

Ein nynorsk roman? Om Kjartan Fløgstads skriftkulturelle praksis

Geir Hjorthol*

Samandrag: Gir det mening å snakke om romanar skrivne på nynorsk som ein eigen sjanger? Artikkelen tar tak i dette spørsmålet med referanse til Kjartan Fløgstads forfattarskap. Eg startar med ein kort presentasjon av Fløgstads eiga forståing av forholdet mellom nynorsk og litteratur og knyter dette til poetikken hans. Eg legg særleg vekt på ei av dei viktigaste teoretiske inspirasjonskjeldene hans: Mikhail Bakhtin. Som døme på Fløgstads romankunst nærles eg utdrag frå to av romanane hans: *Dalen Portland* (1977) og *Grand Manila* (2006). Eg undersøker korleis forfattere nyttar og kombinerer ulike narrative stemmer i sine litterære utforskingar av det norske samfunnet på to ulike historiske tidspunkt. Eg rettar særleg merksemda mot korleis bruken av folkemål fungerer i Fløgstads dialogiske forteljing. Til slutt knyter eg funna mine til det innleiande spørsmålet: Finst det ein «nynorsk roman» i Fløgstads forfattarskap?

Nøkkelord: Nynorsk, roman, folkemål, dialogisitet, praksis

Keywords: New Norwegian, novel, popular language, dialogism, praxis

Hovedmangelen ved all materialisme hittil – Feuerbachs medregnet – er at tingen, virkeligheten, sanseerfarens verden bare oppfattes som objekt eller anskuelse, ikke som konkret menneskelig virksomhet, praksis; ikke subjektivt.

—Karl Marx: «Tesar om Feuerbach», 1845

Innleiing

Tittelen på det symposie-innlegget som denne artikkelen spring ut av, lydde slik: «Den nynorske romanen. Ein skriftkulturell praksis».¹ Der stilte eg spørsmålet om det finst noko slikt som ein «nynorsk roman» – ut

***Korrespondanse:** Geir Hjorthol, Institutt for språk og litteratur, Høgskulen i Volda, Postboks 500, NO-6101 Volda. E-post: gh@hivolda.no

Sitering av dette kapitlet: Hjorthol, G. (2019). Ein nynorsk roman? Om Kjartan Fløgstads skriftkulturelle praksis. I S. J. Helset & E. Brunstad (red.), *Skriftkulturstudiar i ei brytningstid* (s. 105–136). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.67>

Lisens: CC BY 4.0

1 «Symposium om skriftkultur», Høgskulen i Volda 6.–7. juni 2018.

over det opplagde: at det finst romanar skrivne på nynorsk. Men gir det meining å plassere desse i ein eigen undersjanger? Ein kunne også spørje om det er meiningsfullt å snakke om *norsk* litteratur i det heile, for har ikkje litterære og kulturelle impulsar alltid gått på tvers av nasjongrensar? Og dersom det er vanskeleg å trekkje klare grenser mellom litterære retningar på grunnlag av nasjonalspråket tekstane er skrivne på, blir det ikkje lettare om ein ser på tekstar forfatta på den eine av dei to offisielle variantane av skriftleg norsk.

Men likevel: Er det ikkje noko med nynorsken som i det minste potensielt kan vere med og prege litteraturen som er skriven på dette språket – som ikkje har noko å gjere med at «nynorsk passar så godt til lyrikk»? Har nynorsk-litteraturen ein eigen tematikk? I den nyleg utkomne *Nynorsk litteraturhistorie* peikar Jan Inge Sørbø på at «[d]en nynorske litteraturen er ein slags reiselitteratur, frå omstreifarane Aasen og Vinje, via bondestudenten Garborg og opp til globetrottaren Fløgstad» (Sørbø, 2018, s. 11). Det kan vere rett nok. Men samtidig er *reisa* – geografisk og sosialt – ein av dei tjukkaste tematiske trådane gjennom heile den vestlege litteraturhistoria. I tillegg er reisa ramma for den individuelle utviklingshistoria som står i sentrum for den borgarlege romanens prototyp: dannelsesromanen, som både Garborg og Fløgstad underminerer, kvar på sitt vis.

Kva er ein roman? Om vi ser sjangeren under eitt, er den så mangearta og motsetningsfull at det er problematisk å omtale han som éin sjanger. Det er freistande å seie at det klaraste kjenneteiknet på romanen er fråværet av einskap. *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe et al., 2007) nøyer seg fornuftig nok med å definere romanen som «en lengre fiktiv prosafortelling» (s. 195), rett nok med døme på ulike variantar. Men sjølv ein så generell definisjon er langt frå vasstett. Lengda på romanar er høgst variabel, og det er slett ikkje berre vår tids «røyndomslitteratur» som har utfordra grensa mellom fiksjon og røyndom. Om ein skulle snakke om ein romanens «essens», måtte det derfor vere med grunnlag nettopp i det mangfaldige, motsetningsfulle og fleksible ved sjangeren.

Det problematiske ved å snakke om ein *nynorsk* roman blir ikkje mindre på denne bakgrunnen. På den andre sida: Kan vi ikkje like gjerne snu dette på hovudet og hevde at det nettopp er det motsetningsfulle ved romansjangeren som gjer at vi kan sjå romanar på nynorsk – ikkje som

ein eigen undersjanger – men som prototypiske romanar – i kraft av det språket dei er skrivne på? Då tenkjer eg ikkje på nynorsken som essensielt og sjangerbestemmande kjenneteikn, men på det faktum at dette språket (i si skriftlege form) både er eit mindretalsspråk som frå første stund har stått i opposisjon til fleirtalsspråket, og eit språk med eit heilt anna normeringsgrunnlag enn overklassens talemål i hovudstaden. Det nynorske skriftspråket opnar for ein annan og meir mangfaldig praksis, i nærare kontakt med folkemålet. I alle fall i prinsippet. Men prinsipp er ein ting; litterær praksis kan vere noko anna, når den litterære institusjonen gjer seg gjeldande med si normative tyngde. Då kan den målpolitiske sida av saka kjennast som ei hindring for ein forfattar som treng å røre seg fritt.

«Eg er ikkje nynorskmann»

Når eg har valt å diskutere denne spenninga med Kjartan Fløgstads forfatterskap som døme, er det sjølvstykke ikkje tilfeldig. Grunnen er ikkje berre at han er ein av dei fremste forfattarane i Noreg i dag, og ein fornyar av romansjangeren i det heile, men at han har framstått som ein sterk forsvarar av det nynorske skriftmålet både som litterært språk og som allment bruksspråk. Då han i 1978 fekk Nordisk råds litteraturpris for *Dalen Portland* (1977), donerte han prispengane til skulemålsarbeidet til Noregs Mållag. Eit tydelegare signal om godhug for nynorsken kan ein vel vanskeleg tenkje seg?

Det er liten tvil om Fløgstads engasjement for nynorsken, men det vil ikkje seie at han berre har godt å seie om *målrørsla* – eller den nynorske litterære tradisjonen. I eit foredrag han heldt i litteraturselskapet Det Norske Samlaget i 1983, byrja han slik: «Eg er ikkje nynorskmann. Eg er ikkje nynorskforfattar. Eg er norsk forfattar. Så er det sagt» (Fløgstad, 1996, s. 20). Han ynskjer altså ikkje å bli definert som forfattar på grunnlag av det språket han skriv på. Kvifor er det alltid nynorskforfattarar som må rettferdiggjere kvifor dei skriv på sitt eige språk? Det er greitt, seier han, at nynorsk blir møtt med ei rekkje hindringar i dagens samfunn som gjer han til «eit majoritetsspråk som blir brukt av ein minoritet» (Fløgstad, 1996, s. 24). Dette heng saman med økonomiske og politiske maktforhold

i samfunnet, ikkje kva nynorsken er brukande til eller ikkje. Men desse hindringane

er for ingen ting å rekne mot dei indre blokkeringane i bruken av nynorsk, frå nynorskfolk sjølve. Kravet om sjølvrefleksjon, ja den nesten ontologiske giren etter å rettferdigjera nynorsk som uttrykksmiddel, har samanheng med at nynorsk ikkje berre er eit språk, men også – og for mange først og fremst – ein ideologi. Denne nynorskideologien er den største vansken i arbeidet med nynorsk skjønnlitteratur i dag. (Fløgstad, 1996, s. 26)

Fløgstad tar avstand ikkje berre frå det sjølvundertrykkjande kravet om legitimering, men frå forankringa av nynorsk i det nasjonale gjennombrøtet og den tilbakeskodande haldninga som kom til å prege målrørsla. Ein slik nasjonalromantisk idealisme passar ikkje for den historiske orienterte materialisten: «Norskdomsreisninga hadde som mål å styrka og forsvara folkemålet og folkekulturen. Men ofte er det blodfattige og idealistiske utgåver av folkediktinga norskdomsrørsla den serverer» (Fløgstad, 1996, s. 27).

For Fløgstad er det heller ikkje noko meiningsfullt mål at nynorsken skal «vinne målstriden». «Det overordna i målstriden er at norsken overlever», skriv han (1996, s. 30). «Men kamp for nynorsk – det vil i hovudsak seia bruk av nynorsk – er det beste taktiske middelet for å nå dette langsiktige målet. I dette perspektivet tener målstriden begge dei to målformene.» Dialektar og folkemål står langt sterkare her til lands enn i andre land, og det skal vi vere glade for. Slik sett har nynorsken på eit vis allereie vunne målstriden, som den fremste forvaltaren av folkemålet:

Nynorsken har ikkje lide nederlag. Den har sigra. Nå dreiar det seg om å dela sigerens frukter. Tradisjonen frå Ivar Aasen har hovudæra for at det i Norge i dag er skapt ei språkleg spennvidd der rikdommen i norsk er tilgjengeleg for dei som vil bruka den. At denne rikdommen i dag blir forvalta av to skriftnormer, i innbyrdes strid, er langt frå noka landsulukke. [...] Når nynorsken går fram, står norsk folkemål sterkt, og omvendt. Denne situasjonen, den såkalla «språkstriden», er eit vilkår for all litterær verksemd i Norge, både den skapande og den kritiske. Striden mellom «høg» og «låg» kultur står – i motsetning til dei fleste andre land – alltid på dagsorden i norsk litteratur, uavhengig av om Bakhtin og

karnevalismen er på moten eller ikkje. Ein norsk forfattar som skriv nynorsk er på eit vis alltid nøydd til å leva både i den høge og den låge. I den «ureine» stil. Og skapa litteratur som er hemmeleg, som kunsten, og sjølvsgagt, som daglegta-len. (Fløgstad, 1996, s. 31)

For Fløgstad er det i denne samanhengen at nynorsken har sin fremste verdi som litteratur-språk, men litteratur på nynorsk kan vere så mangt. Som alternativ til den idealistiske og nasjonale reinleiksideologien som historisk har prega norskdomsrørsla, viser Fløgstad til folke-minnegranskaren Svale Solheim sine undersøkingar av forholdet mellom arbeidsprosessar og språklege nemningsfordommar, som han omtalte som «løyndemål». Fløgstad plasserer Solheim i ein tradisjon han omtalar som «det språklege venstre»:

Denne tradisjonen går sjølvsgagt tilbake til Aasen og Vinje, og er kulturkonser-vativ og politisk radikal, egalitær og aristokratisk på same tid. Ei slik form for aristokratisk radikalisme vil vere sterkt sosialistisk prega, og er folkeleg, patrio-tisk, internasjonalt orientert, og tapande, som kulturelle motstandsrørslar flest. (Fløgstad, 1994, s. 28)

Koplinga til Solheims omgrep «løyndemål» er særleg interessant med tanke på Fløgstads eigen bruk av folkemålets ressursar. Det «folkelege» ved folkemålet ligg med andre ord ikkje i noko «ekte», «reint», og «opp-havleg», men i ei motstandskraft som ligg nedfelt i ein folkeleg, språkleg kreativitet. Den kan han nytte seg av – og setje dei folkelege røystene i sam-tale med røyster frå andre kulturelle sfærer i det samfunnet han skildrar.

Fløgstad og Bakhtin

Før vi ser nærmare på Fløgstads litterære praksis, er det greitt å minne om at den store forfattarskapen hans omfattar meir enn romanar, samtidig som grensene mellom sjangrane aldri er skarpe. Dei er programmatisk «ureine» både med omsyn til sjanger og stilnivå. Han plasserer seg også på utsida av og jamvel i motsetning til den nynorske prosatradisjonen:

[D]en klassiske nynorske *prosatradisjonen* blei ein ubrukeleg reiskap til å forstå og forklara det norske samfunnet etter industrialiseringa og undergangen til det

gamle bondesamfunnet (for meg er Sauda konkretiseringa av den påstanden!) døydde ut, skal vi seia, med Garborg og Duun. Deira prosastil var rustikk, naiv, bondsk og presis. Det same kan ein seia om den nynorske sakprosatradisjonen. Han var det språklege uttrykket for eit foredla vestnorsk bondesamfunn, eit språk frå og for eit klasselaust samfunn, men i eit klassesdelt samfunn [...]. In-drebø, Gjelsvik, Midttun ... Vi kan ramsa opp heile rekkja av gamle målgubbar som døme på denne stilen. (Fløgstad, 1983, s. 26)

Fløgstad gir her ein karakterisitikk av ein litterær tradisjon som er historisk forankra i det norske samfunnet *før* den industrielle moderniteten. Slik sett er han utdatert og dermed til liten nytte for hans eige prosjekt.² Samtidig ser vi gjennom heile forfatterskapen at han også vender blikket mot fortida, ikkje for å gi noko nostalgisk glansbilete av ei tid som var, men for å vise både samanhengar og skilnader i høve til notida. Fløgstads historiesyn er materialistisk og meir i tråd med Walter Benjamins historiefilosofiske tesar (Benjamin, 2014) enn ei positivistisk historieskriving som har som mål å slå fast «korleis det eigentleg var».³

Artikkelen eg har sitert frå ovanfor, har tittelen «Dei andre orda» og byrjar slik: «Språket er den første delen av samfunnslivet som blir fullstendig sosialisert. Derfor må diktning, særleg på prosa, visa til ein kollektiv (intersubjektiv til ære for dei som vil misforstå) sum av forståing og erfaringar» (Fløgstad, 1983c, s. 26). Språket som sosialt og kollektivt, i motsetnad til språket som lydige kommunikasjonsmiddel i hendene på det Individet som uttrykkjer *seg*. Dette går som ein raud tråd gjennom heile forfatterskapen til Fløgstad. Som Gujord (2018, s. 37)) peikar på, er språket for Fløgstad «eit materielt grunnvilkår, med forankring i talemålet og folkekulturen», men det er også eit språksyn med grunnlag i strukturell lingvistikk, poststrukturalisme, seinmarxistisk samfunns- og kulturteori, psykoanalyse og meir til.⁴ Fløgstads bruk av teori er eklektisk, og teorien er alltid underordna det litterære prosjektet.

2 Fløgstads forhold til den litterære nynorske tradisjonen blir fint drøfta i Gujord 2018.

3 Dette blir nærmare diskutert i Hjorthol 2015.

4 Essaybøkene *Loven vest for Pecos* (1981), *Ordlyden* (1983), *Tyrannosaurus Text* (1988) og *Antipoder* (1996) gir eit godt bilete av dei teoretiske referansane til Fløgstad. Fløgstads impulsar frå poststrukturalistisk språkfilosofi er grundig drøfta i Aasen 2006.

I innleiingskapitlet i *Ordlyden* (1983) peikar forfattaren *alter ego*, Wim Runar Leite (ein av dei oppdikta personane i *Fyr og flamme*), på så ulike litteraturhistoriske føresetnader som barokk, surrealisme, pikareskroman, grotesk realisme og den latin-amerikanske «magiske realismen», men også, og ikkje minst, den hardkokte kriminalromanen. Som mange vil vite, har Fløgstad eit anna syn på populærkulturen enn både dei kulturkonservative forsvararane av den høge kulturen og ideologikritikken i tradisjonen frå Frankfurt-skulen.⁵ Ein kan trygt slå fast at det er eit godt stykke frå den klassiske nynorskprosaens «rustikke» stil til slike litterære tradisjonar.

Med eitt unntak skal eg ikkje gå nærmare inn på dei ulike føresetnadene for Fløgstads romankunst. Når forholdet mellom denne og nynorsken står på dagsordenen, slepp vi nemleg ikkje unna Mikhail Bakhtin. Fløgstad introduserte den russiske litteraturforskarer for eit norsk publikum i essaysamlinga *Loven vest for Pecos* (1981). I ettertid ser vi at Bakhtins studiar av polyfoni og karnevalisme i litteraturen har vore mellom dei viktigaste teoretiske føresetnadene for forfattarskapen hans. I *Dostojevskijs poetik* (1991 [1963]) skriv Bakhtin:⁶

De viktigaste hjältarna hos Dostojeskij är faktiskt, i överensstemmelse med författarens konstnärliga avsikt, *inte bara objekt för författarens ord utan också subjekt för det egna, direkt betydelsebärande ordet*. [...] Hjältens ord om sig själv och om världen väger lika tungt som författarens ord; det er inte underordnat objekt-bilden av hjälten som ett av dess karakteristika, och tjänar heller inte heller som språkrör för författarens röst. Det äger en utomordentlig självständighet i verkets struktur, det ljuder liksom *jämsides med* författarens eget ord och förenas på ett särskilt sätt med det och med de andra hjältarnas röster. (Bakhtin, 1991, s. 10–11)

-
- 5 Her bør det for ordens skuld leggest til at heller ikkje Fløgstad er like oppglødd over *alt* av lågkultur, eller alle sider ved han. Det er eit *relativt* forvar for populærkulturen det er snakk om, som går på at sjølv det mest ideologisk befengde kulturuttrykket kan ha subversive element (Fløgstad 1981), i det minste ved at lesaren har glede av å «avsløre» ideologien. Poenget er at ikkje noko kulturuttrykk er reint og usmitta av andre uttrykk, korkje den høge eller den låge kunsten. Dette synest å vere bakgrunnen for at han gjer blandinga av høgt og lågt til ein sentral del av skrivemåten sin.
- 6 Det mest kjende verket av Bakhtin, ved sida av Dostojevskij-boka, er studien frå 1963 av den franske renessanse-diktaren François Rabelais og karnevalismen, som no er komen i norsk omsetjing med tittelen *Latterens historie* (2017).

Bakhtin legg vekt på at den biografiske romanens plott ikkje passar for Dostojevskij. I staden vender han seg til andre tradisjonar i den europeiske litteraturhistoria, som eventyrromanen og melodramaet: «Allt kan hända äventyrshjälten och han kan bli allt. Han är heller inte substans utan ren funktion av händelser och eventyr» (Bakhtin, 1991, s. 110). Slik kan mennesket plasserast i unntakssituasjonar og konfronterast med andre menneske. Men Dostojevskis romanhistoriske føresetnader går også lenger tilbake i tid, til dei tragikomiske sjangrane i antikken, den sokratiske dialogen og den menippeiske satiren, og framstår som vidareførar av den karnevaleske tradisjonen frå mellomalderen. Med andre ord ser Bakhtin ein samanheng mellom den dialogiske (polyfoniske) forteljemåten og karnevalismen hos Dostojevskij.

Bakhtins romanteori er også ein *kulturteori*, og, som Maria Shevtsova (1992) har peika på, ein teori om populærkultur – i tydinga «folkets kultur» eller «folkekultur». Det ser vi tydeleg i boka om Rabelais og latterkulturen i mellomalderen og renessansen. Det er ein studie i verbal kunst, der språk og kultur blir sett som to sider av same sak. Språk er for Bakhtin først og fremst *tale*, slik den i si mest kroppslege form kjem til uttrykk i folkemålet. Han forstår romanen som ein *talesjanger* som er sett saman av ei rekkje andre talesjangrar. Når så den folkelege talen utgjer ryggrada i romanen, som hos Rabelais, skjer det ei frukbar dynamisk kopling mellom det «låge» og det «høge», mellom folkemål og kunstspråk. Dette er kjernen i forståinga hans av romanen som språkleg-kulturelt fenomen, der kryssinga av språklege grenser er det som gir romanen sin motsetningsfulle identitet som sjanger: «Language shapes the novel, but it is not predetermined. It is brought into existence by the women and men who make their culture in society» (Shevtsova, 1992, s. 750).

Det er liten tvil om at Bakhtins teoriar om litterær polyfoni og karnevalisme har gitt avgjerande impulsar til Fløgstad's estetikk. Samtidig tar han eit steg vidare og innlemmar «populære kunstformer» (s. 12) som kriminalromanen, B-filmen og den franske surrealismen som utløparar av den same tradisjonen. Like lite som Bakhtin stiller han «høgt» og «lågt» opp mot kvarandre som diametral motsetning, men legg vekt på at høgkultur og lågkultur har levd i ein motsetningfull samverknaad til alle tider: «folkekunsten såvel som den høge kunsten er over alt, [...]

høgkulturen og lågkulturen står i uavbroten kontakt, [...] det er mytologiske element i alle kulturytringar, og element av opplysning i alle mytologiar» (Fløgstad, 1996a, s. 48). I denne dialektikken ligg det ein nøkkel til å forstå Fløgstads kopling mellom språk, poetikk og samfunn, mellom folkemålet og populærkulturens subversive potensial og ein språkmedviten modernisme som tar dette i bruk og ikkje plasserer seg sjølv i ein autonom sfære utanfor politikk og samfunnsliv.

I ein tale til landsmøtet i Noregs Mållag i 1984 («Målet er maratonløpet, ikkje å komma i mål»), sa Fløgstad:

[Med] modernismen i kunsten blir uttrykket, blir språket og teksten sjølve problemet. Språket blir ikkje lenger redskap, det blir materiale. Modernismen fattar, kan vi seia, den materielle karakteren til språket. [...] Orda sluttar å stå i skildringa si teneste, ordbruken og framstillingsteknikkane blir opphøgde til sjølve den estetiske gjenstand. Framleis er vi nok språkbrukarar, men endå meir blir vi brukte av språket. Orda er ikkje skuldlause, dei er tungt lada, ideologisk, syntaktisk, lydmessig. (Fløgstad, 1996b, s. 46)

Fløgstad prøver på denne måten å kome bort frå eit idealistisk syn på språket som lydlig reiskap i hendene på diktaren. I staden forstår han språket som grunnleggande for *subjektets samfunnsmessige praksis*, og dermed også for menneska si forståing av seg sjølve og verda. Her ser vi tydelege spor både av ein strukturalistisk/semiologisk tenkjemåte og ein marxisme som ser språk og subjekt som del av det samfunnsmessige og historiske. Fløgstad hadde ikkje vore materialist om han ikkje også hadde vore opp-tatt av språket sin plass og funksjon i historia: «Språket speglar ikkje berre tilstanden til ein tenkemåte og eit samfunn, det er også i stand til å endra begge deler» (s. 47). Sjølv om vi «blir brukte av språket», og språket er «tungt lada», er vi ikkje berre passive offer og fangar i språkets fengsel.

Korleis kjem dette synet på språk, subjekt og samfunn til uttrykk i Fløgstads litterære praksis? For å drøfte det skal eg bruke to av romanane hans som døme: *Dalen Portland* (1977) og *Grand Manila* (2006). Med den første fekk han sitt litterære gjennombrot, i den andre vender han, nesten 30 år seinare, tilbake til det same miljøet, den vestlandske industritettstaden, men denne gongen med utgangspunkt i at den industrielle moderniteten er i ferd med å ta slutt. Slik representerer dei to romanane ei sentral

motivisk og tematisk linje i forfatterskapen, men også to ulike historiske kontekstar. Eg kan sjølv sagt ikkje gi utfyllande analysar av to så mangfaldige verk på nokre få sider. Det eg skal prøve å gjere, er å seie noko om korleis Fløgstads poetikk kjem til uttrykk i desse tekstane, særleg korleis ulike røyster vev seg saman i forteljinga, og vi startar med *Dalen Portland* (1977)⁷.

Tekstens røyster

Språket er ideologisk lada og held menneska fast i rådande tankemønster og verdier. Men språket kan òg nyttast til å undergrave oppfatningar av det kulturelt skapte som «natur» og formidle håpet om at noko anna er mogleg. Denne doble funksjonen til språket blir signalisert allereie i tittelen *Dalen Portland*, som også er namnet på ein verkeleg sementfabrikk (Dalen Portland Cementfabrikk, frå 1968 Norcem Brevik). Råstoffet til sement er kalkstein, som er henta frå naturen. Sementen fungerer som bindemiddel i produksjonen av betong, som blir brukt til bygningformål, til å byggje noko nytt. Ordet sement blir også nytta metaforisk i si verbale form («sementere») om å binde noko fast. Dei to første orda, stadnamna «Dalen» (i Telemark) og Portland (USA) peikar mot romanens (og kapitalismens) kopling mellom det heimlege og den store verda. Slik peikar tittelen både mot romanens kopling mellom det materielle og det språklege, og mellom den lokale og den globale historia. Dermed fører den oss rett inn i Fløgstads litterære univers.

Første kapittel i *Dalen Portland* fortel historia om Selmer Høysand si forvandling frå bondeson til industriarbeidar ein gong på 1930-talet. Dette skjer i Lovra, ein fiktiv industritettstad som til forveksling liknar på Sauda, forfattarens heimstad. Det er ikkje Selmer som fører ordet, men ein anonym forteljar. Han startar med å skildre ein høgst kvardagsleg situasjon, to kvinner som driv med klesvask:

Ho plantar hælane i støypen og står. Ho står og bøyer seg fram, slår ut med armane, som til eit startstup, tar tak i hanken på kvar side av den fulle sinkbaljen,

⁷ Eg viser til førsteutgåva frå 1977.

og løfter. [...] Den unge kvinna vaggar tungt over golvet, med breie hofter og stiv rygg og baljen på strake armar. Ho er kledd i sid stakk og har kvitt skaut på hovudet og tresko på føtene. I kjellardøra stoppar ho, og blir ståande dørgande roleg mot sola utanfor, som ein mørk eindimensjonal og symmetrisk figur, klipt ut av historia og lagd på lys rektangulær bakgrunn for kontrast. (s. 13)

Situasjonen er realistisk og truverdig nok. Det var ikkje utan grunn at Atle Kittang (1977) og andre rosa Fløgstad for evna til historisk-realistisk forteljing.⁸ I opninga er det den ekstradiegetiske forteljaren som også er fokalinstant, som «ser» og sansar det som skjer.⁹ Vi legg merke til at situasjonen blir formidla som *bilete* både i bokstaveleg og overført tyding. Dermed bryt han med realismens konvensjonelle krav om at forteljaren skal gjere seg «usynleg» og la personane tale «direkte», med sitt språk (*show, don't tell*, som det heiter i anglo-amerikansk forteljeteori). Det kravet oppfyller Fløgstad ikkje. Tvert om gjer han sitt språklege nærvær merkbart frå første stund, med ei forteljarstemme og eit perspektiv som ligg utanfor personens horisont. Slik får vi allereie i romanens opning eit døme på det doble ved Fløgstads forteljemåte, ved sin karakteristiske kombinasjon av referensialitet og sjølvreferensialitet, eller realisme og litterarisering.

Romanen som heilskap er mangfaldig og varierende i si stilisering av språk- og taleformer, seier Bakhtin (1990). Han skil mellom aural-litterær forteljing, munnleg forteljing (*skaz*), semi-litterær (skriftleg) forteljing (t.d. brev), ekstra-litterær aural tale (m.a. filosofiske og vitskapelege ytringar), og stilisering av personane sin individuelle tale. Samtidig poengterer han at når desse kjem inn i romanen, blir dei underordna romanens stilistiske einskap, samtidig som dei blir verande relativt autonome:

[...] the style of the novel is to be found in the combination of its styles; the language of a novel is the system of its «languages» [...] The novel can be defined

8 Derimot var Kittang mindre nøgd med kapitla om Rasmus Høysand. *Dalen Portland* inneheld to «delromanar», meinte han, ein sosialrealistisk roman om Selmer og ein pikareskroman om Rasmus, med ei blanding av røyndom og fiksjon som ikkje fungerer litterært. I *Fløgstad Verk* (2018) gir Heming Gujord ei fin framstilling av den debatten som følgde i kjølvatnet av utgivinga av *Dalen Portland*.

9 Her og seinare i artikkelen gjer eg bruk av den forteljeteoretiske terminologien til Gérard Genette i *Narrative Discourse* (1993 [1971]).

as a diversity of social speech types [...] and a diversity of individual voices, artistically organized. (Bakhtin, 1990, s. 262)

Bakhtin omtalar dette fenomenet som romanens «*social heteroglossia*» (s. 263) og definerer det som «*another's speech in another's language*», eller «*double-voiced discourse*» (s. 324). Variantane er mange. I sitatet frå *Dalen Portland* ser vi eit døme på det Bakhtin kallar aural-litterær forteljing. Like etter skjer det ei endring i teksten. Kvinna med sinkbaljen blir var noko i lia bortanfor: ein gutunge som kjem springande gjennom landskapet. Dei to kvinnene veit ikkje kva han spring etter, men, seier den eldre:

[...] viss det er rett som det blir sagt, at det er av barn og fulle folk ein skal få høyra sanninga, så ser det nå ut til at vegen bort frå usanninga ikkje akkurat er den som er beinast og lettast å ta seg fram på. Det er berre å prøva å følgja fotspora til han der, så vil dei nok finna ut at det blir mange utveggar å gå.

Seie meg så.

Sakta det.

Seie då det.

(s. 13–14)

Her overlèt forteljaren ordet til dei to kvinnene, som snakkar i direkte tale. Samtidig ser vi at orda ikkje berre kan tilskrivast eitt talande individ. Det folkelege ordtaket («det er av barn og fulle folk ...») tilhøyrrer ein kultur, eit kollektiv. Deretter følgjer ein refleksjon som løftar seg til eit anna språknivå, og som seinare i romanen viser seg å ha eit anna opphav. Slik oppstår det ein dialogisk relasjon i teksten både mellom personane og mellom personane og den forteljaren som knyter utsegnene deira saman og gjer dei til del av romanen som overordna diskurs. «A speaking person's discourse in the novel is not merely transmitted or reproduced; it is, precisely, *artistically represented*», seier Bakhtin (1990, s. 332).

Kva med replikkvekslinga som følgjer etter monologen til kvinna? Også her gjer Fløgstad bruk av folkelege seiemåtar. Kva tyder desse uttrykka? Det er ikkje så godt å seie, og det er kanskje heile poenget – at vi skal undre oss over det. Dei slår fast det som kvinna nettopp har sagt. Men funksjonen ligg kanskje meir i *måten* dette blir uttrykt på enn i *kva* som blir sagt? Kanskje forma er viktigare enn innhaldet? Samtidig skjer

det noko når dei tre replikkane blir stilt opp etter kvarandre og skriftleggjort som «kortdikt» i romanen. Då blir den rytmiske og poetiske krafta i uttrykka framheva, ved at allitterasjonane og assonansane får klinge mellom linjene. Her får vi igjen ein demonstrasjon av det tvtydige ved Fløgstads skrivemåte: Dei folkelege uttrykka skaper språkleg realisme, men i neste omgang er resultatet språkleg underleggjering/surrealisme.

Skildringa blir farga og filtrert gjennom språket og blikket til dei to kvinnene. Samtidig fungerer forteljarerens blikk som eit kamera. Guten som spring, blir først sett på lang avstand, før kameraet zoomar han inn og vi får vite at han ikkje spring for moro skuld. Han har ei viktig melding til onkelen sin, Selmer, om at han har fått arbeid på fabrikk, smelteverket nede i bygda. Men først går turen gjennom eit landskap han kjenner ned til minste detalj, med anekdotar og praktiske funksjonar knytte til seg:

Han spring stølsvegen. Han har ein beskjed. Han har noko han skal seia. Nokre få setningar som mora har fått han til å seia opp att og opp att til han kan dei utanåt, nokre enkle setningar som i hans munn skal ljoma som tora mellom Vorenuten og Nonskiljene, og slå ned i dei fruktbare bergskortene, utsletta grøda han lever av, språket han lever i, stilla han spring gjennom, seg sjøve. Han kjenner seg med eitt så trøytt så trøytt, og tutlar i den lange Stikleiva, men snart kan han sjå heilt fram, han kan sjå over frå Øvste Stien og bort på Drivane, der dei driv og slår på tredje dagen. [...] Han bøyer seg ned og stryk handa gjennom lyngen og raspar med seg blåbær etter vegen, i eit landskap som berre har forandra seg slik: vår, sommar, haust, vinter; og berre blitt brukt slik: beite, skav, hogst. Det er framleis sommar, varmt, han kjenner det godt nå, kor varmt det er [...]. (s. 16)

Fleire diskursformer blandar seg også her. Vi ser korleis forteljinga skiftar mellom forteljarens blikk, med oversyn over tid og rom, og gutens blikk og medvit, som er med og fargar forteljarstemma. I byrjinga av avsnittet er framstillinga presis og truverdig og slik sett «realistisk», men hos Fløgstad er ikkje forteljaren anten subjektiv eller objektiv. Han markerer seg med sitt språk, men samtidig med forteljarens tale høyrer vi også «ein annans tale» (Bakhtin, 1990), ikkje berre den som tilhøyrer guten, men stemma og medvitet til kollektivet, det bygdemiljøet guten er ein del av,

og som har lært han namna på fjella og kva naturen blir brukt til. Gjennom forteljarens røyst får lesaren også del i noko som guten ikkje kan vite noko om: den store historiske samanhengen som den kvardagslege hendinga på 1930-talet inngår i. Denne delen av historia blir formidla gjennom ein prolepse *innanfor* den etterstilte narrasjonen («... nokre enkle setningar som skal ljoma som tora ...»).

Forteljaren er ekstradiegetisk gjennom heile det første hovudkapitlet, samtidig som han vekslar mellom skildring, referat og fri indirekte stil. Bakhtin (1990, s. 319) omtalar denne forma som «*quasi-direct discourse*» og peikar dermed på at forteljar og person glir saman i stemmeføringa. Fløgstads forteljar går inn i medvitet til guten og lar sansinga hans sleppe gjennom: «Han kjenner seg med eitt så trøytt så trøytt» (s. 16). Men både i den «ytre» skildringa og den frie indirekte stilen er vokabular og seimåtar henta frå same kjelde: eit folkemål knytt til tid og stad og bondesamfunnets produksjonsmåte. Slik blir utseiingssubjektet fleirtydig. Forteljaren i romanen er ingen person, men ei *tekstleg* stemme, ein «ordstyrar» som slepper til andre stemmer enn si eiga, ikkje berre gutens, men språket til det miljøet han er ein del av, ein kultur på overgangen frå ein produksjonsmåte til ein annan.

Som dei to kvinnene i opninga framstår guten og dei kvilande slåttelefka, når han kjem fram til stølen, som *bilete*, sett av den same autoritative forteljarinstansen som i sitatet ovanfor:

Stille, stille, frå opphavet, frå alltid: guten hiv etter pusten og orda som skal bryta denne stilla for alltid, for godt; riva det fredfylte biletet over, så lett som om det var eit forsvarslaut og nyttelaust fotografi eller daguerrotypi som ingen lenger bryr seg om å ta vare på. (s. 18)

Igjen er det den ekstradiegetiske forteljaren som både «snakkar» og «ser», med ei historisk innsikt som dei fiktive personane ikkje kan ha. Når guten endeleg har fått att pusten, kjem orda hans slik:

Eg skulle seia, seier han. Eg skulle seia frå ho mor, at eg skulle seia til han farbror Selmer at han kunne få seg eit skift på fabrikk. Og eg skulle seia at det visst blir fleire òg, og at han måtte skunda seg, for han måtte komma på på ettermiddag i dag klokka tre. (s. 19)

Dette er folkemålet i *litterær* utfolding. Den unge guten ber fram ei viktig melding frå mora som skal endre livet til Selmer. Det gjer han gjennom eit språk og ein subjektivitet med ei heilt spesifikk sosial og historisk forankring. Men det folkelege språket («komma på på ettermiddag») får også ein poetisk funksjon gjennom repetisjonane («seia» fire gonger) og rytmikken i Fløgstads språk.

Første hovudkapitlet i *Dalen Portland* skildrar overgangen frå bondesamfunn til industrisamfunn på 1930-talet i ei bygd på Vestlandet, men det er ingen tradisjonell historisk roman vi snakkar om. «Den største historiske verdien av Fløgstads skildring er på eit mentalitetshistorisk plan», skriv Gujord (2018, s. 138). Også Selmers *tankar* er ein del av historia, men den mentaliteten dei er uttrykk for, blir sett i lys av det materielle: dei to produksjonsmåtane som dannar ei dobbel ramme for livet hans. Det materielle og kulturelle grunnlaget for erfaringane til Selmer er ikkje lenger berre garden, men fabrikkene. Men overgangen i mentalitet skjer ikkje like fort som dei materielle og økonomiske endringane. Selmer organiserer seg, men står utanfor fellesskapen på Folkets hus og miljøet i fagforeininga. Debattane der ser han som god underhaldning: «Nidingsverket bygges ut! Knepellet blir nesegrus spyttlikking! Arbeidsfreden er freden på arbeiderbevegelsens grav! Klassesamarbeide er klassesamleie! Sosialdemokratiet er klassens hore som selger sin kropp til den rike libertiner for tariffens dukater!» (s. 36). Den revolusjonære retorikken til den riksmålstalende kommunisten Fridstad finn han «løyen» å høyre på, men innhaldet i orda seier han ingen ting: «Selmer sat med open munn og svelgde, med øyrene på stilkar, som gule hestehovar» (s. 36). Derimot kjenner han seg heime på ungdomshuset:

Nei, Selmer Høysand gjekk på ungdomslaget, det frilyndte, og fann ei verd som han tykte han kjende seg igjen i, og titt han mintest ein gamal gard, og las Aasen, Vinje, Garborg, Sivle, Halvor Floden og Hans Seland, og hørde stemnetalar og festtalar av Klaus Sletten, Anders Hovden, Sven Moren, tallause Eskelandar, og professor Nikolaus Gjeldsvik: *Når småkårsfolk* brukar alkohol kan det skada den sociale oppdrift [...]. Og professor Gustav Indrebø: «Kva er då den berande, djupast aktive idéen i målreisingi? Det er den nasjonale reisings- og sjølvhevdningstanken. Og truskapstanken. Det er ein ting me ikkje kan få gjennom norskdansken, men berre gjennom nynorsken: Det er eit norsk mål. (s. 29)

Det er denne kulturen Selmer er fortruleg med, om enn på tvitydig vis. Trass i den nasjonale idealismen i Ungdomslaget, er han sjølv tradisjonsbunden og jordnær. Han representerer det sunne bondevitets praktiske fornuft. Det kjem han til nytte i arbeidet på fabrikk, men den moderne konflikten mellom arbeid og kapital har han lita innsikt i. Sjølve vilkåra for arbeidet, kva samanhengar det inngår i, og korleis han har «fått» det, er ukjent for han.

Etter møtet på Folkets hus tar Selmer følgje med Johan Jørgensen på veg heim. Utanfor Bladcentralens aviskiosk legg han merke til ein liten gut som står og ser på alle blada som heng i vindaugget. Det er Rasmus, son til Johan Jørgensen (som seinare viser seg å vere stefar). Selmer undrar seg over at han får lov til å vere ute så seint, og får til svar: «Å, han får vel ikkje akkurat, men den karen plar nå ikkje alltid vera så nøye med kva han får og ikkje får» (s. 37), svarar Jørgensen. Dette er slutten på det første hovudkapitlet i romanen og fungerer som overgang til det neste, der vi får høyre historia om Rasmus, ein av dei to andre hovudfigurane i romanen. Den tredje er Arnold, syskenbarnet hans, som saman med Rasmus representerer den neste generasjonen, men livsmønster og mentalitetane til desse to er ganske så ulike.

Gjennom skildringa av Arnold Høysand får vi ei framstilling av det moderne sosialdemokratiet som eit forvalta og avpolitisert samfunn. Noko av det mest karakteristiske ved den tenkjemåten han representerer, er det klare skiljet mellom privat og offentleg: kvardagsliv *her* og politikk *der*, som to separate verder:

Det var aldri snakk om lykke eller frigjering, det som sto på dagsorden var dei femti åra fram til aldersgrensa (og det ukjende talet på år deretter) som skulle administrerast best mulig for å overleva, utan altfor mykje slit, utan for mykje underkuing, utan å bli for mykje nedverdiga; med varme klær på heile kroppen, kjende folk rundt seg til alle tider, barn som førte livet vidare, stein lagt på stein, sofa, salong, leilighet, rekkehus, eige hus, hytte, bil, bilferie, sydenferie, hus. Når heile bygget sto ferdig, med stover og kjøkken og kjellar under heile huset og bad og eige rom for ungane og gjesterom og hage, kanskje det var det som heitte – Lykke og Fridom? (s. 98)

Midt inne i forteljinga om Arnold dukkar forfattaren opp i si eiga forteljing. Det skjer i ein episode der den unge Arnold Høysand, før han går

yrkesskulen og utdannar seg til røyrleggar, går som hjelpesmann for to skiftreparatørar på smelteverket:

Nede ved Einaren sat ein tjommi og hamra på foringa i omnsgryta med ein prøvetakarfeisel. Arnold stansa firehjulstralla. Er det du som er Kristiansen? ville ein av reparatørane vita. Karen slutta å hamra, og drog vernebrillene opp i skallen. Nei, sa han. Eg er Fløgstad, Fløgstad med Kj. Nei, ikkje Fløgstad med Kj. altså, men. Men det er du som er reguleraren? Nei, eg nei, sa karen og drog brillene opp over augo igjen. Eg sit her og bankar på ein mur av taushet og lyttar etter holrom i språket, eg. Arnold greip handtaket på firehjulstralla igjen. Javel! sa reparatøren, og tok så smått til å gå. Så du er ikkje på omnshuset i det heile tatt du? Nei, eg jobbar for Cooling, eg, sa mannen, og løfta hammaren. (s. 90)

Dette er ikkje berre ein vittig episode, men ein implisitt og metaforisk metakommentar. Forfattaren med prøvetakarfeiselen gjer ikkje krav på å ha full kontroll. Han er ein som «lyttar etter holrom i språket», med ei oppmoding til lesaren om å vere med på den lyttinga. «Holrom i språket» og «mur av taushet» peikar klart i retning av eit syn på språket som noko anna og meir enn som kommunikasjonsmiddel. Fiksjonsmarkeringa vitnar om eit anti-mimetisk syn på litteratur.¹⁰ Litteratur er skrift og fiksjon. Men samtidig er episoden med og knyter romanen både til folkemålet og arbeidet. Igjen ser vi dette doble som karakteriserer Fløgstads skrivemåte.

Syskenbarnet til Arnold, Rasmus Høysand, lever i det same samfunnet, men han er ein annan type. I det første glimtet vi får av han, står han som nemnt framfor ein kiosk og stirer på teikneserieblada i vindaugget. Populærkulturens fantasiar er nettopp noko for han. Rasmus framstår som ein halvmytisk figur, ein som prøver ut fridomsdraumens ulike vegar, både ute i den store verda, via sjøvegen, og inn i den maoistiske utopien. Slik blir han introdusert:

Rasmus Høysand førte sjølv ordet. Etter 500 lange år heva han stemmen. Etter fem hundre våte, tause, mørke år i djupet, ru og overgrodd og utydeleg av

10 Fiksjonsmarkeringa blir forsterka av den språklege allusjonen til folkeeventyret, med den karakteristiske fordoblinga av det personlege pronomenet: «Eg ... lyttar etter holrom i språket, eg». Willy Dahl (1981) har peika på at dette er det einaste særnorske trekket i eventyrstilen til Asbjørnsen og Moe.

muslingar og skjell og tang, blei han tatt opp frå botnen av eit hav av gløymsele med dei mest moderne hjelpemiddel, metafor og kapitallogikk, modular for peiling av jackets, doxa, mobilkranar med løfteevne på 1800 tonn, ressentiment, enjambement, simili, satire og hydraulikk; løfta sakte og majestetisk opp gjenom den stille sjøen [...]. (s. 41)

Natur, industriell teknologi og litterære omgrep samlar seg i det opphavsmytiske biletet av denne personen, men myten er ikkje teken or lause lufta. Rasmus er, trass i sine fantastiske dimensjonar, «av grunnen». Men han er også ein pikaro, og kjenner ein pikareskromanens konvensjonar, blir ein knapt overraska over alt det moglege og umoglege han råkar opp i. Men i tillegg til sine eventyrlege trekk framstår Rasmus som ein intellektuell. Det ser vi når han refererer til filosofi i sine refleksjonar over tilværet. Det første han seier når han får ordet og ser tilbake på det mangslungne livet sitt, er dette:

Vegen til *sanninga*, som austerrikaren *doktor Wittgenstein* også peikar på i sine grundige *Filosofiske undersøkingar*, er mangslungen og kronglete som stigar gjennom eit landskap. Og eit landskap som stadig forandrar seg, vil eg her leggja til, med demningar og hus og vegar og fabrikkar og fjellskjeringar og jetstriper på himmelen. [...] Men er det såleis slik, at livet er ei reise, så meiner nå eg å kunna seia som så, ut frå mine eigne bitre erfaringar, at alle reiser berre er simple fangetransportar, der vi sit pressa tett saman i mørkret, kropp mot kropp, utan å kjenna kvarandre, utan å sjå ansiktstrekka til sidemannen eingong, med handjern og fotjern og bind for augo og knebel for munnen. Og rundt oss er murane tjukke og kalde og dørene lukka og låste, og det er gitter for vindaugo, som er strålande opplyste og har draumar om lykke og fridom hekta opp tett i tett på tverrsprinklane, glitrande av fargar og liv, lik blada som heng ned frå snorene i utstillingsglasa til Bladcentralen eller Narvesens Kioskkompani. (s. 41–42)

Kven er det som talar her? Vi har å gjere med førstepersonsforteljing, og slik sett er det Rasmus som er utseiingssubjekt. Likevel ser vi fort at det også er snakk om tostemt tale, «*another's speech in another's language*» (Bakhtin, 1990, s. 324). Avsnittet inneheld to repetisjonar frå romanens første kapittel: dei kronglete stiane gjennom landskapet og blada i utstillingsglasa til Bladcentralen, som begge får metaforisk tyding. Orda er

lagde i munnen på Rasmus, men det er knappast han som står for repetisjonane. «The speaking person and his discourse in the novel is an object of *verbal* artistic representation», seier Bakhtin (1990, s. 332). I dette ligg det noko meir enn ein fiffig forteljeteknikk. Det peikar mot romanens/forfattarens forståing av subjektet som språkleg konstituert, og som handlande og underkasta på same tid.

Rasmus framstår som språkleg kreativ, men han er også fange, både i historia om han (som han sjølv fortel) og som offer for dei vonlause vekeblad-draumane. Dette får han ettertrykkeleg erfare på slutten av roman, når han får vite at far til den fine borgarfrøkene han er forlova med, ikkje berre har vore kollaboratør under krigen, men også er hans eigen biologiske far. Slikt kan skje i eit melodrama. Rasmus har etter dette ikkje anna å gjere enn å trekkje seg stille og roleg tilbake – i bitter erkjenning av at han «bokstaveleg tala er kapitalens lausunge», som Idar Stegane (1978, s. 45) har uttrykt det. Samtidig fungerer melodrama-konvensjonen som endå ei påminning om det tvitydige ved livet i moderniteten, som friomsdraum og samfunnstvang.

Kapitla om Rasmus og Arnold kryssar kvarandre, og historiene deira framstår dermed som parallell-handlingar. På denne måten kjem røystene deira i eit dialogisk, men også motsetningsfullt forhold til kvarandre. Røyndomen er ikkje berre den trauste og etter kvart nokså illusjonslause, sosialdemokratiske kvardagen til Arnold, den omfattar også forsøka til Rasmus på å leve ut fantasien. Men historiene om dei, like lite som den om Selmer, er ikkje berre framstillingar av einskildlagnader, men døme på noko meir allment. Dèt kunne i og for seg svare til Georg Lucács (2008 [1952]) si forståing av den historiske romanens representative «typar», og dermed oppfattast som ei side ved romanens realisme, men historisiteten (og «realismen») i Fløgstads roman er av eit anna slag. Den dreier seg ikkje først og fremst om ytre handling, men om språk og subjektivitet som to sider av same sak. Sjølv om også Fløgstads personar er handlingsberande aktørar, er det funksjonen deira som språkførande subjekt som er den viktigaste. Fløgstads personar i eksplisitt og implisitt dialog med kvarandre, med tekstens forteljar og med røyster (tale- og tenkjemåtar) frå eit større intertekstuelt rom. Når dei talar, er det også noko(n) anna(n) som talar gjennom dei.

Tekstens filleryer

Nesten 30 år etter utgivinga av *Dalen Portland* vender Fløgstad tilbake til Lovra med romanen *Grand Manila* (2006).¹¹ I løpet av denne perioden har samfunnet gått gjennom ei dramatisk endring «frå industrikultur til kulturindustri», som også er tittelen på eitt av Fløgstads mest kjende essay (i Fløgstad, 1988). I romanens notid er den industrielle modernitetens epoke på hell, og dermed er også utopien som sprang ut av arbeidserfaringane under «industrialismens lykkelege augneblink» (Fløgstad, 1988, s. 12), truga. Men den industrielle moderniteten har ikkje berre bydd på høgre levestandard og tru på ei betre framtid. Eitt av romanens hovudmotiv er dei store industriulykkene som følgde den økonomiske framgangen, i Lovra (eller «Byanlegget», som er det litterære namnet på Sauda i denne romanen), i Bhopal i India og i West Virginia i USA, med det amerikanske selskapet Union Carbide som ansvarleg for alt saman. Slik sett er det ikkje noko idyllisk eller nostalgisk bilete av fortida som blir teikna i romanen, sjølv om det med tungindustriens nedgang også er noko anna enn den trygge arbeidsplassen som står i fare for å gå tapt: trua på fridom, rettferd og solidaritet – arbeidarrørsla sine klassiske ideal. Når romanen likevel framstår som mindre desillusjonert enn ein kunne vente, kjem det av at forfattaren lar fortida leve vidare, ikkje berre som minne hos menneska han fortel om, men ved at romanen også gir oss ei kjeldebasert avsløring av kapitalismens ugjerningar.

Kva slags roman er *Grand Manila*? Sjølv om også denne romanen fortel om fortida, er den like lite som *Dalen Portland* ein historisk roman i tradisjonell meining. I begge romanane er notida vel så nærverande som fortida. Eller meir presist: Det er *forholdet* mellom no og då som blir tematisert. Målet synest ikkje å vere ei skildring av fortida «slik ho var», men å «gjenta» henne ved å sjå henne i lys av ei kritisk notid og slik gjere fortida nærverande og aktuell. Også i denne romanen handlar det om språk. Ved å vende seg retroaktivt mot fortida kan forfattaren gå på jakt ikkje berre etter dei ansvarlege for industriulykkene, men også restane av eit opposisjonelt og seigilva «løyndemål» (Fløgstad, 1994) som kan peike

¹¹ Eg viser til førsteutgåva frå 2006.

framover. På denne måten reiser romanen også spørsmålet om kva historie er, eller snarare kva historie *kan* vere.¹²

I *Grand Manila* får vi ei skildring av eit miljø og eit språk som både er gjenkjenneleg og truverdig. Samtidig blir fiksjonen så tydeleg markert, gjennom underleggjerande illusjonsbrot, at vi vanskeleg kan tale om «realisme» i tradisjonell meining. Hos Fløgstad er språket ikkje berre ein reiskap som tener til å formidle ein røyndom som er gitt. Språk, tanke og fantasiliv spring ut av dei materielle tilhøva menneska lever under. Denne røynda blir skriven fram i ein tekst med sine særeigne trekk. Dei som lever og arbeider på Byanlegget, produserer ikkje berre mangan, men også ordlydar og seiemåtar som forfattaren kan forsyne seg av som råstoff til sine eigne litterære legeringar.

Som i *Dalen Portland* finn vi også i *Grand Manila* ein fortekst, før hovudhistoria blir presentert. Vi er på ein åstad for ei kriminell handling, men ikkje berre det:

Kula hadde gått gjennom kroppen på seks ulike stader, og til sist gjennom manuskriptet han hadde i brystlomma, og vidare ut i venstre arm. Etterpå kunne dei plukka brokkar av skrift, tekst og lause bokstavar frå mange alfabet ut av hjarta, brystkassen, strupehovudet og den venstre overarmen, og setja dei saman igjen, ord for ord. Den skrifta som ikkje sat att i kroppen, hadde rikosjetten klistra opp på veggene omkring, på mange språk, der ein i alle fall kunne kjenna igjen ord og bokstavar på finsk og svensk, norsk, engelsk, tysk, russisk og på hindi. (s. 5)

Ved drapet har manuskriptet som offeret har bore i venstre brystlomma, blitt skote i filler. Å rekonstruere det er inga lett sak. Ikkje nok med at det er forfatta på fleire språk, men bitane av manuskriptet har klistra seg fast rundt om på veggene. Skildringa låner trekk ikkje berre frå kriminalromanen, men også den høge litteraturen: den bibelske forteljinga om «skrifta på veggen» (Daniel 5: 1–31). Gjennom det intertekstuelle spelet peikar rammeteksten mot undergang og forfall, men også mot gjenoppstode og fornying. Slik føregrip han romanens repetisjonstematikk, men

12 For ein analyse av romanens historisitet viser eg til Hjorthol 2015. Fløgstads litterære undersøkingar av «kapitalistisk skuld» blir analysert av Kristian Lødemel Sandberg i ei fersk doktoravhandling (Sandberg 2018).

også det mangfaldet av språk, tekstformer og narrative nivå som kjenne-teiknar han. At rammeteksten handlar om eit *brotsverk*, er ein del av frampeiket.

Etter den surrealistiske overtiren med det gåtefulle mordet fører forteljaren oss attende til oppveksten på Byanlegget. Fem unge gitar ligg på grasbakken utanfor smelteverket og ser opp mot skyene. For den barnlege fantasien er ikkje skyene berre skyer:

Skyene. Over dei og oss er himmelen blå og uendeleg og i all evighet. Lik sauer på bibelsk beite går skyene over himmelen. Under oss ligg den kalde jorda og grasbakken ned mot elva og koksdungane på den andre sida av Kabelbanen. Skyene kjem inn fjorden i store kvite drifter og legg seg liksom midt imellom. Mellom Helge Hidle, Jan Thu, Freddy Lima og meg og himmelen går skyene som sauedrifter til fjells, høgt til fjells, blir borte i horisonten og kjem ned igjen som regn. Alt det faste fordampar til luft, fortettar seg på ny, og regnar over oss. (s. 9–10)

Teksten refererer ikkje berre til ein kvardagsleg og truverdig situasjon, men peikar metaforisk mot ein sentral dialektikk: menneskets stoffskifte med den omgivande naturen, med lett tilgjengeleg vasskraft som er med og dannar grunnlag for det smelteverket som er kjernen i dette samfunnet. I dialogen som følgjer, kjem den eine etter den andre av kameratane til orde med si tolking av skyene, som blir til regn og rennande vatn. Helge Hidle meiner det er elefantar dei ser: «Det er førti tusen, seier han. Det er førti tusen elefantar inne i skyene», men Frank Charles held på at det er sauer det ser ut som. Så flyttar forteljaren blikket over til kollektivet:

Alle elefantane har falle ned frå himmelen. Over oss svevar og går dei kvite skyene inn i kvarandre og gjennom kvarandre. Og vognene på Kabelbanen. Dei vraltar mot kvarandre, men kolliderer ikkje når dei møtest. Dei går tvers gjennom kvarandre. Det er det som er så ubegripeleg å forstå. Men vi ser det med våre eigne auger, rett på den andre sida av elva. Vi ser det, og vi ser at det ikkje kan stemma. Alt som er fast, blir oppløyst til luft. Som skyer, som elefantar, som hestekrefter, som regn, som vognene på Kabelbanen, som går rett gjennom kvarandre. (s. 12)

Natur og kultur glir over i kvarandre. Den barnlege fantasien («vi ser det») kolliderer mot realitetssansen («ser at det ikkje kan stemma»), samtidig

som blikket flytter seg frå skyene på himmelen og ned mot jorda: «som hestekrefter, som regn, som vognene på Kabelbanen». Forteljarens posisjon er tvitydig. Språket hans spelar på barnlege forestillingar, med tilbakeblikk på korleis han og kameratane opplevde situasjonen den gongen for lenge sidan, men det er samtidig prega av den vaksne sitt medvit: «Alt det faste fordampar til luft». *Det kommunistiske manifestet*, den klassiske teksten til Marx og Engels, blir del av den poetiske skildringa av gutane som ligg på grasbakken utanfor fabrikkjen og lar fantasien få spelerom. Vognene på kabelbanen blir til mytiske elefantar som trampar gjennom historia, for så å forsvinne, slik vognene faktisk gjer, ikkje i skyene, men i sjøen, når kabelbanen blir riven mot slutten av romanen. Opninga gir oss eit godt døme på noko av det karakteristiske ved Fløgstads skrivemåte, som er utprega litterær, og ofte poetisk, samtidig som den heile tida har rot i røynda, både den materielle, den politiske og den språklege.

På same måte som i delar av *Dalen Portland* kan forteljemåten i *Grand Manila* minne om sjølvbiografiens sentralperspektiv, men ikkje i nokon av romanane er det snakk om noko anna enn ein viss strukturell likskap. I den første blir «sjølvbiografien» til Rasmus punkttert av parodi og satire. I *Grand Manila* blir den individualiserande diskursen undergraven av at forteljaren – som også er fiktiv forfattar – er anonym. Til førstepersonsforteljar å vere er det sjeldan at han uttrykkjer seg i «eg»-form. Det er påfallande, og må forståast som eit resultat av forteljarens dobbeltrolle som fiktiv forfattar og historikar. Når historikaren talar, er det med fagpersonens distanserte og analytiske blikk på fortida, som forfattar og forteljar er han meir subjektiv. Denne dobbeltrolla er i seg sjølv ein del av romanens historietematikk.

I *Dalen Portland* såg vi at teksten vekslar mellom ekstra- og intradiegetisk forteljing, jamvel innanfor same kapittel. I *Grand Manila* blir forteljarens utseiingsposisjon tvitydig ikkje berre ved at han er anonym, trass i at han er ein handlande person, men ved at han uttrykkjer seg både som eg-forteljar, som talar på eigne vegner, og som ekstradiegetisk («allvitande») forteljar med innblikk i andre personars tankar og kjensler (gjennom intern fokalisering). Fløgstad bryt dermed den veletablerte regelen om at forteljaren ikkje kan vere både «autoral» og «personal» på same tid. I staden for å oppfatte det som ein estetisk «feil» kan vi sjå det

som eit brot både med den realistiske romanens objektiverande og (sjølv) biografiske fiksjonsform.

Historikar-forteljarens refererande, observerande og analyserande blikk vekslar med attgivinga av personars indre liv, som i skildringa av den finske innvandrararen Jerry Dørmænen, som arbeider ved smelteverket. Han blir av arbeidskameratane omtalt som «den mest keisame mannen i verda». I røynda ei dramatisk forhistorie:

I lys av det vi i dag veit, er det lett å forstå at Jerry Dørmænen klamra seg til rattet som pensa vognene av og på den glinsande kabelen. Når grippen tok kabelen, drog rykket i kroppen han med, men fortalde også at grunnen kunne svikta under han, kvar dag, kvar natt, mange gonger på kvart skift, slik at han enten blei dradd med, eller måtte gå av. Livets tråd var ein kabel, lydlaus med si tunge last. [...] Nattskiftet gjekk mot slutten, det grydde av dag over fjorden, og han må ha tenkt på ein annan morgon for lenge sidan, då grunnen svikta under føtene hans. Han var døden nær. (s. 77)

Her talar forteljaren på egne vegner, subjektivt og poetisk – med «kabelen» og «fallet» som berande metaforar. Eitt av romanens omkved er dette: «Eg har sett mange kablar ryka.» Første gong det blir presentert, held forteljaren fram slik:

Jerry Dørmænen, Sigfred Lima, Gudmund Thu og Store-Kjekken er knytte saman av ein glinsande kabel med kordellar av stål og stil. Sjølv om den dreg tredve vogner, halvparten fullasta med malm, langs heile Banen frå importkaien og opp på tipp, er vaieren ikkje tjukkare enn eit vanleg manilatau. Men den er tvinna saman av sterke kordellar og eit sant helvete å spleisa, når den slitnar, og det blir kabelsjau. / Men slik er livet. (s. 17)

«Og slik er romanen», kunne det vere freistande å legge til, ved at forteljarens subjektivitet blir farga av eit kollektivt språk i nær samklang med det fysiske arbeidet.

I opninga av *Dalen Portland* møter vi eit kvinneleg blikk. Det finn vi langt meir av det i *Grand Manila*. I ein samtale med Jerry Dørmænen seier Madli Hidle: «Du må måla luftslottet ditt blått, sa ho. Det gjer eg. Då held det med eitt strøk» (s. 46). Fyndorda hennar går igjen i teksten som omkved, framført ikkje berre av henne, men av eit fleirstemt kor. Igjen ser

vi at språket framstår som både individuelt og kollektivt, samtidig som det er integrert i forfattarens litterære og poetiske språk. Eit anna døme på dette er skildringa av Madli Hiddles hemmelege og tragikomiske forsøk på å lære seg engelsk ved å pugge lydskrifta i ordboka, ord for ord og i alfabetisk orden. Men glosene hennar fungerer også på eit anna nivå, som indirekte kommentarar til andre personar og hendingar i romanen. Dermed peikar personens individualiserte tale utover mot ei verd som er større, sjølv om det ligg utanfor personens medvit. På romanens overordna tekstnivå fungerer også Madli Hiddles «løyndemål», dei engelske ordboksorda i lydskrift, som apropos til romanens kapitalismekritikk, slik vi ser når ho puggar oppslagsorda «*united, universal, universe, USA*» (s. 286) og «*subject, subjunctive, subliminal, submarine, submission*» (s. 293).

At stemmene i romanen fungerer på fleire nivå, får vi eit klart bilete av også i historia om songaren Janne Angelika Thu. Ho har eitt bein i den gamle og eitt i den moderne folkekulturen. Slik representerer ho ulike sider ved den «låge» kulturen i romanen. I dei sjølvskrivne tekstane hennar er det nokre gjenkjennelege bilete som går att: den blå himmelen, skyene, veven, filleryene. I ein av dei, som er tileigna mora, Gledis Thu, kjem dette til uttrykk slik (s. 340):

[...]

Om det trekker opp med skyer
 Sjølv om himmelen er blå
 Og du og eg er under dei
 Og vi likevel er ovanpå
 Der vegen mot ein annan stad
 Er vevd av alle kvinner
 Som viser vegen vi kan ta
 Dit livet går på skinner
 Nei, du går ikkje på piller
 Når du går omkring på skyer
 For du trør på gamle filler –
 Når du trur du går på skyer
 Går du rundt på filleryer

[...]

Dette er songlyrikk, med vers og refreng, slik vi finn fleire døme på også i *Dalen Portland*. Songen seier noko ikkje berre om Janne Angelika Thu som tekstforfattar, men fungerer også som underleggjerande og metafiksjonell kommentar på romanens overordna tekstnivå. Teksten spelar på folkelege ordtak og seiemåtar som Janne Angelika kjenner frå oppveksten på Byanlegget. Skymotivet peikar attende på opninga, der gutane fantaserer om kva skyene forestiller. I songen blir dei barnlege forestillingane «korrigererte»: Same kva du trur, er det ikkje luftige skyer du går på, høgt oppe på himmelen, men golvteppe, vovne av gamle filler, nyttige ting som er skapte her nede på jorda. Slik fungerer songteksten som samlande bilete på den dialektiske samanhengen mellom det materielle og det åndelege (fantasien), men også mellom fortid, notid og framtid, i tekstens fiksjonsunivers. Filleryene peikar mot at det låge, det som er forkasta, kan brukast som eit nytt grunnlag å trø på – og slik få fornya verdi. Dermed ser vi også ein samheng mellom songteksten og romanens historietematikk.

Skymotivet dukkar opp også på slutten av romanen, der son til Madli Hidle, Helge, seier til kona si: «Vi trur vi går på skyer, men vi går på filleryer» (s. 409). Utsegna peikar attende til opningskapitlet. På det tidspunktet han seier dette, er han pasient på psykiatrisk sjukehus, men same kor galen han måtte vere, nyttar han dei same folkeleg-surrealistiske bileta som andre personar i romanen. Såleis er han på same tid *utanfor* den symbolske ordens fornuft og *innanfor* ein sosial og språkleg fellesskap som kanskje ikkje passar heilt inn i «normaliteten», men som nett opp derfor passar inn i romanens mangfaldige vev av stemmer.

Romanen som skriftkulturell praksis

Etter desse dykka ned i Fløgstads romankunst kan spørsmålet om nynorskens rolle i forfattarskapen stillast på nytt. Fløgstads romanar er noko av den mest musikalske prosaen som blir skriven på norsk i dag, og slik sett kunne han kanskje seiast å tilfredstille oppfatninga av nynorsk som vakert og velklingande litteraturspråk. Men så er det desse irriterande blødmane og bannorda og alt det andre «lave» som bryt ned det «høge». Men denne dikotomien blir for enkel. Det folkemålet Fløgstad nyttar seg av, og

den populærkulturen (songane) han diktar opp både i *Dalen Portland* og *Grand Manila*, står ikkje mot kvarandre i diametral motsetning. Ovanfor har vi sett ei rekkje døme på korleis folkemålet blir språkleg råstoff for forfattaren, ikkje åleine, men i kombinasjon med språk og innsikter frå eit mangfald av kjelder. Eit kjenneteikn på Fløgstads romanar er nettopp den store mengda av intertekstuelle referansar. Det kan ein bli både imponert og trøyyt av, alt etter som, men poenget er at dette er røyster som inngår i eit dialogisk forhold til kvarandre og må forståast slik, ikkje som summen av alt, men som spenningsfylt relasjon.

Når Fløgstad omtalar smelteverket som «metaforprodusent», peikar det i retning av ein materialistisk fundert poetikk. Korleis skal vi forstå dette? Det er nok ikkje så enkelt at Fløgstad i sin ungdom hadde arbeid på fabrikk i Sauda, og at dette gav han nokre bestemte praktiske og språklege erfaringar, eller at det å skrive er hardt arbeid. Å ta språket i bruk i litterær skaping må heller forståast som sosial og kulturell *praksis*. Praksis i materialistisk og dialektisk tyding vil seie at det er eit *subjekt* som handlar, ikkje som eineståande Individ, men som del av ein symbolsk (språkleg-kulturell) orden. Som subjekt er vi per definisjon underkasta autoriteten, men vi har også ein relativ fridom til å handle i opposisjon til makta, og til å endre språket. Dette gjeld generelt og potensielt for all sosial språkhandling. Kva så med ein skjønnlitterær forfattar som skriv på nynorsk – eit skriftspråk som i sitt historiske og normative grunnlag er basert på norsk folkemål?

I punktanalysane ovanfor har eg med referanse til Fløgstads poetikk og Bakhtins romanteori prøvd å vise korleis tekstens røyster vev seg saman til ein motsetningsfull heilskap. Det dialogiske hos Fløgstad handlar ikkje primært om samtalar mellom aktørane. «Dialog» i bakhtinsk forstand må forståast metaforisk, som samtalar mellom sosiale og ideologiske diskursar på tvers av tekstnivå. I *Dalen Portland* møtest Arnold og Rasmus berre ein gong (s. 188 ff.), og då bryt kommunikasjonen mellom den heimvende eventyraren og den illusjonslause sosialdemokraten saman. Dei snakkar forbi kvarandre. Men på *tekstens* nivå møtest stemmene deira som uttrykk for to livsvegar og to ulike medvitsformer, som begge spring ut av den same sosiale og kulturelle bakgrunnen. Dei er både like og ulike, og slik sett syskenbarn også i metaforisk tyding. Samtidig ser vi

at det også finst ein «dialog» mellom røyster i ein og same person. (Rasmus er ein fantast ikkje berre ved at han reiser ut i verda og opplever dei mest utrulege ting (om han då ikkje har dikta dei opp), men også i politisk forstand.) Personane i Fløgstads romanar er meir enn handlingsberande *aktørar*. Som sosiale subjekt er dei også *aktantar* (i Greimas' tyding) og dermed berarar av ideologi. Slik fungerer romanen som sosialt og kulturelt laboratorium, som språkleg «kulturstudium» i eigen rett (Shevtsova, 1991). Som kulturelle tekstar er Fløgstads fiksjonar «ureine». Romanane hans er hybride konstruksjonar ved at dei blandar ulike sjangertrekk og teksttypar, prosa og poesi, fakta og fiksjon, og stilnivåa vekslar heile tida.

Fløgstad reknar seg ikkje som «nynorskforfattar», men det folkemålet og den motkulturen som er grunnlaget for nynorsken, er avgjerande for han, sjølv om omgrepet «folkemål» nok er meir fleirsidig og omfattande enn det var for Aasen, som skulle finne eit normativt grunnlag for eit nytt, norsk skriftmål. Mykje tydar på at det er dei subversive sidene ved folkemålet som veg tyngst for Fløgstad. Det er i alle fall ikkje norskdomen eller folkelegdomen i nasjonalromantisk forstand. Det finst mange variantar av nynorsk. Trass i ei viss innstramming av normalen i seinare tid er det eit fleksibelt skriftspråk, med rom for ulike stilnivå og tilpasningar til dialektar. Dette blir utnytta av Fløgstad (som også tillèt seg eitt og anna brot med normalen). Men det viktigaste i dette er ikkje formverket eller skriftnorma, men vokabularet,¹³ seiemåtane og stilnivåa, med andre ord språkets *litterære* funksjon. For Fløgstad er det opplagt at nynorskens fleksibilitet er viktig. Den gir rom for den fleirstemte dialogiske talen, Bakhtins *heteroglossia*, men også for den karnevaleske blandinga av høgt og lågt som allereie på 1970-talet vart ein sentral del av poetikken hans. Det er liten tvil om at Fløgstads litterære nynorsk ligg eit godt stykke unna den opphøgde romantiske og nasjonale tradisjonen i nynorsk litteratur, men samtidig kan han gjere seg nytte av den på parodierande vis, slik vi såg i *Dalen Portland*. Men nettopp parodien er ein sentral del av

13 I 2014 gjorde Lars Johnsen og Trond Haugen ved Nasjonalbiblioteket ei digital oppteljing av einskildord hos ulike norske forfattarar. Hos Knut Hamsun fann dei 92 000 einskildord, hos Dag Solstad 78 000, men på suveren førsteplass kom Kjartan Fløgstad, med 112 000 ord. Kjelde: <https://framtida.no/2014/05/15/flogstad-tronar-pa-ord-toppen>. For ordens skuld: Dette er sjølv sagt ikkje nokon tilstrekkeleg målestokk for litterær kvalitet.

karnevalstradisjonen – som blir ført vidare i den polyfone romanforma som Fløgstad kjenner seg heime i.

Det «folkelege» hos Fløgstad gjeld ikkje berre språket, men kulturen i det heile. Korleis skal vi forstå Fløgstads forhold til nynorsken i lys av synet hans på populærkulturen – som kanskje ikkje, når det kjem til stykket, er mindre ambivalent? Det har jo aldri vore slik at han forsvarar rått og ròte av det som fell inn under nemninga populærkultur. Tvert imot har han hevda at nitti prosent av populærlitteraturen ikkje er verdt papiret han er skriven på («Den dialektiske detektiv», LVP 1981). Fløgstad er fullt medviten om at det meste av populærkulturen er ideologisk stadfestande, for ikkje å seie reaksjonær, men også om at han er tvitydig. For å kunne nå konsumentane må han gi dei noko som svarar på grunnleggande behov i det seinkapitalistiske samfunnet, om enn på mytologiserande vis. Men som kjent er myten aldri tatt heilt ut av lause lufta. Viss det var tilfelle, ville den misse all kraft og interesse. Fleire av Fløgstads romanfigurar, og historiene om dei, kan forståast i lys av ein slik dialektikk.

Når Fløgstad tar i bruk språk og mytologiar frå folkekulturen og koplar dette med avansert samfunnsteori, skjer det noko interessant. Bruken av folkemålets ressursar gjer ikkje Fløgstads romanar til lågkultur, men det opnar ei kontaktzone og skaper ein friksjon mellom høgt og lågt, ved at høgst ulike stemmer, frå den lågaste bannskap til den høgaste salmesong, frå den flauaste blødme (som har irritert så mange estetar) til abstrakt teori, møtest til «samtale» i romanens tekstlege rom.

Fløgstads diktning gir oss ikkje noko prov på at «den nynorske romanen» finst – som essensiell sjangerkategori. Den litterære forma hans har ei rad føresetnader, materielle, sosiale, politiske, litterære og personlege, som ikkje har noko direkte med nynorsken å gjere. Men gjennom bruken av det nynorske skriftmålet – om tema som ikkje er avgrensa til bygda og livet på landet (der nynorsken tradisjonelt høyrer heime), og gjennom den dialogiske utnyttinga av rikdommen i folkemålet, har han utvikla ein skrivemåte som knapt ville vere mogleg utan nynorsken. Nynorsk er eit skriftspråk, men samtidig eit språk som skil seg frå andre ved den nære kontakten med det folkelege talemålet. Romanen er ein skrift-sjanger, som ifølgje Bakhtin (1998) også er ein *talesjanger* i den forstand at han står i nær kontakt med ei rekkje underordna talesjangrar. For Fløgstad er

det talte folkemålet – i alt sitt mangfald – ein grunnleggande ressurs, ikkje berre som folkeleg daglegtale, men også som talekunst og som opposisjonelt «løyndemål». I *Grand Manila* lar han folkelege fantasier om skyer og filleryer gå som metaforiske omkved gjennom forteljinga. I *Dalen Portland* monterer han inn i teksten (og fabrikkjen) eit fiktivt *alter ego* som sit og bankar på ein «mur av taushet» og «lyttar etter holrom i språket». Det er ei forestilling om to gna og den «stumme talen»¹⁴ som vi kunne knyte til folkemålet som «løyndemål». Å hente folkemålet inn i teksten vil ikkje seie å la «folket» endeleg få tale med si eiga stemme, fritt og uhemma, men å setje det i spel i den moderne romanens motsetningsfulle skriftpraksis.

Summary

Is it meaningful to talk about novels written in *nynorsk* as a genre of its own? The article addresses this question with reference to the authorship of Kjartan Fløgstad. I start with a short presentation of Fløgstad's own understanding of the relationship between *nynorsk* and literature and connects this to his poetics, with a special attention to one of his greatest theoretical influences: Mikhail Bakhtin. As examples of Fløgstad's novelistic art I present close readings of selected sections from two of his novels: *Dalen Portland [Dollar Road]* (1977) and *Grand Manila* (2006). I examine here how the author uses and combines different narrative voices and textual levels in his literary explorations of Norwegian society at two historical moments. The function of popular language in Fløgstad's narrative dialogism is given special attention. Finally I relate my findings to the initial question: is there a 'nynorsk novel' in Fløgstad's authorship?

¹⁴ Eg låner her eit uttrykk frå den franske filosofen Jacques Rancière (1998), som ser *la parole muette* (den stumme talen) som eit uttrykk for den frisetjinga av *skrifta* som startar med romantikken og etter kvart blir eit dominerande trekk ved litteraturen, i opposisjon til litteraturen som representasjon (mimesis). Som vi har sett, er denne motsetninga innebygd også i Fløgstads romanar.

Litteratur

- Aasen, A. J. (2006). «Retretten til skrifta». *Språkkritikk og globalisering i nokre romanar av Kjartan Fløgstad*. Doktoravhandling ved NTNU.
- Bakhtin, M. (1990 [1934–1935]). Discourse in the Novel. I M. Holquist (Red.), *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, (s. 259–422). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1991a [1963]). *Dostojevskijs poetik*. Oms. av Lars Fyhr og Johan Öberg. Gråbo: Anthropos.
- Bakhtin, M. (1991b). Epos og roman. Om romanstudiets metodologi. I A. Kittang et al. (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*, (s. 125–148). Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, M. (1998 [1953–54]). *Spørsmålet om talegenrane*. Oms. av Rasmus Slaattelid. Bergen: Ariadne forlag.
- Bakhtin, M. (2017 [1965]). *Latterens historie. Francois Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. Oms. frå russisk av Geir Pollen. Oslo: Vidarforlaget.
- Benjamin, W. (2014 [1940]). Om historiebegrepet. I W. Benjamin: *Skrifter i utvalg I*, ved Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget.
- Dahl, W. (1981). *Norges litteratur. I Tid og tekst 1814–1884*. Oslo: Aschehoug.
- Fløgstad, K. (1977). *Dalen Portland*. Oslo: Samlaget.
- Fløgstad, K. (1981). *Loven vest for Pecos og andre essays om populær kunst og kulturindustri*. Oslo: Gyldendal.
- Fløgstad, K. (1983). *Ordlyden*. Oslo: Samlaget.
- Fløgstad, K. (1988). *Tyrannosaurus Text. Essay*. Oslo: Samlaget.
- Fløgstad, K. (1994). *Ved Roma port*. Oslo: Samlaget.
- Fløgstad, K. (1996). *Antipoder*. Essays. Oslo: Gyldendal.
- Fløgstad, K. (2006). *Grand Manila*. Oslo: Gyldendal.
- Genette, G. (1993 [1971]). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
- Gujord, H. (2018). *Fløgstad Verk. Skriftprosessar. Produksjonslinjer*. Oslo: Samlaget.
- Hjorthol, G. (1996) (2015). Å gå på filleryer. Historie og repetisjon i Kjartan Fløgstads *Grand Manila*. *Edda* 115 (3), 209–226.
- Kittang, A. (1977). Mellom fiksjonar og realitetar. Kjartan Fløgstad og «Dalen Portland». *Syn og Segn* (9), 514–525.
- Lothe, J. et al. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lukács, G. (2008 [1952]). Forord til Balzac og den franske realismen. I A. Kittang et al. (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 305–315). Oslo: Universitetsforlaget.
- Marx, K. (1970 [1845]). *Verker i utvalg* (2). Oslo: Pax.

- Rancière, J. (1998). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette Littératures.
- Sandberg, K. L. (2018). *Kapitalistisk skuld etter 1989. Utviklinga av ein historiekritikk i fire verk av Kjartan Fløgstad*. Ph.d.-avhandling. Universitetet i Oslo.
- Shevtsova, M. (1991). Dialogism in the Novel and Bakhtins Theory of Culture. *New Literary History* 23 (3), 747–763.
- Stegane, I. (1978). Kjartan Fløgstads nye roman. *Vinduet* (1), 42–46.
- Sørbø, J. I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.