you or less young, who live in the expectation of extraordinary experiences: from books, from people, from journeys, from events, from what tomorrow has in store. But not you (Calvino 1981, 3-4).

Både Calvino og *Stranger* vektlegger at den egentlige hovedpersonen i romanene deres, er leseren. Fortellerne i Calvino's og *Strangers* tekst er deltakende protagonister. Men også leseren får en homodiegetisk rolle i romanen. Calvino henviser til et narrativt ”du”, mens *Stranger* generaliserer leseren ved å bruke ”man”. I tillegg henviser forfatterstemmen til seg selv ved å bruke ”jeg”. Disse subjektive henvisningene vitner om at forfatterstemmen har gjort et utvalg som går ut over leseren. Begge romanene later til å involvere en leser, men det er imidlertid ingenting leseren kan gjøre – bortsett fra faktisk å lese teksten. I Calvino's roman fortsetter leseren å få en større rolle, og leserens homodiegetiske fremstilling etableres og opprettholdes ved at fortelleren stadig refererer til leseren som ”Reader” med stor forbokstav. Å skrive i andreperson gjør at noe virker kjent og teksten får en dialogisk struktur. I *Mnem* finnes også en dialogisk struktur, men den anskueliggjøres i fotnoteapparatet.<sup>86</sup> Innledningene i Calvino og *Strangers* romaner er vesentlige for å

---

<sup>86</sup> Denne diskusjonen kommer jeg tilbake til i kapittel 5.2, ”Fotnotesjangeren”.

forstå den ironiske strategien som er med på å styre historiene. *Mnem* kan tolkes som en ironisk parallell til *Hvis en reisende en vinternatt*, og Calvins roman finner man spor av flere steder i *Mnem*.<sup>87</sup>

I likhet med *Mnem* er *Hvis en reisende en vinternatt* bygget opp som en labyrint. Calvins roman består av ti ufullstendige fortellinger som parodierer en litterær stil (grøsser, spionroman). Den fiktive leseren i *Hvis en reisende en vinternatt* er, på lik linje med Peter i *Mnem*, på jakt etter sammenheng. Calvins leser er på jakt etter en sammenheng mellom de mange narrative fragmentene, mens *Mnems* forfatterstemme er fanget i teksten og vil ut av labyrinten han har laget for seg selv. Calvins forteller prøver å flykte fra virkeligheten ved å lese fiksjon i ”an abstract and absolute space and time” (1981, 27).<sup>88</sup> Både Calvins forteller og Strangers forfatterstemme leter etter orden i deres ukontrollerbare eksistens. Jakten slutter aldri, og når fortellerne endelig innser dette, nøyer de seg med de ufullstendige narrative og flertydige fragmentene – som er alt de i utgangspunktet kan produsere. Calvino vender stadig tilbake til leseren, og gjør teksten fragmentarisk for å få et mangfold av ulike lesninger. Dette vitner om det ironiske og distanserte forholdet Calvins og Strangers forteller har til verdens kaos. Likevel er fortellerne på en evig jakt etter å finne en avslutning eller helhet i tilværelsen, i sine forsøk på å gripe en verdenstotalitet.

Da den fiktive leseren i *Hvis en reisende en vinternatt* finner Calvins bok, kommer han over ulike absurde lister og innskutte kataloger av bøker:

Books You Needn't Read, the Books Made For Purposes Other Than Reading, Books Read Even Before You Open Them Since They Belong To The Category Of Books

---

<sup>87</sup> *Mnems* bruksanvisning trekker også veksler på Georg Johannesens *Rhetorica Norvegica* (1987). Johannesen konstaterer i åpningsteksten at: ”[m]in bok kan virke kjedelig, innviklet, rotet, tung, springende, usammenhengende, platt, dumfrekk, kynisk, infantil, senil, usaklig, ond uvennlig og politisk betenkelig” (Johannesen 1987, vii). Videre hevder ”forfatteren” at det er ”[...] lettare å lesa teksten som ein kommentert bibliografi enn som ei samanhengande utgreiing” (1987, xiii) og at ”DET FINS INGEN SIDE SOM IKKE KAN LESES ISOLERT. OGSÅ HVER ANNEN ELLER TREDJE LINJE KAN OFTE UTGÅ” (1987, xv). For videre diskusjon se Nina Gogas doktoravhandling fra 2007, *Kunnskap og kuriosita. Merkvordige lesninger av tre norske tekstmontasjer for barn og unge*.

<sup>88</sup> Etter å ha lest det første kapitlet (som egentlig er det andre kapitlet i den ”egentlige” romanen), finner leseren (the Reader) ut at boken har trykkfeil og har flere kopier av samme kapittel. Da han returnerer boken og får en erstatning, viser det seg at dette er en helt annen roman. Denne syklusen repeteres (Calvino 1981, 27-29).

Read Before Being Written [...] Books You Mean To Read But There Are Others You Must Read First, the Books Too Expensive Now and You'll Wait Till They're Remaindered<sup>89</sup> (1981, 5).

*Mnem* gjennomsyres av systematiske fortegnelser som kommer til uttrykk i flere kontekster. De fleste listene og katalogene er kuriositeter, som en avis oppslått på børssidene (Stranger 2008, 40), prislister over plastisk kirurgi (2008, 215-216) og en oversikt over tingene som har ligget i Seksergaten:

- Tusenvis av pøsepapir, kebabpapir, servietter og plastgafler / - Overkjørte pastillesker, pappbegre og sugerør [...] - En hvaltann (brukt som brevvekt fra 1893 til 1898) / - En giftering, med graveringen *Din Louise 12. mars 1949* (2008, 183).

Listene og katalogiseringene er tilfeldigheter, og understreker forfatterstemmens ironiske strategi i bruksanvisningen, der han påpeker: ”det mest relevante står i vanlig tekst” (2008, 9). Dette står i samsvar med Hutcheons terminologi, som hevder at postmodernistiske tekster er ”self-contradictory”. Den største katalogiseringen er oversikten den autorale fortelleren har over alt som utspiller seg i Nem:

I nummer 1, på hjørnet av plassen mot museet, ligger et treetasjes leketøysmagasin med utstilte gorilladrakter [...] I nummer 24 sover en ulovlig importert skilpadde i en skoese og drømmer om en leilighet fylt med vann [...] I nummer 29 ligger en anakronistisk forretning for reparasjon og salg av gamle radioer og forsterkere [...] I nummer 47 ligger en brukthandel som selger møbler, servise, tegneserier og bøker (2008, 63-64).

De absurde listene kan oppfattes som parodier på vitenskapelige katalogiseringer. Fortelleren er nærmest sykkelig opptatt av å registrere og katalogisere, og forsøker å skape oversikt og orden. Dette illustrerer den kompliserte lesningens fenomenologi. Ved å forfølge denne parallellen ytterligere kan det parodiske sies å skape en *illusjon* av oversikt og orden. Denne illusjonen manifesterer seg i appendikset bak i romanen, hvor forfatterstemmen har laget et oversiktlig bibliotek med uavsluttede fragmenter. Han leter etter faste punkter i tilværelsen.

I Calvins tekst oppstår en ironisk distanse når fortelleren selv lurert på sine egne motiver for skriveprosessen. Den samme ironiske distansen finnes i *Mnems* bruksanvisning der forfatterstemmen undergraver sitt eget prosjekt. Den ironiske og kritiske distansen markes gjennom forfatterstemmens mange overdrivelser. Den ironiske distansen og parodieringen som finnes i romanen, forsterker illusjonen om at det finnes en ”virkelighet”. Den ironiske distansen forfatterstemmen har til sitt eget

---

<sup>89</sup> Denne listen fortsetter tre sider ut i romanen.

prosjekt, understreker at leseren befinner seg i en fiktiv verden. Det hele er en lek med former, ikke virkelighetskonstituerende handlinger. Romanen diskuterer selve skrive- og leseprosessen i dialog med leseren, og problematiserer forholdet mellom forfatter, tekst og leser. *Mnem* kan derfor leses som en parodi på Calvins roman, noe jeg kommer tilbake til i de avsluttende bemerkningene.

## 5.2 Fotnotesjangeren

Det fins ikke litteratur som tenker slik et menneske tenker, som har et indre liv slik et menneske har et indre liv, som forholder seg til kanskje 32 følelser på en gang. Litteraturen har ofte nok med én eller to. Vi har ikke nok med én eller to. Litteraturen kan aldri bli like gjentakende og repetitiv som et menneskeliv. Like monotont. Kjedelig. Paradoksal. Antiklimaktisk. Oppstykket. Delt (Haagensen 2010).

Som Nils-Øyvind Haagensen poengterer, kan ikke litteraturen representere hele mennesket: Det er umulig å fange inn et menneske. I motsetning til den realistiske romanen, som forsøker å foregi en mimetisk virkelighet, problematiserer den modernistiske, metafiksjonelle romanen disse universalismepretensjonene. Det finnes ikke ett autoritativt syn på verden eller én ”realitet”. Fotnotene kan dermed være en løsning for å illustrere romanens utilstrekkelighet og menneskelivets fragmentariske karakter. For som Novalis poengterte i 1798: ”A footnote to a text etc. is much *more piquant* than the text” (Novalis 1965, 591). Bernhard Ellefsen trekker, i artikkelen ”Formens ironi”, frem at fotnotenes formelle grep går utover romanens innhold, noe som fører til at innholdet blir ”komplisert, nyansert og ikke minst: destabilisert” (Ellefsen 2006, 47). I henhold til *Mnem*, og min problemstilling, underbygger dette at innholdet reduseres og formidealet anskueliggjøres.

Gérard Genettes forståelse av fotnotenes funksjoner, forbeholdt ikke-fiktive tekster, illustrerer Strangers egen forståelse av fotnoter. Genette argumenterer for at fotnoten tjener som ”a supplement, sometimes a digression, very rarely a commentary” (Genette 2001, 327), hvor tekstens forfatter presiserer sine meninger. Dersom fotnotene blir fjernet, utelukker forfatteren seg selv. Fotnotene opptrer i *Mnem* som tilleggsopplysninger til hovedteksten, og gir Stranger mulighet til å være aktivt med i teksten, men uten å totalisere romanskriveprosessen. Forfatterstemmen opptrer i fotnotene og er derfor utenfor handlingen, samtidig som han er innenfor teksten.

Stranger bruker fotnotene som et uttrykk for det overflødig og som et generelt kommentarbegjær, men den metafiktive forfatterstemmen kommer også til

syne i fotnotene. Fotnotene inneholder alt fra faktaopplysninger (Stranger 2008, 33;97;226), henvisninger til appendikset (2008, 98;260), et essay om øyet (2008, 122-123), alternative scenarioer/utelatte hendelser i romanen (2008, 193) og bilder (2008, 218). Størrelsen på fotnotene varierer fra én linje til over en side. De mest påfallende kommentarene kommer fra forfatterstemmen. Her forklares ikke bare en del av romanen, disse kommentarene kaster lys også over hele verkets struktur og mening. Da fungerer fotnoten som det Eivind Røssaak kaller et ”speil”. Forfatterstemmens kommentarer ligger under hovedteksten, men speiler byggverket over. Denne fortelleren kommer med oppfordringer til leseren, men kommenterer også romanens struktur. Leseren får en oppskrift på hutsepot, en typisk flamsk lapskaus.<sup>90</sup> Men før oppskriften gis, kommenterer forfatterstemmen:

Hva er vel en totalroman uten en oppskrift? (Se →Totalroman, →Idioti, →Umulig, og →Ungdommelig overmot.) Her presenteres derfor en snart 400 år gammel oppskrift på en kjøtt- og grønnsakgryte. Leseren må gjerne gi den et forsøk. I så fall: lykke til, og bon appétit. Dersom du/dere ikke ønsker å forsøke, så ønsker jeg uansett lykke til med alt det dere trenger lykke til med. For de fleste av oss er det jo gjerne en del. Men altså, videre! (2008, 236).

Her kommer forfatterstemmen til uttrykk gjennom pronomenet ”jeg”, og fotnoten beskriver hva han tenker og føler. Fortellerstemmen kommer med en oppfordring, men bare at leseren *kan* gjøre dette. Man må ikke. I stedet for å bruke det generelle perspektivet ”man”, henvendes det til ”du” og ”dere”, noe som fører til at leseren kommer enda nærmere teksten. Ved å koble pronomenet ”jeg” (fortelleren) med ”du” (leseren), blir leseren en del av teksten. Forfatterstemmen gir også leseren en avansert ”adjektivfortelling”, hvor flere partier av teksten er tatt bort og leseren skal fylle ut de åpne feltene. Dette begrunnes slik:

For at dette skal bli en skikkelig moderne og interaktiv bok, har jeg latt disse feltene stå åpne. Vær så god. Skriv inn det du synes passer. Hvis du har noen knakende gode forlag, kan du sende dem inn til Tiden Norsk Forlag, Postboks 6704, St. Olavs plass, 0130 Oslo, så kan de vurderes til en eventuell pocket-utgave. Vinneren vil i så fall, selvfølgelig, bli kreditert og vinne heder og ære. Merk konvolutten ”Mnem” (2008, 309).

Her kommer ”jeg” til syne igjen, men i form av en allmenngjøring og en klarere oppfordring som henvender seg til leserne av teksten. I begge utdragene opplever vi som lesere en autentisk henvendelse fra forfatterens side, noe som fører til at det

---

<sup>90</sup> Denne middagen er det Ihme, konen til Jan, som lager, og er en del av historien om tulipanenes opprinnelse, handel og krakk på 1600-tallet.

oppstår en spenning mellom fakta og fiksjon. Følelsen av autentisitet kan føres tilbake til forfatteren bak romanen. Ifølge Erik Bjerck Hagen fører dette til at tekster kan bli bedre ved at vi som lesere lar dem ”feste seg til – eller tiltrekke seg – forfatteren [...]” (Hagen 2000, 138). Hagen forutsetter at leseren må:

[g]å 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 (2000, 139-140).

Leseren må følgelig oppleve en tilstedeværende forfatter under lesningen for at teksten skal være autentisk. I norsk kontekst kan Strangers disponering av fotnoter minne om Dag Solstads forfatterskap. De arbitrære samtalene fortellerstemmen, ”Dag Solstad”, har i fotnotene i *16.07.41* trekker veksler på dialogene til den metafiktive førstepersonsfortelleren i *Mnem*:

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 (Solstad 2002, 34).

Men sammenlignet med Stranger:

Denne passasjen ble forfatteren aldri riktig fornøyd med, så den er strøket (→Totalroman, →Umulig og →Idioti) (Stranger 2008, 193).

Både Solstad og Stranger har fortellerstemmer som spekulerer over romanens fortellehandling og komposisjon. I verken *16.06.41* eller *Mnem* er disse selvreferensielle trekkene tatt inn i hovedteksten, men figurerer som fotnoter i romanenes bakgrunn. Solstad og Strangers fortellere kritiserer sin egen hovedtekst, og problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Fortellerne posisjonerer seg ironisk til romanenes hovedtekst, og begge påpeker at de *ikke* er ironiske: De ironiserer ironien. *Mnem* kan leses som en ironisk parallell til Solstad, og man kan spørre seg hvorvidt Stranger gjør ap med Solstads måte å bruke fotnoter på. Den samme ironiske posisjonen finner man i Solstads *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*,<sup>91</sup> som kun består av fotnoter (til en tekst som ikke er skrevet). Som i *16.07.41* og *Mnem* insisterer Solstad på å korrigere seg selv og hevder bestemt at fotnotene

---

<sup>91</sup> Heretter referert til kun som *Armand V*.

utgjør en roman.<sup>92</sup> Den ironiske distansen i *Amand V.* kommer til syne i ytringen: ”Ved nærmere ettertanke har jeg kommet til at det er feil det som står i forrige fotnote. Det dreier seg om en erindringsfeil” (Solstad 2006, 194).

Ironien fremtrer imidlertid påfallende i både Strangers og Solstads tekster. Fotnoten hvor forfatterstemmen i *Mnem* presiserer at han har latt feltene stå åpne ”for at dette skal bli en skikkelig moderne og interaktiv bok”, kan minne om den modernistiske ironien Colebrook kartlegger. Forfatterstemmen uttrykker seg annerledes enn det man i utgangspunktet forestiller seg er forfatterens vurderinger. På en annen side trekker både Stranger og Solstads ironibruk veksler på dobbeltheten i det postmodernistiske uttrykket. I *Mnems* tilfelle kritiserer og distanserer forfatterstemmen seg til det som blir sagt, samtidig som det er et implisitt ønske fra forfatterstemmen om at leserne gjør det fortelleren oppfordrer til.

Røssaak oppsummerer den ironiske undertonen som preger fotnotesjangeren med følgende uttalelse: ”fotnoten, som nå er en sjanger, har alltid og allerede simulert (kanskje ufrivillig parodiert) en annen sjanger, som aldri har vært undersøkt som sådan – nemlig den posthume utgivelse” (Røssaak 2001, 160). Bruken av fotnoter i *Mnem* som posthum kommentar kan belyse forfatterstemmens spekulasjoner i appendikset:

Jeg opplever at jeg kan velge hva jeg skriver her, nå, i dette øyeblikk, fredag 27. april 2007 klokken 22.46, at jeg har valget mellom å sette fingeren her eller der. Men har jeg egentlig det? Egentlig? (Stranger 2008, 490)

Forfatterstemmen avbryter til stadighet seg selv. Han er tilstede i romanen, imidlertid finnes det ikke en forløsning hos forfatterstemmen. Han er fanget i teksten. Dette fremkaller et narrativt paradoks. Når forfatterstemmen nærmer seg en forløsning, motsier han seg selv og vender tilbake til utgangspunktet igjen.

I *Mnem* utsettes leseren for forfatterstemmens ironiske og distanserte holdning i fotnotene. Men det karakteristiske ved romanen er at forfatterstemmens veksling mellom distanse og sympati bidrar til det diskursive preget av flertydighet. I romanens bruksanvisning oppfordrer forfatterstemmen utålmodige lesere og ”handlingsjegere

---

<sup>92</sup> ”Ønsker jeg å skrive en roman om den norske diplomaten *Armand V.*, har jeg kommet til at dette best kan virkeliggjøres ikke ved å skrive en roman om han, men la han fremstå i et vell av fotnoter til denne roman. Summen av disse fotnotene er da romanen om *Armand V.* Til disse fotnotene hører da også forfatterens kommentarer til hva han holder på med, som altså tilhører summen av disse fotnotene som i sin helhet utgjør romanen om *Armand V.*” (Solstad 2006, 193).



uten sans for utenomsnakk” å holde seg vekke fra fotnotene. Forfatterstemmen presiserer at han har forsøkt å differensiere graden av relevans, og lar derfor hovedteksten omtale det mest relevante. Dette kan sammenlignes med den retoriske termen *praeteritio* (av lat. *praeterire*, forbigåelse), hvor taleren presiserer at han vil forbigå visse momenter i sin tale. I stedet henledes tilhøreren mot det taleren foregir å fortie. Forfatterstemmen poengterer en utelatelse, men understreker egentlig poenget som blir utelatt. Her kommer den postmodernistiske dobbelheten frem igjen. Fortelleren distanserer seg, men ironiserer likevel denne distansen.

For å oppsummere det foregående vil jeg trekke linjer til labyrinten. Røssaak presiserer at ”fotnoten er ikke bare en teksttype, men et hierarkiseringsprinsipp som i stillhet regulerer store tekstmasser ved å skille det vesentlige fra det uvesentlige; den gjør alltid mer enn den sier” (Røssaak 2001, 99). Når *Mnems* fotnoter kommenterer hovedteksten, minner opplysningene om selvkritikk og irttesettelse. Dette er både et satirisk og ironisk trekk fra forfatterstemmen fordi ”forfatteren” kritiserer seg selv, og overdriver ved å blottlegge sine menneskelige svakheter.<sup>93</sup> Fotnotene utgjør avbrudd i den narrative strukturen som peker mot flere utganger fra teksten. Likevel er fotnotene med på å holde romanen samlet. At forfatterstemmen, i bruksanvisningen, oppfordrer utålmodige lesere til å lese boken som en samling av fortellinger som kan leses isolert, gir anledning til å lese romanen fra ulike posisjoner. Dette vitner også om at komposisjonen i *Mnem* ikke er tilfeldig. Romanens ordensaspekt i form av bruksanvisning, fotnoter, henvisninger og appendiks viser at romanen både er foranderlig og bevegelig.

Det at Stranger, på samme måte som Solstad gjør i *16.07.41*, skriver om *forfatteren* av verket og omtaler seg oftest som ”jeg”, ser umiddelbart ut til å forsterke en nærhet mellom tekst og virkelighet, sett med leserens øyne. Forfatterstemmen situeres i grenselandet mellom romanens litterære univers og forfatterens verden utenfor. Forfatterstemmen inngår ikke i en aktiv dialog med de fiktive personene i boken, men kommenterer romanens komposisjon. Metaperspektivet konstituerer en helhet i verket ved at forfatterstemmen kritiserer og feller dommer over det. Forfatterstemmen er på denne måten i dialog med romanen, seg selv og samtidig

---

<sup>93</sup> Det satiriske aspektet utdyper jeg ikke i denne oppgaven, men fotnotene kan leses som en kritisk kommentar til selve diktetkunsten og en harselas over kunst og litteratur.

leseren. Denne tankegangen vil jeg videreføre i neste kapittel, hvor jeg diskuterer hvordan intertekstuelle forhold impliserer en dialog med leseren.

### 5.3 Intertekstualitet

*Mnem* vitner om at romanbegrepet er komplekst, fleksibelt og inkluderer flere sjangre og kategorier. I det følgende vil jeg belyse romanens intertekstuelle forhold, og romanprosjektets bevisste bruk av intertekster. Oppgaven har hittil vist relasjoner til både norske- og internasjonale forfatterskap (Solstad, Borges, Calvino) og en arkitektonisk intertekstualitet. Videre vil jeg trekke inn Strangers debut, *Den veven av hendelser vi kaller verden* (2003) og Georges Perecs forfatterskap. Disse intertekstuelle referansene vil jeg utdype og diskutere om de er underlagt ”forfatterens” kontroll, eller om de er med på å underminere og redusere forfatterinstansens rolle. Er intertekstualiteten med på å underbygge romanens parodiske trekk? Og er romanprosjektet så bevisst sine intertekstuelle referanser at det skaper en ny ironisk distanse til postmodernisme?

*Mnem* kan på mange måter leses slik Auklend karakteriserer romanen: ”debutens intertekstuelle lillebror”.<sup>94</sup> Romanens innhold, form og sjangervariasjon minner i stor grad om debuten. Der *Den veven av hendelser vi kaller verden* så smått begynte å eksperimentere med hva som kan gjøres med en roman, viderefører og utvider *Mnem* fiksjonsleken. *Mnem* er ikke bare en større og mer massiv roman, men den tar opp i seg den samme tankegangen som debuten og viderefører den. I *Mnem* blander Stranger fiksjon og virkelighet, og vever autentiske hendelser sammen med den fiktive handlingen.

Utgangspunktet til begge romanene antydes i tittelen til *Den veven av hendelser vi kaller verden*, nemlig at tilsynelatende tilfeldige hendelser ikke er tilfeldige, men del av et større system. I motsetning til *Den veven av hendelser vi kaller verden*, hvor Stranger viser et lite utsnitt av denne veven, vil *Mnem* til gjengjeld vise og fortelle alt. For *Mnem* spesielt er gjenbruk av tekst viktig for å forstå personer, konflikter, den narrative utviklingen og ideen *bak* teksten. *Mnem* har også det største antallet intertekster, med mange intertekstuelle lag. Romanen er vevd sammen av så

---

<sup>94</sup> ”En rekke formuleringer (blant annet tittelen) og motivkretser fra debuten går igjen i *Mnem*, som kanskje kan leses som debutens intertekstuelle lillebror. *Mnem* går i så måte storebroren en høy gang: Den vil beskrive alt, fortelle alt.” (Auklend 2010, 130)

mange mangfoldige tekster, spesielt med tanke på *Den veven av hendelser vi kaller verden*, at den fremstår som en labyrint.

Den narrative fremdriften i romanene skiller seg fra hverandre. I *Mnem* presenterer fortellerne hendelser som har skjedd eller kommer til å skje. I *Den veven av hendelser vi kaller verden* formidles hendelser som *kanskje* kommer til å skje:

[S]å kommer det kanskje en mann noen dager senere, en mann som plukker opp fjærene og selger dem, og slik blir de fraktet hit, over havet, i et enormt skip fylt med pyntegjenstander og pels og mat, og så har den endt opp i en butikk. Der har kanskje en liten gutt grått seg til den; stått og trampet i gulvet helt til moren hans har gitt etter og kjøpt den til ham [...] Eller kanskje det er en ektemann som har vært ute og reist [...] Kanskje var det slik (Stranger 2003, 79-81).

Det finnes både eksplisitt og implisitt intertekstualitet i romanene, både som de deler med hverandre og andre intertekstuelle referanser. I *Den veven av hendelser vi kaller verden* er det både direkte referanser, allusjoner og implisitte referanser. Noen referanser har større relevans enn andre, men de forskjellige referansene har noenlunde den samme funksjonen: nemlig å få fiksjonshistorien til å fremstå som autentisk. *Den veven av hendelser vi kaller verden* har klare fiksjonskjennetegn, men romanen er samtidig historisk forankret. Man finner både direkte referanser til spesifikke steder og årstall, men også referanser til bestemte personer og hendelser. I tillegg til narrative i romanen, brukes også innskutte sitat av to fysikere, Arvo Riisen og Werner Heisenberg. Men der Werner Heisenberg er en reell fysiker, er Arvo Riisen en fiktiv skikkelse. Og Strangers fiksjonslek blir bare mer intrikat – vi får ikke vite hvem Arvo Riisen er før i *Mnems* appendiks hvor han blir beskrevet som en ”fiktiv, finsk fysiker (1921-2003). Skapt i romanen *Den veven av hendelser vi kaller verden* av Simon Stranger, som en slektning av den like fiktive språkforskeren Alto Riisen, skapt av Nicolai Houm våren 2001” (2008, 497). Nicolai Houm debuterte i 2002 i antologien *Signaler*, og kom i 2004 ut med sin første bok *Knekk nakken, min venn*. Men en karakter ved navn Alto Riisen er ikke nevnt. På lik linje med Simon Stranger preges bøkene til Houm av en intertekstuell lek med litteraturhistorien, og Houm bruker mange karakterer og har mange intertekstuelle lag i tekstene sine.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Nicolai Houm og Simon Stranger var elever på samme kull (02) ved forfatterstudiet i Bø, noe forfatterstemmen også kommenterer i appendikset: ”Man blir ikke dårligere til å skrive av å tilbringe et år med å skrive og lese tekster sammen med andre skrivende, amatører og profesjonelle, slik det gjøres f.eks. i Bø i Telemark, hvor forfatteren selv studerte i 2001-2002” (Stranger 2008, 498).

Mens *Den veven av hendelser vi kaller verden* leker med intertekstuelle elementer, er *Mnem* mer ambisiøs når det gjelder bruk av intertekstualitet. Hele boken er et fiktivt univers der *alt* er mulig og *alt* tilsynelatende lov. Slik gir romanen inntrykk av å være et kaos uten struktur og helhet. Mange av tankene Stranger bruker i debuten, er tatt opp igjen i *Mnem*, men da videreført og gjennomført på en mer finurlig måte.<sup>96</sup>

*Mnems* struktur, narrative oppbygning og kronologi er implisitte og eksplisitte referanser til Georges Perecs *W ou le souvenir d'enfance* [*W eller Barndomsminnet*] (1975) og *Livet bruksanvisning. W eller Barndomsminnet* forteller vekselvis to historier: Én fortelling handler om den fiktive, totalitære øystaten "W" og én historie beskriver Perecs barndom. Perecs barndom dokumenteres med minner og fotografier som vitner om at romanen er delvis biografisk. Historiene smelter sammen mot slutten. I *Mnem* følger leseren også vekselvise historier hvor det finnes et fiktivt, og på mange måter totalitært, sted. I motsetning til Perecs roman er ikke dette en historie om "forfatterens" barndom. Imidlertid tar leseren av *Mnem* del i Peters (og Olivers) jakt etter å løse gåten om hva som egentlig skjedde med byen Nem. For Peter går dette over i en søken etter egen identitet, og hans far. Denne tematikken trekker veksler på Perecs selvbiografiske søken i *W eller barndomsminnet*. Som i *Livet bruksanvisning* beveger den autorale fortelleren i *Mnem* seg mellom de ulike narrative i romanen.

Både Stranger og Perecs romaner er konstruert som flere narrative lag hvor hvert lag tilføyer mer kompleksitet. Perecs forteller beskriver beboerne i en leilighet i Paris sine historier, mens fortelleren i *Mnem* beretter historiene til innbyggerne i Nem. I Strangers roman har alle narrative en tilknytning til byen Nem, mens i Perecs roman knyttes narrative sammen av et leilighetskompleks. *Livet bruksanvisning* tar form som et forseggjort puslespill Perec må fullføre (men ikke klarer), noe han overfører til en leser som må prøve å dekode og sette sammen romanens tekstlige puslespill. Dette metaperspektivet finnes også i *Mnem*. Forfatterstemmen i *Mnem* vil ut av labyrinten han har laget, men skriver seg imidlertid aldri ut av romanen. Dette minner om Perecs puslespillmetafor i *Livet bruksanvisning*:

---

<sup>96</sup> Hutcheon argumenterer for at den overveldende interessen for intertekstualitet reduserer forfatterens rolle, fordi intertekstualitet finnes "in the eye of the beholder" (Hutcheon 1985, xvi). Parodi åpner til gjengjeld for en forfatter som avslører teksten som imitasjon ved å ha en kritisk distanse til stoffet.

Bare når brikkene er samlet, får de preg av å være lesbare, får de en mening: Betraktet alene betyr en brikke i et puslespill ingenting, den er bare et umulig spørsmål, en ugjennomtrengelig utfordring. Men ikke før har man, etter minutter med prøving og feiling, eller i et halvsekund av inspirert åpenbaring, maktet å forene den med en av nabobitene, før biten forsvinner, før den opphører å eksistere som isolert bit [...] De to bitene som er blitt forenet som ved et mirakel, er nå blitt ett og er blitt en kilde til nye feiltakelser, til ny nøling, forvirring og forventning (Perec 1996, 11-12).

Perec og Strangers romaner blander leserne sine inn i en endeløs selvreferensiell vev for å løse puslespillet. Puslespillbrikkene er alltid i forandring, de ligger aldri fast – og det kommer alltid nye brikker til. Dette kan også tolkes som en parallell til Calvins *Hvis en reisende en vinternatt* hvor fortelleren er på en endeløs jakt etter forløsning.

De nære forbindelsene til Perec og Calvino er av essensiell betydning for forståelsen av Strangers lekende og ironiske forhold til sine litterære forelegg. Som den arkitektoniske intertekstualiteten i *Mnem* angriper ikke Stranger de litterære inspirasjonskildene på en negativ måte. Romanprosjektets tilløp til etterligning synes å være en hyllest. Dialogen i *Mnem* beveger seg mellom ulike intertekstuelle lag som er med på å strukturere romanteksten både formelt og tematisk. Det er imidlertid ikke entydig hvilke tradisjoner eller inspirasjonskilder Stranger følger i romanprosjektet, og den stadige vekslingen mellom ulike litterære forelegg gjør at det oppstår en ironisk bevegelse mellom dem. Ironien er likevel med på å skape en dialog mellom de intertekstuelle referansene i romanen.

Dette trekker vekslers på det Umberto Eco (2004) karakteriserer som fremtredende trekk ved den postmodernistiske fortellekunsten.<sup>97</sup> I *Mnem* blir leseren presentert for "[t]he intrusion of the authorial voice reflecting on what is narrating, and perhaps appealing to the reader to share its reflections" (Eco 2004, 213). Denne dialogen mellom forfatterstemmen og leseren utspiller seg gjennomgående utenfor romanens hovedtekst. Dialogen kommer også til syne i romanens intertekstuelle henvisninger og referanser til litterære og arkitektoniske forelegg. Dialogen mellom *Mnem* og leseren kan overføres til Ecos term "intertekstuell ironi". Her skiller Eco mellom den intertekstuelle bevandrete leser som tar referansene, og den naive som ikke

---

<sup>97</sup> I essayet "Intertextual Irony and Levels of Reading" (2004) trekker Eco frem det han karakteriserer som fremtredende trekk ved den postmodernistiske fortellekunsten: metanarrativitet, dialogisme, dobbeltkoding og intertekstuell ironi. Selv om karakteristikkene hver for seg ikke er spesifikke postmodernistiske, velger Eco likevel å kalle dem særtrekk (Eco 2004, 212-213).

oppfatter intertekstualiteten. Eco kan kritiseres for på denne måten å utelukke lesere, imidlertid konkluderer han selv slik:

And lastly, not even the most naive of readers can pass through the meshes of the text without entertaining the suspicion that sometimes (or often) it refers to something beyond itself. Here one sees then that intertextual irony not only is not a 'conventio ad excludendum,' but a provocation and invitation to include, such that it can gradually transform the naive reader into a reader who begins to sense the perfume of so many other texts that have preceded the one he is reading (2004, 234-235).

Jeg viderefører og diskuterer romanens dialog med leseren i dens forsøk på å iverksette en "virkelighet" nedenfor.

#### **5.4 Konstruksjon av en "virkelig" historie**

Noe av det som interesserer meg mest ved *Mnem*, er hvordan forfatteren iverksetter sin egen person i teksten. I tillegg kan Olivers dagbok og mnemoteknikk, fiksjonalisering av historie, fotografier og romanens by fungere som bilder på hvordan Stranger konstruerer en tenkt virkelighet. Videre vil jeg ikke avskrive disse konstruksjonene som kun fiktive, men heller lese dem som et uttrykk for forfatterens bevissthet. Jeg vil knytte konstruksjonen og den ironiserende metatenkningen opp mot en postmodernistisk kontekst, og undersøke om *Mnem* kan skrives inn i en performativ estetikk. Fortellerne i romanen veksler stadig mellom et fiktivt univers og "virkeligheten" utenfor teksten. Deres forsøk på å knytte tekstens verden i og utenfor romanuniverset til hverandre, problematiserer *Mnems* referensielle status. Bruker Stranger det performative som virkelighetskonstituerende handlinger? Eller representerer det performative leserens tilstedeværelse romanen?

##### *5.4.1 Forfatteren*

Som nevnt forsterkes en nærhet mellom tekst og virkelighet i *Mnem* ved at Stranger skriver om forfatteren av verket, og omtaler seg som "jeg" og "forfatteren". Forfatterstemmen benytter ikke sitt eget navn, Simon Stranger, bortsett fra i de innledende sitatene: "Let's go bananas / - Simon Stranger i en notis til sin forlegger" (Stranger 2008, 7). I tillegg opptrer forfatternavnet i appendikset hvor "Simon Stranger" legger ved en e-post skrevet til professor Dag O. Hessen ved Universitetet i Oslo. I appendikset omtaler også forfatterstemmen seg som "meg selv som privatperson" (2008, 500). Det at Stranger skriver om "Simon Stranger" kan tolkes som en selvbiografiksjonalisering, men åpner også for performative praksiser i

romanen. Når det iverksettes en forfatterstemme, skaper romanen en virkelighetseffekt. Appendikset avsluttes med forfatterstemmens kommentar:

Akkurat her møtes romanen, meg selv som privatperson og flere av de bærende elementene i boken i ett punkt. Forhåpentligvis stanser det her. Forhåpentligvis blir jeg en dag ferdig” (2008, 500).

Selv om elementene ifølge forfatterstemmen møtes i et graviterende punkt, avsluttes ikke romanen. Forfatterstemmen verken skilles fra eller smelter sammen med den reelle forfatteren Simon Stranger. Likevel oppfylles forfatterstemmens ønske, nemlig å avslutte romanprosjektet som han utallige ganger har prøvd å fullføre. Med denne ”slutten” kommer utsettelsen nok en gang, og sirkelbevegelsen ender ikke.

Forfatterstemmen søker etter orden og totalitet, men får kun innsikt i sin egen mislykkethet.<sup>98</sup> ”Forfatteren” blir stående mellom sitt eget ønske om å bli ferdig og romanen ”[s]ine egne ønsker og retninger” (2008, 499). Teksten blir et resultat av to bevegelser som trekker i hver sine retninger, og vitner om det umulige i å oppnå en total representasjon. Dette er imidlertid også en av forfatterstemmens styrker. På lik linje med en klassisk romanhelt har forfatterstemmen problemer, og utviklingen han gjennomgår i løpet av romanen kan assosieres med dannelsesromanen.

Forfatterstemmen legger ut på en reise: han skal skrive en roman. Likevel klarer ikke ”forfatteren” å avslutte romanen, og man kan stille spørsmål til om han kommer ”ut” med mer kunnskap og innsikt: ”En totalroman er umulig. I likhet med en utopi er den dømt til å mislykkes, og alt denne forestillingen har gjort, er å føre meg på villspor, få meg til å gå vill i boken [...]” (2008, 499). Forfatterstemmens ettertanker i appendikset vitner om at han vender tilbake til utgangspunktet.

Forfatterstemmens mistanke om at leseren kan være vanskelig å overbevise, kommer til syne i bruksanvisningen. Innskrivningen av en bruksanvisning har på denne måten en funksjon utover å gi leseren kun retningslinjer for hvordan romanen kan leses. Fortellergrepet opphever distansen mellom leseren og forfatterstemmen, og fører til at denne fortellerstemmen blir et talerør for forfatteren. ”Forfatteren” iverksetter seg selv i teksten for å oppnå en form for anerkjennelse og bekreftelse hos

---

<sup>98</sup> Forfatterstemmen har nok glemt Ibsens moral fra *Peer Gynt*: ”Det var en ustyrtelig mængde lag! Kommer ikke kærnen snart for en dag? (plukker hele løgen op.) Nei-Gud om den gør! Til det inderste indre er alt sammen lag, – bare mindre og mindre. –” (SU 2, 399). Peer fant ikke en kjerne i løken, og heller ikke i seg selv.

leseren. I appendikset trekker forfatterstemmen inn handlinger som kan plasseres i krysningspunktet mellom romanens fiktive univers og virkeligheten utenfor romanen:

31. januar 2006 klokken 14.16, når disse ordene skrives, stod den [gjeldsklokken] på \$ 8 163 685 963 798. [...] Dersom forestillingen om at mange av de store selskapene ikke er verdt så mye som de er notert til, brer om seg, vil aksjene nok en gang falle. Ifølge noen er det bare et spørsmål om tid. (Nå, den 22. januar 2008 klokken 21.53 har det skjedd. Børsene faller i historisk fart, og den amerikanske økonomien er i store vansker. Det finnes noen fordeler ved å bruke lang tid på en roman.) (2008, 488-489).

Virkeligheter som finner sted i Simon Strangers eget liv, er med på å skape flere performative lag i romanen. Leseren opplever en autentisk virkelighet, og forfatterstemmens tilstedeværelse forsterker leserens inntrykk. Forfatterstemmens siste kommentar, ”det finnes noen fordeler ved å bruke lang tid på en roman”, understreker den metafiktive leken i romanen. Det er imidlertid denne ironien som også er med på å skape en dialog med leseren. ”Simon Strangers” e-post til Dag O. Hessen er både datert og signert med forfatternavnet. Om dette er en fiktiv eller virkelig e-post, og om dette har funnet sted i virkeligheten, vitner om romanens performative egenskaper og fanger inn de komplekse innskrivningene av forfatterautoriteten i *Mnem*.

Den metafiktive leken og den ironiske avstanden forfatterstemmen har til ”Simon Stranger” kommer særlig frem i romandelens ”Forslag til anmeldelser”. Her rangeres anmeldelsene fra ”svært negativ, på en usaklig måte”, ”negativ”, ”både-og”, ”positiv” til ”overveldende positiv, på en usaklig måte”. Anmeldelsene varierer innholdsmessig, og Stranger omtales både som ”jævla pretensiøse, wannabe-intellektuelle fakta-helvetestrever-gnom” og ”verdens beste forfatter!” (2008, 501-503). Anmeldelsene kan tolkes som en ironisk kommentar til forfatterinstansen, men jeg mener det også eksisterer en parallell til anmeldersjangeren. *Mnems* anmeldelser kan betraktes som en parodisk kommentar til og en fiktiv foregripelse på generelle bokanmelders subjektive og kulturelle ytringer.

Forfatterstemmen i *Mnem* minner om biografiske performativer, men det er ikke dette narrative historien sentrerer seg rundt i hovedteksten. Hver gang forfatterstemmen peker på seg selv, må han fortelle om seg selv. Fordi forfatterstemmen varierer i måtene han omtaler seg selv, blir det vanskelig for leseren å skille mellom ”Simon Stranger”, ”forfatteren”, ”jeg-et” som er i teksten og ”jeg-et” som skriver teksten. Dette trekker veksler på det Erling Aadland kaller et ”narrativt



paradoks” som problematiserer hvor skillet mellom den fiktive og den autentiske forfatteren går: ”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” (Aadland 2006, 187). Leses forfatterstemmens uttalelser som ironiske, kan man sette spørsmålstegn til hvem som egentlig ytrer dem. Er ”forfatteren” i bruksanvisningen det samme ”jeg-eg” i appendikset? Og er det også ”Simon Stranger” i appendikset? Forfatterstemmen uttrykker Adornos paradoks: Romanformen forlanger en fortelling, men det lar seg imidlertid ikke fortelle. Denne ironiske dialogen viderefører jeg til Olivers narrativ, hvor jeg diskuterer forbindelsene som kan trekkes mellom forfatterstemmen og personene i teksten.

#### 5.4.2 *Olivers dagbok og mnemoteknikk*

Dagboksjangerens funksjon i *Mnem* er, på lik linje med bruksanvisningen, en metode for å formidle ”virkelighet” i et fiktivt univers. Fiksjonsmodus som skaper illusjoner om virkelighet fremtrer flere steder i Olivers dagboksnotater, blant annet gjennom forkortelser, muntlige utbrudd og ufullstendige setninger. Oliver tar ikke hensyn til at noen andre skal lese notatene hans, noe han også selv kommenterer: ”*Hvorfor skriver jeg alt dette? Hvem er disse notatene egentlig for?*” (Stranger 2008, 145). Disse språklige virkemidlene minner om den uformelle dagboksjangongen, og fungerer som en ramme rundt den virkeligheten leseren blir presentert for i *Mnem*.

*Det føltes nesten som ... (Niergaten, Karl, snø, lys, hjem, Veronika, pakker, jul, JULAFTEN). Skal begynne å åpne dem nå* (2008, 431)

*Det er helt fantastisk / Veronika. Stefan. Susanne. Karl. / Jeg husker dere, dere er her rundt meg, dere er her i alle tingene, jeg har aldri følt / Peter / Det skinner inn gjennom vinduene, og inn på alle tingene, og jeg er i dem, eller de er meg, / Dere er her, og* (2008, 432-433).

Leseren gis ingen forklaring på de ufullstendige setningene, og må tolke de mulige betydningene selv. Setningene forsterker leserens inntrykk av at dagboken er i konstant oppdatering, men understreker også Olivers følelser. Imidlertid brytes virkelighetskonstitueringen av forfatterstemmens oppklarende kommentarer i parentes:

*Faen! / Hva heter det igjen? Kommer ikke på navnet. Faen, faen faen / (senere):* (2008, 280)

*Jeg gikk gjennom posten nå nettopp. Et av brevene er fra Danmark, fra en advokat som etter ønsket i et testamente har sendt et brev fra en kvinne. Det er fra henne. Jeg / (Resten av siden er revet ut) (2008, 373-374).*

I begge utdragene kommer fortellerstemmen til syne, og ifølge Andrew Hassam (1993) er dette også løsningen<sup>99</sup> på uavklarte passasjer. Virkelighetsfornemmelsen forsvinner imidlertid hos leseren, og troverdigheten i dagboken brytes fordi disse fortellergrepene er blitt lagt til i etterkant. En annen ting som understreker at dette er fiksjon, er at Oliver, til tross for at han er syttifire år og holder på å miste hukommelsen, har svært lange dialoger med seg selv. I disse passasjene kommer Oliver med detaljer det ikke er ”realistisk” at han i det hele tatt husker, hvis han ikke er i besittelse av en nærmest fotografisk hukommelse. Historien Oliver beretter, hendte for over femti år siden. Likevel husker han hvordan de rundt ham kledde seg, hvordan været var og i tillegg gjengir han, i store deler av dagboken, direkte samtaler. I disse passasjene virker det som om Oliver er den autorale fortelleren, fordi han har kontroll på både kronologi og romlige forhold. Imidlertid sikres troverdigheten ved at leseren kan se Olivers anstrengelser i sitt forsøk å gjengi minnene sine helt korrekt.

Olivers dagbok bærer preg av hans frustrasjon over å miste hukommelsen, likevel er dagbokens fremste funksjon å skape sammenheng i romanen: Den besvarer spørsmålene både Peter og leserne har. Slik får dagboknotatene en oppklarende funksjon. Iverksetting av en dagbok gir leseren tilgang til Olivers fragmenterte hukommelse, i motsetning til en kontinuerlig og eksplisitt aural skildring. Dagboken er Olivers virkelighet, og fører til at leserne opplever hendelsene som om de selv var tilstede. Ved å vekke lesernes følelser blir Olivers tanker og minner mer virkelighetsnære, og på denne måten konstrueres en virkelighet i romanen.

Å huske ord for ord blir for komplisert og svekker troverdigheten i Olivers dagbok. Likevel oppleves Olivers følelser og bekymringer reelle:

*Jeg sto foran baderomsspeilet i dag, lente meg frem og undersøkte ansiktet mitt. Rynkene. Leverfleckene. Leppene som tørker inn, og så tennene, disse utstikkende skjelettbitene som begynner å svikte meg ved å råtne. Snart er alt over. Kanskje glemselen er en gave (2008, 205).*

---

<sup>99</sup> Hassam poengterer at redaktøren kan komme med oppklarende kommentarer i fotnoter (Hassam 1993, 37).

Olivers tanker er virkelige tankebilder, og forsterker romanens performative praksis. Som nevnt bruker Oliver byen Nem for å kunne huske, og byen er en åpning inn i hukommelsen hans:

*Gjennom å bruke byen Nem som mnemisk utgangspunkt kan jeg assosiere meg frem, for eksempel ved å si Syvergaten, og så springer minnene ut derfra, hopper frem og tilbake i tid, men summerer likevel opp nesten hele mitt liv, sett gjennom dette ene nøkkelhullet, et gatenavn. Alt jeg trenger å gjøre, er å se for meg en av gatene, så dukker minnene opp igjen (2008, 387).*

Oliver visualiserer byen for så å plassere ulike minner på steder i byen. Olivers assosiative tilknytninger minner om det tradisjonelle arkitektoniske minnesystemet med røtter i antikken. Det arkitektoniske minnesystemet blir skildret i verket *Rhetorica ad Herennium* (ca 86-82 f. Kr.). I verket er kunsten å huske, det å danne seg et visuelt forestillingsbilde, for så å plassere det systematisk på *loci* (steder fra dagliglivet) som man kan forestille seg i sitt indre øye (Birgisson 2007, 114). Det er dermed to regler for det arkitektoniske minnesystemet: Mnemonikeren må danne seg et sted eller en bakgrunn i sitt indre, og deretter må han danne seg et tankebilde av det som skal huskes – for så å plassere det på stedet eller bakgrunnen (2007, 114). Poenget med denne memoreringsteknikken er å ta ”the kinds of memories our brains aren’t that good at holding onto and transform them into the kinds of memories our brains were built for” (Foer 2011, 33). Oliver skaper visuelle tankebilder ved å se for seg Nem med gater, veier, hus og parker. Han gjenkjenner et konkret sted, bearbejder denne informasjonen og former et mentalt bilde. Når Oliver bruker denne visualiseringsteknikken, vekker han følelser og ulike assosiasjoner og klarer så å hente frem igjen Nems historie. Oliver omformer de visuelle tankebildene systematisk, noe som får en mnemoteknisk funksjon.

Mens det i *Rhetorica ad Herenium* er den muntlige kulturen som blir vektlagt, kan man se at Quintillans (født 35 e. Kr.) retoriske verker er preget av et lærd skriftsamfunn (Birgisson 2007, 117). Frances A. Yates lurer på om det som skiller *Rhetorica ad Herenium* og Quintillan er at ”Roman society [has] moved into greater sophistication in which some intense, archaic, almost magical, immediate association of memory with images has been lost” (Yates 2001, 41). Oliver fremhever skriften som det eneste hjelpemiddelet mot å glemme: ”det hjelper å skrive. Skriften fremkaller minnene [...] Å skrive er å huske” (Stranger 2008, 176;381). Oliver visualiserer og skriver ned tankene siden, noe som gjør at den mnemotekniske funksjonen blir utvidet: Den får både en muntlig og en skriftlig funksjon. Samspillet

mellom de visuelle bildene og skriften skaper Olivers særegne mnemotekniske estetikk. Men når tankene er nedskrevet, er ikke mnemoteknikken lenger nødvendig, og den mister sin sentrale plass.

Olivers glemsel foregår på to måter: Han mister minnene og opplevelsene sine i det han selv kaller for en tåke, et ”anfallaktig øyeblikk”, men han mister også gradvis store deler av ordforrådet sitt. Både langtidshukommelsen og arbeidshukommelsen<sup>100</sup> til Oliver svikter, og den gjensidige utvekslingen av informasjon mellom disse forsvinner gradvis. Han klarer til slutt ikke å overføre informasjon mellom arbeidshukommelsen og langtidshukommelsen. Dette fører til at Oliver ikke klarer å formulere ord og setninger:

*29. november / Det er disse gatene, og det [...] Des / Alt forsvinner. Jeg så meg selv i speilet i dag. Jeg (2008, 424;428).*

Han klarer ikke å fullføre verken setninger eller ord, og bruker gule post-it lapper for å navngi fysiske ting rundt seg. Denne prosessen sammenligner han med å bo i et museum.<sup>101</sup> Han må opptil flere ganger søke hjelp hos andre:

*Jeg [spurte] ham om hva dette lave sittemøbelet for to personer heter. Han stirret meg inn i øynene og spurte om jeg drev gjøn med ham. Det gjorde jeg selvsagt ikke, og det så han vel etter hvert. Han foreslo 'divan'. Det falt ham nok ikke inn hvilket alminnelig ord jeg jaktet på. Jeg presiserte nettopp denne alminneligheten og fikk et bekymret blick tilbake. 'Sofa?' spurte han. Det var det: sofa. Jeg takket ham og sprang opp mens jeg gjentok ordet sofa-sofa-sofa, skriblet det ned på en gul Post-it-lapp, og festet lappen til sofaryggen (2008, 89).*

---

<sup>100</sup> Arbeidshukommelsen (erstatning for begrepet korttidshukommelse) brukes for å håndtere informasjon her og nå (Wetterberg & Aga 2002, 63-66).

<sup>101</sup> Mot slutten av *Mnem* besøker Peter Oliver på museet, og Peter får se Olivers utstilling. Olivers utstilling er ”det mest vanvittige” Peter har sett, og er en samling av gjenstander som stammer fra byen Nem, fra femtitallet til i dag. Samlingen består av ting som varierer fra en skrivepult og miksmaster, til en gammel, sort Volvo. Alle tingene har Oliver skrevet navnet på med sprittusj, og tingene er gruppert etter gatene i Nem. Mellom objektene er det tegnet linjer som binder dem sammen på kryss og tvers gjennom rommet (Stranger 2008, 458-460). Dette trekker veksler på Diana Fuss’ sammenligning mellom et museum og et mausoleum. Hun eksemplifiserer med Sigmund Freuds kontor: ”Like all museums, this particular memorial site [Freuds kontor] doubled as a mausoleum, showcasing the self-enshrinement of a collector buried among his funerary objects [...] Adorno once commented; 'museums are the family sepulchers of works of art' [...] When patients arrived at Freud's office, they entered an overdetermined space of loss and absence, grief and memory, elegy and mourning” (Fuss 2004, 79).



Figur 13: Olivers sofa (2008, 91)

Oliver klarer ikke å bearbeide alminnelige ord. Han visualiserer materialet, i dette tilfellet en sofa, men klarer ikke å finne det verbale uttrykket. Arbeidshukommelsen renonserer, noe som får konsekvenser for Olivers langtidshukommelse og språk.

Oliver bruker også visualiseringen og skrivingen som en forsoning med seg selv og det som hendte i *Nem*. Tankebildene er dermed realistiske og virkelighetsnære. Oliver dokumenterer hendelser, noe som også gir en forbindelse til virkeligheten. Ved å vise sitt eget engasjement konstruerer Oliver troverdighet. Olivers mnemoteknikk blir på flere måter en direkte forbindelse mellom virkeligheten i og utenfor romanuniverset. Verdien av det mentale og verbale uttrykket er med på å underbygge virkelighetsoppfatningen, og romanens troverdighet stiger også proporsjonalt med grad av virkelighet. Jo flere elementer av virkelighet og sannhet som finnes i teksten, desto større mulighet er det for å overbevise leseren om at dette er faktiske mennesker, og at leserne befinner seg i sann verden. Olivers narrativ er med på å skape en opplevelse hos leserne som ligger så tett på virkeligheten som mulig.

#### 5.4.3 Fotografier

[A] photograph stops time. A photograph fragments space. A photograph exactly reproduces itself (Fuss 2004, 197).

På lik linje med Olivers dagbok gis leseren en mulighet til å reflektere over en visuell virkelighet med Strangers fotografiske praksis i *Mnem*. Fotografiet konstruerer imidlertid en annen visuell virkelighet i romanen: omgivelsenes øyeblikk. Som Diana Fuss poengterer: "A memory, like a photograph, possesses two temporalities: the time of the actual event, and the time of its belated understanding" (2004, 196). Fotografier er bilder som både er "avtrykk" og representanter av virkeligheten, og de er med på å

skape et levende visuelt inntrykk. Det er viktig å presisere at fotografiet ikke skal ”fange” virkeligheten, men er et uttrykk for opplevelser man får i reelle situasjoner. Fotografiet gir inntrykk av at noe har skjedd i fortiden og etterlater et utsnitt av virkeligheten. Mens Olivers dagbok er mentale og verbale inntrykk leseren må visualisere, er fotografiene i romanen optiske inntrykk leseren fysisk kan observere og kjenne seg igjen i. Fotografiene er også virkemidler som underbygger den konstruerte virkeligheten i Nem.

Fotografier opptrer på flere steder i romanen, både i Olivers dagbok, i narrativet om Peter og i historien om poppeltrærne i Nem. Fotografiene er av steder, men også fotografiske portretter, og de har ulike funksjoner i teksten. I Olivers dagbok fungerer fotografiene som en iverksettelse av Olivers hukommelsesteknikk. Leseren ser et fotografi av sofaen hans og et bilde av kjøkkenet som illustrerer de mange gule lappene. Selv om leseren ikke får eksplisitte referanser om at det faktisk er Oliver som har tatt bilder av kjøkkenet og sofaen sin, er disse fotografiene med på å konstituere en reell situasjon. Fotografiene gir leseren et konkret visuelt uttrykk av Olivers glemsel og appellerer til leserens emosjonelle reaksjoner. Etter at Peter har vært på besøk hos arkitekten av Nem og leseren får se fotografier Peter har tatt av husene i byen, bryter imidlertid forfatterstemmen inn: ”(Dette er fotografiene Peter tok like etter besøket hos arkitekten, med et gammeldags speilreflekskamera. Bildene vil bli fremkalt av døtrene etter hans død)” (Stranger 2008, 191). Her fremstår et fotografisk paradoks, og det Barthes kaller fotografiets *reelle irrealitet*:

[F]otografiet installerer faktisk ikke en bevissthet om tingenes *tilstede-væren*, (som enhver kopi ville kunne fremkalle), men en bevissthet om dens *har-vært-tilstede*. Det dreier seg altså om en ny tid/rom-kategori: Romlig nærvær og temporal forskyvning, for i fotografiet danner det seg et ulogisk bindeledd mellom *her* og *dengang* (Barthes 1977, 44).

I det fotografiske paradokset romanen fremmer, konstruerer fortelleren en bevissthet om at Peter ”har-vært-tilstede”, og fotografiet blir bindeleddet mellom romanens ”nå” og fortiden. Dette paradokset finnes også i Olivers dagbok. Forfatterstemmen viser seg i hovedteksten, og virkelighetskonstitueringen i dagboken brytes fordi disse fortellergrepene er blitt lagt til i etterkant.

I historien om poppeltrærne følger leseren en prest som er blitt smittet av epidemisk sovesyke (*Encephalitis lethargica*) og som kartlegger sykdommen. De fotografiske portrettene dokumenterer sykebesøkene presten har vært på (Figur 14). Figur 14 viser at fotografiene er tatt i standardiserte perspektiv og er i sort-hvitt. I

tillegg til fotografier er det notater under bildene om sykdomsforløpet. Fotografienes funksjon blir her en måte å huske på i form av fotografisk dokumentasjon.



Figur 14: Prestens sykebesøk hos Mr. M.P. (Stranger 2008, 324)

Fotografiene er dokumentariske spor i romanen, og er med på å overbevise leseren om at situasjonene faktisk har funnet sted. Fotografiene aktualiserer forfatterstemmens rolle i romanen. Bak fotografiene finnes en fotograf som alltid har bevisste og ubevisste ønsker og forventninger. Disse forventningene overføres til fotoobjektene, som igjen åpner for en performativ praksis. Fotografen og fotoobjektet kan tolkes som en parallell til forfatterstemmen og leseren.<sup>102</sup>

Nyere verker som benytter seg av fotografier, er W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001) og i skandinavisk sammenheng Nikolai Frobenius' *Teori og praksis* (2004). I *Austerlitz* tar fortelleren fotografier for å huske og arkivere sitt eget liv. Fotografiene fører til at fortelleren husker elementer i sin fortid som han ikke selv visste han hadde. Frobenius' roman er illustrert av autentiske fotografier for å understreke at dette er selvbiografisk materiale. Dagboken og fotografiene i *Mnem* spiller en stor rolle for å rekonstruere minner, men også for å poengtere vekslingen mellom en fiktiv og en virkelig verden.

Selv om fotografier både kan være manipulerte og konstruerte, er de i *Mnem* med på å stedfeste at motivene er basert på faktiske forhold i Nem, og at dette er fakta – ikke fiksjon. I motsetning til verbale beskrivelser og andre virkelighetsreproduksjoner uttrykker fotografier en mer objektiv og autentisk

---

<sup>102</sup> Disse tankene minner også om hvordan kjønnsroller blir reproduert gjennom performative handlinger. I Barthes' essay *Det lyse rommet* (1980) sammenligner han kameranlinsen med å iscenesette en kropp: "[S]å snart jeg føler meg iaktatt av objektivet, ender alt seg: Jeg begynner å 'posere', jeg skaper meg umiddelbart til en annen kropp, jeg forvandler meg på forhånd til et bilde" (Barthes 2001, 20). Denne diskusjonen videreføres ikke i avhandlingen.

virkelighetsoppfatning. Disse dokumentariske sporene er også med på å overbevise leserne om at noe har funnet sted. Imidlertid kan fotografiene også tolkes som en interesse for midlene virkeligheten kan gjengis med.

#### 5.4.4 *Byen Nem*

*Mnem* er bygget opp rundt byen Nem, og Nem er det graviterende sentrum som holder narrativene og sjangrene sammen. Byen er også med på å kombinere tid og sted i romanprosjektet. Romanens fire deler er alle knyttet til Nem: veien til og veien fra Nem. Peters jakt etter sannheten om Nem gir leseren informasjon om byens geografi og historie. Olivers dagbok gir beskrivelsen av byen en personlig vending. Både Peter og Oliver tar leseren med rundt i Nem på en så detaljert måte at leseren lett kan forestille og visualisere hvordan byen ser ut. I tillegg får leseren konkrete arkitekttegninger av både byen og bygningene i byen. På mange måter fremstilles Nem som en reell by, og Nems gater, byggverk og landemerker eksemplifiserer hvordan byen samles og ordnes. Narrativene i *Mnem* både avsløres og tilsløres etter hvor leseren forflytter seg i byen Nem.

Byens fulle navn, ”North European Municipality”, markerer at byen for det første er en slags kommune, men navnet blir mer komplekst av å inneholde både Nord-Europa og kommune. Ved å stedfeste det som nordeuropeisk, impliseres det at byen er en del av et større hele. Navnet får en topografisk betydning fordi det beskriver et *hvor*. Men det samsvarer likevel ikke mellom Nord-Europa, som er en verdensdel, og et ”municipality”, som i de fleste land er den minste administrative inndelingen med demokratisk valgte. Aukend påpeker: ”Innsikten finnes kanskje også i det faktum at ”Nem” blir ”Men” baklengs, et ”men” som tilsier at harmonien alltid har en underside, og at realiseringen av utopien alltid vil innebære å underminere visse sosiale trekk” (Auklend 2010, 158). ”Men” er et ord som uttrykker en motsetning eller en innvending, et brudd på sammenhengen og ofte brukt i uttrykk for undring. I Nem blir ”men” det landskapelige særpreget for byen og viser hvordan byen er systematisert. Nem blir også alltid kalt ”byen Nem”, noe som tyder på at byen er fiktiv. Leseren må bevege seg i byen med et ”men” i tankene, noe som også vitner om at byen er en del av et fiktivt univers – og Strangers narrative lek.

Like utenfor byen Nem ligger et fiktivt sted som heter Brét, men selv om Brét og Nem ikke er virkelige stedsnavn, finnes det faktiske steder i romanen. Peter reiser til Nem fra Århus i Danmark, og døtrene hans bor i København og London.



Middagstallerkenene i porselen reiser fra England via USA til Nem. Både Peters og middagstallerkenes mål er et fiktivt sted, men paradoksalt nok finnes veien *til* byen. Stedene kan knyttes direkte til virkeligheten, imidlertid understreker romanprosjektets performative praksis ved å veksle mellom romanens fiktive univers og virkeligheten utenfor Nem. Vekslingen mellom fiksjon og virkelighet finner også sted i Nems byplanskjema (Figur 1 og 15).



Figur 15: Nem anno 2005 (Stranger 2008, 485)

Da Peter reiser til Nem (i 2005), har byen mangedoblet seg fra sin opprinnelige form, men de sirkulære konturene er fremdeles synlige. Byens utvikling vitner om en fiktiv virkelighet i romanen. At byen Nem er fiktiv, bekrefter forfatterstemmen i appendikset: ”Arkitekturen i Nem, og bildene derfra, som – ettersom Nem faktisk ikke finnes – ble tatt bare noen mil herfra [Gran Canaria], på Lanzarote, for noen år siden” (2008, 500). Forfatterstemmens handlinger plasserer *Mnem* i krysningspunktet mellom det fiktive universet og virkeligheten utenfor romanen. Imidlertid klarer ikke romanprosjektet å etterligne virkelighetens form, og handlingene blir kun performative. Forfatterstemmen understreker iverksettelsen av byen Nem, og tematiserer her tekstens performative estetikk. Det blir en form for illusjonsbrudd i teksten når forfatterstemmen refererer både til seg selv i romanteksten, og i verden utenfor romanteksten. Forfatterstemmen peker dermed på bevegelsen mellom det fiktive og virkeligheten utenfor. Det paradoksale er at teksten på denne måten aldri kommer til en fullstendig forsoning, og det blir et uendelig spill mellom tekst og virkelighet.

Byen Nem konstituerer romanens begynnelse og ende, og sammenfatter de løse trådene. Men fordi narrative i romanen stadig veksler mellom en tilnærming til en virkelig og en fiktiv verden, øker også avstanden mellom dem. Fortellingene i *Mnem* forteller ikke om verden, de forteller om fortellingene om verden. Dette selvmotsigende forholdet er med på å øke distansen mellom kunst og virkelighet i romanprosjektet. Byen Nem er med på å konstruere et samfunn, og som Fischer-Lichte påpeker: ”inspired a communal experience to emerge” (Fischer-Lichte 2005, 258). Teksten er en beskrivelse av performative praksiser i grenselandet mellom flere kunstarter. Stranger bruker en fiktiv by som motiv i *Mnem*, noe mange forfattere tidligere har benyttet seg av.<sup>103</sup> Hvorfor Stranger bruker konseptet ”by”, viser hvordan romanen opererer ironisk og parodisk i henhold til sine litterære forelegg, og er en del av romanens parodiske spill. Med dette skriver *Mnem* seg inn i en postmodernistisk kontekst hvor alt virker å være konstruert.

---

<sup>103</sup> Bymotivet finnes blant annet i alt fra Holbergs *Niels Klims underjordiske reise* (1741), Karin Boyes *Kallocain* (1940) og til Axel Jensens *Epp* (1965). For en liste over senmoderne norske utopier og dystopier se Auklend 2010, 353.

## 6 Orden i kaoset

Som *Mnem* er heller ikke min avhandling lukket, og åpner for mange innfallsvinkler. Jeg vil derfor skissere noen av veiene jeg ikke har utforsket, og som oppgaven min legger grunnlag for å studere videre. I tillegg til å tangere epoker og kunstarter, er *Mnem* et galleri av Strangers inspirasjonskilder. Med eksplisitte og implisitte referanser til ulike forfattere, komponister, artister, historiske og fiktive personer kan romanen tolkes som en sammenhengende performativ praksis. Ved både å ironisere og hylle de tekstlige og visuelle elementene utenfor deres ”vanlige” kontekst, får Stranger leseren til å reflektere over romanens flerdimensjonale litteraturtotalitet.<sup>104</sup> Romanprosjektet vitner om at arbeidet er et resultat av montasjearbeid. Som et bilde på romanens innsamling og ordning kan de parodiske kommentarene til romansjangeren tjene som eksempel. Romanen kunne derfor vært lest som en montasje.

Montasjen har selvpålagte begrensninger, og *Mnem* er et godt eksempel på hvordan en tekst er satt sammen og i hvilken rekkefølge det kommer i. I *Mnem* er det også interessant å fokusere på elementer som *ikke* er tatt med. Fortellingen er et resultat av planlegging, noe forfatterstemmen stadig kommenterer, og den er en lek med leserens bevissthet. Et eksempel på seleksjon er byen Nems politiske utgangspunkt, som er grunnet i tankene til Platon, Rawls, Locke og Rousseau. Hvorfor Thomas Mores *Utopia* er valgt bort i denne sammenslutningen, er merkelig da Mores manifest er mer nærliggende Nems ”politikk”. Appendikset henviser imidlertid til dette: ”Utopiene fikk sitt navn fra Thomas Moores [sic] ironiske 1500-tallsverk *Utopia*” (Stranger 2008, 498).

Appendikset og de vitenskapelige katalogiseringene åpner også opp for å kunne lese *Mnem* som en kunnskapsbok, og romanens forhold til leksikon- og encyklopedisjangeren. I appendikset leker Stranger med bibliografisjangerens henvisningsteknikk hvilket kan uttrykke et parodisk forhold til sjangeren, men som også vitner om romanens parodiske forhold til seg selv. Romanens søken etter å

---

<sup>104</sup> Selv om jeg har anvendt begrepene ironi og parodi på *Mnem*, er det et aspekt ved romanen som jeg grunnet tidsbegrensninger ikke kunne følge opp: pastisj. Fredric Jameson (1984) hever en overfladisk pastisj har, i postmodernistisk estetikk, erstattet parodi. Det politiske engasjementet forsvinner, og parodien blir erstattet av en ”blank parodi”. For videre diskusjon se Jameson 1984, ”Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*.

systematisere og klassifisere kan tolkes som et uttrykk for å organisere og ordne verden, i denne romanen Nems univers. Appendikset kan også leses som en katalogisering av tekstmassen som finnes i *Mnem*. Innsikten i romanens begjær etter struktur og orden finnes kanskje i den etymologiske betydningen av ”encyklopedi” (av gre. *enklyklios paideia*, ’i en sirkel av instruksjoner’ eller ’avrundet dannelse’). Romanens sirkularitet kommer til syne både i narrativene og arkitekturen. I likhet med kunnskapen blir *Mnem* aldri komplett, hvor sirkulariteten og selvreferensialiteten er uoverskuelig. Oliver samler på minner for å ordne et bilde av hans egen historie, Peter samler på informasjon for å løse mysteriet om byen Nem, og den autorale fortelleren og forfatterstemmen samler på tekst for å ordne romanens univers. Imidlertid krysser ordenskategoriene hverandre, og det er ikke gitt at de utelukker hverandre.

I *Mnem* er det stadig noe å peke på, og romanen er i en kontinuerlig prosess som aldri slutter å produsere nye narrativer, nye intertekstuelle referanser og ny mening. Romanen veksler mellom repetisjon og progresjon. Peters død åpner for innsikt og forsoning, men forfatterstemmen hindrer romanens avslutning.<sup>105</sup> Forfatterstemmen fraskriver seg ansvaret for romanens progresjon ved å konstatere at romaner: ”har en tendens til å leve sitt eget liv, ha sine egne lover og regler, sine egne ønsker og retninger” (Stranger 2008, 499). Romanen består av brikker i et uendelig puslespill. *Mnem* når aldri en fullstendig forsoning og romanen må fortsette å fortelle.

Alle hendelsene og narrativene samles i et høydepunkt mot slutten av *Mnem*. Det første kapitlet i romanen heter ”Femti år, to måneder og tjueen dager”, og signaliserer en nedtelling til det som senere viser seg å være Peters død: ”femti år, to måneder og tjueen dager som er den tiden livet ditt vil komme til å vare, fra unnfangelsen, fra øyeblikket da cellene smelter sammen, i mørket inne i moren din, mellom våte, varme vegger” (Stranger 2008, 3). Gjennomgående i romanen finnes innskutte setninger som viser hvor lang tid Peter har igjen å leve:

syv dager, seks timer og åtte minutter som er den tiden du har igjen å leve idet du kommer ut gjennom utgangen til biblioteket og til lyset i parken (2008, 196)

---

<sup>105</sup> Stranger unngår i stor grad psykologiske tilnærminger i *Mnem*. Likevel kunne parallellene mellom psykoanalytiske driftsteorier vært satt opp mot det Peter Brooks (1992) kaller de litterære og narrative ”driftene” (”*narrative desire*”) som er til stede i romanen.

fire dager, seks timer og nitten minutter som er den tiden du har igjen å leve idet du stanser ved speilet i gangen til Olivers leilighet og betrakter deg selv, leter etter trekk fra faren din, slik du gjorde mange år tidligere (2008, 378)

I det siste kapitlet i boken, ”57 sekunder”, kulminerer alle narrativene, historiene og hendelseskjedene i de siste sekundene i livet til Peter. Hovedtrekkene i kjeden av hendelser går som følger: En mann på motorsykkel får et frø i munnen som fører til at han ikke ser ballen som triller ut i veien og klemmes under dekket. Motorsyklisten kastes av sykkelen mot en lastebil som kommer kjørende i motsatt retning og kjører, for å unngå kollisjon, inn i et av byens hus. Da skjærer en spiss bit av mur og metall fra lasteplanet ut mot Peter og

[i]det biten smeller inn i deg [Peter], smeller inn i brystet ditt med en kraft på mange hundre kilo, knekker en av knappene i skjorten din og skjærer seg gjennom stoffet, borer seg gjennom huden, brystbeinet, gjennom en lunge og inn til en av arteriene, dypt inne i brystet, og slår deg bakover. Du mister balansen. Faller langsomt mot bakken, med armene strukket ut til hver side. Hodet ditt treffer asfalten. Det blinker grønt et øyeblikk, på innsiden av øyelokkene. Så blir du liggende stille, med en bit av byen i brystet og med åpne øyne mot de flagrende frøene og den klare, blå himmelen (2008, 473).

Parallelt med Peters dødscene spilles et utdrag av Coldplays ”Speed of Sound”<sup>106</sup> som understreker romanprosjektets lek med sjangrer. Denne sjangerleken fremtrer også på filmatisk vis hvor skildringen ”fryses” og leseren får oppleve situasjonen sekund for sekund. Dette kaller Auklend ”øyeblikkets totalitet”.<sup>107</sup>

Som avhandlingens lesninger har vist, er romanen på en stadig søken etter orden og totalitet. Totalromanformen påkaller de modernistiske trekkene i *Mnem*, og formen i romanen er et representativt uttrykk for kaoset som er til stede. I romanen er formen innholdet. Er det kaos i en tekst, må det også være et system til stede, og *Mnem* er på denne måten dialektisk. Romanens form er med på å holde kaoset i sjakk. Det finnes imidlertid også et ironisk og distansert forhold til verdens kaos i *Mnem*, noe som plasserer romanen innen en postmodernistisk tradisjon. Likevel er

---

<sup>106</sup> ”How long before I get in, before it starts, before I begin [...] Look up, I look up at night [...] Planets are moving at the speed of light [...] All that noise, and all that sound [...] All those places I got found [...] Birds go flying at the speed of sound, to show you how it all began [...] Birds come flying from the underground ...” (Stranger 2008, 470-472).

<sup>107</sup> Auklend tar utgangspunkt i filmens ”bullet-time”-grep, hvor kameraet fryser bilder av hendelser og objekter kan observeres fra samme avstand i en 360°-rotasjon. Rommet lar ”seg betrakte i sin helhet i det suspenderte øyeblikket. Slik fanges *øyeblikkets totalitet* – for så vidt også rommets totalitet – inn av (tekst- eller kamera)linsen” (Auklend 2010, 137). For videre diskusjon se Auklend 2010, 134-140.

forfatterstemmen på en evig jakt etter å finne en avslutning og helhet i tilværelsen, og gir aldri opp sin søken etter å forenes med "virkeligheten". Dette viser seg imidlertid å bli en umulig oppgave, og romanen ender med å problematisere sitt forhold til den modernistiske tradisjonen. Paradoksalt nok er det også det umulige i denne totaliteten som gjør at det blir en roman. Selv om forfatterstemmen i appendikset kaller romanen en "totalroman", er forfatterstemmen innforstått med at det også er en umulig oppgave (2008, 498). Bruddet med totalitetstanken kulminerer i postmodernismens fragmenterte syn på linearitet, helhet og faste verdier. For å understreke denne umulige oppgaven har forfatterstemmen satt inn forankringspunkter. Oppslagsordet "→Totalroman" opptrer flere ganger:

Denne passasjen ble forfatteren aldri riktig fornøyd med, så den er strøket (→Totalroman, →Umulig og →Idioti) (2008, 193).

Hva er vel en totalroman uten en oppskrift? (Se →Totalroman, →Idioti, →Umulig, og →Ungdommelig overmot.) (2008, 236).

Slår leseren imidlertid opp på ordene "umulig" og "ungdommelig overmot", finnes kun en kryssreferanse til "→Totalroman". Dette fremhever ironiseringen over forfatterautoriteten i romanen. *Mnem* særpreges av sine formbestrebelse, og kan karakteriseres som en monstrøs roman selv om Stranger ikke holder på totaliteten. Som Auklend påpeker: "Den prøver å få orden på den monstrøse totaliteten ved å strukturere den narrativt, og ikke minst tenke den i form av ulike modeller" (Auklend 2010, 129). Romanen har en fragmentert episk struktur, den forsøker å oppnå en estetisk totalitet og preges av selvreferensialitet og en metatekstuell bevissthet. Ifølge Tygstrups karakteristikk av en monstrøs roman kan *Mnem* plasseres innen denne sjangeren. Det oppstår imidlertid en paradoksal situasjon når postmodernismens fragmentering settes sammen med sammenheng og helhet. Romanen plasserer seg innenfor en postmodernistisk estetikk. Imidlertid nekter romanen å avvise trekk som ofte blir knyttet til en modernistisk tradisjon. I *Mnem* avløser modernisme og postmodernisme hverandre kontinuerlig, og romanen blir en dialog mellom de to tilstandene.

Romanen er likevel ikke kun en dialog mellom modernisme og postmodernisme. *Mnem* består av digresjoner og assosiasjoner, og Stranger henter inspirasjon fra antikken til dag hvor de fleste kunstarter tangeres. I *Mnem* finnes litterære og arkitektoniske spor fra renessanse, klassisisme, funksjonalisme, romantikk, realisme og naturalisme. Selv om tilværelsen i romanen oppleves kaotisk,

uoversiktlig og absurd, er det også en fortelling om vekslingen mellom ulike epoker og kunstarter. I likhet med Wilsons forestillinger veksler *Mnem* stadig mellom et klassisk og et moderne uttrykk, og den blander stilarter og stilnivåer. Slik kan romanen tolkes som en konstruksjon i tid og rom, men også som en postmodernistisk lek med former og innhold. Stranger utvider og mangfoldiggjør på denne måten sitt register av forbilder. Han resirkulerer tidligere tiders former, siterer fra eldre tekster og henter enkeltelementer fra hele arkitekturhistorien. Arkitekturen og intertekstuelle referanser til tidligere litteratur er med på å representere romanens melankolske karakter. *Mnem* parodierer flere litterære sjangre (bruksanvisning, fotnoter, vitenskapelige katalogiseringer, anmeldelser), men det blir aldri mer enn *nesten*, for Stranger bryter konvensjonene med nostalgi og ironi. Likevel påpeker Hutcheon: "[p]arody can certainly appropriate the past in order to effect a cultural critique" (Hutcheon 1985, 107). Dette tillegger de opprinnelige foreleggene verdi og denne leken gjennomsyrrer hele romanen.

Det er imidlertid interessant å trekke inn hvordan Hutcheon definerer ironi. Som nevnt argumenterer hun for at postmodernistisk ironi kjennetegnes av repetisjon som er kritisk – ikke melankolsk eller nostalgisk: "It is the function of irony in postmodern discourse to posit that critical distance and then undo it" (1989, 15). Slik Hutcheon forstår postmodernistisk ironi kan ikke *Mnem* leses som postmodernistisk. I dette henseende er ikke *Mnem* et punktum for bevegelsen fra modernisme til postmodernisme, men derimot en ironisk kommentar fra Stranger til denne bevegelsen. Er romanen seg så bevisst skaper den en ny ironisk distanse til postmodernistisk arkitektur- og litteraturdebatt.

Med unntak av museet i Nem er det arkitektoniske rammeverket særpreget av prinsippet "form follows function". Museet henter referanser fra ulike arkitektoniske stiluttrykk, mens formspråket for Nems hus er symmetrisk, enkelt og har et repeterende mønster. Den arkitektoniske formgivningen kan overføres til den litterære konteksten i *Mnem*. I Nem er byggene underordnet helheten for å skape det arkitektoniske rommet. I *Mnem* likestilles narrativer, fortellere og sjangre for å skape helhet i romanuniverset. De geometriske formene som er utgangspunkt for byggene, kan betraktes som et uttrykk for hvordan romanverdenen skal ordnes. Den modernistiske kunsten finner enhet og helhet gjennom formen, og den postmodernistiske bruker ironi og distanse for å beskytte seg mot den kaotiske verden. Mens den arkitektoniske formen følger funksjon, stiger den litterære formen ut av

kaoset. Formen er med på å avgrense det skapte romanuniverset fra kaos. Dette beveger seg henimot et nietzscheansk perspektiv hvor verden går under hvis man ikke strukturerer kaoset.<sup>108</sup> Romanprosjektet i sin helhet vitner om forfatterstemmens frykt for en verden eller et romanunivers uten strukturer. Men da grunnleggerne av Nem prøver å strukturere arbeidsfordelingen, er strukturen for rigid – og byen går til slutt under.

Fortellekunsten i *Mnem* kjennetegnes av ironi, dobbeltkoding, dialogisme, intertekstualitet og metanarrativitet. Stranger henvender seg til flere implisitte lesere, og romanprosjektet har eksplisitte og implisitte allusjoner til mange tekster. Stranger og fortellerne i romanen setter ikke et punktum for historien(e), noe som gjør at leseren blir sittende og jobbe med teksten om og om igjen. Som et bilde på romanens repetisjon kan Olivers narrativ forklare. Oliver forviller seg inn i sin egen hukommelse, og han bruker dagboken som et virkemiddel for å kunne huske. Det hele ender med at Oliver mister hukommelsen sin, og dagboken blir aldri fullført. Et annet narrativ i romanen beretter om den tsjekkiske vaskehjelpen og modellbyggeren som bruker tre år på å bygge en pappmodell av byen Nem. Etter at arbeidet er ferdig, innser modellbyggeren at han vil forbedre byen og ”bygge byen slik den *burde vært*” (Stranger 2008, 43). Samtidig med hans rekonstruering og endring av pappbyen iverksettes også endringene i den ”virkelige” byen Nem. Dette blir for mye for vaskehjelpen, som blir gal og til slutt tvangsinnlagt på sinnssykehus. Slik modellbyggeren fortaper seg i sine egne systemer, forviller også leseren seg i lesningen av *Mnem*. Repetisjonsstrukturen synliggjør sammenhengene mellom form og innhold, men også mellom det narrative og tematiske i romanen.

Peter og Olivers utvikling kan begge assosieres med klassiske dannelsesreiser. Begge legger ut på en reise: Peter til Nem og Oliver i seg selv. Både Peter og Olivers historier viser en utviklingsprosess, men leseren kan stille et spørsmål til om protagonistene kommer ”ut” med mer kunnskap og innsikt. Selv om Peter dør mot slutten av *Mnem*, er Olivers fortelling i større grad en forfallshistorie. Verken Peter

---

<sup>108</sup> ”Like sikkert som et blad aldri kan bli helt likt et annet, like sikkert er begrepet ’blad’ dannet ved en vilkårlig neglisjering av de individuelle særegenheter, ved å glemme det som skiller. Dette vekker en forestilling om at det utenom bladene i naturen skulle finnes noe annet, nemlig ’bladet’, en slags ur-form som alle blad er vevd, tegnet, formet, farget, krøllet og malt etter, men klønete hender, slik at intet eksemplar er blitt en korrekt og trovedrig avbildning av ur-formen” (Nietzsche 2001, 334-335).



eller Oliver vender tilbake til utgangspunktet, men Peters revitalisering av barndommen – og Olivers revitalisering av hukommelsen – trekker veksler på dannelsesromanen.

Min lesning vitner om at det er vanskelig å komme seg ”ut” av *Mnem*, og lesningsarbeidet viser at jeg som leser også har vekslet mellom repetisjon og progresjon. I motsetning til å jobbe meg ut av labyrinten, har jeg sirklet meg dypere inn. Borges’ labyrintmetafor synes å oppsummere flere av spørsmålene jeg har arbeidet med:

Ts’ui Pên hadde kanskje en gang sagt: ’Jeg trekker meg tilbake for å skrive en bok.’ En annen gang sa han: ’Jeg trekker meg tilbake for å bygge en labyrint.’ Alle trodde det dreide seg om to forskjellige ting. Ingen kom på den tanken at boken og labyrinten kunne være det samme målet som han hadde satt seg (Borges 1994, 68).

I Borges’ labyrint finnes det ikke et sentrum, bare en evig gjentatt speillabyrint.<sup>109</sup> I likhet med Borges’ labyrint er ikke målet med Strangers labyrint å finne veien ut: utgangen utsettes. Dette viser romanprosjektets ønske om varighet, et ønske om å få leseren til å holde seg inne i labyrinten. Leseren av *Mnem* forsvinner inn i fragmenterte narrativer, spor som ikke leder noen vei, og komplekse veier hvor leseren må finne sine egne meninger og sammenhenger. Imidlertid aktiviserer *Mnems* åpenhet leseren og slik sett lykkes Stranger. Hvis historien var ”ferdig”, ville den umiddelbart være foreldet.

---

<sup>109</sup> Som et bilde på den gjentatte labyrinten som finnes i *Labyrinter* kan teksten ”Biblioteket i Babel” tjene som eksempel. Essayet er formet som et bibliotek hvor repetisjonsstrukturen kommer til syne i arkitekturen og bøkene. Rom fører til andre like rom, og bokhyllene er fulle av bøker som ikke blir lest: ”I hallen er det et speil som troverdig fordobler alt synlig. Takket være dette speilet pleier menneskene å trekke den slutning at Biblioteket ikke er uendelig [...] Jeg for min del foretrekker å forestille meg at de polerte overflatene er et symbol på og løfte om uendeligheten [...] *Biblioteket er uendelig og periodisk* (Borges 1994, 53;61).

## Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. 1992. "Fortellerens posisjon i vår tids roman". *Essays i utvalg*. Oslo, Gyldendal.
- Auklend, Morten 2010. "*EIN system total*"? *Utopier og dystopier i norsk etterkrigs litteratur*. Universitetet i Bergen.
- Barthes, Roland 1977. *Image-Music-Text*. Overs. av Stephen Heath. New York, Hill and Wang.
- Barthes, Roland 1982. *Empire of Signs*. Overs. av Richard Howard. New York, Hill and Wang.
- Barthes, Roland 1998 [1973]. *Lysten ved teksten*. Overs. av Arne Kjell Haugen. Oslo, Solum.
- Barthes, Roland 2001 [1980]. *Det lyse rommet*. Overs. av Knut Stene Johansen. Oslo, Pax.
- Bateson, Gregory 1972. *Steps to an Ecology of Mind : Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemologi*. Chicago and London, University of Chicago Press.
- Bibelen: Den hellige skrift : Det gamle og Det nye testamentet* 1994. Oslo, Det Norske bibelselskap.
- Biedermann, Hans 1994. *Dictionary of Symbolism : Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. Overs. av James Hulbert. New York, Meridian.
- Birgisson, Bergsveinn 2007. *Kognitive, estetiske og historiske skatter i den norrøne skaldediktingen*. Universitetet i Bergen.
- Bloch, Ernst 1986. *The Principle of Hope*, Vol I. Oxford, Blackwell.
- Booker, Keith M. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature : Fiction as Social Criticism*. Westport & London, Greenwood Press.
- Borges, Jorge Luis 1994 [1956]. *Labyrinter*. Overs. av Finn Aasen. Oslo, Cappelen.
- Brekke, Nils G., Per J. Nordhagen, Siri S. Lexau 2003. *Norsk Arkitekturhistorie : frå steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret*. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Briginshaw, V. 1996. "Postmodern dance and the politics of resistance". P. Campbell (red.) *Analysing performance : A critical reader*. Manchester, M.U.P.
- Brooks, Peter 1992 [1984]. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*. Cambridge and London, Harvard University Press.

- Calvino, Italo 1981 [1979]. *If on a Winter's night a Traveler*. Overs. av William Weaver. New York & London, Harcourt Brace & Company.
- Curtis, W. J. R. 2000 [1982]. *Modern architecture since 1900*. London, Pheidon Press Limited.
- Danbolt, Gunnar & Henning Laugerud 1998. *Jesu Fødsel : Bildet og beretningen*. Oslo, Andresen & Butenschøn.
- Dante Alighieri 2006. *Divine Comedy*. Overs. av Henry W. Longfellow. London, Chartwell Books.
- Eco, Umberto 2004. "Intertextual Irony and Levels of Reading". *On Literature*. Overs. av Martin McLaughlin. Orlando, Harcourt.
- Ellefsen, Bernhard 2006. "Formens ironi". *Prosopopeia* nr. 4, 44-47.
- Elliott, Robert C. 1970. *The Shape of Utopia*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Fagan, Brian M. 1998. *From Black Land to Fifth Sun : The Science of Sacred Sites*. Reading, Mass., Addison-Wesley.
- Findal, Wenche 1996. *Norsk modernistisk arkitektur : Om funksjonalismen*. Oslo, Cappelen.
- Fischer-Lichte, Erika 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual : Exploring forms of political theatre*. London and New York, Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika 2008. *The Transformative Power of Performance : A new aesthetics*. Overs. av Saskya Iris Jain. London and New York, Routledge.
- Fjellskål, Stian 2005. *Michel'angelo Mersi Da Caravaggio, Giordano Bruno og PioMonte della misericordia : Ulike kontekstar for å formidla estetiske, religiøse, moralske eller vitenskapelige meninger via ein malar, ein filosof og ein miskunnsam organisasjon*. Universitetet i Bergen.
- Foer, Joshua 2011. "Secrets of a Mind-Gamer. How I trained my brain and became a world-class memory athlete". *The New York Times Magazine* 20/2.
- Fosse, Jon 1999. "Romanen i sin store ironi". *Gnostiske essays*. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Fresco, Jacque 2002. *The Best That Money Can't Buy : Beyond Politics, Poverty & War*. Florida, Global Cyber-Visions.
- Fuss, Diana 2004. *The Sense of an Interior : Four Writers and the Rooms that Shaped Them*. London and New York, Routledge.

- Gaasland, Rolf 1999. *Fortellerens hemmeligheter : Innføring i litterær analyse*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Genette, Gérard 2001. *Paratexts*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Haagensen, Nils-Øyvind 2010. "Låste dører, frie liv". *Morgenbladet* 17/9.
- Hagen, Erik Bjerck 2001. "Litteratur og autensitet". *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, vol. 3, nr. 2, 135-152.
- Hassam, Andrew 1993. *Writing and Reality : A Study of Modern British Fiction*. London, Greenwood Press.
- Holzbauer, Wilhem 1981. "Willem Marinus Dodok. Town Hall, Hilversum, the Netherlands. 1928-31". *Global Architecture*, 58. Tokyo, A.D.A. Edita.
- Hutcheon, Linda 1985. *A theory of parody : The teachings of twentieth-century art forms*. New York and London, Methuen.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. London and New York, Routledge.
- Hutcheon, Linda 1989. *The Politics of Postmodernism*. London and New York, Routledge.
- Hutcheon, Linda 1994. *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*. London and New York, Routledge.
- Ibsen, Henrik 1918. *Samlede digter verker*. Standardutgave – se SU.
- Ipsen, I. I. 1920. *Anarkisten Hans Jæger*. Kristiania, Norges Ungsoc Forbunds Forlag.
- Iversen, Frode 1999. *Var middelalderens lendmannsgårder kjerner i eldre godssamlinger? En analyse av romlig organisering av graver og eiendomsstruktur i Hordaland og Sogn og Fjordane. Arkeologiske avhandlinger og rapporter fra Universitetet i Bergen 4*. Bergen.
- Jencks, Charles 1986. *What is Post-Modernism?* London, Academy Editions.
- Jencks, Charles 1989. *What is Post-Modernism?* 3rd rev. enl. ed. London, Academy Editions.
- Johannesen, Georg 1987. *Rhetorica Norvegica*. Oslo, Cappelen.
- Kjærstad, Jan 2009. "Romanen nå". *Aftenposten* 26/6.
- Krøger, Cathrine 2008. "Hele verden i én bok". *Dagbladet* 6/10.
- Langkilde, Nicole M. & Laura L. Schultz 2002. *Teaterlandskaber : Nedslag i Robert Wilsons univers*. Gråsten, Drama.
- Larkin, Brian 2000 [sitert 11/3 2011]. "Chaco Culture National Historical Park". *Brianlarkin.org* <<http://www.brianlarkin.org/special/4corners/ccnhp/index.htm>>

- Larsen, Christiane J. 2008. "Forfatter på utstilling". *Klassekampen* 2/10.
- Libcom 2006 [sitert 19/1 2011]. "1917-1921. Generalised revolutionary struggle in Patagonia". *Libcom.org* <<http://libcom.org/library/revolutionary-struggle-in-patagonia-1917-1921>>
- Lothe, Jakob et al. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget.
- Lous, Camilla Mickelson 2008. "Mnem". *Studvest* 26/11.
- Lovecraft, H.P. 2008 [1926]. "The Call of Cthulhu". Michel Houellebecq *H.P. Lovecraft : Against the World, Against Life*. London, Orion Publishing Group.
- Lukács, George 1971 [1920]. *The Theory of the Novel : A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Overs. av Anna Bostock. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Lund, Nils-Ole 2001. *Arkitekturteorier siden 1945*. København, Arkitektens Forlag.
- Liotard, Jean-François 1984 [1979]. *The Postmodern Condition : A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Liotard, Jean- François 1992. *The Postmodern Explained*. London, Turnaround.
- Malpas, Simon 2005. *The Postmodern*. London and New York, Routledge.
- Markussen, Bjarne 2001. *Romanens optikk : En studie i Jan Kjærstads Rand og Svein Jarvolls En Australiareise*. Universitetet i Bergen.
- Martin, Wallace 1986. *Recent Theories of Narrative*. New York, Cornell University Press.
- Mitchell, W. J. T. 1987. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- More, Thomas 2001 [1516]. *Utopia*. New Haven, Yale University Press.
- Nietzsche, Friedrich 2001. "Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand". *Hermeneutisk lesebok*. S. Lægroid og T. Skorgen (red.). Oslo, Spartacus.
- Norberg-Schulz, Christian 1995. *Stedskunst*. Oslo, Gyldendal.
- Novalis 1965. *Schriften*. Ed. Richard Samuel, bind 2. Stuttgart, Kohlhammer.
- Pedersen, Bernt Erik 2008. [sitert 14/10 2010] "E-bok utfordrer forlag". *Dagsavisen* 20/9. <<http://www.dagsavisen.no/kultur/article369782.ece>>
- Platon 1955. "Timaios, Kritias, Breve". Carsten Høeg og Hans Ræder *Platons Skrifter*, bind 8. København, C. A. Reitzels.
- Plog, Stephen 1997. *Ancient Peoples of the American Southwest*. London, Thames and Hudson.

- Portoghesi, Paolo 1983. *Postmodern : The Architecture of the Postindustrial Society*. Overs. av E. Shapiro. New York, Rizzoli.
- Prinos, Anne Merethe K. 2008. ”Vennligsinnet bastard”. *Aftenposten* 28/9.
- Rawls, John 1971. *A Theory of Justice*. Cambridge, Harvard University Press.
- Rawls, John 2005. *Political Liberalism*. New York, Columbia University Press.
- Rosner, Victoria 2005. *Modernism and the Architecture of Private Life*. New York, Columbia University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques 1979. *Emile, or On Education*. Overs. av Allan Bloom. New York, Basic Books.
- Røssaak, Eivind 2001. *(Sic) : fra litteraturens randsoner*. Oslo, Spartacus.
- Simenstad, Line Madsen 2008. ”Mnem av Simon Stranger”. *Bokavisen* 30/11.
- Skei, Hans H. 1995. *På litterære lekeplasser : Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Solstad, Dag 2002. *16.07.42*. Oslo, Oktober.
- Solstad, Dag 2006. *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*. Oslo, Oktober.
- Steiner, Rudolf 2003. *Architecture : An Introductory Reader*. Forest Row, Sophia Books.
- Stranger, Simon 2003. *Den veven av hendelser vi kaller verden*. Oslo, Tiden.
- Stranger, Simon 2008. *Mnem*. Oslo, Tiden.
- Stanzel, Franz 1984. *A Theory of Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SU = Ibsen, Henrik 1918. *Samlede digter verker*. Standardutgave. Ved Didrik Arup Seip. Kristiania, København, Gyldendaksle Boghandel. 7b.  
2. *Kongsemnerne*. Brand. Peer Gynt.
- Thompson, Jan & Thomas Martinsson 1997. *Kunnskapsforlagets matematikkleksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget.
- Tostrup, Elisabeth 1996. *Architecture and rhetoric : text and design in architectural competitions, Oslo 1939-1990*. Arkitekthøyskolen i Oslo.
- Tygstrup, Frederik 2000. *På sporet af virkeligheden*. København, Gyldendal.
- Tyssen, Tora Systad 2008. ”Først var ordet”. *Universitetas* 10/1.
- Venturi, Robert 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, The Museum of Modern Art Press.
- Venturi, Robert, Steven Izenour & Denise S. Brown 1977. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, MIT Press.
- Von Wachenfeldt, Kjell-Richard 2009. ”Veven av mennesker”. *Vårt Land* 2/1.

- Waugh, Patricia 1984. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London and New York, Routledge.
- Weston, Richard 2004. *Plans, Sections, Elevations : Key Buildings of the Twentieth Century*. London, Laurence King Publishing.
- Wetterberg, Peter & Olav Aga 2002. *Demenshåndboken*. Lysaker, Pfizer.
- Yates, Frances A. 2001. *The Art of Memory*. London, Pimlico.
- Aadland, Erling 2006. *Farvel til litteraturvitenskapen*. Oslo, Spartacus.

## Sammendrag

Kine Holden Meling

Universitetet i Bergen, våren 2011

**Tittel:** Kaos og orden

**Undertittel:** En lesning av visuelle og postmodernistiske nedslag i Simon Strangers *Mnem*

Denne avhandlingen er en lesning av Simon Strangers roman *Mnem* (2008) med vekt på forholdet mellom arkitektur og litteratur. Det første kapitlet presenterer mitt valg av forfatter, resepsjonshistorien av forfatterskapet og avhandlingens fremgangsmåte, problemstilling og metodiske vurderinger. Innledningen viser at Strangers romanprosjekt virker kaotisk og mange aspekter ved teksten inviterer til ulike nedslag. Min avhandling strekker seg derfor over flere felt og jeg beveger meg mellom disse lagene for å avdekke forbindelseslinjene mellom dem.

Jeg har tatt utgangspunkt i flere teorier for å belyse forskjellige sider av romanen. Hvordan *Mnem* forholder seg til en postmodernistisk estetikk er underliggende spørsmål for oppgaven, og jeg forklarer modernisme og postmodernisme i en litterær og arkitektonisk kontekst. Innen litteratur tar jeg for meg ironibegrepet, det modernistiske totalitetsbegrepet og *Mnem* som uttrykk for performative praksiser. Arkitekturteorier som også legges til grunn er ny monumentalitet og hvordan romanen fremstiller rom.

Avhandlingens hovedlesninger er en diskusjon av narrative, arkitektoniske og postmodernistiske nedslag i *Mnem*. Romanens narrative og arkitektoniske oppbygning vitner om at *Mnem* stiller seg i en mellomposisjon med hensyn til modernisme og postmodernisme, men er også i dialog med flere litterære og arkitektoniske tradisjoner. Selv om romanen har mange postmodernistiske karakteristikk, avviser ikke *Mnem* den modernistiske tradisjonen. Stikkord for lesningene er ironi, parodi, nostalgi og melankoli. Min hypotese er at Strangers romanprosjekt er en nostalgisk og melankolsk hyllest til litterære og arkitektoniske forelegg. Analysen viser imidlertid at fortellerne i romanen bruker ironi for å distansere seg fra disse. Avslutningsvis oppsummerer jeg, i kapitlet ”Orden i kaoset”, romanens paradoksale bevegelse mellom avslutning, utsettelse og varighet.



## **Abstract**

Kine Holden Meling

University of Bergen, spring 2011

**Title:** Chaos and Order

**Subtitle:** A reading of visual and postmodernistic impacts in Simon Strangers *Mnem*

This dissertation is a reading of Simon Strangers *Mnem* (2008) with emphasis on the relationship between architecture and literature. The first chapter presents my choice of author, *Mnem*'s reception and the approach, issues and methodological considerations of the dissertation. The introduction shows that Strangers' novel seems chaotic and several aspects of the text invite the reader to different apprehensions. My dissertation therefore extends to a number of fields, the coverage of these and the links between them in the text.

I have based my thesis upon several theories to illuminate different bearings of the novel. How *Mnem* relates to a postmodernistic aesthetics is the underlying theme for my dissertation, where I describe modernism and postmodernism in a literary and architectural context. Within literature I discuss the concept of irony, the modernistic concept of totality and the novel as an expression of performative practices. Assumed theories of architecture are new monumentality and how the novel gives an account of the concept of space.

The principal part of the dissertation is a discussion of narrative, architectural and postmodernistic impacts discovered in *Mnem*. The novel's narrative and architectural structure shows that *Mnem* finds itself in an intermediate position between modernism and postmodernism, but it is also a dialogue between several literary and architectural traditions. Although the novel has many postmodernistic characteristics, *Mnem* does not reject the modernistic tradition. Some of the aspects of the text are irony, parody, nostalgia and melancholy. My hypothesis is that Strangers novel is a nostalgic and melancholic homage to other literary and architectural inspirations. However, the analysis shows that the novel's narrators use irony to distance themselves from these. Finally, in the chapter "Order in Chaos" I summarize the novel's continuous alteration between closure, postponement and duration.