

«Hvorfor gi opp nå?»

**Felleskap og nettverk i Johan Harstads
Ambulanse (2002)**

Eirin Haug Bordal



**Masteroppgave i
Nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap
Institutt for lingvistik og nordiske studier (ILN)
Det humanistiske fakultet**

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

Eirin Haug Bordal

«Hvorfor gi opp nå?»

Fellesskap og nettverk
i Johan Harstads *Ambulanse* (2002)

Masteroppgave i
Nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap
Institutt for lingvistik og nordiske studier (ILN)
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

© Eirin Haug Bordial

2014

«Hvorfor gi opp nå?» Fellesskap og nettverk i Johan Harstads *Ambulanse*»

Eirin Haug Bordial

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: CopyCat, Forskningsparken

Sammendrag

Denne oppgaven er en nærlesing av Johan Harstads novellesamling *Ambulanse* (2002), der perspektiv og teoretisk rammeverk er hentet fra sosiologer som Zygmunt Bauman, Ulrich Beck og Anthony Giddens. Oppgaven er en analyse av hvordan motiver, tematikk, stilistiske valg og form er knyttet nært sammen i beskrivelser av fellesskap og særlig mangel på sådanne i senmoderniteten. Hypotesen i oppgaven er at *Ambulanse* beskriver et fellesskapsløst samfunn, der de eksisterende forbindelsene er preget av midlertidighet, utrygghet og brudd, men at novellenes verdisystem og bokas form, likevel sikter til og tilbyr en ny sammenheng og et nytt nettverk. Bildet som tegnes av relasjoner, forpliktelser og forhold er derfor *ikke* entydig: Mens novellene tematisk drøfter ensomhet, mangel på tillit og resignasjon, fordrer formen en aktiv leser og medskaper av novellene som nettverksfortelling. Midt i ensomhet og fellesskapsløshet, er det forbindelser *mellom* novellene: Flere hovedpersoner opptrer som biskarakterer i andre noveller, flere karakterer ser det samme tv-programmet og de ser alle en ambulanse med blålys kjøre forbi. På denne måten skapes det et nettverk til tross for mangelen på fellesskap.

I tre analysekapitler drøfter jeg fellesskap som eksisterer i novellene og i senmoderniteten forøvrig. De nevnte teoretikerne omtaler alle senmoderniteten som et risikosamfunn. Med det mener de at verden i dag er full av farer som følge av blant annet globalisering, atom- og terrortrussel og klimaendringer som er grenseløse, og intime endringer som reduksjon av kjernefamilien, endringer i arbeidsforhold og eliminering av det lokale stedet. I dette verdensbildet forsøker individene å skape ny mening. Estetiske fellesskap, muligheter for reiser, senmoderne kommunikasjonsmidler og konsumfellesskap er tilbud for tilhørighetshungrige, trygghetssøkende individer i senmoderniteten. Men da disse tilbudene bærer preg av midlertidighet og anonymitet, imøtekommes likevel ikke individenes behov på lang sikt. Roland Barthes og Gérard Genettes teorier ledsager analysen av intertekstuelle referanser, og David Bordwells beskrivelse av nettverksfortellinger brukes i diskusjonen av novellenes form. Da novellene presenterer seg som nettverksfortelling, skapes en form for fellesskap mellom novellene, og mellom tekst, implisitt forfatter og leser. For at novellene skal muliggjøres som nettverksfortelling er det essensielt at leseren tar den rollen som tekstprodusent, som hun tilbys. Gjør leseren det, er hun også med på å etablere en post-postmoderne fortelling: De store fortellingene er brutt ned, mellom de små fortellingene er det løse forbindelser, men gjennomgangsmotivet, et uttrykk for et ekspertsystem og en universell tillit, sørger likevel for at fortellingene igjen fremstår som en stor fortelling.

Forord

Først og fremst vil jeg takke min veileder Elisabeth Oxfeldt for *både* å hjelpe meg med å holde motet oppe, *og* for å utfordre meg på tanker, ideer, perspektiver og teorier gjennom hele perioden. Møtene med deg har vært uvurderlige!

Mamma, pappa, Guri og Martin fortjener en stor takk for korrekturlesning og nyttige innspill. Mamma takkes også for mottak av frustrasjon; pappa for å være opphav til markeds- og konsumkritiske ideer; Guri for å oppmuntre meg til å strekke meg litt lengre; Martin for å ha lært meg alt om film, og for å ha *holdt ut*.

Til sist er jeg skyldig Johan Harstad en takk. Takk for en nøtt av en bok, som det har tatt meg lang tid å knekke koden på! Og ikke sjeldent har jeg identifisert meg med kunsthistoriestudenten i «jeg går hjem», som aldri ble ferdig med sitt hovedfag og heller ble gartner. Plantene i stua har aldri vært så fine som nå.

Oslo, 13. mai 2014

Eirin Haug Bordal

Innholdsfortegnelse

1 Innledning	1
1.1 Prosjektet	1
1.2 Forfatterskap	2
1.3 Resepsjon	4
1.4 Forskning og publikasjoner	6
1.5 Samtidslitterær plassering	7
1.6 Perspektiv, teori og metode	9
1.7 Disposisjon	17
2 Estetisk og formmessig analyse	18
2.1 Novellesjangeren	18
2.2 Handling	20
2.3 Sammenheng	24
2.4 Fortellere	26
2.5 Leserhenvendelser	28
2.6 Stil	31
3 Paratekster, intertekstualitet og estetiske fellesskap	35
3.1 Paratekster	35
3.2 Intertekstuelle referanser og hypertekstualitet	39
3.3 Krig og katastrofer som populærkultur	54
3.4 Avslutning. Vev og fellesskap	57
4 Banal kosmopolitisme	59
4.1 Risikosamfunnet	59
4.2 Kommunikasjon	67
4.3 Konsumsamfunnet	77
4.4 Avslutning. Ansiktsløse forpliktelser	79
5 Nettverksfortellinger og den nye store fortellinga	81
5.1 Savnet fellesskap	82
5.2 Nettverksfortellinger	85
5.3 Fortellerens død og leserens fødsel	90
5.4 Avslutning. En ny sammenheng	92
6 Avslutning	94
Litteratur	97
Film	99
Musikk	99

1 Innledning

Gjennom både form og tematikk, tegner Johan Harstads *Ambulanse* (2002) et nødsfylt, men også håpefullt, bilde av samtiden. Novellene finner sted i en tid preget av senmoderne kommunikasjonsmidler, skiftende populærkultur, høyt konsum og mange muligheter for individet. I denne virkeligheten mangler likevel menneskene kontakt med hverandre; de står utenfor *fellesskapet*. Livene deres er preget av angst og uro knyttet både til personlige og globale problemer. Følelsen av fare og risiko er latent, men nærværende er også hjelpen, symbolisert ved gjennomgangsmotivet ambulansen. Ambulansen står for omtanke og ansvar, men den er samtidig uttrykk for at hjelp er nødvendig; forut dens opptreden finnes en ulykke eller krise. I alle novellene møter vi en jeg-person, bestandig en mann, som sliter med tanker omkring ensomhet og resignasjon, som gir seg utslag i blant annet neglebiting, sosial usikkerhet eller beslutningsvegring. Løsningen på problemet er ofte en avgjørelse om å ta kontroll over eget liv, å ta tak i det som ulmer i underbevisstheten og ikke minst forsøke å gjenskape eller finne det fellesskapet de opplever å ha mistet eller aldri har tatt del i.

1.1 Prosjektet

I denne oppgaven undersøker jeg flere motiver og temaer i Johan Harstads *Ambulanse* (2002) med det mål for øye å fremvise de fellesskap novellene presenterer og representerer og ikke minst de sosiale systemer som *utgir seg* for å være fellesskap. Novellene fremstår som en kritikk av hvordan sosiale relasjoner og systemer er organisert i vår tid: De er et *tematisk* negativt samtidsportrett, preget av brudd, mangel på kontakt og følelser av ensomhet, usikkerhet og frykt, samtidig som de *formmessig* har et positivt tilsnitt i forhold til etablering av nye og ukjente fellesskap. Novellene er preget av en streng realisme, der engelske fraser, referanser til en i hovedsak engelsk/amerikansk populærkultur med filmsitater, slagord, sangtekster, bandnavn og produktnavn karakteriserer stilen. Bruken av stedsnavn fra hele verden og spontane reiser, tegner et kart over den uendelige verdenen som er mulig å erobre for dagens vestlige befolkning. Vi møter hovedpersonen fra en novelle som biperson i en annen: Tid og rom er komprimert, men på stedet skjer likevel de viktigste møtene, de som er av avgjørende betydning og utgjør vendepunkter. Novellenes form som nettverksfortelling setter også *leseren* i bevegelse og aktivitet; leseren må internt forflytte seg og medskape forbindelsene mellom novellene.

Samfunnet som beskrives i *Ambulanse*, preges av diskontinuitet og anonyme, ubevisste fellesskap, men formen, den implisitte forfatteren og de tilfeldige møtene, vitner

kanskje om at det finnes muligheter for en ny kontinuitet og en ny sammenheng – et nettverk. Sosiologen Zygmunt Bauman skriver i *Savnet fellesskap* (2000) at mennesker i dag både lengter etter frihet og trygghet, to behov han mener det er umulig å forene. Hovedpersonene i *Ambulanse* lengter etter trygghet, og deres frihet er høyst ufrivillig. Til tross for at hverdagen preges av kontinuitet og forutsigbarhet, mangler mange av dem tillitsrelasjoner – og forpliktelser som kan gi følelse av tilhørighet, samhold og fellesskap. Når novellene likevel konvergerer og interagerer med hverandre, skapes det koblinger som kan minne om et fellesskap, men ettersom også disse forbindelsene er løse, kortvarige og tilfeldige, gir heller ikke dette nettverket varig trygghet. Det er derfor heller snakk om et nettverk, der punktene er tydeligere enn linjene som forbinder dem. Hypotesen i denne oppgaven er derfor at *Ambulanse* beskriver et fellesskapsløst samfunn, der de eksisterende forbindelsene er preget av midlertidighet, utrygghet og brudd, men at novellenes verdisystem og bokas form, likevel sikter til og tilbyr en ny sammenheng og et nytt nettverk.

1.2 Forfatterskap

Ambulanse var Harstads andre utgivelse, og flere anmeldere påpeker hvordan den er knyttet tematisk til debutboka *Herfra blir du bare eldre* (2001), samtidig som de plasserer ham med disse to utgivelsene innenfor betegnelsen «den unge urbane litteraturen» (Stavanger Aftenblad 03.09.02). I tillegg til den tematiske likheten, eller snarere fortsettelsen, står også omslagene som begge er designet av Harstad selv, i relasjon til hverandre. Men omslagene varsler også et punkt der tematikken deler seg: Mens forsiden til *Herfra blir du bare eldre* viser en illustrasjon fra en sikkerhetsbrosjyre av typen som finnes på fly, tog eller båter av en person som ligger nede, tydelig rammet av en ulykke eller sykdom, viser forsiden på *Ambulanse* en person i ferd med å ta på seg en redningsvest. Har vedkommende i *Ambulanse* funnet redningen? Forskjellen mellom de to består altså i at håpet om en redning eller bedring er sterkere til stede i *Ambulanse* enn i *Herfra blir du bare eldre*.

Senere har Harstad utgitt tre romaner: *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* (2005) handler om Mattias som ønsker å leve livet sitt som en evig *toer*. Han vil etter et sammenbrudd, føre en anonym tilværelse som gartner på Færøyene, uten å få oppmerksomhet for sitt store talent; han beskrives nemlig som landets største sanger. Tematikken i denne romanen er i noen grad overensstemmende med tematikken i *Ambulanse*. Flere av fortellerne i *Ambulanse* har et behov for å bli godtatt som den de er og streber ikke etter berømmelse og rikdom. Et konkret sammenfall finnes i novella «jeg går hjem» fra *Ambulanse* der masterstudenten i kunsthistorie bestemmer seg, i likhet med Mattias, for å bli gartner. *Buzz*

Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet? fikk god mottakelse, men en del anmeldere mente imidlertid at den var for lang. Lengden var kanskje likevel en styrke da den senere ble filmatisert, som tv-serie, av *Motlys Film- og TV-produksjon* på oppdrag fra NRK.

Harstads neste roman, *Hässelby* (2007), handler om Albert Åberg som voksen. Han bor i en forstad til Stockholm, Hässelby, og jobber på Clas Ohlson. Etter farens død forsøker han å finne sin egen plass i verden og drar på interrail, før han igjen ender opp deprimert i Hässelby. Albert er i likhet med Harstads andre mannlige hovedpersoner, en mann som ikke griper de store sjansene livet byr på, men heller tar til takke med livets mange hverdager og har et ønske om å være en velfungerende del av verden, uten å gjøre så mye ut av seg.

DARLAH (2008) er en science fiction-roman som i utgangspunktet er en ungdomsroman. Den handler om tre tenåringer som vinner et lotteri og reiser til månen i regi av NASA, en reise fylt av uforklarlige hendelser. Harstad innrømmer selv på bokens siste side at romanen er en hyllest til ulike genrefilmer og bøker, og teksten går dermed i aktiv dialog med disse. I tillegg til *Twin Peaks*, nevner han flere science fiction-filmer som kilder til inspirasjon.

Harstad har de senere årene også skrevet dramatikk. *Bsider* (2008) er en samling av fire skuespill, som i likhet med *Ambulanse* og andre utgivelser har en globalisert og kosmopolitisk virkelighet som sitt utgangspunkt. Stykkene har blant annet blitt spilt på CaféTeateret i København, Det Norske Teater, Trøndelag Teater, Stavanger Konserthus og Atelier Nord. Det fire timer lange skuespillet *Osv.* (2010) ble spilt på Torshovteatret høsten 2013 og var resultatet av Harstads tid som husdramatiker på Nationaltheatret året 2009. Stykket ble også lest i sin helhet i forbindelse med Scenetekstivalen under Vårscenefest på Tromsø Bibliotek natt til 1. mai 2014.¹ Stykket er en familiesaga som tematisk handler om hvordan krig og menneskelige katastrofer stadig gjentar seg. Det er også en kritikk av hvordan mediene forholder seg til konflikter og reproduksjon av elendighet uten å gripe inn eller *virkelig* foreta seg noe for å bekjempe elendigheten. Skuespillet fletter, i likhet med *Ambulanse* flere historier sammen, der hver del forsterker og understreker tematikken og det repeterende i verdens kriger og katastrofer. Stykket retter også kritikk mot underholdningsindustriens bruk av virkelige hendelser, der fremstillingene bærer preg av mangel på respekt og realistiske skildringer, og høye salgs- og seertall er det som driver produksjonsselskapene.

¹ Se: <http://www.ferskescener.no/scenetekstivalen-2014/dramanatt-lesning-av-osv/>

1.3 Resepsjon

Et nesten samstemt pressekorps boblet over av superlativer da *Ambulanse* utkom høsten 2002, og flere av anmelderne fremsatte et håp om og kom med oppfordringer om at boka ikke måtte forsvinne i høstutgivelsene året 2002, men at den ble stående og hadde lesere i lang tid. Flere av anmelderne trakk frem språket, Harstads stil, i sine anmeldelser og berømmer ham for å ha allerede ha skapt sin signatur. «Språket er konkret og stemningsskapende, til tross for at han bruker få bilder», skriver Aftenpostens anmelder Vidar Kvalshaug og påpeker også perspektivskiftene, og hvordan de fungerer: «Tekster som så til de grader kommuniserer med leseren, har ofte åpenbare svakheter. Jeg har ikke vært i stand til å finne dem» (Kvalshaug 2002). Adresseavisens anmelder, Stein Roll, skriver at Harstad «griper fatt i vidtfavnende hemmeligheter i et språk med lange, rytmiske setninger som kan gå over hele avsnitt» (Roll 2002). Også Dagsavisens Lillian Vatnøy påpeker det særegne ved språk og stil: «et mer unikt språk som kan utvikle seg til å bli hans signatur. Vi befinner oss i en slags bevissthetsstrøm stilmessig» (Vatnøy 2002). Flere av disse aspektene diskuterer jeg også i denne oppgaven: Leserens rolle, de karakteristisk lange setningene og bevissthetsstrømmene, som uttrykk for en senmoderne tilstand.

Formen er et annet aspekt anmelderne særlig trekker frem ved boka: «Mest av alt er boken en uhyggelig godt samlet bukett av historier der alle jeg-personene går igjen og griper direkte inn i hverandres liv, på en måte som gjør at du blir sittende og nikke», «for novellene er hekta saman gjennom ambulansen som er der som bakgrunn eller midtpunkt, personar frå ei novelle dukkar opp i andre noveller, alt er klipt saman og har noko filmaktig over seg slik parallelle handlingar heile vegen kryssar kvarandre i gitte og overraskande møtepunkt» (Kvalshaug 2002; Hagen 2002). Adresseavisens Stein Roll skriver: «Flere av de samme personene er kryssklippet inn i de forskjellige novellene, med en stafettpinne-effekt som gir novellene et gjennomtenkt helhetsperspektiv og en fremdrift som i en roman» (Roll 2002). De filmatiske grepene kryssklipping, parallelle handlinger og karakterer som går igjen i flere noveller, er elementer jeg belyser i denne oppgaven.

Når det gjelder tematikk, er anmelderne uenige i om novellenes uttrykk er positivt eller negativt. De fleste legger vekten på at det er noe håpefullt ved novellene, at de tilbyr en form for redning både til de fortvilte mennene og til leseren, mens Dagsavisens anmelder skriver at Harstad må ha blitt «overmannet av teksten sin slik at alle feel good-forsøk strandet» (Vatnøy 2002).

Selv om boka høstet overveiende gode omtaler, var det likevel noen anmeldere som trakk frem romansjangeren som novellesjangerens «oversjanger» og mente at Harstad burde prøve seg på *denne formen* i neste omgang. VGs anmelder Morten Abrahamsen plasserer boka «et eller annet sted mellom roman og noveller», og Aftenpostens anmelder Vidar Kvalshaug reiser spørsmål om Harstad ikke er klar for å skrive en roman neste gang og påpeker at herfra kan det bare bli bedre (Abrahamsen 2002; Kvalshaug 2002). Dagbladets anmelder Cathrine Krøger skrev under overskriften «Talent som sprenger sjanger»:

«Forhåpentligvis nærmer han seg romanform, ikke fordi noveller ikke er *fint* nok, men fordi hans talent og stil nesten sprenger sjangeren» (Krøger 2002). Morgenbladets Arve Kleiva skrev: «Tittelsiden angir genren noveller, men boken er strengt tatt en roman, som anvender novellens form – mer presist den korte fortellingens form: 11 fortellinger følger hverandre, som like mange selvstendige kapitler, alle ville de mistet noe hver for seg» (Kleiva 2002). Kleiva var også unntaket fra den ellers positive anmelderskaren, han mente at boka var «unødvendig, i verste fall skadelig for forfatterskapet» (Kleiva 2002). Men anmeldelsen er ambivalent ettersom han innledningsvis skriver at «det hele er [...] elegant turnert, talentfullt og påhittig» (Kleiva 2002). Han kritiserer Harstad for å mangle evne til å gripe det komiske i egne situasjoner og for å mangle overraskelse. Novellene er også, ifølge Kleiva, monotone, uten spenning, likegyldige og står for en «traurig realisme». Interessant er det at til tross for omslagsteksten, omtaler Kleiva flere steder boka som roman: «Romanen er fortalt omtrent som Robert Altmans film *Short Cuts*» (Kleiva 2002). Jeg er til dels enig i at novellene mangler komikk, og der det opptrer, er det med et sårt fortegn, men jeg mener Kleiva ikke treffer når han omtaler novellene som monotone, likegyldige og uten spenning. I *Ambulanse* møter leseren sterkt følelsesmessige fortellere, som tross for resignasjon villig deler av sine tanker. Ettersom flere av fortellerne også avgår med døden, og novellene lest sammen inneholder en overgripende spenningskurve, er novellene både engasjerende og bygger seg opp mot et klimaks.

Mottakelsen viser altså at anmelderne har vanskeligheter med å forholde seg til en tekst som overskrider det en normalt venter av den bestemte sjangeren og foreslår enten at forfatteren heller burde skrive en roman, eller så ønsker de å sette merkelappen «roman» også på denne boka. Her skiller jeg lag med kritikerne: Hvorfor heller roman enn noveller? Eller er dette først og fremst et definisjonsspørsmål – hva er en roman kontra en samling noveller? Jeg mener at novellene på en særskilt måte belyser aspekter ved vår senmoderne verden, noe jeg også viser i denne oppgaven: Form og innhold er uløselig knyttet sammen til et fullstendig prosjekt.

1.4 Forskning og publikasjoner

Hittil er det skrevet fire masteroppgaver om Johan Harstads forfatterskap. I Signe Linds masteroppgave, «'Hjernefotografier' : en lesning av Johan Harstads *Herfra blir du bare eldre*» (2008), diskuteres paratekstuelle elementer, erfaring/manglende erfaring hos fortelleren og fotografiet som motiv, i en undersøkelse av hvordan leseren forstår boken som helhet. Tina Maria Alexandrova Tahtchievas «Mattias, hvor ble det av deg? : Auditive referanser i Johan Harstads 'Buzz Aldri, hvor ble det av deg i alt mylderet?'» (2010) er en undersøkelse av hvordan romanen knytter seg an til og spiller på lyd. Disse to oppgavene vektlegger i likhet med denne oppgaven, de intertekstuelle referansene som finnes i tekstene, både i forhold til leserens forståelse og som et stilvalg. Bente Lothe Orheims «Å kome vekk til seg sjølv: Identitetsskaping i Johan Harstads 'Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?'» (2012) er en undersøkelse av hvordan identitet tematiseres og skildres i romanen, og hvordan romanen er en reaksjon mot den gjengse forståelsen av identitetsskaping. Oppgaven baserer seg på teorier av sosiologene Anthony Giddens og Zygmunt Bauman, teoretikere som jeg også anvender i denne oppgaven. Men der Orheim er opptatt av identitetsskaping, ligger mitt fokus heller på dannelsen av *felleskap*. Våren 2013 leverte også Anniken Ørndal Lien sin masteroppgave om *Hässelby*, «'Fuck you, Albert Åberg': Velferdsstatens posisjon i Johan Harstads *Hässelby*» (2013). Hun leser romanen som en allegori på velferdsstaten og velferdsmennesket. Om *Ambulanse* er det ennå ikke skrevet noen masteroppgaver.

I 2008 utga biblioteksentralen et forfatterhefte om Johan Harstad med en artikkel, «Alternativet *ikke* å bekymre seg er skummelt» av Merete Røsvik Granlund, litteraturviter og litteraturkritiker i *Dag og Tid*. Granlund forstår forfatterskapet som en spenning mellom frykt/tilbaketrekning og lekenhet/ambisjon (Granlund 2008). Frykten/tilbaketrekningen mener hun er til stede i alle bøkene hans: «Når man leser bøkene til Johan Harstad, kan man få inntrykk av at han må være en engstelig fyr uten ambisjoner, en som helst vil leve et anonymt liv preget av trygge rutiner» (Granlund 2008: 3). Om *Ambulanse* skriver hun, under undertittelen «Hjelpekorpsset», at den står i forbindelse med debutboka og trekker frem både omslagsdesign, samt tematikken fellesskap og kjærlighet som elementer som skiller *Ambulanse* fra den foregående. Ambulansen som motiv, forstår hun som et symbol på at mennesker tar seg av hverandre, men at også de som hjelper andre, har sine egne ting å stri med. Hun trekker, i likhet med anmelderne, frem formen, måten novellene henger sammen på, som et trekk som underbygger inntrykket av et fellesskap på tross av de individuelle kvalene (Granlund 2008: 6). Martha Norheims omtaler også *Ambulanse* i kapitlet «Kortversjonen» i

Røff guide til samtidslitteraturen (2008). Hun mener tematikken spinner rundt to hovedområder: For det første, sykdom og død, der ambulansen både er symbol på det livbergende, og et tegn på at det er fare på ferde. Det andre temaet hun trekker frem, er ensomhet (Norheim 2008: 274-275).

Elisabeth Oxfeldts artikkel «Melankoli og indflydelsesangst i Johan Harstads *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*» (2013), er en drøfting av romanen som kunstnerroman, der hun forstår Mattias' påstand om at han ønsker å være nummer to, som et utslag av innflytelsesangst og egentlige ønske om å være nummer én. Hun forstår også de intertekstuelle referansene til populærkultur som uttrykk for innflytelsesangst, i motsetning til elitistiske og høykulturelle referanser, og anser Mattias for å være en upålitelig forteller. «Kodak moment. Fototekstualitet i Johan Harstads *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*» (2013) er tittelen på Svein Slettans artikkel om romanens bruk av bilder. I tillegg har flere aviser, samt litterære trykket både forfatteromtaler og intervju om og med Harstad og ulike deler av forfatterskapet.

1.5 Samtidslitterær plassering

Tre elementer som er karakteristiske for nordisk samtidslitteratur i dag, er også beskrivende for *Ambulanse*: Refleksivitet, forholdet til et ferdig bygget samfunn og en spesifikk mannsrolle. Både Ane Farsethås og Martha Norheim stiller en samtidslitterær diagnose basert på disse elementene: «Jeg vil likevel hevde at det er verdt å merke seg hvor utbredt skildringer av hyperrefleksivitet og ekstrem selvbevissthet har vært i litteraturen det siste tiåret», skriver Farsethås i *Herfra til virkeligheten: Lesninger i 00-tallets litteratur* (Farsethås 2012: 16). Refleksiviteten har kommet til uttrykk i forholdet til både mediens språk og logikk og psykologiens og terapiens språk og logikk. Farsethås mener at det sentrale spørsmålet forfattere stiller i dag, er: «Hvordan leve i en verden der man har alle behov dekket, men likevel føler behov for mer?» (Farsethås 2012: 16). *Ambulanse* er intet unntak og tematiserer disse aspektene. Novellene har et omfattende referanseapparat til populærkultur, og flere av fortellerne er seg selv svært bevisste: «Mennesket som tenker på *at* det tenker, er i seg selv prototypen i en litterær situasjon» (Farsethås 2012: 16). Og behovet for fellesskap, er det behovet velferdssamfunnet ikke kan dekke for hovedpersonene i *Ambulanse*.

I den grad det gir mening å konstruere en samtidslitterær prototyp – ‘mennesket ifølge 2000-tallets litteratur’ - er denne *homo contemporarius* altså fanget på to plan. I et ytre gyllent bur: velstanden og de umulige mulighetene. Og i et indre: refleksjonssyke, klisjéskrekk, en nevrotisk frykt for å ikke realisere sitt eget potensial – som igjen fører til enda mer handlingslammende hyperrefleksjon (Farsethås 2012: 24).

Refleksiviteten henger også sammen informasjonsflyten og «[f]orestillingen om at fortrolighet med alle slags medier og all slags informasjon skulle føre til et friere og stadig mer solidarisk samfunn», men som Ane Farsethås påpeker, har ikke informasjonsrevolusjonen ført til dette, heller det motsatte (Farsethås 2012: 13).

Mange samtidsforfattere, som Erlend Loe, Carl Frode Tiller og Abo Rasul, beskriver et samfunn der «alt er ferdig bygd» og karakterene handlingslammede. De tematiserer død og tragiske skjebner for å oppnå en følelse av nærvær, intensitet og tilstedeværelse. Farsethås beskriver hvordan ulike forfattere lar sine hovedpersoner ha ulike fluktruter fra dette gylne buret: Å gå i barndommen, galskap, ironi, kroppen, politiske, andre steder, konvensjoner og tradisjoner. For Harstad og *Ambulanses* del, strekker fluktrutene seg fra å forlate livet, via å oppsøke mennesker og fellesskap, og i andre enden å ta et oppgjør med samfunn og egne problemer. Også i *Ambulanse* er samfunnet komplett, det er tydelig at strukturene og ekspertsystemene fungerer: Bussene går, ambulansen kommer, skolen sørger for at man lærer å dykke og svømme, og et solid utdanningssystem sørger for at man kan studere til man blir ferdig. Likevel er altså karakterene underlig passive og tiltaksløse i forhold til egen situasjon der mange ting skurrer, til tross for den velfungerende overbygningen. Det dreier seg altså om konflikter mellom modernitet og senmodernitet.

Norheim omtaler også en bestemt mannstype som typisk for samtidsliteraturen: «[H]an som ikkje skjønar kodane, ikkje får det til med damer, ikkje veit kva han skal bli, eller kva han skal gjere med livet sitt» (Norheim 2008: 71). Norheim mener fenomenet ikke er nytt og trekker linjer tilbake til Franz Kafka. Hun grunngir interessen for denne mannsskikkelsen med endring i mannrollen generelt; tidligere var mannen familieoverhode eller hadde en god nok karriere som gikk fra «folkeskulen og inn i eit praktisk yrke. No skal det meir til, både overfor kvinnene og i yrkeslivet» (Norheim 2008: 71). Erlend Loe: *Tatt av kvinnen*, *Naiv*, *Super* og *L*, samt forfatterne Nikolaj Frobenius, Øyvind Hånes, Terje Holtet Larsen, Lars Ramslie, Eirik Ingebrigtsen, Carl Frode Tiller, Tore Renberg og Lars Ove Seljestad trekkes alle frem som forfattere av tekster med ambisjon- og prosjektløse menn som ledsages av en følelse av fremmedhet eller utenforskap, der samfunnet med sine institusjoner, ordninger og ikke minst kvinner, er *de andre*. De unge mennene har et dårlig sosialt nettverk, lite yrkesaktivitet og lite penger. Forhold og sex er det lite av, noe som står i kontrast til det intimitetstyranniet samfunnet ellers fronter (Norheim 2008).² I dette finnes flere likhetstrekk

² Sjangeren omtales ofte som lad-lit eller dick-lit, altså ekvivalenten til chick-lit.

med mennene i *Ambulanse*. De vet ikke hva de vil i livet, og de har vanskelig for å etablere og *vedlikeholde* relasjoner, og kommunikasjonen med andre preges av brudd og selvrefleksjon.

En kan finne flere likhetstrekk mellom Erlend Loes menn, *Ambulanses* og Harstads andre rollefigurer for øvrig. Men der Loe gir sine karakterer et komisk preg, er heller Harstads menn preget av sårhet; de er ensomme og resignerte. For flere av dem er den etterlengtede forbindelsen til en kvinne, mens den i andre tilfeller er et behov for å gjenopprette avrevne bånd. Slik presenteres mennene som sårbare, resignerte, ambisjonsløse og stedbundne, mens kvinnene er sterke, selvdrevne og erobrende: «Jeg sier at jeg er så glad for at jeg fant deg. / Det var vel helst jeg som fant deg, sier hun» (Harstad 2002: 20). Likevel er ikke bildet entydig. Flere av kvinnene i *Ambulanse* gjør spede og subtile forsøk på gjenforening eller opprettholdelse av forholdet, til tross for at det var de som gikk. Men kvinnene er likevel bestandig i bakgrunnen i *Ambulanse*, ettersom det er mennene som fører ordet.

Hos flere av de mannlige hovedpersonene i *Ambulanse* finnes altså en mangel på ambisjoner hva gjelder karriere og mål for livet. Dette er også trukket frem som beskrivende for Harstads romaner *Buzz Aldrin – hvor ble det av deg i alt mylderet* (2011) og *Hässelby* (2007). Også karakterene i disse bøkene mangler ambisjoner og visjoner, Mattias i *Buzz Aldrin – hvor ble det av deg i alt mylderet?* har et heller beskjedent ønske om å bli gartner, mens Albert i *Hässelby* er tilfreds med jobben på Clas Ohlson. De er tilfredse med det vanlige og gjennomsnittlige. Elisabeth Oxfeldt forstår, som nevnt, Mattias' ambisjonsløshet som et uttrykk for hans innflytelsesangst og mener derimot at han *har* stor ambisjoner, som han ikke tør leve ut (Oxfeldt 2013). Merete Granlund trekker nettopp dette frem i sin diskusjon av Harstads forfatterskap, der hun er særlig opptatt av den tilsynelatende forskjellen som eksisterer mellom Harstads karakterers ambisjoner og hans egen produksjon og suksess (Granlund 2008).

1.6 Perspektiv, teori og metode

Å gjøre en litterær analyse med utgangspunkt i sosiologisk teori, er å forstå litteratur i et heteronomt, refleksivt forhold til den kultur eller samfunn den er del av. I denne oppgaven drøfter jeg motiver og temaer i *Ambulanse* med utgangspunkt i teorier av Benedict Anderson, Arjun Appadurai, Zygmunt Bauman, Ulrich Beck og Anthony Giddens. Disse teoretikerne har til felles at de drøfter, begrepsliggjør og analyserer sosiale og institusjonelle forhold ved vår egen tid. Mens Bauman kaller vår tid *den flytende modernitet*, omtaler Beck perioden som *den andre modernitet* og Giddens den som *senmodernitet*. Felles for dem er at de mener at dagens

samfunn er en fortsettelse og videreføring av moderne institusjonelle tradisjoner og kulturell utvikling, som fylles med nytt innhold og dermed ikke kan kalles *postmodernitet*, som er det vanligste begrepet på perioden innenfor litteraturvitenskapen. Jeg velger i denne oppgaven å benytte meg av Giddens' begrep *senmodernitet*, da jeg mener det er karakteristisk for *Ambulanses* samfunnsbeskrivelser, ettersom karakterene tydelig forholder seg til *modernitetens* institusjoner og at tematikken nettopp spinner rundt hvordan man forholder seg til disse i en *senere* tid. I det følgende gjør jeg greie oppgavens teoretiske perspektiv, med fokus på oppløsning av modernitetens fellesskap, hvilke fellesskap som finnes i senmoderniteten og muligheten for etablering av nye fellesskap – med form som et nettverk.

Savnet fellesskap

Den sosiale rammen om arbeid og levebrød, og det lokale stedet, er i ferd med å gå i stykker, skriver Bauman i *Savnet fellesskap* (2008): «Det dreier seg mer om at ingenting på stedet holder seg uendret over tid, og at ingenting varer lenge nok til fullt ut å bli oppfattet og velkjent og bli et slikt hyggelig, trygt og behagelig miljø som fellesskapshungrige og hjemlengende enkeltindivider håpet å finne» (Bauman 2000: 82). Bauman mener altså at individer i dag opplever mangel på nære og personlige relasjoner, mangel på fellesskap på arbeidsplassen og mangel på stabile lokale forhold. Dette setter han i forbindelse med forandringshastigheten i samfunnet og at menneskelivet har gått fra å være gitt, til å bli et prosjekt. «Borte er de fleste stabile og godt rotfaste orienteringspunktene som bar bud om et sosialt miljø mer varig, mer trygt og mer pålitelig enn den enkeltes egen levetid» (Bauman 2000: 83). Ingen relasjoner, verken profesjonelle eller personlige, har lang holdbarhet i et slikt samfunn. Dette er i overenstemmelse med Giddens' beskrivelser av hvordan senmoderniteten preges ansiktsløse forpliktelser, sivil uoppmerksomhet og tiltro til abstrakte systemer. Dette er forhold som enten *ikke* forutsetter individs eksistens på samme *sted*, eller individenes sameksistens uten kontakt (Giddens 1999: 72-79).

Fokus hos både Bauman, Beck og Giddens, ligger altså på hvordan senmoderniteten er preget av globalisering og en tid-og-rom-kompresjon, og hvilke konsekvenser det har for samfunnet, individet og fellesskapet. De beskriver alle *postnasjonale* tendenser; et senmoderne samfunn der globaliseringen har underminert lokalitet og stedets betydning og i stor utstrekning også har fjernet betydningen til nasjonen. Kapitalen og andre ressurser beveger seg raskt og tilintetgjør romlige begrensninger, skriver Bauman, noe som også fører til at nasjonalstaten brytes ned (Bauman 1998: 73). Benedict Anderson skriver i *Forestilte*

felleskap (1983/1996) at *romanen* er formidler av forestillinger om nasjonen og det spesifikke nasjonale, der den konstruerer et fellesskap mellom ulike mennesker som har tilhold i samme nasjon og slik reflekterer *bildet* av nasjonen som *fellesskap*, som eksisterer i samfunnet for øvrig (Anderson 1996: 19).³ Som jeg viser i denne oppgaven, fungerer novella og særlig *novellesamlinga* i denne forbindelsen, som formidler av forestillinger om en *postnasjonal* verden og det *globale*. Men som nevnt, forholder karakterene i *Ambulanse* seg til moderne institusjoner; ambulansen, helsevesenet og veinettet er åpenbare elementer som er knyttet til nasjonen. Derfor er også nasjonen som fellesskap noe som undersøkes i denne oppgaven.

Banal kosmopolitisme

Arjun Appadurai skriver at mennesker, media, teknologi, penger og ideologi spres og beveger seg i stadig økende grad, over et globalt område. Denne prosessen som er bakgrunnen for at individer deltar i flere forestilte fellesskap nå enn før, kaller han «global cultural flows». De forestilte *abstrakte landskaper* han beskriver som resultat av denne flyten, er *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* og *ideoscapes* (Appadurai 1996: 33). Appadurais teori om *scapes* som forestilte fellesskap, er ifølge Per Thomas Andersen, en forlengelse av Andersons teori (Appadurai 1996; Andersen 2013). «Global cultural flows» og påfølgende nye fellesskap, er muliggjort av tid-og-rom-kompresjonen: Flyt av mennesker, media, teknologi, penger og ideologi, bidrar til en underminering av tid og rom. Avstander har i senmoderniteten derfor mindre betydning enn tidligere, ettersom det alltid går et fly et sted, man har mulighet til å kjøpe varer fra hele verden fra sin egen stue, og man enkelt kan kommunisere med folk som er fysisk langt unna: «Vi er i bevegelse selv om vi fysisk står stille», skriver Bauman, «ubevegelighet er ikke noen realistisk valgmulighet i en verden i stadig forandring» (Bauman 1998:22). Dette skaper også et nytt klasseskille, som Bauman vektlegger, mellom dem som har mulighet til å benytte seg av *hele* rommet, og dem som er dømt til å forbli lokale (Bauman 1998; 2006).

Blant andre omtaler Beck denne nye verdensordningen som *kosmopolitisme*, et begrep han utførlig drøfter i *The Cosmopolitan Vision* (2006). Endringer av de nevnte i samfunnet oppløser distinksjonene mellom tidligere fikserte størrelser som lokal, global, nasjonal og internasjonal, noe som har innvirkning på det sosiologiske fagområdet. Dette må føre til reforhandling og et nytt teoretisk rammeverk, metodologisk *kosmopolitisme*, noe Beck skaper

³ Anderson mener at nasjonen kun er et bilde, et *forestilt fellesskap*, ettersom innbyggerne av nasjonen i liten grad kjenner nasjonens utstrekning og mangfold, men like fullt føler sterk tilknytning til denne nasjonen. Anderson argumenterer for at nasjonen er definert ut fra hva den *ikke er*: Dens grenser til andre nasjoner og umuligheten av en global identitet på bakgrunn av mangelen på kjennskap til universet (Anderson 1996: 19-21).

med utgangspunkt i en kritikk av den oppleste og vedtatte metodologiske *nasjonalismen* (Beck 2006). Muligheten for denne nye verdensordningen, har sammenheng med det Giddens omtaler som *modernitetens diskontinuitet*. Med det mener han at samfunnsutviklingen er preget av *bruddfaser* fremfor en evolusjonistisk utvikling, og at moderniteten i større grad enn tidligere epoker, er preget av en diskontinuitet som adskiller moderne sosiale institusjoner fra tradisjonelle sosiale former på grunn av ekstrem forandringshastighet, at forandringenes omfang er større grunnet globale forhold, og at aspekter ved moderne institusjoner ikke kan gjenfinnes i forutgående historiske perioder (Giddens 1999: 11-14). Giddens omtaler *ekstensjonelle forandringer*, som angår institusjoner og forandringenes geografiske omfang, og har påvirkning på intersosiale forbindelser, og *intensjonelle forandringer*, som beskriver intensiteten i forandringene og hvordan de har konsekvenser for blant hverdagsliv, personlighet, intimitet og intime relasjoner, og har påvirkning på dannelsen av fellesskap i senmoderniteten (Giddens 1999: 12).

Banal kosmopolitisme er et utslag av *reelt eksisterende kosmopolitisering* og viser til en latent, passiv og ubevisst kosmopolitisme, mens *kosmopolitisme* alene, viser til en tilstand av «conscious and voluntary choice, and often that of an elite» (Beck 2006: 19).⁴ Banal kosmopolitisme er derfor ofte vanskelig å få øye på, fordi det er fullstendig integrert i folks hverdagsliv og tankegods: «Judged by the lofty standards of ethical and academic morality, this latent character renders cosmopolitanism ‘trivial’, unworthy of comment, even suspect» (Beck 2006: 19). Dette aspektet ved kosmopolitisme er altså verken fundert i noe teoretisk rammeverk eller spesifikt intendert, det er heller resultatet av samfunnets kosmopolitisering på andre nivåer og kan settes i relasjon med Giddens’ beskrivelse av et samfunn som «et bestemt system av sosiale relasjoner» som ikke er knyttet til nasjonalstaten, men som derimot viser til hvordan sosiale systemer binder tid og rom og skaper forpliktelser på tvers av statens sosiopolitiske system og nasjonens kulturelle orden (Giddens 1999: 19-20):

⁴ Beck skiller mellom ulike *typer* kosmopolitisme i diskusjonen av metodologisk kosmopolitisme som perspektiv: Den vanligste forståelsen av begrepet er den *normative eller filosofiske kosmopolitismen*, som «pleads for harmony beyond national and cultural boundaries» (Beck 2006: 17). *Analytisk-empirisk kosmopolitisme* eller *det kosmopolitiske blikk* er et deskriptivt-analytisk perspektiv på verden, som frigjør seg fra nasjonale kategorier (Beck 2006: 18). *Reelt eksisterende kosmopolitisering* eller «*cosmopolitanization of reality*» beskriver de uønskede eller uobserverte bivirkningene av handlinger som ikke er *ment* kosmopolitisk. Dette kan igjen føre til *institusjonalisert kosmopolitisme*, som innebærer at globale regimer som beskjeftiger seg med transnasjonale konflikter, økologiske kriser og terror, utvikler seg i fremveksten av globale diskusjonsfora (Beck 2006: 17-23). *Kosmopolitisering* er en kombinasjon av samfunnsendringer, aktive valg, men også ubevisste beslutninger. Beck problematiserer også bruken av begrepet, ettersom det ikke kan anses som en avgrenset størrelse: «The concept ‘cosmopolitanization’ is designed to draw attention to the fact that the becoming cosmopolitan of reality is also, and even primarily, a function of coerced choices or a side effect of unconscious decisions» (Beck 2006: 19).

Banal cosmopolitanism is manifested in concrete, everyday ways by the fact that differentiations between us and them are becoming confused, both at the national and at international level. The modest, familiar, local, circumscribed and stable, our protective shell is becoming the playground of universal experiences; place, whether it be Manhattan or East Prussia, Malmö or Munich, becomes the locus of encounters and interminglings or, alternatively, of anonymous coexistence and the overlapping of possible worlds and global dangers, all of which requires us to rethink the relation between place and world (Beck 2006: 10).

I denne nye verdensordningen som her omtales som *banal kosmopolitisme*, skapes nye fellesskap, på tvers av tid og rom. Disse fellesskapene er *globale* og til dels *anonyme*. De bærer preg av foreløpig- og kortvarighet, usikkerhet og forbruk, noe som gjør at individene fortsetter å *savne fellesskap*. Dette er årsaken til at jeg i denne oppgaven undersøker endringer og spor av den senmoderne virkelighets globalisering og kosmopolitisering, som *virkelig eksisterer* subtilt og ubevisst, i karakterene i *Ambulanse* sine dagligliv. Påstanden er derfor at kosmopolitisme for de fleste ikke utgjør et *forestilt fellesskap*, men at kosmopolitisme eksisterer som et *anonymt, subtilt, ubevisst og latent fellesskap*, derav *banal kosmopolitisme*.⁵ Estetiske fellesskap og fellesskap muliggjort av tid-og-rom-kompresjonen, deriblant konsumfellesskap, drøftes i denne oppgaven. Målet er å fremvise at disse ikke fungerer varig positivt for noen av hovedpersonene, og at de derfor fortsetter å søke etter fellesskap i samtildedeværelse på stedet, med fundamental tillit og ansikt-til-ansikt-forpliktelse. Novellens form som nettverksfortelling er tilbudet om sameksistens som gis til slutt.

Noen fellesskap i senmoderniteten

Risikosamfunnet, er begrep Beck betegner senmoderniteten med. Han definerer dette som et aspekt ved kosmopolitisme. Menneskeskapt fare som atomtrusselen og terror, i tillegg til klimatrusselen, er utgangspunktet for en risikofølelse som deles av hele verden (Giddens 1999: 109-117; Beck 2006). Beck skriver at den menneskelige kosmopolitiske tilstand blant annet er resultat av at nettopp terrortrusselen ikke kjenner noen grenser, og slik samler verdens innbyggere i en felles frykt, der altså farene er globale fremfor nasjonale (Beck 2006: 33-34). Ifølge Bauman splittes og isoleres individer av felles frykt og fremtidsangst, fremfor å stå sammen i og mot risikoen (Bauman 2000: 84-85). Giddens' «risiko-profil» i *Modernitetens konsekvenser*, er sammenfallende med Becks, i tillegg til at han trekker frem kjennskap til *mangelen på ekspertise* omkring de andre risikomomentene (Giddens 1994: 109). Andersen oppsummerer også de kriser som kan anses som felles og globale i dag:

⁵ Banal kosmopolitisme er ett av fire tematiske områder som utgjør den metodologiske transformasjonen av grunnemner innenfor sosiologien og viser til manifestasjonen av en globalisert og kosmopolitisert virkelighet, i det daglige liv. De andre områdene er risiko kosmopolitisme, en post-internasjonale risiko-politikk og den globale ulikhets usynlighet (Beck 2006: 33-43).

«økologiske kriser, økt arbeidsledighet, individualisering, begynnende globalisering av kjønnsrevolusjonen, reduksjon av kjernefamiliens betydning og av klassesamfunnets strukturer, terrortrussel og avnasjonalisering av atomtrusselen» (Andersen 2013: 33). Intensjonelle endringer, skaper altså også en følelse av risiko på individplan da individene må fortolke og stadig orientere seg i forhold til ny informasjon. «Det er ikke risici, som noen kan *vælge* at løbe, der findes med Becks ord ingen 'andre', som kan holdes ansvarlige, angribes eller bebrejdes. Dette forsterker en følelse af varsel, hvilket mange forfattere mener er karakteristisk for tiden i dag», skriver Giddens, og vektlegger risikoens anonyme og u håndgripelige karakter, et perspektiv som er sammenfallende med banal kosmopolitisme (Giddens 1994: 114-115). Risiko er kontinuerlig tilstede i folks bevissthet, noe som gir seg utslag også i deres dagligliv (Giddens 1996: 23): «Der er en direkte (omend dialektisk) forbindelse mellom modernitetens globaliserende tendenser og det, jeg vil kalde *intimitetens forandring* i dagliglivets kontekst» (Giddens 1999: 100). Forandringer på intimt nivå innebærer en nærere forbindelse mellom *globale tendenser* og *lokale begivenheter*; at selvet konstrueres som *refleksivt prosjekt*; et krav til selvet om å etablere relasjoner med *fundamental tillit* til andre individ; etablering av tillitsbånd som følge av *gjensidig selv-avsløring*; og til sist *selvrealisering* og *tilegnelse* av globale endringer (Giddens 1999: 105-109). Dette fører til opplevelser av angst, usikkerhet, ensomhet og mangel på fellesskap, følelser og tilstander som i stor grad eksisterer i *Ambulanse*, og har betydning for deres muligheter for å ta del i fellesskap.

Tid-og-rom-kompresjonen er en forutsetning for *utleiringsprosesser*, som vil si at sosiale relasjoner løftes ut av lokale interaksjonskontekster og restruktureres på tvers av tid-og-rom-avstander, hvilket betyr at sosiale systemer *forbinder* tid og rom.⁶ Både estetiske fellesskap og risikofellesskap er resultat av slike prosesser, i tillegg til at reisende mennesker og senmoderne kommunikasjonsmidler, ytterligere komprimerer tid og rom. Giddens omtaler to utleiringsmekanismer: Den første er *symbolske tegn*, som er utvekslingsmedier som kan sendes videre uten hensyn til de individer eller grupper som har med dem å gjøre. Giddens' eksempel er penger: De negerer innholdet av varer og tjenester, og erstatter dem med en upersonlig målestokk. I tillegg har de en sosial karakter: De muliggjør transaksjoner over store distanser og inneslutter tid og rom da de sammenkobler øyeblikkelighet med utsettelse og tilstedeværelse med fravær. Den andre utleiringsmekanismen er *ekspertsystemer*, som er knyttet til materielle og sosiale omgivelser. Vi tror på tekniske systemer og faglig ekspertise,

⁶ På engelsk: «disembedding» (Giddens 1999: 22).

uten at vi har mulighet til å kontrollere disse. Dette fjerner sosiale relasjoner fra den umiddelbare nærhet i konteksten og gir garantier for de forventinger som eksisterer på tvers av tid-og-rom-aksen. Begge utleiringsmekanismene baserer seg på folks *tillit* til dem (Giddens 1999: 26-32). Disse elementene har påvirkning på selvet; mens det tidligere var definert ut fra tradisjoner og lokale rammer, skapes selvet i dag ut fra stadige valg og handlinger, og er slik noe som refleksivt må konstrueres. At også ekspertenes kunnskap er preget av pluralitet og omskiftelighet, og stadig distribueres via ulike medier, har påvirkning på parforhold, livsstil og andre individuelle forhold. Bauman og Giddens' forståelser av hvordan tid og rom komprimeres i senmoderniteten, eksemplifiseres i *Ambulanse* blant annet ved kontrasten mellom reisende og stedfaste, kommunikasjon på tvers av store avstander, flyt av varer og tillit til systemer og institusjoner.

Estetiske fellesskap beskrives av Bauman i *Savnet fellesskap* (2000). Betegnelsen er opprinnelig hentet fra Emanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), og viser til overfladiske, forbigående og flyktige fellesskap, med løse og kortvarige bånd medlemmene mellom (Bauman 2000: 111). Dette er fellesskap som sentrerer rundt felles kjendis- eller idoldyrkelse, eller andre felles interesser, og er i dag utbredt på bakgrunn av «den elektroniske teknologiens enorme kapasitet» som gjør at individer som fysisk befinner seg langt fra hverandre, kan ta del i samme opplevelser og dele oppmerksomhetsfokus (Bauman 2000: 105). Beck skriver om estetiske fellesskap i mer positive ordelag enn Bauman, «on shared interests or 'affect', organised around practices and issues such as football, collecting for a hospice, scouting, work, the environment, student unions, caravanning, car racing» (Beck 2006: 43). Dette fellesskapet drøftes i kapitlet om paratekstualitet og intertekstuelle referanser, i en diskusjon av hvordan konstitusjon av identitet og fellesskap henger sammen. I kapitlet knyttes også fellesskapet til Jean Baudrillards begreper om *simulasjon* og *simulacra*, to begreper som betegner senmoderniteten som en *hypervirkelighet*. Dette innebærer at det i vår tid er glidende overganger mellom virkelighet, representasjon og imitasjon (Baudrillard 1994).

Konsumfellesskap eksisterer også som følge av globalisering og kosmopolitisering. «Consumer society is the really existing world society» påstår Beck (Beck 2006: 40). Ved at vi for eksempel ikler oss klær produsert i andre land, ofte med tekst på et språk som ikke er vårt morsmål, uttrykker vi ubevisst at vi er deltagende i en kosmopolitisk verdensordning. Dermed inngår vi, med vårt til dels ubevisste konsum, i kosmopolitiske anonyme fellesskap. Kulturuttrykk og spredningen av disse, er nært forbundet med dette konsumfellesskapet, og kan jamføres med Zygmunt Baumans *estetiske fellesskap* (Bauman 2000). Som et resultat av tekniske nyvinninger og spredning av kultur via verdensomspennende medier, hører folk i dag

på musikk fra hele verden, og det er stadig enklere å bli hørt – nærmest uansett hvor man befinner seg. Med stadige reforhandling av ny informasjon og nye inntrykk, skapes et nytt nettverk «of everyday practices and skills to deal with a high degree of interdependence and globality» (Beck 2006: 42). I neste omgang betyr det at *stedet*, forstått som lokalitet eller fysiske rammer for sosial aktivitet, mister sin tradisjonelle betydning.. Dette skaper imidlertid mulighet for nye sosiale handlinger og kontaktområder (Giddens 1999: 22-23).

Det disse fellesskapene har til felles, er at de verken er varige, stabile eller trygge, de innebærer alle ansiktsløse forpliktelser, sivil uoppmerksomhet og mediert kontakt. Det karakterene i *Ambulanse* ønsker seg, er derimot ansikt-til-ansikt-forpliktelser og direkte, umediert kontakt, relasjoner med fundamental tillit og selv-avsløring, og fellesskap. De kan oppleve å ta del i fellesskap, ved å enes om felles frykt/risiko, konsum eller estetiske objekter, men det de ønsker seg er trygge, umedierte og *ekte* fellesskap – familierelasjoner, kjærlighetsrelasjoner eller kommunikasjon ansikt-til-ansikt. Det som i novellenes virkelighet skapes av relasjoner, tar i større grad form som et nettverk enn fellesskap, hvilket betyr at også den nye sammenhengen som skapes er løs og kortvarig.

Valg av teori, avgrensning av materiale

Samfunnsendringer og påfølgende metodologiske endringer, gjør også at det er naturlig å undersøke litteratur ut fra nye perspektiver og teoretiske utgangspunkt. Litteraturforståelsen som ligger til grunn for denne oppgaven, baserer seg på at litteraturen ikke er adskilt fra forandringer i samfunnet eller sosiale endringer, og at det derfor er fruktbart å hente perspektiver fra andre forskningsfelt. Da *Ambulanse* aktivt behandler senmoderne motiver og tematikk som en finner beskrivelser av blant annet i verkene til Anderson, Appadurai, Zygmunt Bauman, Beck, Anthony Giddens og Jean Baudrillard, åpner boka selv for en lesing i lys av disse perspektivene.⁷ Per Thomas Andersen peker i «*Hvor burde jeg da være?*»: *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur* (2013), på at det i de siste ti årene har oppstått en økt interesse for denne forståelsen av menneskers globale virksomhet, noe som også gjør det naturlig å undersøke litteratur i lys av disse teoriene. Oppgaven tar form som nærlesning der jeg har fokus på hvordan form, estetikk, stilistiske valg, motiver og tematikk er uløselig knyttet sammen, og hvordan forholdet mellom fortellere og implisitt forfatter

⁷ At også masteroppgavene til Bente Lothe Orheim og Anniken Ørndal Lien om Harstads forfatterskap tar utgangspunkt i samme eller konvergerende teoretiske perspektiver, er i tillegg argumenter for en lesning i denne retningen.

(tekstenes verdisystem), er preget av en diskrepans, som også er uttrykk for et savnet fellesskap og forsøk på etablering av nye relasjoner.

Appadurai, Bauman, Beck og Giddens' beskrivelser av senmoderniteten ligger altså til grunn for analysene i denne oppgaven. Becks perspektiv på banal kosmopolitisme i *The Cosmopolitan Vision* (2006), Baumans *Globaliseringen og dens menneskelige konsekvenser* (1998) og *Savnet fellesskap* (2000), og Giddens' forståelse av sammenhengene mellom sosiale endringer og individet fra *Modernitetens konsekvenser* (1990) og *Modernitet og selvidentitet* (1991), samt Andersens bok «*Hvor burde jeg da være?*»: *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur* (2013), ledsager analysen og sørger for begreper og forståelsesmåter. I tillegg tar jeg i bruk andre teorier og perspektiver for å belyse bestemte aspekter: Jean Baudrillards begreper fra *Simulation and Simulacra* (1984) benyttes til beskrivelse av flytende forhold mellom fiksjon og realitet, Gerard Genettes begrepsapparat fra *Paratextuality* (1997) og *Palimpsests* (1997), Stephen Greenblatts «Mot en kulturens poetikk» (1987), David Bordwells kapittel «Subjective Stories and Network Narratives» fra *The Way Hollywood tells it* (2006), Roland Barthes om «Fortellers død» (1967), Wolfgang Isters teori om ubestemthet i teksten og leserens rolle, og Jean-François Lyotards *The Postmodern Condition* (1984). Av sekundærlitteratur trekker jeg på artikler skrevet om Katrine Marie Guldagers *København* (2004), ettersom boka både har tematiske og formmessige likheter med *Ambulanse*, og samtidslitterære artikler.⁸ Jeg trekker også inn noen perspektiver fra de nevnte masteroppgavene om Harstads forfatterskap.

1.7 Disposisjon

Analysen gjøres i fire deler: Kapittel 2 er en redegjørelse og drøfting av estetiske aspekter ved novellene. I kapittel 3 tar jeg for meg novellenes paratekstualitet og intertekstuelle referanser, med vekt på hvordan disse konstituerer estetiske fellesskap. Kapittel 4 har banal kosmopolitisme som perspektiv og inneholder en drøfting av risikosamfunnet, kommunikasjon i senmoderniteten og konsumfellesskap. Femte kapittel er en diskusjon av hvordan form, sjanger og tematikk er uløselig knyttet til hverandre, – og forutsetter en aktiv leser.

⁸ Katrine Marie Guldagers *København* utkom i 2004, og har mange likhetstrekk med *Ambulanse*, både tematiske og motiviske. Novellesamlinga består i likhet med *Ambulanse* av elleve noveller, der hovedpersonen i en novelle, dukker tilfeldig opp som bikkarakter i en annen, og skaper et puslespill for leseren. Elisabeth Oxfeldt trekker, i artikkelen «Komposition og kommunikation i Katrine Marie Guldagers *København*» (2006), også frem bokas likhet med filmer. I likhet med *Ambulanse* tematiserer boka en lengsel etter et nærvær, samtidig som boka tilbyr en form for fellesskap. (Oxfeldt 2006).

2 Estetisk og formmessig analyse

I dette kapitlet ligger fokuset på estetiske og formmessige sider ved novellene, med vekt på hvordan estetikk, form og tematikk er nært forbundet i *Ambulanse*. Innledningsvis gjør jeg greie for novellesjangeren og dens karakteristika, før jeg gir korte referater av novellene, i kronologisk rekkefølge, med vekt på konvergerende elementer og ambulansens gjentagende opptreden.⁹ Deretter gjengir jeg novellenes story og diskurs, det vil si en drøfting av komposisjon og spenningskurve i den enkelte novelle og i novellene lest sammen, hvordan også formen fungerer forsterkende på innholdet.¹⁰ Bruken av personal førstepersonsforteller drøftes deretter, for å vise hvordan hovedpersonenes selvfortellinger tar form som indre monologer, selvrefleksivitet, bruk av interne, eksterne og blandede analepser og prolepser. Det er også et betydelig antall leserhenvendelser i novellene, derfor drøftes også forholdet mellom den implisitte forfatteren og den implisitte leseren, med utgangspunkt i resepsjonsteori. Til sist drøfter jeg sentrale stilistiske grep i novellene: Indre monologer og spill med tid, og hvordan bruk av iterativ frekvens og «den uhørte begivenhet» gjensidig forsterker hverandre. De fortellertekniske, formmessige og stilistiske aspektene som belyses i dette kapitlet, underbygger novellenes tematikk. Novellene befinner seg i et spenningsfelt mellom klassiske temaer som forholdet mellom liv og død, relasjoner og ensomhet, ambisjoner og ambisjonsløshet, i senmoderniteten. Derfor er det overordnede fokuset i dette kapitlet å drøfte disse aspektene på en slik måte at det fremkommer *hvordan* disse tematiske områdene også er nedfelt i det estetiske og formmessige.

2.1 Novellesjangeren

Det strides om hva som er definisjonen på en novelle, «novellen unndrar seg presis definisjon», skriver Jakob Lothe i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe 1997: 176). Lothe viser til både en formmessig og en tematisk definisjon, der litteraturforskeren Emil Staiger står for den formmessige definisjonen: «en middels lang fortelling», og Johann Wolfgang von Goethe står for den tematiske definisjonen: «en uhørt begivenhet som har funnet sted» (Lothe 1997: 176).¹¹ Begge definisjonene har styrker og svakheter; noveller kan ha svært ulik lengde, og ikke alle omhandler en uhørt begivenhet – og hvorvidt begivenheten har funnet sted, er

⁹ Novellenes titler står i *Ambulanse* uten stor forbokstav, en ortografi jeg forholder meg til i henvisningene, uavhengig av plassering i setningene.

¹⁰ En bredere og mer dyptgående diskusjon av disse aspektene, gjøres i kapittel 5.

¹¹ «Uhørt» betyr på den ene siden: enestående, kolossal, mektig, overdreven, overveldende, veldig, usedvanlig, på den andre siden: opprørende, urimelig, upassende, forferdelig (ordnett.no, kunnskapsforlaget).

også diskutabelt. Likevel passer begge definisjonene på novellene i *Ambulanse*: De er av middels lengde, og omhandler «uhørte begivenheter» Død, sykdom og kriser er temaer novellene behandler, som er opprørende, urimelige, upassende og forferdelige. Dette er temaer som er knyttet til karakterenes opplevelse av ensomhet og mangel på fellesskap.

Lothe peker også på andre egenskaper som er typisk for novella; dens åpne egenskap, at den konstaterer og antyder der romanen forklarer, at den forblir i en latent, potensiell tilstand, og at den på grunn av sin komprimerte komposisjon har et annet forhold til tid enn romanen (Lothe 1997: 177). Satt i forbindelse med tid-og-rom-kompresjonen omtalt innledningsvis, står kanskje novellesjangeren i en særstilling når det gjelder også formmessig å gjengi og estetisk tematisere aspekter ved senmoderniteten. Grunnen til at definisjonene på en novelle er uklar, er nettopp at variasjonene er utallige både på form- og innholds nivå hva kort fiksjonsprosa gjelder (Lothe 1997: 177). Variasjonene Lothe påpeker, finnes i og mellom novellene i *Ambulanse*. Novellene er mellom ti og tjuefire sider lange, og selv om handlingen er enkel å følge, er det omkring de «uhørte begivenhetene» knyttet åpenhet og antydninger, hvilket vil si at tekstene inneholder flere tomme plasser som aktiverer leseren (Eco 1981). Dette betyr også at novellene stadig er latente og «klare» for å fylles med mening. I tillegg omhandler novellene mer eller mindre samme tidsrom; dermed komprimeres og repeteres tiden hendelsene skjer i og virker understrekende på novellene iterative stil. Hver av novellene føyer seg slik inn i novelletradisjonen da de inneholder flere typiske trekk ved sjangeren.

Marta Norheim skriver i *Røff guide til samtids litteraturen*, at til tross for at «Store romanar» er svært populære, velger fremdeles en del forfattere å skrive «Kortversjonen»: ¹² «Kva er det som får folk til å skrive noveller, når det er ei kjend sak at lesarane helst vil ha romanar?», spør Norheim (Norheim 2008: 261). Harstad leverte med *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* (2005) en formmessig stor roman, mens hans tidligere utgivelser, *Ambulanse* og *Herfra blir du bare eldre* (2001), inneholder korte tekster. I denne oppgavens innledning, omtalte jeg flere anmeldere som trakk frem romanen som novellenes «oversjanger» og påpekte at Harstad burde prøve seg på denne formen i neste omgang, ettersom novellene i *Ambulanse* likevel hadde så mange koblinger til hverandre at samlingen nærmet seg romanform. I kapitlet om store romaner, skriver Norheim at bøkene karakteriseres av flere historier som vever seg inn i hverandre, og at stilnivået i romanene varierer, mens hun beskriver noveller som tekster med fortettet handling, der forutgående og etterkommende

¹²Betegnelse er hentet fra Norheims kapittelnavn.

hendelser og detaljerte beskrivelser av personer og miljø, kan utgå: «Den korte versjonen er meir eit punktnedslag og kan gjerne opne midt i ein situasjon som gradvis – men ofte berre delvis – blir forklart» (Norheim 2008: 262). Ut fra disse karakteristikaene har *Ambulanse*, som en samling noveller, mer til felles med en stor roman enn med noveller. I *Ambulanse* er det som vist over, et nettverk av historier som vever seg inn i hverandre til en nettverksfortelling. I tillegg er det i novellene et spill mellom ulike stilistiske grep der blant annet intensiteten endrer seg som følge av tegnsetting og periode-lengde, blanding av pro- og analepser ispedd iterativ frekvens og intertekstuelle referanser. Dermed viser Norheim, flere av anmelderne og ikke minst Harstad selv, at overgangene mellom ulike sjangere er flytende.

2.2 Handling

Den første novella, «113», handler om en ambulansesjåfør som i starten av karrieren rykket ut til en leilighet og fant en død kvinne innpakket i plast, en handling hun selv hadde gjort. I handlingens nåtid hjemsøker denne historien ham og står for ham som et bilde på den ytterste grad av ensomhet. I lys av dette grunner han over skjørheten ved sitt eget liv. Han bor sammen med kjæresten Vilde og sønnen Andreas og frykter både at de skal forsvinne, og at Andreas en gang skal bli ensom. Novella følger hovedpersonen en dag mellom to nattvakter. I løpet av dagen går han på kafé sammen med sønnen, der han låser seg inne på toalettet for å teste sønnens reaksjon på å være alene. Da han vender tilbake finner han først ikke sønnen, men ser snart at han sitter ved et annet bord, sammen med en eldre mann som har tatt vare på ham. Deretter går han og Andreas hjem, de spiser middag og spiller Geni sammen med Vilde, før hovedpersonen er tilbake på jobb. Han blir der utkalt til den samme bygården der han fant jenta i plast, men denne gangen er det en eldre mann, som viser seg å være den samme Andreas snakket med på kafeen tidligere på dagen, med hjerteinfarkt de skal hente.

I «pleksi» møter vi en mann ombord på et fly på vei til Tokyo, uten egentlig å vite hvorfor. Han jobber i et firma som produserer bibler for hoteller, skoler og sykehjem. Han har tatt seg to uker fri fordi han «trengte det» og valgte Tokyo som reisemål fordi det var svaret på siste spørsmål i tv-programmet «Vil du bli millionær?» to dager før. På flyet kjeder han seg, ser filmene som spilles på skjermene og holder et øye med sidemannens bevegelser. Han tenker seg muligheten av en flystyrt som følge av en utslått vindusrute, reflekterer over jobben sin, tenker seg ulike menneskers hypotetiske skjebner, og i en analepse tenker han på kvelden i uka før, da en ambulanse i utrykning, stoppet utenfor bygningen og vekket ham. Til slutt slår han ut pleksi-ruta på flyet med kofferten, og flyet styrter mot Tokyo.

I «vietnam. torsdag» møter vi en psykolog som oppsøker den helautomatiske nettpsikologen Eliza for å overkomme pasientenes, men også egne problemer. Hver torsdag har en krigstraumatisert vitenamesisk kvinne time hos ham. Hun utbroderer for ham hvordan hun opplevde krigen *da*, og hvordan hun *husker den* i ettertid. Hun plages blant annet av at ordet «Vietnam» for henne står for krigen og sorgen, mens det for resten av verden er ensbetydende med underholdningsindustrien og action-filmer. Om kveldene fører psykologen begrensede samtaler med Eliza og deltar i en tv-jackpot. I spillets chat-funksjon kommer han i kontakt med en annen spiller, som han utveksler telefonnummer med. Men da han forsøker å ringe, får han ikke svar. I et glimt ser han lysene av en ambulanse som kjører forbi. Senere er det igjen torsdag, og den vietnamesiske kvinnen er tilbake. Denne gangen inviterer hun ham hjem til seg, hvor hun viser ham den brannskadde kroppen sin og forteller historien sin med nye detaljer. Hun viser ham også et bilde av en Elvis-konsert i et magasin fra 1957, som for henne står for det motsatte av Vietnam. Vel hjemme om kvelden, snakker psykologen med Eliza, før han ringer den vietnamesiske kvinnen og ber henne bli med ham til Graceland.

I «nokia. connecting people» befinner hovedpersonen seg i ruinene av en bygning, som han selv har sprengt. Han ligger der uten å kunne røre seg, ansiktet er deformert, begrep om tid har han mistet, og han drikker sin egen urin for å holde seg i live. En enda verre skadet kollega, ligger også i ruinene sammen med ham. I løpet av novella tar han flere telefoner: Til en av byens største aviser for å høre hvordan det går med redningsarbeidet, til den automatisk oppdaterte værmeldingen, og han ringer hjem til datteren som spør hvor han er. Han svarer at han har det bra, at han er på jobb, og at hun ikke skal bekymre seg. To avsnitt bryter med tid og sted, og tar form som sikkerhetsinstruksjoner for helt andre krisesituasjoner. Han roper etter en ambulanse som han hører nærme seg, men den passerer. Til slutt redde han av noen turister som vil ta ham med seg som suvenir. Men da de får beskjed om at det ikke er mulig å ta ham med seg, reiser han seg og går til bussen mens han fotograferes. Han tar bussen hjem, setter seg til å vente på datteren som er på trening og tenker på ting som burde gjøres.

I «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» møter vi en ung mann som «ble igjen», som aldri sluttet i jobben som graver på kirkegården, og som blir påmint den verdenen han går glipp av, av sin bereiste ekskjæreste. Den unge mannen forteller om de daglige rutinene sine på jobb, og om drømmen han har hver natt. En mandag brytes imidlertid rutinene av at ekskjæresten Karen Beate Sognsvold, som er tilbake fra en jorda rundt-reise, ringer og vil møte ham. De har kjent hverandre siden de var små og var kjærester inntil hun reiste. De møtes på en kafé; hun forteller om reisene sine, og de snakker om gamle dager, og hun konfronterer ham med at han ikke har forlatt hjembyen enda. Hun forteller om frykten for

å bli værende i hjembyen, å ende opp der som gammel, og igjen konfronteres han av sin tilkortkommenhet idet hun spør om han ikke vil bli med henne til Tokyo. På vei fra kafeen avverger Karen Beate at den unge mannen blir påkjørt av en ambulanse i utrykning, idet hun drar ham unna så jakken hans revner, hvorpå hun bestemmer at han må bli med henne hjem så hun får reparert den.

«airbag» handler om en ansatt i et airbag-firma, som i likhet med de andre ansatte, vet at airbagene de selger, ikke virker. Novella starter med et møte med ledelsen og potensielle kunder, der hovedpersonen forteller om airbagenes funksjon og suksess. Airbagerstatningen Airmergency™ som ikke utløses, eller utløses altfor sent eller alt for hardt, er slik det motsatte av hva en airbag skal være; den gjør mer skade enn den er til hjelp. Men airbagerstatningene er billige å produsere, ettersom produksjonen er lagt til Øst-Europa, og likeledes billigere i salg. Selv tar hovedpersonen heller bussen og forsøker å fortrenge egen samvittighet. Men tanken på at hans anoreksi-rammede datter Sarah, som snart er gammel nok til å begynne å øvelseskjøre, skal bli drept av airbagerstatningen han fronter, gjør skadeomfanget til arbeidet hans mer reelt for ham. Ambulansens opptreden mot slutten og tanken på at det kan være Sarah som ligger i den på grunn av airbagerstatningen, er de utløsende faktorene som gjør at han bestemmer seg for å kontakte mediene og fortelle verden om de skadelige airbagene.

«oversikt» handler om en mann som manisk skriver lister over alt han burde gjøre for å være forberedt på enhver situasjon. På grunn av dette har han ikke engang tid til sin døende far, og arrangerer og forbereder derfor hans begravelse før han har dødd, i et forsøk på å spare tid. Det er likevel tydelig at farens gradvise forsvinning, til demens og sinne, plager ham, og når faren plutselig ser ut til å klarne og forteller om en reise til Stockholm for lenge siden, virker det som om tankene hans endrer seg. Da faren plutselig og uventet blir bedre, noe som ikke kunne planlegges og listeføres, går det opp for ham at han må «gripe dagen» fremfor å kun legge planer. Derfor setter han i gang med å planlegge (!) en reise med faren tilbake til Stockholm. Men på vei til sykehjemmet for igjen å besøke faren, legger han bilen over i feil fil og blir påkjørt av en ambulanse som kommer mot ham i 120 kilometer i timen.

«klor» handler om en ung gutt med vannskrekk, som ikke vil stupe i gymmen, men som gjør det likevel, for å bestå i faget og komme inn på samme skole som Sarah, datteren til hovedpersonen i «airbag». Problemet er dels at han ikke greier å komme seg til bunnen av bassenget for å «redde» plastdukken, dels frykten han har for vann etter at han holdt på å drukne som barn. Han bestemmer seg for å bestå prøven etter at han og Sarah har vært på kafé og hun har fortalt at hun skal innlegges på ubestemt tid på sykehuset. Han bryter seg inn i

svømmehallen og øver seg, ved hjelp av et par steiner som gir ham ekstra vekt, på å redde førstehjelpsdukken. Da han kommer seg opp av vannet, er han med ett opplyst av blå lys, og han frykter han er oppdaget, men lysene kommer fra en passerende ambulanse. Til slutt består han dykkeprøven.

I «ambulanse» ligger hovedpersonen på båra i ambulansen, med hjerteinfarkt. Han pleies av ambulansesjåføren som han så vidt hilste på, sammen med sønnen, på en kafé tidligere på dagen, jamfør «113». Det kryssklippes mellom ambulansens her og nå og analepser til ting som har hendt for lenge siden, blant annet konas oppbrudd, scener fra en film om første verdenskrig og dagens hendelser. Tidligere på dagen spilte han tv-jackpot og utvekslet telefonnummer med en annen spiller. Idet han ventet på telefon fra denne, og telefonen begynte å ringe, var også hjerteinfarkt et faktum. Naboen så gjennom vinduet at han ble syk og ringte ambulansen, som nå har hentet ham og er på vei mot sykehuset. Så treffer ambulansen bilen som ligger i feil fil. Menneskene i ambulansen slenges ut, men overlever. Pasienten observerer sjåføren i bilen ambulansen kolliderte med, sittende i bilen, levende og forfjamsset. Plutselig skytes airbagerstatningen ut, hodet hans slenges tilbake, og han ligger stille. Alle nødeter er snart på stedet, og pasienten spennes på nytt fast i en båre og er på vei mot sykehuset ledsaget av nok en scene fra første verdenskrig.

I «jeg går hjem» møter vi en ung mann som aldri ble ferdig med masteroppgaven i kunsthistorie, men som forelsker seg og bestemmer seg for heller å bli gartner. Hovedpersonens liv er uten hendelser og begivenheter, det samme skjer hver dag; han er hjemme og pusler med ting, men uten egentlig å få noe gjort. Han bor alene i en loftsleilighet etter at kjæresten flyttet ut. I eksterne analepser fortelles det om at han en gang oppga foreldrenes skilsmisse som det tristeste han visste, mens han nå ville svart sikkerhetshetsbrosjyrer eller den glemte historien om den første kvinnen i verdensrommet. På kvelden møter han sin gamle vennegjeng og to svenske jenter. De snakker om ting de har til felles, om gamle dager, hva de holder på med, og om de to som skal gifte seg. Hovedpersonen fatter interesse for den ene svenske jenta og ser for seg episoder fra et liv sammen med henne. Han mister stadig fokus i samtalen, og i nok en ekstern analepse fortelles det om en klassefest på barneskolen der han hadde misforstått rammene for opplegget. I løpet av kvelden har han fått kontakt med den svenske jenta. Nattbussen han deretter tar hjem, passeres av en ambulanse før den kjører frem til neste holdeplass hvor hovedpersonen skal av. Like før dørene åpnes, reiser alle passasjerene seg synkront og synger «You were always on my mind», før de setter seg, og han går ut. Vel hjemme har han bestemt seg for å bli gartner og tar derfor alle notatene til masteroppgaven ned fra veggen.

I «til» flyr vi med en eldre mann høyt opp i luftballong; han ønsker å komme nærmere kona som døde fra ham noen uker tidligere. I eksterne analepser vises episoder fra livet sammen med kona, og hovedpersonen reflekterer over både gode og dårlige minner. I interne analepser fortelles det også om dagene etter konas død. Han tenker på hva livet har innebåret, og hva de har skapt sammen. De har to barn, Olav og Marianne, barnebarn og hadde lagt planer for alderdommen sammen. Da han ikke takler tilværelsen alene, pakker han det nødvendige med seg i varmluftsballongen og forsvinner oppover, mot der hun er, til luften er for tynn og han ikke lenger kan puste.

2.3 Sammenheng

Novellene kan leses enkeltstående, uten at de mister verken mening eller indre sammenheng av den grunn, men lest sammen tilføres de ytterligere mening fra hverandre, samtidig som den overgripende formen underbygger tematikken: De tegner et episodisk eller impresjonistisk bilde, som underbygger novellenes tematikk omkring ensomhet og mangel på fellesskap. Det finnes både en spenningskurve i hver enkelt novelle, og i novellene lest sammen. I hver enkelt novelle presenterer fortelleren seg selv og sine problemer som ofte er abstrakte og knyttet til usikkerhet og angst, og det er her hovedvekten av handlingen ligger; på et ytre handlingsplan skjer det heller lite. Novellene ender i en resolusjon som består i at fortelleren dør, *eller* at han forsones med egen situasjon, *eller* at han finner en løsning og situasjonen forbedres.

Novellenes diskurs, lest sammen, har også en overgripende spenningskurve, der «113», telefonnummeret til ambulansen, står nettopp for anslag og presentasjon, de følgende sju novellene er hoveddelen med opptrapping og komplikasjon, og tittelnovella «ambulansen ankommer» (ambulansen ankommer) inneholder diskursens klimaks, og de siste novellene «jeg går hjem» og «til» fungerer som resolusjon og avrundning. En kan også lese novellene sirkulært, der den første starter med en mulig graviditet og den siste med livets siste fase. Slik kan også «til» forstås som et svar til «113», der hovedpersonen stiller spørsmål ved hva en gjør om en blir ensom; svaret i «til» er at da opphører en å være – en forsvinner.

I de fleste novellene nevnes dagen tirsdag, enten ved at de foregår på en tirsdag, eller at tirsdagen med den blålysende ambulansen opptrer i analepser. «Det er tirsdag og lenge til helgen kommer, tirsdag, en dag i ukens ingenmannsland», sier hovedpersonen i «klor» om dagen (Harstad 2002: 131-132). I flere av novellene omtales imidlertid dagen – tross alt, som pannekaketirsdag, noe som viser til karakterenes forsøk på å ta del i, eller skape, tradisjoner som er mer varige enn dem selv, i en verden som ellers er preget av brudd og kortvarighet.

Novellenes *story* er som følger: «Vietnam. torsdag» starter på en torsdag, da psykologen møter den vietnamesiske kvinnen og ender torsdagen etter og er den novella som foregår over lengst tidsrom og omslutter de andre novellene. De neste hendelsene etter psykologtimen er detoneringen av bygningen i «nokia. connecting people», tre dager tidligere, ambulansesjåføren fra «113» som kommer hjem fra vakt, på en kafé kommer han og Andreas i kontakt med hovedpersonen i «ambulanse», gutten i «klor» er på kafé sammen med Sarah, som er datteren til hovedpersonen i «airbag», og det er møte i airbag-firmaet. Om kvelden/natten er også flere av disse karakterene involvert i tv-jackpot: Airbag-selgeren («airbag») ser programmet, hovedpersonen i «oversikt» er innom, en jente som kaller seg Sarah («klor» og «airbag») deltar i chatten i programmet, mens kinomaskinisten («113» og «ambulanse») og psykologen («vietnam. torsdag») spiller jackpot. Kinomaskinisten og psykologen, som viser seg å være far og sønn, utveksler telefonnumre uten å kjenne hverandres identitet, og psykologen forsøker forgjeves å ringe; kinomaskinisten har fått et hjerteinfarkt, og det er altså på grunn av ham at ambulansen tilkalles. Ambulansesjåføren fra «113» og kollegaen henter med seg kinomaskinisten og kjører i høy hastighet mot sykehuset. På veien kolliderer ambulansen med bilen til mannen som er på vei for å besøke sin far på sykehuset («oversikt»), som ikke drepes av sammenstøtet, men av airbagerstatningen (som promoteres av mannen i «airbag») som utløses for sent og for hardt. Ambulansen i utrykning, ble sett av bibelselgeren («pleksi»), psykologen («vietnam. torsdag»), han som ligger i ruinene av den detonerte bygningen («nokia. connecting people»), kirkegårdsarbeideren og Karen Beate Sognsvold («vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö»), airbagselgeren («airbag»), den unge gutten med vannskrekk («klor»), den blivende gartneren («jeg går hjem») og den eldre mannen («til»).

Diskursen er preget av at både interne og blandede analepser på tvers av novellene, som knytter novellene løst sammen. De interne analepsene finnes både i og på tvers av hver av novellene, men viser ofte også til en annen novelle. Ambulansen fremkommer av denne oppsummeringen av novellenes *story*, som et samlende element som karakterene enten har direkte tilknytning til, eller observerer idet den kjører gjennom byen og opptrer både i fortalt tid og i analepser. Og det er tilsynelatende den samme ambulansen som ses av hovedpersonene, til tross for at ambulansen også kan forstås som et iterativt element; *det er bestandig en ambulanse på vei et sted*. Som denne gjennomgangen av *story* og *diskurs* viser, er koblingene mellom karakterene preget av tilfeldigheter og sammentreff.

2.4 Fortellere

Det er like mange fortellere som det er hovedpersoner og noveller i boka, og alle er de interne eller personale jeg-fortellere som fokaliserer, altså ser, føler, tenker og forteller sin historie i presens, med tilbakeblikk og frempek.¹³ Dermed utgjør hver novelle en selvframstilling, der fortelleren refleksivt skaper sin fortelling i møte med andre individer og sosiale rammer (Giddens 1996). Fortellerne er relativt like hva angår fortellerstil, og en kan slik forstå dem som samme mann i ulike epoker eller stadier av livet, noe den sykliske forståelsen av novellene underbygger.

Flere steder finnes en diskrepans mellom fortelleren og den implisitte forfatteren. Der fortelleren formidler en følelse eller forståelse av hendelser og verden generelt, uttrykkes samtidig en ironi fra den implisitte forfatterens side; slik kommer fortelleren i konflikt med tekstens verdisystem. Den strukturerende prosessen leseren foretar seg i og med lesningen og aktiveringen av teksten, gjør altså at verdisystemet trer frem på en måte, til tross for fortelleren insistering på en annen. Et eksempel finnes i «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö», der hovedpersonen møter igjen ekskjæresten som:

har lagt seg til en uvane med å feie bort egen usikkerhet med et lite knippe spanske fraser, kanskje portugisiske, jeg vet ikke, hun legger dem til på slutten av setninger som er konkluderende om dem vi var *den gang, da*, for to år siden, som om fortiden har blitt sarkastisk, selvparodierende, men jeg er uansett ikke i stand til å dechiffere det hun sier, jeg snakker ikke språket, og hun reiser seg for å hente mer øl (Harstad 2002: 79).

I novella fremstilles ekskjæresten, Karen Beate Sognsvold, med negativt fortegn av fortelleren selv, samtidig som han lengter etter henne. Dermed havner leseren i den posisjon at hun ser svakheter i Karen Beate Sognsvolds karakter som fortelleren selv formidler, men ikke later til å la seg affektere av.

I «ambulanse» er det et skifte i fortellerinstansen. I utgangspunktet er det hovedpersonen, pasienten i ambulansen som er den interne fokalisatoren. Da han mister bevisstheten, er sjåføren i forsetet som *overtar* den interne fokaliseringen i en og samme setning: «og jeg tenker at alt har gått så fort og så mister jeg fokus på alt og det forsvinner til sjåføren som vrir hodet rundt og ser på pasienten som ligger fastspennet bak i bilen og jeg tenker at han kommer ikke til å klare seg, og jeg må kjøre fortere» (Harstad 2002: 146).

Ambulansesjåføren beholder rollen som den interne fortellerinstansen frem til neste avsnitt,

¹³ Per Thomas Andersen diskuterer i *Litterær analyse: En innføring*, hvilket begrep som er mest passende for å beskrive den posisjonen det fortelles eller sanses fra og mener at det er svakheter ved både begrepene forteller, synsvinkel og fokalisering (2012). Han påpeker at begrepene synsvinkel og fokalisering er knyttet til det visuelle sanseapparatet, og jeg finner det nettopp derfor nyttig å benytte begrepet *fokalisering*, ettersom karakterene vel så ofte som å foreta indre refleksjoner, forteller om hva de faktisk *ser* og hva de *gjør*. I tillegg spilles det hele veien på ulike filmer, som jo er en visuell kunstform.

da pasienten er tilbake ved bevissthet og gjenkjenner ambulansesjåføren som sitter ved ham, fra kaféen tidligere på dagen. Når fortelleren selv ikke er tilstede, må noen andre overta fortellerrollen, og den mest nærliggende er ambulansesjåføren, en representant for ambulansen, ettersom det nettopp er ambulansen som er novellenes gjennomgangsmotiv. Dette kan også jammføres med hvordan flere av fortellerne dør på slutten av novellene («oversikt», «pleksi» og «til» er tydeligst, kanskje dør også fortelleren på slutten av «nokia. connecting people?»), og at det er ambulansen som er det elementet som fortsetter å eksistere. Mens det i disse tilfellene er leseren som må tre aktivt inn i teksten for å føre den videre, er det i «ambulanse» et tekstinternt skifte i fortellerinstans. Likevel aktiverer også dette skiftet leseren, ettersom hun må akseptere fortellerskiftet og selv fylle tekstens tomme plasser. Et annet sted i novella varsles det *eksplisitt* et skifte i fortellerinstansen: «I ettertid dette, deus ex machina, sett ovenfra: Jeg blir hengende fast i båren, slynget ut gjennom døren sammen med ham i den gule og røde jakken» (Harstad 2002: 158). Uttrykket «deus ex machina» er latin for «gud fra maskinen» og er et fortellergrep der det innføres et usannsynlig og umotivert element i en historie for å løse en vanskelig eller umulig situasjon (Skei 2009).¹⁴ Hva som i denne scenen på handlingsplanet er et «deus ex machina», er uklart. Scenen beskriver en kritisk situasjon som forverres av bilen som kommer i altfor høy fart i motsatt kjørefelt og kolliderer med ambulansen. Videre beskriver den airbagerstatningen som tar livet av en etter en i de omkringliggende bilene (Harstad 2002: 159). I scenen innføres ikke et usannsynlig eller umotivert element som løser situasjonen, slik grepet opprinnelig betegner; de innførte elementene *forverrer* situasjonen, altså et *omvendt* «deus ex machina». På narrativt nivå, skjer det derimot et skifte: «Deus» betyr gud, som altså viser til en synsvinkel «sett ovenfra», noe som varsler at fortelleren har inntatt et «guds perspektiv» *ovenfra*, altså skjer det enda et skifte i fortellerinstansen; fra personal førstepersonsforteller til en observerende førstepersonsforteller.

Selv om fortellerinstansen i novellene stort sett er enhetlig, er det altså visse brudd, som fordrer en oppmerksom og deltagende leser. Fortellerne er også tidvis formidlere av verdisystem, som den implisitte forfatteren eller tekstnormen, *ikke* står inne for. Mens novellene samlet tematiserer mangel på fellesskap og formen er et forsøk på å etablere nye nettverk, gjør fortellerne *antisosiale* handlinger, som å styrte fly, detonere bygninger og stenge seg inne.

¹⁴ Begrepet viser til hvordan en skuespiller forestillende Gud ble senket ned på scenen med en kran (maskin) for å løse det uløselige problemet.

2.5 Leserhenvendelser

Den implisitte leseren er en konstruksjon, som til forskjell fra den historiske leseren, befinner seg *i* teksten, og er den som den implisitte forfatteren, forstått som bildet av forfatteren i teksten og tekstintensjonen, henvender seg til i teksten (Iser 1978). Dette gjøres eksplisitt i novellene ved at fortellerne, tross deres interne monologer, henvender seg mot en tenkt tilhører i persongalleriet; eller det kan forstås som at den implisitte forfatteren, novellenes verdisystem, rettleder den implisitte leserens eller modelleserens oppmerksomhet. Det finnes også personlig pronomen «du» som fungerer som ubestemt pronomen «man» eller «en», noe som er med på å gi novellene en grad av ubestemthet; hvem adresseres? Ofte er det glidende overganger mellom hvem som adresseres, og det kreves derfor en oppmerksom leser. Flere av fortellerne er sterkt følelsesmessig engasjerte idet de henvender seg til en tilhører, noe som skaper usikkerhet omkring nøyaktig *hvem* de adresserer og kan trekke deres pålitelighet i tvil.

Flere steder der pronomenet «du» brukes, kan det tolkes *både* som en henvendelse til en implisitt og til en tilstede -eller fraværende tilhører i novellenes persongalleri. Disse henvendelsene er ofte instruerende og oppfordrende i formen, og det finnes eksempler på denne typen henvendelser i «113», «vietnam. torsdag», «airbag», «nokia. connecting people» og «klor». I «113» går hovedpersonen i dialog med den avdøde kvinnen han på et av sine første oppdrag som ambulansesjåfør, fant innpakket plast og stiller spørsmål om hvorfor hun gjorde som hun gjorde og kommer med insisterende oppfordringer om «å holde ut». Dialogen kan også leses som en dialog mellom implisitt forfatter og implisitt leser, med oppfordring eller oppmuntring til leseren: «Hold ut. / Det er det jeg ber deg om hele tiden. / Om å holde ut. / Ikke gi opp. Bare vente på hjelp. / Likevel er neglene mine nedbitte» (Harstad 2002: 19). Slik bygger denne bruken av pronomenet «du» opp under novellenes helhetlige oppfordring, som en finner på omslag og bokas siste epigraf, (jamfør kapittel 3).

«vietnam. torsdag» starter med følgende henvendelse: «Tenk deg at du må skade deg selv» og fortsetter med beskrivelser av ulike måter å skade seg selv på, før den avsluttes med «Det gjør vondt. Forsøk å tenke på dette ordet: Vietnam. Gjør det fortsatt vondt?» (Harstad 2002: 44). Først på neste side gjøres leseren oppmerksom på at novellas forteller er en *annen* enn den som har hatt ordet til nå: «Hun sier det hver gang. *Slik føles det*. Hun kommer hver uke. Hver torsdag» (Harstad 2002: 45). Det er altså den vietnamesiske kvinnens ord til psykologen, novella åpner med. Likevel oppleves perioden som en direkte adressering til den implisitte leseren, da fortellerstemmen enda ikke er etablert og handlingen starter *in medias res*. Slik kan også dette skiftet leses som et skifte i fortellerinstans, der den vietnamesiske

kvinnen starter som forteller som henvender seg til en tilhører, hvorpå psykologen tar ordet da hun er ferdig. Novellas start tvinger også den implisitte leseren til å forestille seg smerte og introduserer henne for novellas verdisystem via henvendelsen.

«nokia. connecting people» inneholder flere leserhenvendelser. Den ene typen er en direkte og eksplisitt henvendelse til en implisitt leser eller tilhører: «Det er jeg som ikke har kunnet vente lenger. Du vil ikke vite hvorfor» og «og jeg vet at jeg har detonert kontorkomplekset, jeg vet at du ikke vil vite hvorfor» (Harstad 2002: 62, 69). Fortelleren motsetter seg å si noe om *hvorfor* dette er *status quo*, med begrunnelse om at en tilhører eller implisitt leser ikke *vil* vite hvorfor. Og det gis heller ingen forklaring på *hvorfor* han har sprengt bygningen, og som leser kan en føle seg overkjørt av påstander om at man ikke vil vite.¹⁵ Bakgrunnen for og omstendighetene rundt detonerings av bygningen i «nokia. connecting people», er og forblir ukjent, noe som gjør det desto vanskeligere å overprøve fortellerens utsagn. Dermed fremstår også fortellerens ytringer som dobbeltkommunikasjon: Hvorfor tar han ordet når han likevel ikke vil fortelle? Hvorfor foreller han så mye, men ikke mer? Hvem er tilhøreren i teksten som ikke vil vite? Disse spørsmålene gis det ikke svar på og viser at novella har en stor grad av ubestemthet og tomme plasser.

I to andre avsnitt i «nokia. connecting people», beskrives det hva «du» bør gjøre i nødssituasjoner. Disse avsnittene kan ligne tekster en finner i brosjyrer eller hefter om nødhjelp og sikkerhetsinstruksjoner.¹⁶ Periodene utfordrer sjangerkonvensjoner og setter det spesifikt skjønnlitterære i forbindelse med «den reelle verden» utenfor og øker novellas grad av ubestemthet. I disse periodene er pronomenet «du» synonymt med ubestemt pronomen «man» eller «en». Valget av «du» fremfor et ubestemt pronomen gir periodene større grad av nærhet mellom implisitt forfatter og implisitt leser og insisterer på leserens deltagelse. Forstått slik, står en i disse overfor en objektiv forteller med myndighet til å gi instruksjoner i den aktuelle situasjonen. Disse periodene er også henvisninger til et risikofellesskap, der «du» er en kollektiv størrelse som er i stand til å dekode instruksene, og som kjenner til farene ved blant annet bilkjøring og snøskred.

Tilsvarende bruk av det personlige pronomenet «du» finnes også i «airbag». I starten står det som beskrivelse av funksjonen til airbag-erstatningen: «Du vil ikke forstå hva som traff deg, du vil forsvinne» og «Jeg foreslår at du tar bussen» (Harstad 2002: 87, 88).

¹⁵ Dette kan jammføres med hvordan Mattias i *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* også pålegger leseren et ønske om å være uvitende (Oxfeldt 2013: 141).

¹⁶ Liknende perioder finnes i Ingvild Burkeys *Intervju med den hjemkomne helten* som utkom samme år som *Ambulanse*, som også tar opp noe av den samme tematikken (2002). Eirik Vassenden beskriver i *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen* (2004) disse som en spenning mellom det regelgitte og det fabulerende, en beskrivelse som passer på disse passasjene i «nokia. connecting people».

Pronomenet opptrer hyppigere mot slutten: «Så på et eller annet tidspunkt mister man muligheten til å velge. Nå er du her. Det reelle valget faller fra, og du sitter der, på kontoret ditt [...] Så du rasjonaliserer. [...] Så du blir værende. [...] Og en dag har du begynt å tro på deg selv» (Harstad 2002: 101). Disse henvendelsene er tilsvarende som i «nokia. connecting people»; det bestemte pronomenet fungerer som ubestemte pronomener. Bruken av «du» skaper også en distanse for hovedpersonen til det han omtaler; han omtaler noen andre enn seg selv og unndrar seg oppmerksomhet omkring sin stilling. Et tilsvarende grep finnes også i «ambulanse»: «Å vite at du trenger noen mer enn du trengs» (Harstad 2002: 153). Også i «klor» fungerer bruken av pronomenet tilsvarende, men her har det også preg av selvinstruksjon: «Du er nødt til å gjøre dette. Det er et av kravene i gymnastikk» (Harstad 2002: 122). Bruken av «du» illustrerer et annet sted i novella diskrepansen mellom den unge guttens intensjoner og tanker, og hva han faktisk greier å kommunisere. Dette er også illustrerende for fortellernes generelle vansker med å uttrykke seg verbalt: «Du er syk. Du er så tynn, jeg er redd for å miste deg, ser du ikke det, ser du ikke at jeg sitter her, ved siden av deg? Jeg er nesten usynlig. Men jeg sier bare: *Går det bra med deg?*» (Harstad 2002: 132). Hovedpersonen henvender seg til Sarah i tankene heller enn i virkeligheten. Dette er illustrerende for hans og de andre hovedpersonenes tilbaketrekning fra kontakt og forsøk på fellesskapskonstitusjon, de er selvrefleksive fremfor deltagende.

Novella «til» er dedikert til hovedpersonens avdøde kone, og fortelleren henvender seg til en konkret (og utilgjengelig) tilhører: «Femti år, ti måneder, seks dager siden jeg møtte deg der nede, jeg satt utenfor katedralskolen og du kom ut en av dørene der, våren 1948, det var så mye sol, du hadde så mange venner, jeg gikk og seilte omkring i skolegården, det var en annen verden da, husker du» (Harstad 2002: 178). Hovedpersonen har mistet det fellesskapet han inngikk i sammen med kona; barna har nok med sitt og ikke tid til ham, og hans henvendelser er derfor til det tapte fellesskapet, noe som også er grunnen til at han velger å forlate et fellesskapsløst liv.

Å benytte andre person entall «du», i litteratur er uvanlig, og gjennomgangen viser at det ofte er uklare grenser mellom leserhenvendelser, henvendelser til tilhørere i novellens persongalleri og selvrefleksive henvendelser. Gjennomgående skaper henvendelsene en nærhet til det fortalte for den implisitte leseren. Overordnet er pluraliteten av pronomener uttrykk for glidende subjektposisjoner, der individet *ser seg selv* like mye som det *er seg selv*, noe som kan jammeføres med Giddens' forståelse av individenes selvrefleksivitet og vansker med å danne varige relasjoner i senmoderniteten (Giddens 1996). Der henvendelsen tar form som fortellerens instruksjon til seg selv eller til en leser, kan den også forstås som en

projisering. Fortelleren forsøker å overføre sine problemer over på en annen, ved å tiltale et «du» fremfor seg selv.

2.6 Stil

Novellene inneholder få beskrivelser og litterære bilder, men er desto rikere på assosiative indre monologer, dagdrømmer og flyktige tankerekker. De assosiative indre monologene glir ofte over i analepser og prolepser og danner slik grunnlaget for novellenes andre handlingsplan. I tillegg er skrivestilen utpreget iterativ: Det som fortelles *en* gang, skjer *hver* gang, noe som møter motstand i novellenes ubestemthet og *uhørte begivenheter*.

Indre monologer og spill med tid

Leseren gjøres kjent med de ulike hovedpersonene og deres nærmiljø, ikke gjennom beskrivelser av verken dem selv eller deres omgivelser, men først og fremst ved å følge deres indre monologer av sprang i tid og rom, og intertekstuelle referanser som befester deres kulturelle og tidsbestemte identitet og deltagelse i estetiske fellesskap (Bauman 2000). De indre monologene av tanker, hendelser, tilbakeblikk, referater og hypotetiske situasjoner kan ofte løpe over en side, der det kun er kommaet som holder de ulike elementene fra hverandre. Slik har de indre monologene et muntlig preg med likhetstrekk med *stream of consciousness* og med Katrine Marie Guldagers filmiske forteller i *København*, som riktignok bruker mer ortodoks tegnsetting. Det som imidlertid skiller fortellerne i *Ambulanses* tankestrømmer fra *stream of consciousness*, slik en finner det hos blant andre Virginia Woolf eller James Joyce, er at ortografien og syntaksen fremdeles til en viss grad er beholdt. Sitatet nedenfor er et eksempel på en indre monolog der de ulike setningsfragmentene er holdt fra hverandre av komma. De indre monologene tar form som fri direkte diskurs, der fortellerne for eksempel selvrefleksivt tenker at de tenker, eller at de viser at de er seg bevisst sin funksjon som forteller: «Femten timer til jeg skal på vakt igjen, og jeg er ikke engang trøtt, så jeg går inn i stuen, setter meg foran teven, tenner en røyk og ser frokostteve på en av de norske kanalene» (Harstad 2002: 21, min kursivering). Eksemplet viser at fortelleren i den indre monologen *begrunner* handlingene sine, noe en ikke finner i «stream of consciousness». Begrunnelsene og konstruksjonene som «jeg tenker», kan forstås som er typisk for modernitetens selvrefleksive mennesker: Tanker eller handlinger kan skje automatisert, men man er til enhver tid bevisst den rolle man spiller, noe som gjør en hver handling til et ledd i en bevisst selvframstilling. Giddens kaller dette *selvets reflektive prosjekt*: «Den proces, hvorved

selvidentiteten skapes af den refleksive strukturering af selvfortællingerne» (Giddens 1996: 280). For novellene er nettopp selvfortellinger som i hovedsak foregår på et indre plan.

De indre monologene forener flere handlingsplan: Retrospektive beskrivelser gjennom analepser, nåtid og hint om fremtid i prolepser. Dette er det tydeligste stilistiske trekket i *Ambulanse*, og det gir teksten et tidvis heseblesende tempo, da det bringer ulike hendelser sammen til en samtidighet. Slik har fortelleren et nærmest kaotisk forhold til tid, der fortid, nåtid og fremtid glir over i hverandre og ikke følger en bestemt tidslinje, som om fortelleren ikke riktig vet i hvilken rekkefølge han skal fortelle det han opplever: «det er helt stille, og jeg går ut. / Men dette er først senere. / Før dette har jeg sittet på en bar [...]. Jeg har bestemt meg for å pusse opp loftet. / Men før dette har Mari fortalt at hun og Nina skal bli boende i byen» (Harstad 2002: 176). Dette utdraget er fra «jeg går hjem», en novelle som i stor grad utfordrer tradisjonell kronologi, ikke ulikt filmen *Memento* (2000) som starter med slutten og arbeider seg bakover. Lineært forhold til tid forstyrres av den stadige informasjonsstrømmen individer opplever, som gjør at hendelser i stor grad er preget av samtidighet, jamfør tid-og-rom-kompresjonen, der individet må reforhandle informasjonen i høy hastighet for å skape mening. Blanding av interne analepser og nåtidsbeskrivelser viser imidlertid hvilken inngripen hendelsene har på fortellerens liv.

Legen har sagt at han ikke helt forstår hva som har hendt, men at det ser ut som om han vil klare seg enda en stund, det er slikt som kan skje noen ganger, helt unntaksvis, selvfølgelig, men likevel, og en del av symptomene har gått tilbake, sier Mariann, stemmen hennes er myk og jeg hører far i bakgrunnen, far ler, jeg tenker at han kommer til å klare seg, og jeg tenker at systemet rakner, jeg tenker at det snart er vår, og om jeg rekker det, om det passer seg slik, i så fall må det ordnes og bestilles snart, men hvis det passer seg slik, at vi to, far og jeg, kan dra til Gröna Lund, og hvis han dør der, i Stockholm, hvis han nå skulle bli dårlig i Stockholm og dø, da kan han i hvert fall få lov til å dø på samme sykehus som Mariann ble født, men jeg sier ikke noe til Mariann om dette nå, det kan jeg ta senere, og jeg kler på meg, raskt, skriver en lapp til Helena, går ut i bilen, starter opp, er ute på veien, jeg tar motorveien innover mot byen, mot sykehjemmet, og jeg kommer ut av tunnelen, jeg stanser i lyskrysset, venter på grønt, og jeg tenker at far er en grønn mann, for ham må jeg ringe avisen og avbestille inntrykket, jeg må ringe rundt, nekrologen må innstilles, det er så mye å gjøre, begravelsen må utsettes, det lyser grønt foran meg, og jeg legger foten på pedalen, fortsetter, legger meg over i det andre feltet, men jeg ser det ikke med en gang, at jeg er i feil kjørebane, og jeg treffes av ambulansen som kommer mot meg, rett mot, den treffer bilen min i siden, rett ved døren, i cirka 120 km/t (Harstad 2002: 120).

Denne siste sida av «oversikt» kommer som en naturlig fortsettelse av hovedpersonens oversikts-mani, men nå er ikke lenger gjøremålene listeført, de presenteres som nevnt over, med en form for samtidighet. Det er karakteristisk for novellene at de indre monologene, som denne, både inneholder store begivenheter og dagligdagse tanker og gjøremål, alt formulert i samme tone, uten markeringer som skaper hierarki, noe som igjen virker avdramatiserende og understreker det dagligdagse ved karakterenes liv. Selv kollisjonen, ambulanse mot bil i 120 kilometer i timen, avdramatiseres ved at det skrives inn i en lang periode som denne. Dette

stilistiske grepet uttrykker en passivitet eller blaserthet som er beskrivende for senmodernitetens mennesker: Ingenting har makt til å ryste individene, ettersom de er under en konstant påvirkning av informasjon og endringer. Likevel er kollisjonen det siste som skjer og blir stående umarkert og uthevet på samme tid, da leseren nok en gang forlates av fortelleren.

Disse avløses av kortere passasjer som ofte inneholder replikkvekslinger. En sides lang setning i «klor» avløses av denne replikkvekslingen: «*Hun lærerinnen er sinnsykt kjip.* / Ja, svarer Sarah», og fortsetter med en ny sideslang setning som starter med ordene: «Det er det beste jeg kommer på, det er det eneste jeg kom på å si» (Harstad 2002: 130). Dette illustrerer hvordan hovedpersonenes tanker strømmer avgårde, mens samtaler, dialog og interaksjon med andre stagnerer. Dette er nok et formmessig grep som underbygger tematikken: Da de tidligere fikserte sosiale fellesskapene oppløses, forsøker individet å reforhandle informasjon og skape nye forbindelser, men dette viser seg vanskelig da fokuset hos individet, som i samfunnet generelt, i hovedsak er innover, mot selvet.

Iterativ frekvens og uhørte begivenheter

Iterativ frekvens preger de fleste novellene, et stilistisk trekk som understreker det sykliske i novellene lest sammen: «Selv har jeg begynt å ta bussen. Bilen min står utenfor kontoret. Jeg kommer tidlig om morgenen, og før jeg setter meg ned inne på kontoret, flytter jeg bilen, rygger ut, kjører inn igjen på min anviste parkeringsplass, for å gi inntrykk av at den har vært i bevegelse», forteller hovedpersonen i «airbag» (Harstad 2002: 87). Det samme skjer hver dag i hovedpersonene i *Ambulanses liv*, noe som på handlingsplan uttrykkes gjennom dagligdagse gjøremål som handling, middagslaging, tv-titting, henting av post *et cetera*. I «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» er det særlig eksplisitt uttrykt ved at blant annet tre avsnitt etter hverandre starter med «Det foregår slik:» samt vendinger som «Tidlig ute, altfor tidlig ute, som hver morgen» og «Hver natt har jeg den samme drømmen» (Harstad 2002: 74, 72, 75). Dette uttrykker både en ønsket og en uønsket kontinuitet. Ønsket fordi det betyr forutsigbarhet og trygghet, uønsket fordi det gjøres i ensomhet uten innblanding fra andre og er uttrykk for en forutsigbarhet som kun er mulig i en-spann.

Denne skrivestilen avbrytes på handlingsnivå av *ubestemthet* og *uhørte begivenheter*, som gjør at begge elementene forsterker hverandre. Samtidig som den ordinære virkeligheten etableres og nærmest reproduseres, og det skapes en kontinuitet, skjer det også uforutsette og uhørte begivenheter i løpet av novellenes tidsramme. Det skal riktignok påpekes at hver

novelle har sin horisont som definerer hva som utgjør det uhørte; for den unge mannen i «jeg går hjem» er det å gå ut av leiligheten og møte venner; i «pleksi» knuser hovedpersonen den uknuselige pleksiruta på flyet med kofferten sin; i «nokia. connecting people» reiser hovedpersonen seg fra ruinene av bygningen han har detonert, til tross for at han virker totalskadet, og noen turister forsøker å plukke ham med seg som suvenir; i «klor» kommer plutselig førstehjelpsduken til live og snakker til hovedpersonen; i «ambulanse» er linjene mellom fiksjon og fakta konstant utviskede; i «jeg går hjem» reiser passasjerene på en buss seg samtidig og synger synkront den samme linjen fra en sang; og i «til» ender hovedpersonen livet ved å sveve så høyt opp i lufta med varmluftsballong at lufta blir for tynn til å puste i.

Fortellerne i *Ambulanse* kommer flere steder i konflikt med den samlede realistiske rammen til novellene, ved at de forteller om det som i den øvrige settingen blir uhørte begivenheter. Leseren blir oppmerksom på diskrepansen mellom forteller og implisitt forfatter og vil bli nødt til å intensivere arbeidet med å fylle de tomme plassene i tekstene. Grepet sår tvil om hvorvidt en kan stole på fortelleren, – eller den implisitte forfatteren og er slik et ledd i tekstenes debatt omkring selvframstilling og underholdningsindustriens reproduksjon av faktiske hendelser. Hvem kan man egentlig stole på som formidler av en historie? Kontrasten mellom det iterative og uhørte begivenheter, understreker skjørheten i individenes tilværelse, gir novellene en stor grad av ubestemthet og belyser forholdet mellom fakta og fiksjon, realitet og representasjon, som i vår tid er preget av glidende overganger.

3 Paratekster, intertekstualitet og estetiske fellesskap

Paratekstene og de intertekstuelle referansene har det til felles at de eksisterer i tillegg til hovedteksten og refererer til forhold *utenfor* denne, noe som er et argument for å diskutere disse sammen. Referansene i *Ambulanse* er enten *markert* og uthevet i teksten, eller inngår automatisert og *uten markering*, i novellene. I dette kapitlet drøfter jeg intertekstuelle referanser som kan spores til, eller går i dialog med film og musikk, med utgangspunkt i at disse på den ene siden danner det Zygmunt Bauman kaller *estetiske fellesskap*, både i tekstene og med leseren, og at de på den andre siden inngår automatisert som uttrykk for det Roland Barthes omtaler som *tekstens vev* av forutgående ytringer (Bauman 2000).¹⁷

Jeg gjør i det følgende greie for *Ambulanses* paratekster og setter dem i forbindelse med novellenes overgripende tematikk. Som gjennomgangen viser, er epigrafene henvendelser fra den implisitte forfatteren til den implisitte leseren, noe som, sammen med fortellerens død og leserhenvendelsene, skaper en dialog og et fellesskap også med leseren. Deretter peker jeg på hva slags intertekstuelle referanser og transtekstualitet som finnes i novellene. Henvisninger til film er et punkt, referanser til musikk er et annet. Til sist følger også en diskusjon av fremstilling av krig og katastrofer i populærkultur. Undersøkelsen viser at de intertekstuelle referansene viser til estetiske fellesskap, de er kulturelle markører, og de er uttrykk for den informasjonsstrøm man stadig er under påvirkning av i senmoderniteten.

3.1 Paratekster

Paratekster er de tekstene som finnes i og på boka, i tillegg til hovedteksten og er, ifølge Gérard Genette, det som muliggjør at en tekst kan være en bok og bli presentert for leseren (Genette 1997b: 1). Paratekstene skaper, med Philippe Lejeunes termer, en *generisk kontrakt* mellom leseren og boka, en kontrakt som vil ha en viss påvirkning på lesningen av boka ettersom paratekstene og ikke hovedtekstene, er leserens første møte med boka (Lejeune 1989).¹⁸ Det kan imidlertid diskuteres hvorvidt paratekstene er en del av hovedteksten eller

¹⁷ Det finnes også referanser til kristne tekster og litteratur, men disse er det færre av, og jeg anser dem å være av mindre betydning enn de nevnte intertekstuelle referansene. I «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö», er det referanser til Salomos høysang, «*drag mig!, vi skal løpe efter dig!*» og «*Drag mig! Jeg skal løpe efter dig*», som viser til hovedpersonens forhold til Karen Beate Sognsvold, og hvilket estetisk fellesskap han inngår i som følge av arbeidet på kirkegården (Harstad 2002: 83, 84). Hovedpersonen i «airbag» sier: «Om jeg får trede sølvpenge skal jeg fortelle deg alt du vil vite», som er en henvisning til Judas' svik av Jesus (Harstad 2002: 97). I «jeg går hjem» siterer hovedpersonen et oversatt vers av E. E. Cummings, med en kommentar om at det er «en setning et eller annet steds fra» (Harstad 2002: 177). Hovedpersonen i «klor» refererer til tittelen *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* som en sammenlikning med sitt eget liv (Edward Gibbons 1776) (Harstad 2002: 177; 154; 126, 134, 144).

¹⁸ Termen er opprinnelig brukt om forholdet mellom en selvbiografisk tekst og leseren.

ikke. For mange er det nærmest instinktivt å bla seg frem til tekstens start, uten å vie oppmerksomhet til de små tekstene før hovedteksten. Hvis man likevel velger å lese og fortolke disse, kan de gi lesningen retning og fungere stemningsskapende (Genette 1997b).

Omslag

Omslagsdesignet er gjort av Johan Harstad selv. Etersom gjeldende utgave er fjerde opplag, trykket i 2009, har forlaget også inkludert utdrag fra anmeldelser og et terningkast. På bokas forside står et utdrag fra Aftenpostens anmeldelse, samt Dagsavisens terningkast seks. I tillegg til forfatterens navn, tittel og sjangermarkør, er det på forsiden en illustrasjon fra en sikkerhetsbrosjyre av en person som er i ferd med å trekke en flytevest over hodet. Den samme illustrasjonen gjentas på baksiden i mindre format, kombinert med rømningsplanen for et fly som har landet på vann. Illustrasjonene er ikoniske og universelle, hvilket betyr at de kan fortolkes og etterfølges (som sikkerhetsinstruks) av et globalt (bereist) publikum.

På baksiden står også et tematisk sammendrag av novellene, utdrag fra flere avisers anmeldelser og en kort biografi om forfatteren. Tittelen, *Ambulanse*, varsler at boka handler om nød, at skaden har skjedd, men også om at hjelpen finnes.¹⁹ Til tross for den egentlig positive rollen til ambulansen, har ordet kanskje flest negative konnotasjoner: Forut for dens fremtreden har det vært en nøds- eller krisesituasjon. Den lille illustrasjonen på baksiden, en sort-hvitt sikkerhetsbrosjyre-illustrasjon av en person som sitter i et flysete, med hode og hender i fanget, flankert av ordene «HOLD UT», er derfor en presisering og vektlegging av det positive aspektet ved ambulansen.

Under tittelen og på tittelbladet står det *noveller*. Ifølge Genette viser ikke sjangermarkøren at teksten *per se* er den oppgitte sjangeren, her: noveller, men heller at teksten bør *leses* som noveller, en veiledning som er viktig med tanke på novellenes koblinger seg i mellom; de står absolutt også på egne ben også hver for seg (Genette 1997b: 11). På bokas omslag er det som nevnt, utdrag og terningkast fra anmeldelser i Aftenposten, Dagsavisen, Stavanger Aftenblad, Dagbladet, VG, Bergens Tidende, Sandefjords Blad og Fædrelandsvennen. Til tross for at flere av disse utdragene vektlegger tekstenes verdi som nettopp noveller; «Sterk novellekunst», «uhyre sterk samling tekster», «de elleve novellene er sterke hver for seg», «dønn solid novellesamling», «edel novellekunst», skriver Dagsavisen, som tidligere nevnt, at Harstad nærmer seg romansjangeren «fordi hans talent og stil nesten sprenger sjangeren».

¹⁹ Av Store Norske Leksikon, defineres ambulanse som «enhver flyttbar innretning for foreløpig legehjelp» (Store Norske Leksikon 2009).

Anslag og værvarsel

I *Ambulanse* er det en epigraf før innholdsfortegnelsen og en etter, samt en til slutt i boka, etter hovedteksten. Disse markerer den implisitte forfatterens eksistens, men også interesser og holdninger. Teksten før innholdsfortegnelsen er en sitert referanse – et vers hentet fra sangen «People In The City», fra albumet *10 000 Hz Legend* (2001), av det franske elektronikabandet Air. Strofen er et av tre som gjentas i sangen: «moving watching working sleeping driving walking talking smiling» (Harstad 2002). De to andre versene er: «P.e.o.p.l.e.c.i.t.y.» og «People in the city». I tillegg til disse gjentakelsene, er det kun én enestående strofe i sangen: «On the sidewalk (people in the city) / Near the street lamp (people in the city) / At the bus stop (people in the city) / Down the station (people in the city)» (Air 2001). Novellenes intertekstualitet starter med dette sitatet og etablerer allerede der et estetisk fellesskap som leseren enten inkluderes i eller ekskluderes av, ut fra kjennskap til det siterte. Sitatene fra populærmusikk fungerer også som et lydspor til lesningen, som altså åpner med denne sangen.

Ordene i verset som står trykket i boka, er alle bøyd i samme verbtid, presens partisipp, en form som ofte også brukes som adjektiv. Formen viser til pågående hendelser eller hendelser som skjer ofte, og beskriver en iterativ frekvens; det singulære er uttrykk for det som skjer ofte, et karakteristisk trekk ved novellene. Folk flytter, jobber, kjører og går; det skjer i dag og alle andre dager, til og med samtale og smil inngår i rekken av daglige gjøremål. Mens verset som står trykket i *Ambulanse* viser til de iterative bevegelsene og handlingene individer gjør daglig, viser den enestående strofen i sangen til storbyens møteplasser, som likevel ikke bringer mennesker sammen. Denne tematikken står i overenstemmelse med denne oppgavens tolkning av novellene som uttrykk for mangel på fellesskap, der det istedenfor eksisterer en sivil uoppmerksomhet og ansiktsløse forbindelser. Folk passerer hverandre på fortauet, de kommer til syne under gatelykter, står sammen på busstopp og stasjoner, men har de egentlig noe med hverandre å gjøre? Versene beskriver et senmoderne byliv, der individene forholder seg til hverandre uten å egentlig legge merke til eller bry seg om hverandre, et eksempel på det Bauman beskriver i *Liquid Times* (2007). Bauman bruker betegnelsen «out of touch together» om bymennesker, som på den ene siden frykter hverandres nærvær og ønsker å beholde sin frihet, mens de på den andre siden lengter etter et fellesskap som de er ute av stand til å danne (Bauman 2007). Giddens omtaler altså dette som sivil uoppmerksomhet, som altså er en tillært og nødvendig holdning for mennesker som i stor grad omgås fremmede (Giddens 1999: 73). Epigrafen er stemningsskapende for

lesningen av boka; novellene handler om dagligliv som består av evinnelige rekker av gjøremål, som utføres i et fellesskap – i ensomhet.

Mens den første epigrafen bestemmer stedet for handlingen, viser den andre epigrafen, som kommer etter innholdsfortegnelsen, delvis til tid og delvis til noe svært mange deler interesse for: Værvarselet. Epigrafens form er som et værvarsel av typen som står foran eller bak på avisa, som angir dagens forhold hva gjelder soloppgang/nedgang og værforhold.

Februar. I dag:
Solen går opp 08.21
Solen går ned 17.20
Fare for snø utover kvelden (Harstad 2002).

Også denne epigrafens form er iterativ, i det at værvarslet presenteres hver dag og er cirka det samme på samme tid av året, hvert år. Likevel gjør epigrafen det generelle til det bestemte, akkurat denne dagen er dette *status quo*. Februar er et kaldt ingenmannsland mellom jul og vår, et passende bakteppe for de kalde relasjonene og det kalde samfunnet novellene beskriver. Værvarselet understreker den hverdagslige stemningen, som også bruken av iterativ frekvens, beskriver.

Et annet aspekt ved epigrafen som illustrerer novellenes tematikk, er dens tilknytning til ordene varsel og fare. Giddens skriver at risiko også er tilstede på et individnivå, ettersom individet opplever at det mangler tilknytning og en stabil selvidentitet, noe som henger tett sammen med sosiale endringer (Giddens 1999). Dette setter også den første epigrafen i et annet lys: Dagliglivet og hverdagslivets tilsynelatende kontinuitet, er også fylt av farer.

«... til bruk for mennesker i mild nød»²⁰

På bokas siste side, etter novella «til», står det to punkter. Det første er lenken til nettpsikologen Eliza, som psykologen selv bruker for psykolog-tjenester i «vietnam. torsdag» (Harstad 2002: 44-61).²¹ Punkt to er spørsmålet: «Hvorfor gi opp nå?» (Harstad 2002). Epigrafen er derfor en direkte henvendelse fra den implisitte forfatteren til den implisitte leseren, der han tilbyr leseren videre hjelp etter endt lesning og retorisk stiller spørsmål om det er noen grunn til å gi opp nå. Epigrafen skaper en interaksjon med leseren, som understreker novellenes heteronome prosjekt. I kapittel 5, drøfter jeg hvordan den implisitte forfatteren krever leserens deltagelse ved fortellernes død i flere av novellene. Også i siste

²⁰ På nettsiden til Lacktr Prpgnda, «et tungt byråkratisk prosjekt/verksted/syforening/organisasjon med omfattende, men uoversiktlige forbindelser til forfatteren Johan Harstad», henvises det på denne måten til nettpsikologen Eliza, i forbindelse med et innlegg om filmen *Her* (2013) (Lacktr Prpgnda 2014).

²¹ Det skal riktignok nevnes at nå, tolv år etter bokas utgivelse, fungerer ikke denne lenken. Imidlertid gjenfinner jeg Eliza under et annet domene. Selv om dette ikke var tilsiktet, illustrerer dette hvor lite varig ting er i senmoderniteten, som novellene ellers tematiserer.

novelle dør fortelleren, og det er i hans fravær leseren oppfordres til å fortsette å *holde ut*. Den implisitte forfatterens forslag kan dog virke noe resignert og pessimistisk: Novellenes verdisystem er overgripende kritisk til mediert eller senmoderne kommunikasjon og fremhever genuin mellommenneskelig nærhet. Likevel henvises leseren etter bokas slutt, til en helautomatisk datamaskin, med menneskenavnet Eliza (Harstad 2002: 154). Skriptet Eliza ble opprinnelig laget på 1960-tallet for på den ene siden å vise mulighetene ved datamaskiner, ettersom hun svarer relativt adekvat på de setningene man sender inn, og på den andre siden for å parodierte psykoterapiens sjablongpreg (Weizenbaum 1966): «Jeg skriver: I feel out of my league. I am an emotional dumping ground. / Hun: Why do you say you're an emotional dumping ground?» (Harstad 2002: 47). I tillegg og minst like viktig, viser skriptet tydelig svakhetene og tilkortkommenheten ved datamaskinbasert hjelp. Til tross for at novellene er tett pakket med både klassiske og alternative hjelpemidler og trøst, er det mellommenneskelig kontakt som trumfer enhver situasjon og virkelig har kraft til å hjelpe de som trenger det. Dermed kan spørsmålet forstås som en oppfordring om å fortsette å holde ut nettopp fordi hjelpen på et eller annet tidspunkt vil dukke opp, slik den gjør for mange av hovedpersonene. På denne måten presenterer boka seg selv som en redning; det er håp og hjelp å få, så lenge du *holder ut*.

3.2 Intertekstuelle referanser og hypertekstualitet

I *Ambulanse* finnes en mengde sitater og referanser fra filmer, TV-serier og musikk, i tillegg til at noen av novellene også går i en hypertekstuell dialog med disse. Henvisninger til eller sitat fra film, tv og musikk, forstås dermed som uttrykk for på den ene siden identitetsbestrebelse og underholdningsindustriens utnyttelse av individenes behov for å ta del i et fellesskap: «Idoler [og andre sentreringspunkter i estetiske fellesskap] skal fylle en annen hensikt; de skal forsikre oss at det *ikke*-permanente og det *ustabile* ikke utelukkende er til ulykke, men kan vise seg å være selve vinnerloddet i lykkens lotteri; at det er mulig å leve et fornuftig og morsomt liv på flygesand» (Bauman 2000: 108). De estetiske fellesskapene gir individene mulighet til å være fornøyd med deltagelse i et fellesskap som *ikke* er varig.

På den andre siden viser de intertekstuelle referansene som inngår umarkert i novellene, til den flytende modernitets vev av lån og henvisninger uten nødvendigvis kjent opphav. Roland Barthes beskriver interteksten som et «allment område for anonyme formuleringer som sjelden kan spores tilbake til en opprinnelse, og for ubevisste eller automatiske siteringer uten bruk av anførselstegn» (Barthes 1973: 78). Slik forstår Barthes en

tekst som en vev av forutgående ytringer, som gjør referansene anonyme og ikke-sporbare, noe som er beskrivende for de mange *umarkerte* referansene i *Ambulanse*. Hovedpersonen i «113» kommenterer «og teven sto på, det kan ha vært *Ricki Lake*, et eller annet talkshow, jeg husker det ikke og jeg har sluttet å tenke at det var viktig å finne ut av det, at det skulle bety noe, tilfeldig som alt annet» (Harstad 2002: 15).

Som den følgende diskusjonen viser, er også umarkerte referanser og henvisninger sporbare i dag, særlig ettersom internett gjør det mulig å søke opp titler, navn og setningsfragmenter. Stephen Greenblatt skriver i «Mot en kulturens poetikk», at et kunstverk er resultatet eller produktet av «en forhandling mellom skaper eller en klasse av skapere utstyrt med et omfattende, felles repertoar av konvensjoner og samfunnets institusjoner og praksiser» (Greenblatt 2003: 398). Ifølge Greenblatt er dermed en hver tekstproduksjon også reproduksjon da både forfatter og leser innehar et register av referanser og forståelsesmåter. Denne forståelsen er også i overensstemmende med Jean Baudrillards beskrivelse av *hypervirkeligheten*, der individene mangler evne til å skille mellom virkelighet og fiksjon; realitet og representasjon; original og reproduksjon (Baudrillard 1994).

I alt forstår jeg de intertekstuelle referansene som uttrykk for den flytende og mangefasetterte senmodernitet der estetiske fellesskap etableres i et forsøk på å fylle individenes behov for tilhørighet og trygghet, og intertekstuelle referanser fra i hovedsak en amerikansk/engelskspråklig populærkultur inngår i karakterenes register og viser den jevne påvirkningen fra en global massekultur. Ettersom en skjønnlitterær tekst ikke kun er resultat av en automatisert «stream of consciousness»-skriveprosess, vil jeg likevel også vektlegge referansenes betydning for teksten forøvrig. Referansene fungerer blant annet som markører for kulturell tilhørighet og bestemmende i forhold til tidsepoke, noe som også understreker de estetiske fellesskapenes holdbarhet og varighet. *Ambulanses* intertekstualitet, forstått på denne måten, er altså uttrykk for en i hovedsak engelskspråklig, vestlig kulturarv, som opptrer både seriøst og parodierende i teksten, ladet med kritikk og ironi.

Bente Lothe Orheim og Anniken Ørndal Lien diskuterer i sine masteravhandlinger Harstads intertekstuelle referanser ut fra Gérard Genettes teori om transtekstualitet (Orheim 2012; Lien 2013; Genette 1997a). Mens Orheim belyser intertekstualitetens betydning for Mattias' identitetskonstitusjon, trekker Lien frem intertekstualitetens stemningsskapende karakter i *Hässelby*. Transtekstualitet er et paraplybegrep for intertekstualitet, det vil si åpenbar sitering, hentydninger til andre verk og plagiering. Paratekstualitet betegner titler, undertitler, epigrafer, forord, illustrasjoner og omslag *et cetera*. Metatekstualitet viser til kritikk og kommentarer av og til hovedteksten. Hypertekstualitet beskriver forholdet mellom

en hypo- og hypertekst og arkitekstualitet er sjangerbetegnelser (Genette 1997a). I begge avhandlingene vises det til et hypertekstuel forhold mellom hypotekster og hyperteksten, samt andre intertekstuelle referanser. *Ambulanse* skiller seg fra *Buzz Aldrin, hvor ble deg av deg i alt mylderet?* og *Hässelby* i det at boka *ikke* tilbyr noen form for litteraturliste eller forklaring på de intertekstuelle referansene; mens *Hässelby* har litteraturliste, inneholder *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* innrømmelser av de lån og siteringer som finnes i boka. En litteraturliste eller forklaring er likevel ikke nødvendig for å forstå litteratur ut fra Genettes begrepsapparat, og jeg benytter Genettes kategorier der det er nyttig for analysen av de intertekstuelle referansene og transtekstuelle forhold.

Film, intertekstualitet og hypertekstualitet

Hver enkelt novelle og novellene lest sammen spesielt, spiller på filmmediet på flere måter. På forsidene kan en peke på en filmisk fokalisator, kryssklipping og novellenes komposisjon som nettverksfortelling. På innholdssiden går flere av novellene i dialog med og har et hypertekstuel forhold til bestemte filmer, i tillegg til at de inneholder åpenbare og implisitte referanser og sitater fra filmer.

Hypertekstualitet betegner forholdet mellom en forutgående hypotekst A og en etterfølgende hypertekst B, der hyperteksten spiller på hypoteksten, enten gjennom å transformere formen eller imitere innholdet, – eller begge deler (Genette 1997a). I Genettes begrepsapparat er det enten snakk om et ludisk, satirisk eller seriøst forhold mellom tekst A og B. Novellene «113» og «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» er eksempler på steder der novellene går i dialog med film på denne måten. Novella «113» har flere likhetstrekk med filmen *Bringing Out the Dead* (1999) av Martin Scorsese, som utkom tre år før *Ambulanse*. Den handler om ambulansesjåføren Frank Pierce som er overarbeidet, utslitt og hjemsoekt av episoden med ei jente han ikke greide å redde livet til. Det kryssklippes mellom den hektiske hverdagen i ambulansen, der den fyker mellom ulike oppdrag, og ambulansesjåførens tilbakeblikk og visjoner om denne jenta. Novella og filmen har formmessige likheter i kryssklippingen mellom her og nå og analepser til et «mislykket» oppdrag. På innholdssiden er det likheter i at presentasjonen av ambulansesjåførene: De er begge på randen av sammenbrudd; i filmen er de hjemsoekende tilbakeblikkene uttrykk for dette, i novella symboliseres det blant annet av de nedbitte neglene. En annen likhet er ambulansesjåførenes tanker om at ting kunne eller burde vært gjort annerledes. I filmen klandrer ambulansesjåføren seg selv og sine feiltrinn, i novella anklager ambulansesjåføren

naboene til den innpakkede kvinnen for ikke å bry seg. Det finnes altså både et formmessig forhold mellom novella og filmen og en innholdsmessig likhet. Dermed er det med Genettes begrepsapparat snakk om henholdsvis transposisjon eller falskneri, ettersom det er et seriøst forhold mellom tekstene (Genette 1997a). Kjennskap til filmen åpner for en utvidet forståelse av den psykisk utslitende siden ved ambulansesjåførens hverdag, og det forsterker tematikken i novella: Relasjoner og menneskelig kontakt er helt nødvendig for å *holde ut*. I novelle og film, står også behov for tilhørighet og fellesskap sentralt; mens hovedpersonen i «113» uttrykker seg nøytralt i forhold til fellesskapet på jobb og følelsesmessig sterkt i forhold til familiefellesskapet, forsøker Frank Pierce å unngå å delta i jobbfellesskapet og søker etter et alternativt fellesskap, blant annet med en kvinne.

I «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» beskrives hovedpersonens nattlige drøm på en måte som kan minne om Laura Palmers drøm i David Lynchs *Fire Walk With Me* (1992) og *Lost Highway* (1997), filmer som begge inneholder freudianske motiver (Harstad 2002: 145-147; Freud 2000). Lien drøfter i sin masteroppgave *Hasselbys* forhold til Lynchs *Twin Peaks* og *Fire Walk With Me*, noe som underbygger en tolking i samme retning av denne perioden i *Ambulanse* (Lien 2013: 75-80): «Bak døren er det plassert en vegg, dekket av samme tapet som på soverommet mitt for øvrig, blomstrete, og jeg lukker døren, forsiktig, tar et skritt tilbake, snur meg, går over gulvet til vinduet, trekker fra gardinene, også her er det bare vegg, blomstrete vegg» (Harstad 2002: 76). I *Fire Walk With Me* har hovedpersonen, Laura Palmer, et bilde av en vegg med blomstrete tapet og en dør, hengende på veggen. I en drøm havner hun i bildet og er omsluttet av det blomstrete tapetet. Senere i beskrivelsen av drømmen i novella, kommer kollegaen for å sjekke om ham, ettersom han ikke kommer seg ut: «venter på at han skal komme, jeg blir sittende på sengekanten til telefonen ringer, det er ham, og jeg sier, hvor er du? Han sier, nå er jeg på soverommet ditt. Nå er jeg her hos deg. Jeg sier, men jeg ser deg ikke. Og nå blir også han sint, fortvilt, han sier, JEG ER JO HER!» (Harstad 2002: 76). I *Lost Highway* er det flere scener der to menn snakker sammen på telefonen, hvor den ene påstår å være i huset til den andre, uten at den andre verken kan se eller høre ham: «As a matter of fact, I'm there right now [...] At your house» (Lynch 1997). I begge disse filmene og i novella, fremstår scenene og drømmen som urovekkende og ubehagelige og kan jamføres med freudianske motiver: Drømmen, spillet med underbevisstheten, det som kan forstås som doble/splittede personligheter, frykten for å bli lukket inne og døden (Freud 2000). Om drømmen er avledet av scener i disse filmene og av freudianske motiver, er det snakk om en seriøs transformasjon, *transposisjon*, der det er tilsvarende motiviske og tematiske elementer (Genette 1997a). Hovedpersonen uttrykker også

gjennom drømmen frykt for å være alene, og det er påfallende at han kontakter «kollegaen» og ikke en annen, som han kunne omtalt i mer vennskapelige eller familiære ordelag, da han ikke har noe uttrykt fellesskap med kollegaene for øvrig. Begge disse eksemplene viser altså at novellene har dialogiske forhold til filmer. Dette er, for den *innvidde* leseren, en mulighet for å inngå i et kort estetisk fellesskap med den implisitte forfatteren og fortelleren. Som i forrige eksempel, er ikke kjennskapet til filmene nødvendig for forståelsen av drømmen i novella, men ubehaget ved scenen forsterkes ved kjennskap til filmene.

I flere av novellene inngår de intertekstuelle referansene til film i karakterenes assosiative indre monologer, uten å være markert som referanser i teksten. Et eksempel finnes i «airbag»: «og jeg smiler, for et smil, jeg er den plystrende morder, den syngende detektiv uten moral, jeg deler ut fargerike brosjyrer med pene bilder» (Harstad 2002: 90). Hva som er referanser i dette setningsfragmentet, er ikke tydelig verken ut fra typografi eller kontekst, likevel forteller det billedlige og uventede i «den plystrende morder» og «den syngende detektiv uten moral», at dette kan være referanser. Etter et søk på internett, finner jeg ut at *den plystrende morder* viser til skurken i den tyske filmen *M* fra 1931, der han gjenkjennes på sin karakteristiske plystring av Edvard Griegs «Dovregubbens Hall» fra Peer Gynt-suiten. Han blir identifisert, etter å ha drept en liten jente, på grunn av plystringen og blir til slutt både stilt overfor en folkerett og en juridisk rett. Dette er i overensstemmelse med hvordan også mannen i «airbag» velger å avsløre seg og ringe til avisene for å fortelle om den farlige produksjonen han er del av. *Den syngende detektiv* var den norske tittelen på en BBC-serie som første gang vist på TV i 1986, der hovedpersonen, krimforfatteren Philip Marlowe, ligger på sykehuset på grunn av et psoriasis-utbrudd og gjennomgår en tidligere roman «The Singing Detective». Memorering blandes sammen med virkeligheten, og han ender selv opp som hovedperson i serien. Referansene forstått så utvidet, gir karakteren både en historisk bevissthet (Henrik Ibsen og til dels *M*), de forteller noe om det estetiske fellesskap han tilhører, hans repertoar strekker seg fra klassikere til populærkultur, og de viser til technoscapets omfang, her: tv-mediets påvirkning på individet. Denne umarkerte siteringen kan jamføres med Jean Baudrillards forståelse av *simulasjon*: Karakterens bevissthet er tydelig preget av en blanding av virkelighet og representasjon, uten egentlig å vite hvor den ene starter og den andre slutter, noe som resulterer i at utsagnene hybridiseres (1994).

Barthes skriver at eldre tekstteori gjorde undersøkelser av teksten med det mål for øyet å avdekke det virkelige budskapet, meningen, mens den tekstteori han presenterer heller legger hovedvekten på hvordan koder, formuleringer og signifikanter er flettet sammen i et anonymt nettverk (Barthes 1973). Som nevnt ligger det heller ikke nødvendigvis til rette for at

referansene skal oppfattes på strak arm, og tekstene kan leses og fortolkes også uten kjennskap til, eller uten å *google* setninger, som kan virke som de er hentet fra et annet sted. Dette er argumenter for å tolke referansene først og fremst som uttrykk for karakterenes forestilte verdener, og hvordan enhver tekst er en vev. Uansett viser sitatene fra «airbag» til en film og til en TV-serie, noe som skaper et interaktivt spill mellom leser, forfatter, verk og andre medier som gjenspeiler folks faktiske virkelighet med stadig påvirkning fra ulike sider: «These landscapes thus are the building blocks of what [...] I would like to call *imagined worlds*, that is, the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe» (Appadurai 1996: 33).

Eksplisitte eller markerte referanser og sitater, finnes i «ambulanse», «pleksi», «vietnam. torsdag», «klor» og «ambulanse» og er både uttrykk for estetiske fellesskap og hvordan man automatisert siterer uten å være klar over at man siterer. Hovedpersonen i «ambulanse» forteller at sønnen snart begynner på skolen, og at de derfor må «ut for å kjøpe ransel, blyanter og pennal, luktevisk og diverse andre effekter som alle må være merket med de riktige emblemene, fra en film han har sett eller en bok han har lest, alt må være riktig, og han må ha termos med Asterix og Obelix på, han må ha tryllestav» (Harstad 2002: 16). En film om Asterix og Obelix utkom i 1999, og de fire første Harry Potter-bøkene utkom i perioden 1997-2000; den første filmen i 2001, altså er det sannsynligvis disse som gjør at Andreas ønsker seg effekter knyttet til bøkene og filmene. I dette sitatet knyttes estetiske fellesskap tett til konsumsamfunnet; det ene forsterker og gir næring til det andre og vice versa.

I «pleksi», skriver hovedpersonen ordene «BORED. BEYOND. BELIEF.» i duggen fra hans egen pust, på vindusruta på flyet; til sist i novella gjentas ordene, i små kursiverte bokstaver (Harstad 2002: 32, 43). I filmen *L.A. Story* (1991) skriver hovedpersonen ordene på en duggete rute mens han ser på regnet.²² Hovedpersonen i «pleksi» henter automatisert ordene og handlingen, som er tilsvarende scenen i *L.A. Story*, fra sitt register. Ordene beskriver situasjonen både om bord på flyet, men også hans liv generelt; hans indre monologer virker umotiverte og preges av en hendelsesløst liv der han ikke synes å ha store tanker om egen plass i verden. Han beskriver også, i negative ordelag, scener fra filmen *One Fine Day* (1996), som han ser om bord på flyet: «det er en amerikansk produksjon, nokså selvfølgelig, man kan ikke vente annet [...], det hele er selvfølgelig tåpelig, usannsynlig, jeg kan høre sporadisk grynting og snøfting fra de andre passasjerene, gjennom hodetelefonene,

²² En film som for øvrig er favorittfilmen til Mattias i *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*.

mange rister på hodet» (Harstad 2002: 32-33). Disse beskrivelsene fremstår som den implisitte forfatters ironisering over at hovedpersonen selv har uttrykt at han har et (ubevisst) forhold til en tilsvarende typisk amerikansk film.

I «klor» svarer [sic!] førstehjelpsdukken den unge gutten med et sitat fra *A Streetcar named Desire* som er markert i teksten: «Hun åpner øynene, stirrer tomt ut i vannet og sier *I always had to depend on the kindness of strangers*. Så ler hun, boblende latter som gjør vannet rundt henne hvitt» (Harstad 2002: 140). Replikken uttales av den mentalt ustabile og alkoholisererte Blanche, da hun blir ivaretatt av en lege ved et mentalsykehus etter å ha blitt voldtatt av sin svoger, i skuespillet skrevet av Tennessee Williams, som også ble filmatisert i 1951. Redningsdukken er laget for å bli ivaretatt av ukjente, dermed blir utsagnet en parodiering av hennes menneskelige, men dog så plastiske fremtreden. Sitatet er også beskrivende for hvordan novellenes karakterer i hovedsak forholder seg til fremmede, og at særlig folks tillit til ekspertsystemet ambulansen, er en tillit til «the kindness of strangers». Referansene i «113», «pleksi» og «klor» er, ifølge Genettes begrepsapparat, intertekstuelle referanser, det vil si åpenbare sitater og henvisninger. Også disse referansene er en illustrasjon av hvordan karakterenes referanseramme er preget av en hypervirkelighet der grensene mellom fiksjon og virkelighet er glidende, og opphavet er uvisst og uten betydning for den som ytrer seg (Baudrillard 1994). Slik er også redningsdukken eksempel på det Baudrillard kaller *simulacra*: Hun har form og utseende som et menneske, men er kun en kopi (Baudrillard 1994).

Film inngår i et «mediascape» som strekker seg over landegrenser og andre forestilte fellesskap, som forener individer i *estetiske fellesskap* på tvers av grenser. Dette estetiske fellesskapet, som eksisterer i *Ambulanse*, er dominert av en vestlig engelskspråklig kultur, som er så tilstedeværende og insisterende at det skapes glidende overganger mellom virkeligheten og representasjon. Dette understreker også den banale kosmopolitismens eksistens: «Med den elektroniske teknologiens enorme kapasitet kan det oppføres forestillinger der uendelige tilskuerskarer som i fysisk forstand befinner seg langt fra hverandre, får sjansen til å delta og dele oppmerksomhetsfokus» (Bauman 2000: 105). Det er altså «technoscapes» og «financescapes», i kombinasjon med «mediascapes», som muliggjør estetiske fellesskap, og som skaper en hypervirkelighet, som karakterene i *Ambulanse* inngår i (Appadurai 1996). Det dannes også estetiske fellesskap mellom karakterene i novellene, den implisitte forfatteren og *leseren*. Det er leseren som må oppdage, fortolke og relatere seg til referansene i novellene, og skape mening der teksten er ubestemt.

Populærmusikk, nostalgi og nasjonale estetiske fellesskap

I flesteparten av novellene finnes det referanser til populærmusikk: Umerket som en del av tekststrømmen, i form av kursiverte sitater og ved navnestrøing av artister/band. Referansene til populærmusikk skaper et lydspor til lesningen og starter som omtalt, med parateksten – en strofe fra Airs «People in the City» (2001). Musikkreferansene har ulike funksjoner i novellene: Referansene til samtidens populærmusikk er enten uttrykk for estetiske fellesskap, eller for karakterenes ubevisste referansenettverk; referansene til eldre populærmusikk opptrer enten i analepser og er slik uttrykk for estetiske fellesskaps korte holdbarhet og nostalgi, eller de knyttes til konsum; de resterende musikkreferansene er generelle referanser til barnesanger *et cetera* og viser til et mer positivt ladet estetisk fellesskap. Der de to første kategoriene viser til globale, i hovedsak engelskspråklige, estetiske fellesskap, viser den siste kategorien til et mer lokalt og nasjonalt estetisk fellesskap med lengre holdbarhet; den siste kategorien musikkreferanser står slik som en kontrast til de resterende referansene.

I «113» er det flere henvisninger til artisten Björk (Harstad 2002: 11-30).

Hovedpersonen ser en musikkvideo av Björk på MTV mens han slapper av mellom to skift: «Jeg går gjennom kanalene, det er tevespill for dem som er tidlig oppe, naturprogrammer om dyr jeg aldri kommer til å møte, reklamer for døgnåpne pratelinjer, gratis for jenter, finn-en-venn, en Björk-video på MTV som går om og om igjen, nyhetssendinger på språk jeg ikke behersker» (Harstad 2002: 22). Når han senere sovner, dukker Björk opp i drømmen: «Jeg drømmer. En av disse drømmene som er så tåpelige at du ikke forteller om den til noen, som viser akkurat hvor mottagelig du er for alle inntrykk, hvor uregjerlig det hele er» (Harstad 2002: 22). Dette siste sitatet oppsummerer *Ambulanses* intertekstualitet, slik Barthes og Baudrillard forstår det: Karakterene i *Ambulanse er* mottagelige for inntrykk, og de siterer og henviser, noen ganger markert, oftest umarkert, noe som skaper slik en vev av ubevisste og automatiske utsagn som blander hva som er realitet og representasjon (Barthes 1973; Baudrillard 1994). Denne veven utgjør en forestilt verden skapt av *mediascapets* voksende omfang, som er muliggjort av økonomisk sirkulasjon, jamfør *financescapes*. Tilgangen på innputt i form av tv, internett *et cetera* muliggjør *mediascapet* som påvirker den enkeltes forståelse av verden, blander virkeligheten med fiksjonen, og som ambulansesjåføren her påpeker, blir resultatet at man ubevisst reproducerer inntrykk. Når likevel artisten eksplisitt omtales og strofer fra sangen siteres, er det naturlig å forstå referansene som henvisninger til et estetisk selskap og en kulturell markør. Ambulansesjåføren drømmer altså at han er i et forhold med Björk, men at han ringer for å fortelle henne at han har bestemt seg for å gjøre

det slutt, hvorpå «hun forteller at hun er *so broken – empty – destined to crash*» (Harstad 2002: 23). I Björks «So broken» står det blant annet: «So broken / In pieces / My heart is so broken / I'm puzzling», samt «I'm trying to land / This aeroplane of ours gracefully / But it seems just destined to crash». Med Genettes termer er det derfor snakk om åpenbar sitering og intertekstualitet, men forholdet mellom sangen og novella kan også forstås som hypertekstuet (Genette 1997a). Hovedpersonen forsøker å få livet til å gå rundt, men han hjemsøkes av vanskelige tanker omkring ensomhet; *han forsøker å mykt lande flyet som er på vei til å styrte*; dermed kan novella forstås som en transposisjon av Björks sang, som gir novella en ekstra dimensjon.²³

«pleksi» avsluttes med linjer fra Depeche Modes «Personal Jesus» flettet sammen med instruksjoner for flylanding; første og siste setning av sitatet, på engelsk, er hentet fra sangen.: «*Know your personal Jesus. / Raise the back of your seat to an upright position and fold your table. / Legg hendene dine på skjermen. / Berør meg. Send penger. Skriv hjem. / Reach out and touch faith*» (Harstad 2002: 43). Novella går i sin helhet, i dialog med sangen, et hypertekstuet forhold som altså avsløres til sist. Jeg oppfatter at forholdet er en ludisk transformasjon (Genette 1997a): Sangen handler om at en må vende seg til sin «personlige Jesus», forstått som sin personlige overbevisning, når man kjenner på vonde følelser; for dette er «someone to hear your prayers / someone who cares». Hovedpersonen i «pleksi» jobber som bibelselger og påpeker at bibler ustanselig forsvinner fra hoteller, og at han derfor stadig må levere nye. Dette skulle tyde på at *hans* personlige overbevisning var i orden, men han velger altså å gjøre tvert imot anti-kristen handling og styrter flyet. Det kan ha sammenheng med hans ensomhet: «Det er ingen som venter på meg. Heller ikke i Tokyo er det noen som venter» (Harstad 2002: 31). Hans indre monologer preges også av en selvrefleksivitet; han forsøker å gjøre greie for hvordan han tenker og strever med å forholde seg til verden generelt: «Jeg vet ikke hvordan jeg skal forholde meg til det. Hva som forventes av meg» (Harstad 2002: 40). Det er altså tydelig at han mangler fellesskap og redskaper for å skape mening og handle i verden, og det er kanskje dette som driver ham til å styrte flyet med alle dets passasjerer; han, som ingen bryr seg nevneverdig om, gjør seg til herre over andre menneskers skjebner.

To ganger i «klor» står det «Dive. Dive. Dive» og i Nirvanas «Dive» gjentas de samme ordene flere ganger i tillegg til blant annet følgende vers (Harstad 2002: 125, 138): «Pick me,

²³ I tillegg er, i det minste for leseren, underholdende at bokas omslag inneholder illustrasjoner fra et flys sikkerhetsbrosjyre, og at hovedpersonen i novella etter, «pleksi», faktisk og bokstavelig styrter flyet han er om bord i.

pick me, yeah / Everyone is waiting», som kan leses som en motsetning til hovedpersonens angst for å bli plukket ut til å foreta stupet som han vet han ikke greier: «hvis jeg bare er stille nå, hvis jeg bare sitter helt stille og later som jeg ikke finnes, da vil jeg kanskje ikke bli oppdaget, da vil jeg kanskje slippe å gjøre dette en gang til før siste sjanse kommer om to uker» (Harstad 2002: 123). Ordene inngår i teksten på følgende måte: «Livredningen. Og jeg får det ikke til. / Dive. / Dive. / Dive. / Det går ikke. Ikke tale om» og «Jeg trenger ballast. / Dive. / Dive. / Dive. / Tørker meg på føttene» (Harstad 2002: 125, 138). Bruken av disse ordene fra Nirvanas sang kan forstås på flere måter. De er med Genettes termer intertekstualitet, det vil si åpenbar sitering, som her er markert både med språkbytte og linjeskift. Referansene fungerer stemningsskapende og som et lydspor som ledsager lesningen. Men de står også i en mer betydningsfremmende relasjon til novella for øvrig, i et hypertextuelt forhold (Genette 1997a). Ordene kan fungere som et indre repeterende og instruerende motto for hovedpersonen, da han forsøker å mestre noe han både frykter og feiler i. Men ordene kan også forstås som distraherende for oppgaven han prøver å fullføre.

«På et tidspunkt den natten sovner jeg, bare for å våkne til lyden av et INXS-album som spilles i nærheten, [...] forsøker jeg å la musikken jeg en gang elsket, fylle meg» (Harstad 2002: 63). Hovedpersonen i «nokia. connecting people» ligger i ruinene av bygningen han har sprengt og våkner til denne musikken, men det gis ikke noen ytterligere utdyping av musikken i denne novella. Referansen fungerer derfor kulturelt og tidsmessig bestemmende og sier noe om hovedpersonens forhenværende estetiske fellesskap, et fellesskap som tydeligvis var av stor betydning for ham, som han ikke lenger identifiserer seg med, men knytter til nostalgi. Bauman skriver at ettersom forandringshastigheten og informasjonsstrømmen er høy, «må identiteten forbli *fleksibel* og alltid mottakelig for videre eksperimentering og endring; den må helt og fullt være en ‘midlertidig’ identitet», som altså følger med endringer (Bauman 2000: 103). Henvisningen til det avsluttede fellesskapet, er slik en bekreftelse på både identitetens og estetiske fellesskaps stadige reforhandling.

Svensk populærmusikk representeres i «jeg går hjem» og i tittelen «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» (Harstad 2002: 161-177, 72-85). I «jeg går hjem» forestiller hovedpersonen seg at han og vennegjengen snør inne på baren de sitter på: «men vi har musikk, bartenderen spiller nesten bare Lisa Ekdahl, han tror våren kommer raskere da» (Harstad 2002: 170). Hovedpersonen setter også på «noe svensk, Lisa Ekdahl, kanskje, Bob Hund, jeg vet ikke, Nationalteatern? Hva du vil» i denne dagdrømmen (Harstad 2002: 171). Senere spiller også i novellas virkelighet, bartenderen Lisa Ekdahls «Vem vet», og den ene svenske jenta forteller at «bandet Bob Hund bor like ved henne og at hun har vært på

nachspiel hos dem flere ganger, Simen synger *alla utom jag vet hur det ska gå*», som er en strofe fra Bob Hunds «Tralala lilla molntuss» (Harstad 2002: 174). I «jeg går hjem» portretteres vennegjengen som et langvarig fellesskap. Hovedpersonens insistering på fellesskapet opptrer likevel plutselig, da han ellers virker utenfor de andres fellesskap. «Claus har sendt alle en e-post med en lenke til en norsk eurytmiskole, hvorpå *alle* ler, for eurytmi har *vi* aldri forstått, *vi* vil ikke forstå voksne mennesker som sleper seg over svett vinylgulv i flagrende gevanter og med pesende pust, på det punket er *vi* enige» (Harstad 2002: 172, min kurisvering). Et uttalt «vi» beskriver altså gruppens felles historie og interesser i denne setningen. Referansene til den svenske musikken, som for dem alle er kjent, understreker at fellesskapet eksisterer på et estetisk plan, og tematiserer også nærheten mellom Norge og Sverige, både språklig og fysisk. Svensk populærkultur er på mange områder tilsvarende norsk og kommer enda nærmere av at mange svenske ungdommer jobber i Norge i en periode, slik de to jentene i «jeg går hjem» planlegger. I «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö», som er en sang på et album av det svenske Nationalteatern, er det kun tittelen som uttrykker dette. Det svenske fungerer som en kontrast til Karen Beate Sognsvolds verdenserobring, som selvfølgelig strekker seg langt utenfor Skandinavias grenser. Den svenske tittelen blir i møte med henne og hennes verdensbilde så å si synonymt med den lokale, norske kulturen. Likevel presenteres Sverige som Norges storebror gjennom bruken av svensk populærmusikk; det henvises nemlig ikke til norsk musikk, bortsett fra barnesanger.

Referansene til populærmusikk i *Ambulanse*, fungerer som vist på flere måter: For det første er de markører for kulturell tilhørighet og estetisk fellesskap, og de befester tid. Artistene som nevnes i tekstene, har til felles at de hadde stor suksess på 1990-tallet, og bruken av dem fungerer derfor til å befeste novellenes karakterer til et bestemt tidsrom og fungerer i denne sammenhengen som en sosiokulturell plassering.²⁴ Musikken til disse artistene klassifiseres gjerne som «alternativ musikk» og stiller seg slik på siden av det ordinære og massekultur-fellesskapet. Slik definerer også hovedpersonene seg som tilhørende et fellesskap på siden av det etablerte. For det andre viser de hvordan individene er under konstant påvirkning fra kunst og kultur, gjennom ulike medier. Med Björk-referansen formulerer den implisitte forfatteren en forklaring på og et mantra for bruken av referanser i novellene; det er umulig *ikke å referere* til populærkulturelle referanser fordi individet bestandig er under påvirkning av ulike kulturuttrykk gjennom media. Referansene viser slik til

²⁴ Kun et sted befestes tiden helt konkret: «Hundre og tolv millioner passasjerer fløy inn og ut av Heathrow, Gatwick, Stansted, Southampton, Edinburgh, Glasgow og Aberdeen i løpet av 1999», leser hovedpersonen i «pleksi» i et magasin på flyet» (Harstad 2002: 40).

Appadurais *mediascape*. Med økt sirkulasjon av kultur gjennom alle typer medier, konstitueres også verdensbildet ut fra dette og resulterer i at en stadig tyr til populærkultur i dagliglivet. For det tredje er referansene også utvidende i forhold til innholdet. Referansene fungerer både stemningsskapende og tematisk utvidende for den innvidde leser. For den uinnvidde leser kan de heller virke distanserende; novellene handler om noen andre, et fellesskap en selv ikke tar del i. Slik virker også referansene konstituerende i forhold til novellenes realisme; det er eksisterende band og sanger det refereres til, som den innvidde leseren kan gjenkjenne og slik innlemmes i et estetisk fellesskap med novellenes karakterer og den implisitte forfatteren.

Det finnes også referanser til eldre populærmusikk i novellen, knyttet til tilbakeblikk og nostalgi, eller til konsum, noe som viser estetiske fellesskaps korte varighet. I «vietnam. torsdag» forteller den vietnamesiske kvinnen til psykologen at hun fikk et blad på et feltsykehus i Vietnam, og at det var særlig et bilde i dette som gjorde inntrykk på henne: «det er tatt under en Elvis-konsert i 1957, og selv om det ikke er med i bilderammen ser jeg Elvis på scenen, *det* blikket, gitaren, hoftene, håret, og jeg ser opp og ser at hun har gått bort til stereoanlegget, det blir stille noen sekunder, så fylles rommet til lyden av Elvis» (Harstad 2002: 58). Senere samme kveld, ringer psykologen til kvinnen og ber henne bli med til Graceland, som er nettopp Elvis' hjem. Symbolet «Elvis» brukes i novella som kontrast til den vietnamesiske kvinnens forståelse av Vietnam. I tillegg knyttes referansen til en felles idoldyrking, et estetisk, globalt fellesskapsprosjekt: «Idolene makter faktisk et lite mirakel; de får det utenkelige til å inntreffe: De tryller frem 'opplevelsen av fellesskap' uten noe reelt fellesskap, gleden ved å høre sammen uten ubehaget ved å være bundet. Samhørigheten *føles* ekte, den *gjennomlevs* som ekte» (Bauman 2000: 109). Behovet for fellesskap i krigs- og krisetider er stort, og et estetisk fellesskap er åpent til enhver tid. Det står klart når behovet melder seg.

Hun sier: Se godt på det bildet. Se alt du klarer, for du kommer aldri til å se det igjen. Det tas ikke slike bilder lenger. Det er kanskje det som er så trist. Og vi gikk glipp av det. Det at jeg aldri kunne sitte slik, på første rad, med vidåpent ansikt og tenke at nå, akkurat nå, er jeg lykkelig. Der har du Vietnam, som følelse, det at det aldri kan bli slik, at jeg alltid skal sove på siden hver natt, fordi huden fortsatt er for øm til å ligge på, at jeg ikke skal kunne være så ubeskyttet noen gang, så uskyldig, så ekstatisk, som på det bildet, det er det som gjør vondt. At jeg er så nær det bildet, at jeg er på første rad hver gang jeg hører ham, hver gang jeg spiller av en av platene, men at jeg aldri kan være der, fordi det ikke gikk som det skulle, fordi det på et tidspunkt ble Vietnam. Fordi ingenting ble slik som det skulle. Kan hende er det derfor jeg må skade meg selv. For å reversere prosessen kanskje. Det hender jeg tenker at om jeg bare skader meg nok, vil jeg kunne snu historien. At ting vil bli som de skal. Det hender jeg drømmer at jeg er på den konserten der. At jeg sitter der, på første rad, i ny kjole, med venninnene mine, og at vi skriker, herregud som vi skriker. Det hender jeg husker øyeblikk fra konserten, fra timene før, falske, opparbeidede minner av meg og venninnene mine utenfor konsertsalen (Harstad 2002: 59).

Til tross for at bildet representerer et fellesskap hun har gått glipp av, er likevel er hennes *forestilling* om dette fellesskapet, så sterk at det også her er nærmest glidende overganger mellom den selvopplevde realiteten og det ubevisst approprierte, representasjonen. Det sies også tidligere i novella at kvinnen har problemer med å skille mellom det som var selvopplevd under krigen, og det hun senere har blitt fortalt (Harstad 2002: 45). Dette er en parallell til det hovedpersonen uttrykker i «113»; gjennom stadig å være under påvirkning fra alle kanter, reforhandles og reproduseres både realitet og fiksjon. Bruken av Elvis kan derfor forstås på flere måter: Den vietnamesiske kvinnen hadde fått det amerikanske magasinet fra sekstitallet på feltsykehuset etter at alle andre hadde lest det. Psykologen antar «automatisk og ungdomsromantisk» at hun hadde fått det av amerikanske soldater eller at det ble gjenglemte av dem da de gjennomførte landsbyen (Harstad 2002: 55). Her reproduserer altså psykologen «automatisk» etablerte, *orientalistiske* forestillinger om Vietnamkrigen, nettopp av den typen som den vietnamesiske kvinnen vil gjøre noe med. Elvis Presley hadde enorm kommersiell suksess fra 1950 til 70-tallet, det er altså ikke tilfeldig at det er akkurat ham som representerer vesten og stormaktene og et lykkelig estetisk fellesskap. Det er likevel paradoksalt at den vietnamesiske kvinnen knytter lykke til bildet av ham, når han var et produkt av den samme nasjon som angrep Vietnam. Elvis-referansen underbygger altså på den ene siden den historiske fortellingen, på den andre siden fungerer den som kontrast til den vietnamesiske kvinnens tragiske historie. Elvis-referansens viktigste funksjon er likevel den paradoksale: Stormakten USA fremstår både som det som skader verden, men også det som gir verden plaster på såret, i form av kommersiell underholdningskultur.

I et tilbakeblikk til en klassefest i «jeg går hjem», er det Percy Sledge som akkompagnerer situasjonen. Percy Sledge var en amerikansk R&B-artist som gjorde stor suksess med sangen «When a man loves a woman» i 1966. Sangen fikk en renessanse på 1980-tallet etter å ha blitt brukt i en tv-reklame for Levi's. Tilbakeblikket til klassefesten er både nostalgisk, tidvis sårt, og ett av få humoristiske innslag i novellene.

jeg ventet på at det skulle bli så sent at vi skrudde ned lysene, at klokken skulle bli ti, slik jeg hadde hørt var vanlig, lysene skulle skruses ned, det skulle være Percy Sledge og svak belysning (danskebåtaktig), og så skulle det være lov å danse med hverandre. [...] Percy sang og jeg kunne melodien, mor hadde lp-en (Harstad 2002: 173).

På flere måter representerer klassefesten et forsøk på å reprodusere etablerte forestillinger om den typen arrangementer, og barns forsøk på etterlikning av de voksnes mønster.

Forventningen om hva som skal skje når det blir sent, og lysene dempes er en av dem, en annen er bekledding: «jeg var den eneste som hadde tatt på meg dress, jeg trodde det var slikt man gjorde, det var slikt mine foreldre trodde man gjorde, jeg hadde fars mørkeblå dress, den

altfor store dressen, med oppbrettede bukseben, den fikk meg til å ligne en mark i seksmannstelt» (Harstad 2002: 172). Det «danskebåtaktige» er en annen forestilling. Dermed står referansen til Percy Sledge, som et eksempel på reproduksjon av forestillinger og fortellinger som kan minne om Baudrillards *simulasjon*: Handlinger gjøres etter modell av en virkelighet som ikke nødvendigvis er så entydig som reproduksjonen. Igjen er det også et amerikansk kulturelt fellesskap det henvises til, Percy Sledge og i forlengelsen, Levi's, som skaper forestillingen om den tids lykke og fellesskap.

I «klor» spilles Righteous Brothers' «Unchained Melody» av på kafeen på kjøpesenteret der hovedpersonen og Sarah drikker kaffe etter skolen. Sangen er i likhet med «When a man loves a woman», en svært kjent og klisjéfyllt sang. Fortellerens beskrivelse av hvordan sangen inntar rommet, er heller negativ: Radioen «skurrer», «spyr» og «gnistrer» den ut, ledsaget av anmassende reklame over høyttalerne – de sitter tross alt på et kjøpesenter (Harstad 2002: 133):

Vi sitter i kafeen, i kjøpesenteret, og høyttaleren på veggen skurrer ut *Unchained Melody* og jeg er så trøtt, så lei av å være redd, så lei av alt vannet og det jeg ikke får til og jeg er så redd for at det ikke skal gå og at jeg ikke skal ha noen fremtid og radioen i kafeen spyr ut *Unchained Melody* og det skurrer høyt og over det igjen, i den andre høyttaleren, opplyser en stemme om dagens tilbud i vintersportavdelingen [...] og radioen gnistrer ut *Unchained Melody* før den avbrytes av en stemme som sier at klokken er fire og at vi får nyheter og jeg bøyer meg over bordet mot henne og sier *hva skal du gjøre i kveld*, og hun kysser meg (Harstad 2002: 133).

Baumans skriver at «kjøpesentrene er konstruert slik at de skal holde folk i gang, se seg rundt, la dem være grenseløst underholdt [...] de må ikke oppmuntres til å stoppe opp, se på hverandre, snakke med hverandre, tenke på [...] ikke bruke tiden på noe som er uten kommersiell verdi» (Bauman 1998: 44). I «klor» kobles likevel massekultur og konsumkultur sammen med de intime, indre bekjennelsene til den unge gutten og det muligens spirende forholdet til Sarah. Bruken av sangen er derfor satirisk, og selv om det ikke er et hypertekstuelte forhold mellom sang og tekst, kan resultatet i denne perioden, forstås som en travesti eller karikatur; den tynnslitte kjærlighetssangen akkompagnerer det forelskede paret, som er et evig motiv, der de befinner seg i kapitalismens innerste kammer. Sangen ledsages av en kritisk fremstilling av kjøpesenteret slik det preges av tynnslitte melodier og «dagens tilbud i vintersportavdelingen, hvor billige akebrett selges til dumpingpriser, og importerte druer, epler og tomater som alle har blitt sprøytet med sennepsgasslignende preparater og genmanipulert opp til skrekkfilmstørrelser, og som selges til utrolig lave priser» (Harstad 2002: 133).

Mens referansen til Elvis og Percy Sledge, har det til felles at de er forbundet med tilbakeblikk og et umulig eller avsluttet estetisk fellesskap, fremkommer bruken av

Unchained Melody som karikerende i forhold til avsluttede estetiske fellesskap, som etter sin levetid, eksisterer sammen med et konsumfellesskap. Kritikken av koblingen mellom estetiske fellesskap og konsumfellesskap, er derfor felles for disse intertekstuelle referansene.

Det finnes også henvisninger til en annen musikktradisjon i novellene, som kan knyttes til ansikt-til-ansikt-forpliktelse, sam-tilstedeværelse og det nasjonale. I «113» synger ambulansesjåførens sønn på ulike barnesanger; «han tar bollen over på tallerkenen sin, spiser, synger, lille Petter Edderkopp, han synger høyt. Er fornøyd» og «Andreas synger. *Bæ bæ lille lam, har du noe uuuuulll?*» (Harstad 2002: 25, 27). Andreas er det eneste barnet i novellene, og bruken av barnesangene understreker hans «barnslighet» og barndommens uberørthet (Harstad 2002: 27). Likevel opptrer disse versene som kontraster til den ellers konsumpregede estetiske sfæren karakterene og novellene henviser til (Harstad 2002: 27). Der de andre estetiske fellesskapene utgjør kortvarige og løse forbindelser, er barnesangene uttrykk for lengre tidsaspekter, som går over flere generasjoner og slik står for mer varige forbindelser.

«*Byssan lull koka kittelen full, det kommer tre vandringsmän på vägen, og så må barnet sove og så må jeg inn på kjøkkenet for å fortsette listen jeg begynte på tidligere i dag, etter middagen, listen over ting som trengs å gjøres i den nærmeste fremtid, det finnes alltid ting å gjøre*» (Harstad 2002: 105). Å synge for barnet inngår for hovedpersonen i «oversikt» i den uendelige rekken av ting han *må* gjøre. Strofen beviser et varig fellesskap, som også er delt på tvers av nasjonale grenser, men stemningen barnesangene i «113» skapte, er her byttet ut med et mekanisk preg. Imidlertid viser også denne henvisningen til en reell sam-tilstedeværelse.

I «113» spilles det over radioen «nattønsker fra forelskede par der ute, i byen, i landet» (Harstad 2002: 29). Dette er også en generell beskrivelse som er knyttet til følelser av tillit og også knyttet til selv-avsløring. I tillegg knyttes også forelskelse og intime følelser til et nasjonalt fellesskap. «til», novella som skiller seg fra de andre både ved at den har et mer poetisk uttrykk og direkte tematikk, finnes også en musikkbeskrivelse: «jeg spilte litt gitar for det skulle man gjøre, jeg spilte gitar for deg, de tre sangene jeg kunne for deg og du sang, satt på terrassen og sang, og verden sang tilbake til deg» (Harstad 2002: 179). I beskrivelsen ligger det et paradoks i at hendelsen både beskrives som poetisk og romantisk, men også skjemapreget; han spilte gitar «for det skulle man gjøre». Det samme motivet går igjen i flere av novellene, «Jeg har vært ute og sett etter i postkassen, stjålet naboens reklamebrosjyrer, noe skal man jo ha å lese til frokost» (Harstad 2002: 162). Dette er med på å understreke de gjennomgripende beskrivelsene av det skjematisk og rutinepregede i folks liv; de forsøker å skape seg en meningsfull hverdag sammen med andre mennesker, men handlingene de gjør, er

simulasjon og *simulacra* av populærkultur og etablerte fortellinger om hvordan verden er. Disse referansene, føyer seg sammen med blant annet beslutningen til hovedpersonen i «jeg går hjem», om å bli gartner, og mengden av ønsker om ikke-mediert, men direkte kontakt og kommunikasjon, i novellenes forsøk på å etablere solide og varige forbindelser og fellesskap.

3.3 Krig og katastrofer som populærkultur

This book is to be neither an accusation nor a confession, and least of all an adventure, for death is not an adventure to those who stand face to face with it. It will try simply to tell of a generation of men who, even though they may have escaped its shells, were destroyed by the war (Remarque 1928).

Sitatet er epigrafen i Erich Maria Remarques *All Quiet on the Western Front* (1928), romanen og filmen (1930, 1979), som jeg tolker at novella «ambulanse» går i dialog med. I en bisetning fortelles det at hovedpersonen en kveld så en dokumentar om forfatteren Erich Maria Remarque, kjent blant annet for romanen *All Quiet on the Western Front* (1929), som handler om Remarques egne erfaringer fra tysk side under første verdenskrig, en krig som beskrives som meningsløs og grusom. Romanen ble filmatisert både i 1930 og 1979; filmene fremviser grusomheten ved krigen, og diskrepansen mellom soldatenes tjenesteopplæring og de opplevelsene de faktisk fikk i felten. Sitatet øverst, illustrerer novellenes, men også andre tekster av Harstads, holdning til underholdningskultur som baserer seg på virkelige hendelser: Hvem har rett til å fortolke og presentere fortidens hendelser? Kan krig og katastrofer belyses gjennom underholdning og kunst? Disse og andre spørsmål omkring estetikk og etikk, tematiseres i *Ambulanse*, og i enda større grad i Harstads siste bok, *Osv.* (2010). I «ambulanse» kryssklippes det mellom situasjonen i ambulansen og scener fra en film om første verdenskrig. Jeg leser denne bruken av koblinger mellom populærkultur og faktiske hendelser, som kritikk av populærkulturens populistiske og virkelighetsfjerne fremstilling av krig og katastrofer. Interessant er det da at også *Ambulanse*, er en behandling av virkelighetens hendelser; Harstad og Remarque omskriver begge virkeligheten til fiksjon og reproduserer fortidens krig og kriser.

I «ambulanse» markeres hovedpersonens bevisstløshet av at han beveger seg inn i et krigsherjet filmlandskap. Han glir inn og ut av bevissthet, og det kryssklippes mellom situasjonen i ambulansen, tilbakeblikk til hans eget liv og til krigsscene i en film som han selv forteller seg inn i; «jeg forsvinner inn i lerretet, inn i filmen, og jeg befinner meg på en slagmark, et eller annet sted i Europa, kanskje Verdun, jeg ligger i en skyttergrav sammen med en haug tyske soldater» (Harstad 2002: 151). Det er to perioder i novella som inneholder scener fra en krig. Den første kommer som et resultat av et hjerteinfarkt nummer to i

ambulansen og knytter også scenen an til film: «de roper noe til meg, men jeg kan ikke høre dem, lydene av granater som slår ned og kaster jord og kroppsdelar over meg, er for høy, dessuten ligger det en infernalsk støy av noe som ikke kan være annet enn heroisk filmmusikk over hele landskapet» (Harstad 2002: 151). I løpet av perioden beskrives ubehaget og grusomheten ved krigen detaljert, sett fra en skyttergravsoldats perspektiv. Kommentaren om heroisk filmmusikk fungerer som en satirisk ironisering over den klassiske fremstillingen av krig på film, alltid ledsaget av musikk som forsterker handlingens patos, for at seeren skal kunne leve seg inn i handlingen. Dette sammenfaller med den praksis Stephen Greenblatt formulerer i «Mot en kulturens poetikk» (2003). Han eksemplifiserer hvordan både politikere og underholdningsindustrien medierer eller forklarer virkeligheten ved hjelp av *fiksjon*, for å gjøre virkeligheten *mer virkelig*. Slik kan altså kommentaren om «heroisk filmmusikk», i det som er en heller realistisk periode om første verdenskrig, leses som en kritikk av den måten underholdningsindustrien forvrenger og endrer virkeligheten på i et forsøk på å gjøre den *mer virkelig* eller *mer konsumvennlig*. Denne perioden glir senere over i den faktiske virkeligheten i ambulansen: «og en soldat kommer til syne over kanten av graven, midt i den tunge, glidende gassen som velter fremover langs bakken, ned i hullene våre, han er kledd i gul og rød uniform, og han roper på meg [...], han trekker i meg og klapper til meg i ansiktet, og jeg er tilbake i ambulansen» (Harstad 2002: 151). Slik er overgangene mellom fiksjon og virkelighet illustrert rent konkret, på en måte som igjen kan minne om Baudrillards begrep *simulasjon*: I vår tid er realitet og representasjon så blandet og knyttet sammen, at det er vanskelig å definere hvor den første begynner, og den neste slutter (Baudrillard 1994).

Dialog med filmen som omhandler første verdenskrig er for det første er en påminnelse om det som har hendt, en krig og tragedie som verden har opplevd, samtidig som det på den andre siden uskadeliggjøres ved at det legges et filmfilter med filmmusikk over det tragiske og i det at novella går i dialog med et annet fiksjonsverk og slik blir en representasjon av en kopi, et *simulacra*. Forstått slik, er Harstads egen bok og denne novella med dens dialog, nok en reproduksjon av fortidens hendelser, som nok en gang medierer og legger et fiksjonsslør over de faktiske hendelsene. Det er altså et hypertextuelt forhold mellom «ambulansen» og Remarques bok, der det er en seriøs transformasjon av innholdet, det vil si en transposisjon, noe som gir hypertextualiteten og behandlingen av første verdenskrig, et alvorlig og oppriktig preg, som igjen forsterker novellas etisk forsvarlige behandling av dette temaet. Kommentaren om «heroisk filmmusikk» kan klassifiseres som satirisk, som gjør at periodene også kan klassifiseres som en travesti, en etterlikning i degraderende hensikt, der

kritikken ikke er rettet mot verken det hendte eller Remarque, men mot underholdningsindustriens fremstillinger generelt.

I «vietnam. torsdag» forsøker den vietnamesiske kvinnen å overkomme sine krigstraumer i terapi, men egne opplevelser og senere tillært kunnskap går i ett, jamfør Baudrillard: «hun sier hun husker Tet-offensiven, men hun er fra feil sted av landet til å ha de inntrykkene hun har. Kanskje har hun bare sett det på teve?» (Harstad 2002: 45). Hun forsøker å gjenopprette både ordet Vietnams betydning, bearbeide sine egne opplevelser og uttrykker frustrasjon over at andre allerede har «glemt» krigen (Harstad 2002: 45). Novella åpner med beskrivelser av måter man kan skade seg selv på, som står som paralleller til Vietnamkrigen:

Tenk deg at du trekker kanten av et papirark raskt over øyelokket. Det gjør vondt, ikke sant? Bare ved tanken? Innbill deg at du biter hardt i en ujevn binders av stål, drar den over tennene, sliter bort emaljen slik at metallet risler over nervene i tennene. Det gjør vondt. Forsøk å tenke på dette ordet:

Vietnam.

Gjør det fortsatt vondt?

Nei?

Det burde det gjøre. Det burde det absolutt. Kanskje er det det som er problemet (Harstad 2002: 44).

Avsnittet er et forsøk på å fylle ordet «Vietnam» med dets virkelige betydning, for hvordan kan en snakke om Vietnam uten å snakke om Vietnamkrigen? Gjennom flere avsnitt gjøres det forsøk på å fylle ordet med mening: «Vietnam ble ordet for alt som gikk galt» og «Vietnam burde vært et adjektiv. Det burde bety bunnløs trist» sier kvinnen i novella (Harstad 2002: 45-46). På spørsmål fra kvinnen om hva Vietnam betyr for ham, svarer psykologen: «Deg, historiene dine, ting du har fortalt meg, din far som forsvant, om kvelden, rismarker, helikoptre, jungel, jeg vet ikke ... film?» (Harstad 2002: 45). Den holdningen psykologen med det representerer, er nettopp den som den vietnamesiske kvinnen vil til livs: «for til og med som ord er Vietnam ødelagt, slitt ut. Det har begynt å bety Chuck Norris. Oliver Stone-trilogier. Det betyr lavbudsjettfilmer du sovner halvveis uti, gamle tegneserieblader fra Marvel Comics» (Harstad 2002: 46).²⁵ Felles for filmene og tegneseriene, er at de tegner et bilde av Vietnamkrigen sett fra amerikansk side, der action og spenning går foran realisme og belysning av konflikten mange sider. Ordet er altså så degenerert at det er blitt synonymt med dårlig eller lett masseunderholdning. Senere i novella har psykologen tatt innover seg betydningen av ordet, for når den vietnamesiske kvinnen spør ham hvordan *han* har det, svarer han «Vietnam» (Harstad 2002: 53). I novella gjøres det altså et forsøk på å definere «Vietnam» semantisk fremfor geografisk: På denne måten forstås ikke Vietnam som navnet på

²⁵ Chuck Norris er en amerikansk action-skuespiller med bakgrunn i det amerikanske luftforsvaret, som har spilt i Vietnamkrig-trilogien *Missing in Action* (1984, 1985, 1988); Oliver Stone er en amerikansk regissør kjent for *Platoon* (1986), *Born on the Fourth of July* (1989) og *Heaven and Earth* (1993) som alle handler om Vietnamkrigen; Marvel Comics er et tegneserieforglag som har utgitt en rekke blader med handling som finner sted under krigen (eller har det som bakteppe, for eksempel *The Punisher*).

det geografiske stedet Vietnam, men heller på Vietnamkrigen og dens ettervirkninger, individenes krigstraumer.

I «airbag» sammenliknes direktøren for airbagfirmaet som produserer den ikke-fungerende airbagerstatningen Airmergency™, med Mao Zedong: «produktutviklingsjefen som sitter ved siden av direktøren, Formann Mao» og «Mao kjører selvsagt ikke bil selv, han er tross alt ikke suicidal» (Harstad 2002: 86, 87). Direktøren og Mao var altså begge øverste leder i et foretak som tok liv i redningens navn. Maos visjon var at han arbeidet for folkets frigjøring, i folkets favør, og at hans ledelse og regime var en redning for den fattigdom og arbeidsløshet folk opplevde. Direktøren i airbagfirmaet er tilsvarende en redningens mann som likevel kun fører død og tap med seg. Direktøren blir slik stående som en markedets Mao; han inngår avtaler med store bilprodusenter som Ford, Mercedes og BMW, hvis foretak og miljøskadelige virksomhet også kan diskuteres, om å levere billige airbagerstatninger til dem og flytter produksjonen til Estland, Tallinn, for å gjøre det enda billigere, og mer profitabelt for seg selv og firmaet. Parallellen som brukes, er eksplisitt og satirisk, det er ikke snakk om et hypertextuelt forhold, men et symbolsk forhold mellom bestemte elementer, som lader teksten i negativ forstand.

Disse tre novellene reiser alle spørsmål omkring hvem som har rett til å fortelle historier fra virkeligheten, hvordan disse skal presenteres, og hva som skal vektlegges i slike fremstillinger. Mens «vietnam. torsdag» eksplisitt går til konfrontasjon med underholdningsindustriens representasjon og reproduksjon, og det i «airbag» er punktvis paralleller, er forholdet mellom faktisk hendelse, reproduksjon og re-reproduksjon sentralt i «ambulanse». Den førstnevnte novella bruker fortidens krig som et estetisk virkemiddel, den andre parallelliserer og den sistnevnte sammenlikner. Dermed problematiseres forholdet mellom virkelighet og fiksjon på flere måter i *Ambulanse*. Kanskje kan også disse novellene leses som en diskusjon omkring Harstads egen praksis; er han kvalifisert for og har myndighet til å fortelle disse historiene og trekke paralleller?

3.4 Avslutning. Vev og fellesskap

Det er som vist, mange intertekstuelle referanser i novellene i *Ambulanse*, som opptrer på ulikt nivå. Jeg har i denne gjennomgangen valgt på den ene siden å skille mellom referanser til henholdsvis film og musikk, og på den andre siden mellom *umarkerte* og *markerte* referanser. De fleste av referansene er ikke uthevet eller markert, men inngår relativt ubemerket i de lange indre monologene, eller i korte setningsfragmenter. Dette understreker

en forståelse av intertekstualitet à la Barthes; teksten er en vev av tidligere ytringer og kulturuttrykk, og det er ikke nødvendigvis et mål å spore disse tilbake til en opprinnelse. Referansene forstått på denne måten, er uttrykk for den informasjonsflyt og skiftende omgivelser, individer daglig forholder seg til og bruker som redskaper for forståelse av både seg selv og sine sosiale omgivelser. Åpenbar sitering, hentydninger til andre verk eller plagiering, er *intertekstuelle* referanser, ifølge Genette, og dette er den andre typen referanser som finnes i *Ambulanse* (Genette 1997a). Enkelte av novellene går tettere i dialog med tekstene de siterer, imiterer eller transformerer, noe som også virker utvidende i forhold til novellenes betydning og fortolkningsramme.

Umarkerte referanser viser til en ustabil, skiftende og flytende ramme og markerte referanser til estetiske fellesskap og selvets refleksive identitetsprosjekt. Disse fellesskapene henger sammen med tendenser, sosiale relasjoner og trender, noe som gjør dem midlertidige. Likevel kan individet oppleve følelser av trygghet og tilhørighet knyttet til disse fellesskapene, noe også *Ambulanses* karakterer påpeker. Det er også tydelig intertekstuelle referanser er uttrykk for hovedpersonenes kulturelle tilhørighet og identitet. Da det også i novellene, refereres umarkert og assosiativt til film og musikk, er dette uttrykk for den jevne informasjonsstrøm som er karakteristisk for senmoderniteten. Disse referansene understreker karakterenes ubevisste, globale orientering og viser at *mediascape* er et internasjonalt landskap. Denne beskrivelsen er også gjeldende for de referansene som er knyttet til krig og katastrofer. Representasjon av krig og katastrofer i film og litteratur, kan bidra til en forvrenging og endret forståelse av hva som i virkeligheten hendte. Med det oppstår en diskrepans mellom de som faktisk deltok i hendelsene i virkeligheten, og de som får innblikk i hendelsene gjennom representasjonen. Diskrepansen kan forstås å være mellom et faktisk fellesskap og et estetisk fellesskap.

Referansene til barnesanger og musikk utøvet i sam-tilstedeværelse og i relasjoner med fundamental tillit skiller seg fra de resterende henvisningene. Disse er ikke (lenger) produkt av markedsstrategier og salg, men fortsetter å eksistere ved muntlig overføring fra en generasjon til den neste. Måten disse kulturuttrykkene overlever på, står altså i forbindelse med tidligere tiders muntlige tradisjoner, jamfør folkeeventyr og sagn. I tillegg er disse referansene også av nasjonal karakter, mens de øvrige viser til et vestlig, engelskspråklig estetisk fellesskap.

4 Banal kosmopolitisme

I dette kapitlet drøfter jeg *Ambulanse* med utgangspunkt i at novellene tematiserer fellesskap som eksisterer på grunnlag av det Ulrich Becks beskriver som *banal kosmopolitisme* (Beck 2006). Jeg tolker novellene dit hen at de belyser flere globale, anonyme fellesskap:

Risikosamfunnet, fellesskap skapt av senmoderne kommunikasjon og konsumsamfunnet. Som denne gjennomgangen viser, fungerer disse fellesskapene, i likhet med estetiske fellesskap, til på den ene siden å fremkalle følelser av tilhørighet hos karakterene i *Ambulanse*, mens de på den andre siden også illustrerer flyktigheten i disse fellesskapene: «Det er tiden for ‘fleksibilitet’, for ‘nedbygging’ og ‘outsourcing’, en tid for forhold som varer ‘inntil videre’, ‘så lenge en har lyst’ og aldri lenger enn det» (Bauman 2000: 76). I *Ambulanse* er det lite kontakt menneskene mellom, og følelser omkring usikkerhet, ensomhet, resignasjon og risiko ligger latent. Karakterenes liv er preget av *ansiktsløse forpliktelser*, som vil si tillit, ikke til andre individer, men til *abstrakte systemer*, og *sivil uoppmerksomhet*, som betegner måten ukjente individer overser hverandre på, ved tilfeldige møter (Giddens 1999:73-74).

Gjennomgangsmotivet ambulansen, tolker jeg i denne diskusjonen som et symbol på risikosamfunnet, noe som åpner for en lesning i denne retningen. Risikosamfunnet tematiseres for øvrig både på et globalt og intimt nivå. Jeg drøfter hvilke tilpasningsreaksjoner hovedpersonene har i møte med risikosamfunnet, og hvordan valg av reaksjonsmønster fører til fellesskapsdannelse eller mangel på fellesskap. Deretter diskuterer jeg hvordan tid-og-rom-kompresjonen synliggjøres gjennom reisende karakterer og kommunikasjon på tvers av store fysiske avstander, og at dette eliminerer et lokalt og stedlig fellesskap, samtidig som det skaper et globalt og anonymt fellesskap. Bruken av senmoderne kommunikasjonsmidler og deres funksjon som antisosiale redskaper, drøftes med vekt på at de eliminerer en lokalitet og mulig ansikt-til-ansikt-forpliktelser. Til sist gjør jeg greie for nok et globalt, anonymt fellesskap, konsumfellesskapet eller konsumsamfunnet, også her med vekt på tid-og-rom-kompresjonen, jamfør Giddens: Hvordan merkevarer fungerer som symbolske tegn, som spres på tvers av grenser (Giddens 1999: 27-30).

4.1 Risikosamfunnet

det finnes så mange mennesker å redde der ute, så mange som ligger og venter, ligger og ser i taket, eller med lukkede øyne, forsøker å ignorere smertene i ryggen, i bena, utover i armene, respirasjonsproblemer, eller de har gått over i sjokk, blitt apatiske, likegyldige til om noen vil komme, men det skal det, noen skal komme og redde også deg (Harstad 2002: 12).

Sitatet fra «113» uttrykker både hovedpersonens opplevelse av en risikofylt verden og utpreget tillit til at ekspertsystemet han er en del av, fungerer som det skal. For å være et fungerende individ i samfunnet, er tillit til ekspertsystemer nødvendig (Giddens 1996: 30, 72). *Ekspertsystemer* er abstrakte systemer, av teknisk eller faglig art og ekspertise som organiserer store deler av samfunnets materielle og sosiale omgivelser. Disse eksisterer på grunnlag av folks tillit til dem, ettersom de er umulige å kontrollere for vanlige mennesker; dette er altså systemer som gir garantier for forventninger på tvers av tid og rom (Giddens 1999: 31-32). I *Ambulanse* uttrykkes tillit til bilers og flys sikkerhet, samt, mest sentralt, tiltro til at ambulansen dukker hjelpende opp når den blir tilkalt.

I hovedsak plages hovedpersonene i *Ambulanse*, av ensomhet og resignasjon. Disse følelsene gjør de eksplisitt rede for, og implisitt gjennom beskrivelser av iterative, begivenhetsløse dagligliv uten kontakt med andre mennesker. Mangel på fellesskap og trygghet; fundamental tillit og gjensidig selv-avsløring er det som i hovedsak gjør at de opplever verden som risikofylt. Dette er aspekter ved en banal kosmopolitisme, i det at individenes sosiale liv er endret både av bevissthet om globale trusler gjennom økt informasjonsstrøm, ved at de løper risiko i daglige aktiviteter som for eksempel bilkjøring og flyturer, og på intimt nivå i at kjernefamilien mister sin betydning, arbeidsledigheten øker, samt økt individualisering. I møte med nye tendenser, endringer og risiko, har individer visse reaksjonsmønstre. Giddens skisserer fire *tilpasningsreaksjoner*, i beskrivelsen av hvordan mennesker forholder seg til verdens risikoprofil i senmoderniteten. *Pragmatisk aksept* er fokus på overlevelse, hverdagsproblemer og -oppgaver. Verden er så stor og uoversiktlig, at man uansett ikke har mulighet til å kontrollere eller forberede seg på alle scenarioer; «alt man kan planlægge eller håbe på er midlertidige fordele» (Giddens 1999: 117). Reaksjonsmønstrer kan føre til handlingslammelse og har tilknytning til både underliggende angst, en pessimistisk grunnfølelse og et ambivalent håp. *Vedholdende optimisme* viser til en tro på kunnskap, sosiale og teknologiske løsninger; «basert på den opfattelse, at fri rasjonel tænkning – og i særdeleshed videnskapen – kan give en langvarig sikkerhet, som ingen andre betragtningsmåder kan måle sig med» (Giddens 1999: 118). *Kynisk pessimisme* er at en forholder seg til angsten skapt av verdens farer, enten med humoristisk eller verdenstrøtt innstilling. Kynisme kan også eksistere sammen med en desperat håpefullhet, pessimismen alene som en innstilling om at det går galt uansett hva (Giddens 1999: 119). *Radikalt engasjement* er en optimistisk innstilling av praktisk motstand mot kilder til fare; ettersom vi er kjent med farene, bør vi gjøre hva vi kan for å unngå dem (Giddens 1999: 117-119).

Tilpasningsreaksjonene brukes i fortsettelsen i beskrivelser av hvordan hovedpersonene i *Ambulanse* forholder seg til opplevd risiko. Hvilke tilpasningsreaksjoner de representerer, henger også sammen med i hvilken grad de deltar i fellesskap. I hovedsak har de en pragmatisk aksepterende- eller en verdenstrøtt holdning, til verdens og egne problemer. Den implisitte forfatteren inntar en ambivalent holdning. Lyspunkter finnes imidlertid i «113» og «klor»; ambulansesjåføren holder tross en pessimistisk grunnfølelse, på tilliten til ambulansen, og eleven bestemmer seg for å overkomme egen frykt og bestå svømmeprøven – de har begge tro på kunnskap og sosiale løsninger.

I «airbag» beskriver hovedpersonen hvordan både han og de andre ansatte i firmaet Airmergency™ er klar over hvor lite funksjonelle airbagerstatningene de produserer og promoterer er. Likevel fortsetter de sitt daglige virke og tar bussen for ikke å utsette seg selv for den egenproduserte risikoen. Dermed inntar de alle en *pragmatisk aksepterende* eller *kynisk pessimistisk* holdning, der de riktignok tenker på risikoen og tar forhåndsregler, men velger ikke å snakke om det da det vil konkretisere problemet: «Dette gnyet, dette evinnelige skvalderet om progresjon, det er til å få migrene av, babbel, det er det det er, babbel, og rapporten ligger på bordet, prognosene for de neste seks månedenes salg av airbagerstatningen Airmergency™ som vi alle stilletiende vet ikke fungerer» (Harstad 2002: 86). Produksjonen og salget baserer seg altså på folks tillit til airbagen som ekspertsystem: «Når jeg velger at stige ind i min bil, aksepterer jeg denne risiko, men stoler samtidig på ekspertenes garantier om, at risikoen er minimert så meget som muligt», skriver Giddens om tillit til bilens ekspertsystem (Giddens 1999: 31).

Novella fremstår slik som en kritikk av markedets press om effektivitet og lønnsomhet, som fører til at tilliten til ekspertsystemene ikke imøtegås i realiteten: «Våre er billigere, salget har økt med seksogførti prosent bare de siste seks månedene, og antallet biler som kommer til å drepe sjåførene sine der ute, er estimert til 120 000» (Harstad 2002: 87). Produksjonen er flyttet ut av landet for å spare penger, noe som også forringer produksjonen, selv om det lokale ekspertsystemet har overført sin «ekspertise» til de nye produsentene:

I etterkant har vi byttet produksjonsland, flyttet det hele til Estland, Tallinn, det er billigere, byttet ut enkelte materialer med billigere erstatninger, og estlenderne er utlært hos oss, utplassert på de forskjellige fabrikkene i Europa, eksperter, de setter sammen komponentene, på en litt annen måte enn prototypene, kostnadsbesparende, og dette har ført til at de færreste putene fungerer, men erstatningssakene har likevel vært fraværende (Harstad 2002: 93).

De utlærte ekspertene har fått kunnskapen sin fra det vestlige Norge, og i østlige Estland kan de jobbe for slikk og ingenting, noe som går utover «‘garantier’ for forventinger på tværs af udstrakt tid-rum» (Giddens 1999: 32). Andersen skriver at dette er et trekk ved den

globaliserte kapitalisme: «Produksjon henlegges ofte til land der arbeidskraften er billig; i andre tilfeller lønner det seg å flytte på store befolkninger av ‘gjestearbeidere’» (Andersen 2013: 36). I tillegg kan sitatet leses som en kritikk av vestlig selvgodhet og trygghet på egne ekspertsystemer. Når hovedpersonen likevel bestemmer seg for å ta tak i den uetiske produksjonen, skifter han til et *radikalt engasjement* og vil gjøre motstand mot kildene til fare (Giddens 1999: 119). Han har slik en utviklingskurve fra passiv vitende til engasjert handlende.

Frykt for globale katastrofer og farer, uttrykkes eksplisitt i «oversikt», der hovedpersonen listefører gjøremål, som øker i intensitet og alvorlighetsgrad mot slutten av novella. Utgangspunktet for listeføringa er hovedpersonens følelse av at det er så mye han må gjøre og burde ha gjort, og at han må forberede seg, uten at han helt har klart for seg hva han forbereder seg til. Han er kjent med ekspertenes tilkortkommenhet når det gjelder kunnskap om kriser og velger derfor å ta saken i egne hender, fremfor fullt og helt å stole på ekspertsystemene. Forhåndsreglene vedrørende potensielle globale kriser, starter i novella med følgende punkt: «Lag plan for evakuering av familie i tilfelle naturkatastrofe» og følger med økende intensitet (Harstad 2002: 112):

Kjøp hermetisk mat, lagre vann, medisin, tepper og lignende o.l mht. naturkatastrofe.
Rake løv fra hagen.
Bygg bomberom.
Plant tulipaner.
Se til at det alltid finnes nok proviant til fjorten dager for fire personer i huset.
Sett gressklipperen i garasjen.
Kjøp portabelt toalett. Lytt til radio.
[...]
Gjem penger til to ukers matvarekjøp i stålboks med kodelås i tilfelle bankkollaps.
[...]
Gå i dekning.
[...]
Gjennomfør øvelser hver måned mht. fare for radioaktiv stråling fra nedsmelting.
Kontakt Sivilforsvaret for å få en oversikt over evakueringsruter, i tilfelle.
Gi barna oppmerksomhet og oppfordringer til å handle riktig i enhver situasjon (Harstad 2002: 114-116).

Slik kan han med Giddens' beskrivelser av ulike tilpasningsreaksjoner på samfunnets risiko-profil, også defineres som en *pragmatisk aksepterende*: Han har fokus på overlevelse og en pragmatisk deltagelse som opprettholder et fokus på hverdagsproblemer og -oppgaver (Giddens 1999: 117). Han er et eksempel på at globale tendenser også manifesteres i det lokale. Giddens stiller seg ambivalent overfor en ekstrem opptatthet av atomkrig, ettersom dette er noe som er utenfor den enkeltes handlingsramme, og han påpeker viktigheten av å avstå fra å fordype seg i muligheten av krisen, for å kunne fungere i hverdagslivet. Nettopp dette er også realiteten for hovedpersonen i «oversikt»; forberedelser

på globale kriser og «hverdagens praktiske gjøremål» listes opp side om side (Giddens 1999: 116). I fortsettelsen skriver Giddens at dette reaksjonsmønsteret kan være forenelig med en underliggende pessimistisk grunnfølelse. Den *kyniske pessimismen* som tilpasningsreaksjon, kan også karakteriseres ved pessimisme alene, der man mener at alt kommer til å gå galt, uansett hva man foretar seg (Giddens 1999: 119). Sitatet fra «oversikt» avdekker hvordan fokuset på hverdagsproblemer etter hvert glir til siden for den underliggende pessimistiske grunnfølelsen som hovedpersonen innehar. Fokuset på faren og hans endrede livsløp eskalerer også gjennom novella og står slik som det nære dagliglivets kontrast til den globale trusselen. Paradoksalt er det at hovedpersonen setter seg inn i bilen, når det er kjent at bilen er knyttet til større risiko enn blant annet fly, og etter å ha tatt alle mulige forhåndsregler ellers i livet; «jeg noterer at jeg må finne oversikten over hva ulykkesforsikringen min dekker» sier han innledningsvis (Harstad 2002: 105). Tiltroen til at ekspertsystemet virker og at han har forsikring, gjør at han likevel våger å utsette seg for denne risikoen.

I listene uttrykkes både nødvendigheten av å gjennomføre dagligdagse gjøremål, og hvordan hovedpersonen ønsker å forberede seg på mulige naturkatastrofer og menneskeskapte katastrofer: krig, bankkollaps og radioaktiv stråling fra nedsmelting. Dette betyr at risikoen har utslag også på personlig plan. Disse punktene i listene uttrykker en bevissthet om risiko som finnes i på et globalt nivå, som hovedpersonen ikke har mulighet til å påvirke selv; det eneste han kan gjøre er å forebygge og forsøke å redusere det potensielle skadeomfanget. I likhet med hovedpersonen i «airbag» er også denne mannen alene om frykten. Kona og barna nevnes kun sporadisk; søstera og faren er knyttet til gjøremål, deretter en reetablering av fellesskap. Hovedpersonen i «oversikt» deltar på denne måten i et globalt og anonymt risikofellesskap, og mangelen på relasjoner med fundamental tillit, gjør at hans frykt heller ikke møter motstand.

I «vietnam. torsdag» eksisterer en tilsvarende bevissthet og frykt om menneskeskapte kriser, som hovedpersonen presenterer i en analepse:

Jeg sier at jeg var redd da de første vietnamesiske båtflyktningene kom til Norge, jeg var redd dere skulle ta krigen med dere, jeg var redd det skulle bli krig her, og hele åttitallet var jeg redd for at vi ikke passet på grensene om natten, at Sovjet skulle komme rullende ned fra fjellet om natten, jeg sov ikke, jeg satt ved vinduet, det trakk, mor kom inn nesten hver natt, holdt rundt meg, men jeg mente vi bodde for nær, jeg spurte om vi kunne flytte, hun sa: Du blir forkjølt av å sitte her, du må sove, og så en sommer hogget de de største trærne utenfor, borte på marken, det åpnet opp, ble lysere, og etterpå rev man Muren, så rev de Bosnia noen år senere, men ingenting ble revet bort, det ble bare en større åpning mellom oss, lettere å se oss fra gaten, fra fjellene og jeg har alltid gardinene trukket for, men jeg sover fortsatt ikke (Harstad 2002: 54).

Hovedpersonen i «vietnam. torsdag» representerer flere tilpasningsstrategier. Ettersom han arbeider som psykolog, kan han tolkes å representere en *vedholdende optimisme*, med tro på

kunnskapens kraft, eller et *radikalt engasjement*, som faktisk aktivt går inn for å hjelpe, ikke med direkte påvirkning på de globale potensielle krisene, men på andre menneskers forhold til disse. Men sitatet ovenfor uttrykker likevel en frykt og en pessimisme som han forsøksvis fortrenger ved «å trekke for gardinene».²⁶ Slik kan han tolkes å representere «Plan X», et aspekt ved *pragmatisk aksept*: «den oppfattelse, at der foregår så meget i verden, som ingen kan kontrollere, at alt man kan planlægge eller håbe på er midlertidige fordele» (Giddens 1999: 117). I utdraget uttrykkes en frykt for invasjon og krig, det vil si transnasjonale operasjoner og en bevissthet om en stadig økende kosmopolitisk realitet. «Fornemmelsen af frygt, som er antitesen til fundamental tillid, vil efter al sandsynlighed fremkalde en ubevidst følelse om den usikkerhed, som menneskeheden som helhed står ovenfor», skriver Giddens, og vektlegger koblingen mellom frykt og usikkerhet, en kobling som er interessant i forbindelse med hovedpersonen i «vietnam. torsdag» sin usikkerhet og frafall fra fellesskapet (Giddens 1999: 116). Pasientenes forhold til ham er nødvendigvis preget av fundamental tillit og bør være preget av selv-avsløring, men han mangler selv den samme tilliten til andre mennesker. Han definerer seg som tilhørende et (forestilt) nasjonalt fellesskap der han frykter invasjon fra *de andre*, og han frykter at de grensene som skiller nasjonale fellesskap fra hverandre, ikke skal være sikre nok. Dermed påpeker han også hvordan et nasjonalt fellesskap er definert i forhold til hva det ikke er (jamfør Anderson 1984). Hovedpersonen uttrykker også et kosmopolitisk perspektiv ved symbolikken omkring nedhugging av trær og den påfølgende åpningen som likevel ikke endret forholdet mellom «oss og dem». Som Giddens formulerer det: «Denne situation [den overhengende atomkrigsfare] berettiger den påstand, at man ikke lenger kan tale om nogen 'andre': Både de krigsførende parter og alle dem, der ikke er med i krigen, ville lide» (Giddens 1999: 110). Forskjellen på før og etter Muren, Bosnia og trærne på marken, er derfor i tråd med Becks kosmopolitiske blikk: «Global sense, a sense of boundarylessness. An everyday, historically alert, reflexive awareness of ambivalences in a milieu of blurring differentiations and cultural contradictions» (Beck 2006: 3). De nevnte hendelsene gjør oss oppmerksomme på «de andres» eksistens, og deres problemer blir synlige for en større andel av verdens befolkning, uten at faktiske forhold endrer seg. Slik mangler hovedpersonen en *kosmopolitisk empati*, som Beck omtaler; han verken gjør noe med situasjonen eller virker nevneverdig medfølelse med ofrene for urolighetene (Beck 2006: 5-7). Hans største bekymring i dette avsnittet, er om dette vil påvirke ham selv. Hans praksis

²⁶ I «jeg går hjem» er det motsatt: «Om jeg står på stolen under det venstre vinduet, kan jeg se dem som er på vei hjem, sammen. Om våren, sommeren, er utsikten stengt av bladene på trærne», trærne stenger ham ute fra fellesskap han gjerne skulle tatt del i (Harstad 2002: 164).

som psykolog preges av likegyldighet. Samtalene med den vietnamesiske kvinnen er parallelle med de begrensede samtaler han fører med Eliza, og han har ikke kontakt med faren (jamfør «ambulanse»). Reaksjonen på og holdningen til globale kriser, er å stenge dem ute og seg selv inne. Dermed *unngår* han å delta i fellesskap; han sitter alene om kveldene og har innrettet hjemmet sitt slik at han kan sitte uforstyrret foran tv-en og kjøpe ting fra tv-shop, en interesse han imidlertid deler med faren.

Hovedpersonen i «ambulanse», psykologens far, er også pragmatisk aksepterende. Påstandene fra kona om at han er passiv og følelsesløs og hennes påfølgende utflytting, forholder han seg tilsynelatende til, med en pragmatisk ro. Etter det har gått en stund, begynner likevel tankene å kverne og han avdekker en form for desperasjon og pessimisme i forhold til sin egen ensomme situasjon. Det eneste fundamentale tillitsforholdet han hadde, er borte. En tilsvarende holdning og utvikling finnes også hos hovedpersonen i «til» som først forsøker å leve med tapet av kona, før han bestemmer seg for å avslutte livet. Men da denne avgjørelsen er tatt, er han optimistisk i forhold til verdens videre gang; selv om mennesker dør, vil nye bli født. Tanker omkring ensomhet finnes også hos hovedpersonen i «jeg går hjem». Disse takler han med passivt å stenge seg inne og unngå mennesker, og han kan slik kategoriseres som en pragmatisk aksepterende i det at han er handlingslammet. Etter møtet med den svenske jenta, kan det se ut til at utsiktene har bedret seg; handlingslammelse går over i et radikalt valg om å kutte ut studiene og heller bli gartner. Hovedpersonen i «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» er også tilsynelatende handlingslammet, men der hovedpersonen i «jeg går hjem», beveger seg bort fra denne tilstanden i møte med sitt kjærlighetsobjekt, forsterkes handlingslammelsen til hovedpersonen i «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö», i møte med Karen Beate Sognsvold.

Novellene «pleksi» og «nokia. connecting people» har det til felles at de tematiserer hvordan enkeltindividet, og dets forestillinger og handlinger, kan utgjøre en potensiell og reell fare for andre. Begge hovedpersonene bryter med den tillit som finnes til ekspertsystemer, bygninger- og flys sikkerhet, og de mangler ansikt-til-ansikt-forpliktelse i situasjonen. De utnytter den sivile uoppmerksomheten til å sette seg til doms over andres liv og død (Giddens 1999: 75-79). Mens handlingene i seg selv er såpass *uhørte* at det kan tenkes at det ligger et *radikalt engasjement* bak, er likevel karakterene passive, likegyldige og kan passe under Giddens' beskrivelse av kynisme som et verdenstrett forhold til angsten (Giddens 1999: 118-119). Mens handlingen i «nokia. connecting people» er tilsynelatende gjennomtenkt og for hovedpersonen nødvendig handling, virker handlingen i «pleksi» relativt umotivert. På novellas første side er det imidlertid et frempek: «Vi befinner oss i 33 000 fots høyde, og et

eventuelt hull i kabinen vil være intet mindre enn katastrofalt. Trykket vil falle, forholdene vil bli ulevelige. Vi vil bli sugd ut, hodet først, som en fødsel. Slik tenker jeg, og jeg sitter med nesen helt inntil glasset» (Harstad 2002: 31). Han har nesten ikke med seg bagasje på reisen, kofferten inneholder kun et pass og en avis: «Passet er en bekreftelse på at jeg er født. Avisen på at jeg er en engasjert samfunnsborger» (Harstad 2002: 42). Her er også nok en diskrepans mellom forteller og implisitt forfatter: Den implisitte leseren avslører ironisk hovedpersonens enkle logikk; det er ingen nødvendig sammenheng mellom å lese avisen og å være en engasjert samfunnsborger, noe som også gjør at den implisitte forfatteren avslører at han ikke har et *radikalt engasjement*. Motivasjonen bak detonerings av bygningen i «nokia. connecting people», forblir også uoppklart. Han gjentar flere ganger at «du» ikke vil vite hvorfor, og han vil heller ikke reddes ut av bygningen før mot slutten av novella (Harstad 2002: 62, 69).

Hovedpersonene har til felles at de er umotiverte i forhold til eget liv, samtidig som de fremstår som selvrefleksive, hovedpersonen i «pleksi» påpeker at «slik tenker jeg», og hovedpersonen i «nokia. connecting people» tenker at «Du vil alltid komme til å overraske deg selv» (Harstad 2002: 31, 64). Mens hovedpersonen i «pleksi» tilsynelatende ikke har noen nære forbindelser, har hovedpersonen i «nokia. connecting people» en datter, men han tenker likevel «Hver mann for seg selv», et utsagn som vitner om at han har en individualistisk og ikke fellesskapsorientert verdensoppfatning (Harstad 2002: 62). De mangler derfor begge tillitsforhold med selv-avsløring til andre. Det som imidlertid skiller hovedpersonen i «pleksi» fra hovedpersonen i «nokia. connecting people», er at han er langt mer meddelsom og slik har større grad av fundamental tillit til en tilhører i teksten. Hovedpersonen i «nokia. connecting people» insisterer som nevnt, flere ganger på å holde tilbake informasjon. Eller gjør han det? En mulig tolkning er at han faktisk utførte en *motivasjonsløs* handling, og at det er det som gjør den så uhørt at han ikke ønsker å fortelle om den. «Sommeren 1962, og det var det året det nesten ble krig og ungene våre begynte på skolen, vi flyttet til det nye huset»; dagliglivets hendelser overskygger de store truslene (Harstad 2002: 182).²⁷

Hvilke tilpasningsreaksjoner hovedpersonene velger, har påvirkning på hvorvidt de er i stand til å etablere ansikt-til-ansikt relasjoner med fundamental tillit, og her er konklusjonen relativt klar: Hovedpersonene i «113» og «klor», som begge har elementer av vedholdende optimisme ved seg, greier å fungere på arbeidsplassen eller skolen, og de lykkes i å opprettholde eller etablere fellesskap i en sam-tilstedeværelse. Hovedpersonen i «113»

²⁷ 1962 var året da Cubakrisen fant sted: 13 dager i oktober da Sovjet truet USA med atomraketter utplassert på Cuba; den kalde krigen på sitt varmeste.

avslører sin frykt med stor tillit til en tilhører/leser, mens hovedpersonen i «klør» avslører overfor Sarah at han frykter å dykke. Sarah på sin side, avslører *ikke* seg selv og korrigerer heller ikke sin identitet og forståelse av sykdomsforløp, ut fra innputt.

Hovedpersonene i «vietnam. torsdag», «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» og «jeg går hjem» har også til felles at de greier å etablere nye ansikt-til-ansikt-forpliktelser, med mulig fundamental tillit. Da de tydelig også påvirkes av ekstensjonelle og intensjonelle endringer, plasseres de i kategorien pragmatisk aksept, men også denne tilpasningsreaksjonen er tilsynelatende positiv for individets fellesskapsdannelse. Unntaket er hovedpersonen i «ambulans» som også er pragmatisk aksepterende, men der de andre vinner fellesskap på sin tilpasning, *taper han* – av fysiske årsaker. Hovedpersonene i «pleksi», «nokia. connecting people» og «oversikt», som alle er kynisk pessimistiske, mislykkes i fellesskapsdannelse.

Novellenes samlede verdisystem eller den implisitte forfatteren, er mer ambivalent. Tidvis er fortellerne villige til å fortelle og utviser slik fundamental tillit og selv-avsløring til en tilhører, men novellene har også en ubestemthet som unndrar seg forpliktelser og tillit. Slik er det en diskrepans mellom fortellere og den implisitte forfatteren. Epigrafen på siste side kan vitne om, fra den implisitte forfatterens side, en *vedholdende optimisme*, med en oppfordring til det refleksive selvet om å bruke nettopp sin refleksivitet: «Hvorfor gi opp nå?». Giddens beskriver også *pragmatisk aksept* som en *ambivalent* tilpasningsreaksjon: «Pragmatisk accept er forenelig med både en underliggende pessimistisk grundfølelse og med håb, som ambivalent kan være til stede på samme tid» (Giddens 1999: 118). Forholdet mellom selv-avsløring og ubestemthet, gjør at det samlede verdisystemet likevel fremstår som ambivalent.

4.2 Kommunikasjon

Reisende og senmoderne kommunikasjonsmidler omtales av både Bauman og Giddens, som elementer som bidrar til tid-og-rom-kompresjonen: «Modernitetens fremvekst fjerner i stigende grad rum fra sted ved at fremme relationer mellom 'fraværende' andre, der stedlig befinner sig fjernt fra situationer med ansigt-til-ansigt-interaksjon» (Giddens 1999: 24). Fremvekst av en kosmopolitisert elite og fremveksten av senmoderne kommunikasjonsmidler, bidrar til at lokaliteten får mindre betydning for mellommenneskelig samvær ettersom en lett kan bevege seg eller kontakte noen som befinner seg fysisk langt unna: «Faktisk er 'avstand', langt fra å være en objektiv, upersonlig 'gitt' størrelse, tvert imot et sosialt produkt; lengden

varierer, avhengig av den hastighet den kan overvinnes med» (Bauman 1998: 32). Bauman argumenterer for at tid-og-rom-kompresjonen skjer som følge av mulighetene for global kommunikasjon og bidrar til en underminering av lokale fellesskap: «Det var først og fremst tilgjengeligheten av raske kommunikasjonsmidler som satte i gang den typisk moderne prosessen med å uthule og undergrave alle lokalt etablerte samfunnsmessige og kulturelle 'helheter' [...] som overgangen fra *fellesskap* til *selskap*» (Bauman 1998: 34). I fortsettelsen undersøkes det hvordan flere fellesskap undermineres i *Ambulanse*, og hvordan mulighetene for tid-og-rom-komprimerende kommunikasjon at fellesskap erstattes av nettverk. Individene i dette nettverket forsøker å etablere relasjoner med fundamental tillit og selv-avsløring og som sam-tilstedeværelse, uten å finne ro til det.

«Jeg har vært her hele tiden. Passet på, kan man si»

Harstads noveller foregår tilsynelatende i og rundt Stavanger. I «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» befestes stedet ved en henvisning til Rogalands-kunstnerens Lars Hertevig gravsted, som ligger nettopp i Stavanger. Byen er Norges oljehovedstad, med følgende høy gjennomsnittsinntekt for innbyggerne og høy innvandring fra andre deler av landet. Norge fikk under havrettsforhandlingene fra 1973-1982 rett på havområder som skulle vise seg å inneholde uante mengder olje. Andersen omtaler dette som en «nasjonalisering av kontinentalsokkelen», noe som samtidig åpnet for økt internasjonalisering på en rekke områder (Andersen 2013: 22). Det er dermed ikke overraskende at regionen også produserer en kosmopolitisk elite; reisende mennesker som ikke reiser fordi de må, som flykninger eller av behov for arbeid, men fordi det eksisterer kapital og overskudd til å erobre et stadig større territorium. Dette er et privilegium som tilhører en ny form for overklasse, produsert av den andre modernitet eller senmoderniteten (Andersen 2013: 22). I kapitlet «De vellykketes utmelding» beskriver Bauman særtrekk ved den eksterritoriale eliten i negative ordelag: «Selv om flukten fra 'det vemmelige ved ekte nærhet' har personlig autonomi som staffasje og foregår under slagordet 'jeg trenger større spillerom', er den likevel nærmere beslektet med krøtterflokkens villflukt enn med enkeltindividets egenhendig gjennomførte oppdagelsesreise» (Bauman 2000: 89). De eksterritoriale befinner seg i et selvpålagt eksil, der de nyter fraværet av langsiktige forpliktende bånd. Livene deres fremstår som episodiske, der de stadig hopper fra den ene opplevelsen, det ene stedet til det neste, noe som kan jamføres med *Ambulanses* episodiske form. Bauman påpeker at disse menneskene er «født til å være selektiv», noe som gjør deres livsstil uegnet som «global kultur», da den kosmopolitiske

elitens levemåte «ikke kan spres, utbres, universaliseres og brukes som mønster til etterfølgelse» (Bauman 2000: 93). Dessuten er de selv og de stedene de frekventerer preget av en uniformitet. Denne livsstilen fører på den ene siden til en komprimering av tid og rom; verden kommer nærmere, på den andre siden til å fjerne individene fra varige fellesskap; «samhørigheten i praksis forsås som ensartetheten (eller retttere sagt: særpregets manglende betydning) hos individer som møtes tilfeldig og som er 'irrelevante etter behov'» (Bauman 2000: 95).

I «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» spilles det opp en kontrast mellom den unge mannen som fortsatte i jobben på kirkegården, mens kjæresten, nå ekskjæresten, reiste ut i verden: «Hun har vært ute og reist. Brasil. El Salvador, Guatemala. Mexico. Mens jeg har vært her. Jeg har vært her hele tiden. Passet på, kan man si. Noen må alltid bli. Om alle dro og ingen ble igjen, ville det ikke gått, tenker jeg» (Harstad 2002: 78). Kontrasten eksisterer mellom han som tilbringer dagene blant de døde, og hun som er til stede i det levende livet – og det er i utlandet. Hans regelmessige liv utspiller seg iterativt på novellas fem første sider, før Karen Beate Sognsvold ringer ham og minner ham på hans stedbundethet, noe som i en globalisert verden «er et tegn på sosial deprivasjon og fornedrelse», ifølge Bauman (1998: 22). Han forsøker som sitatet over viser, å ha en stolthet i sin situasjon og overføre deprivasjonen over på dem som reiser fra stedets forpliktelser. Gjennom novella er det likevel tydelig at hans situasjon plager også ham selv, og at det er hans implisitte underlegenhet i forhold til henne, som gjør henne til hans kjærlighetsobjekt. Dette til tross for at den implisitte forfatteren gir indikasjoner på at det er hun som er ham underlegen i det at hun ikke finner ro og trygghet i lokale rammer. En annen tolkning er at forholdet dem i mellom er uttrykk for den kjønnsproblematikken som skissert innledningsvis: Mannsfiguren i mye samtidsliteratur er en akterutseilt, ambisjonsløs og tafatt type, mens kvinnen står på og er driftig.

«Når unge mennesker mellom videregående skole og yrkesutdanning kjøper en flybillett for å reise 'jorden rundt', realiserer de et privilegium som er tilgjengelig kun for globaliseringens surfere», skriver Andersen om slike som Karen Beate Sognsvold (Andersen 2013: 51). Hun må ut og bort, erobre verden, hun finner ikke ro på stedet: «Hun har vært rundt halve jorden, gjort gode gjerninger, hjulpet fattige bønder med avlingen og underbetalte plantasjearbeidere med få rettigheter» (Harstad 2002: 78). Parallelt med beskrivelsen av hennes reiser, følger altså en ironisering. Hun reiser som følge av overskudd og lyst til å oppleve verden, og det finnes flere selskaper som lar folk med midler, *betale* for å utføre arbeid i land der det trengs. På spørsmål om han har tenkt seg *ut*, konkluderer han for seg selv

med at det er for sent å dra, men sier likevel at «Jo [...], det kan godt være jeg flytter. Det er ikke godt å si», som for å etterkomme hennes krav om at man må ut og bort om man skal være noe (Harstad 2002: 83). Det har eksistert en tilstand av gjensidig selv-avsløring mellom dem, men denne er nå over og erstattet med distanse som er skapt av hennes kosmopolitisme. «Hvis elitens nye eksterritorialitet føles som en berusende frihet, føles de øvrige stedbundethet mindre som hjemlige trakter og mer og mer som et fengsel, noe som blir desto mer ydmykende ved det irriterende synet av de andres bevegelsesfrihet» (Bauman 1998: 42). Karen Beate Sognsvolds nærvær skaper altså for hovedpersonen, usikkerhet omkring egen stilling, som han ikke utfordres på til daglig. Hennes tilstedeværelse minner ham på hans tilkortkommenhet. Hun forteller blant annet at hun på flyplassen i Berlin, et «ikke-sted», ble tilbudt en jobb i et plateselskap i Tokyo, Japan. Det dannes slik en forestilling om at det er på knutepunktet mellom alle verdens destinasjoner, mulighetene finnes, som hovedpersonen ikke har tilgang på. Karen Beate Sognsvold spøker videre med at han kan bli med dit og bruker sin overlegne posisjon til ironisk å gjøre krav på ham. Med det understrekes ytterligere hans lave stilling: Tilbudet om å bli med utenlands, er ikke engang alvorlig ment.

«Dagens patrisiere behøver ikke lenger fellesskapets tjenester – de ser egentlig ikke hva det å bli *i* og *hos* fellesskapet skulle kunne gi dem som de ikke allerede har sikret seg» (Bauman 2000: 87). Problemet til Karen Beate Sognsvold er tilsynelatende at hun ikke lenger hører til noe sted; ethvert sted er for henne et «ikke-sted», et sted «blottet for de symbolske uttrykkene for identitet, relasjoner og historie» (Bauman 2006: 128). Bauman bruker imidlertid termen om flyplasser, motorveier, hotellrom og offentlige transportmidler, men beskrivelsen passer likevel på Karen Beate Sognsvolds verdensanskuelse. Hun kom ikke «hjem» til morens begravelse, «Karen Beate var et sted mellom Mexico og Guatemala på det tidspunktet, Tijuana, tror hun, hun fikk beskjeden for sent, rakk ikke begravelsen, valgte derfor å bli værende der hun var», og hun uttrykker frykt for å vende tilbake og ende opp i hjembyen for godt (Harstad 2002: 79-80).

Karen Beate Sognsvold er også den eneste karakteren i novellene som benevnes ved fullt navn (ingen av hovedpersonene nevnes med navn), noe som understreker hennes status som kosmopolitisk elite. Hun identifiseres i større grad enn de lokalt forankrede, av både for- og etternavn – noe som gir henne en upersonlig karakter, til tross for den nøyaktige identifiseringen. «Den verden som den nye eliten bor i, defineres imidlertid ikke av deres 'faste adresse' (i gammeldags fysisk eller topografisk betydning). Deres verden har ingen andre 'faste adresser' enn e-postadressen og mobiltelefonnummeret» (Bauman 2000: 91). Slik er Karen Beate Sognsvolds *navn* hennes adresse, da hun ikke har noe annet tilhold. Karen

Beate Sognsvolds rotløshet gjør at hun har venner over hele verden, men tilsynelatende ingen nære, for når hun er hjemme, vender hun seg til ekskjæresten som hun både er nedlatende til, og som hun forsøker å nærme seg. Felles for Karen Beate Sognsvold og hovedpersonen, er paradoksalt nok deres mangel på fellesskap. Bauman skriver at lokaliteten, stedet «i den nye høyhastighetsverdenen er ikke lenger hva stedet pleide å være den gang informasjonen bare flyttet seg sammen med sine bærere: Hverken stedet eller lokalbefolkningen har mye til felles med et 'lokalsamfunn'» (Bauman 1998: 42). Hovedpersonens argument om at han er igjen fordi noen må være igjen, er slik ikke holdbart; mulighet for tilhold i det lokale fellesskapet elimineres i takt med utflytting og ustabile boforhold.

Det finnes også en motivisk likhet i «jeg går hjem» til dette. Hovedpersonen mottar brev fra sin ekskjæreste som «oppholder seg» på Island (Harstad 2002: 163). Verbet «oppholder» understreker det foreløpige i hennes bosituasjon; hun oppholder seg, hun bor ikke og fremviser en mangel på stedstilhørighet. En annen likhet er at også denne kvinnen, i likhet med Karen Beate Sognsvold, ikke ser ut til å greie å gi slipp på ekskjæresten. Det virker som disse to unge kvinnene har en iboende usikkerhet som enten er årsaken til reisetrangen eller et resultat av et omflakkende liv. Kvinnen i «jeg går hjem» er den som fortsetter å holde kontakten, til tross for at det var henne som avbrøt den tidligere. Også denne kjønnskonflikten kan forstås som drøftet over og slik forholdet mellom Mattias og Helle beskrives i *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*; hun går (ut) fordi han sitter inne.

«Å befinne seg 'langt borte' er en nervepirrende opplevelse; å våge seg 'langt bort' betyr å være utenfor sitt eget territorium, malplassert og ute av sitt rette element, noe som reiser problemer og vekker frykt for å bli skadet» (Bauman 1998: 33). Flere elementer tyder på at også hovedpersonen i «pleksi» tilhører en kosmopolitisk elite: Han reiser til Tokyo uten å ha noe der å gjøre, uten å vite hvorfor han i det hele tatt er på vei dit, bortsett fra at Tokyo var svaret på et spørsmål i tv-programmet «Vil du bli millionær?», i tillegg til at han er uinteressert i landet han skal besøke: «Jeg har ingen planer. Jeg har ikke bestilt rom på hotell. Jeg har ikke vekslet penger. Jeg har ikke kjøpt film til fotografiapparatet. Jeg har ikke kjøpt fotografiapparat». Dette kan også forklare hvorfor han ikke føler forpliktelser verken overfor medpassasjerene eller ekspertsystemet flyet (Harstad 2002: 38-39). Han har ingen ønsker om å delta i lokal kultur i landet han skal besøke: «Utover dette vet jeg ikke hvordan jeg skal få tiden til å slå seg i hjel. Man kan selvsagt alltid oppsøke bordeller, de finnes nok i hopetall der» (Harstad 2002: 39). Hans mål er altså å oppsøke ikke-steder som er felles uansett nasjon, og kjøpe med seg turistobjekter som omtrent er utladet for mening: «en perfekt buddhafigur»

og «en bibel, oversatt til japansk» (Bauman 2006: 128; Harstad 2002: 39). Reisen er verken et mål eller middel, den representerer et ikke-sted som han ikke føler noen forpliktelser overfor.

I de resterende novellene vises det også til andre reiser. Mens reisene og spesielt «den reisende» vies stor plass i «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» og «pleksi», utgjør den omkringliggende verden et reelt eksisterende kosmopolitisk bakteppe i de andre novellene. Steder som omtales er Belgia; Bosnia; Brasil; El Salvador; Estland: Tallin; Frankrike: Verdun; Guatemala; Island; Italia; Japan: Tokyo; Madagaskar; Mexico: Tijuana; Spania: Malaga, Mallorca; Storbritannia: London, Stansted, Heathrow, Gatwick, Southampton, Aberdeen, Edinburgh; Sverige: Stockholm, Arlanda, Gröna Lund, Gamla Stan, Djurgården, Södret; Tyskland: Berlin, Muren; USA: New York, Graceland, Disneyland, Las Vegas, Henderson Airport, Nevada, Hawaii: Honolulu; Vietnam, samt det historiske Sovjetunionen. Stedene omtales ofte dagligdags; det gis ingen utdyping eller forklaring på hvor stedet er, hvordan det er, eller hvordan man kommer seg dit. Omtalen forutsetter også en *leser* med et kosmopolitisk blikk. I «airbag» står det for eksempel: «vi dro til Italia flere ganger, Milano, Sarah og jeg, turene betalt av firmaet, et samarbeid med et italiensk selskap» (Harstad 2002: 101). Næringslivet er langt på vei globalisert, markedet er verden, ikke kun nasjonen. Dette er i overensstemmelse med Baumans beskrivelse av de vellykkedes utmelding og Becks beskrivelse av transnasjonale selskaper. Det samme motivet finnes også i «klor»: «det er meg og Joakim, som har vært i Belgia med faren de siste tre ukene med skolepermisjon», og «klapp på skulderen til Joakim som gjør leksene sine, Belgia eller ei» (Harstad 2002: 142). I «oversikt» inngår reiser som en del av alt det som må bli gjort, som en del av alt det han må få unna: «Forbered neste års sommerferie», «Planlegg tilværelse som pensjonist, skaff kataloger over leiligheter i Spania. Kontroller jordskjelvfaren i det aktuelle området. Beregn boareal ut fra bruttoareal, dersom dette ikke er oppgitt i annonsene» (Harstad 2002: 115, 117). Dette uttrykker at også denne mannen er en «frequent traveller»: «Vi er relativt bofaste, men tar oss jevnlig en pakketur til 'Syden', en tur med ungene til Legoland eller en weekend-tur til Budapest» (Andersen 2013: 15). I «til» er reisen, oppholdet i utlandet, et negativt element som stjeler tid og nærhet mellom mennesker. «Den kvelden, den første kvelden alene, og huset er så uutholdelig stort, rommene vokser og gangen strekkes, jeg sitter i stolen og forsøker å se på Dagsrevyen, late som ingenting, og Olav jobber overtid og Marianne er i New York, og det er ingen som kan komme» (Harstad 2002: 186). Overtidsarbeid og reiser sidestilles, noe som altså gir reisen et negativt fortegn. Til tross for at sitatet kan forstås som en generasjonskonflikt der de eldre beskylder de unge for å ha for

dårlig tid; her skapt av reisen og arbeid, fortelles det på neste side at han hadde planlagt en reise til Hawaii med kona.

Reisen til nabolandet, Sverige, er tema både i «oversikt» og «jeg går hjem» og har et positivt fortegn. Dette understreker en lengsel etter fysisk korte avstander og en oversiktlig verden som man kan ane omfanget av.

Husker du Stockholm?, spør han.
Jeg husker ikke Stockholm.
Nei, sier jeg. *Når var det?*
Sommeren 1961. Sier far.

Vi hadde kjøpt vår første bil, din mor og jeg, en Volkswagen, og så kjørte vi til Sverige, vi kjørte til Stockholm. Gröna Lund. Husker du det?

[...]
Nei, sier jeg. Jeg husker det ikke, far. [...]

Far sier: Du var bare fire år, det er ikke så rart. [...] jeg tenkte at jeg ville bli gammel slik, sittende på en bek i Gröna Lund, med deg på fanget (Harstad 2002: 111-112).

Reising gjør at avstander oppleves som mindre – for de som reiser selv. Som jeg har drøftet, fører *andres* reising til at avstander føles om mulig enda større for de som «blir igjen». De som sitter tilbake opplever at verden kommer nærmere, mens den samtidig oppleves som mer uovervinnelig og uoversiktlig. De tilfeldige henvisningene til andre land og steder, vitner om at novellene finner sted i en globalisert samtid der verden utenfor nasjonens grenser er nærmere i bevisstheten. Ved en orientering utover nasjonale grenser, skjer også en underminering av det lokale fellesskapet, men som «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» viser, har heller ikke de eksterritoriale noe fellesskap.

«Noen skal ringe og fortelle om deg»

Kommunikasjon gjennom mobiltelefoner, internett og enveis kommunikasjon fra TV og aviser, er også med på å redusere avstander og opplevelse av stedlighet: «Når kommunikasjonstiden imploderer og krymper til øyeblikkets ikke-størrelse, har ikke lenger rommet og rommarkørene noen betydning, iallfall ikke for dem hvis aktiviteter kan bevege seg med samme hastighet som elektroniske beskjeder» (Bauman 1998: 33). Som drøftet over, er kompresjonen av tid og rom, både resultat av informasjonsflyt og *utleiringsmekanismer*. I *Ambulanse* har kommunikasjon og brudd på kommunikasjon en sentral plass og tar form gjennom konkrete motiver som bruk (eller ikke bruk) av TV, mobil og internett. Direkte kontakt og kommunikasjon på det *lokale stedet* er likevel for alle hovedpersonene målet, og det er av *mangel på dette* de ringer, sender sms og snakker sammen på tv-chat. Karakterene ønsker slik å *gjeninnleire* sosiale relasjoner i tid og sted og skape *ansikt-til-ansikt-*

forpliktelse, «tillidsrelasjoner, som støttes af eller uttrykkes i sociale forbindelser etablert i situationer med sam-tilstedeværelse» (Giddens 1999: 72). Hovedpersonene opplever slik at de ikke *kan* etablere relasjoner med fundamental tillit og selv-avsløring, uten at interaksjonen med andre eksisterer i en sam-tilstedeværelse. Når åpningsnovella er nummeret til ambulansen, og hovedpersonen påpeker viktigheten av nødssamtalen, og epigrafen tilbyr nettpsykologen Eliza som hjelp til lesere i nød, er likevel novellenes verdisystem ambivalent: Kommunikasjon uten sam-tilstedeværelse er bedre enn ingen kommunikasjon i det hele tatt.

Å gi uttrykk for at man ønsker seg ansikt-til-ansikt-forhold på stedet, er tilsynelatende flaut eller et tegn på at man ikke behersker *rommet* i flere av novellene: Hovedpersonen i «ambulansen», er skilt og sitter i «113» på kafé og ser på kontaktannonser: «Foran ham på bordet ligger Dagbladet. Kontaktannonsene. Han har en blokk foran seg på bordet, en kulepenn, setninger i rotete håndskrift, overstrykninger, sirkler, han ser at jeg ser og legger raskt en arm over arket. [...] begynnende rødme i ansiktet» (Harstad 2002: 26). Frem til han gir telefonnummeret sitt til en annen spiller i tv-jackpoten, forteller han blant annet at han tidligere på dagen «hadde fått kontakt» med et barn, at han «tar det som en slags forsøkende kontakt når vedkommende skriver seg inn som *Ceasar's Palace*, et casino i Las Vegas» (selv kaller han seg Las Vegas) på tv-jackpoten, og at «*jeg må ta kontakt med deg. [...] jeg må ha kontakt med noen, og jeg orker ikke gå og legge meg, alene*» (Harstad 2002: 147, 155-156). Tv-jackpoten er den eneste formen for kontakt han har tilgang på, ettersom han ikke har samtilværelse-kontakt på andre områder; et symbol på dette er hvordan han fra kontrollrommet på kinoen ser *bakhodene* til publikummet, uten mulighet til interaksjon. Han er ensom til tross for at mulighetene for kommunikasjon er til stede. Han har mulighet til å ringe sønnen, men gjør det ikke, noe som kan ha sammenheng med hans underliggende pessimistiske holdning. Når han likevel ser på kontaktannonser og deltar i tv-chat, prøver han så langt det går å opprette kontakt og forbindelser, til tross for at han samtidig kritiserer denne formen for kontakt og fellesskap:

Nederst på skjermen ruller tekstmeldinger fra mobiltelefoner fra høyre mot venstre, stort sett ungdom, små gutter og jenter på rommene sine rundt omkring i Norge, som ikke har noe bedre å ta seg til, som burde vært ute, med hverandre, sammen, tenker jeg, ligget med hverandre og vært glade i hverandre, snakket, så lenge de kunne, eller de burde ha sovet. I stedet diskuterer de innholdet i lommene sine (Harstad 2002: 154-155).

Han kritiserer altså ungdommenes antisosiale omgang, som han selv er deltagende i. Som sitatet viser, skjer det også via jackpoten en kompresjon av tid og rom; de som deltar er fra *hele landet*, som jo også vil si at nasjonen som forestilt fellesskap er høyst levende, der alle forbindelser er *ansiktsløse* og kun konkretiseres ved uvalgte kjennetegn (innhold i lommene).

Altså har jackpoten en komprimerende effekt, den gir deltakere som er fysisk langt fra hverandre, mulighet til likevel å møtes, men det er likevel en kompresjon med negativt fortegn.

Et annet eksempel er hovedpersonen i «vietnam. torsdag» sine samtaler med Eliza, og hans deltagelse i tv-chatten der han nesten kommer i kontakt med sin egen far. Samtalene med Eliza er av sterkt begrenset art, likevel er han «inne på siden hver kveld» (Harstad 2002: 47). En kan lett se hvordan hans samtaler med pasientene er paralleller til samtalene med Eliza, noe som reflekterer at dette er den eneste formen for kommunikasjon han deltar i. Om kveldene sitter han ellers alene, uten mot og tiltak til å endre situasjonen sin, noe den utgåtte lyspæren, som forbli uskiftet, symboliserer. Vendepunktet som også gjør at han bryter med Eliza og snur ryggen til simulasjons-kommunikasjonen, «Jeg skriver: This is the last time we talk. I have to go now. Sorry. / Eliza skriver: Can you elaborate on that?», kommer når den vietnamesiske kvinnen ærlig og oppriktig forteller sin historie (Harstad 2002: 61). Det skapes en relasjon av gjensidig selv-avsløring mellom dem. Hjemme hos henne, fremfor på hans kontor, forteller hun sin historie og greier med det å rive ham ut fra hans handlingslammede tilstand. Bevegelsen fra mediert og simulert kommunikasjon til ekte kontakt, ser altså ut til å være avgjørende for hans orientering mot etablering av en relasjon i sam-tilstedeværelse, som han også har manglet i omgangen med pasientene. Telefonen med ekstra lang ledning, «en praktisk innretning jeg har fått ordnet i tilfelle det en dag skulle skje et mirakel, at det en dag skulle dukke opp et produkt fra TV-Shop jeg bare måtte ha, der og da, med en gang», er også et uttrykk for hans ensomhet; telefonen er ment for forbruk, ikke for kommunikasjon, den skal kunne gi ham mulighet til å handle fra hele verden, ikke til å sette ham i kontakt med andre mennesker (Harstad 2002: 50).

«nokia. connecting people» er en av novellenes titler og viser til en mobilprodusent og dennes slagord. Hovedpersonen i novella bruker mobiltelefonen til å ringe hjem, ringe det automatisk oppdaterte værvarslet og til å spille Snake. Å ringe hjem, er det som har lavest prioritet. Han lader heller ut mobiltelefonen ved å spille Snake på den og ødelegger med det for sin egen mulige kontakt med omverden. Derfor fungerer tittelen som en ironi over mangelen på sammenkobling mellom mennesker, til tross for mulighetene til tid-og-rom-kompresjon og viser slik at sameksistens på stedet, er essensielt i en slik situasjon. Når han til sist redde av turister som er på stedet, understrekes kommunikasjonsmidlets tilkortkommenhet – eller hans manglende evne til å ta i bruk tid-og-rom-kompresjonen.

Til tross for at novellene foregår i nær fortid (ca. 1999-2000), benytter flere karakterer seg av *posten* fremfor senmoderne og tid-og-rom-komprimerende kommunikasjonsmidler:

«Brevene har blitt lengre etter hvert, svarene mine kortere. Etter at jeg sluttet å skrive tilbake, ser det ut til at brevene hennes vokser ut av sine proporsjoner, et eneste langt brev, som skrevet på en lang rull faxpapir» (Harstad 2002: 163). Bruken av brevpost istedenfor for eksempel e-post, understreker i «jeg går hjem», avstand og distanse. Avstanden er fysisk stor, ekskjæresten til hovedpersonen befinner seg utenlands, og den mentale distansen er tilsvarende større. I tillegg kan dette tolkes som en parallell til den implisitte forfatterens skriveprosess: Kanskje bærer det skrevne ord lovnader om en større grad av fundamental tillit, enn korte replikkvekslinger per senmoderne kommunikasjonsmidler?

I «jeg går hjem» brukes også *mangelen* på post, som et symbol på hovedpersonens ensomhet og mangel på kontakt med omverden; «pleide å stå opp til postbudet som kom utpå formiddagen. Nå er jeg oppe allerede når avisgutten parkerer sykkelen inntil postkassestativet, deler ut morgenavisen, slår lokkene igjen unødvendig hardt, alle lokkene unntatt mitt» (Harstad 2002: 164). Et omvendt motiv finnes i «113», der hovedpersonen «forsøkte å berolige naboene, og jeg kunne ikke la være å spørre dem hvorfor de ikke hadde begynt å tenke tidligere, hvorfor de ikke hadde reagert på posten som fløt ut fra sprekken i kassen hennes» og slik peker på postens adressering og funksjon som tegn på liv (Harstad 2002: 13). Hovedpersonen i «vietnam. torsdag» sender et kort til seg selv, undertegnet Eliza, som han får i posten til slutt i novella. Sammen med de stadige «samtalene» med Eliza, fungerer handlingen som bekreftende på hans ensomhet; ingen andre tar kontakt med ham (noe heller ikke Eliza gjør):

et gratiskort, et reklamekort jeg tok fra et stativ i banken her om dagen, valentinsdagkort, det handler om kjærlighet og pengeplassering, jeg tenkte jeg skulle sende det, bli med på den nye tradisjonen, men jeg har ikke funnet noen å sende det til, det har bare blitt liggende i lommen, i baklommen, brettet på langsiden, slitt i hjørnene.

Jeg legger kortet på bordet, tar frem blyanten som ligger ved siden av, skriver adressen min i feltet på høyre siden, fyller ut med tekst, forsøksvis i en skrift som ikke ligner min. Limer på et frimerke (Harstad 2002: 51).

Selv om kommunikasjonsmidlene i *Ambulanse*, fungerer som en «nødløsning» i mangelen på sam-tilstedeværelse og symboliserer karakterenes ensomhet, er det ikke et entydig kritisk bilde. I åpningsnovella «113», nødnummeret til ambulansetjenesten, vektlegges viktigheten og nytten av at tid-og-rom-kompresjon som følge av kontakt per telefon, «noen skal ringe og fortelle om deg, vi skal ta på oss jakkene, løpe ut til ambulansene», – når det gjelder liv og død (Harstad 2002: 12). Telefonen og ansiktsløse forpliktelser, er i de fleste tilfeller bindeleddet mellom ambulansen og pasienten og er basis for tilliten til ekspertsystemet.

4.3 Konsumsamfunnet

«Den måten dagens samfunn former sine medlemmer på, er først og fremst diktert av plikten til å spille rollen som forbruker», skriver Bauman, og viser hvordan enhver forbruker stadig er på jakt etter forførelse og i bevegelse mot nye markeder av varer og tjenester (Bauman 1998: 97-100). Banal kosmopolitisme og konsum henger tett sammen; tilgangen på de samme varene over hele verden bidrar til tid-og-rom-kompresjonen og både binder, legger press på og skaper usikkerhet i individer i senmoderniteten. Andreas *må* ha visse ting til skolestart, fortelles det i «113», og kjøpesentret forteller sine kunder hva de *må* kjøpe i «klor». Slik er konsum og estetiske fellesskap tett forbundet. Det uttrykkes et ubevisst forhold til markedskreftene på fortellernivået, samtidig som det fra den implisitte forfatterens side stadig følger en kritikk av dette; fortellerne er ubevisste, den implisitte forfatteren en bevisst forbruker. Den tilsynelatende tilfeldige bruken av varenavn og varemerker i *Ambulanse* er uttrykk for en *deformert kosmopolitisme*, en bivirkning av transnasjonale selskaper og konserners bevegelse. Arjun Appadurai beskriver også hvordan markedet styrer individenes valg: «These images of agency are increasingly distortions of a world of merchandising so subtle that the consumer is consistently helped to believe that he or she is an actor, where in fact he or she is at best a chooser» (Appadurai 1996: 42). Som drøftet innledningsvis i oppgaven, fremsetter Beck påstanden om at konsumsamfunnet, er det eneste eksisterende verdenssamfunnet (Beck 2006: 40). Dette skyldes i stor grad massemediens innvirkning på folks liv og de store konsernenes økonomiske muligheter til å nå ut til konsumentene, men som Beck fremhever, er også folk i større og større grad klare over den påvirkningen de er under press av (Beck 2006: 43).

Mange merkevarenavn, bygget opp av utstuderte fortellinger og forestillinger, forsøker (og lykkes i) å presentere seg som *symbolske tegn* for en global potensiell kundegruppe. De lykkes i å skape et *tillitsforhold* mellom produktet, merkevarenavnet og kunden. Giddens' eksempel på symbolske tegn er penger: De negerer innholdet av varer og tjenester og erstatter det med upersonlig målestokk, de har en sosial karakter og er et middel for tid-og-rom-kompresjonen i det at muliggjør transaksjoner over store distanser, sammenkobler øyeblikkelighet med utsettelse og tilstedeværelse med fravær (Giddens 1999: 27-30). Penger er uavhengig av midlet de representeres gjennom.²⁸

Animal Planet, BMW, Coca Cola, Discovery, Disneyland, Ford, Gameboy, ICA, IKEA, Jernia, Marvel Comics, Mercedes, MTV, National Geographic, National Rifle

²⁸ Dette gjelder ikke varemerkene, da de er knyttet til produktet. Likevel kan varemerkenavnets rykte eller forestilling, sammenliknes med pengers immaterialitet (Giddens 1999: 29).

Association, Newsweek, Nintendo, Nokia, Times, Twix, Xerox, er eksempler på merkevarer som brukes eller nevnes i novellene, uten at karakterene verken reflekterer over bruken eller benevnelsen av dem. Dette betyr at disse produktene, som alle konsumeres i et globalt marked, er et resultat av en kosmopolitiseringsprosess.²⁹ Merkevareravnene er også så integrerte i dagligspråket at Nokia betyr mobiltelefon, Nintendo og Gameboy betyr elektronisk spill, Ford betyr bil, og ICA betyr dagligvarer.

Det finnes også henvisninger til reklamekampanjer i novellene. Hovedpersonen i «pleksi» beskriver «En helsides annonse for National Rifle Association. Charles Heston glinser gjennom glanset papir og foreslår at alle fedre med respekt for seg selv og sine familier bør anskaffe seg minst ett håndvåpen, for sikkerhets skyld» (Harstad 2002: 40). Hovedpersonen ironiserer over fortellinga som presenteres, og stiller seg kritisk til USAs holdning til skytevåpen; de potensielt dødelige våpnene presenteres som sikkerhet. Her uttrykker altså også fortelleren seg som en bevisst forbruker. Våpnene presenteres som et *ekspertsystem*, som i dette tilfellet gir folk en falsk trygghet: *Kjøper du et våpen kan du forsvare deg selv*, men da alle andre også har våpen, er det en falsk forsikring. Beskrivelsen av reklamen er likevel paradoksal da hovedpersonen selv bryter med medpassasjerenes tro på *flyet* som ekspertsystem. Slik er reklamen parallell til ham selv.

Slagordet «You can't beat the feeling» var Coca Colas slagord i 1987/1989 og opptrer i «klor»: «Sarah er i ferd med å gå i oppløsning. / *The decline and fall of the Roman empire*. / *You can't beat the feeling*. / Jeg er veiet og funnet for lett. Jeg og Sarah. Vi trenger lodd for ikke å lette fra bakken» (Harstad 2002: 134). Reklamefilmen som lanserte slagordet, viser mennesker i alle aldre, fra barn til gamle, badet i både sollys, glede, latter og vennskap, kjærlighet og omsorg – stadig holdende på Coca Cola-flasker og -bokser. Slik fungerer Coca Cola som symbolsk tegn, i det at det knytter mennesker i et «lykkelig» fellesskap på tvers av tid og rom. Sitatet kan tolkes slik jeg tolker de intertekstuelle referansene i kapittel 3; hvordan vi tenker og uttrykker oss, er resultat av den stadige påvirkningen vi får fra medier, møter med andre mennesker, ideologisk overbevisning, økonomisk- og teknologisk flyt. Produsenter og reklamer viser oss altså at veien til lykke går via bestemte produkter; felles konsum gir ifølge dem følelsen av trygghet og å ta del i fellesskap. I et slikt samfunn forfører produsentene forbrukere som av mangel på fellesskap i andre rammer, ønsker å bli forført.

«Forbrukersamfunnet er et verdenssamfunn. Den globale kapitalisme og det senmoderne forbrukersamfunn har skapt et helt nytt politisk spill der den tradisjonelle,

²⁹ Til sammenlikning tar Abo Rasuls *Macht und Rebel* (2002), form som kritikk av det globale markedet, med dets varer og fortellinger, med bruk av *fiktive* varemerkenavn.

territorielle nasjonalstaten har mistet mye av sin makt og mulighet for styring» (Andersen 2013: 34). De fleste av merkevarenavnene tilhører altså store transnasjonale selskaper, som markedsfører seg ved å selge folk symbolske fortellinger om lykkelige fellesskap; fortellinger som ikke er tilgjengelige i dagens samfunn, som Bauman påpeker; frihet og fellesskap lar seg ikke forene (Bauman 2000: 37). Universaliteten ved symbolske tegn, gjør altså at individer rundt hele verden forenes i bruk av de samme produktene, tv-kanalene og varehusene; tid og rom komprimeres. Men ettersom merkevarers levetid og popularitet endrer seg i takt med samfunnet for øvrig, og en kan kalle forholdet mellom tilbud og etterspørsel dynamisk i det at disse påvirker hverandre, vil likevel de symbolske tegnene, miste sin universelle betydning, og resultatet er at også konsumsamfunn bærer preg av kort holdbarhet.

4.4 Avslutning. Ansiktsløse forpliktelser

I dette kapitlet har jeg drøftet fellesskap som eksisterer i *Ambulanse*, som er karakteristiske for senmoderniteten og banal kosmopolitisme, og konsekvenser av globalisering. Disse fellesskapene er, i likhet med estetiske fellesskap, preget av ansiktsløse forpliktelser og sivil uoppmerksomhet. I mangel på fellesskap på personlig og stedlig plan, deltar individene i fellesskap på bakgrunn av interesser og konsum. Reell sameksistens er ikke en forutsetning i slike fellesskap.

Risikosamfunnet viser både til at mennesker i en globalisert verden deler en felles frykt for naturkatastrofer, klimaendringer og menneskeskapte katastrofer som terror og krig, og til individets opplevelse av risiko og frykt på personlig og intimt plan. Fokuset i kapitlet har vært på hvordan hovedpersonene i *Ambulanse* forholder seg til og lever med en opplevelse av risiko og fare, uavhengig av alvorlighetsgrad. Risikosamfunnet fører til en splitting i det som tidligere var fikserte relasjoner og fellesskap. Diskusjonen viser at hvilken tilpasningsreaksjon de hovedpersonene velger i møte med senmoderniteten, også henger sammen med hvorvidt de greier å etablere fellesskap med fundamental tillit, selvavsløring, ansikt-til-ansikt-forpliktelser og sam-tilstedeværelse. Muligheten av disse fellesskapene på tvers av store avstander, er også muliggjort av tid-og-rom-kompresjonen. De fleste hovedpersonene er pragmatisk aksepterende, med innslag av pessimisme eller optimisme. De optimistiske, som til tross for indre kvaler har en motivasjon og mål, er bedre i stand enn de pessimistiske, til å etablere langvarige og intime relasjoner. De kynisk pessimistiske hovedpersonene befinner seg i andre enden av skalaen og utgjør en trussel for seg selv og fellesskap rundt seg, fordi de ikke oppfyller kravene til sivil uoppmerksomhet, og mangler relasjoner med fundamental tillit.

Tid-og-rom-kompresjonen gjør at folk i stor utstrekning opplever at stedet undermineres og avstander er mindre enn tidligere. *Reiser og senmoderne kommunikasjonsmidler* bidrar til dette og er elementer som kan bringe mennesker sammen i fellesskap på tross av store fysiske avstander. I *Ambulanse* presenteres begge disse elementene med negativt fortegn nettopp fordi *stedet, lokaliteten* og muligheten for sam-tilstedeværelse reduseres. Den reisende, representert ved Karen Beate Sognsvold, presenteres fra den implisitte forfatterens side med ironi, og karakterene uttrykker seg eksplisitt negativt om kommunikasjonsmidlene. Unntaket er imidlertid ambulansen: Dens nærvær er et resultat av en telefonsamtale. At den er en innretning for foreløpig legehjelp på hjul, gjør at den kan nå over store avstander og hjelpe nødlidende mennesker som er fysisk langt unna.

Konsumfellesskapet viser til folks deltagelse i felles forbruk og kjøpemønstre i en globalisert verden. Folk over hele verden bruker de samme produktene, kjøper de samme varene og har slik felles referansepunkter. Dette fellesskapet er uhyre løst forankret og endrer seg i takt med trender og konsernernes bestrebelsers om å tjene mer penger. Dette fellesskapet presenterer seg, i likhet med estetiske fellesskap, med et lykkelig fortegn. Produsentene har det mål for øyet at folk vil kjøpe *fortellinga* produkter ledsages av og slik lykkelig delta i et felles konsum.

Felles for fellesskap som eksisterer i risikosamfunnet, er at de er preget av *ansiktsløse forpliktelser*, løse bånd og kortvarighet. De er dermed *ikke* reelle alternativer for fellesskap- og trygghetssøkende individer. Dette øker følelsen av å være «out of touch together» (Bauman 2007). I *Ambulanse* er karakterene «out of touch together» i det at de ikke mestrer kommunikasjon, at de mangler forpliktelser på stedet, de får ikke til å vise omsorg eller snakke med fremmede, og de er for selvrefleksive til å få uttrykt det de egentlig ønsker. Ambulansens tilstedeværelse i alle novellene, viser at den fysiske avstanden ikke kan være spesielt stor mellom karakterene, likevel er de ute av stand til å opprette velfungerende kontakt med hverandre; de er «sammen», men «out of touch».

5 Nettverksfortellinger og den nye store fortellinga

I de foregående analysekapitlene har jeg diskutert hvilke senmoderne fellesskap *Ambulanse* er uttrykk for og beskriver. Dette er fellesskap preget av ansiktsløse forpliktelser, tillit til abstrakte systemer og sivil uoppmerksomhet. I dette kapitlet står forholdet mellom innhold og form i sentrum av diskusjonen. Målet er å fremvise at form og tematikk sammen skaper et nettverk, om enn ikke et fellesskap, med solid involvering fra leserens side. En forståelse av novellene som en allegori over Zygmunt Baumans «savnet fellesskap» ligger til grunn for kapitlet. «Hvis det skal finnes fellesskap i en individenes verden, kan det bare (og må nødvendigvis) være et fellesskap knyttet sammen av felles og gjensidig omsorg; et fellesskap av omtanke og ansvar for alles jevnbyrdige rett til å være menneske og til å handle ut fra denne retten», er det nærmeste man kommer en konklusjon i Baumans *Savnet fellesskap* (Bauman 2000: 198). Omsorg, omtanke og ansvar er altså stikkord for konstitusjonen av fellesskap i dagens individ-fokuserte verden, ord som også beskriver ambulansen som kjører gjennom novellene i *Ambulanse*. Dermed er ikke ambulansen kun et tilfeldig element som knytter novellene sammen, men den kan forstås som et symbol for muligheten av et fellesskap, som novellene ellers uttrykker seg negativt i forhold til. Etersom novellene i *Ambulanse* tydelig spiller på og refererer til ulike filmer, henter jeg begreper til diskusjonen omkring nettverksfortellinger fra filmteoretikeren David Bordwells kapittel «Subjective stories and narrative networks» i *The Way Hollywood Tells It* (2006). Ifølge Bordwell ble det på 1990-tallet produsert mange filmer som utfordret den tradisjonelle fortellerteknikken, der regissørene tok i bruk nye tidsskjemaer og hadde flere protagonister i hovedrollene. Begge elementene preger også *Ambulanse*.³⁰

Jeg velger i dette kapitlet å omtale sjangeren som nettverksfortellinger dels fordi Bordwell også omtaler sjangeren slik, dels fordi sjangeren settes i forbindelse med fremveksten av nettverksteori og dels fordi begrepet er intuitivt. «Nettverksfortellinga» omtales i Per Thomas Andersens beskrivelse av Katrine Marie Guldagers novellesamlinger *København* (2004) og *Kilimanjaro* (2007) i boka «Hvor burde jeg da være?» (2013). Han omtaler novellene som *hybridform* og henviser til Jean-François Lyotards påstand om de store fortellingens død: «'Den store fortellingen' er brutt sammen, og mellom 'de små fortellingene'

³⁰ Eksempler fra rundt 1990-tallet er *Mystery Train* (1989), *Night on Earth* (1991), *Slacker* (1991), *Short Cuts* (1993), *Twenty Bucks* (1993), *Pulp Fiction* (1994), *Two Days in the Valley* (1996), *Happiness* (1998), *Magnolia* (1999), *Sanger från Andra Våningen* (2000), og filmer av Robert Altman og John Sayles generelt, men også Stavanger-filmen *Mongoland* (2001). Etter 2002 og *Ambulanse*, er filmer som *The Butterfly Effect* (2004), *Paris, je t'aime* (2006), *Love Actually* (2003) og den norske *Hawaii, Oslo* (2004), med nettopp en ambulanse stadig ulende gjennom gatene, verdt å nevne.

er det bare *tilfeldige* sammenhenger – ikke noen overordnet, meningsskapende struktur» (Andersen 2013: 203). Filmteoretikeren David Bordwell bruker begrepet «forking-path narratives» i tillegg til «network stories», og Anne-Marie Mai omtaler sjangeren som *fortællekreds* (Bordwell 2006; Mai 2011). Elisabeth Oxfeldt diskuterer *Københavns* form i «Komposition og kommunikation i Katrine Marie Guldagers *København*», der hun blant annet drøfter hvordan leseren engasjeres av nettverket av berøringspunkter og gjenbruk av karakterer i de ulike novellene, til tross for at fortelleren er nøktern. Hun omtaler boka som «både en samling små fortællinger og en stor fortælling» (Oxfeldt 2006: 299). Dette er til dels sammenfallende med *Ambulanse*; også der er det leseren som konstruerer en større fortelling basert på tilfeldige sammenhenger, men fortellerne i *Ambulanse* er mindre nøkterne enn Guldagers, kanskje fordi det nettopp er jeg-fortellere som selv tar ordet og i stor grad deler av seg selv gjennom indre monologer.

I det følgende gjør jeg greie for Baumans perspektiv i *Savnet fellesskap* og setter det i forbindelse med hvordan *Ambulanse* på flere områder tematiserer dette perspektivet. Deretter drøfter jeg *Ambulanse* som en nettverksfortelling og peker på hva som forårsaket fremveksten av denne typen fortellinger. Bordwell viser på den ene siden at fortellerteknikken hadde forløpere både innenfor film og litteratur, men at også teoretisk utvikling, særlig nettverksteori og kaosteori, hadde innvirkning på kunstuttrykk som film og litteratur. Deretter diskuterer jeg elementer som er karakteristiske for nettverksfortellinger: Sirkulerende objekter og karakterer som går igjen i de ulike fortellingene, og hvordan nettverkene skaper «små verdener» (Bordwell 2006: 94). Til sist diskuterer jeg leserens betydning for nettverksfortellinga. En upålitelig forteller og flere fortellers død, er elementer som fordrer en aktiv leser for å muliggjøre novellene som nettverksfortelling. I denne diskusjonen benytter jeg meg av Roland Barthes artikkel om fortellerens død, samt Jean-François Lyotards påstand om «de store fortellingens død».

5.1 Savnet fellesskap

På handlingsnivå, drøfter flere av *Ambulanses* hovedpersoner egen posisjon og betydning i verden, og det forgjengelige ved et liv. De reflekterer rundt sitt forhold til ensomhet og mangel på kontakt med andre mennesker. Som drøftet i de forutgående kapitlene, har de tilgang på estetiske fellesskap, kommunikasjon på tvers av store avstander og konsumfellesskap. Disse fellesskapene er uten ansikt-til-ansikt-forpliktelse og samtilstedeværelse på stedet, noe som resulterer i at hovedpersonene likevel *savner et fellesskap*.

Fellesskapets «forfall», «død» og «tilbakegang» skyldes menneskenes utrygghet, fremtidsangst og mørke forutanelser, skriver Bauman. Skiftende omgivelser, der spillereglene plutselig endres, splitter og isolerer individene, gjør individet usikkert og fellesskapet enda mer uopnåelig (Bauman 2000: 84). Dette er også situasjonen i *Ambulanse*.

Skilsmisser, død og andre endringer i nære relasjoner går igjen i novellene og er eksempler på skiftende omgivelser og spilleregler som har påvirkning på individet. Hovedpersonene i «airbag», «oversikt» og «ambulanse», er alle skilt; hovedpersonene i «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» og «jeg går hjem», er begge forlatt av sine kjærester, og hovedpersonen i «til» har nylig mistet sin kone. «Hun flytter ut to dager senere, etter tredivet år, det hele nokså udramatisk, jeg er ikke hjemme», sier hovedpersonen i «ambulanse» om skilsmissen som fulgte etter at kona beskyldte ham for ikke å se henne, for å ha blitt lei henne og for ikke å lenger bry seg (Harstad 2002: 149, 148). «Som Yvonne Robert syrlig uttrykte seg i The Observer for 13. februar 2000, 'synes det å inngå ekteskap i det 21. århundre å være omtrent like fornuftig som å gi seg havet i vold på en flåte av trekkpapier'», referer Bauman idet han beskriver mangelen på familiefellesskap i dag (Bauman 2000: 83). Et annet brudd i en nær relasjon, er mellom hovedpersonen i «ambulanse» og hans sønn, hovedpersonen i «vietnam. torsdag»: «hun sier at det er måneder siden jeg har ringt sønnen vår på eget initiativ [...], jeg har gått lei av sønnen, han bor nede i byen et eller annet sted, når jeg tenker meg om, har jeg aldri vært der, men jeg har adressen, et eller annet sted» (Harstad 2002: 148). Disse eksemplene viser hvordan hjemlig trygghet og fellesskap, er fraværende i disse novellene. Det eksisterer en utrygghet i den institusjonen som i moderniteten var et stabilt punkt som karakterene ønsker seg tilbake til: Hovedpersonen i «ambulanse» sitter i «113» på kafé, ser på kontaktannonser og oppretter nesten anonym kontakt med sin egen sønn; hovedpersonen i «oversikt» er gift på nytt, hovedpersonen i «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» er fremdeles tiltrukket av ekskjæresten, og hovedpersonen i «jeg går hjem» møter en ny jente. «Situasjonen for enkeltindividene som kjemper helt alene, kan være smertefull og utiltalende, men faste og bindende forpliktelser om å handle sammen synes å love mer skade enn gagn», skriver likevel Bauman, og stiller seg slik negativ i forhold til etablering av nye forpliktelser og forsøk på å skape trygghet og fellesskap i senmoderniteten (Bauman 2000: 85). Hovedpersonen i «klor» forteller i en analepse om båtturen med foreldrene som tilsynelatende er skyld i vannskrekken. Hovedpersonene i «pleksi» og «nokia. connecting people» forteller lite eller ingenting om nære relasjoner, hovedpersonen i «nokia. connecting people» ringer langt om lenge hjem til dattera fra ruinene.

Overtid og skiftarbeid preger arbeidssituasjonen til flere av hovedpersonene eller deres nærmeste, noe som også virker usosialt i forhold til et familiefellesskap. Hovedpersonen i «oversikt» som gjør alt han kan for å forberede seg og spare tid, skaper også rutiner i forhold til hans og konas arbeidstider, «det er midt på natten og jeg skal snart på arbeid, min kone skal komme hjem først, hun skal legge seg i min seng idet jeg står opp, den skal være varm og vi har kommet frem til dette som et verdifullt tiltak for å økonomisere med soveromstemperaturen» (Harstad 2002: 119). Til tross for hans «positive» vinkling på situasjonen, virker arbeidstiden asosialt på deres samliv. Ekskona til hovedpersonen i «ambulans» jobber også overtid, og da hun pleide å komme hjem om natta, satt han oppe, men uten at det førte til videre interaksjon (Harstad 2002: 148). I «113» drar samboeren til ambulansesjåføren på jobb like etter at han kommer hjem fra vakt. I denne novella har likevel ikke arbeidssituasjonen den antisosiale funksjonen som den har i de andre; i de korte stundene de begge er hjemme, tilbringer familien tiden sammen med blant annet brettspill. Dette er en kontrast til hvordan flere karakterer bruker fritiden til å se på tv.

Skiftende og kortvarige arbeidsforhold, og usikker karrierefremtid tar også bort muligheten av et fellesskap på arbeids- eller studieplassen. Det er velkjent at mange studenter føler seg alene og ensomme ved de store universitetene, der ingen bryr seg om akkurat *dem*. I den ene enden av skalaen finner vi altså hovedpersonen i «jeg går hjem» som i sin ensomhet sitter hjemme i loftsleiligheten sin, uten å møte andre, verken andre studenter eller venner. Når han for en gangs skyld er ute, håper han at han snør inne sammen med vennene. I andre enden av skalaen finner vi arbeidere av den gamle typen, som faren til hovedpersonen i «oversikt», som har arbeidet i 25 år på et verft. Denne bikarakteren står slik for et fellesskap på arbeidsplassen som ikke lenger finnes; han er byttet ut med kortere ansettelse og en større grad av foreløpighet hva gjelder arbeidsforhold. Mellom disse ytterpunktene finnes flere hovedpersoner som i større eller mindre grad har et aktivt forhold til arbeidsplassen og kollegaer. Ekstreme situasjoner finnes i «nokia. connecting people» og «airbag», der hovedpersonene på ulikt vis har tatt eller tar oppgjør med arbeidsplassen, som går på bekostning av de ansatte og deres fellesskap. Hovedpersonen i «airbag» beskriver også, som diskutert i forrige kapittel, hvordan produksjonen er flyttet *ut av landet* og dermed fjernet fra det opprinnelige fellesskapet.

Det klart strengeste av de jernburene som livet tidligere var omgitt av, var de sosiale omgivelsene eller rammene der den enkelte tjente til livsoppholdet [...]. Fast omsluttet av jernburet kunne arbeidet med rimelighet betraktes som et kall eller en livsoppgave; som den aksent alt annet i livet dreide omkring og som alle livsplaner ble lagt langs. Denne aksent er i dag ugjenkallelig brukket. Den er ikke blitt 'fleksibel', slik forkjemperne for den vidunderlige nye verden gjerne vil at den skal oppfattes, men snarere løs og skrøpelig (Bauman 2000: 81).

Arbeidet var altså tidligere både et varig fellesskap og midtpunkt i livet, mens det i dag er preget av usikkerhet og hurtige skifter som umuliggjør fellesskap og kontinuitet i folks liv. Skiftende og kortvarige arbeidsforhold og usikker karrierefremtid, gjør fellesskap på arbeidsplassen vanskelig. I flere av novellene beskrives arbeidsplassen, med rutiner og kollegaer, med en viss distanse.

Fraværet av beskrivelser av omgivelser og bybildet novellene finner sted i, viser hvordan fellesskapet med lokalsamfunnet også er utilgjengelig: «Borte er de vennlige lokale filialene av banker eller finansieringsselskaper [...]. Borte er den hyggelige postmannen, som banket på døra seks dager i uka og hilste husets beboere ved navn. I stedet kommer kjøpesentrene utenfor byen og sentrumsgatenes kjedebutikker» (Bauman 2000: 82-83). Beskrivelsene forteller lite om interiør og eksteriør, noe som gjør at novellesamlinga, til tross for sine likheter med bøker som *København* (2004), ikke kan kalles feltroman – en fortelling som har stedet som sin «hovedperson». Dette gir novellene tross alt et universelt preg. Til tross for sporadiske markører av stedstilknytning, kunne bildet som står igjen kan være av hvilken som helst leilighet, i hvilken som helst blokk, i hvilken som helst by, noe som igjen bygger opp under den iterative kontinuiteten i karakterenes liv.

5.2 Nettverksfortellinger

Fremveksten av nettverksfortellinger innenfor filmmediet på 1990-tallet, som brøt med de lineære fortellingene med kun én protagonist, skyldes både forløpere og synkrone bevegelser. Bordwell peker på forbilder i litteraturen, Charles Dickens' *Our Mutual Friend* (1864-65) og David Mitchells *Ghostwritten* (1999), men også filmer fra så langt tilbake som 1940-tallet og tv-serier.³¹ Det som altså skiller disse filmene og *Ambulanse* fra andre nettverksfortellinger som Bordwell skriver om, er at de følger flere protagonister hver for seg, uten at spill med tidslinjer er et sentralt formmessig grep.³² På innholdssiden er det felles for flere av filmene, at de tar for seg temaer som menneskelige relasjoner, ensomhet, utrygghet, utenforskap og psykiske problemer; de handler om mennesker som mangler et fellesskap.

Bordwell trekker også frem teoretisk utvikling, nettverksteori og kaosteori, som delforklaring på fremveksten av nettverksfortellinger, på 1980- og 1990-tallet:

Scientists began to explore the nature of small worlds and the connectedness of apparently random phenomena, from cricket-chirping rhythms to the organization of the Internet. As chaos theory came to

³¹ Altså viser filmteorien tilbake til litteraturvitenskapen idet jeg vender meg til den!

³² I filmer som blant annet *Memento* (2000) og *Eternal Sunshine Of A Spotless Mind* (2004) er bruken av alternative tidsskjemaer svært sentralt, til sammenlikning.

be called the 'butterfly effect,' popular culture conceived network theory as 'six degrees of separation' (Bordwell 2006: 100).

Nettverksteori var i utgangspunktet knyttet til fremveksten av internett, men kan også kobles til det postmoderne prosjekt for øvrig, og til den språklige vendings poeng om at ingenting er og hviler i seg selv. Fremfor å se et system i verden rundt seg, så teoretikerne innenfor denne retningen «alt» som punkter med uendelige koblinger til andre punkter i et uendelig nett. Dette ble innenfor populærkulturen blant annet tolket som at en aldri er mer enn seks ledd/personer unna et hvilket som helst menneske i verden. En av *Ambulanses* fortellere, hovedpersonen i «oversikt», kommenterer dette: «Det er ingen tid å miste. Hver dag har sin egen agenda. Man må holde hjulene i gang. Om jeg satte meg ned nå, om jeg sto stille, ville det kanskje påvirke klodens rotasjon?» (Harstad 2002: 106). Hovedpersonen som ytrer denne bekymringen forsøker febrilsk å holde hjulene i gang og ta forhåndsregler i forhold til potensielle farer og risikoer, ved å skrive lister over alt han må gjøre for å forebygge og være klar for alle slags kriser. Han bekymrer seg for alt fra innbrudd, globale katastrofer, naturkatastrofer og hjemlige småproblemer. Denne manien kan til dels også sammenliknes med Mattias i *Buzz Aldrin – hvor ble det av det i alt mylderet?* sin opptatthet av å være et velfungerende hjul i maskineriet, men også med hans frykt for ting som kan skje og kommentar om nettopp sommerfugleeffekten (Harstad 2005: 432). Bente Lothe Orheim forstår dette, i sin masteroppgave om nevnte roman, som uttrykk for Mattias' forsøk på å håndtere det risikofylte samfunnet vi lever i (Orheim 2012: 33). Forstått på samme måte, er også nettverket av fortellinger i *Ambulanse*, en fortelling om mangel på fellesskap, og en fortelling om risiko og farer i en uoversiktlig verden uten faste og stabile rammer. Senmodernitetens mennesker lever i en verden av forgjengelighet, der både mennesker og relasjoner er i bevegelse og endring. Postmodernistene Gilles Deleuze og Félix Guattari, omtaler i *A Thousand Plateaus* (1980) hvordan verdens elementer er bevegelige, uten begynnelse og slutt, og tar form som et tilfeldig, men sammenhengende *rhizom*. Flere av karakterene i *Ambulanse* gjør forsøk på å skape faste orienteringspunkter og utfører skjematisk handlinger fordi «det skal man», samtidig som de tilsynelatende ønsker denne stabiliteten; «registrerer ingen forandring i landskapet, alt slik det skal være, statisk behagelig», sier hovedpersonen i «vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö» om kontinuiteten på kirkegården (Harstad 2002: 73). Et mer positivt holdepunkt finnes i «til»: «Jeg forsvinner. Det er ingenting å være lei seg for. Hele tiden fødes mennesker man kan elske, hele tiden» (Harstad 2002: 187).

Hva holder novellene og hovedpersonene sammen i en senmoderne verden der det kun eksisterer foreløpige, kortvarige fellesskap og lite sam-tilstedeværelse? *Ambulanse* er en

nettverksfortelling, hvilket innebærer at det finnes møtepunkter og koblinger i og mellom novellene, til tross for utrygghet, endringer og brudd. Bordwell peker i hovedsak på to elementer som holder nettverksfortellinger sammen i 1990-tallets nettverksfilmer: Det ene er sammentreff og tilfeldigheter der flere protagonister møtes eller sneier borti hverandre og slik går igjen i flere fortellinger. Det andre er sirkulerende objekter, ledemotiver, som karakterene og/eller leseren observerer (Bordwell 2006). Tilfeldige møter med fremmede og ukjente, karakterisert ved sivil uoppmerksomhet, preger folks hverdagsliv. Og da senmoderniteten fremdeles hankses med modernitetens institusjoner, er det, også i *Ambulanse*, som regel i og rundt disse, sammentreffene skjer. I tillegg sørger *markedet* for at man i stor utstrekning omgås de samme *produktene*. Dermed underbygges Bordwells observasjoner av både Giddens' og Baumanns forståelse av menneskelig omgang, kontakt og mulighet for *nettverk* i senmoderniteten.

I *Ambulanse* finnes begge elementene: Karakterene møtes ved tilfeldigheter og går slik igjen i flere noveller, og ambulansen er gjennomgangsmotiv «Coincidences, in short, are wholly acceptable in stories about coincidence», skriver Bordwell og påpeker hvordan formen og handlingen støtter hverandre (Bordwell 2006: 99). Tilfeldighetene og sammentreffene er med på å muliggjøre novellene som nettverksfortellinger, og de fremviser at folks forbindelser til hverandre er preget av tilfeldigheter og mangel på varighet, noe som kan jamføres med Baumanns perspektiv (2000). Tilfeldighetene som fører til sammentreff og sammenfall er et delmotiv i novellene; novellene handler om at folk *ikke* føler tilhørighet og *ikke* deltar i fellesskap, dermed er det *tilfeldighetene* som får dem i kontakt med andre, og skaper et tilfeldig nettverk. Bauman omtaler møter mellom fremmede som «ikke-møter»: «Et møte mellom fremmede er *en begivenhet uten fortid*. Som oftest er det også *en begivenhet uten fremtid*» (Bauman 2006: 119). Denne abstrakte lokaliteten er uttrykk for et senmoderne nettverk der det fysiske stedet er overskredet. Bauman beskriver hvordan bymennesker er «out of touch together» i *Liquid Times* (2007). Årsaken til denne tilstanden, der mennesker bor tett og beveger seg rundt hverandre, uten å ha noe med hverandre å gjøre, er blant annet at mange bosatt i byer ikke føler noen tilknytning til noe sted – de er globalt orientert. Et poeng hos Bauman er dermed at folks (mangel på) følelse av tilhørighet, kommer i konflikt med det fysiske stedet.

Å binde historier sammen ved hjelp av et sirkulerende objekt eller ledemotiver, er en måte å binde flere fortellinger sammen på, og skape sammenheng der forbindelsene ellers er løse eller fraværende: «When the plot lifts more than a couple of characters to prominence, how to keep things unified and understandable? One strategy is to tie the characters together

by a circulating object» (Bordwell 2006: 97). Bordwell omtaler altså det sirkulerende objektet som et narratologisk grep som holder fortellingene samlet og forståelig. Men det sirkulerende objektet, er like mye et symbol på hvor sentrale og betydningsbærende *ting* er i vårt samfunn. Ledemotivene kan også være av mer abstrakt art. Flere av hovedpersonene i *Ambulanse* forteller for eksempel at «noe setter seg i nakken», de befinner seg i kalde eller varme rom, de har små eller store hender, mangler matlyst, eller de begravnes eller begraver andre; motiver som alle forsterker risikotematikken som blant annet ligger til grunn for mangelen på fellesskap.

Et sirkulerende, konkret objekt eksemplifiserer, på den andre siden, den markedsorienterte senmodernitet vi befinner oss i, der varer og tjenester raskt skifter tilhold og eiere. Som et eksplisitt eksempel kan nevnte *Twenty Bucks* trekkes frem; der er det sirkulerende objektet en dollarseddel. I tillegg er grepet effektivt og troverdig da folk i stor utstrekning omgås de samme tingene. I overenstemmelse med dette, kan tv-ens plass i novellene trekkes frem. Tv-en representerer markedet, populærkulturen, er med på å styre folks fokus og interesser, og den er kilde til avslapping eller passivt konsum. Forstått ut fra Baumans terminologi, representerer tv-en et eller flere estetiske fellesskap. Novellene viser at hva karakterene ser på tv også påvirker deres holdning og handlinger i verden generelt.

Det sentrale sirkulerende objektet er likevel, som tittel, motiver og tematikk viser, ambulansen. Den står både for nød, risiko og redning, – og er et vanlig syn i en by. Dette motivet står i kontrast til *Twenty Bucks* og tv-en i *Ambulanse*. Motivet står *ikke* for konsumfokus eller estetikk, men for en allmenngyldig empati og er både et nasjonalt ekspertsystem og et internasjonalt symbol. Slik står ambulansen også i kontrast til det konsumifiserte samfunnet, der hovedpersonene stadig refererer til populærkultur og ulike varemerker, novellene ellers beskriver. Ambulansen er elementet som kommer til unnsetning; den står for hjelp, omsorg og ansvar på et universelt plan, samtidig som den også er uttrykk for den nasjonale sikkerhet og helsevesen. Dermed er det til tross for fraværet av fellesskap, symbolet for allmennmenneskelig hjelp og omsorg, som er med på å muliggjøre fortellingene som nettverksfortelling.

Et element som er en eksplisitt nettverksmarkør, er veien. Bordwell peker på at bruken av veien er et effektivt virkemiddel for å få karakterer til å møtes – ikke minst ved å få dem til å kolliderer; «It's dangerous to take to the roads in today's movies» (Bordwell 2006: 97). På slutten av novelle ni, «ambulanse», er det bokstavelig talt et sammenstøt av karakterer: Ambulansesjåføren fra «113» sitter i ambulansen sammen med hovedpersonen i novella («ambulanse»). Mannen i «oversikt» er den møtende sjåføren i bilen som krasjer med

ambulansen. Han drepes av airbagerstatningen som selgeren i «airbag» har vært promotør for. Veien blir slik et paradoksalt uttrykk for det som holder karakterene, det vil si de ulike punktene sammen, og samtidig som den er lokasjon for ulykken der minst en person mister livet. Veien er altså også noe som går igjen i novellene og er, i likhet med helsevesen og ambulansen, både knyttet til nasjonale forhold og strukturer og er, i den vestlige verden, et universelt symbol.

«[U]nlige coincidences in real life, movie coincidences create ‘small worlds’ in which characters will intersect again and again, especially if the duration and locale of the action are well circumscribed» (Bordwell 2006: 98). Bordwell mener altså at det i nettverksfortellinger skapes en form for *lokalitet*, en liten verden som sannsynliggjør karakterenes tilfeldige møter og sammentreff i nettverksfortellinger. Gjennom resirkulering av karakterer skapes det i *Ambulanse*, til tross for novellenes mangel på beskrivelser av omgivelser og steder, et lokalt område, som ikke er større enn at det mulig at karakterene havner i samme situasjon, og at de alle ser ambulansen. En kan også tegne et kart over den lille verden der karakterene beveger seg, gjennom novellenes bruk av eldre institusjoner som kirkegården; moderne velferdsinstitusjoner som barnehagen, skolen, svømmehallen, sykehuset, ambulansesentralen og sykehjemmet; og senmoderne institusjoner som kjøpesenteret. I tillegg finnes bedrifter, kafeer, butikker, apotek og kino, altså konsumorienterte by-elementer. Dette betyr at den verden *Ambulanse* skaper, er sentrert rundt typiske elementer i et tettsted eller by og dermed skaper en naturlig ramme for at karakterenes veier bokstavelig talt krysses. *Ambulanse* viser et senmoderne samfunn der modernitetens og senmodernitetens institusjoner eksisterer side om side. Men novellene viser også hvordan karakterene forholder seg tidvis passivt og distansert til institusjonene.

I *Ambulanse* er det koblinger mellom novellene på flere nivåer. Tematikken er et aspekt, tilsynelatende tilfeldigheter og sammentreff er et annet, og gjenbruk av karakterer og objekter, er et tredje. Tilfeldighetene og sammentreffene skaper et nettverk, der det i utgangspunktet kun er løse punkter. De sirkulerende objektene viser på den ene siden at fellesskap i dagens samfunn er generelle og ubetydelige for den enkelte, på den andre siden fungerer ambulansen til å tegne opp et mer omsorgsfullt bilde av et empatisk fellesskap. Det tegnes ikke et fysisk kart, men novellene viser at det finnes forbindelser mellom mennesker, selv om disse ofte er knyttet til fare, risiko, nød og død, som skaper en «liten verden», med Bordwells termer. Dette er formmessige grep som på den ene siden underbygger tematikken omkring mangel på kontakt og fellesskap, og følelse av risiko og fare, på den andre siden kan det forstås som en iterativ frekvens som understreker det evig gjentagende i protagonistenes

liv, som omtalt i kapittel 2. Som nevnt bidrar denne formen til å engasjere leseren i særlig grad, og Bordwell poengterer at når det gjelder denne typen fortellinger i film, har det vært diskutert hvor *lenge* det er mulig å holde på publikums oppmerksomhet, når filmene ikke følger en lineær kronologi (Bordwell 2006: 73).

5.3 Fortellerens død og leserens fødsel

Leserens rolle som medskaper av *Ambulanse* som nettverksfortelling, er essensiell. Leserens oppgaver i tekstproduksjonen i *Ambulanse*, er mange: Leserens må først forholde seg til epigrafene, deretter til henvendelsene som påkaller hennes oppmerksomhet og forhandle tekstens ubestemthet og diskrepansen mellom forteller og implisitt forfatter. Til sist må hun også legge puslespillet: Finne ledemotiver, skjønne mønsteret i analepser og prolepser og oppdage at bikarakteren i en novelle er hovedpersonen i en annen novelle. Når også flere fortellere dør på novellenes siste side, påkalles hennes aktive rolle ytterligere.

Mannen i «oversikt» dør i bilulykken og mannen i «pleksi» styrter flyet han er om bord i, noe som medfører en sikker død. Om kinomaskinisten, pasienten i «ambulanse», også forsvinner, får lesere kun et hint om: Han har gjennom hele novella gått ut og inn av bevissthet og krigsfilmens situert i Verdun, og til sist skjer dette: «jeg lukker øynene idet bilen starter opp, forsvinner inn i kinosalen, gjennom lerretet, tilbake til Verdun, og jeg våger ikke å se over kanten. Men røyken siger over bakken, ned til oss» (Harstad 2002: 160). Kloggass har den egenskapen at det er tyngre enn luft og fylte dermed effektivt skyttergravene under første verdenskrig. Gassen angriper slimhinnene og skaper blødende sår som kan føre til døden. «Røyken» kan forstås metaforisk som det sykdomsangrepet han er offer for, og at dette til sist tar knekken på ham. To sider før presenteres (som diskutert i kapittel 2), fortellergrepet «deus ex machina», ledsaget av ordene «sett ovenfra» (Harstad 2002: 160). Begrepet kan forstås på et handlingsplan, som diskutert, men også som et skifte i synsvinkel, her: Fra personal jeg-forteller til aural forteller som ser situasjonen utenfra og ovenfra. Innførelsen av en «deus», som altså betyr Gud, og det eksplisitte synsvinkelskiftet, forsterker hypotesen om pasientens død. Om også fortelleren i «nokia. connecting people» dør til sist, kan også diskuteres: «Fordi jeg er helt alene, forbrent, oppkuttet i ansiktet, liggende døende på siden», fortelles det i starten av novella, likevel reiser han seg tilsynelatende opp fra ruinene mot slutten og drar hjem (Harstad 2002: 62, 70-71). Kanskje bevitner vi hans siste øyeblikk før døden inntreffer idet han blir «reddet»? «det skraper i metall, det drysser betongstøv, fint støv ned i nesen på meg, steinblokken like over hodet mitt flyttes, og jeg har solen i øynene, jeg myser» (Harstad

2002: 70). Etter at noen flytter steinblokken han ligger under, og noen turister som plukker med seg rester av bygningen som suvenirer også forsøker å plukke med seg ham, reiser han seg og går mot bussholdeplassen mens han fotograferes. Han setter seg på bussen uten å bli nevneverdig lagt merke til, til tross for hvordan han ser ut etter dager i ruinene, og drar hjem. Denne novella, og særlig slutten, er eksempel på ett av de mange uhørte begivenhetene som finnes i novellene og sår tvil omkring fortellerens pålitelighet.

Også enkemannen i «til», dør i slutten av siste novelle. Han svever så høyt med varmluftsballongen at lufta blir for tynn. Han forsvinner med et mål om å forenes med kona som døde et par uker tidligere.

Og alle skal glemmes og alle skal huskes og navnene står jublende igjen i mylderet og jeg strekker ut armen, skruer opp for gassen til hjulet stanser, ballongen stiger, jeg ser ut over rekken og der nede har vi huset vårt og, der, rett ved skolen, ser du? sier jeg, men det er ingen som svarer, og jeg puster inn den tynne luften og det begynner å bli vanskelig, jeg er høyt oppe, vet ikke hvor høyt, men høyere enn det som er mulig og du er et vakkert menneske, tenker jeg og kaster stolen over bord for å få ekstra oppdrift, ser den seile nedover, rotere og lande i vannet. Og så er jeg borte (Harstad 2002: 189-190).

Hovedpersonen i «til» dør med en kommentar om at man både glemmes og huskes, at navnene er det som står «jublende igjen», noe som kan settes i forbindelse med Oxfeldts omtale av Mattias' påtatt lave ambisjonsnivå og innflytelsesangst (Oxfeldt 2013). Gjennom novella drøfter hovedpersonen ekteskapet med gode og dårlige dager, men fremhever styrken i fellesskapet, «jeg trengte ofte tid for meg selv, men jeg trenger det ikke nå lenger» og «Har du tenkt på at jeg aldri gjorde det noe bra på egen hånd? Når jeg var alene?» (Harstad 2002: 179). Når han påpeker at livet både er forgjengelig og syklisk, stiller han seg også optimistisk på fellesskapets vegne generelt:

Vi har funnes, vi har vært her og satt vårt preg på alt, vi har vært her og nå er vi borte og ungene våre står der nede og ser opp og de blir stive i nakkene og så går de hjem og ligger med konene sine og mennene sine og så får de barn og så forsvinner de og slik skal det fortsette hele tiden (Harstad 2002: 180-181).

Når den siste fortelleren, i livets siste fase, forsvinner på bokas siste side, er det den implisitte forfatterens epigraf og forfatterens navn som står igjen, og leseren gis ansvaret med å skape nettverket.

Dette handlingsvalget, *fortellerens død*, kan leses i lys av Barthes' «Fortellerens død» (1967), som et opprør mot nettopp den elimineringen av forfatteren som Barthes beskriver. Erklæringen om forfatterens død innebar en frigjøring av teksten og språket fra en fastlagt fortolkningsramme som søkte svar i forfatterens historie og biografi. Forfatteren forstått som opphavsmann og meningsbærer, er en moderne figur, skapt av oppdagelsen av storheten ved individet/mennesket/personen, og har slik resultert i at litteraturen i stor grad knyttes til forfatteren og hans historie, smak og lidenskaper. Dette har gjort at forklaringen på verket har

blitt søkt hos forfatteren. Barthes innvending mot dette er at det derimot er *språket* som taler, fungerer og performer. Skriften er i seg selv en nøytral destruksjon av enhver stemme og opprinnelse. Når forfatteren erklæres død, løsrives teksten fra ham, og tekstens eksistens muliggjøres av leseren. Forfatterens død, er slik premisset for leserens fødsel. Barthes poeng er altså at den historiske forfatteren, må ses bort fra, om leseren skal få fullt utbytte av teksten (Barthes 1967). Etter Barthes erklæring, har forfattere forholdt seg til sin posisjon som forfatter på ulikt vis. Mens enkelte har hevdet sin eksistens ved å uttrykke seg gjennom performativ biografisme, jamfør Karl Ove Knausgårds *Min kamp 1-6* (2009-2011) eller Erlend Loes insisterende tilstedeværelse: «jeg som skriver dette», problematiserer andre posisjonen ved å trekke seg helt tilbake og benytte seg av en filmisk forteller som fokalisator, som Guldager i *København* (Loe 2005: se f.eks. s 108, 109; Guldager 2004). I *Ambulanse* dør fortellerne, den implisitte forfatteren påkaller leserens oppmerksomhet, og veileder bokstavelig talt, leseren videre til neste novelle. Epigrafen på bokas siste side, understreker dette, da den er en henvendelse til leseren om å oppsøke nettpsykologen Eliza, noe som bekreftes på Harstads hjemmeside, (jamfør kapittel 3). Fortellernes død tilfører tekstene lest sammen, en stor grad av *ubestemthet*, og krever av leseren at hun skaper forbindelser og kontinuitet der det ellers er brudd (Iser 1981): Det er ved leserens aktualisering av teksten, at *Ambulanse* skapes som nettverksfortelling og reetablering av en stor fortelling. Med *fortellerens* død gis leseren, den implisitte forfatteren og den historiske forfatteren plass.

5.4 Avslutning. En ny sammenheng

Som et ledd i det *postmoderne prosjekt*, ble *de store fortellinger* erklært døde. Store og allmenngyldige fortellinger er umulige, ettersom hver og en har sine egne subjektive fortellinger, som det er umulig å innlemme i en større beretning. Mens det *moderne prosjektet* hadde tro på at alle små sannheter inngikk i større sannheter, som skulle føre menneskeheten videre fremover og frigjøre den, har de store sannhetene i den postmoderne tilstanden mistet sin troverdighet, og henvisninger til fremskritt, frihet, fornuft og frigjøring fungerer ikke lenger som legitimerende instans. Jean-François Lyotards påstand i *The Postmodern Condition* (1979), er at informasjonsteknologiske nyvinninger fører til en overflod av informasjon som umuliggjør en orientering mot allmennmenneskelige sannheter. Ettersom alle mennesker har egne subjektive perspektiver og historier, kan ikke alle innlemmes i en overgripende fortelling. Med det erklæres de store fortellingene, forstått som de ideologiene vi tror på, som setter det vi gjør og opplever til daglig inn i en sammenheng og gir oss

mening, døde (Lyotard 1984). Bauman omtaler det samme på strukturelt nivå og setter det i forbindelse med globaliseringen. Han skriver at en av konsekvensene «av den nye globale bevegelsesfriheten er at det etter hvert blir vanskeligere, eller kanskje helt umulig, å smelte sosiale anliggender sammen til en effektiv kollektiv aktivitet på ny» (Bauman 1998: 84).

Når *Ambulanse* presenterer seg som en samling små fortellinger og en stor fortelling, presenterer novellene også en ny sammenheng. På denne måten kan *novellesamlinga* forstås som *post*-postmoderne. De store fortellingene har brutt sammen og er erstattet av mange små, men da disse likevel viser seg å henge sammen tross alt, er det på nytt etablert en større fortelling, selv om denne da er av annen karakter enn det moderne prosjekts store og ensrettede fortelling. Den *post*-postmoderne fortellinga er en fortelling med løse forbindelser, der skjebnene sporadisk er konvergerende, men like fullt samles novellene i et større prosjekt. Slik er også den nye store fortellinga en etablering av et nytt og tidvis håpefullt fellesskap. Når det likevel er slik at flere av fortellerne av de små fortellingene, dør på slutten av novellene, kan det tolkes som at det enkelte individ i senmoderniteten eller den postmoderne tilstand, den implisitte leseren, selv er nødt til å skape et nytt nettverk. Bauman skriver at den flytende modernitet er individuell der moderniteten var sosial, og at sosialt nettverk, menneskelig kontakt, ansvar og kommunikasjon endrer seg og utraderes, men at individene fremdeles trenger kontakt og følelse av fellesskap (Bauman 1996). Individene er utfordret til å forme seg på nytt i takt med endringene – noe som faktisk gjøres i *Ambulanse*.

Andersen skriver i analysen av Guldagers *København*, at boka er et eksempel på at den store fortellinga *er* brutt sammen, ettersom den ikke har noen overordnet, meningsskapende struktur og siden forbindelsene er tilfeldige sammenhenger (Andersen 2013: 203). Derfor er heller ikke *København* noen *post*-postmoderne fortelling. I *Ambulanse* er det i likhet med *København*, tilfeldige sammenhenger, men novellene bindes i tillegg sammen av et element som representerer en overordnet struktur: Ambulansen. Ambulansen er et ekspertsystem som folk har tillit til, et universelt symbol og er del av et nasjonalt ansvarsområde, som også viser til et fellesskap. Den er det Giddens omtaler som *adgangsporter*, det vil si punkter hvor vanlige mennesker kommer i kontakt med representanter for abstrakte systemer, deriblant ekspertsystemer, i ansikt-til-ansikt-forpliktelse (Giddens 1999: 76). På denne måten symboliserer ambulansen mellommenneskelig kontakt, et velfungerende tillitssystem og fungerer som en overordnet, meningsskapende struktur. Ambulansen, brukt som «sirkulerende objekt», gjør derfor at novellenes verdisystem har et optimistisk tilsnitt: Ekspertsystemene fungerer (inntil videre) som de skal, *hold ut*, og noen vil komme for å redde også deg.

6 Avslutning

I innledninga fremsatte jeg en hypotese om at novellene er en kritikk av måten sosiale relasjoner og systemer er organisert i vår tid. Som oppgaven har vist, eksisterer det få fellesskap og møtepunkter i den senmoderniteten *Ambulanse* tegner et bilde av. Den senmoderniteten som portretteres i novellene, er et risikosamfunn. Dette er både et resultat av globale trusler og endringer på sosialt nivå. Individenes opplevelse av en verden preget av risiko og farer, varierer i styrke og omfang. De velger derfor ulike strategier i møte med farer og endringer generelt. Mens enkelte av hovedpersonene i *Ambulanse* isolerer seg og unngår kontakt med andre mennesker, er andre mer desperate i forhold til opprettelse og vedlikehold av kontakt. Atter andre utfører antisosiale handlinger, som følge av isolasjon og påfølgende mangel på korreksjon på sitt verdensbilde.

For alle hovedpersonene i *Ambulanse* er det imidlertid et mål å opprette forbindelser med sam-tilstedeværelse, ansikt-til-ansikt-forpliktelse, fundamental tillit og selv-avsløring. Dette er begreper jeg henter fra Anthony Giddens' begrepsapparat og er, slik jeg ser det, illustrerende for hovedpersonene i *Ambulanse*'s forsøk på å skape mening, sammenheng og fellesskap. Til tross for at målet er klart, er likevel flere av hovedpersonenes liv preget av ansiktsløse forpliktelser og sivil uoppmerksomhet. Denne lengselen etter umediert kontakt på stedet, innfris likevel da mange av fortellerne villig deler av indre tanker til en tilhører i teksten og den implisitte leseren. *Ambulanse* er slik en svært kommunikativ samling noveller. Med mange leserhenvendelser og stor grad av ubestemthet; spill med tid, sirkulerende objekter og karakterer som går igjen; og fortellere som forlater åstedet, fordrer novellene en aktiv leser som er villig til å legge puslespillet og muliggjøre novellene som nettverksfortelling. I forståelsen av novellene som nettverksfortelling, trekker analysen på filmteoretiker David Bordwells beskrivelse av nettverksfortellinger i film på 1900-tallet. Konstitusjonen av en nettverksfortelling innebærer at leseren vikles inn i et nettverk der hun også er medskaper av et fellesskap med fortellerne og den implisitte forfatteren.

De fellesskapene som ellers eksisterer i novellene, bærer preg av å være foreløpige, kortvarige, anonyme; de er enkle å etablere og å oppløse. I kapittel 3 og 4 har jeg vist hvilke fellesskap som finnes i novellene; hvilke fellesskap hovedpersonene inngår i, bevisst eller ubevisst. *De estetiske fellesskapene*, som er knyttet til intertekstualitet, gir hovedpersonene en foreløpig trygghet og stabilitet i forhold til identitet og eksisterer på premiss fra konsumsamfunnet. Individenes film- og musikk-interesser samt behov for tilhørighet, skaper grobunn for produksjon- og plateselskapenes inntjening. Intertekstualiteten analyseres derfor

med utgangspunkt i både Roland Barthes teori og ut fra Gérard Genettes begrepsapparat. De intertekstuelle referansene er også knyttet til et anonymt, globalt fellesskap: Umarkerte referanser i novellene viser hvordan spredning av populærkultur også har påvirkning på individets ubevisste referanseramme.

Ifølge Zygmunt Bauman utgjør ikke en kosmopolitisert elite et fellesskap. Til det er de for ensartede, men deres *reisevirksomhet* fører til at steder som man tidligere anså for å være langt unna, oppleves som nærmere. Flere karakterer i *Ambulanse* representerer en kosmopolitisert elite, som ikke reiser fordi de må, men av lyst og mulighet. Dette er en sosial gruppering som gir «de stedfaste» en følelse av deprivasjon og stagnasjon. I novellene fremstilles likevel denne reisende overklassen negativt ettersom medlemmene er ute av stand til å etablere langvarige forpliktelser både til andre mennesker og til det lokale stedet. Dette er en holdning som først og fremst uttrykkes på den implisitte forfatterens nivå; de stedbundne fortellerne føler seg fremdeles depriverte.

Senmoderne kommunikasjonsmidler har en sentral plass i novellene og illustrerer hovedpersonenes mangel på sam-tilstedeværelse. Det er av mangel på dette de ringer, sender sms og deltar i tv-chat. De senmoderne kommunikasjonsmidlene presenteres derfor også med negativt fortegn; de lar mennesker samhandle, uten egentlig å være sammen. Dette er en holdning som flere av karakterene også uttrykker eksplisitt. Felles for kommunikasjonen, forstått både som transportmidler/reiser og kommunikasjon gjennom telefon, internett, tv *et cetera*, er at den fører til en tid-og-rom-kompresjon. Det skapes en forestilling om at både steder og mennesker som er fysisk langt unna, likevel er tilgjengelige og nære. Forestillingen gjør at stedet, med sin lokalitet og møtepunkter, undermineres og at folk passerer hverandre med en sivil uoppmerksomhet: De er «out of touch together», som Bauman kaller det.

Ulrich Beck påstår at det eneste eksisterende samfunnet, er et konsumsamfunn. Også karakterene i *Ambulanse* er konsumenter. De henviser til ting de skal kjøpe seg, ting de har kjøpt, og de omgås ubevisst med ulike merkevarenavn. Bruken av merkevarenavn og slagord fra reklamekampanjer, ledsages av en ironi fra den implisitte forfatterens side. Dette «fellesskapet» er i likhet med estetiske fellesskap, preget av trender og midlertidighet, til tross for at konsernene tidvis lykkes i å selge forbrukerne lykkelige fortellinger og fellesskap, som er tilgjengelig for dem, om de bare kjøper produktet.

Dermed fremstår den verden som novellene tegner et bilde av, som et rhizom der punktene stadig er i bevegelse og endring. Identiteten er fleksibel, og dermed er fellesskapene også det. Når novellene likevel fungerer som en nettverksfortelling, er dette både et opprør mot Roland Barthes erklæring om forfatterens død, og Jean-François Lyotards erklæring om

de store fortellings død. Dette et optimistisk trekk, som øyner muligheten av et fellesskap i senmoderniteten – om leseren tar saken i egne hender.

Litteratur

- Abrahamsen, M. (2002) «Suser av gårde», i *VG*, 21.10.2002..
- «Ambulanse», i *Store Norske Leksikon*, <snl.no/ambulanse> [sist besøkt: 11.05.2014].
- Andersen, P. T. (2013) «*Hvor burde jeg da være?*»: *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Anderson, B. (1996) *Forestilte fellesskap*, Spartacus Forlag AS, Oslo.
- Appadurai, A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Barthes, R. (1968) «Fortellerens død», i (red.) Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. og Skei, H. (2003) *Moderne litteraturteori: En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Barthes, R. (1973) «Tekstteori», i (red.) Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. og Skei, H. (1991) *Moderne litteraturteori: En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 70-85.
- Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, The University of Michigan Press, Michigan.
- Bauman, Z. (1998) *Globaliseringen og dens menneskelige konsekvenser*, Vidarforlagets Kulturbibliotek, Oslo.
- Bauman, Z. (2000) *Savnet fellesskap*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo.
- Bauman, Z. (2006) *Flytende modernitet*, Vidarforlagets Kulturbibliotek, Oslo.
- Bauman, Z. (2007) *Liquid times: living in an age of uncertainty*, Polity Cambridge, Cambridge.
- Beck, U. (2006) *The Cosmopolitan Vision*, Polity Press, Cambridge.
- Bordwell, D. (2006) «Subjective Stories and Network Narratives», i *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley.
- Deleuze, G. og Guattari, F. (1980) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press,
- Eco, U. (1981) «Leserens rolle», i Kelstrup, G. og Olsen, M. (1981) *Værk og Læser: En antologi om receptionsforskning*, Borgens Forlag, s. 178-198.
- Farsethås, A. (2012) *Herfra til virkeligheten: Lesninger i 00-tallets litteratur*, Cappelen Damm, Oslo.
- Genette, G. (1997a) *Palimpsests: Literature in the second degree*, University of Nebraska Press, Nebraska.
- Genette, G. (1997b) *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Giddens, A. (1999) *Modernitetens konsekvenser*, Hans Reitzels Forlag, København.
- Giddens, A. (1996) *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfunnet under sen-moderniteten*, Hans Reitzels Forlag, København.
- Granlund, M. R. (2008) *Forfatterhefte: Johan Harstad*, Biblioteksentralen, Oslo.
- Greenblatt, S. (2003) «Mot en kulturens poetikk» i (red.) Kittang, A., Melberg, A. og Skei, H. (2003) *Moderne litteraturteori: En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 385-399.
- Guldager, K. M. (2004) *København*, Gyldendal, København.
- Hagen, O. (2002) «Ekte og sant», i *Dag og Tid*, 19.10.2002.
- Harstad, J. (2001) *Herfra blir du bare eldre*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Harstad, J. (2002) *Ambulanse*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

- Harstad, J. (2005) *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Harstad, J. (2007) *Hässelby*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Harstad, J. (2008) *Bsider*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Harstad J. (2010) *Osv.*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Iser, W. (1981) «Tekstens appelstruktur: Ubestemthet som en betingelse for den litterære prosas virkning», i (red.) Olsen, M. og Kelstrup, G. (1981) *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*, Borgen, København, s. 102-133.
- Kleiva, A. (2002) «Halvveis fra Harstad», i *Morgenbladet*, 4.-10.10.2002.
- Krøger, C. (2002) «Talent som sprenger sjanger», i *Dagbladet*, 16.09.2002. Tilgjengelig fra: <<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/02/11/361278.html>> [sist besøkt: 11.05.2014],
- Kvalshaug, V. (2002) «Forrykende fortalt om oss forrykte», i *Aftenposten*, 10.09.2002.
- Lactr Prpgnda (2014) «ELIZA lives!». Tilgjengelig fra: <<http://lacktrprpgnda.blogspot.no>> [sist besøkt: 11.05.2014].
- Lejeune, P. (1989) *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Lien, A. Ø. (2013) «*Fuck you, Albert Åberg*»: *Velferdsstatens posisjon i Johan Harstads Hässelby*.
- Loe, E. (2010) *Volvo lastvagnar*, Cappelen Damm, Oslo.
- Lothe, J. (1996) *Fiksjon og Film*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. (1997) *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester.
- Mai, A. M. (2011) *Moderne Tider*, Gyldendal, København.
- Norheim, M. (2008) *Røff guide til samtidslitteraturen*, Samlaget, Oslo.
- Orheim, B. L. (2012) *Å kome vekk til seg sjølv: identitetsskaping i Johan Harstads Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*,
- Oxfeldt, E. (2006) «Komposition og kommunikation i Katrine Marie Guldagers *København*», i (red.) Gimnes, S., Paulson, S. og Østerud, E. «- ut i det ukjente»: *Festskrift til Erik Østerud på 70-årsdagen*, Tapir, Trondheim, s. 289-304.
- Oxfeldt, E. (2013) «Melankoli og indflydelsesangst i Johan Harstads *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*», i (red.) Michelsen, P. A. og Gujord, H. (2013) *Norsk Litterær Årbok*, Samlaget, Oslo, s. 137-159.
- Remarque, E. M. (1993) *Intet nytt frå Vestfronten*, Aventura Pocket, Oslo.
- Roll, S. (2002) «Tankevekkende talent», i *Adresseavisen*, 06.09.2002.
- Skei, H. (2009) «Deus ex machina», i *Store Norske Leksikon*. Tilgjengelig fra: <snl.no/deus_ex_machina> [sist besøkt: 11.05.2014].
- Slettan, S. (2013) «Kodak moment: Fototekstualitet i Johan Harstads *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?*», i (red.) Michelsen, P. A. og Gujord, H. (2013) *Norsk Litterær Årbok*, Samlaget, Oslo, s. 116-136.
- Vatnøy, L. (2002) «Svart, sørgelig og urovekkende», i *Dagsavisen*, 04.09.2002.
- Weizenbaum, J. (1966) «ELIZA - a computer program for the study of natural language communication between man and machine», i *Commun. ACM*, 9, s. 36-45.

Film

- Hoffman, M. (1996) *One Fine Day*, 20th Century Fox.
Jackson, M. (1991) *L. A. Story*, Carolco Pictures.
Kazan, E. (1951) *A Streetcar Named Desire*, Warner Bros.
Lang, F. (1931) *M*, Nero Film A.G.
Lynch, D. (1992) *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, CIBY Pictures.
Lynch, D. (1997) *Lost Highway*, Ciby 2000 / Asymmetrical Productions.
Mann, D. (1979) *All Quiet on the Western Front*, ITC Entertainment.
Potter, D. (1986) *The Singing Detective*, BBC1.
Scorsese, M. (1999) *Bringing Out The Dead*, Paramount Pictures.

Musikk

- Air (2001) «People in the City», *10 000 Hz Legend*, Source, Virgin.
Björk (1997) «So broken», *Homogenic*, One Little Indian.
Bob Hund (1998) «Tralala lilla molntuss, kom hit skall du få en puss», *Jag rear ut min själ!*
Allt skall bort!!!, Silence Records.
Depeche Mode (1989) «Personal Jesus», *Violator*, Mute Records.
Lisa Ekdahl (1994) «Vem vet», *Lisa Ekdahl*, EMI.
Nationalteatern (1980) «Vi fortsätter spela rock 'n' roll men vi håller på att dö»,
Rövarkungens ö, Nacksving.
Nirvana (1992) «Dive», *Incesticide*, DGC.
Percy Sledge (1966) «When A Man Loves A Woman», *When A Man Loves A Woman*,
Atlantic.
Righteous Brothers (1965) «Unchained Melody», *Just Once in My Life*, Philles.