



Uio • Universitetet i Oslo

En leirklumps livssyklus

*Skapermytens muligheter som dystopisk håp i
Matias Faldbakkens Vi er fem (2019)*

Line Langaas Berg

NOR4091 Masteroppgave i nordisk litteratur
Lektorprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

14.06.2021

En leirklumps livssyklus

*Skapermytens muligheter som dystopisk håp i
Matias Faldbakkens Vi er fem (2019)*

Opphavsrett: Line Langaas Berg
2021

En leirklumps livssyklus: Skapermytens muligheter som dystopisk håp i Matias Faldbakkens *Vi er fem* (2019)

Line Langaas Berg

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
<http://www.duio.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Vi er fem (2019) er den femte romanen skrevet av kunstner og forfatter Matias Faldbakken. Romanen handler om en leirklumps livssyklus og på overflaten fremstår hendelsene i boken som lettleste, dystopiske og tragiske. Stadige referanser til myter og en hovedkarakter som ikke er menneskelig, men laget av leire, bidrar til dypere meningslag i de stereotypiske og overflatiske fremstillingene av karakterene og miljøet.

Med leirklumpens livssyklus som utgangspunkt argumenter jeg for at språklige vendinger og fortellerinstansen i *Vi er fem* spiller på myter, mystikk og affekt og at virkemidlene bidrar til en humoristisk lek med sjangere og en alvorlig tematikk. Dystopien og tragedien som skrives frem kan fordre et håp, på grunn av de språklige grepene og vendingene. Jeg viser hvordan utopi-sjangerens motpart dystopi gjør det mulig å finne det latterlige og morsomme i det som ser ut til å være den dypeste alvor, nemlig spørsmålet som overordnet kan forklare romanens prosjekt: Hva skjer hvis vi, bokstavelig og billedlig, graver i dypet av oss selv og våre omgivelser?

Denne lesningen av *Vi er fem* baserer seg på Robin van den Akker, Alison Gibbons og Thimotheus Vermeulens studie av samtidskulturelle uttrykk, slik disse er presentert og samlet under begrepet *Metamodernism*. Spesielt tar jeg i bruk begrepene truthness (depthness), affekt og dybde, hentet fra boken *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism* (2017). Fordi metamodernisme kan forstås som en åpen teoretisk retning inkluderer jeg Ernst Blochs tanker om håp, frykt og skuffelse som en utvidelse av det affektive. Jeg bruker også Timothy Mortons tanker om vår epistemologiske oppfattelse av verden, for å skille romanens konseptuelle plan fra det mer konkrete handlingsplanet. I analysen av det utopiske og dystopiske lener jeg tolkningen mot Miguel Abensours utopi-deifinisjon.

Vi er fem er en kompleks og innholdsrik roman med flere betydningslag. Den kan leses som en ikke-antroposentrisk historie og en tematisering av hva som skjer når mennesket blir dominert av naturen og sin egen teknologiske oppfinnelse. Mitt ønske med denne masteroppgaven er at den kan være et bidrag til Faldbakken-forskningen og at den kan brukes av kritikere, lærere og andre interesserte for å utvide måten man forstår dagens samtidslitteratur, og kanskje også annen kunst, på.

Forord

Jeg vil takke Hans Kristian Rustad for konstruktive og læringsfremmende tilbakemeldinger og gode samtaler. Takk for at du har delt av din kunnskap om kritisk tekstarbeid, analyse og reflektert rundt ulike perspektiver på og tilnærminger til samtidslitteraturen. Takk for de åpne, kritiske og utforskende spørsmålene du har stilt. Jeg håper jeg blir en like god lærer for mine fremtidige elever som du har vært for meg.

Takk Astrid, for din kunnskap som biolog og økolog. Din viten innenfor disse fagfeltene har beriket mine egne tanker og vokabular under analysearbeidet av naturmotivet.

Takk Nora, for at du har beriket min forståelse av menneskets utnyttelse av leire, gjennom ditt arkeologiske perspektiv.

Stor takk til mine medstudenter på masterlesesalen ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier ved Universitetet i Oslo. Dere har, tross strenge restriksjoner til sosialt samvær, gjort det å skrive masteroppgave under en pandemi til en god opplevelse.

Takk til Daniel, for alt. Takk, Astrid Ingrid, Siri og Cole. Dere vil for alltid være den perfekte kohorten å dele fritiden med.

Takk til Inga for et rom med peis å lese i, når januar var kald og lesesalen stengt.

Takk til mormor og bestefar, mamma og pappa, for at dere alltid har tro på det jeg ønsker å fylle livet mitt med.

Innholdsfortegnelse

1	<i>Introduksjon</i>	1
	<i>Vi er fem</i>	1
	Resepsjon og tidligere forskning	2
	Aktualisering og problemstilling.....	4
2	<i>Metamodernisme</i>	7
	Affekt og dybde.....	8
	Truthness og depthness.....	10
	Utopi og håp	12
3	<i>Vi er fem: en pendlende bevegelse mellom ironi og alvor</i>	15
	Å skape liv.....	15
	Natur mot menneske.....	25
	Kultur mot natur	36
4	<i>Et dystopisk håp?</i>	47
5	<i>Litteratur</i>	51

1 Introduksjon

I 2021 åpnet LagLivLab for studenter ved universitetet i Oslo, der «Idémyldring og ville idéer inviteres» og «... mennesker med ideer og skapertrang» kan få utstyret de trenger til å forske på og skape liv (UiO 2021). Studentene oppfordres til å være aktive og nysgjerrige: «Alle må lete på nettet, i (populær)vitenskapelige tidsskrifter og aviser for å finne livsvitenskapelig teknologi og forskning de synes er spennende»¹. Sitatet beskriver den første fasen i et studentprosjekt ved LagLivLab, og etterlyser skapende, nytenkende mennesker med ville idéer. Det er nesten så jeg får lyst til å spørre menneskene som har skrevet etterlysningen etter de skaperlystne studentene om de har lest Matias Faldbakkens foreløpig siste roman *Vi er fem* (2019), hvor jeg selv finner bemerkelsesverdige likheter mellom studentene som blir etterspurt og karakteren Tormod Blystad. En dag gir han liv til en klump med leire og jord. Romanen fremstiller forholdet mellom mennesker og kunstig intelligens ved å la stereotypiske karakterer fra en typisk norsk bygd interagere med den levende leiren.

Vi er fem

Vi er fem er en skapelsesberetning på flere nivåer og handler om en families hverdag og en leirklumps livssyklus. Leirklumpen skapes av et menneske. Den kryper egenrådig rundt i lokalsamfunnet og skaper frykt, før den til slutt tar tilbake noe den har blitt fratatt. Den levende leirklumpen blir del av en typisk norsk familie i en typisk norsk bygd: far Tormod, mor Siv og barna Alf og Helene fra Råset. Miljøet og karakterene i romanen er tett sammenvevet, og spenningen mellom familiemedlemmene i Blystad-familien og resten av lokalsamfunnet øker, når leiren blir mer og mer egenrådig. Romanen er interessant fordi den går i dialog med utfordringer knyttet til utviklingen av kunstig intelligens og fordi den er bygd opp som en skapermyte hvor sjangrene utopi, dystopi og realisme flyter over i hverandre.

Matias Faldbakken er kunstner og forfatter, og har hatt flere separatutstillinger både i Norge og utlandet. Han har så langt gitt ut fem romaner, flere korttekster og et drama. Som kunstner har han bemerket seg i Norge, New York, Birmingham, St. Gallen, Minneapolis, Köln, London, Berlin og Amsterdam og bidratt på Documenta, La Biennale de Venezia og The Biennial of Sydney og bøkene hans er oversatt til russisk, tysk, dansk og finsk. Siden utgivelsen av triologien *Skandinavisk misantropi* og bøkene *The Cocka Hola Company*

¹ Sitatet er hentet fra <https://www.mn.uio.no/fysikk/forskning/prosjekter/laglivlab/aktuelle-saker/prosjektgang.html>

(2002), *Macht und rebel* (2002) og *Unfun* (2008), har han også skrevet *The Hills* (2017) og *Vi er fem* (2019). Med romanen *Vi er fem* viderefører Faldbakken den presise språkføringen og den narrotologiske bevisstheten som vi kjenner fra hans fjerde roman *The Hills*.

Sammenlignet med de tre første romanene i forfatterskapet, viser språket og tematikken i *Vi er fem* en bemerkelsesverdig utvikling. I *Skandinavisk misantropi* manes trilogiens katastrofale og vulgære porno-, pedofili- og incest-plot frem ved at institusjonelle konvensjoner for godt språk aktivt brytes, og en nihilistisk energi og sort humor full av menneskeforakt, vold og sex tematiseres (Malvik 2014: 6). I *Vi er fem*, derimot, er språket lett, muntlig, utforskende og undrende og i forhold til *Skandinavisk misantropi*, handler motivene i større grad om omsorg og hva menneskelighet kan sies å være, inntil tragedien tar overhånd. Likevel videreføres rusen og den destruktive energien som skrives frem i *Skandinavisk misantropi* som sentrale motiver i fortellingen om leirklumpens livssyklus. I et narratologisk perspektiv er synsvinkelen og fortellerposisjonen i *Vi er fem* spesielt interessant, fordi den veksler mellom å legge seg tett på karakterene, gjengi deres tanker indirekte, formidle essayistiske og utforskende beskrivelser av omgivelsene og kommentere karakterene og det litterære rommet; fortellerstemmen undrer seg over hvordan Råset og historien om leira kan og skal diktes frem. Det er også spesielt hvordan den fiktive rammen frembringer møter mellom den levende leiren som noe ukjent og fremmed og menneskene og hvordan kontakten og menneskenes forsøk på å beherske leirens nye form viser hvor raskt mennesket domestiserer fremmed liv, og like raskt blir dominert av det.

Resepsjon og tidligere forskning

Vi er fem mottok gode kritikker da den ble utgitt i 2019, og for boken ble Faldbakken tildelt både kritikerprisen og P2-lytternes romanpris. *Dagbladets* anmeldelse vektlegger den språklige tonen, og om *Vi er fem* skriver Inger Bentzrud at fremstillingene av hvordan leirklumpens skapes er «... ganske burleskt, helt absurd og tiltagende ellevilt» (Bentzrud 2019). Mottakelsen av *Dagens Næringslivs* anmelder Ellen Sofie Lauritzen vektlegger et språk som leker med adjektiver og synonymer og som har «... god plass til både lun humor, karikerte bygdeoriginaler, til det mørke og til tider temmelig groteske. Faldbakken tyner språket, vrir på det velkjente – selv klisjeene får nytt liv» (Lauritzen 2020). I *Morgenbladet* skriver Carina Elisabeth Beddari og Christian Belgaux at språket uttrykker en lekenhet, samtidig som de anerkjenner den alvorlige og uunngåelige konsekvensen av leirklumpens livssyklus: «Den løpske leirklumpen familiefaren Tormod her vekker liv i, skal etter hvert

vise seg å ha appetitt på mer enn bare jord» (Beddari og Belgaux 2020). Omtalene vi finner på nettstedet bokelskere.no er splittet, og det kastes både sekser og ener-terninger etter verket der inne. Denne masteroppgaven er ingen litteratursosiologisk undersøkelse, tvert imot lener jeg meg mot nykritikkens metode når jeg nærleser verket og undersøker hvordan narratologiske grep skaper mening og spenning. Likevel understreker omtalene fra bokelskere.no at boken oppleves som merkelig, spennende, unik, komisk og underfundig, som en blanding av bygderoman og Frankenstein-fortelling eller skaper-myte (Bokelskere 2021).

Samme år som boken ble utgitt ble den også nominert til Nordisk råds litteraturpris. Det er interessant at vinneren fra 2019, *Efter Solen* av Jonas Eika, og *Vi er fem* ligner på hverandre sjangermessig: begge bøkene lar utopiske og dystopiske science-fiction-elementer og fordreide sider av en gjenkjennelig virkelighet utspille seg i et realistisk fortellerunivers. Kanskje underbygger dette en samtidstrend i skandinavisk litteratur, der kunstens fremstilling av våre omgivelser er skremmende, påtrengende og skumle (dystopiske), mens miljøskildringene likevel er gjenkjennelige. Hvordan vi så kan forstå kunst som fremstiller sider av virkeligheten på en skummel, skremmende og ekkel måte er derfor et relevant spørsmål, og også *Morgenbladets* kunst- og kulturkritiker Gaute Brochmann etterspør nye måter å snakke om Faldbakkens kunst på.

I 2017 kritiserte Brochmann kuratoren og katalogskribenten for Faldbakkens utstilling *Effects of good Government in the Pit* på Astrup Fearnley-museet for å låse opplevelsen av det han betegner som de post-post-moderne installasjonene og verkene fast i 90-tallets «overskridende dekonstruksjoner» (Brochmann, 2017). Han opplever selv ingenting overskridende eller utfordrende ved utstillingen. Problemet er, ifølge Brochmann, at vokabularet som brukes for å forklare kunsten for publikummet er begrenset og utdatert, fordi det gjenspeiler 1990-årenes postmoderne tendenser. I forbindelse med Brochmanns kritikk av Faldbakkens utstilling i 2017 blir samtiden som vi alle og spesielt kunstnere, kuratorer og kritikere lever i forstått som: «En foranderlig verden full av ny mening som krever å bli levd med kunstnerisk deltagelse, ikke kontekstualisert og forstått» (Brochmann, 2017). Brochmanns kritikk av hvordan Faldbakkens kunst blir fremstilt ved Astrup Fearnley-museet, minner om Anders Skaare Malviks gjennomgang av resepsjonen av *Skandinavisk misantropi I* og *II* slik vi finner den i introduksjonen til den foreløpig eneste doktoravhandlingen om Faldbakkens litteratur og kunst. I *Grensesnittets estetikk: om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur* påpeker Malvik at en av utfordringene med Faldbakkens kunstneriske produksjon er at den hovedsakelig har blitt lest

fra ett perspektiv (Malvik 2014). Kritisk-teoretiske variasjoner med utgangspunkt i at samfunnets repressive toleranse umuliggjør kunstnerisk overskridelse har nærmest utelukkende blitt brukt til å forstå eller aktualisere Faldbakkens kunst (Malvik 2014: 7-8). Malviks observasjoner og Brochmanns kritikk viser at det har eksistert en holdning til kunst som ser ut til å ha vært så godtakende og aksepterende at kunsten i et post-postmoderne samfunn, som Brochmann kaller det, ikke lenger kan kritiseres eller problematiseres fordi den låses fast i en toleranse som undertrykker kunstens betydning i samfunnet. Malviks poeng er at Faldbakkens kunst og litteratur blir godtatt og tolerert ved at den settes i bås som overskridende og dekonstruert og at en repressiv toleranse vil føre til at enhver form for overskridelse blir mislykket. Det han i stedet velger å gjøre, sammenlignet med tidligere hovedoppgaver om og mottakelser av Faldbakkens kunst, er å gå i dialog med verkene *Skandinavisk misantropi I og II* og *Black Screen* og *Black Screen Book* og undersøke på hvilken måte disse er en respons på den digitalteknologiske mediekulturen de er en del av.

Aktualisering og problemstilling

Malvik påpeker at det etableres en konseptuell og materiell kontaktflate mellom digitale teknologiske ressurser og andre etablerte teknikker, i Faldbakkens romaner, dramaer, kortprosa, essays, fotografier, videoer, installasjoner, ready-mades, postproduksjoner, graffiti, skulpturer og malerier (Malvik 2014: 9). I sammenheng med *Vi er fem* er Malviks lesning av Faldbakkens tidlige forfatterskap interessant, fordi *Vi er fem* utforsker forholdet mellom mennesker og kunstig intelligens. I tillegg belyser romanen dikotomien analog/digital på flere måter: for det første poengteres det at «Tormod var datakyndig, men han var ikke *digital* Tormod var en manuell mann» (s. 45) og for det andre er selve klumpen påvirket av de wi-fi-signalene den får, først fra serverkroken på Tormods verksted og siden fra asfalten utenfor næringsparken på Råset (s. 196).² I forlengelsen av trilogien og Malviks tolkning av denne, er det interessant å trekke frem hvordan leirklumpen viderefører digitalteknologiske temaer på en dystopisk måte innenfor rammene til en klassisk skapermyte.³ På bakgrunn av dette vil jeg

² I det følgende vil jeg referere til *Vi er fem* ved å kun gjengi sidetallene som sitatene er hentet fra. Referanser til andre verk vil gis med henvisning til forfatter årstall og sidetall. Utgaven jeg leser av *Vi er fem* er fra førsteopplaget i 2019.

³ Det vil si en fortelling hvor noe skapes, det som skapes fører til en vending i handlingen og at noe må ofres. Romanen kan for eksempel sies å ligne på oppbygningen i bibelen: gud skaper mennesket, mennesket lever ikke opp til guds forventninger og guds sønn Jesus ofres for menneskenes synder.

spesielt undersøke hvordan det ekstraordinære ved leirklumpens liv og som en allegori på kunstig intelligens inntreffer i det hverdagslige uten at det ekstraordinære synes å skape ekstraordinære responser og hvordan romanen er strukturert som en pendlende bevegelse mellom det ironiske og det alvorlige. Gjennom nærlesing av blant annet leirklumpen, skal jeg vise hvordan romanen nærmer seg et naivt gap mellom data og fakta. Jeg viser også hvordan leiren er fremstilt *som om* den er robot, natur og kultur og hvordan den tilforlatelig og ukritisk domestiseres av menneskene i fortellingen. Underveis i analysen vil jeg se på hvordan språket til stadighet skaper vendinger, både på et konseptuelt nivå og på handlingsnivå, som opprettholder spenningen i verket og hvordan fortellerinstansen veksler mellom å legge seg tett på karakterene og indirekte gjengi tankene deres og beskrive miljøet på en utforskende måte som skaper et utopisk fiktivt rom. Jeg vil også diskutere i hvilken grad *Vi er fem* bryter og samsvarer med metamodernisme.

Metamodernisme er et begrep som over lengre tid har blitt brukt av Robin van den Akker og Timotheus Vermeulen for å undersøke samtidskulturen. I boken *Metamodernism* (2017) skriver de at en av de typiske kjennetegnene blant kunstnere og forfattere som kan kalles metamoderne blant annet er at de utvider postmodernismens enkle og distanserte printe-teknikk ved å fremstille, etterape og mane frem en kontakt med omverdenen lik den vi finner i Van Goghs moderne oljemalerier (Vermeulen, 2017: 147). Det vil si at deres tenkning baserer seg på en idé om at metamodernismen inneholder bestemmende trekk fra modernisme og postmodernisme, generelt sett dybde og overflate, alvor og ironisk lek. Et eksempel fra et annet kunstfelt enn romankunstens finner vi i Nikolai Torgersens tegninger fra utstillingene *D-parken* (2020), og *My Family (The burden of having a memory is overwhelming)* (2021). Tegning som medium gir en annerledes dybde til verket, enn det fotografi og printeteknikker gjør. Det er en teknikk som etteraper virkeligheten, og som alltid etterlater et spor av hånden. Tegningene kan sies å blande det alvorlige og det ironiske, som er et sentralt og definerende metamoderne trekk, ved å være både naturtro og realistiske fremstillinger av dyr og mennesker og barnlige etterligninger av de samme dyrene og menneskene. På grunn av en ny interesse for affekt og dybde defineres metamodernismen som en form for opplyst naivisme (van den Akker m.fl. 2017: 147). Fordi de svært forenklede strekene i Torgersens tegninger fungerer som en ironiserende kommentar til den overordnede alvorlige rustematikken som fremstilles av Torgersen i utstillingen *My family (The burden of having a memory is overwhelming)*, mener jeg at han kan plasseres innenfor metamodernismen.

Selv om jeg vil mene at det finnes flere eksempler på både litteratur og kunst i Norge i dag som kan sies å falle innunder metamoderne definisjoner, skal jeg ikke ta for meg alle disse eksemplene her, eller argumentere for at metamodernisme er en rådende tendens i samtidskunsten. I stedet vil jeg bruke metamodernisme som optikk og teoretisk rammeverk i lesningen av *Vi er fem*. Med utgangspunkt i metamodernismen vil jeg studere hva myter, mystikk, affekt og dybde gjør med sannhetsgestalten i *Vi er fem*. I tillegg til å bruke metamodernismens forståelse av affekt og dybde som analytisk begrepsapparat, vil jeg støtte lesningen på Miguel Abensours utopi-definisjon, Timothy Mortons økologiske tenkning og Ernst Blochs forståelse av sammenhengen mellom håp, frykt og skuffelse. *Vi er fem* er et komplekst verk hvor mening skapes på flere nivåer og fordi metamodernismen er, som jeg skal vise, fleksibel og åpen med dens fokus på affekt og dybde og utopi og håp som impuls i samtiden vil den ha førende betydning for hvordan verket kan tolkes. Ernst Bloch og Timothy Mortons tenkning og Miguel Abensours utopi-definisjon vil fungere som en nødvendig videre utvidelse av sentrale aspekter ved metamodernismen som teoretisk rammeverk.

2 Metamodernisme

Metamodernisme er som antydnet en av flere betegnelser på den kulturelle perioden som etterfølger postmodernisme. Begrepet er forankret i et forskningsprosjekt startet av Timotheus Vermeulen og Robin van den Akker i 2010.⁴ Prosjektet spenner vidt, i et tverrfaglig og inkluderende forsøk på å samle særpreg ved samtidskulturen, litteraturen og kunsten i perioden etter postmodernismen (Vermeulen og van den Akker 2010 og van den Akker m.fl. 2017: xi). Essayet *Notes on metamodernism* fra 2010 er skrevet som en åpen, nysgjerrig og induktiv tilgang til kunst- og kulturfeltet for å undersøke perioden etter tusenårsskiftet som gjerne omtales som post-postmodernisme. De understreker at hensikten med deres tidlige undersøkelser av samtidens kunst- og kulturuttrykk er å sonde terrenget med en åpen tilnærming, for deretter å velge ut elementer og skape et overordnet teoretisk rammeverk basert på funnene (Vermeulen og van den Akker, 2010: 2). På den måten har de gått løs på en svært ambisiøs oppgave: å bestemme hva som definerer samtidskunsten etter postmodernismen. Som tittelen på boken *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism* (2017) indikerer, sorterer de metamodernisme innunder tre ulike deler; historisitet, affekt og dybde. Resultatet er en teoriretning som favner bredt og er inkluderende, som vektlegger det affektive og som på den måten skaper et brudd med postmodernismens kynisme og ironiske distanse til omgivelsene og dens overflatiske fremstilling av verden.

Selv om metamodernisme historisk og temporalt plasserer seg etter modernisme og postmodernisme og skiller seg fra sine forgjengere både etisk og estetisk, mener Vermeulen og van den Akker at samtidskunsten etter 00-tallet ikke bryter fullstendig med disse. De argumenter for at pre-fikset «meta» beskriver hvordan samtidskunsten i dag absorberer modernismens alvorlige livsangst så vel som postmodernismens ironiske distanse til virkeligheten, uten å kunne bestemmes som enten-eller (Vermeulen og van den Akker 2010 og van den Akker m.fl. 2017). De forklarer metamodernisme metaforisk som en pendlende bevegelse mellom modernismens forpliktende alvor og postmodernismens løsrivende ironi: så snart et samtidsverk blir for alvorlig og tungt skifter det straks tone og får en leken og ironisk distanse (van den Akker m.fl. 2017). Det vil si at metamodernisme kan anses som en tendens

⁴ www.metamodernism.com er en plattform hvor forskerne har delt kritiske analyser og kunnskap om samtidskulturen etter 2000. Analysene omfatter både kunst- kultur- og litteraturuttrykk. Det er en rekke litteratur, estetikere og kunstteoretikere som har bidratt med artikler på nettstedet, så vel som i boken *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism* (2017)

eller en epoke, som på en gang låner av sine forgjengere og samtidig opponerer mot dem, snarere enn å stå i en klar motsetning til disse.

Det som derimot skiller metamodernisme fra postmodernisme er ifølge Alison Gibbons, van den Akker og Vermeulen at det de karakteriserer som metamodernistiske kultur- og kunstuttrykk inneholder et fornyet håp knyttet til fremtiden og en oppriktig interesse for sine omgivelser (van den Akker m.fl. 2017 og van den Akker & Vermeulen 2010: 2). Håpet står i motsetning til postmodernismens tendens til å fremstille allerede eksisterende hverdagsobjekter på en enkel, flat og overflatisk måte. Alt fra Obamas utsagn «Yes we can», via filmene til Wes Anderson og Miranda July, musikken til Devendra Banhart og idéer i tekstene til David Foster Wallace inneholder en følelse av håp, selv om kulturuttrykkene skiller seg fra hverandre på flere områder både når det gjelder stil, retorikk og sjanger (van den Akker m.fl. 2017: 8). Ved å påføre dybde og spille på det affektive bidrar metamoderne verk til en fornyet interesse for og betydning av håp i kulturen, kunsten og samfunnet. Dette betyr at vi kan forstå metamodernisme som et forsøk på å skape et epokedefinerende begrep for kunst og litteratur, som kan brukes til å undersøke etiske problemstillinger og estetiske kvaliteter knyttet til spørsmålet om hva det vil si å være menneske, i en tid som gjør krav på håpet.

Affekt og dybde

Som nevnt innbefatter metamodernismen kunstuttrykk som reflekterer omkring hva estetikk og etikk er. En måte etiske og estetiske betraktninger kan avdekkes på er ved å undersøke det emosjonelle og affektive, og i artikkelen *To engage in litteratur* tar Nadine Fessler utgangspunkt i det emosjonelle og affektive i sin utforskning av samtidslitteraturen.⁵ Hun mener at en etisk bevissthet og engasjement skiller samtidens litteratur fra postmoderne litteratur (Fessler 2012). Det Fessler trekker frem som det mest typiske ved 90-tallets postmoderne litteratur, er dens evne til å fremstille destabiliserende fragmenter av virkeligheten (Fessler 2012). I motsetning til den postmodernistiske destabiliseringen av mening, viser Fessler hvordan metamoderne litteratur skaper hele rammer rundt det som fortelles ved å ta i bruk klassiske sjangre, som den historiske romanen og familiesagaen og narratologiske grep som fanger leseren i en fiktiv boble (Fessler 2012). Hun beskriver

⁵ I motsetning til enkelte affektteoretikere, inkludert metamodernistiske, skiller jeg ikke mellom affekt, følelse og emosjon i denne oppgaven. Analysens hovedfokus er på hva myter, sagn, affekt og dybde gjør med sannhetsgestalten i *Vi er fem*, og affekt er derfor én av flere faktorer som spiller inn på min tolkning av verket.

hvordan disse formene for litteratur og litterære grep kan fungere på en engasjerende måte, ved at rammen de skaper ikke slipper leseren utenom det fortalte (Fessler 2012). Hun mener at rammen som fiksjonen i seg selv utgjør kan brukes til å konfrontere leseren med det som blir fortalt (også det ubehagelige), og som eksempel trekker hun frem Jonathan Littell's prisbelønnede roman *Les Bienveillants*, hvor leseren erfarer og opplever andre verdenskrig fra en SS-soldats synspunkt (Fessler 2012). På denne måten, mener hun, forsøker samtidslitteraturen etter postmodernismen å involvere leseren i det som foregår foran øynene på dem i fortellingen, uten at de får mulighet til å distansere seg.

Alison Gibbons viderefører og utvider affektforståelsen, og også hun ser metamodernismens forhold til affekt i lys av postmodernismen. Hun hevder at affekt er fraværende og oppløst i postmodernismens fokus på overforbruk, konsumeringskultur og materialiseringsbehov (Gibbons 2017: 83-85). For å illustrere hvordan metamoderne affekt plasserer seg i forhold til sine forgjengere, viser hun hvordan (tidlig) moderne kunst krever en emosjonell respons fra betrakteren, i større grad enn postmoderne. Dette gjør hun ved å stille Vincent van Goghs oljemaleri *A pair of shoes* fra 1886 og Andy Warhols fotonegativ-print *Diamond dust shoes* fra 1980 opp mot hverandre. Under den postmoderne innflytelsen mener hun at kunsten ikke lenger har det samme iboende kravet til betrakteren om å føle noe; der motivet *sko* er fremstilt emosjonelt dypt og påtrengende i van Goghs maleri, med tydelige spor av slitasje og arbeid, uttrykkes motivet overfladisk, som et masseprodukt med flat tekstur, i Andy Warhols retusjerte fotonegativ (Gibbons: 83). Et av hovedpoengene til Gibbons, er at i likhet med en tilbakevendende historisitet og dermed en ny historisk men også overfladisk dybde, er affekt og emosjoner også på vei tilbake i samtidskunsten. Hun skriver at:

In the contemporary, then, we can perhaps speak once more of a hermeneutics of the self, a will and ability to process intensities [affect] so that we can articulate meaningful emotional reactions or cognitive responses to today's social situation in which another affective modality has substituted yesterday's fragmented and fragmenting euphoria (Gibbons 2017: 85).

Det hun mener, er at man i samtiden eller i metamodernismen er mer opptatt av å vise en vilje til å prosessere det hun kaller følelsesmessige intensiteter (som må forstås som affekt eller følelser) heller enn å holde fast ved postmodernismens euforiske og fragmenterte affektive modaliteter. Av Vermeulen omtales dette som en post-positivisme (Vermeulen 2017: 149) Det euforiske peker her mot et ukritisk eller ubevissthet forhold til omgivelsene, og til problemer som berører hele verden. Postmodernismen vil gjennom den metamoderne

optikken og i motsetning til hvordan denne fokuserer på dybde og affekt, spesielt anses som en overflatisk tilnærming til det globale samfunnets problemer og utfordringer.

Truthness og depthness

I forlengelse av Gibbons skriver Vermeulen at denne forståelsen av affekt og emosjoner gjør at metamodernismen kan defineres som opplyst naivistisk, post-ironisk og med en fornyet sensitivitet for omgivelsene, i den forstand at alvoret er tilbake og overflaten er en som etteraper en dybde, for eksempel i «performatist»-photography, hvor det skapes et inntrykk av en kilde som i seg selv ikke er tilgjengelig (Vermeulen: 147.148). Dette betyr at estetikken i det post-post- og metamoderne kan karakteriseres som en «som-om»-estetikk, der overflaten forsøker å være som en kilde som i realiteten er bortenfor det som fremstilles. Med en ny interesse for ytre omgivelser vokser det under metamodernismen også frem en ny måte å tolke disse omgivelsene på, og i kapittelet om metamoderne dybde er sannhet forstått som ikke koblet til empiri og det rasjonelle, men i stedet appellerer kunstverkene til følelse og affekt (truthness) for å skape en form for sann helhet (van den Akker m.fl.: 147-150). Sannhet eller «truthness» er koblet til begrepet «depthness» og handler om at metamoderne kunst påfører dybde til verket gjennom gamle teknikker, på en måte som er performativ (Vermeulen, 2017: 150). Altså er det i metamodernismen snakk om en dybde som er *som-om* den er dyp: kunstnere aktivister og forfattere føler at når dybden opptrer, så bidrar det til en opplevelse av kontakt med en slags utside, utenfor verket, og selv om denne utsiden er usikker, fordi den er performativ eller opptredende og et grep for å skape dybde, vil den likevel bidra med en følelse av et sted bortenfor verket (Vermeulen 2017: 149).

Også Timothy Morton er interessert i begrepet «truthness».⁶ Han mener at det er skillet som oppstår mellom data og fakta som gjør en ny form for sannhet (truthness) mulig: man må ha tilgang til hele «tingen» for å kunne vite hva den er i sin fulle helhet, og det kan man aldri ha når det gjelder størrelser eller «ting» som «global oppvarming» og «det antroposene» (Morton 2018: 21). Det kan være problematisk å blande to forskjellige teoretikere på denne måten, fordi Morton orienterer seg ontologisk og vektlegger usikkerheten som alltid er knyttet til vår forståelse av ting og fenomener, mens Vermeulen med

⁶ Fordi det ikke finnes noen god nok oversettelse av begrepet «truthness» på norsk, holder jeg meg til originaluttrykket på engelsk, slik Vermeulen og Morton bruker det i sine tekster. «Truthness» viser til en måte å forstå verden på som fyller ut gapet mellom data og fakta i filosofien og hvordan mening skapes på grunn av blant annet affekt, i kunsten.

utgangspunkt i metamodernismen bruker truthness som et videre begrep for å vise hvordan mening skapes i kunstverk eller et uttrykk som nevnte «Yes we can». Likevel vil jeg bruke begge uttrykkene her fordi de sier noe om opplevelsen av verden og hvordan våre tanker om verden speiles i kunsten. Jeg vil i analysen presisere hvilken truthness-forståelse jeg referer til.

Truthness er, ifølge Vermeulen, en måte å forstå verden på som ikke baserer seg på det rasjonelle (Vermeulen 147-150). I kunst og litteratur kan henvisninger til det mytiske, sagn og i enkelte tilfeller også mystikk være en form for truthness: truthness blir en måte å forstå verden på, som en konsekvens av at vi aldri kan ha hundre prosent utfyllende kunnskap om tingene vi omgir oss med. Dette gir rom for at det som også *føles* riktig vektlegges som sant, på lik linje med rasjonell kunnskap. Det vil si at det vi vet om å være menneske som er basert på historier, sagn, eventyr eller myter fra tidligere tider, vil være en form for sannhet, selv om denne kunnskapen ikke er basert på innsamlede data eller fakta. På denne måten blir truthness også en legitim erkjennelsesform i den metamoderne tenkningen, og myter, sagn og gamle teknikker brukes for å skape dybde og dynamikk i ellers flate strukturer, motiver og karakterer.

Å påføre dybde til et verk som egentlig er «flatt» kaller Vermeulen depthness, og han forklarer begrepet i lys av truthness-begrepet. Depthness referer til det å påføre dybde til den visuelle overflaten av kunstverket: der modernistene (van Gogh) gravde ut og ned i dybden med for eksempel oljemaleriet og postmodernistene (Warhol) flatet ut overflaten ved blant annet å bruke fotografi og print som uttrykksform etterlignes oljemalerienes dype tekstur ved å etterape gamle teknikker som ble brukt for å skape engasjerende og konfronterende motiver for betrakteren eller leseren (Vermeulen 2017: 147). Etterligningen og påføringen av en dypere overflate taler for at estetikken i metamodernismen kan karakteriseres som en «som-om»-estetikk, det vil si at en tekst er «som om» den er dyp, når den egentlig er flat i form av å være overflatisk, parodierende og generaliserende.

Denne dybdeskapende påføringen er en bevisst, opplyst, men likevel ironisk og naiv, form for kontakt mellom kunsten og omverdenen og tilskueren (Vermeulen 2017: 147). Vermeulens tanker om dybde åpner for en inkluderende dualisme, der et verk kan forstås som både overflatisk og dypt på samme tid. Det er ingen enten-eller-mentalitet som peger

metamodernisme.⁷ Kunst, kulturuttrykk og litteratur i det metamoderne, slik den tolkes av forskerne i *Metamodernism*, er klar over at kriser rammer verden (Vermeulen og van den Akker 2010: 2 og 4). Likevel er metamoderne kunst og litteratur naiv, uvitende og godtroende i sine tolkninger eller fremstillinger av virkeligheten, hvilket må forstås som en nødvendighet på grunn av gapet mellom data og fakta. Dette betyr at naiviteten i metamodernismen fungerer som en estetisk strategi, som kan føre til at bevisstheten vi har om at verden er truet av ulike former for kriser blir preget av en ny form for sannhetssøken, i myter, sagn og mystikk fremfor data og fakta. Dette åpner opp for at kunsten i dag i større grad enn tidligere undersøker hvem vi er og hva som er viktig for oss, og kanskje kan truthness som en form for kunnskap fortelle oss mer om *hva det egentlig vil si å være menneske*, nettopp fordi myter og sagn er del av kulturen, og dermed virkeligheten. Historier, myter og sagn fra tidligere tider skriver seg inn i mellomrommet mellom data og fakta, og løser problemet som oppstår i diskrepansen mellom disse to, fordi de er en del av vår erfaringsverden (kulturen), og dermed fungerer som noe vi kan finne mening i.

Utopi og håp

Utopien, og dens motpart dystopien, er alltid et tenkt scenario på noe som er henholdsvis bedre eller dårligere enn vårt felles øyeblikk her og nå (Robinson 2019). Vi lever i en verden hvor våre framtidsutsikter er usikre og ustabile fordi de er truet av kriser, og derfor har det utopiske fått en renessanse på flere områder i samtidskulturens kunstuttrykk (van den Akker m.fl. 2017 og Vermeulen & van den Akker 2014).⁸ I *Utopia, sort of: A case study in metamodernism* viser de at en utopisk impuls preger skiftet fra postmodernisme til metamodernisme. De forstår postmodernismens forlengelse i det metamoderne som utopisk på tre forskjellige måter med utgangspunkt i analyser av tre forskjellige kunstnere: David Thorpe, Ragnar Kjartansson og Paula Doepfner. For det første mener de at intertekstualitet i Thorpes bilder skaper en form for fellesskapsfølelse, for det andre at det postironiske generer

⁷ Den tilsynelatende «ja til alt» tankegangen som metamodernisme baserer seg på minner om Bjarke Ingels arkitektmanifest for en ny arkitektur, *Yes is more* (2009), hvor et av hovedpoengene er en større optimisme, og at mer miljøvennlige endringer som tidligere har blitt sett på som utopiske i samfunnet og arkitekturen ikke nødvendigvis trenger å være ubehagelige, men løsninger som forbedrer livskvaliteten, i stedet for å forringe den.

⁸ Tilbakevendingen av den utopiske impuls må ses i sammenheng med de samfunnsendringene som terrortrusler, finanskriser, økologiske kriser og uante konsekvenser av en global digitalisering utgjør (Vermeulen og van den Akker, 2014: 56-57).

en følelse av oppriktighet og til sist at postmoderne melankoli gjør krav på et fornyet håp for fremtiden (ibid). De mener at utopi i samtiden må forstås som et verktøy for å kunne se muligheter til forbedring og som en løsning på verdens ulike kriser (Vermeulen & van den Akker 2014: 65). Med den utopiske tendensen innenfor metamodernisme mener de også at det følger en fornyet interesse for empati, engasjement og narratologi (Vermeulen og van den Akker, 2014: 55). Det betyr at man kan ane en annen omsorg for omgivelsene og viktighet av å fortelle historier som gir mening, i en kaotisk og utrygg verden hvor større eller mindre kriser truer. Den fornyede interessen for følelser som empati og engasjement og narratologiske bevissthet i det utopiske samsvarer også med Fessler (2012) sine observasjoner av at lukkede fiksjoner som insisterer på å være fiktive kan fungere som engasjerende rammer, hvor vi som lesere kan øve oss på å konfrontere det ubehagelige.

Vermeulen og van den Akker peker på hvordan våre felles erkjennelser av klimaforandring og klimakrisen, finanskriser, terrorangrep samt den digitale revolusjonen bidrar til å kunne argumentere for at kunsten som skapes i dag ikke lenger kan omtales med postmoderne termer (Metamodernism, 2010: 2). De skriver at hvis postmodernisme kan assosieres med en sosioøkonomisk utvikling som følge av senkapitalismen, kan metamodernisme knyttes til sosiale og økonomiske tendenser som har vokst frem under global kapitalisme (Vermeulen og van Den Akker 2014: 56). Om kunsten og utopiene kan løse noen av spørsmålene som samfunnet i dag trenger svar på er ikke sikkert, men i lys av Miguel Abensours forståelse av utopi kan man si at utopien er en sjanger som gjør det mulig å belyse vanskelige sider ved samfunnet og utfordringer eller kriser i samtiden på en konfronterende men samtidig avvergende måte (Abensour, 2012: 124).⁹ Med utgangspunkt i Thomas Mores *Utopia* (1516) analyserer han utopi-sjangeren, og finner at *utopi* eller *utopia* kan defineres som

... et lekende ord som bestandig veksler mellom eu (godt) og ou (ikke) med det grunnleggende formål å gjøre det mulig for leseren å ikke ta utopiens innhold bogstavelig, men å introdusere latteren i det som ser ut til å være den største alvor (Abensour, 2012: 124)

I lys av Abensours utopi-definisjon og ved å lese utopier som *Vi er fem* i samtidens krise-klima, kan man si at Vermeulen og van den Akkers påstand om at Metamodernismen pendler

⁹ Essayet ble utgitt første gang under tittelen "Persistante utopie" i Mortibus 1 ("Utopie de Marché"), 2006. Oversettelsen jeg har lest er kalt «Den vedblivende utopi» og er oversatt til dansk av Jonas Ross Kjærgård og Bertel Nygaard.

mellom postmoderne ironi og moderne alvor står sterkere. At følelser som håp og oppriktighet tematiseres, er typisk for metamoderne verk, men likevel kommer håpet i metamodernismen med et forbehold om at det ikke nødvendigvis kan oppfylles og oppriktigheten er like falsk som den er ekte (Vermeulen & van den Akker 2010: 2). Som en utvidelse av forståelsen av håp, og for å trekke linjer mellom det metamoderne, utopi og håp som en betydningsfull impuls i samtidens kunst- og kulturuttrykk vil jeg her trekke inn den tyske filosofen Ernst Bloch sine tanker om hvordan håpet alltid bærer med seg en iboende skuffelsen, og at man ved å håpe også mest sannsynlig vil stå i fare for å frykte det som ligger i fremtiden.

I essayet «Can hope be disappointed?» definerer Bloch følelsen håp som en utopisk fremtidsimpuls. Fordi håpet er en fremtidsorientert følelse mener han at skuffelsen er del av den animering som håpet bærer frem (Bloch 1998: 341). Håp og håpets motsetning frykt er som affekt og følelse med andre ord ikke tilhørende øyeblikket her og nå, og dermed kan håpet fungere som en utopisk figur. Selv velfundert håp vil føre til skuffelse, fordi håpet i politiske og offentlige situasjoner og i samfunnet som sådan, aldri vil kunne gå bort fra at en vurdering eller et velfundert håp alltid er knyttet til et subjekt, og dermed vil skuffelsen alltid kunne skje (Bloch 1998: 340). Følelsen av håp og frykt skaper ikke fred i den eksisterende verden, men i en fremtidsverden som enda ikke er realisert (Bloch, 1998: 341). Dette innebærer at man kan stille seg spørsmålet om man i det hele tatt kan være menneske, hvis det å håpe alltid innebærer skuffelse.

Når jeg i denne oppgaven utforsker hva myter, mystikk, affekt og dybde gjør med sannhetsgestalten i *Vi er fem* er det særlig relevant å peke på at begrepene truthness og depthness brukes for å sette i spill etiske og estetiske aspekter i verket. Jeg vil samtidig trekke frem det affektive og det historiske sin betydning for hvordan stereotypiske og enkle strukturer, karakterer og miljøer får en ny dybde. I den videre undersøkelsen vil jeg også vise hvordan skapermytens muligheter som dystopisk ramme gjør krav på håpet som en emosjon eller følelse. Håpet som skrives frem i utopisk litteratur er en nødvendig naivisme og i *Vi er fem* fungerer det naive som en estetisk strategi ved at det alvorlige aspektet ved verket, (mennesket har laget en maskin som de mister kontrollen over) blir møtt med humoristiske og ironiske kommentarer og bemerkelser, som gjør at det ironiske avløser det alvorlige, og skaper en pendlende bevegelse mellom de to. Den følgende analysen av språkets vendinger, det utopiske, affektene og fortellerinstansens skiftende fokalisering i *Vi er fem* vil lede mot en diskusjon av håpet og dens motsetning fryktens betydning for verket i samtiden, og hvordan *Vi er fem* kan muliggjøre en følelse av fremtidshåp.

3 Vi er fem: en pendlende bevegelse mellom ironi og alvor

Å skape liv

Når mennesket skaper liv er det gjerne med utgangspunkt i et ønske, eller en følelse. I *Vi er fem* kan leirklumpens tilblivelse leses som en følge av et savn og en lengsel i Tormod Blystad. Tormod ønsker seg sterkt et tredje barn, men møter motstand i sin kone Siv. Hun er overhodet ikke interessert i å føde et barn til: «Da Tormod gjorde et siste overveid og relativt velartikulert fremstøt, ble Siv rasende og ba ham føde ungen sjøl, hvis det var så jævlig viktig for ham» (s. 25). På en måte er det også det Tormod gjør. Han skaper liv av en klump med leire og sørger for at familien på fire blir en familie på fem. Før leiren får liv, bruker Tormod den som en måte å aktivisere barna Helene og Alf på. Ved å la de forme dyrefigurer av leiren og brenne figurene i en raku-ovn i hagen, oppnår han å fylle omsorgsbehov deres som er spesielt stort etter tapet av familiens hund (s. 36-37).

Leiren fungerer nærmest som en terapiform, hvor ungene og Tormod bearbeider familiehunden Snuskens uoppklarte forsvinning: «Tormod mente dette stagget litt av tapet de hadde opplevd, alle fikk bearbeidet savnet etter Snusken gjennom leiren ...» (s. 36). Leiren fyller et emosjonelt tomrom hos karakterene og på den måten blir leiren det emosjonelle utgangspunktet og drivkraften i fortellingen. Leirens affektive posisjon i familien intensiveres når den egenrådig responderer på familiens behandling av den. Før leiren får liv, har den derimot helt vanlige og normale egenskaper som norsk rødleire forventes å ha. Den er smidig, formes og brennes til keramikk:

På verkstedet ble Tormod og barna sittende og lage små figurer i en smidig norsk rødleire ... Omtrent annenhver helg utover høsten fyrte han opp ovnen sammen med ungene (oftest Helene) og slik brente og herdet de figurene ... (s. 37).

Denne harmonien mellom Tormod og barna Alf og Helene varer helt til «klumsete Alf» (s. 37) glemmer seg, og tar tak i en av leirfigurene før den er ordentlig avkjølt. Alf brenner seg på hender og lår, og Sivs reaksjon er, som forventet, svært negativ:

Hun reiste seg med et rykk, og en flekk blusset opp på bringen over den vide blusen. ... Siv var emosjonell nå, det var tydelig. Det gikk noen sekunder mens hun lette etter pauseknappen på fjernkontrollen, men så fort serien sto på *still*, kom meningene som trillende på en snor: dette hadde hun ventet på, en skade på verkstedet. ... Hun ropte til Tormod at han fikk passe på at det ikke ble flere *uhell* i familien ... (s. 38).

Det er interessant å legge merke til hvordan fortellerinstansen i dette sitatet aktivt går inn og bryter handlingen, med en humoristisk bemerkelse av Siv. Spesielt bidrar bemerkelsen «Det

gikk noen sekunder mens hun lette etter pauseknappen på fjernkontrollen ...» (ibid) til det stereotypiske bildet av Siv som en typisk to-barnsmor i 30-årene med tv-serieavhengighet, og den kommenterer på en humoristisk måte dagens mediekonsumeringskultur. Sivs raseriutbrudd og den emosjonelle spenningen mellom henne og Tormod kan leses som en medvirkende årsak til at han impulsivt velger å blande kunstgjødsel inn i den norske rødleiren: «Den kvelden gikk Tormod inn på det (av Siv) fordømte verkstedet sitt og satte en deig» (s. 41). Fortellerinstansen understreker aktivt det humoristiske med kommentarer à la hvor lang tid Sivs pauseknapp-søk tar, og stiller spørsmål til leseren og seg selv, ettersom historien om leirens liv skrives frem: «Hva menes med at Tormod satte en deig?» (s. 41). Med spørsmål som dette skapes et inntrykk av at fortelleren ikke vet hvordan det kommer til å gå for seg eller hvordan man skal forstå det som skjer i Tormods verksted, i den fiktive bygda Råset. Gjennom spørsmålsstillingen skapes et inntrykk av at det er stor usikkerhet knyttet til konsekvensene av den handlingen Tormod utfører. Fordi spørsmålet er henvendt både til en leser men også fortelleren selv, må det gis en forklaring og et svar på hva Tormod gjør, og i *Vi er fem* er forslaget følgende:

Det var ingen brøddeig, den ville han i så fall satt på kjøkkenet. Nei, dette var en annen type deig. Tormod hadde lest grundig ... flere steder sto det å lese at to typer rødleire reagerte på kunstgjødsel, og kunne «ese» under de rette forholdene, og bli mer «dynamisk» enn standard, flat, død leire (s. 41).

Fra dette sitatet er det særlig interessant å legge merke til ordene «reagere», «ese», «dynamisk», «flat» og «død»: det Tormod har lest om er altså en prosess som setter i gang skapelsen, en heving og en kjemisk reaksjon, en endring i materialkvaliteten til leiren, og i ytterste konsekvens en forbrenning eller liv. Noe av det han spesielt interesserer seg for er at leiren skal få andre egenskaper enn å være et flatt og dødt materiale. Skapelsesprosessen er noe han har tenkt på, lest om og lagt til rette for og han iverksetter den som en følge av uforløste følelser og en konflikt med Siv. At Tormod starter et eget prosjekt for på den måten å håndtere sin konfliktskyhet og vanskeligheter med å snakke om følelser er en klisjé. Likevel er det en form for varme og omsorg i hvordan Tormod håndterer følelsene han har inne i seg, etter de gjentatte avvisningene fra Siv. Tormods prosjekt er en blanding av omsorg for barna og en helt særegen interesse for hvordan han kan bake frem leire-deigen og utvikle den til å bli enda mer smidig, dynamisk og levende:

Tormod kjente en følelse av helhet og la ned timer, jevnt og trutt, med undersøkelser rundt hvordan han ytterligere kunne raffinere og forbedre leiren, slik at også samværet med barna skulle bli intensivert, modent (s. 55).

I en metamodernistisk sammenheng er det interessant å bemerke at de stereotypiske fremstillingene, av henholdsvis Siv som leter etter fjernkontrollen og Tormod som ikke klarer å snakke om følelser, men som likevel viser nærhet og omsorg for barna på hver sin måte, er kommentert av fortelleren med ironi og humor. At beskrivelsene av det affektive spillet i familien blir fulgt opp av kommentarer som er ironiske og humoristiske samsvarer med den formen for ironi som i metamodernismen betegnes som post-ironi (Gibbons 2017: 85). Gibbons fremhever spesielt at post-ironien i metamodernismen inntar en annen tone enn den postmodernistiske ironien, som hun mener er ødeleggende fordi den skaper avstand ved å være passiv. I metamodernismen derimot, mener hun at det ironiske hviler på en fornyet emosjonell grunn (Gibbons 2017: 85). Dette betyr at den metamoderne post-ironien, på grunn av den emosjonelle grunnen den hviler på, ikke skaper distanse men nærhet og fokus på det relasjonelle. Dermed skiller den seg fra den avstandsfordrende og destabiliserende ironiske distansen som preger postmodernismen.

Med benevnelsen «deig», som fra side 41 brukes for å omtale leiren fremfor «leire», endrer leiren karakter, både på romanens konseptuelle nivå og på handlingsnivå. Etter at leiren første gang blir omtalt som «deig» følger flere forvandlinger eller metamorfoser av leiren, og den begynner å bevege seg, og etter hvert handle, på egen hånd. Den nye beskrivelsen av leiren er også et viktig konseptuelt vendepunkt i fortellingen, fordi det på et betydningsnivå legger opp til en ny interaksjon mellom menneskene og leiredeigen. Leiren brennes ikke lenger i en fast form, etter punktet i fortellingen hvor leiren gjennom språket blir en «deig». Dette er ulikt både bakverk, og spesielt keramikk. Å brenne keramikk av leire er en fremskyndet geologisk prosess (leire blir til stein under nok trykk eller varme)¹⁰. Det første som skjer er at leiren, nå som en blanding av kunstgjødsel og leire, får evnen til å sige tilbake i sin egen form etter å ha blitt formet, altså blir den dynamisk og former seg selv:

Tommelmerket ble så vidt dyttet tilbake, som om dette var en deig, ikke leire; man vet jo at rødleirens fremste egenskap er den korte konsistensen, leiren lar seg forme og blir sittende i formen den blir tildelt ... dette er leirens mirakel (s. 47-48).

Dette utdraget er ett av flere steder i romanen hvor begreper og skrivemåter aktualiserer en tilnærming til verden som ligger tett opp til metamodernismens måte å forstå fiksjon på. Her vil jeg særlig rette oppmerksomheten mot frasene og ordene «som om», «vet jo» og «mirakel». «Vet jo» er en insistering med muntlig preg fra fortellerens side.

¹⁰ Det eldste keramiske funnet i verden antas å være omtrent 28000 år gammelt (Heimann og Magetti 2019: 234).

Metamodernismen sier at det fiktive skapes som en ramme hvor vi kan møte det ubehagelige og at dybden i samtidskunsten opptrer som om det er en dybde, altså at dybden er performativ (Fessler 2012 og Vermeulen 2017: 150). Det mirakuløse ved leirens egenskaper, at den kan holde en form, brennes og dermed bevares i tusenvis av år er med ordet «deig» oppløst. At leiren er som om den er levende (deig) og har evner som gjør at tommelmerket dyttes tilbake innebærer at «leirens mirakel» ikke lenger fungerer. Den kan ikke bevares i en fast form, hvilket leder til en konfrontasjon med det usikre, ubehagelige, skremmende, ekle og fremmede, i leirklumpen som levende. Spenningen rundt det alvorlige ved leirklumpens utvikling kommenteres med en metamoderne post-ironi som bygger på følelser og affekt. Den post-ironiske holdningen som romanen inntar bidrar som en korrigerende av det alvorlige i spørsmålet om hva som skjer når mennesket (Tormod) graver i seg selv eller i jorda.

Som nevnt pendler estetikken i *Vi er fem* mellom det alvorlige og det ironiske og latterlige. Denne estetiske, overflatiske pendlingen kan knyttes til dypere etiske spørsmål. Det er kanskje banalt eller opplagt hvordan våre oppfatninger av at det som er vakkert er godt og at det som er stygt er ondt er automatisert, og kanskje har det blitt spesielt forsterket gjennom en moderne tegneserie- og tv-seriekultur, eller på grunn av fremstillinger i klassiske eventyr og myter. I *Vi er fem* er det uansett interessant hvordan Sivs til tider stygge utseende, med en ytterst synliggjort fiktiv prosess og en kommenterende forteller tilstede, blir akseptert av Tormod, og at dette igjen, nødvendigvis, gjør at Tormod oppleves som sympatisk og god, fordi han, en god stund og når han ikke er ruset, klarer å elske Siv til tross for at utseendet hennes ikke er vakkert. I romanen sies det om Tormod: «På toppen av alt var han sammen med Siv Danielsen. Hun var, på den tiden, etter forholdene, pen» (s. 9). Selv om Tormods venner gjør narr av Sivs utseende fortsetter Tormod å like henne og han tar henne i forsvar fordi hun er så «god»:

«Hva er det med bena hennes», kunne Espen si, og Tormod ristet på hodet og lo ... «Oppstopper», ble det sagt. «Hun har tannkjøtt», sa de. Og det var sant, Siv hadde den typen leppestell som viste vel så mye tannkjøtt som tenner når hun en sjelden gang dro på smilebåndet. Men alt dette var urimelig, for Siv hadde ikke gjort noe galt, og samvittigheten gnog i Tormod da rusen var sovet ut, Siv var jo så god. Håret hennes var som en drøm ...» (s. 10).

Her er det bemerkelsesverdig at fortelleren er enig med Espen: fortellerinstansen legger seg inntil Tormods synsvinkel og bekrefter gjennom denne Espens negative oppfattelse og inntrykk av Siv. Det blir også tydelig at Tormod mangler evne til å stå imot Espens meninger, når han er beruset. Tormods edru opplevelse og korrigerende tanker, beskriver Tormods dårlige samvittighet. Den vekslende fokalisingen, mellom Espens beskrivelser av Siv og

den edru Tormods forsvar av henne, skaper her et etisk og moralsk spill der leseren inviteres til å være med i bedømmelsen av karakterenes oppførsel.

I dette utdraget er det også interessant at fortelleren bemerker og understreker poengene med ord som «... egentlig». Ved å bruke fyll-ord av typen «egentlig» skapes den undrende, muntlige og det fiktive understrekes gjennomgående: fortellingen om leirklumpens livssyklus og dens liv i Siv og Tormods hus på bygda Råset er et tankeeksperiment der fortelleren utforsker hendelsene og det fortalte *som om* det kunne ha skjedd. Med modererende ord og kommentarer viser fortelleren samtidig et konstant grep om fortellingen og det fortalte. Å bruke spørsmål for å engasjere og involvere leseren i diktingen av det utopiske fiktive Råset, der alt er gjennomsnittlig og typisk, i kombinasjon med egne muntlige og konstaterende bemerkninger (egentlig) skaper et spenningsforhold, der det fortalte utvikler seg til å bli en utopisk og dystopisk mulighet, og hendelsene og det fortalte er fremstilt som en av flere muligheter til hvordan fortellingen kunne vært fortalt.

Som-om-universet i *Vi er fem* er et univers hvor detaljene spiller en vesentlig rolle, i større eller mindre grad. For eksempel er Sivs hår og frisyre en måte fortellingen parodierer og dikterer frem det stereotypiske på. Sivs utseende endres i Tormods øyne, når hun kommer hjem og har klippet håret kort. Selv om han prøver å holde fast i det gode med Siv og ikke la hennes nye utseende gå inn på seg, klarer likevel ikke fortelleren å slippe sitt eget negative inntrykk av Siv, fordi den er koblet på Tormods synsvinkel. I sitatet nedenfor understrekes det hvor lite styrke og kraft Tormod knytter til Sivs nye frisyre, sammenlignet med den gamle, og den tilsynelatende uvesentlig detaljen skrives etter hvert frem som betydningsbærende for hele fortellingen:

En dag bevilget hun seg selv et «løft» ved å la Merete fra salongen frisere frem en ny sveis på henne. ... Tormod hadde alltid vært svak for håret hennes, hele Sivs redelighet og kraft hadde gitt seg uttrykk i håret hennes, og nå så Siv ikke lenger ut som Siv fra ungdomsskolen, hun hadde fått helt kort barbus i nakken, og frisyren fortsatte oppover i en mer soppformet fasong som endte i en diagonal pannelugg» (s. 21).

Til tross for at han misliker Sivs nye frisyre, fortsetter Tormod å prøve å redde familien, og dermed også seg selv, ved å aktivisere barna med leire og tenke godt om Siv. I motsetning til Siv fremstilles Tormod som «... bent frem kjekk» (s. 7). At Tormod viser seg å ha en indre ond side, til tross for sitt gode utseende, spiller ironisk og humoristisk på klassiske oppfattelser av hvordan det skjønne er knyttet til det gode og det stygge til det onde, og det gir romanen et samfunnskritisk perspektiv.

I forlengelsen av det samfunnskritiske perspektivet som boken legger opp til, vil jeg trekke frem punktet i fortellingen hvor leira faktisk blir levende. Gjennom at leira blir levende og familien begynner å interagere med den og dominere den skrives det samtidig frem en fortelling om jorda ut fra et antroposentrisk utgangspunkt, helt til det snur og leiren får overtaket. *Vi er fem* kan leses som en kritikk av det antroposene og menneskets stadige og tilsynelatende uendelige utnyttelse og undertrykkelse av naturen. Dette har sammenheng med spørsmålet om hva som gjør noe levende. Hvordan Tormod skaper liv i dødt organisk materiale i *Vi er fem* og hvorfor vi tror på at det er sånn, i romanen, er et vanskelig spørsmål å svare på, nærmest umulig, men med utgangspunkt i biologien kan man si at det som lever er det som puster, eller det som har en metabolisme. Med dette forsøket på en definisjon på «liv» eller «hva som gjør noe levende», vil jeg hevde at leira blir levende allerede den påfølgende natten, etter at Tormod i første omgang har «satt deigen» (s. 46-50). En mulig definisjon på liv er som nevnt når noe puster eller har en metabolisme. Om leiren puster fortelles ikke, men tidlig i det jeg vil kalle dens livssyklus trekker den til seg næringsstoffer fra jorda rundt huset til Tormod på Råset

Tormod visste så mye som at god humus også kan binde negativt ladede ioner (som det nevnte nitraten), og ideen hans var nå å lage en liten seng av muld som han kunne legge klumpen av rødleire oppå. Slik skulle den suge i seg ... (s. 53.).

Etter dette punktet forbrenner leiren næringsstoff fra jorda: «Så langt var det kun fra kunstgjødsel at Tormods leire hadde fått sitt nitrat» (ibid.). At leiren har en forbrenning og kan omsette næring fra jord til energi bidrar til den allerede realistiske, typiske og troverdige rammen som forestillingen om leirens liv foregår innenfor. Ved at den puster og har en metabolisme blir leiren på en måte familiær eller gjenkjennelig og noe menneskene raskt knytter seg til, selv om den likevel er et fremmed og ukjent element.

Tormod snekrer en seng eller et bed og begynner å grave og jorda han graver i er «... kultivert, veltet om på og dyrket ...» og «foredlet ved langvarig bearbeiding og pløying, harving, og ved at meitemarker og andre jordorganismer hadde omsatt råtnende planterester til humus» (ibid.). Ved å beskrive jordbruket på Råset fortelles historien om det antroposene, og hvordan mennesket har lagt jorda og naturen under seg, til fordel for sin egen utvikling: «Bruk av jorda hadde vært leveveien på Råset til alle tider, uten jord og jordbruk, intet Råset, jorda var Råsets grunn» (ibid.). Selv om leira, eller deigen, allerede på dette punktet i fortellingen ser ut til å ha en metabolisme og omsetter næringsstoffer fra jorda til energi, har den enda ikke blitt så utviklet at den flytter rundt på seg selv. Det skjer først etter at Espen har vært på besøk. Tormods tidligere ungdomsvenn, Espen Hegglund, blir en sentral

medsammensvoren i utformingen og skapelsen av leirklumpens liv. Espen og Tormod møtes i Tormods garasje, og de ruser seg på amfetamin og alkohol, som de pleide å gjøre da de gikk i samme klasse på elektrofaglinjen på yrkesskolen, og i etterdønningene av det ekstatiske øyeblikket i garasjen får leiren autonomt liv. Espens innvolvering i leirens utvikling starter når Tormod mottar en pakke som blir levert på døren. I en e-post gir han Tormod instruksjoner på hvordan han kan forbedre leirens dynamiske egenskaper. I e-posten fra Espen står det:

Håper du likte kneten! Du trenger ikke lese hele brosjyren, bare ha begge kiloene i et kar og tilsett *galvanisert vann* (du får det på Felleskjøpet, det er en saltløsning som allerede har blitt strømsatt) så skal du få se. Meld meg når du har testet! (s. 62).

Espen er en karakter som gjentatte ganger beskrives som en djevellignende figur: «... en kvikk jævel og en faen» (Vi er fem: 8) og han bidrar med ingredienser og kunnskap som gjør at leiren blir i stand til å bevege seg av seg selv. I tillegg er replikkene hans markert med utropstegn, som forsterker den ivrige, insisterende og heftige energien hans. Like enkelt som det er forklart at Gud skaper liv i mennesket i bibelen, gjør Tormod og Espen det samme, med en klump med leire. Men grepene de utfører gjør ikke at støv fra jorden blir til et menneske (1 MOS 2:7). Deigen slutter aldri å være deig, men får nye egenskaper, etter at den først blir levende og blant annet kan reise seg av seg selv:

Tormod skuflet deigen ut av beholderen og dette var bemerkelsesverdig: Deigen slapp umiddelbart tak i stålet og virket som den nærmest veltet ut på benken av seg selv. Han ga den en rask, manuell elting, og da han fjernet hendene, reiste deigen seg liksom på midten (s. 72).

Måten Tormod og Espen får liv i leira på spiller på skapelsesberetningen slik den fortelles i første mosebok i bibelen. Etter at Gud har brukt syv dager på å skape jorden, står det i bibelen: «Da formet herren Gud mennesket av støv fra jorden. Han blåste livspust i nesen på det, og mennesket ble en levende skapning» (1 MOS 2:7). At leiren «liksom» reiser seg på midten, kan kobles til den nevnte «som om»-fremstillingen. I lys av den bibelske skapermyten skapes en temporal dybde, som en henvisning tilbake i tid, til hvordan mennesket før vitenskapen har forsøkt å forklare hvordan liv skapes.

Historisk dybde er sentralt i metamodernismen fordi postmodernismen kan forstås som en historieløs tendens (van den Akker m.fl. 2017). van den Akker mener at samtidskunsten i dag bryter med postmodernismen som «slutten på historie», og at metamodernismen plasserer seg innenfor et samtidsklima der historien er tilbakevendende etter å ha tatt slutt, som i postmodernismen (van den Akker 2017: 21). van den Akker argumenter for at det i metamodernismen er viktigere at det fortalte eller fremstilte foregår på

et sted til en tid, eller innenfor det han kaller «space» (ibid). I *Vi er fem* kan man derfor snakke om en påført historisk dybde i verket, fordi fortellingen foregår på et spesifikt, men likevel fiktivt og oppdiktet, sted som kan knyttes til samtiden. Fortellingen foregår i 2019, eller på et tidspunkt i nærheten av utgivelsesåret, fordi et overordnet plan og en tolkning av leiren som en allegori på kunstig intelligens plasserer romanen i dagens digitalteknologiske klima. At mennesket tror de kan beherske det teknologiske, som foreløpig har uante konsekvenser for menneskeheten og jorda sammenstilles med kritikken av det antroposentriske, der mennesket har lagt naturen under seg i et forsøk på å beherske den. Det fordrer en undring rundt hva som skjer når mennesket graver i dypet av seg selv.

Et mulig svar som romanen gir finner vi kanskje i leiren, som en referanse til en golem. Det Tormod skaper av leiren, om man fokuserer lesningen på hans omsorg og kjærlighet til familien, ligner på golemens funksjon i familien, i jødisk mytologi. Ifølge myten er golemen en leirfigur som skal beskytte familien, men som blir egenrådig og vender seg mot sin skaper: det blir umulig å skru av dens selvstendige og egenrådige oppførsel, og skaperen mister livet (Groth 2021). For Tormod er også beskyttelse av barna og omsorg til familien utgangspunktet for å bedrive forming og brenning av leire i første omgang. På en faustisk magisk-vitenskapelig måte kompliseres fremgangsmåten i hvordan leiren får liv med en beskrivelse som etteraper en logisk sannsynlighet, men som også er uforståelig. Tormod og Espen reverserer det som har vært levende og som har blitt nedbrutt over tid, jorden. Leiren og humusen bringes tilbake til live, sammen med en eksplisitt og tydelig referanse fra fortelleren til sagnet om den tyske mystikeren Faust. Den destruktive ekstasen er til å ta og føle på, når det fortelles at:

... med de kjemiske koblingene i hjernebarken kraftig tilspisset av vin, pils og pepperrull, investerte Tormod og Espen alle sine ressurser i en slags rasende, ekstatisk (skulle man si faustisk?) kokkelering, uten oppskrift (s. 77).

Den faustiske referansen er en følge av Espen og Tormods nære vennskap, og Espens djevelske påvirkning på Tormods studerende, omsorgsfulle og vitenskapelige tilnærming til utviklingen av leiren. I forkant av denne beskrivelsen fremheves Metallicas debutalbum som et lydspor til den ruspregede scenen som utspiller seg. Spesielt vektlegges betydningen av Metallicas første lp-plate og dens inntog i livet til de to bygdeguttene Espen og Tormod, sent på 80-tallet. Musikken blir en måte å viske ut tiden på, samtidig som referansen til den metalliske rockemusikken påfører en faktisk historisk dybde til fortellingen og plasserer den historisk til en bestemt tid:

På Tormods verksted var det nå 1983, og hva enn tiden hadde lagt ut som en tåke av nyheter og rutiner mellom 1983 og i dag, forduftet, fordampet, det ble blåst bort (s. 76)

Fortelleren er så aktiv i sin holdning til det fortalte, at det til og med tas forbehold om at leseren kanskje ikke kommer til å forstå kraften av Metallicas debut eller betydningen den hadde i Tormod og Espen sin ungdomstid, eller som det heter i romanen: «... hvilken seismisk bevegelse LP-en *Kill 'Em All* – Metallicas debut – utgjorde da den ble lansert» (s. 75). De direkte lytte-oppfordringene fra fortelleren til leseren påfører en historisitet, som kan betegnes som et metamoderne trekk (van den Akker m.fl. 2017). I tillegg er det også en måte fortelleren tar kontroll over hvordan utopien og fiksjonen skrives frem på, og hvordan miljøet og karakterene i fortellingen skapes og knyttes til sine omgivelser. Insisteringen på at leseren bør lytte til den samme musikken som Tormod og Espen lyder:

(Det er nesten så man må be leseren ta på seg øreklokkene og spille introlåten *Hit the lights* mens hun eller han leser neste passasje, det vil enkelt forklare energien og *holdningen* som kom til å gjennomsyre Tormods verksted denne natten. Helt til neste morgen. Og gjennom lørdagen. Og til kvelden igjen. Og videre ...) (s. 75).

Her er det verdt å legge merke til at de pop-kulturelle referansene presenteres med en så kraftig oppfordring fra fortellerens side at leseren regelrett blir bedt om å høre på det samme som det Tormod og Espen gjør. Musikken det refereres til er hard (metallisk), kompromissløs og aggressiv. Den har høyt tempo og skaper en følelse av hastighet og fart. Den raske rytmen setter tempoet for scenen hvor Tormod og Espen gir leiren autonomt liv: «Løst basert på Tormods «studier» og Espens «tekniske kunnskap» gikk de aggressivt løs på deigen» (s. 77). Musikkreferansen bidrar med en påført temporal og historisk plassering og dybde og en parodierende fremstilling av to voksne menn som ikke oppfører seg annerledes enn det de gjorde da de gikk på yrkesfagskolen. Musikkbeskrivelsene bringer med seg en kobling tilbake til ungdommens kraft og fravær av konsekvenstenkning:

En pakke *kneaded eraser* ble smeltet over. «Du hører fortsattluftlommene? De må ut», sa Espen. «Manuelt!» Han halte leiren opp av kolben og knadde i en vanvittig takt. Med en spatel i hver hånd hogg han inn langs sidene på leiren. Tilbake i kolben. Nye eltinger (s. 77)

Tormod og Espens iherdige innblanding av ulike ingredienser og elting av deigen beskrives over to hele kapitler i boken. Skildringene er detaljrike, men hvilket ferdig produkt leiren kommer til å utgjøre eller hvordan leiren kommer til å reagere på det den utsettes for av de to tidligere ungdomsvennene er uvisst og usikkert. Spørsmålene i siste avsnitt av kapittel 11 blir et frampek, et virkemiddel som samtidig stimulerer til egen refleksjon hos leseren og

forplikter leseren til å forestille seg hvor galt det kan ha gått og hva det egentlig er Tormod har manet frem. Leseren oppfordres til å enten håpe på det beste eller frykte det verste:

Så ble han borte, sa de overhodet ha det? Tormod holdt kanskje på litt til, hvem vet. Hvem vet hva han stelte i stand på verkstedet etter at Espen trakk seg tilbake, selv ante han ikke. Hva mante han frem? Tilstanden var en perfekt blanding av knivskarpt fokus og tykk saus (s. 78)

Her vil jeg påpeke, ved å trekke frem utdraget «selv ante han ikke», hvordan fortelleren posisjonerer seg i forhold til det karakterene sanser: når karakterene i romanen ikke lenger er til stede eller er så beruset at de ikke vet hva de holder på med, vet ikke fortelleren det heller. På dette punktet mister fortelleren grepet om fortellingen. Fordi karakterene mister kontroll over seg selv, sine sanser og evner i rusen har heller ikke fortelleren lenger kjennskap til disse. Selv om fortellerinstansen er i tredjeperson, er fortelleren så tett koblet på Tormods følelses- og sanseapparat at den ikke kan erfare det han ikke erfarer, og når de havner for langt inne i rusen, den helgen Siv har dratt til moren sin med barna, mister både fortelleren og Tormod oversikten og grepet om fortellingen. Fordi Tormod ikke vet hvordan leiren ble levende mister han også muligheten til å stoppe leiren, når den egenrådlig jakter på det som blir tatt fra den. Hva Espen blandet inn i leiren er usikkert for Tormod:

Hadde Espen noe av pepperrullen i leiren? Det er usikkert. Han helte i en halvkilos pose knust grafitt, det så Tormod. «Karbon må til for å få fart på sakene», hadde han sagt. Men strødde han pepperrullens pulver i deigen? (s. 77).

At beskrivelser av hvordan Espen og Tormod blander ulike ingredienser inn i leira brytes med spørsmål, undring og manglende kunnskap om hva som faktisk skjedde til slutt, den natten klumpen får autonomt liv er et interessant grep, men det kan også hende at det kun er en praktisk konsekvens. Svaret på spørsmålet *hvordan skapes liv* og spesielt hvordan en leirklump (dødt organisk materiale) får liv er ikke noe som nødvendigvis lar seg forklare, men som forblir et av romanens, og livets, mysterium. Grepet eller utelatelsen av hva som faktisk skjer når Tormod gir leiren liv, og spesielt liv som gjør at den kan etterligne menneskelig oppførsel, er elliptisk. Samtidig godtas og aksepteres leiren av familien Blystad etter å ha fått denne livsformen: den er ikke som dem, men de kan forme den som de vil, og derfor aksepteres den. I lys av metamodernismen, som sier at samtidskunsten i dag er preget av en pendlende bevegelse mellom ironi og alvor, kan vi forstå Tormod og Espens katastrofale livsfrembringende rusekstase som en ironisk, absurd og humoristiske kommentar til fortellingens iboende alvorlige motiv der en leirklump, dødt materiale, blir domestisert og underlagt menneskets beherskelse.

Natur mot menneske

Når leirklumpen har fått liv, før den blir voldelig og ukontrollerbar, oppfører den seg som et tredje barn, en hund eller en robot som de kan øve opp til å utføre de oppgavene de selv ønsker, fordi familien behandler den slik eller fordi de ønsker at den skal fremstå slik. Det skaper en interessant og bemerkelsesverdig dynamikk i den allerede ansente familien, og i bygdesamfunnet for øvrig. Leira får en egen seng hvor den kan suge til seg nitrogen og jern fra jorda som Tormod graver opp til den hver kveld, og til slutt flytter den inn i det tidligere barnerom-inspirerte hundehuset som har en direkte inngang til kjøkkenet. Med andre ord flytter den døde ikke-levende delen av naturen, selve jordsmonnet, inn hos familien Blystad på Råset, i levende form, og barna er tydelige glade over dette. «Nå hadde den fått sitt eget hus! Jublet barna» (s. 99). Leiren blir i stand til å utføre enkle oppgaver som et annet barn eller hjelpende robot og etter hvert som leirklumpen blir mer og mer dynamisk og egenrådig, forsøker menneskene å domestisere den i enda større grad. Helene, Tormod og Alf oppdager at den kan lære seg enkle oppgaver:

Det var Helene, jenta med det lyse hodet, som fant nøkkelen. Knetleiren hadde hun lagt merke til, kunne både vri og tappe eller patte, og gni. Betydde ikke det at den også kunne skru, hakke og gnikke?» (s. 88-89).

Leiren lærer å anvende en rekke verktøy som mennesket over alle andre dyr tar i bruk: skrutrekkere, kniver, skjærefjølere og vaskemopper. Helene, Tormod og Alf trener den opp til å hakke agurk til fredagstacoen, og vaske gulvet. Den fyller samtidig et tomrom etter en tapt hund og et småsøsken og fungerer som både vaskehjelp (s. 101) og gryteunderlag (s. 110). Det er påfallende hvordan noe så fremmed og ukontrollert som en leirklump som har en form for egen vilje, blir domestisert. Leiren utfører arbeid i hjemmet, på liknende måte som maskiner eller roboter i dag utfører oppgaver på en mer presis og effektiv måte enn det menneskene selv kan:

All hakking av grønnsaker og koriander, røring av salsa, risting av salat og til og med riving av ost var det leira som gjorde. Alf og Helene var henrykt. «Leira gråter ikke!» lo Helene, hun var ellers så opptatt av at man gråter over løken. Nei, leiren gråt ikke, den hadde ikke øyne og hakket mengder med løk (Vi er fem: 96)

At leiren ikke gråter er interessant å legge merke til. Leirer kan ikke gråte, ei heller i denne typen fiksjon som går så langt som å blande en levende science-fiction-inspirert leirerobot inn i en realistisk fortelling med tragisk-dystopiske trekk. Selv om fremstillingen av leira er sterkt antropomorfisert, så går ikke fortelleren så langt som å gi leira den menneskelige egenskapen

å felle tårer. Leira er fremdeles leire, og den vil ikke kunne ha ekte menneskelige opplevelser eller følelser, kun en performativ og tillært utøvelse av disse, som en annen robot.

Selv om leiren er en form for organisk materiale som kan lære like en kunstig intelligens, kobles den ytterligere til et digitalteknologisk perspektiv, når den nærmest programmeres av Alfs telefon-scrolling wi-fi-signalene som farer gjennom denne ruterer i serverkroken i Tormods verksted. Alf plasserer leiren i serverkroken på verkstedet, og leiren ligger der en hel kveld og helt til neste dag. Han plasserer leiren på ruterer i god tro, vel uvitende om at leire herdes og mister sin fleksibilitet ved oppvarming:

Alf satte lagringsboksen oppå ruterer og sa: «Der!» til seg selv ... Så gikk han på rommet og tvang seg til å scrolle litt mer. Dermed glemte han alt om leiren, formen, skapelsen, som lå stengt inne i boksen, med wifi-signalene strålende gjennom seg (s. 124).

På grunn av å ha ligget på den trådløse ruterer en hel natt får leiren «visse nykker» (126).

Karakterene har problemer med å kontrollere leiren etter denne episoden: «Det var ikke lenger så lett å få den til å holde, hakke, støtte eller skru» (ibid). Under Alf og Helenes lek er det også bemerkelsesverdig hvordan antropomorferingen av leiren er beskrevet, når barna plasserer en liten filthatt på det de har formet til å ligne et hode: «... de [tok] den lille filthatten fra apen, som de var enige om at klumpen «likte så godt», og satte på toppen mens leirklumpen kontinuerlig buktet og ålte seg (s. 127). Det interessante her er at barna tror at klumpen «likte så godt» å ha på seg hatten. De ønsker at leiren skal fremstå som et dyr eller en person, som de kan dominere. Leirklumpen er åpenbart uinteressert i å ha på seg noe som helst form for hodeplagg. Etter å ha blitt straffet for det som i øynene til barna er dårlig oppførsel, rømmer leirklumpen ut av det som kanskje kan omtales som menneskets fangenskap: menneske har skapt en levende leirklump som de ikke lenger kan dominere, og Tormod Blystad, skapermytens skaper, har mistet kontrollen over skapelsen sin.

Med humor og ironi og innenfor rammene av et høyst realistisk og stereotypisk miljø foregår domestiseringen av det fremmedlegemet som den levende leirklumpen utgjør. Beskrivelsene av hvordan leirklumpen skifter rolle etter menneskenes egen forgodtbefinnende, blir kledd opp og «kultivert» kan leses som en kritikk på hvor naive vi er når det gjelder vårt forhold til naturen og det vi enda ikke helt forstår (kunstig intelligens). På denne måten tar *Vi er fem* opp i seg alvoret knyttet til etiske problemstillinger rundt kunstig intelligens, robotikk og programmering samtidig som den viser hvor lett vi mennesker domestiserer noe fremmed og nytt. På side 94 og 95 modereres det som ellers virker som en nyttig egenskap ved leiren av Sivs uro. Ved at leiren fremstilles som «igleaktig», bevares også

inntrykket av den som noe helt ekstraordinært og dynamisk, selv om den blant annet har lært en så maskinell bevegelse som å skjære agurk: «Bevegelsene til kneten under «demonstrasjonen» hadde vært igleaktige, eller noe i den duren» (s. 94). De andre, og spesielt Tormod, deler ikke Sivs skepsis mot leirklumpen. For ham er leiren nyttig, og en god hjelper i verkstedet, og en dag har den lært så mye at den kan tyde en arbeidstegning og lage en avløpsrist på egenhånd:

Tormod trengte en avløpsrist til sluket inne på verkstedet, ... og skisset opp en arbeidstegning. Denne skar leiren ut og perforerte helt selv med fine hull gjennom stålet, et ellers tungt og tidkrevende arbeid (s. 95).

Det er eksemplarisk hvor flink leiren er til å hjelpe Tormod i verkstedet, men på grunn av Sivs avsky mot dens uspesifiserte igleaktige bevegelser får ikke leiren være helt inne i familien, før Tormod lærer den å kutte agurk og andre grønnsaker til familiens fredagstaco: «Slik kom knetleiren litt etter litt inn i huset, altså først via kjøkkenet som skjærehjelp» (s. 96).

Leirklumpens maskinelle evne til å lære og utføre husarbeid gjør at Sivs forhold til leirklumpen utvikler seg, og etter hvert ser også hun nytte i leirklumpen. En dag går hun tur med den til frisørsalongen hvor hun jobber, der leireklumpen blir satt i arbeid med å feie opp hår fra gulvet. Siv vil vise frem klumpens rengjøringssegenskaper til kollegaene og kundene sine, men det de ikke får med seg er at også hår inngår som en del av leirklumpens metabolisme, etter at Helene har tatt en bit av den:

De sto og satt med tårer i øynene og fikk ikke med seg det som skjedde, at leiren faktisk sugde i seg hårrestene; klumpen kostet ikke hauger av hår, den trakk håret inn, og borte ble det (s. 106)

I denne kommentaren fra den observerende fortelleren som også vet mer enn kun det karakterene sanser, skrives det dystopiske og skumle frem. Fortelleren gjør det tydelig at det er egenskaper ved leirklumpen som mennesket enda ikke har observert, når det fortelles at også hår fra bygdas frisørsalong inngår i leirklumpens metabolisme. At en klump med leire blir levende og fungerer som en robot-støvsuger i en frisørsalong i en liten bygd og at ingen reagerer med særlig overraskelse er en absurd og komisk men også fremmed og skummel fremstilling. Det er noe underlig og uforklarlig ved leiren, som understrekes og vektlegges ved at karakterene ikke får med seg det som skjer. Utviklingen av leirklumpen i romanen, minner på enkelte områder om den virkelige utviklingen og programmeringen av en robot, i tillegg til å være en fortelling om hvordan mennesket legger naturen under seg og utnytter denne. En robot eller kunstig intelligens er gjerne definert som en maskin som justerer sin egen aktivitet og som er i stand til å løse oppgaver uten at et menneske har gitt den instruksjoner om hvordan den skal

gjøre det (Tidemann 2020). Klumpen er en allegori på kunstig intelligens, men samtidig er den natur, leire, jord og bakterier som tilsier at den lever (den har metabolisme) og dermed utforsker romanen hvor langt man kan gå i å beskrive leirklumpen som levende, uten at man gjør den til et menneske. Leirklumpen blir bildet på en entitet fullstendig i menneskets eierskap.

Hår som faller av er et grotesk og dystopisk trekk, men i *Vi er fem* er det en ironisk, humoristisk vri på utopien: håret er allerede, realistisk nok, klippet av hodet til de som bor på Råset. Det er ikke noe egentlig grotesk ved det, men at leirklumpen spiser håret gjør at det alvorlige som dystopien gjerne fremstiller får et absurd preg. Ved at leirklumpen imiterer en nyttig oppfinnelse som en robot-støvsuger på en absurd og humoristisk måte i sammenheng med særegne trekk ved dystopien går den i dialog med Abensours definisjon av *utopia*:

... å gjøre det mulig for leseren å ikke ta utopiens innhold bogstavelig, men å introdusere latteren i det som ser ut til å være den største alvor (Abensour, 2012: 124).

Utopien (dystopien) gjør det mulig å le av det som forteller, men når leiren ikke lenger lar seg forme eller beordre til å utføre oppgaver etter menneskenes ønske og ikke lenger er under menneskenes dominans, men de i stedet blir dominert av den, blir den skremmende.

Sosialiseringen som leiren lærer gjennom i familien Blystad tar ikke høyde for at klumpen faktisk er så ekstraordinær som skapelse at den har mulighet til å utvikle en egenrådig vilje. Leirklumpen i *Vi er fem* er det stikk motsatte av de nytte og prydgjenstandene menneskene vanligvis lager av leire og keramikk, som vanligvis brennes og gjøres hardt og som kan vare i tusenvis av år, i samme form. Klumpen derimot er myk, elastisk, og fysisk og fysiologisk tilpasningsdyktig, hvilket blir tydelig når Tormod undersøker dens egenskaper:

Han kjevlet den flat som et mellomleggspapir. Han kunne rulle tråder så fine som hårstrå. Hvordan han enn tynte og vred denne deigen, så responderte den mykt, rolig, ettergivende, men potent – sterkt, fast, trygt. Klumpen la for dagen fantastiske egenskaper. Bevegelsene virket sindige, nesten. Som en fornuftig muskel (s. 86).

Det er klart at alle karakterene på en eller annen måte blir *glad i* klumpen og den rollen den fyller i familien. På et tidspunkt strekker Tormods følelser for klumpen seg så langt at han til og med blir sjalu på Siv, som har vært alene på tur til frisørsalongen med klumpen, en dag hun er hjemme på grunn av menstruasjonssmerter. Gjennom gjentakelser og undring i form av indirekte tanke utforsker fortelleren Tormods følelsesliv:

Det slo seg en knute i ham, hva var det som snørte seg nå? Tormod hadde vært sint på Siv før, men sinnet kjentes annerledes, dette var ikke sinne, nei, sint var han ikke. Var det muligens ubehagelig for ham at Siv hadde vært på tomannshånd med leiren? Det kunne da ikke være sjalusi han kjente på? (109)

Både Tormod og Siv søker tid alene med klumpen. Klumpen er limet som holder Tormod og barna sammen, og den bidrar til å skrive frem omsorgsmotivet og kjærligheten Tormod føler for barna sine. Han er opptatt av at de skal ha det godt og gøy sammen, men Siv liker ikke verkstedet og vil ikke at ungene skal oppholde seg der. Det er Siv som gir klumpen og Tormod motstand i hans prosjekt, men etter hvert mykner også hun for klumpens vesen og hun tilbringer tid med den på egenhånd. Hun går fra å være skeptisk og redd, til å bli aksepterende og inkluderende, og jo mer Siv aksepterer klumpen jo sterkere blir inntrykket av at familien har fått sitt siste familiemedlem.

Gjennom de språklige beskrivelsene og fortellingens oppbygning påføres det samtidig en dybde og en form for skapelse, i tre ulike lag. Med leirklumpen som sentralt motiv blir fortellingen for det første dyp fordi leirklumpen skaper seg selv og til enhver tid blir skapt som noe nytt, i samhandling med familien og samfunnet. For det andre er selve fortellingen bygd opp som en modernisert form for skapelsesberetning, som følger skapermytens oppbygning. For det tredje bidrar leirklumpen med dybde i fortellingens ulike lag når den skapes av Tormod og Espen. Hvordan leirens utvikling og levende egenskaper fremstilles er interessant. Leirklumpen blir fremstilt med vage beskrivelser, i stedet for klare sammenligninger. Språket er bevisst ikke-påståelig og presist, når leirens nye egenskaper beskrives. Klumpen i *Vi er fem* utvikler seg fra å ligne en musling til å bli selvstyrt og handle instinktivt og klumpens første egenskap som levende er en tilbaketrekkende «muslingaktig» bevegelse. I kapittel syv heter det: «Han tok en modelleringskniv ... Kuttflaten trakk seg sammen, med en muslingaktig bevegelse» (Vi er fem: 50). At leirens bevegelse er fremstilt med det upresise «muslingaktig» i stedet for det mer påståelig «som en musling» er en videreføring av fortellerstemmen som dikter frem fortellingen om leira på Råset med spørsmål og undring. Den sammenlignes ikke med en musling utseendemessig, men gjennom handling.

Sammenligningen er vag og utforskende og i lys av «truthiness»-begrepet, slik vi finner det i Mortons epistemologiske verk *Being ecological*, kan man si at det er den utpregede ubestemtheten i språket som gjør at vi godtar det uforståelige i at leiren kan være levende, i fiksjonen. Morton er opptatt av å forstå ting og fenomener ontologisk, og fordi det legges vekt på at alt kan forstås på forskjellige måter, ut fra dette perspektivet og fordi menneskelig tenkning alene ikke er den eneste kilden til forståelse, anser han det antroposentriske for å være en umulighet (Morton 2018: 34-35). Morton mener at en forståelse av verden som ikke baserer seg på tenkning alene åpner opp for å omgås andre

livsformer på en økologisk måte (Morton 2018). Derav er de vage og upresise beskrivelsene av leirens egenskaper i romanen interessant, nettopp fordi det er så ubestemmelig. I lys av metamodernismen vil jeg samtidig hevde at den åpenlyst undrende, utforskende, spørrende språkføringen i *Vi er fem* konstituerer en opplevelse av at fortelleren, med sine stadige henvisninger til «som-om», viser en oppdiktende prosess, som inviterer leseren til å reflektere rundt det økologiske perspektivet i romanen, hvordan menneskene omgås andre livsformer og om måten de gjør det på er økologisk.

Det utforskende språket blir på den måten en insistering på at fortellingen er fiktiv og oppdiktet, og et filosofisk eksperiment for økologisk tenkning. At fortellingen og det fortalte stadig er under konstruksjon, samsvarer med det Nadine Fessler (2012) ville omtalt som å «synliggjøre prosessen». De språklige grepene og vendingene i romanen som spørsmålsstillingen og den undrende beskrivende tonen aktualiserer samtidig følgende epistemologiske grunnfaktor: hva kan vi egentlig vite om det vi omgir oss med? Med utgangspunkt i Mortons filosofiske posisjon vektlegges skillet mellom data og fakta, der truthiness, eller det vi føler er sant eller passer får plass. Altså er det med Mortons forståelse av begrepet plass til at fortelleren utforsker leirklumpens bevegelser som muslingaktig, fordi det er sånn den oppleves, gjennom Tormods sanseapparat.

I fortellingen om leirklumpens livssyklus fremstilles menneskets forhold til naturen, og hva som skjer når den ikke-menneskelige naturen inntar menneskelige egenskaper og en egen form for intelligens. Det antroposentriske domestiseringsperspektivet skrives ut som en forlengelse av hvordan mennesket historisk har brukt jorda på Råset. Leirklumpen er natur. Dermed blir den, i et antroposentrisk utgangspunkt, også noe som mennesket kan ta i bruk, for sitt eget beste og velbefinnende, slik de har gjort med jorda og naturen i lang tid:

Bruk av jorda hadde vært leveveien på Råset til alle tider, uten jord og jordbruk, intet Råset, jorda var Råsets grunn ... denne jorda var foredlet ved langvarig bearbeiding og pløying, harving, og ved at meitemark og andre jordorganismer hadde omsatt råtnende planterester til humus (s. 53).

Dette sitatet viser hvordan menneskene på Råset til alle tider har brukt jorda: de har lagt jorda under seg, for å dyrke mat og grønnsaker og Tormod har videreført tradisjonen ved å sette poteter i hagen og spa mark til fisketurer (ibid). Jorda er natur, men på Råset har den blitt kultivert og bearbeidet gjennom tradisjonelt jordbruk. I *Vi er fem* blir naturen også kultur, når den tas i bruk av Tormod for at han skal kunne ha kvalitetstid og gode stunder og godt samvær med barna sine. Alf og Helene synes klumpen er spennende og interessant fra første stund, de er begeistret når Tormod viser dem hvilke dynamiske egenskaper leiren har utviklet,

og de får hver sin klump å leke med: «Man kan tenke seg hvor henrykt Alf og Helene ble over knetleirens eksplosive utvikling» (s. 87). Altså kan Tormods bruk av jorda og naturen på Råset sees på som en form for undertrykkelse eller utnyttelse av natur. Men leiren har blitt sitt eget vesen, en forlengelse av livet i naturen, og ikke noe mennesket kan kultivere som en normal vanlig norsk rødleire, som for alltid kan bevares og beherskes av mennesket, når den brennes. Når leiren får være leire, leve og bevege seg, blir den aldri helt under vår kontroll.

Dette skaper interessante møter i lokalsamfunnet. Samfunnet som leire-roboten beveger seg rundt i er et samfunn hvor nærmest ingenting ser ut til å overraske, og klumpen blir innad i Råset, blant de som har kjennskap til Tormods kreative evner innenfor elektronikk og programmering, ikke oppfattet som noe særlig fremmed. Fordi det nettopp er Tormod som har laget reagerer Merete i kassen på nærbutikken med intet annet enn latter, når Siv og Helene former leirklumpen til noe som ligner en «bredrygget grevling» og tar den med på handletur:

Nei, detta var litt av en innretning, Helene, har du laget den?» Helene nikket og smilte stolt og sa: «Jeg og pappa.» Merete lo godt bak disken sin og ristet på hodet. «Nei, han Tormod har alltid vært noe for seg sjøl. Og nå har han satt sammen den kladden der? Verste jeg har sett! mer klukking (s. 117).

Både Merete og «Gubben som fikk stusset kransen rundt ørene og kraniet» reagerer med latter på Tormods leirklump, og måten den fungerer som en hjelpende hånd og en liten tjener for familien Blystad (s. 106). Fra sitatet ovenfor er reaksjonen interessant, og den viser hvordan det ekstraordinære møter det ordinære, uten at det oppfattes som ekstraordinært. Samtidig vil jeg trekke frem dialektbruken som karakterskildrende grep. Det er gjennomgående for romanens fremstillinger av karakterene at de har en typisk bred dialekt og bidrar de til den realistiske fiksjonen av et sted utenfor Oslo, som Råset utgjør. Skildringene av miljøet og karakterene i *Vi er fem* gjør at Råset fremstår som en så ordinær gjennomsnittsbygd at ikke en gang den ekstraordinære leirklumpen overrasker.

Likevel kommenteres det alvorlige i leiren som levende av fortelleren, og reaksjonene fra de andre i bygda bidrar til det dystopiske og skremmende, når det blir tydelig at de ikke får med seg at leiren spiser hår fra gulvet i frisørsalongen: «Men dette fikk de altså ikke med seg, de var for opptatte med å le seg skakke» (s. 106). Den fiktive realistiske bygda Råset skaper et humoristisk møte mellom en levende leirklump, eller kunstig intelligens, og stereotypiske karakterer.

Damene lo og skrålte. Gubben slo seg på kneet ... «Hvor mye tar denna i timen, a!» sa blide Gry, og latteren stod i taket. «Nei, denna jobber på akkord», sa Siv, og en ny kule av latter pluss hvin fra bronkier skjødte veggimellom (s. 106).

Til tross for at resten av bygdesamfunnet møter klumpen med latterkrampe og ikke ser noe som helst ekkelt i Tormods leirklump, foreløpig, fremheves det ekle og skremmende ved leirklumpen både gjennom Siv og Jørstad, Tormods gamle lærer på yrkesfagskolen, sine synsvinkler. Siv møter klumpen, som nevnt, første gang gjennom en demonstrering som Tormod, Alf og Helene lager for henne, og dette gjør at leiren forsterkes som en fremmed instans i familien, samtidig som det gjør forholdet mellom de andre familiemedlemmene mer anspent. Når leirens evner demonstreres for Siv har den allerede blitt opplært til å anvende en rekke redskaper og verktøy og barna og Tormod er forventningsfulle og stolte når de skal vise frem leirklumpen og hva den kan utføre. Sivs reaksjon er sjokk og hun reagerer med stor skepsis på leirklumpens egenskaper og evner:

Hun reiste seg i forferdelse og rygget mot døra, en serie uttrykk bladde over ansiktet hennes. «Hva er det du har laget, Tormod?» Nå var hun irritert, nå var hun kvalm. Nå ventet hun, og nå var hun redd» (Vi er fem: 91).

Der de andre reagerer med overraskelse og jubel reagerer Siv med frykt. Men det at hun blir karakterisert som «ikke interessert» og det at samholdet mellom barna og Tormod er så sterkt og godt når de leker med leiren, gjør at Siv likevel, til tross for sin normale og legitime reaksjon, blir posisjonert som en negativ påvirkning på familien, fordi hun hindrer det gode samværet mellom Tormod og barna. Sinnet hennes beskrives gjennom måten hun oppfører seg på: «Hun gjorde kveldsstellet med ampre bevegelser, ansiktsvannet ble klasket på litt vel hardt, og deretter gjorde hun en hektisk innsmøring av lotion» (s. 91). Men Siv er likevel en snill og omsorgsfull mor, og da Alf erter Helene under en av de mange middagene de spiser i fortellingen, må hun trøste datteren sin «Siv måtte trøste jenta, hun fikk ikke anledning til å reagere på at knetleiren nå hadde vært inne på kjøkkenet og gjort i stand tacoretten, men hun tenkte nå sitt» (Vi er fem 96). Selv om Siv fremdeles er skeptisk til leiren blir også hun vant til dens nærvær, og selv om hun tenker sitt, vet hun ikke at Helene har spist av leiren. Helene har leire i magen og samtidig som hun fordøyer leiren, fordøyer leiren henne. Helene har fått jernmangel, og gjennom de grundige beskrivelsene av hvordan leiren tar opp i seg næring fra jorden, inkludert jern, skrives også leirens tapping av Helenes jernlager ut, uten å bli nevnt. Det som lokker Helene til å smake på leiren, er hennes indre nysgjerrighet og det spennende og henrykende ved leiren.

Sentralt for klumpen er dens skaper, Tormod, som Helene også har fått sin skapertrang, nysgjerrige sinn og ville idéer fra. Det er særlig interessant å legge vekt på at når karakterene presenteres i første kapittel, så presenteres Tormod som tosidig: hans to versjoner av seg selv er «den edrue» og «den fulle» (Vi er fem: 8-10). Det er en uforutsigbarhet

knyttet til Tormods karakter, som i ytterste konsekvens blir uunngåelig skremmende. Den ene siden utelukker den andre: som en konsekvens av å være sønn av snekkeren Oscar, «Det viste seg at Tormod hadde anlegg for å drikke, akkurat som far sin, Oscar, en noksagt av en snekker, også han fra Råset» (s. 8) og etter å ha blitt venn med Espen, er Tormod enten full eller edru (s. 8-10). Den ene versjonen av Tormod kjenner ikke igjen den andre. Hvem Tormod er fremstilt som er et spill mellom tilfeldigheter, miljø og arv. Før Siv tar ham med på avrusning er han for det meste full, og også ruset på amfetamin:

Pulveret i posen hadde den effekten at uredde og grenseløse Tormod, han man hadde sett på fest, ble koblet til den mer alvorlige og arbeidsomme Tormod, han man kjente fra skolen eller farens jobb. Nå var gutten to i én (Vi er fem: 11).

Gjennom Tormods konfliktfylte tosidighet, den versjonen han er når han er henholdsvis edru eller beruset, spiller romanen også på den typiske dikotomien mellom følelse og fornuft, der fornuften i vestlig filosofi- og vitenskapshistorie har stått som en side ved mennesket og menneskeheten, hvis oppgave er å regulere og overvinne følelsene. I forlengelse av Tormods edru og ordentlige (fornuftige) side finner vi Siv, som fungerer som en god hjelper, og på den måten også nesten en eventyrliknende karakter. Siv gir gjennom hele romanen motstand til den berusede monsterversjonen Tormod fremstilles som når han havner i situasjoner med alkohol og amfetamin (pepperrull) sammen med Espen. Siv er Tormods fornuftige motpart. De to danner en normal familieinstans når Tormod holder seg edru, noe han ikke fortsetter å gjøre etter det som i bokens første del ser ut til å være en varig avrusning.

Huset som Tormod bygger blir hans trygge ramme, rundt lysten og trangen til å bli beruset (s. 20). Huset er en forlengelse av Tormod, og et eksempel gjennom hele fortellingen på hvordan romanens karakter- og miljøskildringer veves sammen til et uløselig betydningsbærende nett: «Han trykket guttungen inntil seg og stirret over skulderen hans og videre, langt inn i stua og, samtidig, dypt inn i sin egen skalle. Noe lyste hardt og skarpt der inne» (s. 83). Det er verdt å legge merke til, at Tormod stirrer inn i «sin egen skalle», som en følge av at leiren har blitt levende. Hva han ser der, fortelles ikke, men det er skremmende og et klart utdrag som kan knyttes til bokens eksistensielle tematikk, som er hva som skjer med oss når vi graver i dybden. På det overflatiske planet derimot, er det klart at alle karakterene på en eller annen måte blir *glad i klumpen*, og de mange beskrivelsene av hvordan karakterene knytter seg følelsesmessig til leirklumpen blir en ironisk og latterliggjørende kommentar til romanens ellers alvorstunge og tragiske utfall. På den måten pendler fortellingen om familien Blystad og leirklumpen til stadighet mellom alvor og ironi. For

eksempel blir det følelsesmessige båndet mellom Tormod og leiren tydelig når han blir sjalu på Siv, som har vært alene på tur til frisørsalongen med klumpen:

Det slo seg en knute i ham, hva var det som snørte seg nå? Tormod hadde vært sint på Siv før, men sinnet kjentes annerledes, dette var ikke sinne, nei, sint var han ikke. Var det muligens ubehagelig for ham at Siv hadde vært på tomannshånd med leiren? Det kunne da ikke være sjalusi han kjente på? (109)

Gjennom gjentakelser og undring i form av indirekte tanke utforsker fortelleren Tormods følelsesliv. Både Tormod og Siv søker tid alene med klumpen. Først Tormod, deretter Siv. Klumpen er limet som holder Tormod og barna sammen, og den bidrar til å skrive frem omsorgsmotivet og kjærligheten Tormod føler for barna sine. Fortellingen dreier samtidig rundt motivet av leirklumpen, som en kritikk av hvor lett menneskene gjør det fremmede til noe kjent og familiært, hvor uproblematisk de anser det å utvikle følelser for leiren og hvor store utfordringer de har med å sette grenser for hvordan den skal behandles. Dette skjer for eksempel i Alf og Helenes lek med leiren (s. 128). Leken blir mer og mer voldsom, og ender med at leirklumpen «... løftet ... sin knotrete flathånd og fiket til jenta i ansiktet så det smalt» før den forsvinner ut av barnerommet for å suge alt håret ut av Siv (ibid). Leirklumpen er på det stadiet hvor Alf og Helene leker med den, fremstilt nesten som et menneske: leirklumpen fremstilles *som om* den er skuffet over Helenes oppførsel før den slår til: «Et øyeblikk var det som om figuren snudde på hodet og så på Helene med sorg og skuffelse dypt der inne i øynehulene» (ibid). Leirklumpens videre ferd, før den forsvinner fra familien uten at Tormod klarer å ta tak i den og hindre at den egenrådig flyr rundt i lokalsamfunnet og sprer frykt, går innom stuen, hvor Siv sitter og ser på tv-serier:

På et blunk var leirknorten der, kløv opp i sjeselongen og foldet seg, på en måte, over hodet på mor i huset, og før hun visste ordet av det, veltet den seg av igjen, da hadde den sugd ut alt Sivs hår helt inn til hårsekkene» (ibid)

Siv som mister håret kan leses som en henvisning og referanse til da Loke klipper av Tors kone Siv sitt hår, i den Eldre Edda. Det er Tormods gamle lærer, Jørstad, som trekker referansen til myten om Siv og Loke. Når han hører at leiren har gjort Siv skallet uttrykker han «Jaha? Kan man snakke om en Loke-aktig figur her?» (s. 174). I tillegg nevnes det at: «... nå rant Paulines hår over skuldrene til mor, lik gull ...» (148).¹¹ Trekk ved språket og eksplisitte referanser til dem gjennom karakterenes replikker legger grunnlaget for at mytene,

¹¹ I Edda heter det at ««Hvorfor heter gull Sivs hår?» «Loke Lauvysønn hadde gjort en slem strek, han hadde klippet alt håret av Siv ... og til Tor gav han håret som Siv skulle ha ...»». Siv er Tors kone, og Tormod blir dermed også en referanse til Tor (Sturrlason).

mystikken og sagnene kan inngå som en form for sannhet i romanen. Karakterene bruker sin egen referanseramme, enten denne er historisk forankret i den eldre Edda eller populærkultur, til å forstå og beskrive klumpen som en del av deres nåværende omgivelser.

Der Jørstads referanse-ramme begrenser seg til saga-litteraturen og den norrøne mytologien, er Espens referanseramme begrenset til rock- og metallreferanser, og det skaper et stereotypisk skille mellom en yngre og en eldre generasjon: «Espen slo i bordplaten og sa med sin vrang, hule stemme og et rasende ansiktsuttrykk: *shape shifter*» (ibid). Også i leken mellom Helene og Alf beskrives lyden som leirklumpen lager med en rocke-referanse: «Det metalliske ulet (Axl Rose) kom igjen – et slags hult vin ...» (128). For øvrig gir både referansene til myten om Loke og Siv og Espen og fortellerens musikkreferanser en påført dybde til det fortalte, ved at samfunnet som skrives frem innenfor det fiktive universet Råset plasseres temporalt, som også metamodernismen er opptatt. Sånn jeg forstår det, er det ikke noe krav til metamoderne litteratur at handlingene må foregå i nåtiden med referanser til fortiden, men spesielt i *Vi er fem* bidrar referansene til både Metallica, Guns n' Roses og norrøn mytologi til å utvide det temporalet planet i selve fortellingen. Samtidig påfører disse referansene, i lys av det metamoderne begrepsapparatet, en dybde, eller truthness, når referansene blir utgangspunktet for hvordan karakterene forstår verden.

Leirklumpen er ikke lenger kun et produkt av leire som menneskene bruker for å formgi leke- og nyttegenstander og deretter brenne fast i en form som kan vare i tusenvis av år, den er i stedet i stand å følge egne instinkter og slår tilbake mot menneskene som har brukt den som en ting. Leirklumpen agerer og reagerer på omgivelsene sine og de andre menneskene som befinner seg rundt den, med sinne og frustrasjon. Dette bidrar til det uhyggelige, skumle og skremmende ved leirklumpen. I lys av metamodernismen, som mener at metamoderne samtidskunst er både opplyst naivistisk, samtidig som den pendler mellom ironi og alvor, vil man kunne ane en svingning her: verket er morsomt på overflaten og fremstår som lett, men når man graver i det finner man dypere, tyngre betydningslag i form av en leirklump som har blitt intelligent og egenrådig og som utgjør en kritikk som kan knyttes til hvordan mennesket samhandler med kunstig intelligens. «Hva som kreves av oss, er nettopp det vi er minst villige til å gi, du må søke inn i deg selv og finne det du aldri, aldri vil ofre, og der er det» (s. 205). Tormod blir stilt til veggs med det han har skapt, naturen, eller roboten. Leirklumpen kjemper mot menneskene, og en stund får den overtaket, før Tormod blir nødt til å gjøre et offer.

Kultur mot natur

Leiren er, i tillegg til å være digital og påvirket av internett, skapt ved at Tormod bringer jorda inn i huset: «Så tok han jordspaden med seg bak huset og gjorde sitt første spadestikk» (s. 54). Han benytter seg av jorda på Råset, men på en annen måte enn de har gjort i tidligere generasjoner: jorda er maten og næringsgrunnlaget til leiren. Men Tormod har ikke bare gravd i jorda for å kunne gjøre leiren dynamisk, han har også «... ordnet i kategorier det som fantes av ark med informasjon: Rødleire, gjødsel, knet, jordsmonnet på Østlandet og så videre» (s. 172). Nettopp fordi Tormod og Espen ikke vet hvordan de skal «deaktivere» leiren går de, og fortelleren med dem, inn i en nye runde med den samme: «... forvirrende ekstase som hadde muliggjort aktiveringen av denne deigen i første omgang – og som nå skulle hjelpe dem å deaktivere den» (s. 173). Leiren er et produkt av gravemotivet i fortellingen: Tormod graver i jorda og søker kunnskap om teknologi, jord og kunstig liv. Dette motivet fremprovoserer spørsmålet om hva som skjer når mennesket graver i dypet av seg selv og sine omgivelser, og hvilke svar man muligens kan få på dette spørsmålet dersom man stikker spaden i jorda på et sted som Råset. Leiren som et resultat av denne gravingen, både bokstavelig og billedlig, kan også leses som en kritikk av den antroposene tilnærmingen til verden, der mennesket hele tiden skriver seg selv inn som hovedpersonen og som den parten som har «overtaket». Fortellingen om Tormod Blystad på Råset og hvordan han lager liv i en klump med leire ligner på oppbygningen i bibelens skapermyte.

I *Vi er fem* er det referansene til sagnet om Faust og det sammenlignbare i beretningen om hvordan Gud skaper liv i mennesket som er de mest åpenbare virkemidlene som setter skapermyten i spill. Men også logiske oppbygninger i selve språket gjør at fortellingen om leirklumpens liv kan sammenlignes med skapermytens oppbygning, slik den er kjent i vestlig kultur gjennom bibelen. Skapermytens språklige oppbygning kommer til uttrykk i måten stedet Råset skapes på i romanen, og det er interessant fordi det i første setning lyder: «La det stå et hus på Råset, snaue tre timer nord for hovedstaden» (s. 7). Råset, menneskene som bor der og det de skal komme til å beskjeftige seg med bygges opp som en mulighet eller et ønske knyttet til fremtiden. Åpningen gjør det tydelig for leseren at handlingen foregår på et uspesifisert, fiktivt sted. Konjunktiv-formen av verbet «å la» bidrar til å legge rammene for fortellingen som et fiktivt univers. Som verbmodus brukes konjunktiv for å uttrykke noe som er ønskelig i et fremtidsperspektiv. Verbmodusen er mer vanlig i latinske språk enn i norsk, hvor den uttrykkes med et eget bøyingsmorfem. På norsk brukes likevel bøyingsmodusen konjunktiv for å indikere at noe kanskje kan komme til å skje, at det er en mulighet for at det

skjer eller at det er ønskelig at det skal skje. I den kristne, norske liturgien finner vi et særlig eksempel på bruk av konjunktiv, i kirkens aronittiske velsignelse «Herren velsigne deg og bevare deg! Herren la sitt ansikt lyse over deg og være deg nådig! Herren løfte sitt åsyn på deg og gi deg fred!» (Kulbrandstad og Kinn 2005 :175). Seks av verbene i denne velsignelsen er bøyd i konjunktiv: velsigne, bevare, la, være, løfte og gi. Alle verbene fremmer ønsket om frelse og nåde, og på grunn av modusbøyningen konjunktiv knyttes dette ønsket til fremtiden. Den samme bøyningen brukes i åpningssetningen til *Vi er fem*: «La det stå et hus på Råset» (s. 7). Dette plasserer handlingen i en tenkt fremtid, som vi bare kan håpe på at skal realiseres.

Det utopiske og dystopiske er også alltid knyttet til fremtiden, og der det dystopiske spiller på frykt bærer denne følelsen også alltid med seg håpet, fordi de to er så ubønhørlig knyttet til det samme fremtidsønsket. Fordi håp og frykt er følelser som tross alt og uansett hvor velfunderte de er, alltid vil skape fred i en tenkt fremtid og ikke øyeblikket er og nå, må man alltid, ifølge Bloch, også regne med skuffelse: skuffelse er del av den animering som håpet bærer frem (Bloch 1998). Jeg mener at *Vi er fem* utgjør en tragisk, dystopisk og fryktingytende fortellingen på overflaten, men måten fortellingen åpner på plasserer hendelsene i en tenkt fremtid, som også innebærer at det finnes et håp. Det skapende i måten dystopien skrives frem på er også uttrykt gjennom pauser i handlingen, under for eksempel forflytninger som karakterene gjør rundt omkring i bygda. De blir en form for essayistisk, undrende utforskning av hvordan «paradiset» og utopien Råset kan diktes frem. Et interessant eksempel på dette er når Siv tar en sykedag og går tur med leira til salongen. De er her interessant å legge merke til at miljøskildringen åpner med et spørsmål:

Hva omga dem? Råset i sol. Ei bygd, øst i Norge. Passelig orden i hager og langsetter byggefeltene. Ikke rikt, ikke fattig, greit stell på sakene, alt midt på treet. Gjengs stemning. Spredte hus. Biler utenfor husene, TV-er og sjeselonger inni. Wifi (s. 103-104)

Jeg vil påpeke to interessante aspekter ved dette sitatet: verbet står i fortid og en rekke detaljer om hvilke ting som er hvor skaper et bilde av noe større, en hel bygd: Råset. Det tegner et bilde av en typisk gjennomsnittsbygd på en humoristisk måte: her har de alt de trenger, stemningen er gjennomsnittlig og ikke dårlig, alt er på stell, bilene er der de skal være, utenfor husene, hagene er sånn passelig ordentlige, med andre ord innenfor normen, ingenting skiller seg ut eller skaper uro i omgivelsene – de har til og med wi-fi. Spørsmålet er stilt i fortid og henvendt til en leser, «Hva omga dem?», og kanskje til forfatteren selv, som en undrende og utforskende instans som åpner for en grundig undersøkelse av hvilke detaljer som må være

med, for at leseren også skal godta at den merkelige, absurde og fremmede leirklumpen faktisk er midtpunktet for handlingen.

Selve beskrivelsen, av det realistiske, overflatiske og typiske som Råset utgjør er skutt inn som en pause i handlingen like før Siv ankommer frisørsalongen sammen med den merkelige, fremmede og levende leirklumpen, som hun har formet til en liten person (s. 102-103). Det gjør at miljøskildringen blir en påminnelse til leseren, om at Råset er en helt vanlig norsk bygd, og reaksjonene fra Sivs kollegaer må nødvendigvis være jordnære og lite overraskende, fordi de er personer som omgir seg med dette lite spektakulære og ordinære miljøet til vanlig. I en metamodernistisk sammenheng viser dette at det ikke bare er humoristiske trekk ved karakterene som fremheves av fortelleren, og som skaper en pendlende bevegelse mellom ironi og alvor, men at også miljøskildringene spiller på det humoristiske og bidrar til samme bevegelse. Det hele er ganske alvorlig: Siv går tur med en ny fremmed levende organisme, en digital kunstig intelligent leirklump som har lært å skru og vaske og som hun har kledd opp med barnas dukkeklær, og alt rundt dem er ironisk nok ordinært og harmonisk.

Det er viktig å påpeke at jeg til nå har pekt på to ting som bidrar til skapermytens logiske oppbygning, og hvordan den samtidig som den har et tragisk utfall gjør krav på et håp. De to faktorene som setter sakpermyten i spill i *Vi er fem* er det språklige, blant annet gjennom måten verbene er bøydd på, og ved at den strukturelt sett er bygd opp etter bibelens skapelse-vending-offer-struktur. I tillegg til dette åpner spørsmålene fortellingen for leseren og engasjerer ved å utvide det som er tilsynelatende mulige beskrivelser av det fortalte med videre assosiasjoner. I kombinasjon bidrar dette til at fortellingens dystopiske og tragiske utfall kanskje kunne vært fortalt annerledes, og på den måten gjør skapermyten krav på menneskets håp, og kanskje til og med tro, på at det i virkeligheten ikke kommer til å bli like ille som det dystopiens ekle virkemidler maner frem.

Det litterære rommet er, som vist, av betydning for det som foregår og beskrivelsene av det veksler mellom å fremstilles gjennom øynene på fortelleren, øynene på karakterene og ved at miljøet og karakterene kommenteres på en morsom måte. I det følgende sitatet er det omgivelsene i stua, som beskrives gjennom Tormods blikk, og det bidrar spesielt som en posisjonering av Siv som en sjuskete og lat persjon:

På salongbordet lå levninger fra gassingene hun hadde bedrevet, ja, Siv hadde gasset seg. En farget Bello glassbolle med Taffelsticks-rusk i bunnen. En Cola Zero-boks. En opprevet pose med lakrislisser, to lisser lå sjuskete utover bordplaten men stua var død, som sagt (s. 46).

I tillegg til å gjengi omgivelsene, lades også forholdet mellom Tormod og Siv i beskrivelsene av stuen. I sitatet fremstilles Siv som en lat og sjuskete person, i tillegg har hun, som vi vet, kort hår og dermed ikke lenger den samme kraften som før, i Tormods øyne. Det er bemerkelsesverdig at det oftest er Tormods blick på Siv, eller det hun omgir seg med, som beskrives, og at dette blikket nesten utelukkende er negativt. Når Tormod beskrives er det som regel gjennom fortellerens posisjon, og det vi vet om Sivs følelsesliv får vi tilgang på gjennom Tormods perspektiv. Denne posisjoneringen endrer seg ikke, men på et punkt snur inntrykket av Siv, dette skjer etter at leirklumpen har sugd håret til Siv ut av hodet hennes og hun har fått parykken etter Pauline (s. 138).

Scenene hvor den affektive spenningen mellom Tormod og Siv slipper taket er verdt å legge merke til, fordi det her er særlig interessant hvordan ulike elementer i omgivelsene og interiøret, på lik linje med sitatet over, i kombinasjon med fortellerens egen referanseramme for kulturobjekter, posisjonerer Siv og Tormod som et typisk norsk ektepar, uten noen spesiell kulturell kapital eller videre kulturell referanseramme enn pocket-litteraturen på nærbutikken: «Siv plasserte monturholderen på nattbordet mellom lampen og en uåpnet pocketbok med tittelen *Throne of glass*» (s.155). Pocketboken, og det at den er uåpnet, sier noe om karakterenes manglende interesse for kultur, eller lesing i det hele tatt. På side 156 kommenterer fortelleren eksplisitt hvilke referanser Tormod og Siv ikke forstår, og på den måten blir de kategorisert som stereotypiske og enkle (i den forstand at de ikke oppsøker viten om profilerte malere fra en dansk 1800-tallselite) i forhold til en sosial gruppe med andre, høyere, kulturelle preferanser, som fortelleren selv ser ut til å posisjonere seg som. Jeg mener at fortelleren skaper dette skillet og sin egen posisjon, blant annet på grunn av kommentaren: «... heavy-metal, Saxon, men også Misfits og noe Hüsker Du kanskje, kategoriene var ikke så rene på Råset som blant rasekattene inne i hovedstaden» (s. 10), hvor jeg særlig vil trekke frem kommentaren «rasekattene inne i hovedstaden». Også sitatet «uten at Vilhelm Hammershøi var noen referanse i dette huset, kunne bildet, fra Tormods sted, se Hammershøi-aktig ut ...» (s. 156) bidrar til posisjoneringen av karakterene som tilhørende en lavere klasse enn fortelleren, eller innbyggere i bygdene som tilhørende en lavere sosial klasse enn mennesker i byene, spesielt hovedstaden.

Utover denne posisjoneringen understreker også utdragene fortellerens posisjon som metamodernistisk. Som jeg har vist beskrives scener og ting i *Vi er fem gjerne som om* det er noe annet, på en måte som skaper undring og som åpner for at det også kunne vært annerledes. I dette tilfellet gjelder det et Hammershøi-maleri: scenen hvor Siv sitter og grer

parykken til Pauline er ikke beskrevet *som et Hammershøibilde*, men «Hammershøi-aktig», på samme måte som leiren ikke er *som en musling* men «muslingaktig» (s. 50). Referansen til Hammershøi-maleriet gir romanen en historisk dybde. Påført av fortelleren gjør den krav på en forestilling om en malt overflate og spesielt oljemaleriets overflate, som var Hammerhøis uttrykksform. Denne påførte dybden er, som nevnt, typisk for metamoderne kunst, og fungerer dybdeskapende som en henvisning bakover i tid og som en dypere tekstur til det litterære bildet og rommet.

Et annet bilde som skrives frem, og som heller fungerer som en ironisk kommentar til en selvforaktende mann med innestengte følelser og smerte, er når Tormods sterke aversjon mot og misnøye med Siv resulterer i at han urinerer på sitt eget speilbilde, mens han står og pusser tennene om kvelden (s. 154). Bildet av Tormod, som symbolsk nok faktisk tisser på bilde av seg selv i speilet, viser en håpløshet. Hans uforløste følelser, at Snusken døde på grunn av et glasurspann han hadde latt stå åpent og at Siv har unnlatt å fortelle ham det, er igjen fremstilt humoristisk, parodierende og ironisk. Samtidig er urin, som kroppsvæske som flyter utover, et ekkelt og dystopisk trekk: «Filmen av urin ruglet speilbildet i noen sekunder før trykket avtok og strålen dalte» (s. 154) og det bidrar til å plassere romanen innenfor den dystopisk-realistiske sjangeren.

Når Tormod har hatt behov for å konfrontere Siv tidligere har han i stedet for å snakke med henne, blant annet startet forvandlingen av leiren til deig, eller invitert Espen på besøk for å videreutvikle leirens egenskaper. Men etter at det har blitt klart for Tormod at Siv fant hunden Snusken forgiftet på verkstedet som en følge av å ha slikket i seg Tormods glasur, fortelles det at:

Tormod Blystad var ikke all verden til kar når det gjaldt å ta opp ting, man skulle være tett på katastrofen (frampek) før han åpnet munnen. Men nå konfronterte han Siv ... og spurte hvorfor i alle land og riker hun ikke hadde sagt noe om Snuskens forgiftning? (s. 154)

Sivs reaksjon er overraskende for Tormod, og hennes karakter, etter at hun får Paulines fyldige parykk som en følge av at Tormods leirklump har sugd ut alt håret hennes, forvandles. Siv forteller Tormod at «Du er jo så sart Tormod. Jeg prøver bare å hjelpe deg. ... Bikkja var med valper, Tormod, det var ikke bare Snusken du hadde i hjel med de åpne glasurspanna dine» (ibid.) Gjennom disse beskrivelsene bekreftes det for leseren at det Tormod har ment, om at kraften til Siv sitter i håret, likevel er en sannhet for ham og det anspente forholdet mellom dem løses ut i at Tormod begynner å gråte og på samme måte som hun gjorde da «... Tormod køddet det til og ramlet utfor ...» på yrkesfagskolen, tar Siv vare på Tormod, trøster

ham. Hun strekker seg til og med så langt i å *vis* den omsorgen som hun forteller at hun føler for Tormod at hun «... strakk ut hånda og klappet på ham» (157). At Sivs kraft sitter i håret forenkler og flater ut dybden som ellers skapes gjennom det følelsesladete spillet mellom karakterene. Som det heter når Siv finner innsikten og igjen har den kraften Tormod mener at sitter i håret:

Siv plantet eggebagetten på papptallerkenen. Med det prangende håret til Pauline så hun voldsom ut. Siv var en høy dame, diger, men nå virket hun ikke like tung som vanlig, snarere sterk, kranglete, slagkraftig.

Med parykken, Paulines hår, på hodet viser Siv på ny handlekraftighet, og det er humoristisk og latterlig at all denne kraften sitter i håret hennes. Om Snuskens forsvinning og hvorfor hun ikke har fortalt det til Tormod sier Siv «Dette var for å beskytte deg og» (s. 155). Ulikhetene mellom Tormod og Siv og hvem som beskrives som den sterke og handlekraftige jevnes ut, og det får konsekvenser for Tormod. Hvordan truthness-begrepet, forstått i metamodernismen som en måte kunsten spiller på historisk og affektiv dybde og på denne skaper mening i tekstuniverset i en bredere forstand settes i spill gjennom beskrivelser av referanser og posisjoneringer av disse.

Det gjennomsnittlige i *Vi er fem* kommer sterkt til uttrykk i karakteren Siv, og tidlig fortelles det om henne at hennes favorittfilm er «... tenåringsromansen *Can't buy me love ...*» (s. 17) og at hun tyr til kjerringråd, ikke legevitenenskap, for å hjelpe Tormod gjennom avvenningen på hytta: «Siv varmet vann med råpresset sitron og peppermynte, et kjerringråd ... Coca-Cola, et annet kjerringråd, hjalp også, magekrampene slapp smått om senn» (s. 18). Sivs forståelse av verden, og kunnskap, er bemerkelsesverdig som et humoristisk eksempel på hvordan kunnskap forstås: «Siv stille læreren til veggs, ikke på fakta, men med sunn fornuft og redelighet» (s. 9-10). Ved å fremheve disse trekkene ved Siv, i lys av metamodernismens opplyste naivisme og dens betydning som estetisk strategi i romanen, blir hun et ironisk eksempel på hvor naive mennesket er i sin utvikling, bruk av og møte med ny teknologi og måten vi til stadighet søker å beherske naturen på, uansett hvor fornuftige og opplyste vi ser ut til å være. Hennes fornuftige sans kommer også til kort, i forholdet til Tormod, når han under søket igjen tilbringer mye tid med Espen, amfetaminen, og den han blir når han ruser seg på denne, for å prøve å fange den rømte leirklumpen:

Stikket Siv hadde kjent oppe i andre vokste til noe uggent, det ugne ble en varme som spredte seg ut, uforholdsmessig sakte, det tok flere sekunder før hun kjente igjen følelsen, redsel. Hun var redd, men fikk seg ikke til å si mer enn «Er alt i orden?» (s. 186).

Sivs fornuft er ikke nok til å kjenne igjen Tormod som et uhyre, selv når han har understreket at ««Om jeg noensinne skulle bli slik igjen, transformert, forvandlet, og kommer til deg *og påstå noe annet enn det jeg sier akkurat nå*, så må du ikke høre»» (s. 18). Hun klarer ikke å gjenkjenne monsteret Tormod er i ferd med å utvikle seg til, til tross for at hun fremstilles som den som har løst problemet. Siv har satt i gang en innsamling av hår fra innbyggerne i Råset og på den måten lokke til seg den rømte klumpen, og det fremstilles, igjen, som en mulighet til å dikte det annerledes i form av spørsmål fra fortelleren, at Siv kunne vært Tormod, og Råsets, redning: «... Siv brettet ermene opp, og man kunne spørre seg, skulle hun ta grep? Skulle hun rydde opp for Tormod nå igjen?» (s. 177). Sammenlignet med første gangen Tormod «køddet det til og ramlet utfor» under tiden som elev på yrkesfagskolen, kan han ikke håndtere følelsene med et fremtidshåp lenger:

Da Tormod kjente draget, suget, drivet, gjerne i kveldingene, eller da fredagen kom sigende, passet han på å snøre sammen, pakke det inn, hardt, han tynget ned sin indre uregjerlighet med ansvar, etterrettelighet, rutine samt fokus på stolte Siv og deres felles fremtid (s. 19).

Hans strategi om å pakke følelsene ned, og fokusere på en god fremtid bærer ikke mål, og etter at leiren har rømt blir fortellingen mer og mer dystopisk og Helene mer og mer leire(-aktig). Leiren har også mistet en bit av seg selv, fordi Helene har spist den. Derfor glir den rundt i bygda Råset og livnærer seg av hår og negler i stedet. Det er flere scener hvor klumpen suger av håret til barn, og det er skremmende men også en absurditet i det umulige at leiren som levende materiale har fått så sterke instinkter (uten å være et dyr) at den egenrådig søker næring. Og som det poengteres gjennom Tormods tanker «Hår er dødt materiale som vokser hele tiden, paradoksalt nok, altså ikke ulikt knetdeigen selv» (s. 190). Barnas opplevelse av hvordan det føles å bli overfalt og «avsugd» av Tormods leirklump lyder: «[det] kjentes som om noen tok en gedigen stekevott og vred knollen hennes» (s.159). Igjen er beskrivelsen av det som skjedde beskrevet med ordene «som om», hvilket, som nevnt, skaper et inntrykk av at fortellingen er som om det fortalte er realistisk, dypt og dystopisk:

... han hadde fått en flapp over ansiktet slik at han verken så eller fikk puste, mens hodehuden ble vridd av ... den siste ungen, gutt det også, 12 år, beskrev overrumplingen med ordet «hette» (s. 159).

Det er flere barn som mister håret, før sommeravslutningen på skolen. Fortelleren selv er på dette punktet i historien så førende i sine beskrivelser av det fortalte, at det til og med poengteres når det realistiske universet virkelig har blitt dystopisk: «Mer enn ett hårløst barn i samme rom skaper et dystopisk bilde, det så sykkelig ut inne mellom ribbeveggene» (s. 163). I

alt er det tre barn som mister håret, og tretallet går igjen på flere andre områder i fortellingen, blant annet under Siv og Tormods samleie «... hun slo ektemannen hardt i kassa først en gang, så en gang til, og til slutt en tredje, og siste gang» (s. 157) og når Helene spiser av deigen, på vei hjem fra skolen: «... dermed åt hun enda en liten bit, tre biter i alt» (s. 114). Fortellerstemmen minner på grunn av dette, og det ellers muntlige preget, om den fortelleren som i folkeeventyrene maler ut en moraliserende historie, på den norske bygda.

Fortelleruniverset og miljøet, som nå *også* er dystopisk, i tillegg til å være helt gjennomsnittlig, er en parodi på et norsk bygdemiljø og det fortalte presses inn i en fiktiv fremtidsramme, der alt kan skje, og der beskrivelsene og skildringene av karakterene og miljøet utgjør en etisk/estetisk lek og et spill, som leseren blir tvunget til å forholde seg til, blant annet gjennom fortellerens spørsmål. Henvisningen til dystopien kan sees som enda en insistering, i tillegg til de språklige grepene og verbets bøyingsmodus i romanens innledende åpne setning, på at det fortalte ikke er virkelig, fordi dystopier og utopier alltid beskriver et fremtidsunivers, eller et oppdiktet og fiktivt parallelsamfunn (Abensour 2012). Det fortalte i *Vi er fem* er kun et mulig utfall av den gitte faktoren at døde organiske materialer, jord og leire, har blitt levende, og at mennesker interagerer med den.

Romanen er en forvridd dystopisk ekkel skildring av en «muslingaktig» leirklump og en realistisk og stereotypisk fremstilling av en norsk bygd og en familie på fire, men den er også en fortelling som i forlengelsen av den norske bygda også tematiserer generasjonsforskjeller, fra dagens 8-14-åringer (Helene og Alf), via foreldrene deres og opp til besteforeldrene. Dette kommer frem gjennom generasjonslinjen og beskrivelsene av hvordan Oskars vesen har blitt videreført til sønnen Tormod og fra Tormod til Helene, og spesielt når fortellerstemmen legges tett opp mot Oskars perspektiv på situasjonen hvor den uregjerlige leirklumpen er sluppet løs. Gjennom Oskars blikk kommenteres det alvorlige ved å grave for dypt i seg selv og omgivelsene på en humoristisk måte:

Å vende jorda på en plass som Råset, visste Oskar klokt, på noksagtens vis, var noe man nødig gjorde. Han hadde tenkt å si at uokråker som Tormod og ham selv, og kanskje lille Helene, måtte passe seg» (s. 199).

Oskars blikk er blikket til den eldre generasjonen i bygda, og forsterker også inntrykket av bygda som noe som har vart i lang tid. Hans tanker om Tormod er plassert bakerst i et av bokens siste kapitler, som åpner med en undrende og utforskende passasje om hva en bygd er. «I dag er ei bygd spredt bebyggelse, kanskje med et bygdesentrum, der noen få tjenester tilbys og lite granne handel pågår» (s. 195). Dette sitatet er en generell beskrivelse av bygda. Men det som er spesielt for *Vi er fem* er at landskapet i bygda sammenstilles med de som kommer

fra bygda. Til og med gjennom beskrivelsene av bygda kommenterer fortelleren, med en presis narratologisk bevissthet rundt hvilken sammenvevende og forsterkende effekt det kan gi på skildringene av karakterene og miljøet å plassere særlig stereotypiske karakterer i et stereotypisk miljø, at miljøet og landskapet på Råset aldri vil forlate de som kommer derfra. Det er særlig interessant at bygda fremstilles nærmest som en iboende egenskap ved karakterene:

Det berørende landskapet av bygd, utbygd og utmark har til alle tider flytt tilbake og inn i bygdingene, det har formet deres innmark, kan man påstå. Bygda stikker dypt (ibid).

Tormod graver så dypt i jorda og, dermed også seg selv at han blir nødt til å ofre det kjæreste han har og det aller siste han vil ofre, for å redde bygdesamfunnet fra den ukontrollerbare leireroboten han har skapt. Oskar har fått på følelsen at noe er galt og vil advare sønnen, og også gjennom hans tanker forsterkes sammenkobling mellom det å la være å stikke spaden for dypt i jorda eller grave i landskapet og å «passe seg»:

Det hadde kanskje ikke blitt rare praten, men han hadde nå ringt. Oscar ville prøve å si dette med at spadestikk var risikabelt. I matjorda kunne hva som helst vokse. Men svar fikk han ikke (s. 199).

Tormod har gravd opp igjen grøften bak huset, og sitter og venter på klumpen sammen med Helene. Helene er Tormods spar-ess: «Han hadde satt henne frem» (s. 201). Det fortelles om Helene som en forlengelse av Tormod, og Oskar sine gener, fysikk og vesen.

Ja, det er de fysiske bitene i barnet som er uerstattelige ... Alt er kliss likt på så å si alle barn, men du har aldri sett maken i ditt eget, merkelig nok, og summen av disse bitene er ungen din. Hvordan kunne Tormod risikere alt dette? (s. 202).

Leirklumpens natur er en blanding av jord og wi-fi, og det er klart at leirklumpen beveger seg mot de delene den mangler med «En smatting, nesten. En svelgende lyd. Vesenet til Tormod hadde en klar retning i seg» (s. 198). De delene som leirklumpen mangler er i Helene og dermed risikerer han også å miste henne. Fortellingen inntar sine mest skremmende, usikre, og ekle beskrivelser, fordi leiren, som har blitt gjort kjent for leseren som en mulig teknologisk robot som likevel er natur og jord og instinktiv, beveger seg mot Tormod og Helene, etter å ha oppholdt seg i jorden under asfalten på Råsets næringspark:

Og der lå klumpen nedskrudd med sin østerskonsistens, mens den trakk til det ene og det andre, absorberte stråling, tok opp sitt nitrat og holdt fukten til kvelden falt på, da det ble kjøligere i luften (s. 197).

Den utforskende og essayistiske passasjen som beskriver bygda og samtidig påpeker hvordan bygda har blitt brukt av menneskene i årtusener, og hvordan matjorden i Norge nå i dag trues

av det moderne behovet i mennesker som innebærer næringsparker og utbygging, er samtidig enda en inkludering av leseren og kan leses som en kritikk av måten samfunnet tar form på. Passasjen slutter med en konstatering: «... dette er ikke egentlig noe tema for oss» (s. 196). Dette er en naivistisk opplyst, og metamoderne, måte som romanen forholder seg til krisene i samfunnet på. På samme måte spør fortelleren inkluderende og åpent leseren før den tragiske ofringen males utover de siste sidene, og leseren inviteres til å være med på vurderingen og revideringen av det som er blitt fortalt, og hvordan forholdet mellom Tormod og Siv skal forstås på:

For hadde ikke Tormod et kort i ermet? En bortstukken mulighet? Var det ikke nå han måtte trekke det frem og slenge det på bordet – sitt spares? (s. 193).

En måte å tolke det som her fortelles på, er at spørsmålene oppsummerer forholdet mellom Tormod og Siv som et spill, et *som om*, der alt kunne vært fortalt på en annen måte, hvis Tormod hadde spilt de kortene han har fått utdelt i livet annerledes. Eller kanskje hvis fortelleren hadde spilt Tormods kort annerledes. Derfor vil jeg påstå, at det er de åpne spørsmålene som er henvendt til leseren, og til fortelleren selv, gjennom fortellingen og spesielt på bokens siste sider, som bringer med seg et håp eller en frykt, knyttet til fremtiden. I dystopien som fortelling er det en mulighet for at det gode også *kunne* ha skjedd, fordi dystopien alltid er knyttet til utopien og motsatt (Robinson 2019). Det som er sentralt, utfra det fortalte, er at Tormod står i fare for å miste Helene, til sin egen skapelse som har vendt seg mot ham og som han ikke lenger dominerer eller kan kontrollere. Tormod risikerer at Helene blir spist av klumpen, i et ønske om at den skal søke tilbake dit den kom fra, i sin helhet. Helene og leiren søker mot hverandre, hun gulper krampaktig samtidig som klumpen trekkes mot henne: «Mellom havrestenglene gikk det samtidig en spasme gjennom leiren, nesten som et hikk, og slik, rykkende, knadde den seg fremover, flatt over jordskorpen» (s. 203). Leirklumpen beveger seg fremover av seg selv, og trekkes mot det manglende, uten å være et dyr, hvilket også påpekes av fortelleren på et tidlige punkt i fortellingen:

... den lette ikke, for den var ikke noe dyr. Den trakk seg snarere av gårde, eller, ble drevet frem. ... Leiren hadde et sug i seg, et molekylært sug, kanskje, som fikk den til å presse i retning av det som manglet, keratinet, som Siv så korrekt hadde regnet seg frem til, selv om keratinet egentlig var et substitutt for noe annet, de bitene som var borte, muligens» (s. 197).

Antropomorferingena av leiren og den kulturelle måten å forstå den ville naturen på, går så langt som at innbyggerne beskriver den som: «ei lut lita kone med sjal og en *sigd* ...» (s. 161). Mennesket på Råset prøver å forklare og forstå leiren som en person. Men den aller siste

beskrivelsen av leiren er paradoksal, og leiren er langt ifra et menneske eller noe form for dyrelignende vesen: «Deigen av leire og knet var en mørje, som klebrig søle, formen dirret og luktet harskt, den kunne se ut som en klump med fett, eller kanskje en stein, ukuelig» (s. 205). Denne siste beskrivelsen av leiren inneholder en rekke oksymoroner til det harde og luktfrie materialet «stein» og den ubeseirelige ladningen i «ukuelig», deriblant «mørje», «klebrig søle», «dirret», «luktet harskt» og «klump med fett». Romanen er særlig interessant på grunn av måten den går i dialog med utfordringer knyttet til utviklingen av kunstig intelligens, og den viser møter mellom mennesker og det teknologiske der mennesker utvikler følelser for den selvrådende digitale leirklumpen, uten at leirklumpen blir i stand til å gjengjelde menneskenes følelser. Den klassiske skapermytens oppbygning ligger til grunn for fortellingen, og den kommenterende og undrende fortellerinstansen gjør at sjangrene utopi, dystopi og realisme flyter over i hverandre. Det som skapes i *Vi er fem* er en dystopisk, skremmende og humoristisk fremstilling av et møte mellom mennesker i en typisk norsk bygd og en levende klump med leire, der det ordinære sørger for at det ekstraordinære aldri blir forsøkt forstått eller behandlet i sin helhet.

4 Et dystopisk håp?

Utgangspunktet for denne lesningen av leirklumpens livssyklus i *Vi er fem* er hva myter, mystikk, affekt og dybde gjør med sannhetsgestalten i *Vi er fem*. Med andre ord er diskusjonen av det denne problemstillingen søker å komme frem til hva det er som gjør at den levende leirklumpen skrives frem som meningsbærende element i fortellingen. Ved at Tormod og Espens skapelse av leirklumpen er fremstilt som en omvendt form for nedbrytelsesprosess blir leirklumpens liv på en måte akseptert og nesten troverdig, for en leser. Myten om golemen er den tydeligste referansen til leirklumpen. I likhet med golemen som mytisk figur snur leirklumpen i *Vi er fem* seg mot sin skaper, og noe må ofres som en konsekvens av at det er umulig å reversere skapelsen. Bokens tematikk utvider det mytiske ved å referanser også til mystikken, ved å søke svar på hva som skjer, når vi graver i oss selv og våre omgivelser, eller som det alvorlig blir proklamert på romanens siste side: «Hva som kreves av oss, er nettopp det vi er minst villige til å gi, du må søke inn i deg selv og finne det du aldri, aldri vil ofre, og der er det» (s. 205).

Innad i fortellingen derimot er miljøet så ordinært, at det ekstraordinære ved leirklumpens liv ikke blir lagt merke til: gjennom parodierende skildringer og humoristiske kommentarer og fremstillinger tvinges leirklumpen inn i et fiktivt utopisk univers, hvor menneskene forstår og aksepterer den merkelige og levende leirklumpen med sine egne referanser til populærkultur og mytiske figurer. Gjennom myter og populær-kulturelle referanser skapes bokens virkelighetsforståelse, eller sannhetsgestalt, og med utgangspunkt i den affektive analysen vil jeg argumentere for at det som i metamodernismen kalles dybde, opptrer på to nivåer i *Vi er fem*: For det første bidrar den metamoderne optikken med et nyttig analysefokus som gjør det mulig å avdekke det følelsesladete spillet mellom karakterene og den estetisk-etiske leken som skrives frem på grunn av dette, i romanen. Med utgangspunkt i hvordan fortellerinstansen leker med å vri karakterene over i det parodierende i forlengelsen av deres følelser for den levende leirklumpen blir fortellingen en lekende og ironisk kommentar til det alvorlige i at leiren også er en allegori på kunstig intelligens. Dette skjer blant annet når Tormod urinerer utover sitt eget speilbilde eller ved at Sivs sveis blir gjort betydningsfull og meningsbærende, og til slutt inngår i klumpens metabolisme.

For det andre mener jeg at vi, i lys av metamodernismen, må forstå de intertekstuelle referansene som en temporal og affektiv dybde, fordi de peker på fortellinger tilbake i tid, og fordi de inngår som en forståelsesform av verden og oss selv, og oss selv som mennesker i

verden, altså det som i metamodernismen kalles «truthness» eller «depthness». Skapermyten som grunnlag for fortellingens oppbygning, noe skapes, det skapte vender seg mot sin skaper, og noe må ofres, kan dermed sies å bidra med en forståelse av mennesket, som blant annet bygger på bibelen, sagnet om Faust og den mytiske figuren Golemen i jødisk mytologi.

Samtidig kan vi forstå boken som et bilde eller eksempel på hva som skjer når vi graver i dypet av oss selv, våre omgivelser og vår kultur. Denne informasjonsdriften, trangen til å undersøke alt og den uante konsekvensen av å gjøre det, er en tematikk som møter leseren selv før boken er åpnet: omslagsfotoet viser en spade som står klar til bruk langs en jordrand, der jordlagene ligger som et tverrsnitt under en frodig gressmatte med ulike lag av det som ser ut som muld og sand i forskjellige mørke og lysere nyanser. Spaden vitner på den ene siden om et redskap og verktøy menneskene har brukt for å kultivere landskapet og legge naturen under seg, for å komme under overflaten på jorda, og dermed skriver også fotografiet på bokens omslag seg inn i det antroposentriske domestiseringsmotivet. På den andre siden kan man også forstå og tolke omslagsfotografiet som en oppfordring, i lys av fortellerstemmens undrende, spørrende og inkluderende måte å skrive frem historien på oppmuntrer det til: «det er bare å begynne å grave, sammen med meg!», også dette som en oppfordring til å gå aktivt og engasjert inn i bokens overordnede spørsmål om hva som vil kunne kreves av oss når vi graver i dypet av oss selv og våre omgivelser. I tillegg til at dybde opptrer i romanen på det temporale og det affektive planet inneholder romanen også et grave-motiv, når Tormod faktisk tar spaden fatt og stikker den dypere og lenger ned i jorda for hver gang. Fotografiet blir i lys av Tormods handlinger og den gravende undrende fortelleren på en gang en ironisk kommentar på postmodernismens idé, ved at den forteller oss at vi har tilgang til dybden; "Det er bare å begynne å grave!", og samtidig en alvorlig kommentar om at dersom vi graver, i jorden eller i oss selv, finner vi svar på det eksistensielle ved bokens tematikk, deriblant hva som kreves av oss når vi presser oss selv til det ytterste. Som det heter i bokens siste setning: "du må søke inn i deg selv og finne det du aldri, aldri vil ofre, og der er det» (s. 205).

Vi er fem er en dystopisk og tragisk roman, men likevel mener jeg at den inneholder et håp. Dystopi og håp er et umiddelbart paradoks der det ene i mange tilfeller utelukker det andre. Etter arbeidet med denne analysen mener jeg å kunne se en sammenheng mellom dystopien som sjanger og et håp som fremtidsfølelse (Bloch 1998). Som en følge av Blochs tanker vil man kunne stille seg spørsmålet om man i det hele tatt kan være menneske, hvis det å håpe alltid innebærer en skuffelse. Gjennom den dystopiske kunsten kan håpet gi oss noe

her og nå, et håp om at det kunne vært annerledes. Kanskje hadde ikke Tormod risikert å ofre Helene, hvis han ikke hadde mistet Morten som venn og derfor inngått sin, i romanens faustiske lys, djevelske pakt med vennen Espen (s. 198). Ifølge Bloch er håpet en følelse som ikke skaper fred i den eksisterende verden, men i en verden som ligger foran oss, i fremtiden (Bloch 1998: 341). Derfor vil vi aldri kunne vite hva håpet bringer, og vi vil kunne bli skuffet, uansett hvor velfundert eller politisk motivert håpet vårt er (Bloch: 340). Gjennom kunsten og litteraturen får vi tilgang til håpet, hvis vi bestemmer oss for å dikte det inn der det er mulig, til tross for at håpet alltid også vil kunne skuffe oss og selv om vi også frykter det motsatte av det vi håper: dystopisk kunst fremstiller en forferdelig versjon av virkeligheten, samtidig som den gjør krav på en annerledes versjon av denne virkeligheten, som kan være håpefull.

I *Vi er fem* kommer muligheten for at det kunne vært annerledes til uttrykk i fortellerens undrende og åpne spørsmål: leseren får mulighet til å dikte det ubehagelige på en annen måte, når det ikke fortelles eksplisitt om Helene ofres eller ikke, og at det kun er en risiko knyttet til det å sette henne frem for leiren (s. 202). Alt leseren kan gjøre er enten å håpe eller frykte utfallet av Tormods væremåte, eksperiment og eksistensielle krise. Det at en annen versjon er mulig, et annet utfall av hendelsene på Råset, en annen oppførsel fra karakterene, mer omsorg, mer kjærlighet, men også ansvar og mot til å møte indre demoner og det mørke i oss selv, gjør også at det eneste vi kan gjøre, i møte med dystopien, er å håpe, håpe på at det blir annerledes. Og i *Vi er fem* inviterer fortelleren oss til å nettopp gjøre det, til å dikte det hele annerledes. Likevel er det for mange kanskje ikke mer enn en trøst å tenke på dystopien på den måten Kim Robinson gjør det, i teksten *Dystopias now*, der han skriver at vårt felles øyeblikk her og nå, ikke er i nærheten av å være så dårlig som det øyeblikket de stakkars karakterene i dystopien lider seg gjennom (Robinson 2019).

Leirklumpen i *Vi er fem* er et bilde og et mulig forslag på hva som skjer når vi forestiller oss en evolusjonshistorie der mennesket ikke lenger spiller hovedrollen, og der den antroposentriske vinklingen på det fortalte må vike for ikke-menneskelige personlignende vesen, som samtidig er leire, natur, teknologi og wi-fi. Fortellingen om Siv og Tormod på Råset tvinges inn i en kamp mellom de dikotomiske motsetningene rasjonalitet og emosjonalitet, bedre kjent som fornuft og følelse, på grunn av den affektive påførte dybden. Boken blir et tragisk sluttspill hvor følelsene «seirer» over fornuften: den fornuftige Siv er ikke sterk nok til å overvinne Tormods impulsivitet og problematiske følelser. Tormods følelser er en trang som kulminerer i det som tilsynelatende er en mystisk ofring av datteren, og på den måten tar han tilbake kontrollen over leiren. Det ytre presset fra den rømte

leirklumpen og rusens indre tilslørede øyeblikk gjør at Tormod til slutt kommer så nær seg selv at hans eneste mulighet er det helt utenkelige: «Og inne i Tormod fantes en annen kar, det hadde det alltid gjort (s. 204). Kontakten han får med denne siden av seg selv gjør at hans eneste gjenværende valg er å ofre datteren.

Denne oppgaven favner kun én mulig tolkning av *Vi er fem*, som hovedsakelig har fokusert på hvordan det affektive og mytiske, inkludert populær-kulturelle referanser, bidrar med historisitet og dybde i verket. Det er flere andre tilnærminger til boken som jeg tror ville vært særlig fruktbare og interessante. Med utgangspunkt i bygdemiljøet slik det fremstilles i romanen, ville det vært interessant å utforske miljøbeskrivelsene i en videre og bredere norsk litteraturhistorisk sammenheng. Hvordan livet og mulighetene, og begrensingene, på den norske bygda har blitt fremstilt innenfor en gitt del av litteraturhistorien er et mulig utgangspunkt for en komparativ undersøkelse. Bygdemiljøet og hvordan dette fremstilles i forhold til miljøet og essensen av den norske bygda slik den fremstår i Tarjei Vesaas' tekstunivers og romaner, miljøet og karakterene i Levi Henriksens verk eller kanskje til og med miljøet i Bjørnsons *Synnøve Solbakken* kunne vært relevant å sammenligne Råset med.

Det kunne også vært relevant å undersøke om det er flere litterære samtidsverk som spiller på det mytiske, sagn og eventyr eller det utopisk-realistiske i like stor grad som det *Vi er fem* gjør, og om romanen på den måten skriver seg inn i en samtidstrend der intertekstuelle referanser til fortidens kultur og språk eller fordreide realistiske miljøer hvor leseren kan møte det ubehagelige som truer, er særlig relevant.

Man ville også kunne gjort en forfatterskapsstudie, der motivene i Faldbakkens forfatterskap analyseres der de overlapper hverandre. Da tenker jeg spesielt på hvordan rus og avhengighets-motivet er fremstilt som et gjentakende problem, spesielt sammenlignet med trilogien *Skandinavisk misantropi*. I en forenklet observasjon mener jeg at det finnes en videreføring av Slaktus' opplevelse av å være både inne i og utenfor seg selv på samme tid, eller som det heter i *Unfun* (2008): «Med Slaktus er det slik at når alkoholen slipper inn, så titter voldsmannen ut» (Rasul 2008: 203). I *Vi er fem* kalles amfetaminen «blodøksa» og rusen beskrives som en taktfast huggende bevegelse innover og utover på samme tid:

Blodøksa hugget taktfast i årene ... Selv om Tormod var helt fra seg nå, så var han også mer i seg. Jo lenger han var ute, med blodøksas hjelp så å si, desto dypere stakk han inn (s. 204).

I *The hills* ville det vært interessant å studere videreføringen av hvordan større globale spørsmål skrives frem i en fiktiv og detaljrik kapsel, uansett om denne er en arkaisk restaurant eller en typisk norsk bygd hvor en leirklump blir gitt liv.

5 Litteratur

- Abensour, Miguel. «Den vedblivende utopi». *I Kultur & Klasse*. (2012) Aarhus Universitetsforlag.
- Beddari, Elisabeth Beddari og Belgaux, Christian (01.11.2019). *Skaperkraft over styr*. Morgenbladet. Hentet fra: <https://www.morgenbladet.no/boker/anmeldelser/2019/11/01/skaperkraft-over-styr/>
- Bentzrud, Inger (23.10.2019). *Norsk bygde sci-fi*. Dagbladet. Hentet fra: <https://www.dagbladet.no/kultur/norsk-bygde-scifi/71710537t.no>
- Bokelskere (04.06.2021). «Bokomtaler». Hentet fra: <https://bokelskere.no/bok/vi-er-fem-roman/556100/>
- Bloch, Ernst. (1998). *Literary essays*. Stanford University press.
- Brochmann, Gaute (29.09.2017). *Hvorfor gidder han?* Morgenbladet. Hentet fra: <https://www.morgenbladet.no/kultur/kunst/2017/09/29/hvorfor-gidder-han/?R=YCJjarFBQN&subscriberState=valid&action=loggedin>
- Faldbakken, Matias (2019). *Vi er fem*. Oslo: Forlaget Oktober
- Fessler, Nadine. (29.05.2012). To engage in literature. Hentet fra: <http://www.metamodernism.com/2012/05/29/to-engage-in-literature/>
- Gibbons, Alison (2017). «ii. Metamodern affect», i *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism*. (red. van den Akker m.fl.) London, New York: Rowman & Littlefield International.
- Groth, Bente (25.03.2021). *Golem*. Hentet fra: <https://snl.no/golem>
- Heimann, Robert B. og Magetti, Marino (2019). «The struggle between thermodynamics and kinetics: Phase evolution of ancient and historical ceramics» i *The contribution of Mineralogy to Cultural Heritage* (red. Artioli, G. and Oberti, R). European Mineralogical Union (EMU) vol. 20. Hentet fra: https://www.minersoc.org/wp-content/uploads/2019/08/emu-20-06_hei.pdf
- Ingels, Bjarke (2009). *Yes is more: An Archicomic on Architectural Evolution*. Bjarke Ingels Group. Taschen.
- Kulbrandstad, Lars Anders og Kinn, Torodd (2016 [1993]). *Språkets mønstre: Norsk språklære med øvingsoppgaver*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lauritzen, Ellen Sofie (18.10.2019). *Bygdedyret våkner*. Dagens Næringsliv. Hentet fra:

<https://www.dn.no/magasinet/boker/matias-faldbakken/anmeldt/anmeldelse-av-vi-er-fem-bygdedyret-vakner/2-1-689571>

- Malvik, Anders S. (2014). *Grensesnittets estetikk. Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur*. Doktoravhandling, NTNU. Hentet fra: <http://hdl.handle.net/11250/244322>
- More, Thomas (1556). *Utopia*. Oversatt fra latin av Ralph Robinson i *Three early Modern Utopias: Utopia, New Atlantis and The Isle of Pines*. (red. Susan Bruce). New York: Oxford University Press.
- Morton, Timothy. (2018). *Being Ecological*. United Kingdom: Penguin Random House
- Rasul, Abo. (2001). *The Cocka Hola Company*. Oslo: Cappelen Damm
- Rasul, Abo. (2002). *Macht und Rebel*. Oslo: Cappelen Damm
- Rasul, Abo (2008). *Unfun*. Oslo: Cappelen Damm
- Robinson, Kim Stanley (11.02.2018) «Dystopias now» i *Commune*. 1. Utgave 2018. Hentet fra: <https://communemag.com/dystopias-now/>
- Sturlasson, Snorre. *Edda*. Oversatt av: Anne Holtsmark. (2015 [2018]). (red. Asbjørn Aarnes). Oslo: Vidarforlaget
- Tidemann, Axel (08.01.2020). *Kunstig intelligens*. I Store Norske Leksikon. Hentet fra: https://snl.no/kunstig_intelligens
- Torgersen, Nikolai. (2020). *D-parken*. Galleri Dopsgate. 9.12.2020
- Torgersen, Nikolai. (2021). *My family (The burden of having a memory is overwhelming)*. Galleri Guttestreker. 7.05.2021
- Universitetet i Oslo (UiO). 14.01.2021. *Gangen i et studentprosjekt på LagLivLab*. Fysisk institutt. Hentet fra: https://www.mn.uio.no/fysikk/forskning/prosjekter/laglivlab/aktuelle_saker/prosjektgang.html
- Universitetet i Oslo (UiO). 27.10.2020. *LagLivLab*. Fysisk institutt. Hentet fra: <https://www.mn.uio.no/fysikk/forskning/prosjekter/laglivlab/index.html>
- van den Akker, Robin, Gibbons, Alison og Vermeulen, Timotheus red. 2017. *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism*. London, New York: Rowman & Littlefield International.
- Vermeulen, Thimotheus og van den Akker, Robin (2010). Notes on metamodernism. Hentet fra: <http://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>

- Vermeulen, Thimotheus og van den Akker, Robin (2014). *Utopia, sort of: A case study in Metamodernism*. Hentet fra: <https://www-tandfonline-com.ezproxy.uio.no/doi/pdf/10.1080/00393274.2014.981964?needAccess=true&>
- Vermeulen, Thimotheus (2017). «iii. Metamodern depth, or `Depthiness´» i *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism*. (red. van den Akker m.fl.) London, New York: Rowman & Littlefield International.
- Vesaas, Tarjei (1974 [1957]). *Fuglane*. Gyldendal Norsk Forlag