

Denne fil er hentet fra Handelshøyskolen BIs åpne institusjonelle arkiv BI Brage
<http://brage.bibsys.no/bi>

12 teser om dokumentarlitteraturens litteraritet

Jo Bech-Karlsen
Handelshøyskolen BI

Dette er endelig versjon av artikkelen etter fagfelleevaluering publisert i

***Materialisten*, 41(2014)1/2:45-63**

Redaksjonen for *Materialisten* tillater at siste versjon legges i åpent publiseringsarkiv ved den institusjon forfatteren tilhører.

Lenke til tidsskriftet: www.materialisten.no

12 teser om dokumentarlitteraturens litteraritet

av Jo Bech-Karlsen

Interessen for dokumentarlitteratur er voksende, både hos forlag og publikum. I de seinere år har vi sett eksempler på både romanliknende hybrider og den mer rendyrkede dokumentarsjangeren. I denne artikkelen argumenterer jeg for nødvendigheten av å skille dokumentarlitteraturen fra skjønnlitteratur og de mange litterære hybridformene.

Dokumentarlitteraturen er en del av den litterære sakprosaen, og omfatter reportasjebøker, reiseskildringer, biografier og noen blandingsformer. I denne artikkelen vil reportasje- og reisebøkene stå i fokus. Denne delen av den litterære sakprosaen står som en bauta i et landskap av litterære hybridformer, som faksjon, dokumentarromaner, dramadokumentar og andre former som blander dokumentar og diktning. Den skiller seg avgjørende fra romaner og andre skjønnlitterære tekster, og dét vil være et hovedfokus i denne artikkelen. I dette forholdet, mellom dokumentar og roman, ligger nøkkelen til å forstå hvorfor dokumentaren må avstå fra å bli hybrid. Dokumentarlitteraturen må forstås i kraft av

sin *annerledeshet*. Hvorfor er dette viktig? Hvorfor kan ikke også dokumentarlitteraturen innta det hybride landskap som for tiden dominerer i kunst og litteratur? Det handler om noe veldig grunnleggende: en forpliktelse på ontologi, i form av en etisk forpliktelse overfor *saken og de involverte menneskene som har erfart hendelsene*. Noen tilsvarende ontologisk forpliktelse eksisterer ikke i skjønn- og hybridlitteratur. Noe står altså på spill i dokumentarlitteraturen. Denne artikkelen er et forsvarsskrift for distinksjonen mellom diktning og dokumentar. Slik sett er den også et angrep på hybriden, slik vi kjenner den fra Truman Capotes *In cold blood* (1966) og Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul* (2002).

Problemet med dokumentar som «hybridformer», tekster som vil være både skjønnlitteratur og dokumentar på en gang, er at den mister sin status som dokumentar på ontologisk nivå. Dokumentaren og den litterære reportasjen skal *forholde seg* til skjønnlitteraturen, men ikke anse seg som en del av den.

Jeg skal presentere 12 teser om dokumentarlitteraturens litteraritet, nærmere bestemt vil jeg framheve det jeg ser som spesifikt litterært ved disse tekstene. Tesene er å forstå som utkast til en poetikk og estetikk for dokumentarlitteratur. De to første tesene legger overordnede føringer: Dokumentarlitteraturens litteraritet skiller seg fra litterariteten i skjønnlitteratur, og denne forskjelligheten bør og kan beskrives. Tesene 3-6 handler om behovet for transparens, tesene 7-11 om litterære virkemidler og tese 12 om kontrakten med leserne.

De 12 tesene er normative i den forstand at jeg hele tiden argumenterer for distinksjonen mellom diktning og dokumentar. Samtidig er det ikke slik at tesene er tatt rett ut av luften. Jeg bygger på grundig lesning av dokumentarbøker, særlig fra de siste ti årene, og tesene er utformet med utgangspunkt i bestemte litterære særtrekk jeg har funnet i disse tekstene.

Denne artikkelen svever ikke i et tomrom, men knytter an til en aktuell

debatt om dokumentarsjangeren. Ett trekk i denne debatten, er forholdet mellom det saklige og det narrative. Kan litteraturen bli mer «sann» når den forholder seg mer direkte til saken og saksdokumentene? Kan den litterære fortellingen, motsatt, forkludre og forstyrre det dokumentariske innholdet?¹

Det har vært vanlig å si at dokumentarbøker skal være sanne beretninger fra virkeligheten, mens romaner er oppdiktet, resultat av forfatterens fantasi. Virkelighet står mot illusjon. Fakta mot fiksjon. Og selvsagt er det noe i det. Sannhetsbegrepet framstår som mer håndgripelig og konkret i dokumentarsjangeren enn i skjønnlitteratur. Men den som skal analysere og forstå distinksjonen mellom dokumentar og diktning, kommer ikke langt med slike omtrentlige og upresise erklæringer. Jeg skal derfor begynne med noen av de grunnlagsproblemene vi står overfor.

Det dokumentariske og det litterære

Rådende teori om reportasje og dokumentar, også internasjonalt, har hatt den nokså usofistikerte dikotomien mellom fakta og fiksjon som utgangspunkt. Selv om mange av oss reportasjeteoretikere inntar en konstruksjonistisk posisjon, og hevder at

reportasjetekster er konstruksjoner og ikke avbildninger av virkeligheten, er ikke tenkningen kommet veldig langt.² Vitenskapsteoretisk skilles det ikke klart mellom et ontologisk og et epistemologisk nivå. Spørsmål om virkelighet og sannhet blandes nokså ukritisk sammen med spørsmål om tekstlig framstilling og estetisering. Satt på spissen kreves det at teksten skal være «sann», og at reporteren skal være «sannhetsvitne». En som har tatt et nødvendig oppgjør med slike forestillinger, er litteraturviteren Anna Jungstrand, som også har bakgrunn som journalist. I en fersk doktorgradsavhandling om reportasje og dokumentar framholder hun at det ikke er noen motsetning mellom adekvat faktahåndtering og litterær framstilling, fordi det er aspekter av ulike nivåer – «trohet till ontologisk realitet och epistemologisk estetisering» (Jungstrand 2013, s. 265). Dermed definerer hun det dokumentariske som sannhetskrav i ontologisk forstand, og frikobler det fra tekstens epistemologiske status. Det betyr at sannhetsgehalten ikke kan fastslås ved å analysere teksten, men må undersøkes empirisk med kildekritiske metoder på ontologisk nivå.

Det er en utbredt forestilling at reporteren i teksten er identisk med reporteren som faktisk person. Jungstrand hevder, med henvisning

til litteraturviteren Dorrit Cohn (1978), at vi må skille mellom «ett berättande jag och ett upplevande jag» (Jungstrand 2013, s. 62). Selv om Cohn analyserte skjønnlitteratur, mener Jungstrand at disse begrepene er nødvendige for å kunne analysere reportasjelitteraturen på en tilfredsstillende måte. Forfatteren opplever noe, og *gjensforteller* siden det hun har opplevd. Tiden mellom opplevelsen og gjensfortellingen er her en viktig faktor, et rom for refleksjon og bearbeiding (Bech-Karlsen 2000, s. 138). Anna Jungstrand (2013, s. 64) formulerer det slik: «Tiden som passerar mellan upplevelse och berättande är förstås i allra högsta grad återblickandets kontemplation.» Hun poengterer at denne distansen er nødvendig for å kunne skille mellom øyeblikkene i opplevelsen og dermed gi plass til analyse. Også en annen svensk reportasjeforsker, Cecilia Aare, opererer med begrepsparet opplevende og fortellende jeg, og finner det formålstjenlig for å undersøke hvordan reporteren kommer til syne i teksten (Aare 2013, s. 4). «Att de två instanserna inte är samma sak beror på att händelserna alltid berättas efter att de har upplevts och att berättaren i efterhand har en annan överblick och kan ha omvärderat sin reaktion från det upplevande ögonblicket», skriver Aare (2013, s. 28).

Delvis er dette tanker som ikke vil være fremmede for nordiske dokumentar- og reportasjeforskere. Det har lenge vært ansett som nødvendig med empirisk etterprøving og kildekritisk analyse for å avgjøre tekstens dokumentariske status. Det har derimot ikke vært vanlig å skille mellom reporteren som faktisk person og reporteren i teksten. Jeg tror det er nødvendig å foreta denne todelingen mellom den opplevende og den fortellende forfatteren, dersom vi skal ta den ontologiske forpliktelsen på alvor. Ut fra en konstruksjonistisk posisjon er det en nokså logisk slutning: Reporteren konstruerer ikke bare opplevelsen, men også seg selv som opplevende og reflekterende subjekt, i teksten.

De fleste nye norske dokumentarbøker, særlig reportasjebøkene, skrives i jeg-form, men ikke alle. Noen skrives i tredjeperson, ofte bygget på rekonstruksjon basert på intervjuer og andre kilder. Vi finner også blandingsformer. Iblant er fortelleren allvitende, men likevel tydelig til stede i teksten, men av og til også nærmest usynlig (som i Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul*, og ganske nylig, i Kristin Solbergs *Livets skole* (2013), om en jordmorskole i Afghanistan). Uansett form, hevder Cecilia Aare (2013, s. 33), bør tre forhold analyseres: Med kildekritikk undersøker man faktiske opplysninger og kilders pålitelighet

(det hun kaller referansenivået). Der nest undersøker man estetiseringen: hvilket bilde teksten formidler av sitt emne (historien), og til slutt *hvordan* dette bildet formidles (den fortellende diskursen). Dermed har også hun innført et skille mellom ontologisk nivå (referansenivået, forstått som sak og virkelighet) og epistemologisk nivå (historien, den fortellende diskursen, forstått som estetiseringen).

Det finnes en kobling mellom den dokumentariske hensikten og de litterære strategiene, hevder Jungstrand (2013, s. 32). Det litterære skal understøtte det dokumentariske. Et slikt utsagn må imidlertid konkretiseres. Hva betyr nærmere bestemt «det litterære» i denne sammenheng? Og hvordan kan det understøtte det dokumentariske?

Er det et mål at dokumentar- og skjønnlitteraturens språk og form skal være like? Finnes det en felles «litterær verktøykasse», som enkelte dokumentarforfattere (Figueiredo og Strøksnes 2011) har hevdet? Er skjønnlitteraturens språk og stil egnet til å gi form til dokumentarisk materiale? Dette er viktige spørsmål Jungstrand bare så vidt berører. Hun er derimot klar på at vi snakker om grunnleggende forskjellige sjangre: «Det handler ikke om att reportaget avsäger sig någon del av sin dokumentära status till förmån för ett skönlitterärt

anspråk – det handlar om att det litterära används i ett dokumentärt syfte» (Jungstrand 2013, s. 14).

Jeg stiller meg grunnleggende kritisk til tanken om et felles språk og en felles form for dokumentar- og skjønnlitteratur, og mener tvert imot at dokumentarlitteraturen trenger å utvikle en egen poetikk og estetikk. Det er hensikten med å lansere de 12 tesene. Denne litteraturen krever en litteraritet som innfrir dens ontologiske forpliktelse. Jeg mener da litteraritet slik den framstår i teksten på epistemologisk nivå. I dokumentarlitteratur vil dét, fra den skrivende forfatterens side, ofte handle om litterære strategier for å oppnå troverdighet. Troverdighet er da noe annet enn sannhet, som altså må undersøkes utenfor teksten. Det blir stadig vanligere med omfattende referanseapparat i dokumentarbøker, og det kan gjøre undersøkelser på ontologisk nivå enklere. Når dokumenter og annet empirisk materiale inngår i det litterære, er det som følge av en transformasjon fra empiri til litteraritet; saklige aktstykker inngår i særegne litterære uttrykk.

De 12 tesene er verken uttømmende eller endelige, men kan være et utgangspunkt for diskusjon. Det trengs omfattende studier av dokumentartekster for å utforme noe mer presist om denne sjangerens litterære særpreget.

En annerledes litteraritet

TESE 1: *Det er ikke noe mål at en dokumentarbok skal likne på en roman.*

Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul* var til forveksling lik en roman, og reiste en debatt om hva en dokumentarbok skal være. Forfatteren Jan Guillou hevdet, ifølge VG (2003, 29. august), at boken var «en roman utkledd som journalistikk». Denne realistiske romanformen har ikke vært det dominerende forbilde for norsk dokumentarlitteratur, i motsetning til i USA, f.eks., der Truman Capotes *In cold blood* var en stilskaper. Få norske dokumentarbøker etter *Bokhandleren fra Kabul* likner på romaner. Ett unntak er Kristin Solbergs *Livets skole* fra 2013, om kvinner i Afghanistan, fortalt i tredjeperson, som kan minne om *Bokhandleren* i formen. «Jeg valgte å skrive meg selv ut av teksten», skriver Solberg i et etterord om metode. Det var akkurat det Åsne Seierstad også gjorde.

En som er skeptisk til romanen som forelegg for sakprosa, er biografiforfatteren Ivo de Figueiredo. «Det handler om å slutte å jukse sakprosaen inn i kjente og kjære narrative former, men heller å avsløre sine egne grep», sa han i et intervju høsten 2013 (Morgenbladet 2013, 18.-24. oktober). Også professor i sakprosastudier, Anders Johansen (2012, s. 16), peker på at

romanidealet er problematisk: «På denne måten vil enkelte biografier, reisebeskrivelser og reportasjer kunne sies å ha litterære kvaliteter – nemlig for så vidt som de ligner på romaner. Men dette er, etter min mening, enøyd og altfor trangt», skriver han, og etterlyser alternative ideer om slik litteratur.

Så selv om romanen ikke er det dominerende forbilde i norsk dokumentarlitteratur, diskuteres dette spørsmålet i fagmiljøet. Det kan være flere grunner til det. På det hjemlige plan kan det ha noe med status og innkjøpsordninger å gjøre; det hevdes at bøker i fortellende stil, ofte med et tydelig romanideal, foretrekkes. Det er denne forestillingen om sakprosa i romanform Anders Johansen mener er enøyd og altfor trang. I Norge synes romanen som estetisk ideal å være sterkere for biografien enn for reportasjeboken og reiseskildringen. Internasjonalt, og særlig i USA, står det realistiske romanidealet generelt sterkt. Gjennom den amerikanske bevegelsen som går under navnet narrative journalism, sprer disse litterære forbildene seg til andre land, også til Skandinavia.

TESE 2: *Dokumentarlitteraturen bør utvikle sin egen poetikk og estetikk, og må følgelig vurderes ut fra andre variabler for litterær kvalitet enn skjønnlitteraturen.*

«En dyktig forfatter av en reportasjebok kan score like høyt som novelleforfatteren på variabler for litterær kvalitet», skriver professor i sakprosa, Johan L. Tønnesson (2008, s. 28). Problemet er at disse variablene, som *noe annet* enn variabler for skjønnlitteratur, i dag er ganske vage. Bare grundige tekststudier om denne litteraturens særegenhet kan bringe oss videre. Noen mulige kvalitetskriterier antydes i disse tesene.

Simen Sætres bok *Hugo*, om en sprøytenarkoman som lever på gata i Oslo, er en subjektiv skildring, der forfatteren og Hugo er i stadig dialog. «Ved å etablere en nøktern, tidvis underfundig tone, trekker han lite oppmerksomhet mot seg selv», skriver språkviteren og dokumentarforfatteren Tore Rem (2006) i sin anmeldelse. Kan denne spenningen mellom subjekt og objekt, mellom forfatteren og den/de omtalte, inngå i en poetikk? Subjektet kan f.eks. bli for dominerende på bekostning av objektet. Eller subjektet kan bli for anonymt, slik at refleksiviteten går tapt.

Kjetil S. Østlies bok *Politi og røver* handler om en politietterforsker og



en forbryter, men også om forfatteren selv, som forsøker å forstå en maskulin verden han ikke er fortrolig med. Kritikerne Halvor Finess Tretvoll (2009) skriver at den er «nærgående portrettkunst og selvutleverende søken». Igjen støter vi på spenningen mellom subjekt (selvutleverende søken) og objekt (nærgående portrettkunst). Denne balansen mellom subjekt og objekt kan være verdt å prøve ut som et element i en dokumentarlitteraturens poetikk. I en slik utprøving kan det også være interessant å utfordre subjekt-objekt-relasjonen helt grunnleggende (Jungstrand 2013, s. 112): Når blir «objektet» subjekt? I en bok som *Hugo*, hvor «objektet» spiller en så sentral rolle, er dette spørsmålet påtrengende.

Man kan også tenke seg å antyde en poetikk for et bestemt forfatter-skap, eller en enkelt bok. I Åsne Seierstads bok *De krenkede*, som handler om menneskeskjebner i Tsjetsjenia, er det flere slående trekk, som kan inngå i en poetikk. Ut fra egne observasjoner skaper forfatteren betydningsfulle litterære bilder. Hva er det spesielle med denne forbindelsen mellom det konkrete observerte og de litterære bildene? Hun ivaretar en poetisk, muntlig form hos menneskene som forteller. Hun ivaretar også noe eventyrlig i virkelighetsskildringen, uten å manipulere virkeligheten. Historiene

hun forteller utgjør et konglomerat som vikler seg inn i hverandre i et intertekstelt lappeteppe. Leseren trekkes nesten umerkelig fra den ene historien over i den andre.

Nødvendigheten av transparens

TESE 3: *Den åpne subjektiviteten bør være en del av det litterære uttrykket.*

«Det subjektive blikket er det ærligste», sa Ivo de Figueiredo (2013) under Norsk sakprosafestival høsten 2013. Dette utsagnet sammenknytter forfatterholdning (subjektivitet), metode (blikk) og erkjennelsesfilosofi (ærlighet om hva det er mulig å si noe sikkert om). Legger vi til åpenhet og transparens, får vi samlet noe som kan utgjøre en *litterær kjerne*. En slik kjerne av åpen subjektivitet vil skille seg fra subjektivitet i andre litterære sjangere.

I sitt forskningsarbeid har Anna Jungstrand analysert en rekke dokumentar- og reportasjebøker, og konkluderer (2013, s. 266): «Analyserna visar hur litteraritetens subjektiva strategi styr genren på ett genomgripande sätt, och att andra litterära strategier alltid är underordnade.»

I *Hugo* viser forfatteren åpent fram sin subjektive tvil:

Jeg hadde begynt på denne historien fordi jeg så det som en riktig ting å gjøre.

Det var sosialreportasje, en måte å skape forståelse rundt situasjonen til Hugo og dem som bor på gata på, la folk sette seg inn i deres liv og vise flere sider av dem. Informasjon, sa jeg til meg selv, er noe bra. Å formidle sannheten er viktig. Men jeg vet ikke lenger. Sannheten er at jeg hele tiden har tvilt. (Sætre 2006, s. 71)

I *Politi og røver* framstår forfatteren som et selvutleverende subjekt:

Behersker jeg begge verdener, er jeg uovervinnelig. Det er det jeg streber etter, et liv som er direkte og levende og ikke bare bebrillet og tørt. Delta i verden og lese analyser om verden. Et liv der man kan si: *Fytti hellvete, Dag Solstad er så bra at jeg føler for å dra ut i skauen og skyte!* (Østlie 2009, s. 316)

I *Fars krig* av Bjørn Westlie, som handler om farens fortid som frontkjemper og nazist, framstår forfatterens subjektivitet som et personlig prosjekt:

Jeg dro ut på en reise i min egen historie. Fars historie var også blitt min. Det som skjedde i Ukraina, har preget meg, kanskje mer enn jeg har våget å forstå. Kunne jeg få prøvd ut det også? Jeg ville følge i fars fotspor – der han gikk eller kjørte. (Westlie 2008, s. 179)

TESE 4: *En god dokumentarforfatter klarer å vise hvordan kunnskapen er framkommet – uten at det går på bekostning av leselysten.*

Mange forfattere benytter seg av forskjellige utforskningsmetoder, som gjør at leseren kan følge med i oppklaringen av mysteriet: Detektivetmetoden, forskermetoden eller arkeologmetoden kan skape engasjement hos leseren. Det er rett og slett spennende å følge med på oppdagelsesprosessen. Dette er en litterær teknikk som kan brukes om og om igjen, fordi den vil kjennes ny i forhold til den unike historien som fortelles.

I *Fars krig* forsker forfatteren i sin fars mørke fortid, delvis ved å høre på kassettbånd han har spilt inn, delvis gjennom møter og intervjuer, delvis ved å reise i farens fotspor i Ukraina, der han var som norsk frontkjemper under den tyske invasjonen. Hvilken rolle spilte faren under massedrapene som fant sted?

I *Mysteriet mamma* søker forfatteren seg tilbake som en detektiv for å løse mysteriet om moren som tok sitt eget liv 20 år tidligere, da datteren var 15 år. Det begynner med mammas etterlatte saker i pappkasser på et loft, fortsetter med møter med de mange som kjente henne, med psykologer og leger, utforskning av journaler, dagbøker og andre kilder.

I *Hugo* forsker forfatteren ved å gå inn i Hugos rolle og tigge på gata sammen med ham, forkledd som tigger. Det er utforskning gjennom egen erfaring, og rollen likner på reportere som opptrer med skjult identitet for å kunne avsløre noe fra innsiden.

TESE 5: *En god dokumentarforfatter bør vise fram den usikkerhet som hefter ved materialet og framstillingen – og dermed engasjere leseren i virkelighetens kompleksitet.*

Denne strategien er helt annerledes enn de forenklinger som er nødvendige for å ivareta illusjonsfortellingens dramaturgi. Forfatteren kan gi uttrykk for tvil om hva hun faktisk observerer og opplever, og om hvordan det skal tolkes og forstås.

Anna Jungstrand (2013, s. 88–91) kaller dette «ærlighetens retorik», og framholder at «Ifrågasattandet av berättelsen får automatisk en metafunksjon.» Hun hevder at ærlighetens retorikk og metafortellingen (om overveielser og usikkerhet) har «en funksjon i den dokumentära texten som den inte har i skönlitteratur.» Hun konkretiserer bl.a. med at forfattere som viser svake sider og usikkerhet vinner sympati og gjenkjennelse hos leseren, og dermed øker sin troverdighet (2013, s. 68). Det kan legges til at forfatteren gjennom å ta

forbehold, også kan foreta en saklig presisering av hvordan hun mener det hele skal forstås. Det kan bidra til en riktigere oppfatning av saken og dens komplikasjoner.

I *De krenkede* er forfatteren nøye med å peke på hva som er rykter og propaganda, og iblant gir hun også uttrykk for sin egen usikkerhet, som her fra en landsby i Tsjetsjenia, hvor russiske soldater skryter av at de har drept en farlig terrorist:

Senere sa folk i Duba-jurt at hele episoden var en forestilling for oss, for å vise at de hadde en farlig fiende og ikke bare bombet fredelige bønder. –Men de klarte å drepe ei geit, sa landsbyboerne. Igjen ble jeg stående rådløs og lure på hva jeg skulle tro. (Seierstad 2007, s. 49)

TESE 6: *Selvrefleksivitet er et kvalitetsmerke ved den nye dokumentarlitteraturen.*

Selvrefleksiviteten er den mest sofistikerte form for transparens. Med selvrefleksivitet mener jeg her en vilje og evne til å klargjøre egen rolle og posisjon i teksten. Det kan være å reflektere rundt muligheter og begrensninger, rundt egen motivasjon og egne motiver, rundt eventuelle idiosynkrasier. Også dette inngår i en strategi for å skape størst mulig transparens. Når

man velger en tilnærmet romanform, og skriver tredjepersons fortelling, blir det selvrefleksive elementet skadelidende eller helt fraværende.

«Reportagets berättelse tycks aldrig bara vara berättelsen om en verklighet, utan samtidigt också berättelsen om det subjekt som försöker berätta om den, och därmed också berättelsen om hur representationens dilemma ska hanteras», skriver Anna Jungstrand (2013, s. 87). Denne dobbeltheten – både fortellingen om (møtet med) virkeligheten og forfatterens strev med å formidle den – finner vi igjen i de fleste nyere dokumentarbøker.

I Geir Angell Øygardens bok *Bagdad Indigo*, som handler om krigen i Irak i 2003, skifter forfatteren side; han forlater fredsaktivistene, de levende skjoldene, og går over til å leve med de amerikanske soldatene, invasjonstyrkene. Hans refleksjon over dette skiftet framstår som en ansats til et moralsk selvpøpjør:

Herregud så lett jeg tilpasser meg en ny situasjon. For to dager siden var jeg en av dem. Nå husker jeg ikke engang hva de heter, og nøler akkurat lenge nok med å si navnene deres til at de forstår det.

Å lese skuffelsen i andres ansikter er en skuffende opplevelse.

Jeg holder alle moralske følelser på avstand. Nå presser de seg på. Et anstrengende møte. Marc tar

bokstavelig talt avstand fra meg. Han lar være å rekke meg hånden til avskjed. (Øygarden 2011, s. 944)

I Trude Lorentzens bok *Mysteriet mamma*, som handler om morens selvmord, reflekterer forfatteren over sin tvil om hele bokprosjektets mening:

Jeg er redd for å finne noe i meg selv, noe jeg har glemt, eller oppdage noe om mamma som jeg ikke er forberedt på. Det kan ligge ubehagelig informasjon lagret i eskene, et eller annet som får meg til å forstå historien hennes på en ny måte, og dermed også min egen historie, fordi historiene våre er viklet inn i hverandre. Jeg er redd for å rykke tilbake til sorgen da den var ny og blodig. Fortape meg i mammas fortvilelse. (Lorentzen 2013, s. 13)

Litterære virkemidler for den rene dokumentarlitteraturen
TESE 7: *Litterær sakprosa kan være kunstprosa.*

I fiksjonslitteratur skilles det ofte mellom kunstprosa og triviallitteratur. Flere har tatt til orde for at et liknende skille med fordel kan tilpasses sakprosa sjangrene. Da kan vi altså kalle den virkelig gode dokumentarlitteraturen for kunstprosa. Derimot står dokumentarbøker som etterlikner romanen i fare for å bli

triviallitteratur, det vil si annenrangs romaner.

«Det viktige skillet går mellom de som tar anstrengelsen med å skrive på alvor, og de som bare skriver i vei som det faller seg», skriver Anders Johansen (2003, s. 42). Det handler ifølge ham om «å skrive med omsorg for uttrykket. Å skrive med stil.»

Som jeg framhevet om Åsne Seierstads poetikk, ligger det f.eks. noe spesifikt litterært i forholdet mellom det konkrete observerte og den litterære utformingen. I *Hugo* utnytter Simen Sætre observasjoner på et nattbord til å skape et megetsigende litterært bilde:

På et lite nattbord på hospitsrommet, 40 ganger 40 centimeter eller så, har Hugo stablet følgende gjenstander om hverandre: Q sjokomelk. Q appelsinjus. Knekkebrød. Rizla tobakkepapir. Lighter fra deli de Luca. Sigarettstumper. Saltvannsflaske fra apoteket. Sprøyter. Penn. Astmapreparat. Fantaflaske. Pappkopp. Brukte sprøytespisser. Mentolpastiller i prøveeske. Boksebunn til å koke stoff med. Tallerken med smuler. Eplestilk. Fisherman's Friend. Kontaktlinser. Brodert duk fra hospiset. Nattbordslampe. Papirrester. Ved siden av har Hugo sovnet. Vi har snakket om hva han skal gjøre i jula, og så sovner han midt i samtalen, snorker. (Sætre 2006, s. 191)

Dette bildet virker gjennom sine sammenstillinger av høyst forskjellige gjenstander, som nærmest tegner et portrett av den sovende Hugo. Det kan godt anses som kunstprosa. Det er ikke sikkert denne litterære teknikken ville ha fungert i en skjønnlitterær sammenheng; det er den påtrengende følelsen av autentisitet som gjør den virkningsfull.

TESE 8: *Den litterære kvaliteten skal ha noe med saken å gjøre.*

Grunnen til å skrive sakprosa er at man vil belyse en sak. Grunnen til å skrive dokumentarlitteratur er at man vil dokumentere noe – en sak, en hendelse, et liv. Saksdokumenter er ofte en del av det litterære grunnlaget. Man kan si at det eksisterer et indre forhold mellom sak og form. En dokumentar om krig krever et annet språk enn en dokumentar om dans.

Anders Sømme Hammers bok *Drømmekrigen* (2010) handler om norske soldaters innsats i krigen i Afghanistan: Hva gjør de der? Hva er resultatet av deres innsats?

Saksperspektivet er gjennomgående i alle fortellingene om sivile og soldater, de har til hensikt å anskueliggjøre saken. Men de er uendelig mye mer enn *case*, menneskelige illustrasjoner, slik vi stadig ser i avisreportasjer. Samtidig som de



anskueliggjør saken, er de også noe i seg selv og har egenverdi. Sak og historie smelter sammen i et særegent litterært uttrykk.

TESE 9: *Dokumenter og kilder kan inngå i det litterære uttrykket.*

Brev, dagbøker, oppslagstavler, posters, billetter, dokumenter, arkivmateriale, mobilmeldinger etc. kan gi farge og stemning, og samtidig tilføre en ekstra dimensjon av virkelighet. Slike dokumenter og kilder kan inngå organisk i det litterære uttrykket. Det direkte møtet med kildene kan også gi en form for forståelse som vanskelig oppnås gjennom omtale og referat. Måten mennesker ordla seg på kan være like viktig som innholdet i det de sa og skrev.

Trude Lorentzens bok *Mysteriet mamma* veksler mellom sitater fra morens og datterens dagbøker og psykologens journalnotater. Kontrasten gir en sterk litterær virkning: Kan disse tekstene omhandle samme menneske? Sitatene fra dokumentene skaper en litterær fylde som utfyller fortellingen.

Også Geir Angell Øygarden benytter seg av en mengde siterte dokumenter og kilder i *Bagdad Indigo*: instruksjoner, presseklipp, oversikter, e-poster, brev etc. Uten disse stadige sitatene ville tekstens litteraritet vært vesentlig

annerledes; de skaper nærvær og gir en opplevelse av autentisitet.

TESE 10: *Spenningsutviklingen skal være av en annen karakter enn i den realistiske romanen.*

De nye dokumentarbøkene benytter ingen enkel Hollywood-dramaturgi eller klassisk fortellerteknikk ensidig basert på handling. Spenningsoppbyggingen er mer kompleks og skjer gjennom *vekselvirkning* mellom fortelling, scener, dokumenter, bakgrunn og refleksjon. Det narrative kan være mer eller mindre tydelig, og vil ofte ligge som et underliggende og sammenbindende nivå. Når spenningen er bygget opp på denne måten, vil det også være mulig å ta forbehold eller å nyansere framstillingen, uten at det vil ødelegge leserens engasjement.

Om Geir Angell Øygardens *Bagdad Indigo* skriver den finsk-svenske forfatteren og kritikeren Monika Fagerholm at «man läser så ögonen glöder tills sidorna tar slut» (Pelikanen forlag 2011). Vi snakker om en mastodont av en bok på over 1100 sider! Kan en slik bok være en ekte page turner?

Bagdad Indigo handler om Irakkriegen, men spenningen er ikke på klassisk vis knyttet til handlingen: Hvordan gikk det til slutt? Det

vet vi jo. Spenningen er knyttet til menneskene på innsiden av krigen, til fredsaktivister, sivile og soldater: Hvordan opplevde de opptrappingen, bomberegnet og situasjonen etterpå?

Dessuten skaper stadige perspektivskifter spenning: Ulike personer, med ulike roller, forteller om de samme hendelsene, ofte med betydelige forskjeller i sine opplevelser. Hva er «sant»?

Spenningen skapes også – rent teknisk – gjennom en *interaksjon* mellom intervjuer, monologer, essays, dokumenter, observasjoner og betraktninger.

Det finner sted en langsom spenningsoppbygging over 1100 sider, der lag legger seg på lag.

TESE 11: *Handlingsbrudd er et kjennemerke ved dokumentarlitteratur.*

Med Bertolt Brechts begrep kan vi snakke om en dokumentarlitteraturs «verfremdung». Stadige brudd i handlingsforløpet er det motsatte av friksjonsfri illusjon, og har til hensikt å komplettere den følelsesmessige innlevelsen med tanker og iakttakelse. Anna Ljungstrand (2013, s. 109) fastslår at skifter og brudd, «där den berättande strukturen bryts upp av variationer i stil och språkfunktion, återfinns i oändliga variationer i reportage.»

I *Politi og røver* benytter forfatteren seg konsekvent av handlingsbrudd,

gjennom stadige sitater som avbryter den løpende fortellingen. Fortellingen avbrytes også av bakgrunnsinformasjon, til dels av kriminologisk og sosiologisk natur. Bruddstykkene er likevel godt integrert i hovedfortellingen.

Også Geir Angell Øygardens *Bagdad Indigo* preges sterkt av handlingsbrudd. F.eks. har forfatteren plassert to lange essays to steder i boken; begge steder avbryter, og utfordrer, disse reflekterende og kunnskapsformidlende tekstene den underliggende narrative strukturen, men inngår samtidig i den tematiske utviklingen.

Den dokumentarlitterære leserkontrakten

TESE 12: *Leserkontrakten har betydning for den litterære kvaliteten.*

Forlagsredaktøren og forfatteren Geir Gulliksen (2003, s. 115) formulerte noe sentralt om leserkontraktens betydning for over ti år siden: «Mest sannsynlig er det slik at når skjønnlitteraturen og sakprosaen beriker hverandre som ulike sjangere, gjør de nettopp det, de beriker hverandre som *ulike* sjangere, og de er ulike sjangere fordi vi har svært ulike måter å lese dem på.»

Tradisjonelt eksisterer det to former for kontrakter med leserne: Virkelighetskontrakten og fiksjonskontrakten. Det er selvsagt knyttet

ulike *forventninger* til de to kontraktene. Leseren forventer noe helt annet av en dokumentarbok enn av en roman. «Jeg tror på et grunnleggende skille mellom de to leserkontraktene», uttalte Johan L. Tønnesson i en debatt med Kjartan Fløgstad i forskningsmagasinet Apollon (2009, 12. oktober).

Den danske litteraturviteren Poul Behrendt har beskrevet en tredje form for leserkontrakt, som han kaller for «dobbelkontrakten». Den innebærer at stadig flere forfattere dyrker sjangerbrudd og ønsker å skape usikkerhet hos leseren om hva de leser. Dobbelkontrakten er ikke en ny sjanger, men «en invasjon som kan invadere enhver sjanger» (Behrendt 2006, s. 19–32). Vi ser stadig eksempler på slike dobbelkontrakter, som i Karl Ove Knausgårds selvbiografiske romaner. Dokumentarlitteraturen må holde seg til virkelighetskontrakten ut fra de særlige forventninger leseren møter den med. En dokumentarforfatter som opererer med en dobbelkontrakt, slik at leseren ikke vet hva som bygger på opplevelser i virkeligheten og hva som er oppdiktet, pådrar seg et troverdighetsproblem. Da blir dokumentar den slags hybrid sjanger jeg har advart mot.

I *Mysteriet mamma* inngår Trude Lorentzen en klar leserkontrakt: Hun forteller rett og slett hva hun vil gjøre:

Fra mamma brått ble syk til hun var død, tok det 472 dager. Jeg vil sitte her, kledd i tiger, og skrive i lyset fra den gang. Fortelle om hendelsene som rystet oss, sånn jeg husker dem. Og jeg vil mer. Noe som ikke handler om å miste, tvert imot: Før de 472 dagene gikk mamma rundt i førtifem år og var frisk. Jeg vil lete etter dette mennesket, danne meg et bilde av hvem hun var, også lenge før jeg ble født. (Lorentzen 2013, s. 31–32)

I *Tequiladagbøkene*, som handler om en reise gjennom Mexico og Sierra Madre-fjellene, etablerer Morten A. Strøksnes en leserkontrakt i reise-skildringens tradisjon:

En rekke sammenfallende linjer har ført meg til dette punktet i ørkenen, hvor jeg begynner en lenge planlagt reise i fotsporene til en som var her for over hundre år siden. Jeg er kommet hit på grunn av den norske eventyreren, oppdageren, fotografen, naturalisten og etnografen Carl Lumholtz (1851–1922) fra Lillehammer. (Strøksnes 2012, s. 12)

Åsne Seierstad derimot, har en nokså uklar kontrakt, nærmest en dobbelkontrakt, med leserne i *De krenkede*. Boken begynner som en realistisk roman, med tredjepersons fortelling og indre monolog lagt til en tilsynelatende hovedperson ved navn Timur (kalt Ulvungen):

Han prøver å tenke at han er en ulv, en nådeløs ulv, en kjapp en med sylkvasse tenner, men leken gir ingen varme, og han må gi tapt. (Seierstad 2007, s. 16)

Men – den tilsynelatende romanåpningen brytes plutselig av på side 18, og forfatteren trer i forgrunnen:

Jeg kan ikke huske når jeg første gang hørte om Tsjetsjenia. Men jeg husker første gang jeg måtte stave det. (Seierstad 2007, s. 18)

Det er ikke Timur som er hovedperson likevel! I resten av boken er det forfatteren som er hovedperson. Timur er bare en av mange personer Seierstad forteller om, selv om han er viktig i hovedhistorien i boken, om den såkalte Engelen fra Groznyj. Det er ikke litterært tilfredsstillende med en så uklar leserkontrakt; det er nesten å lure leseren.

Oppsummering

Jeg har forsøkt å vise at dokumentarlitteraturen skiller seg fra skjønnlitteraturen på avgjørende punkter. Den er av en annen bonitet, med en større hardhet, som skyldes den virkeligheten forfatteren ikke kan manipulere. Hun gjenforteller det hun har opplevd

og hørt, men må forholde seg lojalt til sine genuine opplevelser. Hun konstruerer, men dikter ikke. Hun kan ikke blande dokumentarisk materiale med diktning i hybride former. Det betyr ikke at en dokumentarbok ikke kan være poetisk og litterært spennende, men den er det på en annen og ofte mer håndfast måte. Dokumentarlitteraturen dyrker ikke illusjonen og forførelsen, men spiller med åpne kort. Troen på at en dokumentarbok blir «litterær» først når man iklær den romanens språk, stil og fasjon, er derfor feilslått. Som Anna Jungstrand (2013, baksideomslaget) har formulert det: «Litteraritet i reportage ska inte betraktas som utanpåverk eller utsmyckning – det är strategier som på ett genomgripande sätt tjäner journalistikens dokumentära syfte (...)»

Artikkelen er fagfellevurdert.

Jo Bech-Karlsen er førsteamanuensis i journalistikk ved Institutt for kommunikasjon og kultur, Handelshøyskolen BI. Han har utgitt en lang rekke bøker og artikler om reportasje, litterær journalistikk og sakprosa. Bech-Karlsen arbeider for tiden med en monografi om nye tendenser i norske dokumentarbøker.

NOTER

- 1 Denne diskusjonen ble bl.a. ført under Norsk sakprosafestival, Litteraturhuset i Oslo 19. oktober 2013, under programposten «Forfatterens palett: Hva er litterær sakprosa?»
- 2 Jeg bruker her begrepet konstruksjonisme, for å tydeliggjøre at bruken er avgrenset til tekster som konstruksjoner, og dermed ikke viser til en mer omfattende bruk av begrepet konstruktivisme. Innenfor journalistikkteori brukes de to begrepene, litt forvirrende, om hverandre. Se for eksempel Sigurd Allern (2001, s. 48). Se for øvrig Jo Bech-Karlsen (2000, s. 151–153).

LITTERATUR

- Allern, S. (2001). *Nyhetsverdier*. Fredrikstad: IJ-forlaget.
- Apollon (2009, 12. oktober). Da sakprosaforskaren møtte romanforfatteren. Debatt mellom Kjartan Fløgstad og Johan L. Tønnesson. Hentet 14. desember 2012 fra <http://www.apollon.uio.no/artikler/2009/flogstad-tonnesson.html>
- Bech-Karlsen, J. (2000). *Reportasjen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Behrendt, P. (2006). *Dobbeltkontrakten: En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Capote, T. (1966). *In cold blood: A true account of a multiple murder and its consequences*. New York: Random house
- Cohn, D. (1978). *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. New Jersey: Princeton.
- Figueiredo, I. de (2013). Forfatterens palett: Hva er litterær sakprosa? Norsk sakprosafestival, Litteraturhuset i Oslo 19. oktober.
- Figueiredo, I. de og Strøksnes, M.A. (2011, 25. januar). Litterære murer. *Kronikk. Aftenposten*.
- Morgenbladet (18.-24. oktober 2013). Solstad-roman med ny sakprosametode. VG (2003, 29. august). Boken må være oppspinn.
- Gulliksen, G. (2003). *Poetokrati*. Oslo: Spartacus.
- Hammer, A. S. (2010): *Drømmekrigen: Hjerter og sinn i Afghanistan og Norge*. Oslo: Aschehoug.
- Johansen, A. (2003). *Samtalens tynne tråd: Skriveerfaringer*. Oslo: Spartacus.

- Johansen, A. (2012). Skrivemåte og metode. I A. Johansen (red.), *Kunnskapens språk: Skrivearbeid som forskningsmetode*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Jungstrand, A. (2013). *Det litterära med reportaget: Om litteraritet som journalistisk strategi och etik*. Stockholm: Ellerströms akademiska.
- Lorentzen, T. (2013). *Mysteriet mamma*. Oslo: Oktober.
- Pelikanen forlag (2011). Carsten Jensen, Erlend Loe og Monika Fagerholm anbefaler Bagdad Indigo. Hentet 17. april 2014 fra <http://www.pelikanen.no/artikkel/carsten-jensen-erlend-loe-og-monika-fagerholm-anbefaler-bagdad-indigo>
- Rem, T. (2006, 16. oktober). Livet på gata i nyrike Norge: Klokt og viktig om heroinisten Hugo. Bokanmeldelse. *Dagbladet*.
- Seierstad, Å. (2002). *Bokhandleren i Kabul: Et familiedrama*. [Oslo]: Cappelen.
- Seierstad, Å. (2007). *De krenkede: Historier fra Tsjetsjenia*. Oslo: Cappelen.
- Solberg, K. (2013). *Livets skole: Historien om de afghanske kvinnene som risikerer alt for å redde liv*. Oslo: Aschehoug.
- Strøksnes, M.A. (2012). *Tequiladagbøkene: Gjennom Sierra Madre*. Oslo: Kagge.
- Sætre, S. (2006). *Hugo: En biografi*. Oslo: J.M. Stenersens.
- Tretvoll, H. F. (2009, 6. oktober). Store kjeltringstreker. Bokanmeldelse. *Dagsavisen*.
- Tønnesson, J.L. (2008). *Hva er sakprosa?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Westlie, B. (2009). *Fars krig*. Oslo: Aschehoug.
- Østlie, K. S. (2009). *Politi og røver*. Oslo: Cappelen Damm.
- Øygarden, G. A. (2011). *Bagdad Indigo*. Gøteborg: Pelikanen.
- Aare, C. (2013). *What is it like to be one of these people? Narrative strategier for att skape inlevelse i reportage*. [Stockholm]: Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet.