

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 17.12.24

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

Romansjanger

Biografisk og selvbiografisk roman, brevroman, dannelsesroman, dokumentarroman, elveroman, eventyrroman, fotoroman, historisk roman, idéroman, kjærlighetsroman, kollektivroman, krigsroman, legeroman, nyroman, nøkkelroman, pikareskroman, punktroman, ridderroman, robinsonade, sederoman, sjøroman, spionroman, versroman og westernroman har egne innførsler i leksikonet. Kriminalroman beskrives under kriminallitteratur. Se <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>

Antiroman

En roman-lignende fortelling som bryter med mange sjangerforventninger til en roman. Fortellingen kan f.eks. være spekket med illusjonsbrudd, eksperimenterer med nye og ukjente ord, inneholde mange repetisjoner eller bryte med vanlig setningsbygning eller grammatikk.

“One of the distinguishing features of the novel is generally thought to be the sequential, linear organization of its narrative segments: chapters, more or less in sequence, are presumed or expected to hold equal status with each other, from a narrative perspective. The antinovel – first named as such by French writer Jean-Paul Sartre in the mid-20th century – subverts this assumption, marking a radical departure from the conventional novel with respect to plot, dialogue, and structure. In the case of Argentine writer Julio Cortázar’s *Hopscotch*, the novel is subverted even from a physical point of view. The reader of an antinovel is forced to suspend all narrative expectations and to engage with the text in ways that a traditional work of fiction does not require.” (Canton, Cleary m.fl. 2016 s. 274)

I Samuel Becketts *The Unnamable* (1953) “Beckett attempts formally to address a question he has been skirting around in his previous work: what is left of a novel once the story, characters, fictional space, and narrator have been removed?” (Boxall 2006 s. 478). Også Becketts *How It Is* (1960, først utgitt på fransk) kan kalles en antiroman: “There is nothing in the English language comparable with *How It Is*, a novel that both ends and cannot ever end itself with every sentence. It ends not only itself, but also the whole tradition of the novel conceived from the nineteenth century onward, as a grand historical effort to bring literature up to date with the infinite detail of social and moral existence. Detail is erased and replaced by an exhausting round of repetitions and automatic verbal reflexes, uttered by a body barely crawling through mud, listing the contents of a sack, straining to

contrive even the outline of a story or remembrance as if empty and straining to defecate. [...] We now receive only the poltergeist of grammar, only the leveled succession of clauses without punctuation, none and all of which are subordinate clauses. There is the shadow, or recollection, of a plot, flickering through the language. But read this book for what it does to how language is and to how we are in consequence.” (Boxall 2006 s. 535)

Antiromaner har blitt skrevet “from Laurence Sterne to James Joyce to Alain Robbe-Grillet, a tradition that insists that what really matters is not the story, but the way in which you tell it” (Boxall 2006 s. 440).

Eksempler:

Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1769; vanligvis bare kalt *Tristram Shandy*)

Julio Cortázar: *Paradis* (på norsk 1999) – om hovedpersonens jakt på “virkeligheten”, med mange digresjoner, sitater og absurditeter

Dag Solstads bok *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591-1896* (2013) er “en *antiroman* [...] som plutselig går til angrep på innlevelsen, den dikteriske fantasien og skaperkraften i verdenslitteraturen slik vi kjenner den.” (*Dagbladet* 20. november 2013 s. 2)

Bilderoman

En roman der det er minst ett bilde per oppslag, og der bildene kan være tegninger, pressebilder, fotografier, overmalte fotografier, skjematiske figurer, reklamebilder, aviskarikaturer, collager m.m. (i motsetning til en fotoroman der det kun er fotografier og disse forteller historien, på lignende vis som i en tegneserie).

Dansken Jens Blendstrups *Dame til fornuftige priser* (1999) er en bilderoman som hovedsakelig inneholder bilder fra moteblad. “Jens Blendstrups punkt- og billedroman “Dame til fornuftige priser” [...] foreligger i A4-format, [og] er gjennomillustrert: Hver side gjengir et nostalgifremkallende bilde av en pin-up eller en modell fra et dameblad med korte, ledsagende tekster. Tekstene utgjør likevel en sammenhengende fortelling, i form av absurdistiske, dagbokaktige nedtegnelser ført i pennen av en ung, kvinnelig fotomodell – et grensetilfelle med sterk imaginasjonsevne og en realitetsorientering henimot det psykotiske. [...] “Dame til fornuftige priser” kan leses som parodi over og kommentar til en punktroman som har stått relativt sterkt blant yngre, danske kvinnelige forfattere på 90-tallet; som en pendant til bestsellerfenomener over kvinnelig single frustrasjon som “Bridget Jones’ dagbok” eller TV-serien “Ally McBeal”, ved siden av at tekstene knytter an til den ferdigkjøpte, resirkulerte livsvisdom som kulørte dameblader ukentlig tilbyr sine lesere. [...] Jens Blendstrup og hans heltinnes ville, overskuddspregede

assosiasjoner og forfatterens løsslupne konvensjonspill, skarpe blikk og ømme, onde humor har resultert i en upretensiøs, djerv og vittig bok.” (*Aftenposten* 9. juni 1999 s. 20)

Dagbokroman

En roman der teksten (hovedsakelig) er dagboknotater. Dagboka som utgjør romanen kan være helt eller delvis oppdiktet.

Dagboka kan handle om indre konflikter og om sosiale eller psykiske utfordringer, som å føle seg verdsatt av foreldrene, få jevnaldrende venner som er til å stole på, å takle en personlig krise, å forelske seg m.m. Den ytre spenningen i romanen kan være liten, mens spenningen for leseren er knyttet til om hovedpersonen løser en indre konflikt, oppnår psykisk likevekt, takler en krise og lignende. Fortellingen kan altså dreie seg om introspeksjon: selviakttagelse, gjengivelse av tanker og følelser, og gjenfortelling av hvordan hendelser ble opplevd helt subjektivt og privat.

Eksempler:

Étienne Pivert de Senancour: *Oberman* (1804)

Steen Steensen Blicher: *Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog* (1824)

Octave Mirbeau: *Ei tjenestejentes dagbok* (1900)

Sigrid Undset: *Fru Marta Oulie* (1907) – første setning i romanen er “Jeg har været min mand utro”

Joseph Goebbels: *Michael: En tysk skjebne i dagbokblader* (1929)

Ian Macperson: *Wild Harbour* (1936)

Saul Bellow: *Dangling Man* (1944)

Gerd Brantenbergs *Ja, vi slutter* (1978) – dette er en roman i form av en røykeslutterdagbok (med nummererte dager, men ikke datering)

Jonas Hassen Khemiri: *Ett öga rött* (2004)

Martina Lowden: *Allt* (2006)

Erlend Loe: *Muleum* (2007)

Øyvind Berg: *Sommeren med Balder* (2023)

I Daniel Defoes *A Journal of the Plague Year* (1722) beskriver romanens forteller (“H.F.”) seg “som en vanlig mann, som fornuftig nok stenger seg inne sammen med familien når smitten sprer seg. Men, sier han, han må tilstå en viss nysgjerrighet. Og under påskudd av å måtte besøke og hjelpe sin bror går han gatelangs på vandringer i en øde by, observerer menneskeskjebner og plukker opp historier. Boken har ingen intrige utover nettopp det å følge peståret i dagboksform, og består av H.F.s egne observasjoner, kombinert med gjengivelser av offentlige dokumenter og avisoppslag, samt et ikke ubetydelig innslag av historier folk skal ha fortalt ham – og som han gjengir med sunn kildekritisk skepsis. [...] All servering må stenge klokken ni. Man jobber intenst for å holde oversikt over situasjonen, med daglige oppdaterte tall over smittede og døde. Og alle som blir smittet, må sitte i karantene. Tiltakene skifter stadig og skaper full forvirring – og tendenser til kritikk av, og opprør mot, myndighetene.” (Ane Farsethås i *Morgenbladet* 12.–18. mars 2021 s. 46)

Samuel Richardsons *Pamela* (1740) er delvis en brevroman og delvis en dagbokroman.

Den mannlige hovedpersonen i Anne Brontës roman *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) får lese dagboken til den kvinnen han er forelsket i. Der kan Markham lese om Helen Huntingdons første ekteskap og hvilke lidelser hun har vært igjennom. Over halvparten av Brontës roman består av dagbokgjengivelser. Når Markham første gang setter seg ned for å lese, beskriver han det slik: “Panting with eagerness, and struggling to suppress my hopes, I hurried home [med dagboka], and rushed up stairs to my room, – having first provided myself with a candle, though it was scarcely twilight yet, – then, shut and bolted the door, determined to tolerate no interruption, and sitting down before the table, opened out my prize and delivered myself up to its perusal – first, hastily turning over the leaves and snatching a sentence here and there, and then, setting myself steadily to read it through. I have it now before me; and though you could not of course, peruse it with half the interest that I did, I know you would not be satisfied with an abbreviation of its contents and you shall have the whole, save, perhaps, a few passages here and there of merely temporal interest to the writer, or such as would serve to encumber the story rather than elucidate it.” (Brontë 1998 s. 122)

Fortelleren i japanske Fumiko Hayashis *Lausgjengar: Notat frå eit ustadig liv* (på norsk 2021) “tar en vifte av drittjobber og møter menn som alle gir henne en håndfull. Mens hun teller sine yen og forbanner arbeidets ensom- og kjedsomhet, bevarer hun like fullt en barnlig begeistring over verden, en optimistisk lengsel ut av sin uhellsvangre situasjon. Denne for sin tid utypiske dagboksromanen utkom i bokform for første gang i 1930, og var japanske Fumiko Hayashis (1903-1951) debutverk. Skildringen av det fattigslige omstreiferlivet er basert på Hayashis egne dagbøker fra årene 1922-1928, da hun hadde flyttet til Tokyo og livnærte seg av dårlige betalte småjobber mens hun forsøkte å skrive.” (*Morgenbladet* 4.–10. juni 2021 s. 50)

En dagbok kan også være en slags reportasje. Den svenske journalisten Gunilla Granath ga i 2002 ut boka *Gäst hos överkligheten: En 48-årig sjundeklassares dagbok*, som på forlaget Studentlitteraturs nettsider ble presentert slik: “En tonåring, hopsjunken som en trasdocka över bänken med blicken fäst i ett tomt ingenting, är det sinnebilden för högstadiet? En orättvis bild? Men den som vill ta unga människor på allvar måste fråga sig varför så många elever bara sitter av tiden i väntan på att det ”verkliga livet” ska börja. Journalisten Gunilla Granath satte sig i skolbänken och gick om en termin i sjunde klass för att söka svaret. Hon gjorde läxor, skrev skrivningar, åt i matsalen, umgicks med sina klasskompisar och hängde på skolfiket. Hon ville fånga skolan ur ett perspektiv som ofta saknas i skoldebatten – elevens. Hennes dagbok ger läsaren en inblick i en värld med mycket liten kontakt med verkligheten. De stora existentiella frågorna som rör sig i unga människors tankar hålls utanför lektionerna liksom det betydelsefulla sociala spelet i klassrummet.”

Del 2 av den sørafrikanske forfatteren John Maxwell Coetzees roman *The Life and Times of Michael K* (1983) er en dagbok skrevet av legen i en interneringsleir.

E-postroman

Alle romaner som enten er skrevet for å sendes/spres via e-post eller som i papirbok-teksten ligner på en samling e-poster. Johann Wolfgang von Goethes brevroman *Unge Werthers lidelser* (1774) har – via et nettsted med adressen the-sorrows-of-young-werther.com – blitt sendt ut brev-/kapittelvis som e-post til alle interesserte. Brevene har ankommet på de datoene som brevene i romanen er datert til. Et eksempel på en roman i codexformat som kan kalles en e-postroman, er den saudiarabiske kvinnelige forfatteren Rajaa Alsaneas roman *Jentene fra Riyadh* (på norsk 2007). Hvert kapittel i den begynner med kjente e-postheadinger som “Til: [+ en epostadresse med @]”, “Fra:”, “Dato:” og “Emne:”.

Familieroman

Robert Smadja har definert familieroman slik: Handlingen strekker seg over to eller flere generasjoner; personene og spesielt hovedpersonen er i høy grad formet av sitt familiemiljø og blodsbandene der, og dette spiller en stor rolle i handlingen; familien har større verdi enn det enkelte individ og hvert medlem av familien har sitt perspektiv på hendelsene (gjengitt fra Leblond 2010 s. 326). Ifølge Ru Yi-Ling Ru i studien *The Family Novel: Towards a Generic Definition* (1992) “the family itself becomes a metaphor. The sense of community is depicted as an assemblage of conventions sacred to each member, as well as a strong rationale for the negation of individual needs. On the social, mimetically rendered level, the family is a microcosm of the world ; on the mythical level, the father-centered family is analogous to Eden under God’s power.” (her sitert fra Leblond 2010 s. 327)

I Ru Yi-Lings *The Family Novel* framheves det at “a family novel can be treated as an encyclopedia that allows us to look into the people, the life, and the atmosphere of one particular nation. That is the reason why almost every country all over the world has at least one great lengthy family novel in the twentieth century which aims to bring back the life style, social values, and ideologies of a particular culture in the past.” (sitert fra Leblond 2010 s. 325). Yi-Ling bruker blant annet begrepet “family rites” om “rites, such as dinners, gatherings, holiday celebrations, weddings, and funerals, [that] play a crucial role in the family novel.” Men familier kan miste sin ritualer, tradisjoner og sosiale bånd, og “this dying out of a family signals the end of both the traditional community structure and the larger society of which it is a part. The social-political ideas of the family novelists are, therefore, revealed in both their presentation of the death of the old order and in their attitudes about the birth of the new society that surrounds it.” (sitert fra Leblond 2010 s. 327)

Gangsterroman

Eller mafiaroman. For eksempel Don Winslows *Frankie Machines vinter* (på norsk 2008).

Den italienske forfatteren Leonardo Sciascias roman *Uglens dag* (1961, på norsk 2011) “omtales som verdens første mafiaroman. [...] [den dreier seg om] Sicilia og Italia som hemmeligholdets land, hvor illusjoner og fasader råder og hvor ingenting egentlig kan forstås. Et land der regjeringer og terrorister sørger for å holde butikken åpen for hverandre og hvor politiske mord er den naturlige forlengelse av makt og retorikk. Han skriver om renkespillet familier og politiske partier er del av, om hvordan man gjennom å forråde den eller de man samarbeider med, skaffer seg makt og om hvordan den makten brukes ikke til samfunnets – i betydningen fellesskapet – beste, men for å oppnå skyhøy personlig vinning. Prisen blir et samfunn uten normer, hvis du ikke er korrumpert er du mistenkelig. [...] Leonardo Sciascia vever et edderkoppnett av halvsannheter og tvetydigheter, et korrumpert og hypervoldelig nett med forgreininger fra den ytterste landsbygd helt inn til de innerste sirkler i Roma, fra bussjåføren til den høyeste geistlige.” (*Dagbladet* 18. april 2011 s. 45)

“I etterordet til “Uglens dag” forklarer Sciascia at han har slipt bort mye fra teksten for ikke å risikere injuriersaker, erstatningssøksmål eller det som verre er. Det handler nemlig om politisk korrupsjon, mafiaøkonomi, utpressing, vold, utro tjenestemenn, uhederlige prester, falske anbud, sabotasje av konkurrenter, juks i utførelsen av byggearbeider osv. Alt det som skjer i boka er sant, selv om det er diktning. Og dette vet leseren. På den måten kan forfatteren vise fram sammenhenger, følge den perverse mafialogikken, la ofrene komme til orde, dikte fram reelle telefonsamtaler mellom toppfolk i Roma og stedlige prelater på Sicilia. Sciascia skriver krim fordi det er slik han kan refse råttenskapen i samfunnet og rope ut at vi må åpne øynene og gjenvinne vår verdighet.” (*Dagbladet* 3. mars 2012 s. 68)

I amerikaneren Ed McBains roman *Hail to the Chief* (1973) blir president Richard Nixon en slags modell for en gangsterboss. “Along the way, cutting back regularly to the confession, many people will die and it very quickly becomes clear that the author expects the reader to draw parallels with the conflict in Vietnam. To hammer the point home, as we return to the confession of the gang leader responsible for the deaths we learn that his full name is Randall M. Nesbitt ... and here is how he is described: “... dark hair and dark brooding eyes and a sloping, bulbous nose, and heavy jowls ...” Not a very subtle allusion to the similarly named Richard Millhouse Nixon, who was then still president (the book came out in September 1973), though not for much longer after the Watergate scandal, which also revealed how the President had been planning to wiretap the Democratic Party’s headquarters, an episode that is also reflected in the novel when one gang plants a wire on another to try and scupper their plans” (<https://bloodymurder.wordpress.com/2014/03/16/hail-to-the-chief-1973-by-ed-mcbain/>; lesedato 04.02.19).

Hefteroman

Se *Litteraturhistoriske tekstpraksiser* (2008) s. 145

Romaner utgitt som hefteserier avløste kolportasje-romanene i Europa rundt år 1900 (Firle 1992 s. 46). Hvert hefte utgjør en relativt avsluttet helhet og kan dermed forstås uavhengig av andre episoder i samme hefteroman.

Kinoroman

Også kalt filmroman. Engelsk: “film-novel”, fransk: “ciné-roman”, også kalt “roman-cinéma”. En kinoroman viser bilder fra en kinofilm og gjenforteller historien kortfattet med ord. I nedkortingen av historien kunne alle beskrivelser tas ut, for fotografier fra filmen fungerte som beskrivelser av personer og miljøer (Baetens og Lits 2004 s. 36). Kinoromanen pretenderer aldri å fortelle en ny historie (Baetens og Gonzales 1996 s. 209).

Ofte med flotte fargeomslag med et filmbilde, og med svart-hvitt-bilder (eventuelt fargebilder) fra filmen inne i boka. Den gjenfortalte handlingen er sterkt komprimert, og beskrivelser av f.eks. personer og landskaper er ofte utelatt. Vi kan jo selv se dem på bildene.

Kinoromanen er “a photo-textual hybrid that offered a relatively faithful representation of an existing movie (the formats and formulas of the film-novel are so divergent that many scholars have difficulties in establishing the exact frontiers of the medium)” (Baetens 2012).

Det skal ha blitt produsert kinoromaner helt fra kinoens barndom. Formålet med å produsere disse bøkene var forskjellig, bortsett fra muligheten til å tjene penger: Å gi opplevelser til et publikum som ikke hadde kino eller som ikke hadde råd til å gå

der, å forsterke og forlengje en kinofilms suksess, å gi folk en slags filmsuvenirbok, å lage et fortellende samspill mellom filmer som var serier og kinoromaner som var serier (Baetens og Gonzales 1996 s. 209). Kinoromanen ble kalt “de fattiges kino”.

“[T]he film-novel [...] a particular and now totally forgotten subtype of comics [...] the film-novel, born around the 1910s, was initially “the retelling in prose of a movie’s narrative”. In the following decade the sporadic illustrations and photographs that accompanied this retelling gained more and more prominence, giving life to fully illustrated film-novels that juxtaposed film stills with captions and dialogue from the film in order to retell the movie [...] Their success in the 1920s and 1930s went hand in hand with the rise of Hollywood’s star system. Film-novels, far from being perceived as a threat to or a competitor of the movie they retold, were integrated into a larger advertising strategy that linked the public space of the cinema, where the films were seen, with the private space of home, where the film-novels were read, favorite scenes were relived and images were cut out and collected.” (Colangelo 2023 s. 30 og 32)

I Frankrike var slike romaner svært populære i mellomkrigstiden (Groensteen 1998 s. 19).

Jan Baetens ga 2019 ut monografien *The Film Photonovel: A Cultural History of Forgotten Adaptations*. “This hybrid medium presented popular films in a magazine format that joined film stills or set pictures with captions and dialogue balloons to re-create a cinematic story, producing a tremendously popular blend of cinema and text that supported more than two dozen weekly or monthly publications. Illuminating a long-overlooked ‘lowbrow’ medium with a significant social impact, *The Film Photonovel* studies the history of the format as a hybrid of film novelizations, drawn novels, and nonfilm photonovels. While the field of adaptation studies has tended to focus on literary adaptations, this book explores how the juxtaposition of words and pictures functioned in this format and how page layout and photo cropping could affect reading. Finally, the book follows the film photonovel’s brief history in Latin America and the United States. Adding an important dimension to the interactions between filmmakers and their audiences, this work fills a gap in the study of transnational movie culture.” (<https://www.photolit-brain.com/single-post/2019/05/07/The-Film-Photonovel-A-Cultural-History-of-Forgotten-Adaptations>; lesedato). I en anmeldelse av Baetens’ bok kalte Luca di Gregorio kinoromanen for en glemt og foraktet sjanger (<https://journals.openedition.org/belphegor/2102>; lesedato 20.08.20).

De franske forfatterne Gaston Leroux, Arthur Bernède og noen andre forfattere grunnla i 1919 i Nice en “Forening for kinoromaner” (“Société des cinéromans”). Foreningens mål var å produsere romaner til filmselskapet Pathés franske filmer, og dermed ta opp konkurransen med amerikanske filmer og romaner basert på disse. Romanene skulle publiseres som føljetonger i fire store dagsaviser i Paris (Baetens og Lits 2004 s. 29).

I Frankrike publiserte forlaget Ferenczi en serie kinoromaner kalt “Ciné-volume” som kom ut to ganger i måneden (den 1. og 15. i hver måned), og som kostet tre og en halv franc per stykk. Det ble utgitt minst 29 slike små bøker med svart-hvitt-bilder fra filmene (Baetens og Lits 2004 s. 31). Utgivelse nummer 29 hadde tittelen *En mann!* (1930), var på 96 sider og basert på en film fra selskapet Metro-Goldwyn-Mayer. Det forutsettes langt på vei at leseren allerede har sett filmen (Baetens og Lits 2004 s. 34).

I mellomkrigstida ble det publisert tusenvis av kinoromaner i Europa og USA. Kinoromanene utviklet seg videre til å bli såkalte fotoromanene på slutten av 1940-tallet (Baetens og Gonzales 1996 s. 17). I fotoromanene blir bildene lagd til historien, de finnes ikke først som kinobilder. I Frankrike ble det publisert 882 kinoromaner i serien *Les Grands Romans filmés* og hele 2484 i serien *Le Film Complet* (Quinsat 1990 s. 333). Til og med “respektable” forlag som Gallimard publiserte slike romaner.

Den amerikanske regissøren Francis J. Grandon og produksjonsselskapet Selig skapte i 1913 *The Adventures of Kathlyn*, en filmserie der historien også ble publisert som en lang roman. I samme periode som filmene gikk på kino, gikk romanversjonen som føljetong i en amerikansk dagsavis (Baetens og Lits 2004 s. 97). Det samme fenomenet fantes i Frankrike med kinoromaner – historiene utviklet seg samtidig på filmlerretet og i avisføljetongene, på en måte som gjorde at tekstene “kompletterte stumfilmene” (Baetens og Lits 2004 98). Tekstene bidro også til å heve filmmediets status blant borgerskapet.

Alain Robbe-Grillet publiserte Alain Resnais’ film *Last Year at Marienbad* (1961) som kinoroman, dvs. med mange bilder fra filmen. *Fantastic 4: The Photo Novel* (2005) av Catherine Hapka er en 92 siders kinoroman (snarere enn fotoroman), med bilder fra filmen *Fantastic Four* (2005) på hver side. Fotografiene er organisert som en tegneserie, og personenes tale er i snakkebobler. Det er en tegneserie der hver rute er et bilde fra filmen. Clair Forbes’ *The Blair Witch Project Fotonovel* (2000) er en tilsvarende bok.

New York-forlaget Darien House har gitt ut en stor mengde kinoromaner i serien The Film Classics Library. Paris-forlaget Balland har gitt ut serien Les Classiques du cinéma.

I noen tilfeller er bildene fra en film som aldri gikk på kino, men som det likevel finnes bilder fra. Dessuten har det blitt lagd en slags kinoromaner til TV-serier med bilder fra dem, f.eks. *Dallas* (Baetens og Gonzales 1996 s. 209).

Begrepet “kinoroman” brukes litt forskjellig. Den norske forfatteren Oda Bhar kom på andreplass i en romankonkurranse “med kinoromanen *Filmkyss*. Sistnevnte henter sin handling fra Oslos kinoer – Klingenberg, Saga, Colosseum og så videre –

der forfatteren jobbet i en årrekke. “Romanen lever og puster kino, lever og puster filmtitler” ” (*Morgenbladet* 29. januar–4. februar 2010 s. 35).

Romaner som forteller historien fra en TV-serie har blitt kalt “teleroman” (“téléroman” på fransk) (Baetens og Lits 2004 s. 107).

Kunstnerroman

En roman der hovedpersonen er eller blir kunstner.

En kunstnerroman kan ha en forfatter, musiker, maler eller annen kunstner som hovedperson. Mange av disse romanene har minst to sentrale tematikker: kunstnerens plass og funksjon i samfunnet, og kreftene som kreves for å være kreativ (Demougin 1985 s. 1399).

Eksempler:

Johann Jakob Wilhelm Heinse: *Ardinghello og de lykkelige øyer* (1787)

Eduard Mörike: *Maler Nolten* (1832)

Georg Nordensvan: *Figge: En berättelse ur konstnärslifvet* (1885)

Herman Bang: *Mikaël* (1904), *De uden Fædreland* (1906)

James Joyces *A Portrait of the Artist as Young Man* (1916)

Jane Urquhart: *Maleren ved sjøen* (på norsk 1999)

Reiseroman

En reise i geografien (dvs. en ytre reise, ikke kun en sjelelig) står sentralt i handlingen.

Eksempler:

Joseph Conrad: *Heart of Darkness* (1899)

Jack Kerouac: *On the Road* (1957)

Roadroman

“Roadromaner” er “Novels about journeys on the road, transitional characters, drifters, and exotic places” (https://www.goodreads.com/list/show/13547.Great_Road_Novels; lesedato 01.03.24). “The best road novels

Jack Kerouac: *On the Road* (1957)

Robert M Pirsig: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* (1974)

Larry McMurtry: *Lonesome Dove* (1985)

[...] Is it a purely American form of literature, conjured by the vast networks of freeway and the dominant car culture? Is it an essentially 20th-century genre? [...] Yes, it is pretty much an American form. Yes, it is essentially 20th-century, with exceptions. [...] By this definition, a road novel would still include, say, *The Grapes of Wrath*, which nevertheless somehow doesn't quite fit – mainly because it is a novel about desperation and escape rather than exploration and adventure, which to my mind are the quintessence of the road novel. [...] In my choice of three great road novels, the purest is (arguably) the father of whole genre, *On the Road* by Jack Kerouac. Purest, but not pure, because it is heavily autobiographical and to my mind only just scrapes into the formal delineation of a novel. However, this was unquestionably the book that fired the imaginations of not just the beat generation but subsequent generations of youthful travellers who drove, hitched, bummed or walked across America in search of epiphany, or meaning, or simply fun. It is in many way the very template of a road novel – picaresque, ambitious, episodic and (also a central part of many road novels) rebellious or countercultural in theme.” (Tim Lott i <https://www.theguardian.com/books/2009/jan/23/1000-novels-jack-kerouac-road>; lesedato 01.03.24)

Selvbiografisk roman

En roman med sterke selvbiografiske trekk. Eksempel på faksjon.

Den amerikanske forfatteren Henry James hevdet at selvbiografisk fiksjon er en jakt på “the sense of life” og “the secret of life”, “ “For actual life, with its “classic ineptitude”, is “all inclusion and confusion”, it “persistently blunders and deviates”; while art draws “the right truth out of the so easy muddle of wrong truth”. The conflict of truths is never more clearly in evidence than in the autobiographical novel.” (Pascal 1985 s. 167)

“[T]he autobiographical novelist can reveal in a person what in life may be hidden and only latent.” (Pascal 1985 s. 175-176)

“A young man cannot shape his autobiography without imposing rather arbitrary limits on his conception of himself. For him the autobiographical novel is much more appropriate, where he both interprets himself and invents situations to reveal what he feels is his potential reality. On the other hand, for an old man to write an autobiographical novel would smack of the sentimental. Not only would it indicate a futile revolt against himself, but it would miss the very point of autobiography, that it can tell us how one comes to terms with reality, how one has found the way to the realised self. It is through art that man discovers his infinite range.” (Pascal 1985 s. 178)

Den franske forfatteren Marcel Proust skrev en selvbiografisk roman (en "autobiographie romancée") kalt *Jean Santeuil*, bl.a. med beskrivelser av den første rettssaken mot Zola (Raimond og Fraisse s. 149).

Andre eksempler:

Multatuli (pseudonym for Eduard Douwes Dekker): *Max Havelaar* (1860) – om misbruk av mennesker og ressurser i Nederlands kolonier

Herman Bang: *Haabløse Slægter* (1880)

Amalie Skram: *Professor Hieronimus* (1895), *Paa St. Jørgen* (også 1895) – om et opphold på en psykiatrisk institusjon

Gabriele d'Annunzio: *Ilden* (1900) – om den italienske forfatterens forhold til skuespilleren Eleonora Duse

Rainer Maria Rilke: *Malte Laurids Brigges opptegnelser* (1910)

James Joyce: *A Portrait of the Artist as Young Man* (1916)

Sigrid Undset: *Elleve aar* (1934)

Karin Boye: *Kris* (1934)

Henri Charrière: *Papillon* (1969)

Astrid Bjønness: *Under isen* (1987) – om et norsk-sovjetisk kjærlighetsforhold

Dorothy Allison: *Bastard out of Carolina* (1993)

Bao Ninh: *Krigens sorg* (1994) – fortalt av en vietnameser som var soldat under Vietnamkrigen

Andrea Ashworth: *Ut av det brennende huset* (på norsk i 1998) – basert på forfatterens egen oppvekst i Manchester

Raymond van de Klundert: *Kvinne går til legen, mann går på by'n* (på norsk 2007)

Den italienske forfatteren Italo Svevos roman *Zenos samvittighet* (1923) består av hovedpersonen Zenos selvbiografi (men Zeno er en oppdiktet person), skrevet på oppfordring fra doktor S. som et element i den psykoanalytiske behandlingen av Zeno.

Dansken Erling Jepsen forteller om en vond barndom i *Kunsten å gråte i kor* (på norsk 2008). Familien blir manipulert og misbrukt av faren. Jepsen "vokste opp i en

familie på fem. I dag har han bare kontakt med én av dem. [...] Da boka kom, sa en av søstrene mine: “Erling, du har ikke bare fortalt din historie. Du har også fortalt min. Og du har ikke spurt om lov.” Men jeg visste at hvis jeg hadde spurt om lov, så hadde de protestert. Jeg hadde ikke noe valg. Jeg måtte skrive for å komme meg videre.” (*Dagbladet* 20. februar 2008 s. 48) Den peruanske forfatteren Mario Vargas Llosa ble saksøkt av sin første kone for romanen *Tante Julia og han som skriver* (2007) på grunn av dens selvbiografiske trekk.

En professor i litteraturvitenskap tematiserte Knausgårds *Min kamp 1* (2009) i et intervju: “- Hvorfor er det problematisk at Karl Ove Knausgård har kontaktet sentrale personer i sin selvbiografiske roman for gjennomlesning? - Jeg tror det er vanligere enn man tror at folk som skriver selvbiografisk får berørte parter til å lese gjennom. Det som er spesielt her er at Knausgård forteller oss det. Når han gjør det, så tvinger han oss til å lese teksten som en sannhet. Dette vil gå på bekostning av det estetiske. Han har med det åpnet opp for at det handler om mer enn litteratur. - Ville det vært greit å gi ut denne boka uten å kontakte de berørte først? - Nei, det ville det ikke. Men normalt sett vet ikke leseren om noen føler seg støtt, og dermed tar man ikke stilling til denne problematikken. Men når man får vite at noen føler seg utlevert, blir man tvunget til å ta stilling som leser. Vanligvis vil selvbiografiske romaner leses som fiksjon fordi vi ikke kjenner personene som beskrives. Spørsmålet er om romanen ikke hadde tjent på å kutte ut slike opplysninger for å stå alene som et litterært verk. Men dette er imidlertid ikke et spørsmål om jus, men om etikk.” (Per Buvik intervjuet i *Dagbladet* 28. september 2009 s. 52)

Merethe Lindstrøms roman *Fra vinterarkivene* (2015) “er basert på henne selv og samboeren Mads, og sistnevntes bipolaritet og rusmisbruk. Det er en vond og upolert historie, og tanken på at forfatteren selv har kalt den selvbiografisk, gjør den ikke mindre sterk. Det samme gjelder Liv Køltzows “Melding til alle reisende”, som kom ut i forrige uke. Den handler om forfatteren Kaja Baumgarten, som i likhet med Køltzow lider av nervesykdommen Parkinson. Da vi intervjuet henne, fortalte Køltzow at deler av boka er hennes egne dagboksnotater, omskrevet til fortid og tredjeperson. Køltzow mente for øvrig at “den selvbiografiske bølgen” beror på en mangel på kunnskap om hvordan romaner blir til: - Det er veldig få forfattere som ikke henter stoff fra eget liv. Romanen rører ved noen sider ved oss som er ganske tabubelagte. Det er en kanal for å få sagt noe om hvordan vi har det med hverandre, og da er det nærliggende å bruke seg selv, sa hun.” (*Dagbladet* 24. oktober 2015 s. 50)

Silje Aanes Fagerlunds *Eneste* (2016) forklarer blant annet “hvorfor hun falt for den sytten år eldre mannen hun traff på en fest. Han var en kjent forfatter, hun en misfornøyd student. “Eneste” er en roman om deres forhold, men også om jegerpersonens første steg inn i voksenlivet og behovet for å finne sin egen vei. [...] Vi møter “Silje” i en nåtid hvor hun er singel. Deretter blir vi med på en tur til New York, før boka begynner å nøste opp i kjærlighetshistorien. [...] Fagerlund snakker

selv om [Tomas] Espedal i lanseringsintervjuer, og det er derfor vanskelig å ikke lese ham inn i historien. Men er boka god er slike virkelige rollemodeller irrelevant. [...] Fagerlund har en slags tilsvarende etter selv å ha blitt til romanstoff, men jeg tviler på om forlaget hadde utgitt denne boka hvis det ikke var for nettopp det.” (Dagbladet 16. april 2016 s. 49)

Olaug Nilssens *Tung tids tale* (2017) er en selvbiografisk roman, som handler om “livet med sin autistiske sønn, om kampen for at han og familien skulle få hjelpen de har krav på fra det kommunale helsevesenet. [...] - Etter *Tung tids tale* slet jeg meg ut på det åpent selvbiografiske. Det var bra og riktig å skrive selvbiografisk, jeg angret ikke på det. Men jeg slet meg ut fordi det emosjonelle lå så veldig oppe i dagen, og at det handlet om meg selv. [...] *Tung tids tale* konsentrerte seg om forholdet mellom mor, barn og hjelpeapparatet [...] Da Nilssen utga *Tung tids tale*, sendte hun romanen til diverse helsepolitiske talspersoner og politikere i Bergen. “Det er dei som tek avgjerelsene. Men dei forstår ikkje omfanget og variasjonane i behov. Så får vi sjå om boka har noen effekt”, uttalte Nilssen til Bergens Tidende den gang.” (Morgenbladet 9.–15. oktober 2020 s. 40)

Sølvgaffelroman

“The silver fork novel was a fashionable subgenre in the late-1820s and 1830s. Frequently set in the Regency, it was at once escapist in describing former elegance and glitter, anticipating the genre of the Regency Romance, and censorious in judging the frivolities and often supercilious emphasis on the aesthetic rather than the moral that characterised aristocratic high society. It continued to influence mid-Victorian novels throughout the 1840s and even up to the fifties and sixties, as novelists set out to write anti-silver-fork fiction that would revise the genre’s preference for high society, expose the snobbery underlying this bias, and provide alternative ways of writing about the recent past nostalgically without becoming escapist or sentimental. The derisive term “silver-fork” to describe these Victorian fashionable novels was coined by William Hazlitt in an article on “The Dandy School” in 1827, at the genre’s heyday. Hazlitt particularly set out to deride the “under-bred tone” (vol. 20, 147) that characterised a substantial part of these novels about born and bred aristocrats, as they were increasingly written by middle-class would-be members of fashionable society” (Wagner 2002).

“The term ‘silver fork novel’ originated with a caustic article written by the influential Romantic-era critic William Hazlitt on the subject of ‘the dandy school’ (*The Examiner*, 18 November 1827). Hazlitt avers to a genre of fiction written by and about a Regency elite who ‘eat their fish with a silver fork’. The genre emerged in the 1820s (though Lady Caroline Lamb’s 1816 *Glenarvon* – a notorious exposé of the personal life of various well-known society figures, including the Byron family – was certainly a precedent text) and, in spite of the disapprobation of significant cultural commentators such as Hazlitt, it became exceptionally popular between the 1820s and 1840s. Its success was due in large measure to the

commercial acumen of the publisher responsible for the aggressive marketing of the genre during the period, Henry Colburn (who was also associated with the development and the commercial success of the Victorian ‘triple-decker’ novel). He actively recruited writers able to fictionalize knowingly, scandalously, and often satirically the culture of the Regency upper classes. Colburn’s modern publishing practices, and his astute understanding of the social trends underpinning the demand for this variety of fiction, transformed the silver fork novel into one of the first instances of a mass-produced, best-selling literary commodity. As Ellen Moers observes, ‘It was Colburn’s genius to see that a literature about the exclusives, written by the exclusives (or those who knew them well), and for the exclusives would be royally supported by those who were not but desperately wanted to become exclusives: the *nouveau riche* of post-war England’ (Moers, 1960: 52).” (Sue Chaplin i <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/9781118300916.wberls017>; lesedato 01.09.22)

“The genre started with Theodore Hook’s *Sayings and Doings* (1824; Sp Coll Z7-n.17), Robert Plumer Ward’s *Tremaine* (1825; Sp Coll Z2-m.19-21 & Sp Coll g.9.17-19) and Disraeli’s *Vivian Grey* (1826; Sp Coll Z1-e.26-28); [...] The most influential and popular novels were written by female novelists such as Lady Blessington, Catherine Gore and Lady Bury who enjoyed a considerable professional income deriving from authorship. Fashionable novels, full of what Hazlitt called ‘the folly, caprice, insolence and affectation of a certain class’ were usually based on the social mixing of the affluent upper middle class or the provincial gentry with the aristocracy, providing a voyeur’s insight into aristocratic habits and life patterns. Once women writers turned to the genre, it became increasingly moralised: middle-class morality became central, and the novels detailed the demise of the aristocracy, though the characteristically Byronic heroes of the genre remained. In some ways, silver fork novels were oddly democratic, suggesting that class is not a matter of birth but derives from display in terms of habits, attire and décor. Their descriptions of gender and marital relations foreshadow Victorian contentions about women’s and men’s roles in the private and public sphere. The silver fork fiction in the Novel collection represents a wide range of important titles. All the significant authors of the genre – Catherine Gore, Theodore Hook, Edward Bulwer Lytton, Lord Normanby and Robert Plumer Ward, are represented. This list is complemented by less well-known authors such as ‘Lady Humdrum’ who also offers a female perspective upon aristocratic values.” (<http://www.gla.ac.uk/services/specialcollections/collectionsa-z/novelcollection/silverforknovels/>; lesedato 01.06.17)

Den britiske forfatteren William Makepeace Thackeray publiserte i 1847-48 romanen *Vanity Fair: Pen and Pencil Sketches of English Society*. “The falsifying fictions he is attacking in *Vanity Fair* are the so-called ‘silver fork’ or fashionable novels of Mrs Gore and Disraeli, and the novels of military adventure, often with a Napoleonic setting, of Charles Lever and others. No one reads Mrs Gore or Charles Lever today, but one can catch their flavour and get a sense of what Thackeray was

attacking by reading his parodies of them in *Novels by Eminent Hands* (sometimes called *Punch's Prize Novelists*) in any collected edition of his works. In 'Lords and Liveries' Thackeray brilliantly mocks Mrs Gore's novels of high society, alternately snobbish and sentimental, and written in a gushing style spattered with Gallicisms." (Gilmour 1982 s. 21) Catherine Gore skrev blant annet *Manners of the Day* (1830), *Cecil, or the Adventures of a Coxcomb* (1841) og *The Banker's Wife* (1843).

"[The] emphasis on the minute detailing of clothes [i sølvgaffelromaner] led Carlyle to write *Sartor Resartus* (1838), while Thackeray parodied the clichés of the silver-fork genre and specifically middle-class snobbery in *Vanity Fair* (1847-48) and *Pendennis* (1848-50). When Thackeray satirised snobs "in every rank of this mortal life" (261) in *The Book of Snobs*, serialised from 1846 to 1847 and published in book-form in 1848, he moreover included in the narrator a literal-minded "member of the SILVER FORK SCHOOL" (265) who is particular about the distinction between those who do and those who do not eat peas with a knife. What both Hazlitt and Thackeray objected to most vehemently was the snobbery of would-be members of high society and the venting of a vicarious familiarity with fashionable life that led to the astonishment with which silver forks and other details were introduced to the "lowly bred" reader by equally low writers. Ironically, early silver-fork novels of the twenties were openly marketed as providing the insider's insights into high life. The genre, in fact, owed much of its popularity to the advertising skills of Henry Colburn, the publisher of almost all silver-fork novels as well as of the *New Monthly Magazine*. Colburn actively recruited titled writers and canonised the genre of the fashionable society novel with his series of Colburn's *Modern Standard Novelists* (1835-41)" (Wagner 2002)

Fra perioden 1812-40 oppgir Franco Moretti disse sølvgaffelromanene: "Charlotte Bury, *Self-Indulgence*; T. H. Lister, *Granby*; Robert Plumer Ward, *Tremaine, or the Man of Refinement*; Benjamin Disraeli, *Vivian Grey*; Edward Bulwer-Lytton, *Pelham*; Catherine Gore, *Mothers and Daughters*; Margaret Blessington, *The Two Friends*; Catherine Gore, *Mrs Armytage, or Female Domination*; Margaret Blessington, *The Victims of Society*; Catherine Gore, *Preferment, or My Uncle the Earl*" (Moretti 1998 s. 80).

"[T]here was such a fashion for "social novels" in the Forties [1840-tallet i Storbritannia]. The old interest of the "silver fork" school of novelists, in aristocratic life, had come to an end." (Ackroyd 1991 s. 489)

Tapt sivilisasjon-roman

"Utopian romances telling of lost races living in a hollow Earth reachable through the North or South Pole and of lost civilizations hidden in secluded valleys, behind impassable canyons, or in the unfathomable cavities of a volcano, flourished in the US during the last 25 years or so of the 19th century. These tales generally share

the following characteristics: (1) they portray an ancient, or in any case pre-Columbian, society of Carthaginians, Babylonians, Assyrians, Aztecs, or Incas, etc. living according to a primitive mode of accumulation without circulation, where there is very little money but extraordinary quantities of gold and precious stones; (2) they present a model of conspicuous consumption characterized by garish splendor and kitschlike waste; (3) they intermingle pagan or esoteric rites with forms of advanced technology; and (4) they feature a team of modern explorers who, coming from an industrial society, interfere with the stagnant culture of a lost civilization. Consequently [...] the lost-race utopia dramatizes a tension between a primitive mode of accumulation and one of conspicuous consumption [...] To the lost-race utopist, history is not a constructive dynamo fueled by a sense of progress and achievement. Oriented towards the remote past, this type of utopia instead seeks to conserve a historical residue outside the chronology of events.” (Khouri 1983)

“Lost race stories draw on a number of genres and their generic conventions: travel writing, in its focus on movement, exploration, and foreign landscapes and cultures; utopianism, in didactically depicting idealised societies; history, in the construction of the connections between past and present; and science, in utilising the disciplinary concepts and frameworks of contemporary science.” (Hall 2008 s. 26)

“From their origins in the nineteenth century though to the present, lost race stories demonstrate a potential for popular fiction to interrogate simplistic and linear conceptions of imperialism, science and technology, and modernity. [...] I define a lost race story as a narrative where a recognisably human group is found by members of another recognisably human group. That discovering group is usually contemporary, while the ‘lost’ group often stands in for a past society [...] the description ‘lost’ is only applicable from one point of view, and ‘race’ gestures towards the particular combination of scientific and imperial discourses that underpin this type of narrative.” (Hall 2008 s. 1-2)

“For lost race stories, preoccupied by the ‘blank spaces’ of the map, travel writing acted as a model but also as an obstacle. Factual accounts of entry into these blank spaces foreclosed their use as a lost race site, with locations such as Africa and Australia gradually replaced by smaller spaces hidden in the Poles or inaccessible mountain ranges.” (Hall 2008 s. 28)

“In these extraordinary voyages through a contemporaneous antiquity, memories of an ambiguous promise of fulfillment surface as the kitsch version of the American Dream. Within a commodified perspective, such a dream indeed appears to have materialized for a portion of the society to which the lost-race utopist can point: for the Rockefellers, the Pullmans, the Vanderbilts, etc. Theirs is a millionaire’s paradise from which the writer is practically excluded, but with which he can identify inasmuch as, like all Americans, he considers himself part of the American

Dream. [...] the lost-race utopia describes no mere American comfort, but a Midas-touch opulence, a nabob lavishness, the mode of life which the Gilded Age millionaire class ostentatiously displayed. [...] living in a world of robber-barons with their invulnerably vast holdings, secret bank accounts, and hugger-mugger political manipulations, he transforms extra-territoriality into subterraneanness and surface into depth in a capsized vision of a land of plenty.” (Khoury 1983)

“Contemporaneous antiquity, leisure-class splendor, private frontiers, memory of pre-Columbian Eldorados, private utopias to be coveted, the fetishism of power, domination of private over social logic – these are, then, the elements of this implosive system.” (Khoury 1983)

“Utopian romances describing “lost” races established in a hollow Earth or isolated in inaccessible valleys abounded in the US around the turn of the last century. These tales generally feature a team of explorers from the outside world who come into a stagnant society in which immense riches accumulate and where archaic rituals coexist with advanced technology and disturb the equilibrium of that ambiguous utopia, a utopia engendered by anachronism, especially in the form of the mixing of epochs. 20 romances belonging to this tradition (first prefigured in Frank Cowan’s *Revi-Lona*, 1879)” (Khoury 1983).

“The discovery of the lost world may be viewed as a frustrated re-enactment of Columbus’s discovery of America, a world of a utopian origin conditioning the most potent dreams of its people. [...] It is therefore not surprising to find in most lost-race utopian romances a final, spectacular destruction of the lost world, a destruction whose onset coincides with the arrival of the witness-traveller and with his involvement in the secluded society. [...] The idea that the discovery of utopia entails a total disintegration is certainly not new. It already appears in Fenimore Cooper’s *The Crater* (1847).” (Khoury 1983)

“We do encounter in these lost-race utopias, along with the kitsch paraphernalia of conspicuous consumption, certain elements of utopian asepsis usually found in classical corrective utopias: the organization of society according to reason, the elimination of contradictions through rational state control, an obsession with perfection (including eugenics), a concern for the welfare of the community.” (Khoury 1983)

“Charles John Cutcliffe Hyne began producing work of sf interest with *Beneath Your Very Boots: Being a Few Striking Episodes from the Life of Anthony Merlwood Haltoun, Esq* (1889), a Lost-World tale set in caves under England, where a clement Underground quasi-Utopia has been established by refugees from the world above, who defend themselves through advanced Technology.” (John Clute og John Eggeling i https://sf-encyclopedia.com/entry/hyne_c_j_cutcliffe; lesedato 06.01.22)

“Frank Converse’s *Van, Or, In Search of an Unknown Race* (1891), is another tale which evokes the legendary wealth of the Incas in a Brazilian city where people use gold and silver tableware. James Paul Kelly’s *Prince Izon* (1910) tells of two Aztec cities spared in the heart of the Grand Canyon. McDougall’s *The Hidden City* and Janvier’s *The Aztec Treasure-House* join in the attraction for this legendary sun-worshipping people and their fabled treasures counted in millions of dollars in solid gold, along with a piled-on increment of pearls and emeralds. The prehistory of the Californian Eldorado is metamorphosed by Oscar Day’s *The Devil’s Gold* (1892) into a fabulation about a lost Indian race found somewhere in Stein’s mountains, in southeastern Oregon. Living in the secluded land of Nahaeco, the walled country of the Dumachas, these are a “prisoned people,” but they are also the wealthiest; for a huge mass of gold, “The Devil’s Gold ... the Wealth of Kings” (pp. 116-17), stands at the entrance of the cave that leads to their home. The desire to recreate a social system which once existed but is no more represents a retreat into a mythic capital and a yearning to preserve it from historical consummation. “My main purpose,” we read in *The Aztec Treasure-House*, “was to search for the remnants of primitive civilization among the more isolated of the native Indian tribes; and out of the fragments thus found, ... to recreate, so far as this was possible, the fabric that was destroyed by the Spanish conquerors” (Janvier, p. 17).” (Khouri 1983)

“Whether earthly paradise or Eldorado, the newly discovered Eden is the domain of the few: a lost race, a hidden people who alone live within the boundaries of their retrenched preserve. [...] But at the dawn of American history, the fabled Eldorado and paradise of abundance exposed upon the surface of the Earth and inviting the early explorer to partake of its delights has sunk beneath the crust into some secluded recess. This topographical occultation of the vision of an earthly paradise is significant. The lost-race witness-traveller does not instantly land on a *terra firma* that openly offers its resources. He must cross endless zones of mystery, for the outlying region is forbidden territory” (Khouri 1983).

“The publication of the seminal lost race stories *King Solomon’s Mines* (1885) and *She* (1887), both by H. (Henry) Rider Haggard, marked a crucial moment in the development of the lost race story: “Within three months of its publication in 1887 *She* had sold twenty-five thousand copies. One reviewer [...] complained that it is ‘impossible in any house to attempt any conversation which is not interrupted by the abominable introduction of *She*’.” The immense popularity of Haggard’s writing created a market for the formulaic lost race story involving treasure, priestesses and lost cities. Previously, lost races had been found in utopian and dystopian writing, in satires and fantastic voyages, but Haggard’s writing marked a moment in which lost race stories became recognisable as a series of texts in dialogue with each other; the creation of a recognisable genre.” (Hall 2008 s. 24)

“Obstacle, density, inaccessibility, exclusion indicate to the witness-traveller that he must gain right of entry. He is the alien who intrudes upon a proprietary hinterland forbidden territory is occupied territory and protected zone; and he views Eldorado as

the unassailable custody of an alien people. Looking for “the Devil’s Gold,” the explorers in [Oscar] Day’s novel of the same name must cross a safeguarded land which is surrounded by quicksands. And the travellers of *The Aztec Treasure-House* discover a treasure of pearls and emeralds only after crossing endless canyons and a Valley of Death. Hidden cities and secret worlds shut the realm of pristine openness from the eyes and reach of the visitor. [...] Sometimes, as in *The Aztec Treasure-House*, the quasi-benevolent monarchic rule of a philosopher-king alone provides for the welfare of his people. Sometimes a scientist-king enforces an iron Brave-New-World rule upon his subjects, as in Harben’s *The Land of the Changing Sun*. And sometimes a sense of the “White Man’s Burden” sets in action a benevolent outsider who introduces reforms into the archaic society he discovers, as Eric Gilbert does in McDougall’s *The Hidden City*.” (Khoury 1983).

“[T]he intermingling of advanced technology and private Xanadus in the lost-race utopia itself adequately reflects the myth of trusts and millionaires in the monopolistic stage of capitalism. It is therefore not surprising to find in a number of lost-race utopias a syncretic interfusion of images of pre-technical paganism and of advanced technology: the latter point to organized rationality, the former counteract its Spartan sternness by an aesthetic of irrationalism. Thus, the lost race of tunic-clad Aryan giants of Emerson’s *The Smoky God* join a primitive worship of the Sun with an advanced technology including the use of flying machines. Greene’s Ke Whonkus People, who have invented aluminum tube elevators and are well-versed in astronomy, practice pagan rites in temples dedicated to the Sun and to the Moon. And the modern Aztecs in *Prince Izon*, though they are knowledgeable about hydraulics and pneumatics (if not about electricity), worship their Montezuman prince as Tezcatlipoca, supreme god of their race, integrated into modern society by a timely religious conversion to Christianity.” (Khoury 1983)

“[A]nother lost race story, *Fugitive Anne: A Romance of the Unexplored Bush* [...] was written by Rosa Praed, an Australian-born novelist living in England, in 1902. The text opens by depicting a protagonist whose restricted circumstances contrast with the journey of exploration that begins the standard lost race story. Anne Marley, forced to marry an abusive man in order to support her sick mother and sister, flees from her marriage by jumping off a ship off the coast of Leichardt’s [sic] Land, a fictional alternative to Queensland featured in other Praed novels. With her Aboriginal companion Kombo she travels to a relative’s farm, arriving to find it destroyed by the attack of a local Aboriginal tribe. Anne is captured by the Aboriginal tribe, but through her singing skills (having trained as an opera singer) they are persuaded that she is a goddess, and do not harm her. Eventually escaping from the Aborigines, she encounters Eric Hansen, a Danish scientist and explorer, who she met on the ship. Travelling further inland, they discover a group called the Acans, a remnant of Mayan civilisation. Again through her singing power Anne is installed as high priestess, while Keorah the former high priestess sets her sights upon Eric. Eventually Anne is exposed as a fraud, partially by the arrival of her husband, but luckily the volcano in which the Acans live explodes, killing the

husband and obliterating the Acans, while Anne, Eric and Kombo make their escape to fame and fortune in England. [...] Eric is firmly located as part of the scientific world. His travels in Australia are funded to enable him to research Australia's natural history, and he is shown engaged in the task of collecting specimens. The ending – the return to London, and the public lectures offered about their adventures – places him as part of the public communication of scientific discoveries. [...] Lemuria, a lost continent that once connected Australia and South America, provided Praed with an explanation for the presence of the Acans in Australia.” (Hall 2008 s. 43-45)

I amerikanske Zona Gales *Romance Island* (1906) “the hero, St. George, investigates a mysterious attack upon an heiress. It turns out that the heiress, Olivia, has also inherited the right to the throne of Yaque (an island inhabited by descendants of the Phoenicians hidden in the ‘fourth dimension’) because her father was crowned King after being shipwrecked there. Olivia is taken to Yaque by Prince Tabnit, to replace her vanished father, and St. George follows – having found out that the attacker was sent by Tabnit. It eventually transpires that Olivia’s father had been fed an aging potion – and had not really vanished – as part of Tabnit’s plan to take over the throne. Tabnit is exposed, and the happy ending is sealed by the marriage of St. George and Olivia. Yaque is depicted as a highly scientific and technologically advanced society. Not only have they mastered multiple dimensions and the aging process, they are also have video telephones and a power source based on perpetual motion. This array of wonders is not, however, justified through reference to any known scientific principles.” (Hall 2008 s. 46)

Den amerikanske forfatteren Edgar Rice Burroughs ga i 1917 ut *A Princess of Mars*, som er en “lost race tale”, i likhet med flere bøker av Henry Rider Haggard. Handlingen inkluderer oppdagelsen av en ukjent sivilisasjon (Matthieu Letourneux i <https://journals.openedition.org/belphegor/732>; lesedato 05.11.21). I 1928 publiserte Burroughs *Tarzan and the Lost Empire* (1928) som handler om en tapt verden som blir gjenfunnet i et afrikansk fjellområde, og året etter *Tarzan at the Earth's Core* der det oppdages en ukjent verden i jordens midte.

“The replication of the lost race story formula by Marion Zimmer Bradley, in her *Darkover* series (1962-1989), and Nicola Griffith in *Ammonite* (1993) demonstrates that the lost race formula, in and of itself, can be used for progressive as well as conservative purposes. In *Ammonite*, the conversion of the narrator to identify with the lost race valorises embodiment, narrative and community over corporate demands and militarism. Bradley’s *Darkover* series, structured around the development of the lost colony of Darkover and its rediscovery and protracted struggle against reintegration with the Terran Empire, also attempts to valorise oppositional, feminine qualities exemplified by Darkover but struggles with biological determinism and the challenges of hybrid identity. [...] Lois McMaster Bujold’s *Vorkosigan* series (1986-2006) uses the lost race story as one element in the construction of an expansive space opera universe.” (Hall 2008 s. 20)

Totalroman

En roman som skal “favne og omfatte alt”.

Den franske forfatteren og litteraturkritikeren Maurice Blanchot oppfattet amerikaneren Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) som “en total bok, som ikke bare prøver å uttrykke all menneskelig erfaring, men gir seg selv som den skriftlige ekvivalenten til universet.” (1943 s. 273)

Den japanske forfatteren Oda Makoto prøvde med boka *Samtidshistorie* (1968; japansk tittel *Gendai-Shi*) å skrive en totalroman. Den amerikanske forfatteren Thomas Pynchons roman *Gravity's Rainbow* (1973) “is a proliferating, encyclopedic work with multiple points of entry and exit. There are literally thousands of allusions and enigmas in which to lose oneself: references to comics, B-movies, popular and classical music, drugs, magic and the occult, engineering, physics, Pavlovian psychology, economic theory – the list goes on. It remains a milestone in American fiction; a massively ambitious, carnivalesque epic that tracks the realignment of global power through the theater of war.” (Boxall 2006 s. 634) *Gravity's Rainbow* kan kalles en totalroman. Et annet moderne eksempel er rumeneren Mircea Cartarescus *Orbitor: Venstre ving*e (1996, på norsk 2008).

Kjartan Fløgstad sa om sin roman *Fyr og flamme* (1980) at han oppfatter den som en totalroman fordi den prøver å omfatte en “sosial helhet” (i *A-magasinet* 27. august 1983 s. 8).

“Simon Strangers “Mnem” [2008] er intet mindre enn et vellykket forsøk på en såkalt totalroman. [...] Strangers nye roman “Mnem” som en totalroman, en fortelling som forsøker å overskride virkeligheten og innlemme “alt”. [...] I “Mnem” gjør Stranger noe av det samme gjennom en samtidighetskildring av alt som foregår i byen Nem i 2004. Helt konkret har han selv fått en arkitekt til å tegne en modell av den fiktive byen, med detaljerte plantegninger som trykkes i boka. Der gir han kapittelvis detaljskildringer av gate for gate, hus for hus, skjebne for skjebne. [...] Han dokumenter det fiktive ved hjelp av fotografier, tegninger og eksklusive faktaopplysninger. [...] Ved hjelp av en flygeøgles historie, får han med seg universets opprinnelse. [...] Stranger har også laget en nydelig tegneserie om en flyktnings reise fra Eritrea til et asylmottak i Nem.” (*Dagbladet* 6. oktober 2008 s. 46-47)

Den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges “begins “Note on Whitman” on this point: “The practice of literature sometimes fosters the ambition to construct an absolute book, a book of books that includes all the others like a Platonic archetype.”” (Gracia, Korsmeyer og Gaché 2002 s. 70)

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

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