

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.04.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Dokumentarroman

(_sjanger) Også kalt “non-fiction novel”. Dette er en kryssning mellom en dokumentarbok og en roman. Det sanne og dokumenterte (historiske fakta) skildres med skjønnlitterære virkemidler og med en viss dikterisk frihet. Kildene kan være f.eks. arkivmateriale, avisartikler og forskningsrapporter. Dokumentarromaner er faksjon, dvs. blanding av fakta og fiksjon, eller en sammensmeltning av fiksjon, journalistikk og sosiologi (Demougin 1985 s. 1400). Sjangeren anerkjenner ikke grensen mellom estetisk tekst og sakprosa. Litterære grep brukes for å gi innblikk i reelle og gjerne aktuelle saksforløp.

Det skjer en “autentifisering av det fiktive” (eller omvendt) (Lüdeke 2011 s. 248).

“Både dokumentarromanen og den historiske framstillingen utnytter historiske dokumenter og om mulig også muntlige kilder, f.eks. i form av intervjuer, og de vil begge søke å gi et “sant” bilde av det som egentlig skjedde. Imidlertid kan begrepet sannhet i dette tilfellet presiseres på to måter: Romanforfatteren vil ha en tendens til å betone den såkalte subjektive sannheten, men historikeren vil måtte operere med vitenskapens såkalte objektive sannhetsideal og føle seg forpliktet av det. Denne forskjellen gir dokumentarromanen større frihet til seleksjon i stoffet; den kan påberope seg rett til å presentere “delsannheten”, det konkrete individuelle tilfellet, og gjøre det med maksimal anskuelighet.” (Aarseth 1979 s. 70)

Saken som er kjernen i en roman (f.eks. en forbrytelse eller en politisk skandale), får ofte en eksemplarisk funksjon som kaster lys over lignende saker.

Eksempler:

Gunnar Larsen: *To mistenkelige personer* (1933) – skildrer lensmannsdrapene i Ådal i 1926 og forbryternes flukt

Meyer Levin: *Compulsion* (1956) – handlingen baserer seg på en faktisk mordsak og en psykoanalytisk tolkning av mordernes handlinger

Truman Capote: *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1965)

Per Olof Sundman: *Ingenjör Andréas luftfärd* (1967)

Maria Eriksson og Liza Marklund: *Gömda* (1995)

Torbjørn Kjørmo: *Etter kongens ufravikelige ordre: General Armfeldt hærtog gjennom Trøndelag 1718-19* (1998) – om den svenske kong Karl 12. soldater som frøs ihel i fjellet etter å ha forsøkt å erobre Trondheim

Eli Sæter og Jacob Holdt: *En amerikareise* (1998) – om sosial nød, rasisme m.m. i USA

Spanjolen Armando Palacio Valdès skapte med bl.a. *José* (1885) og *Riverita* (1886) en slags reportasjeromaner (Strosetzki 1996 s. 312).

“En meget viktig konsekvens av dokumentarromanens subjektive sannhetsbegrep er at fortelleren vanligvis trer i forgrunnen som en viktig del av den litterære strukturen. [...] Eksempel på denne subjektivitetens manifestasjon har vi i Per Olov Enquists “roman om baltutlämningen”, *Legionärerna* (1968). I sitt forord skriver forfatteren bl.a.: “Min avsikt var att ge en helt objektiv och exakt bild av denna i svensk samtidshistoria helt unika politiska affär. Jag har, som kommer att framgå, misslyckats med att ge en objektiv bild. Jag tror inte denna objektiva bild är möjlig att ge.” Slik romanen er blitt, i pakt med erkjennelsen av at objektivitet er umulig, kan vi tale om en bevisst subjektivitet. For Enquist er det ingen annen mulighet; faghistorikeren kan likevel, ut fra en tilsvarende erkjennelse, sette objektiviteten opp som sitt (uoppnåelige) ideal. I *Legionärerna* opptreer forfatteren som “undersökare”, og i den egenskapen er han i en viss forstand hovedpersonen – hans forutsetninger, tanker, følelser, reisene i forbindelse med intervjuer og andre undersøkelser fyller en stor del av framstillingen. At “undersökaren” omtales i 3. person, og i teknisk forstand altså ikke er bokens forteller, er mindre vesentlig; leseren oppfatter dette “han” som et fortellende jeg. Pronomen-valget har muligens den effekten at det gjør det lettere for leseren å distansere seg fra undersøkeren og hans subjektivitet, bl.a. fordi forfatteren på den måten distanserer seg fra seg selv og liksom observerer sine egne bestrebelser. Bruken av en individualisert hovedperson, skildringen av hans indre og i mindre grad ytre liv, hans tvil og problembevissthet, er et av de trekkene som sterkest bidrar til å plassere *Legionärerna* som episk diktning i motsetning til historisk framstilling.” (Aarseth 1979 s. 70-71)

“*Babi Yar: A Document in the Form of a Novel* is an internationally acclaimed documentary novel by Anatoly Kuznetsov about the Babi Yar massacre. The two-day murder of 33,771 Jewish civilians on September 29-30, 1941 in the Kiev ravine was one of the largest single mass killings of the Holocaust. The novel begins as follows: “Everything in this book is true. When I recounted episodes of this story to different people, they all said I had to write the book. The word ‘document’ in the subtitle of this novel means that I have provided only actual facts and documents

without the slightest literary conjecture as to how things could or must have happened.” ” (http://www.goodreads.com/book/show/708481.Babi_Yar; lesedato 12.08.16)

Det er uvisst hvor eksplisitt forfatteren må være om hva som er kildene for en dokumentarroman (for at det skal være en slik roman). Det finnes uansett mange hybridtilfeller mellom vanlige romaner og dokumentarromaner, f.eks. kan Theodor Dreisers *An American Tragedy* (1925) og Morris Wests *In the Shoes of the Fisherman* (1963) oppfattes som hybrider.

Ottar Grepstad påpeker hva som er beslektede sjangrer: “Ein moderne variant av historisk framstilling frå det 20. århundre er dokumentarskildringa, som omfattar dokumentarroman, rapportbok og dokumentarbok. [...] Både forfattarintensjonen, sjølvautoriseringa og kjeldebruken gjer dokumentarromanen til fiksjonslitteratur. Dei to andre undersjangrane kan sorterast etter emne. Dokumentarboka gjeld personar og personars handlingar, rapportboka gjeld stader og lokalsamfunn.” (Grepstad 1997 s. 517)

Den amerikanske forfatteren Upton Sinclairs *Boston* (1928) baserer seg på arrestasjonen og dommen over to italiensk-amerikanske anarkister, Nicola Sacco og Bartolomeo Vanzetti. De to ble arrestert og anklaget for væpnet ran og mord. Mange i den amerikanske opinionen var på 1920-tallet urolige for anarkisters rolle i samfunnet. Myndighetene så på anarkismen som en trussel på linje med kommunismen. Dommen mot Sacco og Vanzetti førte til sterke reaksjoner, ikke minst blant intellektuelle i USA fordi de mente det var justismord på politisk grunnlag. Det ble arrangert protesttog og andre demonstrasjoner. Men Vanzetti og Sacco ble likevel henrettet i den elektriske stol i 1927. Sinclairs roman, “published one year after Sacco and Vanzetti were executed, brilliantly combines fact and fiction to expose the toxic atmosphere of paranoia, prejudice, and greed in which the two men were tried. Recently widowed sixty-year-old Cornelia Thornwell abandons her Boston Brahmin family to take a factory job in Plymouth, Massachusetts. She witnesses the crushing poverty and heartless bigotry endured by immigrant laborers, and befriends the charismatic fishmonger Bartolomeo Vanzetti, a committed anarchist and atheist. When Vanzetti and his fellow countryman Nicola Sacco are arrested and charged with murder, Cornelia’s belief in the fairness of the American judicial system is shattered. Joining the public outcry heard from Boston to Buenos Aires, she demands a fair trial – but it is too late. As Sacco knew all too well: “They got us, they will kill us.” ” (https://books.google.no/books/about/Boston.html?id=ENTSCgAAQBAJ&redir_esc=y; lesedato 18.12.17)

Gunnar Larsens *To mistenkelige personer* (1933) har et preg av saklig reportasje, og forfatteren hadde dekket saken som reporter for avisa *Dagbladet* i 1926. Larsen gikk store deler av mordernes fluktrute i skogområder på grensa mellom Norge og Sverige før han skrev boka. Romanen vektlegger naturinntrykk langs ruta. Den

Yngste av de to mordernes oppdiktete sanseopplevelser i skogen underveis på flukten er sentralt i fortellingen. Men Larsen vektlegger også den psykiske underlegenheten som den yngste føler, i kontrast til den eldstes viljestyrke. Denne forskjellen mellom dem bidrar til å skape spenning og intensitet i romanen. Men den indre virkeligheten hos den unge morderen hadde ikke Larsen noe dokumentarisk belegg for.

Levins *Compulsion* handler om to unge, vellykkete amerikanske menn som begikk et drap som et slags eksperiment: “Nathan Leopold and Richard Loeb were two college boys, brilliant and mad, who decided to kill a younger boy in 1924 to see if they could commit the “perfect crime.” After they were caught, their trial turned into a media circus – the “trial of the century” starring their world famous lawyer Clarence Darrow.” (<http://www.criminalelement.com/blogs/2012/10/leopold-and-loeb-still-fascinate-90-years-later>; lesedato 30.05.14) Levins bok var en av de litterære inspirasjonene (sammen med Marki de Sades bøker) for britene Ian Brady og Myra Hindley da de på 1960-tallet drepte minst fem barn og tenåringer.

I Norge fant det i 1777 sted en henrettelse av en kvinne som ble funnet skyldig i å ha tatt livet av tre av sine egne barn: “Dorothea Brynjulfsdatter fikk hodet satt på stake som straff for barnefødsler i dølgsmål [...] I *Ministerialprotokoll for Stadsbygd prestegjeld, 1751-1790* fins detaljene om likvideringen av Dorothea Brynjulfsdatter og om omstendigheten som førte til henrettelsen. Her er også dødsdatoen satt til 22. mai, og hennes fulle navn er oppgitt: Dordi Brynjulfsdatter Råsshållan. [...] [Karin] Buan (1995) har skrevet en dokumentarisk roman om Dordi hvor hun har sporet opp de strafferettslige dokumentene.” (Brandtzæg 2018) Buans *Dordis veg til skafottet* (utgitt på Snøfugl forlag i 1995) foregår i “heimbygda Stadsbygd. Den handler om Dordi [...] som ble halshogd i 1777 etter å ha blitt funnet skyldig i å ha drept tre av sine barn. Mye tyder på at hun ble uskyldig dømt; et offer for ondsinnet bygdesladder og unnfalighet fra lovens håndhevere. Buans hensikt med å skrive denne boka er å forsøke å finne svar på skyldspørsmålet, hva som skjedde og å tegne et tidsbilde av Dordis samtid. Har liste med ordforklaringer.” (<https://www.bokkilden.no/historiske-romaner/dordis-vei-til-skafottet-karin-buan/produkt>; lesedato 08.03.22) En av kildene om henne er en skillingsvise trykket i Trondheim i 1777 med tittelen “En bodfærdig Synderindes, ved navn Dorothea Brynningsdatter, vemodige KLAGE-SANG over hendes Børne-fødseler i Dølsmaal, og Drab paa trende af dem, det hun har begaaet i ugifte Stand, hvorefore hun er tildømt at halshugges med Øre, hovudet at sættes paa Stage, men Kroppen at nedlægges i Jorden, hvilket skal skje paa Røebergs-hougen sidst i Maji Maaned 1777, med videre, som Viisen ommælder”.

Den amerikanske forfatteren Norman Mailer skrev bl.a. *The Armies of the Night* (1968), “som i likhet med Truman Capotes “Med kaldt blod” regnes som et pionerverk innen den nye, litterære journalistikken som grodde vilt og frodig i samtidas amerikanske presse. Tom Wolfe inkluderte Mailer i sin antologi “The New Journalism” (1973), og berømmet ham for sin deltakende form for reportasje.

Boka handler om en stor Vietnam-protestmarsj mot Pentagon i 1967. Wolfe påpeker det litterært betydningsfulle i at Mailer ikke bare skildret begivenhetene som en utenforstående observatør. Forfatteren var selv en av lederne for marsjen. Dermed kunne ham med stor troverdighet bruke seg selv som en figur i fortellingen, og som et øyenvitne som selv hadde sett, lyttet og følt dramatikken på kroppen. Han kaller seg selv "Mailer" i boka, og Wolfe påpeker at forfatterens metode fungerer fordi han beskriver og utvikler sin egen skikkelse minst like omhyggelig som en hvilken som helst hovedfigur i en roman. Betegnende bruker Mailer undertittelen: "Historien som en roman, romanen som historie." Dette slagordet ligger bak mange av de bøkene Norman Mailer publiserte i åra som fulgte. Grundige dokumentariske undersøkelser kombinert med et språk fylt med skjønnlitterære virkemidler ble Mailers måte å tolke virkeligheten på." (*Dagbladet* 13. november 2007 s. 38-39)

"Philip Roths berømte hjertesukk fra 1961, om at virkeligheten overgikk romanforfatterens forestillingsevne og kulturen hver dag tryllet frem skikkelser som romanforfatterne bare kunne misunne den, forklarer hvorfor folk som Tom Wolfe, Joan Didion og, ikke minst, [Norman] Mailer forsøkte å kombinere *reporterens* empiriske observasjoner med *romanforfatterens* moralske visjoner; individuelt skrivehåndverk og sosial virkelighet kunne på den måten gå opp i en høyere enhet, mente de, enn det som var mulig i den realistiske romanen. Eller i sakprosaen, for den saks skyld. For parallelt med realismekritikken løper som regel en kritikk av nyhetsjournalistene og historikernes skinnobjektivitet og faktarytteri. Mailers syn på forholdet mellom fakta og fiksjon kommer tydeligst til uttrykk i dokumentarromanen "Nattens armeer" fra 1968. Som det lyder i Einar Blomgrens oversettelse: "Romanen må erstatte historien på akkurat det punktet der opplevelsen er tilstrekkelig emosjonell, åndelig, psykisk, moralsk, eksistensiell eller overnaturlig til å avdekke det faktum at historikeren, når han går nærmere inn i denne opplevelsen, vil være nødt til å forlate de klart opptrukne skillelinjene innenfor historisk granskning." "Nattens armeer", som hadde undertittelen 'Historien som roman. Romanen som historie', var ikke bare en rapport fra demonstrasjonen mot Vietnamkrigen i Washington, DC i 1967, men også en skjult polemikk mot sjangerinnstifteren Capote, som mente at dokumentarromanforfattere måtte være like selvfornektende som journalister. Mailers egen rolle i demonstrasjonen utgjør en stor del av handlingen i "Nattens armeer", og også i senere reportasjeverk ender Mailer til slutt opp som hovedperson." (Frode Johansen Riopelle i *Klassekampens* bokmagasin 15. november 2014 s. 14)

Norman Mailers *The Executioner's Song* (1979; oversatt til norsk i 2014 med tittelen *Bøddelens sang*) "er et kaleidoskopisk verk, fortalt i tredjeperson fra et utall menneskers perspektiv: drapsdømte Gary Gilmore, kjæresten Nicole Baker, advokater, journalister og pårørende til både gjerningsmannen og hans ofre. Dokumenter, brev, avhør og intervjuer synes å ha gitt Mailer det han trenger for å gi hver og en sin selvstendige stemme – i dialogene, men også i tredjepersonsbetraktningene, hvor Mailers subtile bruk av fri indirekte stil bringer oss tettere på

dem som har bevitnet hver enkelt begivenhet, på deres sosiale bakgrunn og temperament. Her er forfatteren nærværende bare når *fraværet* av et vitneperspektiv er påtakelig, for eksempel i den fotografiske beskrivelsen av avtredet på bensinstasjonen i Orem, Utah, hvor Gilmore, etter en krangel med Nicole Baker, kaldblodig skjøt et av sine ofre i hodet på kloss hold. I slike øyeblikk ser man for seg forfatteren på åstedet med sin notatblokk. [...] Gilmores kamp for å unnsnippe fengsel på livstid, for å bli henrettet i tråd med opprinnelig dom, og dertil hans inngåelse av en selvmordspakt med Nicole Baker, gir andre halvdel en eksistensiell og metafysisk dimensjon som løfter “Bøddelens sang” opp blant klassikerne.” (Frode Johansen Riopelle i *Klassekampens* bokmagasin 15. november 2014 s. 14)

The Executioner's Song “hadde som undertittel ‘A True Life Novel’. Alt som sto i boka var, som tittelen lovet, true. Sannheten var dokumentert, klassifisert, initiert og til dels eid av Larry Schiller. Uten teknisk sett å ha skrevet en linje i den, er Larry Schiller opphavsmann, med opphavsmanns rettigheter, til en av vår tids store bøker. [...] Spillet rundt hvordan Larry Schiller, kontrakt for kontrakt, sikrer seg rettighetene til Gilmore-saken, utgjør en vesentlig del av innholdet i “Bøddelens sang”. Ved hjelp av standardkontrakter og penger han i utgangspunktet ikke har, knytter Schiller Gilmores slektninger og ikke minst hovedpersonen selv til eksklusive avtaler som pressen litt for seint finner ut at sperrer alle andre ute fra det som vokser til å bli en sak som vekker internasjonal oppsikt. Henrettelsesdatoen den 17. januar 1977 dominerer Gary Gilmore førstesidene også på norske aviser. Med sitt overveldende kildemateriale i form av intervjuer han og hans medarbeidere hadde gjort med nesten alle sentrale aktører i saken, kunne Schiller velge mellom mange forfattere. Men på ett eller annet punkt tok han en beslutning om at dette enorme tilfanget av fakta ikke skulle resultere i en sakprosabok, slik alle som hadde sett ham hamstre rettighetsavtaler hadde antatt, men en roman. [...] - Det som til sist ble avgjørende for at jeg gikk for Mailer, var at han på et tidspunkt hadde stukket ned sin kone. [...] Men Larry Schiller er ikke bare i bakgrunnen for Mailers roman. Han er selv en av hovedpersonene i “Bøddelens sang”. Hvorfor? - *Less is more*. Det er derfor jeg er med i boka. Jeg er der som et middel til å la folk som opplevde historien få snakke selv. [...] - Det var frustrerende å ikke kunne gjøre intervjuene med Gilmore selv, men skulle jeg gjort det om igjen i dag, ville jeg faktisk foretrukket den måten. Vi fikk innfallsvinkelen til fem forskjellige spørsmålsstillere som, selv når de holdt seg til manuskriptet, tydelig appellerte til forskjellige fasetter ved Gilmores personlighet.” (Hans-Olav Thyvold i *Klassekampens* bokmagasin 15. november 2014 s. 4-5)

Den meksikanske forfatteren Elena Poniatowskas “vitnesbyrdroman” *Denne er for deg, Jesusa!* (1969; på norsk 2021) “introduserer Poniatowska på norsk, som 89-åring [...] Småforlaget Fanfare fortjener all mulig honnør for utgivelsen av denne romanen fra 1969, en bok som forteller om det marginale, men mangslungne livet til en fattig urbefolkningskvinne. *Denne er for deg, Jesusa* er hennes monolog, og karakteriseres ofte som en *novela testimonial*, en “vitnesbyrdroman”, som i dette tilfellet vil si en dokumentarisk roman skapt med sakprosaens verktøyskuffe.

Stemmen til hovedpersonen er basert på intervjuene Poniatowska over lengre tid gjorde med en kvinne ved navn Josefina Bórquez, som arbeidet på et vaskeri i Mexico by. Mye er blitt skrevet om forholdet mellom Poniatowska og hennes levende modell, som tross romanens enorme suksess selv ikke fikk livet sitt endret.” (*Morgenbladet* 23.–29. juli 2021 s. 39)

Dag Solstads *Medaljens forside: En roman om Aker* (1990) ble skrevet som et bedriftsoppdrag. “Aker Mekaniske Verksted kunne som et av landets største industrikonsern i 1991 se tilbake på 150 års virksomhet. Dag Solstad fikk oppdraget med å skrive en annerledes jubileumsbok – en roman om et verksted. *Medaljens forside* er en roman med en bedrift som hovedperson. Den består av fire lange kapitler som beskriver Akers barndom, ungdom, manndomskraft og død. Det er også en roman om den norske borgerskapets ulike representanter slik de har sett ut i denne bedriftens perspektiv. Og det er en roman om den norske kapitalismens utvikling fra en sped begynnelse til en integrert del av den vestlige kapitalismen.” (<http://www.audiatur.no/bokhandel/bok/6424>; lesedato 23.04.14)

Den svenske forfatteren Liza Marklunds *På flukt* (på norsk 1997; svensk tittel *Gömda*) har “vært gjenstand for debatt i Sverige. [...] Journalist Monica Antonsson har skapt oppstyr i Sverige den siste måneden, med sin nye bok “Mia – sanningen om Gömda”. Her plukker hun fra hverandre boka “Gömda” av suksessforfatteren Liza Marklund, og hevder innholdet er løgn. - Det er mange alvorlige hendelser i “Gömda”, som overfall, voldtekter, og så videre, som aldri har hendt, sier Antonsson til *Dagbladet.no*. [...] i dag svarer Liza Marklund selv på kritikken, med et langt innlegg i det svenske debattforumet Newsmill. Her innrømmer hun at flere av faktaopplysningene i boka er endret på, for å beskytte hovedpersonens identitet. Hvilke opplysninger dette dreier seg om, vil hun av samme årsak ikke ut med. Men boka burde aldri vært presentert som en sann historie, skriver Marklund i innlegget. [...] Dette er Marklunds aller første bok, som hun skrev sammen med en anonymisert kvinne under pseudonymet “Maria Eriksson”. Boka fikk undertittelen “en sann historie”, og handlet om Marias liv på flukt fra en voldelig ekskjæreste. Hun skal ha rømt med barn og ny mann til Chile, før familien fikk asyl i USA. Sammen med Marklund har hun også skrevet en oppfølger, “Asyl”.” (Marie L. Kleve i <https://www.dagbladet.no/kultur/marklund-innrømmer-a-ha-trikset-med-fakta/65302098>; lesedato 11.05.20)

Gömda “er basert på en rekke løgner, mener Monica Antonsson, som har gjennomført flere intervjuer med både Maria selv, og hennes familie og omgangskrets, i arbeidet med sin bok. Det har ført til at Maria – eller “Mia”, som hun nå kaller seg – har anmeldt Antonsson til den svenske regjeringsadvokaten, for å ha røpet identiteten hennes. [...] [Marklund] forteller at hun valgte å skrive boka etter å ha skrevet en lang rekke artikler om vold mot kvinner. Hun fikk lyst til å la en av kvinnene få muligheten til å fortelle hele sin historie, uten å måtte ta hensyn til journalistiske begrensninger som avgrenset artikkellengde og krav til objektivitet, det vil si at den andre parten alltid måtte få uttale seg. Hun

understreker derfor at “På flukt” er en del av et politisk prosjekt, og tilhører sjangeren dokumentarisk roman [...] Hun påpeker at forlaget ga ut boka som et skjønnlitterært verk, og at bransjen aldri har behandlet den som en faktabok. Likevel har den fått undertittelen “en sann historie”. Det beklager Marklund, som mener det heller burde stått “basert på en sann historie.” (Marie L. Kleve i <https://www.dagbladet.no/kultur/marklund-innrommer-a-ha-trikset-med-fakta/65302098>; lesedato 11.05.20)

Den nord-irske forfatteren Eoin McNamees roman *The Blue Tango* (2001) “does not, or does not merely imitate true crime in fictional form: it turns out to be a thorough investigation via novelization of a real-life case. The novel is thus a counterfactual forensic investigation. The mass media directly enter into the case and its prosecution – a real-life murder case that was on all counts bound up with media-sponsored life. (The cold case had, at the time of the novel’s writing, recently resurfaced in the press after the long incarceration of the man convicted of the crime was overturned.) McNamee’s fiction is then (like, it will be seen, Poe’s “Mystery of Marie Roget”) an attempt to solve a real crime: a real crime that (as with Poe) is bound up through and through, from motive to prosecution, with the media” (Seltzer 2007 s. 29-30).

Journalisten Åsne Seierstads bok *Bokhandleren i Kabul* (2002) er basert på en reise til Afghanistan i 2001, kort tid etter det vestlige militære angrepet på Taliban-regimet (begrunnet i terroraksjonene 11. september 2001 i USA). I fire måneder oppholdt Seierstad seg som gjest hos en middelklassefamilie i hovedstaden Kabul, og det er dette hennes dokumentarroman handler om. Boka ble en bestselger og oversatt til mange språk. Den afghanske bokhandleren (kalt “Sultan Khan” i boka) leste teksten etter utgivelsen, og reagerte på det han mente var løgner om han og hans familie. Et problem i rettssaken som fulgte var sjangerplassering: var det en roman eller en dokumentarbok?

Bokhandleren i Kabul “er en viktig bok i etterkrigstidas prosahistorie ved sin eventyrlige salgssuksess og gjennom all diskusjonen den har utløst. Den har vært rost for innlevelse og dokumentasjon og blitt hardt kritisert for mangelen på det samme. Den har virket opplysende, og den har befestet fordommer, har det vært hevdet. Både suksessen og debatten har imidlertid vært basert på to brutne kontrakter, som begge plasserer boka i sakprosaens grenseland. Først kontrakten med leserne: Det naive “Sant eller usant?” er et fullt ut legitimt spørsmål å stille for en leser. Og det er god grunn til å tro at bokas suksess er knyttet til at den oppfattes som sann. Men sann på hvilken måte? Seierstad og forlaget gir boka undertittelen “Et familiedrama”. Altså “usant?” Selvsagt er ikke boka noe skuespill, og leseren forblir like klok. På omslaget av den norske utgaven finnes et fotografi som virker riktig autentisk. Den leseren som ikke hopper over forordet, får ganske klar beskjed om at svaret er “sant”: “Til grunn for det jeg skriver, ligger virkelige historier.” Men straks vi er i gang med historiene om familien, møter vi den allvitende forteller som med guds øyne og ører har sett og hørt de afghanske familie-

medlemmenes innerste tanker som hun nå gjengir i fri, indirekte tale. Uten kjeldehenvisninger av noen art. Ikke sant? Etter dagens læreplan skal norske skolebarn tidlig lære å oppgi kilder når de skriver dokumentarisk. Hos Seierstad hviler samsvaret med den historiske virkeligheten bare på den tillit vi har til henne. Den er stor hos mange, men ble noe svekket av uttalelser hun selv har kommet med i debatten: “Jeg kan ikke få understreket nok at alt i denne boken er sant ut ifra det jeg har sett, og jeg kan stå for hvert eneste avsnitt,” sier hun for eksempel til VG 30.8.2003. Rett nok har det lenge vært på moten å relativisere sannhetsbegrepet. Men å hevde at “det som er sant for meg er ikke sant for deg”, holder ikke når det er tale om journalistikk og dokumentarlitteratur. Leserkontrakten brytes altså, enten teksten oppfattes som fiksjon eller fakta.” (Johan Tønnesson i <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/07/16/541014.html>; lesedato 05.06.14)

“Seierstad har valgt å utelate ‘jeg’-formen fra narrasjonen, noe som helt klart ville gitt historiene hennes et mer subjektivt perspektiv, og fremstilt en snevrere horisont; personlig, ikke ‘objektiv’. Tom Wolfe beskriver hvordan journalister som vil skrive “litterært” kan løse dette perspektivproblemet: “The answer proved to be marvelously simple: interview him about his thoughts and emotions, along with everything else” Men er det så enkelt? Får en skribent tak i all informasjon, alle tanker, motiver, og så videre, og vil ikke alt nedskrevet uansett være resultat av en prosess der forfatteren velger ut og bearbeider sitt materiale? Følgende sitat viser denne dobbelte rollen, journalisten og forfatteren, som har fått i alle fall noen anmeldere til å oppfatte “sannhetsbevitnelsen” hennes som nokså tvetydig: “En gang plukker han en jente opp fra gaten, en analfabet som aldri har sett en bok. Hun står og venter på bussholdeplassen utenfor butikken, han sier han vil vise henne noe. Hun er vakker, vakker og myk. Innimellom kommer hun innom butikken, han lover også henne en rosenrød fremtid. Iblant får han lov til å ta på henne under burkhaen. Men det får ham bare til å brenne enda mer.” Var Seierstad til stede under historien hun gjenforteller her? Hun skriver selv i forordet at hun i en del tilfeller har fått historier gjenfortalt. Med bakgrunn i fortellermåten, og ikke minst i innhold, er det god grunn til å anta at hun ikke var usynlig tredjemann i sitatet ovenfor. Jeg er også fristet til å tro at en unggutt aldri ville betrodd seg på denne måten til en hvit vestlig kvinne, og er villig til å avskrive utsagn som ‘love en rosenrød fremtid’ og “brenne enda mer” som innslag av forfatters frie kreativitet. Vi står overfor journalistens dilemma i forhold mellom innhold og presentasjon. Mansurs skikkelse er basert på en levende person, men hun bruker stor grad av konstruksjon, og gjengir både Mansurs tanker og handlinger. Hvem har fortalt henne dette? Er det brukt tolk?” (Kirsten Bøe i https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/2312/Masterthesis_Boe.pdf; lesedato 04.06.14)

Den russiske forfatteren Svetlana Aleksijevitsj “har siden åttitallet skrevet dokumentarromaner om “sovjetmennesket”. Har en unik litterær stil hvor hun i hver bok syr sammen flere hundretalls intervjuer til et slags kor av stemmer, med og uten innslag av egen fortellerstemme. Fokuserer alltid på vanlige mennesker.” (<https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/en-seier-for-sovjetmennesket-1.419029>;

lesedato 15.06.18) Hun har gitt ut bøker basert på intervjuer bl.a. om 2. verdenskrig og Tsjernobyl-ulykken. “Hennes teknikk går ut på å intervjuet et stort antall mennesker og gi plass til deres stemmer, som i et kor der hver enkelt skjebne blir en del av helheten. Det er ikke sakprosa, men en avansert form for romankunst.” (*Dagbladet* 18. januar 2014 s. 2)

Aleksijevitsj “avviser at hun skriver journalistikk eller sakprosa, kaller bøkene sine stemmeromaner [...] - Min form vil jeg kalle en roman av stemmer. Det er ikke sakprosa. Jeg vil heller kalle det jeg skriver, en konstruktiv prosa. Når jeg gir form til en bok, tenker jeg at den skal være konstruert som en roman eller en novelle. Alle bitene er sanne historier folk har fortalt meg, men jeg skriver ikke journalistikk. Jeg begynner kanskje å jobbe som journalist når jeg samler inn materiale, men siden jobber jeg som forfatter. Det betyr ikke at jeg skriver om det jeg har samlet, men at jeg forsøker å oppnå den effekten et litterært verk kan ha. [...] i skjæringspunktet mellom dokumentarlitteratur og roman. [...] Det er nettopp ideen, prosjektet, perspektivet – eller filosofien, som er et uttrykk Aleksijevitsj bruker ofte – som former materialet og som er avgjørende for å kunne skape en stemmeroman av hennes kaliber [...] Formen jeg skriver i, fungerer på store episke temaer. Det er om å gjøre å finne et tema som gir en ny forståelse – av livet, av fremtiden, av verdiene våre. [...] Romanveven må være veldig tett, en konsentrert prosa, ellers blir det bare journalistikk.” (*Morgenbladet* 1.–7. september 2017 s. 44 og 46-47)

Den italienske forfatteren Roberto Saviano ble truet på livet av italiensk mafia etter at han skrev om mafiaen i boka *Gomorra* (2006, på norsk 2008, filmatisert av Matteo Garrone i 2008). “- Jeg kaller det en sakprosaroman, en nonfiction roman. Jeg ville at den skulle kunne leses som en roman, men det er ingen ting som er oppfunnet her. Det er en subjektivitet i boka, som jeg ville ha der, i tråd med store mestere som Truman Capote eller Primo Levi. At det er subjektivt, betyr ikke at det er mindre sant.” (*Dagbladet* 22. mai 2008 s. 41)

Den britiske forfatteren Indra Sinhas *Animal's People* (2007) er basert på en industriulykke i Bhopal i India i 1984. Boka er en “fictionalized account of the 1984 toxic chemical spill in Bhopal [...] When toxic chemicals enter the narrator's body, his spine is twisted forward, and he adopts the name “Animal.” [...] *Animal's People* is, after all, a thinly fictionalized account of a very real and ongoing thirty-five-year-old industrial catastrophe in Bhopal, India. From December 1984 until today, a pesticide factory owned by Union Carbide Corporation (UCC) and Dow Chemical (two US-based multinational petrochemical and biotech companies) has leaked untold tons of toxic chemicals into Bhopal. Over the course of this spill, the population of Bhopal has not only seen between 2000 and 15,000 people suffocate from the initial airborne exposure to methyl isocyanate (MIC), but the people of Bhopal also continue to experience disproportionately high rates of “birth defects,” cleft palates, all manner of tumorous growths, severe eye pain, respiratory problems, and neurological disorders. Including 5000-30,000 subsequent deaths,

many of the 150,000 people suffering from serious ongoing ailments have become sick due to a massive seepage of MIC and other toxins from the unsecured factory into the city's ground water (Lapierre and Moro 2002: epilogue). Union Carbide, the Indian government, and Dow Chemical have all refused to recognize the presence or health effects of toxic chemicals in Bhopal's water supply, despite a wealth of evidence. Once considered a mutually beneficial site for economic development, the factory, the chemicals, and the people of Bhopal have now been abandoned by their corporate benefactors, their national government, and the legal systems in India and the United States." (Justin Omar Johnston i https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-26257-0_4; lesedato 02.10.20) Forfatteren har sultestreiket for Bhopal-ofrene (*Dagbladet* 15. juni 2008 s. 36).

“Om morgenen fredag den 29. juni 1860 oppdager Samuel og Mary Kent at deres tre år gamle sønn Saville har forsvunnet fra sin seng i løpet av natten. Familien arrangerer en leteaksjon. Den ender med at de finner liket av gutten med strupen skåret over i toalettet i bakgården. Mordet på lille Saville sjokkerte og opprørte hele England. Men, som Kate Summerscale viser i dokumentarromanen *Mr. Whichers mistanker eller mordet i Road Hill House* [2008], forekom det mange andre, enda mer grusomme mord på denne tiden. Så hva var det som gjorde at nettopp denne saken i så stor grad fenget folks interesse? Vel, akkurat dette mordet ble ikke begått i et lugubert arbeiderstrøk, men bak de lukkede dørene i en fornem familie, hvilket gjorde at pressen kunne godte seg: Her var snusk bak den fine fasaden. [...] Kate Summerscale har lykkes med sin krysspollinering mellom fakta og fiksjon.” (Ola A. Hegdal i *Prosa: Faglitterært tidsskrift* nr. 2 i 2010 s. 9)

Franskmannen Laurent Obertone ga i 2013 ut boka *Utøya* (på fransk). “I utgangspunktet høres det ut som en motbydelig idé. En beretning om 22. juli, skrevet i jeg-form, med Anders Behring Breivik som forteller. I et kort forord forsikrer den 28 år gamle franske journalisten og forfatteren Laurent Obertone leseren om at ingenting er tatt ut fra løse luften i denne boken. Den baserer seg på svært grundig research, forklarer han. Så grundig at den har gjort forfatteren i stand til å sette sammen hendelsene til noe som ligger “så nært som mulig sannheten”. Han ramser opp alle rapportene han har lest, alle rettsdokumentene og alle avisene. Deretter starter første kapittel, kalt “Den siste viking”, inne i Breiviks hode: “Når jeg setter foten på kaia, griper øya tak i meg.” [...] De første 150 sidene av denne boken er en kronologisk gjengivelse av massakren på Utøya, der Obertones Breivik forteller hva han gjør, hva han tenker og hvordan han dreper. Hvert offer omtales ved fornavn og nummereres underveis, i tekstblokker med utdrag fra obduksjonsrapporten. Disse bolkene er skrevet med store bokstaver, og har hvert sitt kors ved siden av seg. Begynnelsen av boken minner om et monotont, grotesk dataspill-manus, og det er svært ubehagelig lesning. Enhver tekst som gjengir det som hendte på Utøya, vil nødvendigvis være vond å lese, men denne iscenesettelsen, som skal gi leseren innblikk i hva Breivik kan ha tenkt underveis, er vanskelig å svelge. Skal massakren gjøres mer “spennende”, med effektive fortellergrep?” (*Morgenbladet* 13.–19. september 2013 s. 52)

“Obertone beveger seg i grenselandet mellom sakprosaen og romanen, og et åpenbart forbilde, ikke minst når det gjelder forfatterens insistering på at dette er sant, er Truman Capotes bok *Med kaldt blod* fra 1966. [...] Boken gir også en plausibel versjon av hva som drev Breivik – forfatteren er innom alle elementene vi kjenner fra andre fremstillinger av masseorderen. Barndommen. Ydmykelsene. Forholdet til foreldrene. Kvinnesynet. Dataspillene. Testosteronet. Ideene om en pågående muslimsk invasjon, og om “vestens selvhat” som hindrer hvite mennesker i å se sannheten i øynene. Boken er for smart til å peke på klare årsakssammenhenger for å forklare akkurat hvordan det endte slik det gjorde, men det er gode tolkninger av Breiviks psyke og hans ideologiske fundament her. Boken er interessant når den lar “Breivik” ta avstand fra deler av sitt eget manifest. Fiksjonaliseringen har en tydelig hensikt når forfatterens Breivik diskuterer forskjellige tolkninger av hva hendelser i barndommen hans har betydd: “Kanskje. Det er kanskje en forklaring. Det høres riktig ut. Men det er ikke alt.” Boken er sterk når Breiviks stemme avbrytes av vitneutsagn, som sjeldne pust av menneskelighet. [...] Mens det er “Breivik” som snakker til oss i denne boken, er det også Laurent Obertone, naturligvis, og iblant glir de to over i hverandre. Når vi får høre at “media vokter seg vel for å fortelle om muslimsk vold”, for eksempel, er det vanskelig å la være å tenke på Obertones forrige utgivelse, et essay kalt *La France Orange Mécanique*. Boken, som kom ut tidligere i år, er en dystopisk advarsel om at Frankrike er i ferd med å gå under som følge av ustraffede voldshandlinger” (*Morgenbladet* 13.–19. september 2013 s. 52).

Den norsk-italienske forfatteren Demian Vitanzas *Dette livet eller det neste* (2017) har en fremmedkriger som hovedperson. “En norsk jihadist som nylig har returnert fra Syria, møter en forfatter på skrivekurs i fengselet. Sammen gjennomfører de over hundre timer med intervjuer. [...] den tidligere fremmedkrigeren – som fører ordet boken igjennom – tar kontroll over historien fra start. “Vil du høre hva jeg tenker?”, sier han i en av sine innledende replikker. [...] Fortelleren har fått navnet Tariq Kahn, en norskpakistaner med en trøblete familiehistorie [...] I et ordknappt etterord hadde Vitanza i tillegg forklart hvordan intervjumaterialet var bearbeidet: “Det er lagt inn større og mindre grad av fiksjonalisering, både fra kildens og forfatterens side.” [...] PST kommer til å lese boken med lupe [...] Åsne Seierstads og Erlend Ofte Arntsens bøker om norske jihadister er omfattende og imponerende, men har av naturlige årsaker savnet et vesentlig innslag: jeg-perspektivet. Derfor er kildematerialet Vitanza har fått i fanget, i seg selv et skup [...] Vitanza utnytter i stedet åpenheten romanformen rommer. Små vink og kommentarer fra Tariq gjør oss jevnlig oppmerksom på tekstens refleksive nivå, at noe er fortrent, forskjøvet eller forfalsket før fortellingen når frem til oss. [...] Vi er alle upålitelige fortellere, men romanformen gjør det mulig å vise frem tvilen i stedet for å gjemme den bort. [...] “Da får vi heller leve med at historien blir utroverdig”, sier Tariq. “Livet er utroverdig noen ganger.” [...] en stillferdig eksplosjon som sender splinter i alle retninger – til journalistikken, til skjønnlitteraturen, til innvandringspolitikken, til

religionskritikken.” (Bjarne Riiser Gundersen i *Morgenbladet* 27. januar–2. februar 2017 s. 45)

“Vitanza engasjerte forlaget sitt, Aschehoug, helt fra starten av, før han hadde skrevet et ord, da han arbeidet med *Dette livet eller det neste* (2017), en delvis fiksjonalisert roman som baserer seg på fengselsintervjuer med en norsk-pakistansk mann som reiste til Syria som fremmedkriger. - Forlaget var med helt fra begynnelsen av, for eksempel på møter med advokaten hans for å kartlegge etiske problemstillinger og sikkerhetsspørsmål. På det tidspunktet, i slutten av 2015, kunne man ikke ta for gitt at man kunne skrive en sånn bok uten å få problemer med det islamistiske miljøet. Jeg kan ikke gå i detaljer her, men jeg var i kontakt med mange mennesker for å finne ut hva slags rom jeg hadde, om jeg og kildepersonen kom til å overleve, rett og slett. [...] - På grunn av det unike kilde-materialet følte jeg meg forpliktet til å være tilstrekkelig virkelighetsnær og få frem de stygge sidene ved livet til kildepersonen og ting han så i Syria, samtidig som boken ikke skulle skape problemer for ham eller andre. Jeg visste også at noen kom til å lese romanen opp mot kildepersonens liv, selv om målet mitt ikke var å dokumentere livet hans, og det måtte jeg prøve å forholde meg til.” (*Morgenbladet* 6.–12. november 2020 s. 43)

Den svenske forfatteren Jonas Bonniers *Knutby* (på norsk 2020) handler om drap i et ekstremt religiøst miljø i Sverige. “Saken om skuddene som falt i Knutby i januar 2004 hadde alt, sett fra sensasjonspressens ståsted: en kristen sekt, maktmisbruk, avstraffelser, seksuelle utskielser, galskap, mord. I tillegg hadde saken en bisarr tvist ved at sektens daværende leder, Åsa Waldau, ble sett på som “Kristi brud”, det vil si frelserens jordiske make, en forestilling som opphøyde henne omtrent til jomfru Marias nivå. Dermed hadde hun enorm makt over mange av sektens medlemmer, en makt hun blant annet brukte til å skaffe seg seksuelle tjenester fra noen utvalgte menn. Blant disse var den norskættede pastoren Helge Fossmo, som av retten ble funnet skyldig i medvirkning til drap og drapsforsøk: Drapet var på hans egen ektefelle, Alexandra, som var Åsa Waldaus søster, og drapsforsøket gjaldt naboen Daniel Linde, som var gift med en av Fossmos elskerinner. [...] hvorfor har Jonas Bonnier valgt nettopp romanformen i sin fremstilling av saken? I bokens leserinstruks skriver han at romanen er “basert på virkelige hendelser”, men at “enkelte steder” og “samtlige navn” er endret av “respekt og omsorg” for de omtalte. Videre heter det at “visse situasjoner er lagt til eller tatt bort”, og at likheter med virkeligheten i disse tilfellene er utilsiktede. Men i “alle andre tilfeller”, legger han til, er likheter med virkeligheten “tilsiktete.” (Frode Helmich Pedersen i *Morgenbladet* 5.–11. juni 2020 s. 42)

Bonniers *Knutby* “er altså ment som en dokumentarisk roman, men er på enkelte punkter blitt endret, og i disse tilfellene, som ikke er markert i boken, er ingen likhet med virkeligheten tilsiktet? Bonnier får ha meg unnskyldt, men dette går ikke. [...] Forfatteren har altså endret alle navnene, men ser ikke ut til å ha bestemt seg for om han med det har forsøkt å anonymisere personene eller fiksjonalisere

dem. En person blir ikke fiktiv av å bli anonymisert. I dette tilfellet er anonymiseringen nytteløs, siden detaljene i saken for lengst er offentlig kjent. Derfor vil jeg mene at Bonnier med navneendringen først og fremst har gjort et forsøk på å skaffe seg større litterær frihet, siden personene da liksom blir noen andre enn dem vi vet de er. Dermed kan han, for eksempel, skildre en rekke pikante sexscener via en forteller som har tilgang til disse menneskenes indre liv. [...] Til tross for at vi har fulgt den brunstige pastoren tett gjennom hele hans tilværelse i Knutby, har vi ikke oppnådd noen dypere forståelse for hvem han er. Vi vet for eksempel ikke om han plages av anger eller om han elsker sine barn. Det samme gjelder “Kristi Brud”: Er hun skeptisk til sin egen teologiske rolle? Lider hun av religiøse kvaler? Er hun i hemmelighet en maktglad hykler? Romanen ser ikke ut til å være interessert i noen av disse spørsmålene. [...] vi får ikke minst overvære en lang rekke utenomekteskapelige eskapader, i fjøset, i bilen, i skogen, på kontoret. For meg er det derfor vanskelig å konkludere med noe annet enn at Bonnier har fulgt sensasjonismens logikk, slik at romanen hans er blitt et kroneksempel på virkelighetskrimsjangerens mest betenkelige side: at man lager kommersiell underholdning av andre menneskers lidelse.” (Frode Helmich Pedersen i *Morgenbladet* 5.–11. juni 2020 s. 42-43)

Vetle Lid Larssens *Lucias siste reise* (2021) handler om den katolske helgenen Lucia. “Hvem var hun, den unge jenta som ble hundset, jaget, voldtatt, halshugget i året 304 e.Kr.? Sankta Lucia som har fått en egen dag som markeres hver desember? Hva skjedde med levningene hennes? Jo, det har Vetle Lid Larssen akslet seg til å finne ut og dikte om. [...] Romanen handler om “Lucias siste reise” gjennom 2000 år, hverken mer eller mindre, fra Sicilia og hennes levningers skjebne videre hit og dit, til Venezia, gjennom korstog, kriger og kamper og katastrofer, med skurker, gravrøvere, relikvierobbere. Det er vold og voldtekter, skurker og helter, overgrep og overtro. [...] Nå har han brukt fem år på å jakte fakta og fiksjon rundt legenden Sankta Lucia, og det er blitt en tour de force gjennom kulturhistorien. Her har han gravd i kilder og arkiver – og de er knapt beskrevet i boken, men legges ut på forfatterens og forlagets hjemmesider. [...] På mange måter er romanen også en hjertebankende kjærlighetserklæring til Italia og italiensk kultur, og det er en svir å lese beskrivelser av klær, mat, drikke, et vell av små detaljer gjennom århundrene. [...] Bak i romanen er det ordforklaringer. Nå vet vi hva haubitser er, en gregal, ja for ikke å glemme lupanarium.” (Guri Hjeltnes i <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/0GWv6E/hold-dere-fast-bokanmeldelse-vetle-lid-larssen-lucias-siste-reise>; lesedato 10.12.21)

In Cold Blood

I Capotes roman *In Cold Blood* gjenfortelles historien om mordene på Kansas-familien Clutter i 1959. Capote snakket med venner og naboer av ofrene før han skrev boka, og etter hvert også med de to tiltalte. Han fikk tillatelse til å intervju de to mordmistenkte i fengselet, helt fram til de ble dømt og deretter henrettet i 1964. Capote kunne også basere sin roman på det han fikk lese av de 6000 sidene

som ble produsert av FBI og andre under etterforskningen. Capotes mål var å være upartisk beskrivende, en objektiv gjenforteller av sakens fakta, men fortalt på en detaljrik og engasjerende måte.

“Capote’s book, which focuses on the near-random murder of a Kansas farming family by two apparently unremarkable misfits, was famously presented by its author as a ‘non-fiction novel’. These murders were ‘abnormal’ not only because they were homicides, but also because they happened in an ordinary ‘safe’ community, occurring, in other words, where they were least expected. The axis of Capote’s book is the enigma of the ‘meaningless’ murder and the inevitability of the murderers’ encounter with the law. The book is pivotal in American true crime because it seemed to show that real-life crime, even random ‘meaningless’ murder, could be made meaningful in imaginative non-fiction, approximating even the ‘great American novel’.” (Biressi 2001 s. 29)

“*Med kaldt blod* er satt i Kansas på slutten av 1950-tallet og omhandler det brutale massedrapet på fire medlemmer av familien Clutter i november 1959. Handlinga i boka veksler mellom opptakten til drapene og etterspillet i lokalsamfunnet og drapsemennens flukt. Fra 14. november og seks uker frem i tid følger vi både familien, gjerningsmennene og politiets etterforskning. Siden Capote brukte seks år på å skrive boka så får den også med seg gjerningsmennenes endelikt, selv om hovedfokuset er de seks ukene mellom dåd og dom. Boka tar sikte på å dokumentere hele denne grusomme hendelsen fra begynnelse til slutt og blir kategorisert som en *ikkefiksjonell-fiksjon*. Den fremstår som en dokumentar med visse fiksjonelle eller utbroderende tilsnitt. Et eksempel på dette er gjengivelser av samtaler og tanker hos flere av personene. Capote gjorde omstendelig og grundig research med bl.a. intervjuer med de dømte gjerningsmennene, men det er selvsagt nødvendig å ta seg noen dikteriske friheter likevel. Boka er ikke en ordinær krimbok. Det aldri tvil om hvem som gjennomførte drapene, eller om de blir tatt eller ikke. Det som driver handlinga framover er å vise hva mennesker er i stand til å gjøre, og prøve å få fram hvorfor de gjorde. Hva setter noen istand til å brutalt drepe fire mennesker, og hva skal til for at mennesker skal kunne bli drapsmenn. Dette avdekkes litt for litt gjennom hele boka. Det kommer tydelig fram at Capote har gjort mye – MYE – research for å kunne fortelle denne historien. Dessverre så skjer det som ofte skjer med slike prosjekt, forfatteren klarer ikke å begrense seg og blir bare for mye detaljer til tider, spesielt mot slutten. Det er interessant, men av og til er det store deler av kapittel som kunne vært kuttet fordi det ikke er relevant. [...] Ikke overraskende at boka ble en bestselger” (anonym blogger på <http://deterbokami.wordpress.com/2013/10/17/lest-med-kaldt-blod-av-truman-capote/>; lesedato 20.05.14).

“På den ene side identifiserer den åpent homofile Capote seg sterkt med Perry Smith – en amatørkunstner – som, i likhet med Capote selv, ble forlatt av sin mor som senere begikk selvmord. Når hans venn Harper Lee spør Capote om han elsker morderen (de hadde visstnok sex i cellen), svarer han: - Det er som om vi vokste

opp i samme huset, bare at jeg forlot det gjennom hoveddøren, mens Perry forsvant ut bakdøren. Etter at morderne er stilt for retten og dømt til døden ved hengning, bruker han av egne midler og skaffer nye forsvarsadvokater som stadig klarer å få utsatt henrettelsen, slik at Capote kan “komme til bunns” i mysteriet om mordene uten motiv, slik at han kan hakke hull på Amerikas “normale” fasade. Det skal ta ham seks grusomme år. [...] Capote, som har bestukket en vokter for å få full adgang til cellen, blir Perrys fortrolige, skriftefar, psykolog og venn. Men han utnytter vennskapet, og kutter ut pengene til videre juridisk hjelp til benådningsansøking for Perry og den andre morderen når de ikke lenger er nyttige for forfatterens formål. Det skjer etter at Capote, etter årevis å ha smigret og løyet, endelig lykkes i å få Perry Smith til å avsløre de grusomme detaljene ved drapene [...] Deretter begynner så Capote å håpe på at den lenge utsatte henrettelsen kan finne sted, slik at den kan utgjøre avslutningen på (som han fikk rett i) “tiårets viktigste dokumentarroman”. [...] redaktør Shawn praktisk talt tvinger ham til å være tilstede ved Smiths henrettelse. [...] Med boken *In Cold Blood* solgte Capote sin sjel til Djevelen. Han ble riktignok Amerikas mest feirede forfatter, men ble så rystet av opplevelsen – og kanskje av å ha utnyttet Smith – at han ble en karikatur på seg selv, fullførte aldri mer en bok og drakk seg praktisk talt ihjel innen 1984.” (Morten Rolfsen Wedén i *Filmavisen* nr. 1 i 2006 s. 16-17)

Etter at romanen kom ut i 1965, bebreidet den engelske kritikeren Kenneth Tynan Capote for at han ikke hadde gjort mer for å hindre av de to morderne ble henrettet. Ingen andre hadde bedre innsikt i deres psyke og sjelelige sår enn Capote, mente Tynan. Capote forsvarte seg med at han helt sikkert ikke – tatt i betraktning gjeldende lov og straffepraksis i Kansas – ville ha klart å endre straffen deres til livsvarig fengsel.

“In an interview, Capote himself admitted that “keeping himself out of the narrative did not necessarily mean that he gave up all control over how to present the events,” but no such acknowledgement is made in the text of the book itself (Schmid 103). Within the text, Capote’s version of both the events and the people enacting them are presented uncontested as though this is the only way that this story could be told, and it is therefore the truth. The reader thus does not need to do the work assigned within trial reports and can instead rely on the author” (Frost 2015).

“Interestingly, although Capote has removed all evidence of himself from the text and often reports on conversations or events in the narrative that he did not witness, one of the most important scenes in the murder narrative – the corpse discovery scene – is presented entirely in the words of a witness. Larry Hendricks, a school teacher, describes the scene in the Clutter farmhouse in a pages-long apparently uninterrupted, unprompted, detailed monologue. Instead of relying on the authority of the omnipotent narrative voice, or on the medical authority of an expert description, Capote apparently completely removes himself from this description of the violence. He also refrains from constructing the crime itself, later using Smith’s

confession – also an apparently uninterrupted pages-long monologue – in order to bring the reader back to that November night. During the moments of revelations of intense violence, Capote seems to completely remove himself from the narrative and let the witnesses speak for themselves. This makes it seem as though these monologues are natural and self-producing, uninterrupted by questions for clarification and then unedited, presenting readers with the idea that Capote had no more influence than to turn on his recorder and faithfully transcribe what was said. In this way he presents these interviews much along the lines of trial report testimony, in which the questions asked of the witness were generally left out and the transcription of the testimony largely presented as a monologue. Capote [...] creates the illusion of truth by removing himself from the pages and presenting witness testimony as simple fact that does not need to be bolstered by words of his own. He must simply be trusted to present the information given to him without alteration or interference.” (Frost 2015)

Capotes “description of the criminals is skewed so that Smith appears to be more sympathetic and Hickock comes across as the smarter man, and also the man more likely to put his plans into action. Audiences may thus spend much of the narrative believing that Smith is guilty merely by association, while Hickock is the true criminal, reacting negatively when Hickock confesses that Smith was the one to have pulled the trigger because they think he must be lying. Instead, Smith – who has been given almost preferential treatment in the text, receiving far more pages devoted to his troubled past – ends up confessing to all four murders, subverting audience expectations and leading to possible issues of trust between the audience and the author who may not have properly prepared readers for the resolution. [...] it is Hickock who seems most likely to murder. He easily dismisses Smith’s concerns about being caught for their crimes, brushing off the act itself and showing little apparent empathy. However, once the men have finally been brought into police custody, it is Hickock who cracks and confesses first. At this point in the narrative it seems that Hickock, who has up until now lied slickly and ordered Smith not to breathe a word of it, has turned on Smith, and the reader may wonder if Hickock has blamed the entire ordeal on his partner in an attempt to frame Smith.” (Frost 2015)

“However, when Smith finally confesses – and then amends his confession to what he claims is indeed the full truth – it is to say that he was the one who slit Herb Clutter’s throat and then shot all four members of the family, all by himself and of his own volition. The apparently more sensitive, more relatable man of the pair is the one who is responsible for the violence described in the first part of the book, nearly undermining Capote’s representation. When “Capote reverses the reader’s expectations by portraying his most deadly killer as the seemingly kind one, and the one who seemed most threatening and violent as essentially innocent,” it comes as a shock to readers who may have already formed their own opinions about the pair’s relative guilt or innocence (Murley 57). Although Capote’s omniscient

narration leads readers to believe the opposite, Smith's own words present what readers must ultimately take as the truth." (Frost 2015)

"The criminal himself, while he may know the most about his actions and his past, is an unreliable narrator. Capote's use of another's words to reveal the hard facts of the case, both the evidentiary and the gruesome, reveal an aspect that appears in *In Cold Blood* but in few other true crime books: his "attempt to generate public sympathy for them [Hickock and Smith] by arguing that they may not have been legally responsible for their crimes because they were suffering from temporary insanity" (Schmid 195). Although the criminals of this narrative were tried and found guilty in a court of law, and although all other attempts for a retrial were turned down, Capote himself does not commit to the fact of their guilt, despite their executions. The extensive biographies of each criminal reveal troubled childhoods and injuries to the head, and therefore likely the brain. Brain trauma has long been associated with emotional issues, which may have been the cause of Smith's uncontrollable rage. Each man was assessed of mental competence before the trial, but Capote takes his reporting a step further by printing what Dr. Jones would have said about each subject, if he had been allowed to make such declarations by Kansas law (Capote 294). These long descriptions emphasize the men's unusual mental states, and their inclusion in the text when they were not allowed at the trial is a specific choice Capote made in his representation of Smith and Hickock. In the case of Smith, this inclusion helps explain the narrative's extensive discussion of his biography, because the diagnosis of "sociopath" encourages such attention to detail to allow audiences to understand his guilt. In *Cold Blood* is not in itself a trial report, but in its description of the trial, there was no historical precedent for Capote including information that first, did not appear at the trial itself, and second, seems contradictory to the final verdict. In this case, Capote is not indicating that Smith and Hickock were not involved in the murders of the Clutter family, but that they should have been spared execution by virtue of the insanity defense. He explains the circumstances required for an insanity defense in Kansas, as well as other states' varying definitions, before taking issue with the assessments performed on the prisoners. Capote's argument seems to be with the M'Naughten rule itself – Kansas' functioning definition of what it means to be legally insane – since even Dr. Jones' proclamations, unmentioned at the trial but published in the book, do not fall within the definition of legal insanity." (Frost 2015)

"Capote exchanged letters with the prisoners twice a week, and he lived in Garden City for extended periods of time, becoming close not just to the murderers, but also the detectives involved in the case. [...] Capote brought together and perfected the nascent conventions of what would become true crime, and his basic formula has been copied ever since, to a greater or lesser degree. Such techniques include the shaping of real people into literary characters and the introduction of fiction-writing techniques into nonfiction writing, interweaving the actions of the killers and the victims by juxtaposing and "cross-cutting" scenes, the theme that random violence can easily destroy idyllic American lives, and the representation of the

“normal-seeming” killer or sleeper sociopath. During the five years spent working on the book, Capote became an intimate of the killers, thereby gaining special access to their feelings and memories, and specific experiential knowledge of the judiciary procedures that would become a large part of true-crime narratives. [...] for nearly five years, Capote was put in the unique position of having to wait for them to die in order to finish his book, while growing closer to them personally during that time. Capote became very close to Perry Smith; he was also convinced that Smith had killed all four of the Clutters. The simultaneous evocation of compassion for the murderer and horror at his deeds makes *In Cold Blood* a new form of murder narration. [...] Capote’s closeness to Smith and Hickock. Capote was able to use free indirect discourse, which interjects objectivity and intimacy with the subjects, because he knew what the men’s most intimate thoughts and feelings were. Another genre-setter was the familiar four-part structure of crime-pursuit-trial-execution, which gives true crime the shape of a classic detective tale; that is, the murders occur in the first chapter, but we don’t understand the killers’ motives until the third and last chapters. One of the most striking aspects of *In Cold Blood*, and one that would become a major convention in true crime, is the way that Capote structured the sections of each chapter so that the actions of the killers and the victims are interwoven.” (Murley 2008 s. 54-56)

“*In Cold Blood* offers two competing views about what a killer is and about what evil looks like. Richard Hickock is vulgar, ugly, brutal, and shallow; he looks like a murderer, and he wants to rape fifteen-year-old Nancy Clutter before killing her. Perry Smith is sensitive, handsome, artistic, a dreamer; sickened by Hickock’s lust, he prevents the rape. Hickock as killer is ultimately less disturbing and threatening – even though, ironically, he plans the crime – because it is clear from the outset that he is capable of violence. He is conventionally frightening, and he is an older representation of what a murderer looks and acts like. Smith, on the other hand, is a more fundamentally disturbing character because he *seems* like a good and harmless soul, even though he agrees to go along with Hickock and rob the Clutters. He tries to stall Hickock on the night of the murders, he gets sick in the gas station restroom, and he almost loses his nerve as they drive up the Clutter’s driveway. Smith *can’t* go through with it, the reader thinks, and he won’t let it happen. But it is Perry Smith who ends up killing all the Clutters, and the revelation of his hidden self is stunning.” (Murley 2008 s. 56-57)

“Capote reverses the reader’s expectations by portraying his most deadly killer as the seemingly kind one, and the one who seemed most threatening and violent as essentially innocent. It is important to remember that these are Capote’s designations: in the real case, Smith only confessed to killing all the Clutters as a kind of favor for Hickock, so Dick’s parents wouldn’t have to live with the idea that their son was a murderer (Smith was estranged from his family). Alvin Dewey, one of the principal detectives on the case, never thought that Smith had killed all four Clutters; he believed that Hickock murdered Nancy Clutter and her mother. Capote shapes his story so that what *seems* most true is that Smith killed them all,

for his categorization of Smith and Hickock as two types of killers is a construct that offers a suitably complicated view of murder. But it is a construct that resonated with his readers because it articulated an idea of evil as being hidden, insidious, and mysterious; the killer was becoming a literary character, a complex and masked figure, not the simply conceived and emotionally distant dark figure of some earlier depictions. Contextualizing the crime and exploring the killer's life and psychological makeup in great depth, while allowing the reader to "know" the killer, paradoxically strengthened the emotional distance from the killer. Capote's use of omniscient narration, another of his innovations, frees the reader to more completely identify with the protagonists. [...] The strong reader identification with murderers in true crime is crucial to the new mode of representation that Capote introduced. [...] Capote speaks about his creation of a new literary formula, the "nonfiction novel." " (Murley 2008 s. 57-58)

"Capote seems to be in favor of commuting the death sentence of each man and giving him psychiatric treatment, Smith even more so than Hickock because of his difficult childhood and the fact that he himself murdered four strangers. Even though he was the more confident man, more capable of assuming the spotlight, Hickock is shunted to the side in favor of the sympathetic portrayal of his partner, which leaves audiences open to question whether or not Hickock should have been executed in the first place and thus undermines the reassuring security of the restoration ritual by bringing up the question of a possibly unfair sentence. [...] At the end of the book, even as Capote explains Hickock's attempts to change his sentence, the text does not repeat these details, nor does it remind readers that, in the beginning, it was Hickock who intimated there should be no witnesses left alive. The only argument Capote puts forth for either criminal is that of insanity, an oblique argument that nonetheless stands out against most crime narratives' clear indication of their subjects' guilt. Again, this has the potential to disrupt the restorative function of ritual by causing audiences to question the rightness of the executions, especially when one man has been so sympathetically portrayed." (Frost 2015)

"Etter braksuksessen Truman Capote fikk med "In Cold Blood" i 1966, ble "true crime"-sjangeren et klondyke for forlagsbransjen. Alle ville skrive om ekte drapssaker med en dramatisk form som grenset til det skjønnlitterære. Litterær sakprosa hadde aldri hatt bedre vilkår. Men mesterverket var tuftet på en etisk spagat. Capote var drapsmennenes eneste kontakt med verden i åra de ventet på at dødsdommen skulle fullbyrdes. I fengsel oppførte han seg som deres varmeste forsvarer, og lovte gjentatte ganger å sende benådelsbrev til guvernøren. I virkeligheten var han nok ikke like opptatt av at mennene skulle komme fri. Han ville ha sin historie, skrevet i førsteperson fra drapsmennenes perspektiv. Som den franske sakprosaforfatteren Emmanuel Carrère har sagt det, tente Capote lys om kveldene i håp om at morderne ville henges snart, så han kunne få den perfekte avslutningen på boka si." (*Dagbladet* 21. februar 2014 s. 56)

“When composer Ned Rorem heard Capote, at a dinner party, remark that “it can’t be published until they’re executed, so I can hardly wait,” he was outraged enough to write a letter to the *Saturday Review of Literature*, which he started by noting that “Capote got his two million and his heroes got the rope.” ” (Laura Browder i <https://core.ac.uk/download/pdf/232756094.pdf>; lesedato 03.12.21)

Capotes bok “ble en voldsom suksess, men mange har pekt på hvordan den også bidro til å forme amerikansk strafferett. William Burroughs anklaget Capote for å ha solgt seg til dem som ønsket å forvandle USA til en politistat.” (Willy Pedersen i *Morgenbladet* 16.–22. mars 2018 s. 48-49)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>