

Johan Harstad

Ambulanse

Gyldendal 2002

Følelsen av lynende smerte i fingertuppene når negler nedbitte til nervetrådene berører stoff åpner "Ambulanse". Det er dette bildet – eller denne smerten – som sitter sterkest igjen etter å ha lest Johan Harstads andre novellesamling, og den er da også typisk for boken.

Hovedpersonen i den første novellen jobber som ambulansesjåfør. Han lever av å redde mennesker, men føler seg ikke som noen helt. I hans første oppdrag på jobben fant de en jente som hadde tatt livet av seg og pakket seg inn i plast, liggende foran tv'n. Ambulansen kom for sent. Mange vellykkede redninger senere, kan han likevel ikke glemme denne hendelsen. Han gikk til og med i begravelsen hennes for å skjønne hvordan hun kunne gjøre noe sånt. Nå biter han konstant negler og gjentar "Hold ut". Henvendt til oss lesere, og til seg selv.

Å bli reddet

Johan Harstad har fått masse ros for sine første to bøker

Personene i "Ambulanse" har det til felles at de har det vondt på en eller annen måte. Men sjelden på den måten som ambulansen henter deg for. De lever med en følelse av at noe er akutt galt, men kan ikke annet enn å leve videre på samme vis, dag for dag. Fortellergrepet til Harstad i denne novellesamlingen avsløres i tittelen: En ambulanse går nemlig gjennom fortellingene som et blinkende lys i natten. Det er et bilde som ikke blir anmasende, og som heldigvis ikke fungerer bare som en metafor, for ambulansen og dens personell deltar helt faktisk som en integrert del av fortellingene. Annet nødhjelpsutstyr dukker også opp – defekte airbags og førstehjelpsdukker – og fungerer til å belyse temaene om redning på ulike vis.

Harstad er like god på å skildre personenes grusomme mareritt som hverdagslige ting som å kysse barnet ditt godnatt eller det å spille jackpot på tv en sen kveld. Språket er enkelt og inntrengende. Man har hele tiden følelsen av at noe haster.

Håp og sammenheng

Menneskene vi møter lever helt på grensen, de trenger nødhjelp på ulike vis. Man vil rekke ut en hånd, man vil trøste og si at det går over, men man er ikke helt sikker på om det gjør det. For hvordan komme til unnsetning når personene selv ikke engang skjønner helt hva som er galt?

Unge forfattere i 20-årene har gjerne en tendens til å overfokusere på meningsløsheten ved det hele, på tomheten, på en nyoppdaget innsikt i at alle mennesker er alene. Heldigvis går ikke Harstad i fellen å svartmale alt ved tilværelsen. I "Ambulanse" finnes det håp, det finnes ekte møter mellom mennesker, og noen redningsforsøk når faktisk frem i tide.

Den kaleidoskopiske sammensetningen av novellene gjør at de samme personene dukker opp i hverandres historier. Ambulansesjåføren som er hovedperson i den første novellen, er biperson i flere av de følgende novellene. På denne måten viser Harstad oss at det er relasjoner mellom mennesker, at vi inngår i en form for sammenheng, og at selv om ambulanser også kan komme ut for ulykker, finnes det noen der ute som gjerne vil redde deg.

Anbefalt av

Siss Vik

Fra VAGANT

Ellefsen:

Harstads forfatterskap står litteraturens underliggjørende kraft i et potensielt motsetningsforhold til reklamespråket, og nedsynkningen i det populærkulturelle referanseapparatet.

3.

Som Susanne Christensen viser i sin anmeldelse av *Ambulanse*, er Harstads eksistensialistiske humanisme avhengig av at dette spillet med konvensjonell, og kommersiell, språkbruk sprenger de fastlagte rammene. Han har skrevet seg inn i et eksistensielt paradigme som står i motsetning til friksjonsfritt, motstandslost språk. Horrormomentene fra det inautentiske hverdagslivet krever av Harstad at prosaen hans ikke inngår i de stivnede kulissene, at bøkene ikke integreres i reklamespråket, men opprettholder en form for motstand. Et nærmere blikk på to tekster, en korttekst fra debutsamlingen og romanen *Buzz Aldrin*, viser hvordan Harstad henholdsvis lykkes og feiler i å oppfylle sitt selvskapte program.

I *Herfra blir du bare eldre* er Harstad på sitt mest litterære, og minst konvensjonelle, og teksten «Du vet ingenting om deg selv»¹¹ er et intenst høydepunkt i forfatterskapet. Hoveddelen av teksten er én strømmende elv av ord som strekker seg over 50 linjer – med to korte setninger renner elven ut: «Du vet ingenting om deg selv, sier hun. Nei, jeg våget ikke, sier jeg.» Spørsmålet om skyld i det privilegerte norske livet blir gjenstand for overkjørende undersøkelse, der kropp og sæd, krig og blod, barnetimen og cola bobler mellom tekstlige bilder fra Sarajevo, Srebrenica og Hamburger Hill. Blikket som ser er ikke tilstede og deltakende, slik for eksempel en soldat, som Tom Cruise i *Born on the 4th of July* (1989), er det, men snarere en norsk samvittighet med tv som inngang:

jeg vet alt om Vietnam og Tetoffensiven og My Lai og Mekong, om vannrotter og den dagen Hué falt, om B-52 og ansiktene deres når de løp mot tunnelene eller langs veiene, når de satt under jorden og ventet, bildet av Kim Phuc i -72 oversprøytet av napalm, jeg så det på tv [...]

Inntrykkstrømmen er et svar på anklagen som ligger i tittelen, fremsatt brølende, skrikende av en jente. Forholdet mellom anklage og forsvar oppretter en kontrast mellom den harstadske verden, med emosjonelt inkompetente unge menn i kjæreste- eller selvtillitstrøbbel, og følelsen av ansvar for den historiske situasjonen. Fortellinger om mannlige protagonister som blir utsatt for spesifikke, historiske hendelser, eller tidsånden generelt, danner en sterk tradisjon i romanhistorien: Hans Castorp stormer ut i første verdenskrig, Frédéric Moreau rystes av 1848-revolusjonen, Knut Pedersen blir AKP'er i frykt for at toget skal forlate ham på perrongen og Rabbit Angstrom slipper ikke unna det politiske bakteppet for hans altfor ordinære liv. Hos Harstad utspiller Historien seg *parallelt med* livene til karakterene, de to strømmingene krysses kun i medierte instanser, aldri i «virkeligheten», og forholdet mellom distanse og ansvar trer i forgrunnen. En ubehagelig avstand til historien – og ideologisk impotens – forskyver betydningen av den nærværende handlingen. Tanken lever, hos Harstad, i den mørke avgrunnen mellom livet og volden:

og Ngyen Ngoc Loan i -68 som myrder FNL-soldat på åpen gate i Saigon, og kameratene er der, øyenvitne, pressekort for krig og oppkjøpt terrortittetid for sønderskutt publikum i spesialutrustet sovesofa og stressleser, fake skyttergrav i blokk og leilighet, bevæpnet med barnetimen og cola mot alskens faenskap fra himmelens feige fugler som sprøyter agent orange over regnskogen for å få den bort og fienden frem i lyset [...]

Med alitterasjon som sverd hugger Harstad seg gjennom hendelsene, hamrer dem inn i leseren slik tven har hamret dem inn i fortelleren; messer frem, som en pastor i en svart, amerikansk kirke: urettferdighet, raseri, sannhet. At fortellingen sprenger seg ut av det lokale og så intenst griper over i det politiske, i en svært vellykket form, med påståelig og sterk moralisme, er bakgrunnen for at Arve Kleiva skriver følgende i sin anmeldelse av boken i *Morgenbladet*:

Tempoet i skissene varierer, med en vidunderlig frihet, det er sjelden vare når virkelighetsfascinasjon og fascinasjon for språkets sammensetning ikke svekker hverandre gjensidig, tvert om øver et gjensidig press som løser språk&virkelighet ut fra ideologien, inn i litteraturen. I denne forstand har Harstads bok politisk integritet. Om man får lov, siden vi nå engang fører krig: Ved en historisk tilfeldighet er integriteten særlig fremtredende, når norske politikere og journalister fra time til time diskvalifiserer seg under et minstekrav til anstendighet på sine respektive fagområder.¹²

Kleivas sammenstilling *språk&virkelighet* betegner en virksom estetisk kraft, en enhet som er forutsetningen for å kunne snakke om tingene og angsten for krigen. Slik får teksten sin integritet, slik tilfredsstillen den Anderssons drøm om et motspråk. I boken *Frys: Vellykket nedfrossing av Herr Moro*¹³ setter Andersson opp to fotografier ved siden av hverandre: Ett av den unge, vakre Sophie Scholl, som ble henrettet for sin opposisjon til nasjonalsosialistene, og et annet av en giljotin, tilsvarende den som hugget hodet av Scholl. Virkningen er umiddelbar, og den ligner den Harstad oppnår gjennom sine sidestillinger. Rytmen i de siterte passasjene, klangen, den ubehagelige virkningen av ord på andre ord og bilder på andre bilder, det er det som setter språk&virkelighet i bevegelse hos Harstad. Den siste setningen i den flotte tosidersteksten, «Nei, jeg våget ikke, sier jeg», er fortellerens valg, som gir et hult ekko av det han «vet alt om»: Han velger skinn fremfor sannhet, forestilling fremfor vilje, fordi han må, fordi det beste vi kan gjøre er å anerkjenne at «virkeligheten slik den egentlig er» er der ute. Vår tids virkelighet er et kaos, og den eneste måten å forholde seg til den på er gjennom utholdelse.

Romandebuten i 2005 markerer overgangen til det store lerretet – 637 sider! – og til en mer utpreget *renbergsk* realisme¹⁴. I forhold til føringene de to første bøkene la, er denne overgangen et umiddelbart problem. Arve Kleiva skrev allerede i sin anmeldelse¹⁵ av *Ambulanse* at det kunne virke som det estetiske ambisjonsnivået, den dristige urenheten, hadde bleknet siden den første boken, og Erik Bjerck Hagen skriver noe lignende om *Buzz Aldrin*. Han påpeker de lovende ansatsene som finnes i romanens første sider, før følgende kommenteres:

Og slik fortsetter det litt til, men så – på side 36 – begynner Mattias å tenke tilbake fra 1999 til 1986, da han først traff sin kommende kone¹⁶, Helle, på Hetland videregående i Stavanger, og dermed er vi tilbake der, midt i Den Norske Romanens innerste og kanskje aller minst fruktbare anliggende: fyll og musikk og damer og lærere og for eksempel sytten år. Ikke for ingenting lar Dag Solstad sine helter som regel være minst tyve før vi møter dem.¹⁷

Romanen rendyrker den poplyriske, florlette kvaliteten i Harstads prosa, og det går på brutal bekostning av de tyngste, vondeste og mest problematiserende tonelagene i *Herfra blir du bare eldre*. Teksten er et tett komponert teppe av den deprimerede hovedpersonens selvbevisste observasjoner og en lek med populærkulturelle og rent ut kommersielle referanser. Romanen er inndelt i kapitler som har tatt navn etter sangtitler fra det svenske nittitaltsbandet The Cardigans. Hovedpersonen identifiserer sin egen personlige tid med populærkultur fra fortiden, og han påfører den sin livsfilosofi: «Jeg savnet Dudley Moore om formiddagen en av juledagene [...] Dudley Moore, skuespilleren og konsertpianisten, han spilte ikke filmer lenger, ga ikke ut plater, ingen hadde sett ham på lenge [...]»¹⁸ Historien er bare privat, intrigen narcissistisk, og Mattias, som forteller i intim jeg-form, står i vinduet og skygger for utsikten. Der både *Herfra blir du bare eldre* og *Ambulanse* tidvis fremstår som gyldige motforestillinger mot en antatt falsk verden, svikter *Buzz Aldrin* og blir en del av den.

La oss for et øyeblikk ta for oss virkningen av referansespillet i romanen og tenke det i sammenheng med begrepet språk&virkelighet. De to foregående bøkene iverksetter en rekke underliggjørende virkelighetseffekter: De historiske hendelsene forskyver tekstenes mening i møte med den norske/stavangerske livsverden.

Reklameslagordene («nokia connecting people» etc.) kollapser når virkeligheten de er ment å referere til avsløres som simulakra, og språket spiller ut et bredt og intenst register, til tider river og sliter det i leserens persepsjon.

I *Buzz Aldrin* lar Harstad historien, som moralsk kraft, tre i bakgrunnen og det individuelle livet trer frem som solostemme. Polyfonien mellom erkjennelsesmodi og samfunnsnivåer opphører. Tilbake står det Bjerck Hagen kaller «Den Norske Romanens innerste og kanskje aller minst fruktbare anliggende», og det kompliseres verken av språk eller virkelighet. Nå er virkeligheten redusert til et spørsmål om mimesis. I et intervju i forbindelse med utgivelsen av *Hässelby*, en roman der referansene kommer enda hyppigere, forklarer Harstad kulturens og omgivelsenes påtakelige nærvær i prosaen slik:

– Det er overhodet ikke ment som namedropping eller posering, sier Harstad, som har en tredelt begrunnelse for denne måten å bygge opp teksten på. For det første har jeg som leser alltid vært glad i referanser som åpner opp verket og gjør det større. I tillegg er det et forsøk på dokumentasjon: Når jeg skriver om 1985, vil jeg vise frem de sangene – gode eller dårlige – som var en del av denne tiden. Jeg vil at man skal nynne dem i bakhodet mens man leser, forklarer han. Til slutt – og dette er kanskje det viktigste – handler det om identitet. De siste generasjonene er flasket opp på massekultur og bruker dens finmaskede referansesystem for å fortelle hvem de er. Hva slags filmer ser han på? Hva slags plater hører han på? For meg er dette essensielle spørsmål når man skal skape et troverdig psykologisk portrett av en romanfigur.¹⁹

Der *Herfra blir du bare eldre* i større grad iverksetter ikke-identitet, er popkulturmarkørene i romanene identitetsskapende. I stedet for å underliggjøre og desautomatisere, forurolige og vekke vår «angst for krigen», er *Buzz Aldrin* (*Hässelby* inngår til dels i en annen slags dynamikk) bekreftelse, affirmasjon. I stedet for å manifestere en adornittisk følelse for forholdet mellom varen og kunsten, der en litterær tekst kan si noe *annet*, noe kritisk, blir *Buzz Aldrin* enda en vare, et fortryllende produkt som skjuler det autentiske heller enn å fremvise det.

Dialektikken mellom problematisert kunstytning og motstandsritt reklamespråk er ikke ekstern for Harstads forfatterskap. Det er den poetologiske og ideologiske tendensen i de første bøkene som gjør mangelen på motstand i *Buzz Aldrin* til et vesentlig problem. Se for eksempel på denne, relativt tilfeldig valgte passasjen fra båtreisen mellom Bergen og Færøyene:

Jeg vil bare sove. Lener meg over rekka, myser mot kjølvannet. Båten stuper ned i bølgene, kommer opp igjen på den andre siden. Det er mørkt, midt på natten. Et sted langt fremme til venstre kan det være land, for første gang på ti timer. Kan være Shetland. Grønland. Kan være New York. Singapore for alt jeg vet. Jeg vet ingenting. Setter meg, setter meg ned på det våte dekket, snur hodet sakte, ser Jørn og Roar, resten av bandet og et band fra Trondheim i halvsirkel rundt meg, jeg legger meg bakover, på ryggen. Slår hodet forsiktig i dekket. Regnet i ansiktet mitt. It's the end of the world as we know it (and I feel fine).²⁰

I sin anmeldelse av den første Harry Potter-boken for Wall Street Journal avfeier Harold Bloom J.K. Rowlings prosa i et sveip: «Her prose style, heavy on cliché, makes no demands upon her readers. In an arbitrarily chosen single page–page 4–of the first Harry Potter book, I count seven clichés, all of the 'stretch his legs' variety.»²¹ Mattias' reiseskildring befinner seg på samme nivå, noe som er katastrofalt sett i lys av forfatterskapet

som helhet. Spesielt skjærende er kontrasten, når romanens første sider – som Bjerck Hagen skriver – faktisk har med seg lyset og kraften fra de to første bøkene, tydeligst i bokens første, og beste, setning: «Personen du elsker er 72,8% vann og det har ikke regnet på flere uker.» I beste filmplakatstil, gjengis denne som en slags tagline på bokomslaget.

4.

Med *Hasselby* innledes en ny fase i forfatterskapet: Som om *Buzz Aldrin* ble et hinder i en utvikling eller et argument, oppløses privatrealismen i en blanding av dystopi og eskatologi. I *Ambulanse* fremsettes et slags livsmotto: «Hold ut». I forlengelsen av søken etter anonymitet og ønsket om å snakke sant og å se andre mennesker rett i øynene, står utholdelse som en ansvarlig livsholdning. Men nå er det for sent, konsekvensenes time er inne: «The era of procrastination, of half-measures, of soothing and baffling expedients, of delays, is coming to a close. In its place we are entering a period of consequences...» Churchills ord om Neville Chamberlains «appeasement»-politikk overfor Hitler-Tyskland dukker opp både på fransk, esperanto og norsk i *Hasselby*. Og konsekvensen, for oss, er armageddon: Verden går under på fantasifullt vis i Harstads tre nyeste bøker, men spørsmålet er om dette er Harstads popmytiske filmestetikk *gone rogue*, eller om verdens undergang er en fundamental del av den harstadske livs- og verdenstillit, eller mangel på sådan. Veien inn i filmestetikken er i tilfelle en forlengelse av svakhetene i *Buzz Aldrin*; den anti-intellektualistiske realismens prioritet over tenkingen og problematiseringen. Men som fortsettelse av det moralistiske prosjektet er apokalypsen et lovende bilde og et potensielt rikt utgangspunkt.

«For pappa kom åttitallet og ødela alt. Han forvandlet seg raskere og raskere, som den smeltende isen i Antarktis.»²² Bertil Åberg var en deprimerert representant for folkhemmet, en sosialdemokratisk institusjon, som til tross for sin illusoriske natur, er det nærmeste vi har kommet en systemisk trygghet i det gudløse Skandinavia. Som hos Roy Andersson, er den døde solidariteten elegiens objekt. I skjæringspunktet mellom syttitallets siste rester av sosialdemokratisk helhetstenkning og åttitallets thatcherisme blir Albert Åberg voksen. Utkastelsen av tryggheten setter i gang en dobbelt, apokalyptisk bevegelse: Voksenhetens selvstendighet i en verden der ingenting binder menneskene sammen, samtidig som samfunnet i sin helhet befinner seg i en oppløsningstilstand.

Etter den kalde krigens slutt har det blitt umoderne å snakke om verdens undergang. Ingen vet lenger hvor nærmeste bomberom ligger, ingen oppbevarer vann og hermetikk i tilfelle evakuering. Kanskje er vi så perseptuelt overstimulert, så overinformert, at vi ikke lenger har forutsetninger for å forholde oss til det som truer vår eksistens. En av vår tids mest meritterte fysikere, nobelprisvinner Steven Weinburg, skriver om den høye sannsynligheten for atomkatastrofe, og plutselig fremstår Harstads eskatologi som mer enn et fantastisk romanplot:

[T]he strategic nuclear forces of both sides remain frozen in their cold war posture. Each is tasked with the responsibility of being able to respond to an attack by the other side before a single attacking nuclear weapon can reach its own land-based missiles and control centers. [...] In January 1995 the Russian attack decision process was triggered by the launch of a US research rocket from a Norwegian offshore island to study the Northern Lights. The rocket firing was originally mistaken for a launch from an American submarine in the Norwegian Sea, with the separation of multiple stages perhaps giving the impression of an attack by several missiles. The Russian response process was stopped only a few minutes short of their ten-minute deadline for a final decision. (Similar episodes occurred in the Soviet Union in 1983 and in the United States in 1979 and 1980.)²³

I *Hasselby* bevirker trusselens blotte nærvær begynnelsen på en total desintegrasjon av verden, manifestert i mystiske hendelser og sammentreff som er mindre tilfeldige enn de virker: På en reise til Hong Kong midt på åttitallet støter Albert på en urovekkende ansatt i en fotobutikk som fyller ut navnet hans på garantikortet til et kamera han har kjøpt, uten å ha spurt om det først. Mannen dukker opp ved flere anledninger, fulgt av en merkelig skrapelyd, som om noen skriver i en bok. Det blir stadig klarere at han er en representant for døden, eller i hvert fall en demon. Når «tiden er inne» for Albert sier demonen: «Det er 133 306 668 av oss. Pluss minus.»²⁴ Altså er han en av englene som kjempet på den tapende siden i krigen om himmelen: Pave Johannes XXI mente at dette var antallet falne engler som ble drevet ut av himmelen på krigens tredje dag, 266 613 336 ble tilbake. Alberts demon har også flere ekko i Ingmar Bergmans private demonologi, og Albert iscenesetter selv en naiv, super versjon av sjakkspillet Max von Sydow har med Bengt Ekerot i *Det sjunde inseglet* (1957). Mer interessant er kanskje parallellen til den tidligere filmen *Fängelset* (1949), der en matematikkprofessor beskriver en idé til et filmmanus: Djevelen har tatt over jorden og taler til alle verdens folk. Han sier at alt skal forbli slik det er, ingen vil merke noen forskjell. Hos Harstad har demonene drevet jorden som et eksperiment, og avgjør at det har slått feil: Albert har ikke benyttet anledningen til å være god, til å engasjere seg i andres liv, til, med Elie Wiesels ord, ikke å være likegyldig:

på tross av at objektet fra begynnelsen av var regnet som det fineste mennesket av dem alle, er det ikke mulig å treffe noen annen konklusjon enn at han, som de andre observasjonsobjektene, har vært en eneste stor skuffelse. Det finnes ikke lenger grunnlag for å opprettholde – Og det er der teksten ender.²⁵

Med ekko i Jobs bok er *Hässelby* en historie der guddommelige krefter har avtalt et spill for å teste den frie vilje, og mennesket har sviktet – sviktet i møte med frihetens største helter, de falne englene, som gjorde opprør mot Gud for å hevde sin absolutte frihet.

Harstads bøker preges av en ubestemmelig – og kanskje noe forsinket – *fin-de-siècle*-stemning: «det er grytidlig morgen, april 1999, og det begynner å bli varmere, har merket det i det siste, et eller annet har begynt å skje»²⁶. Idealet, den harstadske humanismen, fra de to første bøkene går i oppløsning. Slik Walter Benjamin beskrev oppløsningen av erfaringen etter første verdenskrig, har etterkrigstiden og en ny mediesituasjon forskjøvet våre verdier, vårt erfaringsapparat, og sjansen er at vi, i den nye virkeligheten, blir redusert til oppdagelsesreisende antropologer på forskningsferd i ruinene av det vi tidligere kjente som verden. Den nye tiden er ute av ledd. Hvis vi tolker apokalypsen, slik den fremstår i *Hässelby*, vekk fra filmene og popmusikken, kan den tjene som en fornyet motsats til reklameideologien: Liksom Michel Houellebecqs ubehagelige nihilisme og scenarier av totaloppløsning fungerer som den viktigste av alle samtidslitterære moralismer, er også Harstads ørkenvandrere fundamentalt avskåret fra vårt tiårs erfaringshorisont ved å stå på andre siden av verdens sammenbrudd – som en slags tale fra hinsides graven. De har faktisk nådd utsiden av den kapitalismen som ikke har noen utside. Albert Åbergs undergang finner da også sted i en malstrøm av papirark med informasjon, et siste stormløp fra historien: stadig flere tekstbiter fanger oppmerksomheten min, det går i det samme, redegjørelser for konflikter og statskupp og korrupsjon og utroskap og forhold og liv som aldri ble som de skulle igjen, det er tekster om overgrep og folkemord gjennom tidene, unnvikelser og ansvarsfraskrivninger og feilprioriteringer, det er hauger av ark som beskriver destruktivitet, ignoranse [...]»²⁷

Demonene har registrert våre gjerninger og ugjerninger, og på den måten fungert slik kameraet gjorde i *Härlig är jorden*: som historiens blikk, tidens øye.

5.

Harstads forfatterskap arter seg som en kamp, både mot et bilde av vår samtid og mot seg selv. De tre siste, apokalyptiske bøkene står i kontrast til de to første, og motsetningene spilles ut med romanen *Buzz Aldrin* som et ingenmannsland mellom skyttergravene. En del av de eksistensielle kravene som i utgangspunktet la de estetiske føringene er forlatt, til fordel for knallhard konsekvensialisme. Men fremdeles er Arve Kleivas observasjon, om forholdet språk&virkelighet, vesentlig. I *Hässelby* er det litt lengre mellom klisjeene enn i *Buzz Aldrin*, men likevel er det ikke veldig langt mellom setninger som disse: «Frankrike luktet gammelt. Innestengt. Som et museum noen hadde lagt ned uten å sørge for å få ut alle besøkende først.»²⁸ Og: «Tålmodighet er et parti folk for lengst har sluttet å stemme på.»²⁹

Hässelby er på en måte begynnelsen på noe grunnleggende forunderlig, ved at den «demonterer» verden og vårt samfunnssystem. Apokalypsen undergraver og kritiserer rammene for den sosialdemokratiske doxa, samtidig som forbrukskultur og konsumentidentitet blir «satt under debatt». Men vi behøver ikke gå til Marx' idéer om varefetisjisme eller Sartres eksempler på dårlig tro for å se at kritikk av, eller bare bevisstgjøring rundt, det bestående, herskende tanke sett også krever et alternativt *erfaringsmodus*: Harstads fortvilelse over det banale og overfladiske hverdagslivet, som er et grunntema i hele forfatterskapet, blir svekket inntil det meningsløse uten et tilsvarende ønske om å endre *erkjennelsen* av dette livet.

1. januar 2009 tiltrådte Harstad som Nationaltheatrets første husdramatiker. Da hadde han nettopp fått utgitt fire dramatiske tekster i samlingen *Bsider*. De dramatiske tekstene avviker ikke i særlig grad fra *Hässelby*:

Replikkene i undergangshistorien *Krasnojarsk* befinner seg på samme språklige nivå som romanene, det gjelder også rekken av rapporter fra det preapokalyptiske dagliglivet som gjengis i teksten. Samtidig spilles popestetikken og undergangsmythosen videre. Boken *Bsider*, som er et svært tiltalende, fysisk produkt³⁰, er bygget opp med anvisninger for tillatte oppføringsomstendigheter, samt den sedvanlige sistesiden med krediteringer, forbehold og takksigelser. I forordet viser Harstad til sin opplevelse av Klaus Hagerups stykke *I denne verden er alt mulig*:

Det ble et slags valgspråk for meg i årene etter, det der. Et merkelig, grenseløst optimistisk slagord. Og i det minste der og da, i de minuttene det tok for oss som hadde sett stykket, å velte ut i januarkvelden etter den forestillingen, var jeg skråsikker på at vi alle mente det samme. Forskjellen er kanskje denne: At jeg, tolv år senere, fremdeles tror på det.³¹

Tittelen gjentas som et credo i forskjellige former i *Hässelby*, *Bsider* og *Darlah*, men det er i sistnevnte at det får sin mest konkrete manifestasjon.

I den sjarmerende (og veldig skumle!) ungdomsboken har Harstad trukket sin litterære samplingsteknikk til det ytterste. Et lotteri, der tre ungdommer vinner plasser på en ekspedisjon til månen, foranlediger et skrekkscenario på månebasen Darlah 2, og en høydramatisk slutt. Historien om lotteriet er en relativt blek variant av Roald Dahls fantastiske spenningsoppbygging i *Charlie og sjokoladefabrikken*. Oppholdet på månebasen, som er betydelig mer engasjerende lesning, har sterke trekk av filmene *Alien*³² (1979) og *Solaris* (1972), og avslutningen er som hentet ut av siste episode av TV-serien *Twin Peaks* (1990), der månen fremstår som en slags «Black Lodge». Romanen ble skrevet i forbindelse med at Stavanger i 2008 var europeisk kulturhovedstad, og ble distribuert til alle distriktets 14-åringer. Statusen som bestillingsverk utgjør en interessant forskyvning i Harstads utsagnsposisjon. I utgangspunktet er *Darlah* bare en ungdomsbok, et underholdningsprodukt, men samtidig er

den – i likhet med mye annen sjangerlitteratur – en forførende tekst. Også i *Hasselby* flørter Harstad med konvensjonelle plotgrep, men i denne boken intensifiseres en slik struktur: Vi vet hvem som skal vinne billettene til månen, vi vet at alt kommer til å gå til helvete og at personene vil dø en etter en, men fortellingen er like fullt *skummel*. Nettopp denne dansen med forutsigbarhet er det som gjør *Darlah* til et ærlig, og håndverksmessig solid, stykke tekst.

6.

I 1999 publiserte *Vinduet* en artikkel av John Erik Riley, der det tas et oppgjør med den da gjeldende forståelsen av forholdet mellom motspråk og maktspråk: Riley påstår at nittitallets pop- og reklamekultur er så gjennomsyret av modernistisk og avantgardistisk retorikk at kunstens formelle opprør nå er totalintegrert i kommersialismens talemåter:

På slutten av 1990-tallet finner man en flerstemmig, ironisk, metafiktiv avantgardisme i alle tenkelige fora, fra politiske brosjyrer til selvparodiske Norge Rundt-vignetter, fra Jan Kjærstads bestselgende trilogi om Jonas Wergeland til multinarrative post-Tarantino actionfilmer som *Go* og *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*. Vi finner den i *The Blair Witch Project* og *Scream*-filmene til Wes Craven, i Aquas ironiske «Barbie Girl»-video, i sample-teknikken som brukes for å lage hiphop- og technomusikk, og i alle reklamefilmer som forsøker å henvende seg til Norges yngste pengesterke generasjon.³³

Riley feller en knusende dom over dem «som mener at forfatteren best utøver motstand mot maktspråket ved å skrive 'uenhetlig og assosiativt', og ved å 'overvintre i et vanskelig språk'»:

Er dette fremdeles riktig, sett med dagens øyne? Er samfunnet eller språket fremdeles slik som de ofte blir beskrevet av samtidens avantgardister og postmodernister³⁴? Har den typen motspråk som blir fremmet av de Man, Derrida, Pavic, for ikke å forglemme Adorno, fortsatt en viss politisk kraft? Er denne typen språkkritikk – det være seg Derridas ordspill på mikronivå eller Pavics formlek på makronivå – også begrepskritisk? Har den fremdeles frigjørende potensiale? Er maktspråket fremdeles lineært? Mitt svar på samtlige av disse spørsmålene er et utvetydig nei.

Når motspråket har blitt maktspråk, må vi finne en ny vei for litteraturen. Riley konkluderer sin artikkel med et programmatisk ønske om en ny romanestetikk. Som Mattias sier i *Buzz Aldrin*, «det er grytidlig morgen, april 1999, [...] et eller annet har begynt å skje»:

Den største utfordringen for dagens forfattere ligger ikke i å provosere den ene [modernismen hos f. eks. Ole Robert Sunde] eller den andre [nyrealismen hos f. eks. Erik Fosnes Hansen] leiren, men å provosere begge. Å skrive en litteratur som virker skjerpene på leserne, fordi den overrasker; overrasker i sin vilje til nytenkning. Som fremstår som radikalt annerledes, men også alminnelig, naturlig.

Selv om de nye forfatterne er «kaleidoskopiske, fantastiske, flerstemmige, er de drevet frem av en klar mimetisk vilje.»

Johan Harstad, som Riley var svært begeistret for i 2003, er en av forfatterne som forsøker å navigere det landskapet han har tegnet opp. Men noe skjedde med populærkulturen: Ironien forsvant. Ingen tv-serier har fulgt opp *Seinfeld* eller *Lille lørdag*, reklamen er like forførende som tidligere, Douglas Coupland er erstattet av Dave Eggers, og Obama har vunnet verden under paroler som *Hope* og *Change*³⁵. Hvis man i det hele tatt aksepterer Rileys analyse av maktspråkets annektering av kunstspråket – som medfører at Solo-reklamen i merkverdig grad sidestilles med kunstprosa og at motspråk forstås som en essensialistisk størrelse – viste den seg å være av forbigående gyldighet. Inderligheten er den nye ironien, og Tore Renberg omfavner nå det Riley omtalte som nyrealisme. Dessuten er det lite støtte å hente for Rileys analyse i filosofien og kulturkritikken. Modernismens analyser fortsetter inn i kapitalismekritiske posisjoner som hos Deleuze & Guattari, Slavoj Žižek og Hardt & Negri. Ingenting tyder på at kulturindustrien har slått sprekker, og heller ikke at kunstens mulighet ligger i noe annet enn en rekonstruktiv motstand mot automatiserte erkjennelsesmodi.

Riley argumenterer litt tidligere på nittitallet, i boken *En spissformulering*, for en generasjonslitterær inngang til prosaen, og antyder dermed hva som menes med «alminnelig, naturlig» litteratur med «klar mimetisk vilje»:

John Erik tenkte: Det er vanskelig å skrive om Windows 95 uten å kalle det for Windows 95. Han tenkte at kaffe uten kaffepulver er varmt vann. Er man fortvilet over det postmoderne samfunnets forfall, burde man skrive om dét samfunnet, syntes enkelte å si, men da bør man gjøre det uten å bruke språket til dem som vokser opp i dette samfunnet.³⁶

Rileys syn på generasjonsmimesis ligner det Harstad uttalte om *Hasselby*: I dag identifiserer menneskene seg ved hjelp av musikk, film, bøker og sitater. Bare ved å ta dette innover seg, kan prosaen realisere sin «klart mimetiske vilje».

Johan Harstads forfatterskap fremstår til en viss grad som representativt for ung, norsk samtidslitteratur. Bøkene har berøringspunkter både med Riley og Renberg, men også Steffen Sørum og Nils-Øivind Haagenen. Samtidig forblir Roy Andersson den viktigste referansen: Den eksistensialistiske kritikken av kapitalisme og repressive mekanismer i storsamfunnet er det som først og fremst motiverer tekstene. Det er også grunnen til at

apokalypsen har et kritisk potensial som går utover filmestetikken den gir gjenklang av. Men når (ny)realismen får poetologisk gjennomslag undergraves det kritiske potensialet. Inderlighetens seier over ironien, har gjort moralisme viktigere enn identitet – som i alle tilfeller var en tvilsom estetisk størrelse. Debutbokens kraft og integritet vokser ut av denne nye situasjonen. Kanskje er Harstads romaner tegn på at det ikke er mulig å operere i det moraliserende landskapet med en poetikk som fremhever det identitetsskapende: En litteratur som ønsker å gjøre mer enn å gestikulere i retning av en utside må samtidig manifestere veien dit. Det viser seg vanskelig i generasjonslitteraturformen Harstad har valgt.