

Asbjørn Kolberg:

***Underdog* – en moderne dannelsesroman?**

Forelesningsmanuskript til kurset "Nordisk oppvekst. Tematisering av barndom og ungdom i nyere nordisk prosa", første samling 21.2.06. Sidetallene henviser til Torbjørn Flygt: *Underdog*, MånPocket-utgaven 2002.

1. Preludium

Romanen *Underdog* av Torbjørn Flygt skildrer oppvekst i Malmø på 1970-80-tallet, og som et litt morsomt apropos kan nevnes at malmøboen Mikael Wiehe berører en tilsvarende oppvekst- og livsskjebnetematikk i sin "Basin Street Blues"¹. Temmelig uhøytidelig sagt kan den dermed presenteres som en kortversjon av boka. En sentral person i sangen heter sågar Torbjørn! I romanen er det faktisk et par referanser til Wiehe, indirekte og direkte: Hoola-Bandoola-band (s. 72) og Mikael Wiehes "Titanic" (s. 250).

Om tittelen på denne forelesningen: Her er det spilt bevisst på den smule selvmotsigelse som eventuelt kan ligge i sammenstillingen mellom moderne roman (i en viss mening) og dannelsesroman, en romanform fra 1700-1800-tallet.

2. En livshistorie

La oss begynne med det ytre. *Underdog* er en relativt omfangsrik bok med sine nesten 400 sider og 69 kapitler. De har verken nummer eller tittel, de fleste er korte, gjennomsnittlig 5-6 sider. Denne inndelingen avspeiler bokas episodiske struktur, hendelser følger hverandre kronologisk, og bindes sammen, ikke av et mysterium som skal oppklares, men av personer, miljø og tiden som går. Vår, jul, vinter, vår, høst, og skoleårets syklus. Det hele formidlet av en jeg-forteller som faktisk, viser det seg etter hvert, opererer på to plan. Han forteller om seg selv, sin mor og søster, og oppvekstmiljøet: kamerater, nabolag, skole, og etter hvert forflytter vi oss til andre deler av Malmø og det sørlige Sverige.

Fortellingen strekker seg over en tiårsperiode; den åpner i 1974 (skjønner man etter hvert); jeg-fortelleren sier at han er 10, søsteren Monika (Monkan) er 15. Fortellingen slutter med Springsteen-konserten i Gøteborg i 1985.

Jeg-personen heter Johan Kraft (etternavnet nevnes s. 164). Kraft (!); han har samme alder som sin forfatter (vi skjønner etter hvert av sammenhengen at Johan er født i 1964). Har man først merket seg slike paralleller, vil man kanskje bli oppmerksom på flere, for eksempel at både jeg-personens og forfatterens navn har noen trekk til felles: Begge fornavnene, Torbjørn og Johan, har to stavelser; Flygt/Kraft, begge har én stavelse og samme konsonant-vokal-struktur. I bøker som denne, med sin sterke tid-sted-tilknytning, og hvor teksten inviterer til å se paralleller mellom forteller og forfatter, blir man uvilkarlig nysgjerrig på om det kan finnes biografiske trekk. Kan man, så å si, snakke om et begjær etter kunnskap om det virkelige mennesket bak fiksjonen? Er det en allmenn leserholdning?

Det hele er en livshistorie, eller egentlig flere, sterkt knyttet til et miljø: tid og sted. Hvis vi ser på Malmø-kartet, vil vi få bekreftet sted-tilknytningen; Borgmästargården fins! Dette er en roman, går det da an å si at handlingen utspiller seg i et ikke-fiktivt landskap?

¹ Fra "Wiehe – 30 sanger"/"Portrett"/"Mikael Wiehe i original". Malmø, mai 1988

Neppe, men tid-sted-beskrivelsen er *gjenkjennbar* på detaljplanet, og det gir fortellingen et skinn av autenticitet.

Spørsmålet om hva som kjennetegner den fiktive fortellingen, til forskjell fra den ikke-fiktive, er selvsagt grunnleggende i litteraturvitenskapen. Narratologen Dorrit Cohn har vært opptatt av dette spørsmålet. I *The Distinction of Fiction* (1999) forsøker hun å kretse inn skillet mellom det fiktive og det ikke-fiktive. Hun betegner fiksjonsfortellingen som en non-referensiell fortelling og sier videre at en fiksjonsfortelling skaper den verden den refererer til, ved å referere til den.² *Underdog* er en roman, altså en fiksjonsfortelling, og dermed non-referensiell; den skaper sitt fiktive univers gjennom i stor grad å referere til et Malmø og et Sverige som lar seg historisk dokumentere, men som likevel blir fiksjonalisert ved at denne beskrevne verden er en del av en roman. Dette spennet mellom det fiktive og det ikke-fiktive skaper selvsagt spesielle leserposisjoner og leserforventninger, og gjør at oppvekstromaner av denne typen nærmer seg biografien. Symptomatisk for en slik leserposisjon er spørsmål til forfatteren om det er hans egen livshistorie som beskrives, mer eller mindre kamuflert gjennom fiksjonelle grep. Torbjörn Flygt blir også typisk nok stilt slike spørsmål. Han avviser at det skulle være en selvbiografi, men han skildrer etter eget utsagn miljøet han selv har vokst opp i. Videre sier han at "själva upplevelsen av att vara underdog är självbiografisk – annars är det fiktion från början till slut."³

3. Sjangerperspektiv: En moderne dannelsesroman

Jeg skal i det følgende se litt nærmere på *Underdog* ut fra de grunnleggende narratologiske aspektene *hva* som fortelles, *hvordan* det hele fortelles, og hvordan denne romanen inviterer til ulike fortolkninger, selv om den ikke er en utpreget åpen tekst for å bruke Umberto Ecos dikotomi om åpne og lukkede tekster.

Underdog er et godt eksempel på at romanen er en fleksibel sjanger. Romanen representerer ingen fasttømret og kanonisk gitt form, den er fortsatt under utvikling slik Mikhael Bakhtin ser den i sitt ofte refererte essay "Epos og roman"⁴. *Underdog* utgjør en slags sjangermessig montasje. Den er som tekst mangfoldig. Innvevd i den overordnede narrative strukturen finner man mindre fortellinger, mini-essays, sosiologiske studier og samfunns satire (kostelig er betraktningene om skolemåltidet s. 41), tidsbilder, fortellinger om kjærlighet, fødsel og død. Og poesi: Se på skildringen av våren, s. 62! Og ikke minst er romanen rik på scener og opptrinn; poengterte episoder med punch-line, som for eksempel Lasses lakoniske svar da Johan stolt kunngjør at han har vært sammen med Birgitta: -"välkommen i klubben" (s. 275).

Til tross for den episodiske strukturen taper man aldri den røde tråden av syne, fortelleren leder oss ved hånden gjennom mangfoldet, slik at det hele framstår som en episk helhet. Denne helheten konstitueres av Johans fortelling om seg selv, sin familie og sine venner i Malmø fra 1974 til 1985. Dermed nærmer vi oss begrepet oppvekstroman eller generasjonsroman. Jeg vil nemlig hevde at *Underdog* slik sett er skrevet inn i kjente sjangermønstre, siden oppvekstromanen i vår tid på mange måter har sin forløper i dannelsesromanen slik vi kjenner den fra 1700- og 1800-tallet. Denne *underkategorien* av

² Dorrit Cohn: "'Fiktion' som ikke-referentiell fortælling" i: Iversen og Skov-Nielsen (red.): *Narratologi*, Kbh. 2004, s. 129.

³ Flygt intervjuet i 2001 av Stephen Farran-Lee. Förlaget Norstedts nettside. (Hentet 25.1.06): <http://www.panorstedt.se/templates/Norstedts/Page.aspx?id=28842>

⁴ Opprinnelig holdt som foredrag ved Institutt for verdenslitteratur i Moskva 1941. Norsk oversettelse ved Jostein Børtnes: Mikhael Bakhtin: "Epos og roman". I Kittang, Linneberg, Melberg og Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo 2003

romanen kan kanskje sies å ha fått sin kanoniske form; den har sitt typiske forløp, den er knyttet til en historisk epoke, og dens mønster er ikke lenger produktivt, annet enn som parodi eller som ironisk grep⁵.

Dannelsesromanen skildrer hovedpersonens (vanligvis en manns) liv fra umoden yngling via ulike hendelser og utfordringer gjennom formative år, hvorigjennom personen modnes og til slutt kan slå seg til ro i livet som en erfaren voksen. Ikke sjelden benyttes det velkjente skjemaet "hjemme – hjemløs – hjem" for å beskrive forløpet i den klassiske dannelsesromanen. På dansk er Meir Aron Goldschmidts roman *Hjemløs* (1853-57) et typisk eksempel:

"Romanen falder i tre dele, der med titlerne alene placerer den i litteraturhistorien som klassiker: Hjemme - Hjemløs - Hjem. Tredelingen betegner livsfaserne: 'Hjemme' er barndommen (at være til). 'Hjemløs' er den søgende overgang til voksenlivet (at blive til). 'Hjem' er modning og etablering (at høre til). Konstruktionen har litteraturteoretisk igennem det 20. århundrede dannet model for dannelsesromanens form og struktur"⁶

Mønsteret fins i eventyr, og er fortsatt produktivt i barnelitteraturen⁷; dypest sett i alle fortellinger med lykkelig slutt, hvor bitene faller på plass. Mønsteret gjelder knapt de fleste moderne romaner hvor man vanligvis har en åpen eller sågar en negativ slutt. Det interessante er at vi strukturerer våre egne livshistorier etter slike narratologiske forløpsskjemaer. Man kan drøfte om de er kulturbestemte eller om de representerer et antropologisk trekk ved menneskets oppfatning av verden og tilværelsen, basert på den grunnleggende menneskelige erfaring at vi fødes, lever, og dør. Det er imidlertid klart at vi sosialiseres inn i de rådende språklige sjangrene, og det er neppe noen tvil om at alle fortellingene vi eksponeres for i ulike medier, fungerer som mønster og fortolkningsnøkler for våre egne liv⁸. Våre egne livshistorier ville kanskje følge mønsteret hjemme – hjemløs – (hjem) - åpen slutt? Hvor den åpne slutten paradoksalt nok innbefatter det faktum at vi en gang skal dø.

Sylvi Penne tar i *Norsk som identitetsfag* (2001) opp betydningen de kulturelle fortellingene har for vår identitetsdannelse. Her skriver hun at "Fortellingens modale former vil alltid si noe om tidsånden."⁹ Hun viser til psykologen Kenneth Gergen som i en artikkel fra 1998 bl.a. drøfter hva som kjennetegner vår vestlige kulturs rådende fortellingsmønster. Basert på det faktum at enhver fortelling har en slutt ladet med verdi, suksess eller nederlag for å nevne to ytterpunkter, nevner han tre grunnleggende fortellingsstrukturer ("three rudimentary forms of narrative")¹⁰: The stability narrative (den stabile fortellingen), The progressive narrative (den progressive fortellingen) og The regressive narrative (den regressive fortellingen)¹¹.

Sylvi Penne nevner representative eksempler på de tre grunnstrukturene: 1. Den stabile fortellingen (stillstand): Hamsuns *Sult*, Saabye Christensens *Bly*. 2. Den progressive

⁵ Ibid. s. 127

⁶ Iben Holk: "Nemesis-koden. 8. Hjemløs". På nettstedet *Epoke – danske romaner før 1900*: http://www.epoke.dk/goldschmidt_bio_08.asp Publisert 8. april 2005. Oppdatert 8. november 2005. Hentet: 15.2.2006.

⁷ Kanskje først og fremst i varianten "hjemme – ute – hjem" eller "hjemme – avreise – eventyr (adventure) – hjemkomst".

⁸ Dette er problemstillinger som bl.a. behandles i Marianne Horsdal: *Livets fortællinger – en bog om livshistorier og identitet*, København 1999.

⁹ Sylvi Penne: *Norsk som identitetsfag*, 2001, s. 99

¹⁰ Kenneth J. Gergen: "Narrative, Moral Identity and Historical Consciousness: a social Constructionist Account" nettsjón hentet 29.1.06: <http://www.swarthmore.edu/SocSci/kgergen1/web/page.phtml?id=manu3>

¹¹ De norske oversettelsene er Sylvi Pennes (*Norsk som identitetsfag*, s. 99)

fortellingen: bl.a. eventyr, myter, dannelsesromanen, biografier, og Loes *Naiv.Super.* 3. Den regressive fortellingen: tragedien, og bl.a. Skrams *Forrådt*, Solstad *Genanse og verdighet*.¹²

Selvsagt står man i fare for å redusere et litterært verks flertydighet ved å benytte slike merkelapper, og Penne skriver da også at alle grunnformene kan forekomme innenfor en og samme overordnede fortelling. Brukt med denne reservasjon in mente, kan de være nyttige som utgangspunkt for interessante refleksjoner. Spørsmålet er da om man faktisk finner elementer av alle i *Underdog*?

Hvis vi holder oss til fortellerens egen livshistorie i *Underdog*, må vi se litt nærmere på hva som faktisk er selve fortellingen i denne romanen, for vi møter nemlig to tidsplan, og egentlig opptrer fortelleren på begge nivåer, skjønner vi etter hvert. I åpningskapitlet møter vi en jeg-forteller som sier han er 10 år, og vi befinner oss i 1974 (skjønner vi senere). Han forteller tilsynelatende ikke i tilbakeblikk, fortellingens tempus er presens. Senere dukker det opp en annen stemme, som kommenterer fortellingen, som av og til refererer til jeg-fortelleren som Johan, og som beretter at han forteller om den gang han var barn osv. Vi skjønner etter hvert at dette er det faktiske fortellerplanet: nåtid ca. 2000; blant annet refereres det på dette planet til Øresundsbrua som skal åpnes (s. 348-9). Noe som i den ikke-fiktive verden skjer 1.7.2000. Scenen det er snakk om her, skjer kanskje i 1999, den er sett i tilbakeblikk fra fortellettidspunktet, som da kan sies være ca. 2000.

I narratologiske analyser skiller man mellom fortellingen slik den blir presentert av fortelleren (som er et *utvalg* hendelser kjedet sammen i fortellerens framstilling), og det kronologiske forløpet som ligger til grunn for denne fortellingen, og som man som leser (re)konstruerer gjennom lesningen.¹³ Fortellingen som blir fortalt, altså teksten slik den foreligger, benevnes på ulike måter, vanligvis *fortelling* eller *diskurs*.¹⁴ Den kronologiske tidslinjen som leseren/tilhøreren forestiller seg ut fra fortellingen, altså det narrative innholdet, benevnes gjerne som *historien*. I tillegg opererer Genette med et tredje nivå, *narrasjonen*, selve fortellehandlingen.

For å illustrere de narrative nivåene slik de realiseres i *Underdog*, kan vi sette opp følgende tidslinje:

1940/50-----[1974 (2001) 1985]-----"Nå": 2001

Fortellingen (diskursen) er representert ved den ubrutte linjen fra 1974 til 1985 (innskutt i kronologien er innslag fra fortellettidspunktet, 2001). Den stiplede linjen representerer hele den overordnede historien som vi gradvis (re)konstruerer gjennom lesningen. Morens historie går tilbake til 1940-50-tallet, og selve fortellettidspunktet, altså narrasjonen, "nåtidspunktet", er 2001 (jf. s. 20 hvor fortelleren refererer til seg selv "25 år senere" hvor 25 år åpenbart fungerer som rundt tall; at fortellettidspunktet faktisk kan sies å være 2001 får man stadfestet bl.a. på s. 291 hvor fortelleren omtaler seg selv som "trettiosjuåring").

¹² Penne 2001, s. 100

¹³ Et nøkkelverk innenfor narratologien er Gérard Genette: *Discours du récit*, 1972. Engelsk oversettelse 1980: *Narrative Discourse*, Oxford: Basil Blackwell

¹⁴ Den til tider forvirrende begrepsbruken drøftes bl.a. av Leif Johan Larsen i artikkelen "Narratologi og hermeneutikk" i: Asbjørn Kolberg (red.): *Inde i fjordene*. Konferanserapport, HiNT 2001. Peter Aaslestad ser også begrepene fortelling/historie lys av etablerte begrepspar som plot/story i sin innføringsbok *Narratologi*, 1999. Et forslag til danske betegnelser på begrepsparet fortelling/historie er *fremstilling* og *forestilling* (Iversen og Skov-Nielsen (red.): *Narratologi*, Kbh. 2004, s. 18).

Det er egentlig flere livshistorier innbakt i *Underdog* (Morsans, Monikas, kameratenes), men hvis vi fortsatt holder oss til fortellerens egen historie, kan vi sette opp følgende skjema¹⁵:

Hjemme – hjemløs – åpen slutt.

Vel å merke på fortellingsnivået (diskursnivået). Hvis vi går ut fra historienivået, som er resultatet av våre fortolkninger, kan vi sette det opp på tradisjonelt vis: Hjemme- hjemløs – hjem. Fortelleren, Johan, realiserer nemlig morsans ambisjon, og etter hvert sin egen, om å komme seg opp og fram. I den forstand har vi altså å gjøre med en lykkelig slutt hvor målet nås. Johans historie er således tilsynelatende en progressiv historie i Gergens forstand.

Men vi fornemmer at den voksne, etablerte Johan, affärsjuristen med kone, barn og villa, egentlig ikke føler seg hjemme. Se spesielt s. 309 hvor han reflekterer over ikke å høre til, i kapitlet om yuppie-tiden. Og her ligger vel svaret på spørsmålet i tittelen på foredraget: Det moderne i denne dannelsesromanen er at prisen for dannelsesprosjektet er hjemløshet, - fordi dette dreier seg om en *klassereise*. Den klassereisende kommer aldri hjem i betydningen ”høre til”. Det er fristende å si det med Thomas Wolfe: You can't go home again.

4. Historienivået: handling, miljø og persongalleri

Handlingsstruktur

Bokas episodiske struktur er underlagt den grunnleggende dramaturgien som kjennetegner alle fortellinger i vår kultur: Begynnelse - midttid - avslutning, og som vi kjenner som et noe mer utførlig mønster gjennom den aristoteliske fabelen: Eksposisjon, komplikasjon, peripeti, klimaks, resolusjon.

I *Underdog* er det tilsynelatende en nokså flat hovedstruktur, mens enkelte episoder/kapitler kan ha sine komplikasjoner, høydepunkt og avtoninger. På et overordnet nivå er vel bokas komplikasjon mangelsituasjonen i den slitsomme hverdagen til den lille familien, og vi får tidlig møte morsans uttalte prosjekt, nemlig at de to barna, Johan og Monkan skal få et bedre liv enn det hun har hatt: ”Jag tänker på er, på att ni ska slippa det.” (Arbeide på fabrikken, min anm.), s 10. Her lanserer morsan egentlig det klassereiseprosjektet som er drivkraften bak hennes ambisjoner på vegne av barna, og som Monika tilsynelatende først og fremst ser ut til å følge opp. Innenfor dette forløpet, som mange vil si er bokas hovedanliggende, klasseaspektet, underdogmotivet, ligger muligens vendepunktet i kapitlet på sidene 234-235 som ender med Johans beslutning om ikke å la seg knekke:

”Och jag svär på att jag ska ta mig upp ur den her skiten som bryter ner och förgör, detta ovärdiga mögliv i pissrännan, klarade Monika det så ska jag också göra det, jag tänker överleva och inte låta mig knäckas. Det måste finnas vägar ut.”

Handlingens intensitet innenfor dette perspektivet er kanskje sterkest i skildringen av overgangen til högstadiet. Fortellerens møte med de tøffe gutta som er herskerne utenfor skoletimene, utgjør en definitiv avskjed med barndommens relative uskyld. Sterkt inntrykk gjør også skildringen av alle svikene: kameratflokkens svik overfor Roger, fortellerens dårlige samvittighet, Folke som sviker Johan og Morsan, og kanskje det som gjør aller sterkest inntrykk på leseren, Stigs svik overfor Monika og deres nyfødte barn.

¹⁵ Det ligger selvsagt en fare for overforenkling i alle skjematiseringer; med dette forbeholdet in mente kan denne tradisjonelle sjablongen brukes som bakgrunn for mulige nyanseringer i fortolkningssammenheng.

Hva er så løsningen? Å komme seg opp, skaffe seg utdanning. Begge barna følger mer eller mindre lojalt opp morsans prosjekt. Ironisk nok er det den flittige og skoleflinke Monika som kanskje ikke lykkes mens fortelleren altså ender opp som affärsjurist etter å ha valgt ”økonomisk linje” på gymnaset (s. 284) i pakt med syo-konsulentens råd og ”tidsandan”.

Miljø (tid og sted) og persongalleri

Som vi allerede har sett, spiller miljøet, tid-rommet, en viktig rolle i denne romanen; det sier seg selv i en bok som handler om menneskers livsskjebner. Vi møter først og fremst industribyen Malmø, hvor Borgmästargården utgjør rammen for livet til fortelleren og hans lille familie, og dessuten hele det barnekollektivet som på mange måter gjennom sin bakgrunn representerer et typisk tverrsnitt av folkhemmets arbeiderklasse og lavere funksjonærer. Innenfor bokas klassereiseaspekt utgjør referansene til ulike boligmiljøer et tematisk poeng. Bostedene representerer sosial plassering, flyttingen reflekterer sosial mobilitet, og samtidig en begynnende oppløsning av barndommens tilsynelatende stabilitet. Åsas familie er blant de første som flytter til radhus, og dermed foretar et lite, sosialt avansement. Flere følger etter, og fortelleren og hans nærmeste uttrykker en viss bekymring for denne utviklingen. Mobilitetsmotivet perspektiveres ved at morsan og hennes bror Leif representerer sin tids flyttebølge, fra landsbygda til byen, fra en primærnæring i nedgang til en industri i ekspansjon.

Personene i romanen grupperer seg selvsagt etter hvor viktig de er i relasjonen til fortelleren. Morsan, Monika og Johan, utgjør den lille familien som er fortellingens kjerne. For Johans utvikling utgjør kameratflokkene den neste sirkelen, selv om de nærmeste slektningene også spiller en viktig, og delvis kontrasterende rolle gjennom fortellingen. Det er morfar og mormor, og morsans bror Leif, hans kone Lisbeth og barna Bernt og Kristina. I en egen kategori kommer Johans far Folke, som representerer en interessant side ved mannsbildet i romanen. Mannen som svikter, som løper unna sitt ansvar.

Grunnleggende viktig er menneskene som befolker Borgmästargården, altså det nabolaget som utgjør Johans univers i årene før han begynner på gymnaset. En første presentasjon av hele gjengen får vi på s. 15 i kapitlet om vårens første fotballkamper (for øvrig et av avsnittene som kanskje egner seg best som frittstående lesning i en klasse hvis man synes romanen blir for omfattende).

Blant vennene og klassekameratene finner vi noen som utmerker seg, og hvis livsskjebner vi får innblikk i gjennom fortellingen, delvis i sterk kontrast til fortellerens, som for eksempel Lasse, hans tragiske skjebne avsløres allerede i form av en liten prolepse¹⁶ på side 31. Derne har vi Roger, løvetannbarnet, som lykkes mot alle odds, ham de alle svikter. Johans dårlige samvittighet. Av andre har vi Rolle (fotballtalentet, som har vært på ungdomsleir i DDR), Jerry Williams (forretningstalent, senere data-gründer, se s. 130 om majblomma-salget), Bogdan (som representerer tidens innvandrergrupper), Cissi (som skiller seg ut ved å komme fra akademikermiljø, med politisk korrekte psykiaterforeldre), Carina (som leser Hesse og Sandemose. Henne møter vi igjen på narrasjonsplanet s. 348-49, hvor det kommer fram at hun har gitt ut bok, egentlig den boka Flygt har skrevet!), Åsa (den første til å flytte til radhusområdet) og Birgitta (”diktläserskan”, se blant annet metakommentaren s. 135).

¹⁶ I narratologien betegner prolepse et tekstlig innslag som beskriver noe som skjer lenger fremme i tid enn det punktet fortellingen befinner seg på.

På gymnaset får Johan nye ”venner”, Didrik og Jakob, s. 279, fra den merkantile overklassen og som dermed representerer en verden i sterk kontrast til hans egen, og til slutt Charlotte, som blir skjellsettende for fortelleren; hun også fra borgerlig miljø. Den Johan får fast følge med, s. 345.

I en egen kategori, først og fremst som typer, har vi lærerne, viktigst det kontrasterende paret Palin og Tompan, som samtidig representerer, lett karikert, to ytterpunkt i synet på skole og pedagogikk. Uten tvil er fortellerens sympati størst med den gamle Palin, han gis etter hvert forsonlige trekk, mens den unge ”reformpedagogen” Tompan, framstilles som en rent latterlig figur (egentlig utgjør Tompan flere personer, lærerpraktikanter som kommer og går, uten å gjøre inntrykk annet enn som ”Tompør”).

5. To aspekter på diskurs-nivået

Fortellerstemme og fortellerperspektiv

Som lesere opplever vi nærhet til fortelleren. Ikke bare fordi fortelleren er dramatisert, og at fokaliseringen dermed er intern¹⁷, også fordi fortellingens tempus er presens, noe som på en måte skjuler det faktum at denne, som alle fortellinger, handler om hendelser som har skjedd, og at disse hendelsene er et utvalg gjort av fortelleren i narrasjonsøyeblikket. Slik sett er det ingen prinsipiell forskjell på fiktive og ikke-fiktive fortellinger. Perspektivet er den unge Johans, men det oppstår en spesiell distanseskapende effekt i og med innslagene med den voksne Johans stemme. Dette doble perspektivet gir leseren mulighet for å lese store deler av historien i lys av en slutt som den unge Johan ikke kjenner. Man har således altså å gjøre med en art dramatisk ironi.

Som i så mange romaner fra de siste ti-femten årene blir således selve narrasjonen synliggjort, og leseren blir forhindret fra en altfor innlevende lesning. Teksten reflekterer på ulike måter over seg selv som fortelling. Dette metanarrative planet skaper altså en viss distanse, til tross for den interne fokaliseringen. Den samme effekten har fortellerstemmens til dels satiriserende kommentarer til tidens fenomener. Disse kommentarene antar av og til form av rene mini-essays hvor perspektivet i realiteten ikke lenger er hos den unge Johan, men hos den voksne ”allvitende” Johan som hele tiden representerer det faktiske fortellerplanet¹⁸. Av og til er metakommentarene preget av humor, som for eksempel i følgende tilfelle hvor man får en parodiserende referanse til den typiske fortellerinn gripen i den førrealistiske romanen: ”Ja, det er diktläderskan som för andra gången bankar på denne historias port” (s. 234).

Narrativ tid (Temporalitet)

En viktig side ved fortellingsnivået (diskursen) er tidsforholdene, eller temporaliteten, om man vil. For å bruke Genettes terminologi (her i engelsk oversettelse) dreier det seg om Order (rekkefølge), Duration (tidsutstrekning) og Frequency (frekvens). Jeg skal i det følgende se litt nærmere ett av disse aspektene ved diskursen, nemlig tidsutstrekningen, duration. Dette dreier seg om forholdet mellom historiens tid og fortellingens (diskursens) tid, og hvordan en fortellings rytme veksler gjennom bruken av scene, referat, pauser og ellipser (”tidshull”).

¹⁷ Det narratologiske begrepet fokalisering erstatter og modifierer synsvinkelbegrepet. Begrepet er Genettes og beskrives i *Narrative Discourse*, 1980, kap. 4 Mood, s. 189 ff. En kort innføring kan leses i Aaslestad: *Narratologi*, 1999, kap. 6.

¹⁸ I disse innslagene, som kan betegnes som akronier (Aaslestad s. 52-54), kan vi neppe lenger tale om intern fokalisering, snarere om det man kaller nullfokalisering innenfor den narratologiske terminologien, den allvitende fortellerens perspektiv. Se Aaslestad, s. 86.

Den episodiske strukturen er typisk for både biografien og dannelsesromanen, og gjerne også for oppvekstromaner. Man erindrer i hendelser, som så i ettertid kjedes sammen, og gis mening i og med fortellingens overordnede struktur. Enkelte begivenheter vies mye plass, noen resymeres kort, eller utelates. En fortelling er hendelser strukturert langs en tidsakse. I *Underdog* har man den vanlige vekslingen mellom sceniske framstillinger hvor det nærmer seg samsvar mellom historiens tid og fortellingens tid, avbrutt av refererende framstillinger som kan dekke lange tidsspenn på historienivået. Et karakteristisk trekk ved *Underdog* er pausene hvor fortellerstemmen reflekterer over ulike tema med utgangspunkt i fortellingen. Disse tidligere nevnte avbruddene i forløpet har form ofte som små essays eller poetiske skisser, knyttet blant annet til årstidsskiftninger, skoleåret, skolesystemet og tidens fenomener. På den måten blir denne romanen en bred skildring, ikke bare av en oppvekst, men også av en hel epoke i Sveriges nyere historie.

6. Det lokale og det universelle

Fortellings- og historienivået tilhører fiksjonen, men referer som vi har sett, i stor grad til en historisk virkelighet: Malmø, Sverige og verden 1974-2001. Slik sett har vi å gjøre med minst tre plan i alle episke tekster: fortelling, historie og den utenomtekstlige historien som vi uvilkaarlig vil relatere fortellingen og historien til. Bare fortellingen foreligger fra forfatterens hånd, de andre nivåene er resultatet av våre fortolkninger som med hensyn til den utenomtekstlige historien selvsagt i stor grad er basert på vår kunnskap om verden.

Underdog har mange klikkbare punkt, så å si, geografisk navn, referanser til historiske personer og hendelser. De fungerer nesten som vevsidens pekere, man kan lese mer i kilder som kart, leksika og historiebøker. *Underdog* er altså i stor grad forankret i tid og rom. På det andre ytterpunktet av denne tid-rom-virkelighet-skalaen finner vi fantasy-romanens "ikke-tid", som i myten. Noe som understreker den tidløse og universelle tematikken: kampen mellom det gode og onde. Det sier seg selv at tid-rommet i en fortelling er avgjørende for hvordan leseren opplever og fortolker fortellingen. Her ligger blant annet ulike muligheter for nærhet og distanse mellom leserens erfaringshorisont og det univers tekstens aktører befinner seg innenfor.

Helle Helle sier om sin roman *Rødby-Puttgarden* (2005): "At vælge et konkret sted til en novelle eller roman kommer altid til at tilføre handlingen en masse. Den historie, der udspiller sig nedenunder, derimod, skulle helst være universell."¹⁹

Er *Underdog* universell? Jeg følte at den aktiverte min egen livshistorie på ulike måter. Og det er vel nettopp det som gjør oppvekstromaner fengende, enten de skildrer middelklassegutter på Frogner (*Beatles*) eller røff småstedoppvekst i det tospråklige Pajala i Tornedalen.

Oppvekstromaner er ikke noe nytt fenomen, men er det en særskilt interesse for det i dag? Skyldes det vår tids opptatthet av identitetsbygging? Man sier gjerne at individet selv må konstruere sin identitet, man er i stadig økende grad frisatt fra tradisjonens og kulturens rammer. Livet er blitt et individuelt prosjekt.

Hjemløshet eller fremmedfølelse har vært tema i kunsten siden modernismens begynnelse, og denne livsfølelsen er gjerne betraktet som det moderne prosjektets pris? I de seneste årene

¹⁹ Intervju 30.5.2005 på Litteratursiden.dk, Bibliotekernes netmagasin om skønlitteratur (hentet 23.1.06): <http://www.litteratursiden.dk/sw40822.asp>

ytterligere aktualisert gjennom diskusjoner om den såkalte postmoderne tilstand. Den innebærer blant annet at man shopper livsstil, verdier og identitet omtrent som man shopper klær, hevdes det livstrett fra ”de gamle” (les: oss!).

Johan i *Underdog* føler seg fremmed når han kommer på gymnaset, men det stor oppbruddet gjorde dog morsan, da hun flyttet hjemmefra? På gymnaset forstiller han seg, som i samtalene med de nye ”bästisene”, Didde og Jakke. Han føler seg samtidig fremmed også overfor de gamle vennene. Han svikter Roger, som også har begynt på gymnaset, men finner tilbake til de gamle vennen på slutten av fortellingen, der de møtes til Springsteen-konserten. Dette bringer oss over på spørsmålet om hva man kan lese ut som sentral tematikk i boka.

7. Fortolkningsplanet

Underdog-motivet

Underdog- og klassereisemotivet er bærende i hele romanen. Fortelleren sier selv at han tilhører stenkicker-klassen, og vi har sett at løsningen er å komme seg opp og fram. Romanen slutter ikke, som den typiske marxistiske sosialrealistiske 70-tallsromanen, med at hovedpersonen finner løsningen i et bevisst klassestandpunkt og slutter seg til den revolusjonære bevegelsen, men den setter likevel den klassemessige solidariteten opp som grunnleggende viktig. Fortellingen slutter med at kameratene fra Borgmästargården for en stakket stund finner sammen i forbindelse med Bruce Springsteen-konserten i Gøteborg i 1985. Konserten får mening i sammenhengen. Springsteens tekster handler i stor grad om ”the underdog”. Det tilfeldige møtet med fetteren Bernt, i klubblazer og slips, reserveoffiseren, oppkomlingen, blir en kontrast til den glade gjengen som skal på konserten, men som lesere vet vi at også hovedpersonen skal komme til å forlate sin bakgrunn, og ende opp som ”hjemløs” affärsjurist. Teksten slutter optimistisk, nesten euforisk, åpent, inviterende etter at fortelleren har gjort seg refleksjoner om sin fetter som aldri har skjønt hva det dreier seg om: ”Jag tömmer glaset och ställer ner det med en dunk i bordet./Vem tar nästa runda?” (s. 399).

I helheten blir altså slutten ironisk. Klasesolidariteten er redusert til en kortvarig happening, før kameratene for godt skilles for å gjøre sine karrierer.

Kvinne- og mannsbildet

Johans historie er progressiv i en viss forstand; han gjør det bra på det materielle og karrieremessige planet – ”i tidens anda”. I sterk motsetning til en av de andre i den gamle kameratflokk, Lasse, som går i hundene. Det blir vi forespeilet allerede tidlig i romanen. Likedan kan man si at morsans historie er progressiv; hun lykkes gjennom sin målbevisste holdning, sin arbeidskapasitet og med sin store kjærlighet og omsorg, å oppnå at barna får utdanning og dermed muligheter hun ikke kunne drømme om i sin ungdom. I et slikt perspektiv kan man faktisk spørre om morsan er den egentlige hovedpersonen.

Hva med Monika? Hvordan går det egentlig med henne? Monika er sentral. Hun går først, tar støyten. Morsan vil unngå at hun gjør samme feil som henne, men samtidig har hun forståelse for at hun må få prøve ut grenser. Hun er den skoleflinke og flittige, og ser ut til å lykkes, men opplever å gjenta morens erfaring ved at hun får barn med en mann som svikter. Den tilsynelatende progressive fortellingen om Monika ser ut til å bli en regressiv fortelling, men romanen gir ikke noe svar.

Og så det spørsmålet man som leser etter hvert stiller seg: hvem er egentlig Monikas far? Ham hører vi heller ikke noe om. Kvinne- og mannsbildet i romanen er i det hele tatt

interessant. Det dreier seg i stor grad om sterke kvinner: Morsan, Monika, Cissi, Carina, Hanne, - og mormor; og svake menn, ikke minst fedre, som svikter: Folke og Stig, og indirekte sannsynligvis også Monikas ukjente far.

Når det gjelder mors- og kvinnerollen er det for øvrig en slående parallell mellom *Underdog* og vår danske hovedbok *Rødby-Puttgarden* av Helle Helle. I denne boka spiller ”vores mor” en sentral rolle, og hennes mor også, selv om de begge er døde før selve fortellingen. ”Vores mor” har også to barn (fortelleren og hennes søster) med to forskjellige fedre, akkurat som morsan i *Underdog*, og begge bøkene tegner på flere måter et interessant bilde av kvinneskjebner i Norden.

På slutten av *Underdog* (i kapitlet som begynner på side 385) samtaler Monika og Johan om livets lærdom; ikke minst hva angår morsans rolle, og de erfaringer Monika selv har gjort seg. Hennes replikk på side 388 er sentral: ”Frånvarande farsor – varför er det inte nån som säjer nåt om det fina med närvarande morsor?”

Klassereise-motivet

Klassereisen som fenomen har selvsagt preget det moderne samfunnet siden modernitetens spede begynnelse i Skandinavia på 1800-tallet. Den sosiale mobiliteten i industrisamfunnet avløser standssamfunnets rigide sosiale grenser, og mange romaner fra 1800-tallets siste halvdel og fram til i dag skildrer nettopp denne muligheten for å komme seg opp og fram. I de senere år er klassereisen blitt tematisert mer eksplisitt, og dessuten problematisert, ved betoningen av den hjemløshet den som har foretatt en klassereise, ofte føler ved sitt sosiale og kulturelle oppbrudd. I store deler av 1900-tallet, særlig etter 2. verdenskrig, har dette aspektet vært mindre framtrædende i lys av framgangsoptimisme og harmonisering av klassemotsetninger i sosialdemokratisk ånd. I Norge har Karin Sveen gjort klassereisen til tema i sitt ”livshistoriske essay” *Klassereise* (2000). Mange kritikere har også lest Lars Ove Seljestads roman *Blind* (2005) som en fortelling blant annet om en klassereise. Siden vi i vår sammenheng leser en svensk roman hvor klassereisemotivet er sentralt, er det relevant å sammenligne den med Ronny Ambjörnssons selvbiografi *Mitt förnamn är Ronny* (1996). Den skildrer på mange måter en tilsvarende historie, men handlingsmessig et par tiår før *Underdog*. Fortelleren Ambjörnsson tilhører samme generasjon som morsan omtrent. Han vokser opp i et arbeiderstrøk i Gøteborg. Han skildrer hjem, oppvekst, miljø, skole, t.o.m. nabolagskrig, som i *Underdog*. Han begynner som den eneste fra sitt kvarter i läroverket, og føler seg ensom i et nytt miljø. Overgangen til läroverket utgjør en fysisk forflytning, men er også første etappe på klassereisen. Han ender som professor i idéhistorie ved Universitetet i Umeå.

Hvor mange lesere i dag er bevisst klasseforskjellenes subtile signaler? Dette som Johan opplever i økende grad etter hvert som han modnes og utvider sitt univers, og som tilspisser seg da han begynner på gymnaset. At man også i det lite lagdelte Skandinavia har klasseforskjeller, er vel neppe noen hemmelighet, men det er vel egentlig de klassereisende som er mest oppmerksomme på hvor gjennomgripende de sosiale distinksjonene fortsatt kan være. Ens sosiale bakgrunn kommer til uttrykk i alt fra språk til smak, og for den klassereisende er det ikke lett å føre seg utvungent i et nytt sosialt miljø hvor de toneangivende har fått inn sin klasses dannelse med morsmelka. For å bruke Bourdieus begrepsapparat: den kulturelle kapitalen er ikke like lett ervervbar som den økonomiske.

Fortellingen om det moderne Sverige

I boka ser man hvordan strukturendringene i samfunnet (den store historien) griper direkte inn i personenes liv (den lille historien). Slik sett kan man parallelt med historien om morsan, Johan og Monika og deres miljø lese ut en historie om det moderne Sverige. Først ser vi utviklingen fra landbrukssamfunn til industrisamfunn gjennom skildringen av morforeldrene og Johannes-gården. Den er for liten, og ikke liv laga. Det er ingen som vil overta. (Riktignok sier Monika at hun kan ta over, men går ikke videre med det etter at morsan har avvist det som ”gröna vågen-romantik”, s. 305.).

Dernest ser vi begynnelsen på nedbyggingen av industrisamfunnet i overgangen mellom 70- og 80-tall: teko-industrien i Malmø reduseres, og flagger ut. Leif blir offer for reduksjoner i verftsindustrien. Og til slutt ser vi framveksten av det post-industrielle samfunnet. Morsan omskolerer seg, og får en viss suksess i handelsnæringen. Og gjennom Johans utvikling blir vi vitne til jappe-tidens paradigmeskifte. Se spesielt s. 306-311 hvor vi hører om Johan som affärsjurist, og hvor innledningen fastslår at Monikas drøm om landlivet ikke mer blir brakt på bane: ”Fårklipping är ute. Börsklipp är inne. Jan Carlzon håller charmkurser i hangarena på SAS”, s. 306)

Romanens hovedtema?

Romanen er bredt anlagt, og den berører flere sider ved oppvekst, skolegang, forholdet mellom foreldre og barn, lojalitet og illojalitet, trofasthet, svik og klassetilhørighet for å nevne noe. Til syvende og sist sitter man tilbake med en følelse av at romanen gjennom beskrivelsen av alle livsskjebnene parallelt med den store historien dreier seg om *hjemløshet*; i en tid hvor identitet ikke er noe man har, men noe man kan bygge. Som fortelleren sier når han begynner på gymnasen, s. 284:

”[...] och [jag] kan tack vare känslan av klasslöshet plötsligt slå om och bli en annan, hänga av mig den tunga ryggsäck som lastats med bakgrund, historia, bristande självkänsla, det er thank you och good bye till den gamla Johan och välkommen i leken till den nye, som kan spela rollen som den han önskar vara.”

Et utsagn som blir grunnleggende ironisk i virkeligheten.

8. Oppvekstromanens verdi som lesning for unge mennesker?

Underdog illustrerer hvordan personenes livshistorier veves inn i den store fortellingen om det svenske samfunnet (om folkhemmet, strukturendringer, klasseproblematikk, ungdomsopprøret, kvinnens frigjøring osv.). Man får illustrert hvordan livet består av valg, men at en også er prisgitt ytre krefter.

Siden oppvekstromaner dreier seg om utvikling fra barndom til ungdom og videre til voksen ligger det selvsagt et særskilt identifikasjonspotensial i slike romaner som gjør at de kan fenge unge lesere. Ens egen livshistorie aktiviseres og veves uvilkårlig inn i fortellingen (en lese måte eller leseopplevelse som kanskje nærmer seg det Louise M. Rosenblatt kaller transaksjon²⁰).

I litterære samtaler omkring bøker som *Underdog* vil en lett kunne drøfte sammenhengen mellom egen livsfortelling og fiksjonens fortellinger, og betydningen av ”de store

²⁰ Rosenblatt, Louise M.: *Litteraturläsning som utforskning och upptäcktsresa*, Lund 2002, s. 35 ff (Oppr. utgitt i USA 1938: *Literature as Exploration*)

fortellingene”. Det kan dessuten være et mål å bevisstgjøre elevene hvordan vi forstår oss selv gjennom narrative mønster, hvordan vi fortolker verden gjennom alle fortellingene vi har hørt, lest og sett (muntlige og skriftlige, bøker, filmer, TV osv).

Den skjønnlitterære teksten er vårt anliggende, men samtidig har vi erfart hvordan man i leseprosessen uvilkårlig veksler mellom den fiktive fortellingen, den bakenforliggende historien og dessuten den ikke-fiktive konteksten vi uvilkårlig leser inn i historien på bakgrunn av referanser i teksten. Dette siste er særlig typisk i bøker som *Underdog* hvor det mimetiske er et grunnleggende trekk gjennom realismemarkører av typen gjenkjennbare tid-rom-beskrivelser. Nettopp slike tekster som baserer seg på det mimetiske, i motsetning til for eksempel fantasy (som man antar ungdom er spesielt interessert i), kan invitere til interessante refleksjoner omkring fiksjonalitet og narrativitet. Hva er *sant* i våre egne livsfortellinger, hva er *sant* i fiksjonen? Vi vet at vi fargelegger selvopplevde erfaringer når vi forteller om dem. Med andre ord, det å fortelle en god historie er ofte viktigere enn sannhetsgehalten i historien. På den annen side kan fiksjonens ”usanne” fortellinger uttrykke sentrale sannheter om oss selv, nettopp ved at de er distanserte for oss gjennom litterariseringen og fiksjonaliseringen.

9. Fiksjon vs. ikke-fiksjon. Tekst- og sjangermessige betraktninger

Hva skiller fiksjonsfortellinger av biografisk karakter (som for eksempel oppvekstskildringer) fra de ikke-fiktive? Er det fortellerstemmen, eller det poetiske språket i vid forstand? Kort sagt, hvori ligger litterariteten som eventuelt skiller en roman som *Underdog* fra den biografiske ikke-fiktive *Mitt förnamn är Ronny* av Ronny Ambjörnsson. Er det bare det at vi vet at *Underdog* er en roman?

En ikke uvanlig poststrukturalistisk holdning har vært at alle fortellinger i bunn og grunn er fiksjonelle, siden man i alle fortellinger, både fiksjonelle og ikke-fiksjonelle, gjenfinner de samme narrative grepene og strukturene. Dorrit Cohn behandler dette spørsmålet i *The Distinction of Fiction*, og hun bestrider at det ikke skulle være noen prinsipiell forskjell selv om det kan være vanskelig å få øye på. Ja, hun spør sågar om det er vår førforståelse som til syvende og sist avgjør spørsmålet.

Er det teksten eller leserforventningene (forkunnskapen om at det er en biografi) som gjør at vi trolig opplever Ambjörnssons *Mitt förnamn är Ronny* som mindre ”litterær” enn *Underdog*? Uansett, dette er spørsmål som kan være interessante å ta opp i undervisningssammenheng, bl.a. for å utvikle elevenes tekstbevissthet. Når vi forteller om våre opplevelser i godt lag, hva er ”sant”, og hva legger vi til av litterære grep for å få det til å bli en god historie? I hvor stor grad vil ”sannheten” lide på bekostning av de fiksjonelle grepene? Hva er litterære grep i en tekst som *Underdog*, hva er litterære grep i en biografi? Slike spørsmål kan åpne for interessante nærlesninger med påfølgende diskusjoner.

I *Underdogs* tilfelle vil tekstens to fortellerstemmer, ironien og de metatekstlige innslagene antakelig være litterære kodemarkør. Men det kan av og til være vanskelig å sette fingeren på hva det egentlig er. Til syvende og sist er det kanskje en *rest* som unndrar seg definisjon: Det som representerer underliggjøringen selv i en tilsynelatende realistisk framstilling som den i *Underdog*. Til sammenligning har for eksempel Monika Fagerholms *Underbara kvinnor vid vatten* (1994), som også er en art oppvekstskildring, i større grad et poetiserende språk som vanligvis vil bli oppfattet som en klar fiksjonsmarkør.

Vi har lest *Underdog* i lys av det klassiske mønster for dannelsesromanen, og gjort noen poenger ut av det med hensyn til mulige fortolkningsvariasjoner i spennet mellom

fortellingsplanet og historieplanet. Selv om *Underdog* ikke er en dannelsesroman i ordets vanlige forstand, kan vi si at den som roman er personlighetsdannende (som vi som litterater stort sett er enige om at skjønnlitteratur er), og at oppvekstskildringer dermed, litt spissfindig uttrykt, kan sies å være ”dannelsesromaner” på flere måter, både ved å imøtekomme leserens behov for identifikasjon og innlevelse, utfordre leserens kunnskap om verden, dessuten by på muligheter for refleksjoner omkring sannhet i fortellinger, og til syvende og sist anspore leseren, uansett alder, til å reflektere over egen livshistorie og sågar kanskje til å skrive den ned, - siden romanen gir oss et språk og en form å ta utgangspunkt i.

10. Postludium

I siste kapittel hvor fortelleren og noen av de gamle vennene møtes like før den store Bruce Springsteen-konserten i Gøteborg sommeren 1985, brytes fortellerens beskrivelse av tivolistemningen på Avenyn før konserten av innskutte verselinjer som kjennere raskt vil fastslå stammer fra Springsteens ”Born in the U.S.A.”. Linjer som i poetisk form setter ord på Underdog-følelsen, som dermed understreker det sentrale motivet i romanen, og blir spesielt meningsbærende på slutten når leseren vet ”alt”:

*Born down in a dead man's town
The first kick I took was when I hit the ground
You end up like a dog that's been beat too much
Till you spend half your life just covering up*

Litteratur

- Ambjörnsson, Ronny: *Mitt förnamn är Ronny – berättelsen om en klassresa*, Stockholm 1996
- Bakhtin, Mikhael M.: ”Epos og roman”. I: Kittang, Linneberg, Melberg og Skei (red.): *Moderne litteraturteori*. En antologi, Oslo 2003
- Cohn, Dorrit: ”’Fiktion’ som ikke-referentiell fortælling”. I: Iversen og Skov-Nielsen (red.): *Narratologi*, København 2004
- Farran-Lee, Stephen: Intervju med Torbjörn Flygt på Förlaget Norstedts nettside. Hentet 25.1.06: <http://www.panorstedt.se/templates/Norstedts/Page.aspx?id=28842>
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, Oxford 1980: Basil Blackwell
- Gergen, Kenneth J.: ”Narrative, Moral Identity and Historical Consciousness: a Social Constructionist Account”. Nettversjon hentet 29.1.06: <http://www.swarthmore.edu/SocSci/kgergen1/web/page.phtml?id=manu3>
- Holk, Iben: ”Nemesis-koden. 8. Hjemøs”. På nettstedet *Epoke – danske romaner før 1900*: http://www.e-poke.dk/goldschmidt_bio_08.asp Publisert 8. april 2005. Oppdatert 8. november 2005. Hentet: 15.2.2006
- Horsdal, Marianne: *Livets fortællinger – en bog om livshistorier og identitet*, København 1999
- Larsen, Leif Johan: ”Narratologi og hermeneutikk”. I: Asbjørn Kolberg (red.): *Inde i fjordene*. Konferanserapport, HiNT 2001
- Larsen, Lisbeth: ”Rødby-Puttgarden – tur-retur - interview med Helle Helle” Datert 30.5.2005 på [Litteratursiden.dk](http://www.litteratursiden.dk), Bibliotekernes netmagasin om skønlitteratur (hentet 23.1.06): <http://www.litteratursiden.dk/sw40822.asp>
- Penne, Sylvi: *Norsk som identitetsfag*, Oslo 2001
- Rosenblatt, Louise M.: *Litteraturläsning som utforskning och upptäcktsresa*, Lund 2002
- Wiehe, Mikael: ”Basin Street Blues”, fra ”Wiehe – 30 sanger”/”Portrett”/”Mikael Wiehe i original”, Malmø 1988
- Aaslestad, Peter: *Narratologi*, Oslo 1999