

”Om lørdagen i randområderne”

Kendsgerninger og minimalantropologi i Helle Helles ”Globryllup”

Per Krogh Hansen

Det kan virke som et mærkeligt banalt spørgsmål, men ikke desto mindre ser det ud til, at vi aldrig bliver færdige med at stille det: Hvad er litterær realisme egentlig? Den lærde læser vil vide, at der er omtrent ligeså mange svar som der er svarende – og at det endegyldige stadig blaftrer i vinden. Det er ikke pladsen hér at redegøre for de mange bud, der er givet. Jeg har andetsteds (Hansen 2003) diskuteret et par af disse, samt skitseret en teori, der forsøger at redegøre for, hvad der fortællermæssigt kendetegner den litterære realisme. En væsentlig pointe i artiklen er, at man må operere med flere parametre, når man ønsker at beskrive den litterære realismes særtræk (se p.258). I denne artikel vil jeg ud fra samme tankegang fokusere på et andet træk, et andet parameter, nemlig det, der vedrører realismens deskriptive element, samt diskutere dets særlige status i den minimalistiske realisme, som den kommer til udtryk i Helle Helles novelle ”Globryllup” (Helle 2000).

Realismens sans for kendsgerninger

Den amerikanske forfatter og kritiker Mary McCarthy udgav i 1960 et berømt essay om ’kendsgerningens’ rolle i romankunsten. Anliggendet var at redegøre for romanens status i en verden, hvor tragedierne i Auschwitz og Hiroshima har ført til at fornuften ikke længere slår til. Romanen er, skriver McCarthy, ”med sin sunde fornuft den af alle genrer, der er mindst egnet til at omspænde den moderne verden, hvis mest karakteristiske træk er uvirkeligheden.” (McCarthy 1966 [1960]: 125.) Man bemærker, at romankunsten er uløseligt forbundet med ’det virkelige’ – det profane, det synlige, det, der eksisterer og betyder her og nu, for os, men anliggendet er egentlig ikke at diskreditere de ikke-realistiske strømninger i litteraturen. I stedet vil McCarthy blot vise, at de egentlig ikke er en del af romanens grundlæggende eller oprindelige projekt. Romanen er, skriver McCarthy, en ”prosabog af et vist omfang der fortæller en historie om et stykke virkeligt

liv”, og nøgleordene er ’prosa’ og ’virkeligt’. Det særlige ved romankunsten er nemlig dens interesse i kendsgerningernes verden eller hvad hun betegner som ”en dyb kærlighed ... til det empiriske element i erfaringen”. (105) McCarthy fremhæver en lang række karakteristika, som underbygger denne påstand. Romanen har fra begyndelsen haft en særlig interesse for det, der lader sig bevise. Tal og statistik er genkommende features. Ligeledes er fraværet af overnaturlige træk, af mirakler eller af det metafysiske, og romanen placerer altid sin historie i faktisk eksisterende omgivelser og gør et nummer ud af angivelse af faktiske navne og lokaliteter. Og den inkluderer gerne viden og information, der ikke spiller en rolle for plottet – Balzac bruger et kapitel i *Bristede forhåbninger* (1837-43) på at beskrive, hvordan man fremstiller papir og som McCarthy skriver: ”man kan lære at lave jordbærsyltetøj i *Anna Karenina* og at høste en mark og at jage ænder” (115).

Man kan måske nok stille sig uenig med McCarthys historiseringen af romanen og den definition hun lægger al den stund at den bliver mere snæver end materialet tillader den at være. Men læser vi hendes essay med et fokus der betragter hende som beskæftigende sig med den ’realistiske’ roman (og mere generelt det, vi kunne kalde den ’realistiske bestræbelse’ i litteraturen og kunsten generelt), da er der ingen tvivl om, at hun havde fat i noget essentielt.

Det spottede de danske nyrealister fra 1960’erne – Anders Bodelsen, Christian Kampmann og Henrik Stangerup – også, og brugte McCarthys essay som skyts i deres debat med de danske modernister.¹ Christian Kampmann tilsluttede sig uforbeholdent McCarthys synspunkter i en kroniksamtale med Hans Hertel og konstaterede følgende:

”For mig er det primære menneskene og deres indre, det kan umuligt skilles fra deres omgivelser, personerne må studeres i dem, fordi deres problemer opstår dér og fordi de røber sig i forholdet til dem. Det er en stor mangel at moderne dansk litteratur næsten ikke skildrer miljøer og mennesker i miljøer.” (Kampmann og Hertel 1970 [1968]: 177)

I essayet ”Facts – dødvægt eller poesi?” konkluderer Bodelsen noget lignende, når han bemærker at det, der måske egentlig adskiller modernister fra realister er, at den realistiske forfatter finder en ”poetisk kraft” i de hverdags ting, der omgiver ham. I modsætning hertil er den modernistiske forfatter af mere ”universalistisk” observans. Bodelsen viser sin position imellem disse poler, når han påpeger at ”en tilstrækkelig stor foragt for realia kan fælde det kunstværk, der erklæret går efter de dybe landvindinger.” (Bodelsen 1970 [1966]) Dette er dog ikke ensbetydende med, at Bodelsen vil en litteratur, der kun består af blotte kendsgerninger, og han tager afstand fra den rendyrkede

dokumentarisme. Kendsgerningerne er kun interessante og har kun kunstnerisk værdi, hvis de sættes ind i en holdning og en sammenhæng, påpeger han – dvs. gøres til betydende størrelser i en større betydningshelhed.² Her kan det umiddelbart se ud til, at Bodelsen alligevel adskiller sig fra McCarthy, for som vi var inde på ovenfor, så fremhævede sidstnævnte netop det forhold, at romanen gerne giver plads til skildringen af realia, der ikke umiddelbart har relevans for plottet eller værket's 'budskab' om man vil. På den anden side var det jo netop McCarthys pointe, at den realistiske roman var løbet ind i problemer, idet virkeligheden ikke lod sig gribe på samme måde som før. Virkeligheden var blevet uvirkelig.

Man kan måske nærme sig denne kompleksitet ved at skelne mellem de to begreber som i daglig tale oftest bruges synonymt, nemlig 'realitet' og 'virkelighed'. Går vi etymologisk til værks, ser vi at 'realitet' kommer af det latinske 'res', ting eller genstand, dvs. noget statisk, evt. ontologisk givet. I modsætning hertil ligger der i 'virkelighed' noget dynamisk. 'Virkelig' kommer af verbet 'virke', og betyder egentlig 'som virker' eller 'finder sted'.³ Sat på spidsen, kan vi således hævde at realismen først og fremmest interesserer sig for 'virkeligheden' og i mindre grad for 'realiteten'. Det er jo ikke realismens værende, den forsøger at beskrive, men netop menneskets dynamiske virkelighed – den verden mennesket skabes i, er medskaber af og forgår i. Og at beskrive den kræver jo netop, at den fremstår som 'virkelig', det vil sige findende sted og værende tilgængelig. I kunst betyder det netop sat ind i en 'holdning' (hvor svagt defineret denne så end er) eller en sammenhæng. Realismen ønsker altså at skildre menneskets virkelighed og de kendsgerninger denne består af. Men den gør det på fiktionens præmis, dvs. som en (fingeret) mulighed i det (f)aktuelle. Her adskiller den sig fra dokumentarismen som udelukkende forholder sig til sidstnævnte.

Virkelighedseffekten

En anden vej til samme fænomen, finder vi i Roland Barthes' essay om 'virkelighedseffekten'. Barthes undersøger her det, han med afsæt i den strukturelle analyse af "fortællingens større artikulationer" (Barthes 2004 [1968]: 161) må betragte som den "overflødige" detaljes betydning i den litterære tekst. Udgangspunktet er, at litterære tekster indeholder en masse informationer, vi normalt hurtigt vil kategorisere som 'fyld' i forhold til den fortælling, vi får fortalt. I bedste fald, påpeger Barthes, betragter vi disse informationer som havende en indirekte, funktionel værdi idet de tilsammen kan fungere som karakteriserende en karakter, en situation eller en atmosfære – men det

er ikke en fyldestgørende forklaring, påpeger han. Der er nemlig objekter der undviger denne kategorisering – genstande som ”ved første øjekast ikke hører under det *noterbares* domæne” (162, Barthes kursivering). Barthes skriver: ”Det ubetydelige tegn (taget i ordets stærkeste betydning: tilsyneladende unddraget fortællingens strukturelle semiotik) er beslægtet med beskrivelsen, selvom objektet kun synes at være betegnet ved et enkelt ord [...]; hermed understreges enhver beskrivelses gådefulde karakter” (163). Hvor fortællingsstrukturen inkorporerer en vis forudsigelighed i teksten, idet den bygger på et forudskikket syntagma med et om ikke kendt da afgrænset og principielt kalkulerbart udkomme, da er det anderledes med beskrivelsen. ”Den har intet profetisk kendemærke; [...] og den indeholder ikke denne bane af valg og alternativer, som giver fortællingen udseende af en kolossal *ekspeditionscentral* udstyret med en referentiel (og ikke længere blot diskursiv) temporalitet.”

Barthes analyse viser, at beskrivelsens funktion er at indsætte ’det virkelige’ i teksten. Realismen er i dette perspektiv kendetegnet ved at være en diskurs, som ”accepterer udsigelser, der er godskrevet ved den blotte referent” (170), det vil sige en diskurs der på den ene side (i kraft af at den manifesterer sig som en fiktiv diskurs) udvisker det denotative indhold (Paris er ikke Paris, men ’Paris’), men lader det vende tilbage konnotativt (Paris er kun medtaget for netop at være Paris). Det er i sidste ende det, der er beskrivelsernes og de ikke fortællingsfunktionelle genstandes funktion: De betyder ’det virkelige’; ”det er altså det ’virkeliges’ kategori (og ikke dets vilkårlige indhold), der da betydes; selve indholdets fravær til fordel for den blotte referent bliver med andre ord selve realismens udtryk: Der produceres en *virkelighedseffekt*”. (171)

Og her er vi så i hjertet af den realistiske kunst: At lade det virkelige, kendsgerningen fra den menneskelige verden, komme til orde. Ikke som symbol på noget andet. Men i sig selv og for sig selv. Kærligheden til kendsgerningerne lader gerne den realistiske litteratur svulme op, for når beskrivelsens funktion ikke dikteres af fortællingens struktur (dvs. af nødvendigheden for fortællingens udsagn eller for plottets fremdrift), er der jo heller ikke noget til at sætte grænser for, hvornår det er nok. Og måske er det netop dette, der er præmissen for den kontrakt man som læser indgår med det realistiske værk. Den realistiske roman læses ikke primært for plottet skyld, men mere for alt det andet. Man kan derfor godt hævde, at det der driver den realistiske forfatter, er det samme som driver antropologen: Ønsket om at gøre det fremmede kendt for os – også selvom det ikke er særligt langt væk.

Minimalistisk realisme

Der er som bekendt ingen regel uden undtagelser, og en markant sådan i forhold til realismens 'maksimalistiske' tendens er den litteratur, man har betegnet som 'minimalistisk realisme', og som herhjemme har fundet udtryk igennem forfatterskaber som Simon Fruelund, Jacob Ejersbo (før *Nordkraft*) og Helle Helle. Kært barn har mange navne, hedder det, og dette er også tilfældet for den minimalistiske realisme. Strømningen kommer ud af den amerikanske 'short story' tradition, og den vigtigste eksponent har utvivlsomt været Raymond Carver. I angloamerikansk sammenhæng finder man den nogle steder beskrevet som 'minimalism', i mens andre har benyttet det af Bill Buford foreslåede 'dirty realism' som betegnelse.⁴ Buford lancerede sin betegnelse, da han samlede en række novelleforfattere i tidsskiftet *Granta* 8 (foruden Carver blandt andre Richard Ford og Tobias Wolff), der var beslægtede dels fordi de skrev om "the belly-side of american life" – arbejdsløse, trailerparkbeboere, løsarbejdere, mv. – men også fordi de havde et klart stilistisk fællesskab.

"[...] it is a realism so stylized and particularized – so insistently informed by a discomforting and sometimes elusive irony – that it makes the more traditional realistic novels [...] seem ornate, even baroque in comparison. Many [...] write in a flat, 'unsurprised' language, pared down to the plainest of plain styles. The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask us to witness: it is what is not being said – the silences, the elisions, the omissions – that seem to speak most." (Buford 1983: 4f.)

Foruden de stilistiske særtræk – en enkel, stileret og uornamenteret fremstilling med en nærmest uafgørlig ironi – hæfter vi os ved, at det disse til trods er en litteratur, der opretholder fuldstændig kontrol med de enkle objekter og begivenheder, vi præsenteres for, for det er jo netop disse træk, vi har fremhævet som realismens særlige karakteristika ovenfor. Men vi bemærker også, at hvor den traditionelle realisme jo gerne fylder ud og beskriver detaljeret, da er det et kendetegn for denne, at det er tavsheden, udeladelserne og fortielserne, der synes at sige mest.

Til globryllup i randområdet

Helle Helles novelle "Globryllup" kan meget vel fungere som eksempel på, hvorledes dette udspiller sig. Novellen fortælles af en ung kvinde, der er endt i en landsby ved et tilfælde. Hun kom til at stå af bussen, det forkerte sted. For at slå tiden ihjel, besøger hun kirken, hvor et bryllup er i

gang. På vej ud hilser hun på brudens mor, som fejlagtigt tror kvinden tilhører gruppen af bryllupsgæster. Kvinden – som på tavs anmodning fortæller, at hun hedder Regitze – får ikke forklaret sagens rette sammenhæng og bliver derfor sat i en bil sammen med nogle andre bryllupsgæster, Britta og Sten, der først kører hende omkring kroen, så hun kan skifte tøj og dernæst bringer hende til bryllupsreceptionen. Regitze undgår behændigt at en kompromitterende konfrontation, men forlader alligevel festen kort tid efter på en lånt cykel. Novellen afsluttes med at hun går imod bussen.

Og hvad handler det så om? Måske er det et forkert spørgsmål. Måske burde vi hellere vende blikket imod, hvad der handles i, ikke hvad det handler om. Og måske er ordet 'handling' i det hele taget ikke særlig velvalgt i denne sammenhæng, da det fordrer en eller anden for handlende agent. Men det der især kendetegner Regitzes adfærd og novellens univers generelt er, at det er styret af tilfældigheder og ritualer. Regitze har, som hun selv indleder, "forvildet" sig ind i kirken efter "en pludselig indskydelse", ligesom "det var en fejl" at hun steg af bussen. Man kan dårligt tale om at hun handler – nærmere synes situationen at handle med hende. Ligeledes er det situationen, der gør, at hun i det hele taget ender som bryllupsgæst – ikke hende selv. Da hun er på vej ud af kirken, står familien traditionen tro klar til at tage i mod i våbenhuset, og der gives hånd til alle. Her indtræder Regitze således også i ritualen, da hun tager imod håndtrykket, og den efterfølgende vej ind i festen, er styret af lignende mekaniske situationer. Regitze ender i bilen med Britta og Sten, da brudens mor placerer hende der, og da Britta spørger til indholdet af Regitzes sportstaske og først får afkræftet, at det er gaven, sker følgende: "- Så må det være dit skiftetøj, siger hun og nikker. Og så kommer jeg også til at nikke." Da Britta og Sten efterfølgende foreslår at hun klæder om inden festen, gør hun mekanisk, hvad de beder hende om. Hun skifter tøj til kjole og sandaler fra sportstasken. "I mangel af bedre smører jeg solcreme på armene. Jeg friserer mig og sætter håret op med en elastik, som jeg finder på gulvet. Neglelak på tåneglene må undværes, men jeg vasker mine fødder i håndvasken." Som led i et festforberedende ritual sminker Regitze sig – med solcreme, da det er det eneste hun har ved hånden. Og sådan går det slag i slag igennem festen. Britta udbryder lidt efter: "- Nu ved jeg det, [...]. Du er med i den store gave. Jeg svarer ikke. [/] – Jeg tænkte det nok, siger Britta." Og herefter betragtes Regitze som værende med i 'den store gave'. Osv.

Hvordan skal denne handlingsløse subjektivitet forstås? Hvorfor skal vi overhovedet have denne historie fortalt? Anskuet realismens optik er det bemærkelsesværdigt, at vores adgang til universet kalder sig 'Regitze', da vi hér hører ekkoet af 'registrere', hvilket jo meget fint stemmer

overens med den ufrivillige og nærmest ubevidste antropologiske funktion, Regitze har for os. Hun bliver et vidne, der via deltagelse observerer og beskriver en kultur, vi får indblik i. Hun er ikke direkte en del af den, men har kendskab til den og integreres lydløst i den, samtidig med at hun forsøger at undgå at påvirke den for meget. Vi bemærker i den sammenhæng også hendes mange iagttagende kommenterende bemærkninger: "Næste bus afgår først om fire timer. Sådan er det om lørdagen i randområderne", noterer hun sig i indledningen. Ingen irritation, ingen forundring. Blot registrering og konklusion. Kirken beskrives, festlokalet ditto. Alt sammen i en nøgtern, registrerende tone. Gæsterne karikeres ikke, der gives ingen maleriske og metaforladede skildringer af brudens skønhed eller mangel på sammen. Regitze forholder sig nøgternt og ikke-dømmende i sin registrering af kendsgerningerne. I den henseende fungerer mange af beskrivelserne og artefakterne også i henhold til de retningslinjer, Barthes udstak for 'virkelighedseffekten'. Regitzes taske er ikke blot en taske, men en 'sportstaske'; Brittias og Stens bil er ikke blot en bil, men en 'grøn BMW'; toilettet, hvor Regitze skifter tøj, 'lugter af skurepulver'; elastikken hun sætter i håret, samles op fra gulvet; en dame beskrives som iklædt 'en blå matros-agtig dragt med guldknapper'; Britta ses med 'en grøn peberfrugt' i hånden; og den cykel, Regitze låner af en tjener og stikker af fra festen på er 'sølvfarvet', ligesom vi får at vide at 'lærkerne synger ude over markerne' og at manden hun overlader cyklen til står med en 'lottokupon i hånden'. – Alt sammen genstande, der umiddelbart konnoterer deres denotative betydning – de indsætter virkeligheden i tekstens fiktive univers og der foreslås ikke fra tekstens side nogen anden betydning en netop denne: At give os indsigt i en kulturel rituel handling.

Men ét er selvfølgelig hvad teksten foreslår, noget andet hvad vi som læsere gør med den. Virkelighedseffekternes 'denotative konnotation' lader sig let destabilisere og samle i en underliggende fortælling – en ironisk adventure-fortælling, hvor Regitze er endt på en mission ind i et ellers lukket land. Påfaldende er det f.eks. at hun skal forbi tre (det magiske tre-tal) modstandere, der fungerer som vogtere – moderen i kirken, hvis tavse tøven og fastholdelse af Regitzes hånd indtil Regitze giver sig til kende er den første; den næsten inkvisitorisk nysgerrige Britta, som vil vide hvem Regitze er, hvad hun har i tasken og hvilken gave hun er med i den anden; og den matrosklædte dame (hun ligner sågar en vagt) ved receptionen, som noterer gæster og gaver, og som Regitze behændigt klarer sig forbi med reference til det 'redskab' hun fik af Britta: At hun er med i den store gave. Ligeledes får omklædningsscenen på badeværelset pludselig en anden betydning – solcremen er ikke blot surrogat for sminke, men et decideret beskyttende skjold Regitze påfører sig (den kommer også fra hendes taske), og elastikken fra gulvet en maskering ved hjælp af

en genstand fra den verden, hun er på opdagelse i (vi bemærker også, at hun løsner håret, da hun er på vej væk igen). Ligeledes med den grønne peberfrugt, Britta ses bærende på. Peberfrugt er som bekendt end fuldt integreret del af det danske køkken. Men den er samtidig også et fremmedelement, og det er oplagt at se Brittias gåen igennem køkkenet med den som om ikke en uddrivelse af det fremmede (vi hører ikke om hun er på vej ind eller ud med den), da i hvert fald en 'tagen sig af det' – på samme måde, som hun har ageret overfor Regitze. Men hvad er målet for denne 'quest' da, kunne man spørge? Ja, det er jo ikke klart. Men vi bemærker alligevel, at Regitze påbegynder sin 'afgang' just efter hun har plantet sin formodede mistanke om at bruden er gravid hos en af festens gæster, den gamle Mads (en af kulturens 'ældste'). Et tegn på, at hun er nået ind til kernen, det inderste sted, og derfor har opfyldt sin mission? Der er i den henseende også meget på færde, når hun bemærker at tjeneren, hun låner en cykel af, betragter hende som "en smule excentrisk", for det er lige netop det hun er – på flere måder endda: Hun er excentrisk i den forstand vi gerne bruger ordet – afvigende, speciel. Men hun er også excentrisk på to andre måder: Hun er dels på vej ud af centrum igen, væk fra det, der var målet for hendes mission. Og hun er dels 'uden centrum' for så vidt at hun jo i den grad er uden identitet forstået som defineret og handlende subjektivitet. Hun lader sig jo i vid udstrækning blot føre af situationen og glider ind i den rolle, der åbner sig for hende. Hun defineres af den kontekst, hun indgår i, ikke af indre værdier. Faktisk er det påfaldende, hvor lidt vi faktisk ved om hende.

Er vi ude på fortolkningens overdrev hér? Måske, men egentlig kun for så vidt at vi fastholder den realistiske optik på teksten. At betragte en tekst som realistisk sætter jo også grænser for, hvad vi kan gøre med den. Litteraturhistorien har lært os, at den realistiske tekst først og fremmest forholder sig til virkeligheden – den studerer, som Kampmann sagde, personer i de omgivelser de lever i; den lever af sin kærlighed til kendsgerningerne (McCarthy) og genindsætter virkeligheden i fiktionen, ved at lade genstande og situationer konnotere sin egen denotation (Barthes). Men det er lige netop hér, vi finder kilden til den forskel, den minimalistiske realisme indstifter. Jovist lader den sig på et plan læse som en fortsættelse af realismens projekt. Jovist koncentrerer den sig om de menneskelige relationer og den virkelighed, vi befinder os i. Og jo vist er ét aspekt ved dens minimalisme, at den i stedet for at lade beskrivelserne svulme op og brede sig ud, koncentrerer sig om den signifikante detalje, den sigende situation.

Men i kraft af den næsten knibske sparsomhed hvad angår 'realia' og virkelighedsmarkører, tvinges man som læser ind i en skærpet opmærksomhed, som destabiliserer

virkelighedseffekten. Uafgørlighed, vil være et ord at knytte hertil. Fortolkningsstimulering et andet.

Bibliografi

- Barthes, R. 2004 [1968]. "Virkelighedseffekten", in *Forfatterens død og andre essays*. Kbh: Gyldendal: 161-173.
- Bodelsen, A. 1970 [1966]. "Facts - dødvægt eller poesi", in Schoustrup Thomsen, J.: *Virkeligheden der voksede. Litterær kulturdebat i tresserne*. Kbh.: Gyldendal: 164-69.
- Buford, B. 1983. "Editorial", in *Granta*/8: 4-5.
- Hansen, P. K. 2001a. "Anders Bodelsen", in Mai, A.-M.: *Danske digtere i det 20. århundrede*. Kbh.: Gads Forlag. 2: 283-294.
- Hansen, P. K. 2001b. "I en em af hjemmebrændt og sur rulletobak. Skidne tendenser i ny norsk realisme", in *Kritik*/154: 55-66.
- Hansen, P. K. 2003. "Det nye ved den nye realisme. Til den fortsatte diskussion af relationen mellem realisme og modernisme", in Larsen, G. og J. Thobo-Carlsen: *Modernismens betydende former*. Kbh: Akademisk Forlag: 252-274.
- Helle, H. 2000. "Globryllup", in *Biler og dyr*. Kbh.: Samleren: 17-25.
- Kampmann, C. og H. Hertel. 1970 [1968]. "Kunsten lever på iagttagelser – kroniksamtale med Christian Kampmann", in Schoustrup Thomsen, J.: *Virkeligheden der voksede. Litterær kulturdebat i tresserne*. Kbh.: Gyldendal: 176-184.
- McCarthy, M. 1966 [1960]. "Kendsgerningen i romanen", in McCarthy, M. og H. Hertel: *Tværtimod*. Fredensborg: Arena: 103-129.
- Schoustrup Thomsen, J. 1970. *Virkeligheden der voksede*. København: Gyldendal.

¹ En del af indlæggene fra denne debat findes optrykt i Schoustrup Thomsen 1970.

² For mere om Bodelsens realismeforståelse – se Hansen 2001a.

³ Virkelighed er et oprindeligt tysk låneord. *Wirklichkeit* blev skabt af Mester Eckehart som en oversættelse af det latinske ord *actualitas*, og et betegner den form for eksistens, som er afgrænset af det mulige på den ene side og det nødvendige på den anden.

⁴ I Norge, hvor strømningen har været særlig stærk, har især denne betegnelse været anvendt, oversat til 'skitten realisme'. Se Hansen 2001b for en præsentation heraf.