

Moderne maskuliniteter.

En lesning av Ketil Bjørnstads Tesman

Kandidat Kristine Birkeland

Veileder Tone Selboe

Ved ILOS, Allmenn litteraturvitenskap

Høstsemester 2007

SAMMENDRAG

Denne oppgaven tar for seg den moderne mann i et litterært perspektiv. Jeg har valgt å forholde meg til Ketil Bjørnstads roman *Tesman* fordi jeg mener den tar opp viktige temaer i forbindelse med menn og maskulinitet. Samtidig føyer romanen seg inn i en aktuell diskusjon rundt menn og mannlighet i det moderne.

Gjennom nærlesning av romanen har jeg analysert dens karakterer og deres forhold til hverandre. Særlig *Tesman* vil bli vektlagt i analysen, som litterær karakter er det han som danner mye av grunnlaget for oppgaven. Hoveddelen av oppgaven består av tematiske kapitler der jeg mener å ha belyst noen av de mest sentrale innfallsvinkler i en diskusjon om menn og maskulinitet. Temaene jeg har valgt å fordype meg i er: Seksualitet, Fedre og fruktbarhet, og Vennskap mellom menn. Videre har jeg lagt vekt på navnevalgene i romanen, og navnets eventuelle maskuline konnotasjoner. Jeg har også tatt tak i spesifikke hendelser i romanen, som jeg fremhever som gode eksempler på en problematisk maskulinitet.

Den intertekstuelle forbindelsen til Ibsens *Hedda Gabler* starter ved navnelikheten mellom denne romanens protagonist og Hedda Gablers manns navn. Jeg har vist at denne forbindelsen også dekker flere tematiske områder, både musikken som grunnlag for å fortelle, og reproduksjonstematikken, knytter Ibsen og Bjørnstad sammen. Også forbindelsen mellom Susanne Marsteiner og Hedda Gabler er blitt påpekt og utforsket.

Jeg har forholdt meg til litterære fremgangsmåter i mitt arbeide med romanen, og håper å ha vist litteraturens enestående evne til å fungere som en lærerik, interessant og berikende inngangsport til et forskningsfelt, i dette tilfelle mannsforskningen. Eksempler fra samtidig skjønnlitteratur er tatt i bruk for å sette *Tesman* inn i et samtidig litterært klima i forhold til fokuseringen på menn og maskuliniteter. Mannsforskerne Lorentzen og Ekenstams studier av mannen har spilt en sentral rolle i mitt arbeide.

Ved hjelp av litteraturen har jeg utforsket mannlighet og umannlighet, og *Tesmans* persongalleri har vært et yppelig utgangspunkt for å drive slikt arbeid. Jeg har i oppgaven belyst mannen og hans eventuelle maskulinitet fra ulike sider, og håper å ha bidratt til et utvidet bilde av litterære moderne menn.

Jeg vil benytte anledningen til først og fremst å takke Tone Selboe for veiledning, svar på alle mine spørsmål, språkvask, korrigeringer, innspill og nær gjennomlesning av både min oppgave og av *Tesman*. En ekstra takk for at du har skapt mye glede og motivasjon rundt arbeidet med oppgaven.

Takk til Gunnhild for språkvask av oppgaven, til Guro for ektefølt interesse, og til Didrik for hjelp med data og bilder.

Sist men ikke minst, Signe, Solveig og Hilde, takk for uvurderlige vinkvelder der alle tenkelige problemer i forbindelse med oppgaven, og verden forøvrig, er blitt løst.

| | |
|--|-------|
| INNHold | s. 4 |
| 1.1. FOKUS PÅ MENN | |
| 1.1.1. Mannsforskning i vekst | s. 7 |
| 1.1.2. Mannlighet | s. 8 |
| 1.1.3. Umannlighet | s. 9 |
| 1.2. TESMAN, TEKSTEN OG KOMPOSISJONEN | |
| 1.2.1. <i>Tesman</i> | s. 13 |
| 1.2.2. Vår mann, Tesman | s. 14 |
| 1.2.3. Komposisjon og handling | s. 15 |
| 1.2.4. John Donnes epigraf | s. 18 |
| 2.1 SEKSUALITET | |
| 2.1.1. Det er vår tur til å ligge øverst | s. 20 |
| 2.1.2. Susanne Marsteiner | s. 22 |
| 2.1.3. Iselin Weber | s. 24 |
| 2.1.4. Harriet Marsteiner | s. 25 |
| 2.1.5. Frykten for kvinnen | s. 27 |
| 2.1.6. Naturkvinnen og myten om den tannete vagina | s. 28 |
| 2.1.7. Aseksuell skrift, seksuell roman | s. 30 |
| 2.2 FEDRE OG FRUKTBARHET | |
| 2.2.1. Litterære fedre | s. 33 |
| 2.2.2. Hvem er barnets far? | s. 34 |
| 2.2.3. Tesmans barnløshet | s. 35 |
| 2.2.4. Tesman som far for Harriet | s. 37 |
| 2.2.5. Erling Fall og kvinnelige maktstrategier | s. 38 |
| 2.2.6. Moderne menn, og fedre | s. 41 |

| | | |
|--------|---|-------|
| 2.3 | VENNSKAP | |
| 2.3.1. | Litterære vennskap | s. 42 |
| 2.3.2. | Historiske vennskap | s. 45 |
| 2.3.3. | Vanskelige vennskap | s.46 |
| 2.3.4. | Samtalen som ikke finner sted | s. 48 |
| 2.3.5. | Tesmans beste venn | s. 49 |
| 2.3.6. | Vennskapet med Vreeswijk | s. 54 |
| 2.3.7. | Vennskap og mannlighet | s. 55 |
| 2.3.8. | Hvor er det blitt av alle gutta? | s.56 |
| 2.4. | NAVNET SKJEMMER INGEN | |
| 2.4.1 | Bevisste navnevalg | s. 60 |
| 2.4.2. | Fornavnløse Tesman | s. 61 |
| 2.4.3. | <i>Ingemann, Bergmann og Jackmann</i> | s. 63 |
| 2.4.4. | Fars eller mors navn? | s. 65 |
| 2.4.5. | Navnets komiske aspekt | s. 67 |
| 2.5 | DET ENDELIGE FALL | |
| 2.5.1. | Skjellsettende hendelser | s. 69 |
| 2.5.2. | Den overraskende latteren | s. 69 |
| 2.5.3. | Tesmans vendetta | s. 72 |
| 2.5.4. | Elias Ruklas fall | s. 73 |
| 2.5.5. | Å falle | s. 75 |
| 3.1. | TIDENES TESMAN | |
| 3.1.1. | Tesman hos Ibsen og Bjørnstad | s. 77 |
| 3.1.2. | Konfliktsky ektemenn | s. 78 |
| 3.1.3. | Konstruerte virkeligheter | s. 79 |
| 3.1.4. | Ibsen og løgnen | s. 81 |
| 3.2. | INTERTEKSTUELL (RE)PRODUKSJON | |
| 3.2.1. | Reproduksjon i Heddas tragedie | s. 83 |
| 3.2.2. | Susannes abort og Heddas brenning av barnet | s. 84 |

| | |
|---|-------|
| 3.2.3. Produksjon og produsentroller | s. 85 |
| 3.3. TIL MUSIKKEN | |
| 3.3.1. Öppna landskap | s. 87 |
| 3.3.2. Sibelius, Mahler og Bruckner | s. 88 |
| 3.3.3. Susannes' Songs og Tesmans kjærlichkeit til musikken | s. 90 |
| 3.3.4. Heddas musikalitet | s. 91 |
| Avslutning | s. 94 |
| Bilder | s. 95 |
| Litteratur | s. 98 |

1.1. FOKUS PÅ MENN

1.1.1. MANNSFORSKNING I VEKST

Fokuset på menn har aldri vært større enn i dag. Likestillingsministeren setter ned et mannspanel, UiOs senter for mannsforskning blir stadig mer populært blant studenter, litteraturen om menn og mannsforskning øker, og feltet mannsforskning utvider seg til stadig å utfylle nye problemstillinger rundt menn og mannsforskning. Jeg har valgt å skrive denne oppgaven med utgangspunkt i Bjørnstads roman *Tesman* fordi jeg anser romanen for å inngå i dagens debatt om menn og mannsrollen. Jeg har valgt å holde meg til nordisk forskning og nordiske forhold, og den nordiske moderne mann er mitt utgangspunkt. Det ville være spennende, men like fullt umulig, å ta for seg mannen på et mer generelt og globalt nivå i denne oppgaven. Jeg anser det ikke som oppgavens fokus å diskutere det vellet av kulturelle og geografiske betingelser kjønn innebærer.

Av litteratur og teori har jeg valgt å forholde meg til mannsforskerne Jørgen Lorentzen og Claes Ekenstam i stor grad fordi de tar opp og diskuterer mange av de temaene jeg mener er sentrale innenfor både dagens mannsforskning og denne oppgaven. I oppgaven vil jeg også innlemme Camille Paglia og hennes *Sexual Personae*. Dette fordi hennes studie av mannen, og kjønnsroller generelt, gir god grobunn for diskusjon og analyse i denne sammenhengen.

I et skjønnlitterært perspektiv har jeg trukket frem blant annet Dag Solstad for å sette *Tesman* og Bjørnstad inn i et samtidig litterært bilde. Den intertekstuelle forbindelsen mellom *Tesman* og Ibsens *Hedda Gabler* vil bli vektlagt både fordi jeg mener den virker utfyllende i lesningen av romanen, og fordi den er med på å gi et bredere historisk bilde av den moderne mannen.

Min motivasjon for å fokusere på menn startet ved fokuset på kvinner. For etter å ha studert kjønnsperspektiver i litteraturen både ved UiB og UiO, fant jeg meg selv sittende igjen med mye kunnskap om, og økt forståelse for, kjønnsperspektivets viktighet også i litteraturens verden. Med kjønnsperspektiv som grunnlag fant jeg at det var en side av saken jeg ønsket å lære mer om, nemlig mannens side av saken. Mannen stilles ofte opp mot kvinnen som en statisk størrelse hun kan måle seg mot i sin søken etter en definisjon av, eller rettferdighet for, sin kvinnelighet. Jeg mener det

er gjort en urett mot menn idet deres mannlighet ofte innenfor litterær teori har vært brukt som en slik statisk størrelse som skal kunne belyse kjønnsforskjeller og ulike kjønnsrollemønstre. I tråd med tidens økende fokus på menn vil jeg i denne oppgaven vie mannen og hans mannlighet den oppmerksomheten jeg mener han fortjener innenfor litterær teori.

1.1.2. MANNLIGHET

Claes Ekenstam og Jørgen Lorentzen innleder sin bok *Män i Norden* (2006) med temaet «Män, manlighet och omanlighet i historien». På 1970-tallet dukket de første forsøkene på kritisk granskning av den samtidige mannsrollen opp, og slik oppsto det feltet vi i dag kjenner som mannsforskning. Ekenstam peker på at mannsforskningen i begynnelsen var påvirket av datidens samfunnskritiske klima og at den tok opp i seg både den marxistiske kritikken av det kapitalistiske samfunnet og den feministiske kritikken av patriarkalske forhold og strukturer. I den tidlige kvinne- og mannsforskningen har kritikken av samfunnets dominerende maktforhold stått sentralt (Ekenstam 2006:21).

Dette underbygges ifølge Ekenstam av en av dagens mest sentrale teoretikere innen mannsforskning, R.W. Connell. Connell lanserte på midten av åttitallet sine teorier om mannlighet i verket *Masculinities*. Ekenstam mener det er viktig å påpeke at også andre idétradisjoner har hatt innflytelse på dagens mannsforskning. Psykoanalysen og kulturanthropologiske studier av æresbegrep i ulike kulturer trekkes frem som eksempler. Også forskning rundt homoseksualitet har spilt en sentral rolle i konstitueringen av feltet (Ekenstam 2006:21).

Connell lanserer en teori om flere mannligheter ordnet i et hierarki med en ledende eller toneangivende mannlighet som sentrum. Connell ser for seg at den toneangivende mannlighet spiller en avgjørende rolle i kjønnsrelasjoner og maktforhold mellom kjønnene, men ikke at den nødvendigvis er overlegen i antall eller styrke. Denne hegemoniske mannlighet henter heller sin «overlegenhet» i media, i politikken og i økonomiske strukturer. Connell understreker at selv om menn som kategori er overordnet kvinner, er makten ujevnt fordelt blant menn. Verken den hegemoniske eller andre mannligheter er en gang for alle gitte eller stabile, ifølge

Connell. De forandres og utfordres i takt med at samfunnet og dets sosiale relasjoner forandrer seg.

De fleste nordiske forskere velger ifølge Ekenstam ofte å henvise til George L. Mosses studie *The image of man: the creation of modern masculinities* (1999). Mosse fremhever betydningen av den kristne og den aristokratiske arvets betydning for menn. Han mener at det er her bakgrunnen til «mannlige» egenskaper som selvkontroll, mot, styrke, arbeidsomhet og kontroll over følelsene ligger. Fornuftens forbindelse til mannen understrekes slik av disse tradisjonene, og som Mosse påpeker, har både kristne og aristokrater alltid vært dyktige retorikere som har sett på det som sin oppgave å opplyse folket. Elementer som senere tilføres den stereotype maskulinitet, er fikseringen på den fysisk sterke mannskroppen og ideen om likeverd mellom menn. Moralsk styrke og en vilje til å ofre seg for et høyere mål blir også etter hvert fremtredende trekk ved mannligheten. Slik viser Mosse tydelig sin overbevisning om at fremveksten av den stereotype maskulinitet er knyttet til fremveksten av moderne nasjonale stater i Europa og Nord-Amerika.

Ekenstam mener det kan være problematisk at så mange mannsforskere har dyrket frem en idealtipe av mannlighet for å drive sin forskning. Selv om idealtypen forhåpentligvis representerer noe spesifikt mannlige, noe menn har til felles, vil den alltid være begrensende. En får ikke øye på mangfoldet og de motstridende tendenser innenfor mannligheten ved å fremheve én type mannlighet. Men Ekenstam veier snart opp kritikken med lovord om våre fremste mannsforskere:

Dessa pionjärbeten har på ett avgörande sätt berikat vår kunskap om den moderna manlighetens historia i Västvärlden. Tillsammans har de tydligt demonstrerat att manlighet är ett historisk föränderligt fenomen som uppvisar olikartade drag under skilda perioder. (Ekenstam 2006:28)

1.1.3. UMANNLIGHET

Menns livsverden har vært preget av strenge ideer om hvordan en mann skal være, og av tanken om at ethvert lite brudd med denne ideen er en risikoatferd som kan føre mannen inn i umannlighetens sumpete tilværelse. Bak den iherdige etableringen av «et ekte mannfolk» lurert alltid muligheten for

umannlighet: Enten det er for mye alkohol (eller for lite), for mye femininitet, for feig, at man er for feit, har for mange følelser, eller andre kroppslige eller identitetspregete spor som kan føre mennene ut i marginalen.

(Lorentzen 2004:10)

Et viktig ledd i definisjonen av mannlighet er dens motsvar, umannligheten. Jeg peker på umannligheten i stedet for på kvinnen som mannlighetens motsvar fordi jeg mener det er en mer fruktbar og rettferdig tilnærming med hensyn til både mannen og kvinnen. Jeg tror ikke kjønnsforskning er tjent med å fremheve kjønnsforskjellene ved å sette kjønnene opp mot hverandre.

Den dikotomiske tenkning om mann/kvinne har alltid hatt stor gjennomslagskraft. Den poststrukturalistiske kritikken av vestlig tenkning og motstand mot essensialisme peker på nettopp denne dikotomitenkningen. Deres sentrale poeng er at vestlig tenkning finner sitt grunnlag i troen på et senter eller en absolutt autoritet, og at denne logosentrismen er fundert i en oppfatning av språket og verden som ordnet i motsetningspar eller dikotomier. Dikotomiene som i utgangspunktet kan bli oppfattet som symmetriske og likestilte, er ifølge poststrukturalismen i virkeligheten ordnet i et system bestående av asymmetri og hierarki. Irene Iversen påpeker i sin *Feministisk litteraturteori* at denne tenkningen blir særlig tydelig i begrepsparet kvinnelig/mannlig, der det kvinnelige leddet rangerer lavere enn det mannlige (Iversen 2002:15).

Ekenstam skriver om dette at:

Många mansforskare har funnit att manlighet inte minst är något som formuleras mellan olika grupper av män. Olika manligheter och mansideal definieras i förhållande till varandra lika väl som de formuleras i relation till kvinnor och kvinnlighet. (Ekenstam 2006:33)

Videre er Ekenstam opptatt av mannligheten som dynamisk og foranderlig. Han påpeker viktigheten av å se mannlighet i forhold til flere kulturelle forhold. Dersom man forsker på kjønn, vil det være nærmest umulig å ikke se mannen i forhold til kvinnen, og omvendt. Mitt poeng er ikke at denne fremgangsmåten skal forkastes, men snarere utvides. I forskning på menn er det menn som står i fokus, og det er

naturlig at man bør se de forskjellige elementene som kan være med på å skape nye, eller omforme gamle, mannligheter.

Om manlighet därmed aldrig helt och hållet kan vara något fast och för alltid givet, bör det altså snarast ses som en processuell skapelse, som ständigt omformas, utmanas och påverkas av en mångfald kulturella skeenden. Manlighet kontrasteras till kvinnlighet, men också i relation till andra manligheter och sist, men inte minst, i förhållande till skiftande föreställningar om omanlighet. (Ekenstam 2006:44)

Ekenstam peker videre på umannlige menn som en viktig kategori ved definisjonen av mannlighet. Han er opptatt av mannens redsel for å bli oppfattet som umannlig, og fremstiller umannligheten nærmest som mannens verste fiende. Det er denne umannligheten Mosse tar utgangspunkt i for sine «mottyper». Mosse mener menn som gjennom livsstil, etnisk opprinnelse, religion eller språk bryter med normen for mannlighet, forbindes med en mottype, som ofte oppfattes som umannlig (Ekenstam 2006:33).

De egenskaper man kunde ange som utmärkande för mottypen var exempelvis brist på stadga, fulhet, feghet, brist på känslokontroll och oärlighet. Mottypen styrdes av sina passioner, var kättjefull, saknade karaktärstyrka och saknada manlighet. Mosse skriver att det inte minst var de män som ansågs omanliga, som skapde den största oron. (Ekenstam 2006:33)

Umannligheten kan altså betraktes som det verste som kan ramme menn. Hans umannlige egenskaper blir fremhevet som de mest negative, og slik opphøyes også egenskaper som blir sett på som «typisk mannlige». Ideen om umannlighet viser oss at det like ofte kan være i forhold til andre menn at mannen kjemper for å være mannlige. Han utformer ofte sin mannlighet sammen med, eller i kamp med, andre menn, heller enn i sin forbindelse til kvinner og kvinnelighet. Ekenstam understreker at i den interne konkurransen mellom menn i en hierarkisk struktur der den mest mannlige vil fremstå som den seirende, vil det automatisk oppstå en forståelse av at den som lykkes dårligere i maktkampen, er umannlig. Umannligheten spiller altså

som mottype en sentral rolle i definisjonsprosessen av mannlighet. Umannligheten fungerer også som regulerende for hva mannens idealtipe skal og ikke skal bestå av, samtidig som den i seg selv fungerer som skremselspropaganda som skyver menn i retning av det «typisk mannlige» og «den ideelle mannen».

Den starka betoningen på att manlighet är något som måste upp-nås, något som skall presteras och ständigt redovisas, ofta i direkt konkurrens med andra rivaliserande manligheter, verker ha behäftat moderna manligheter med en påträngande ontologisk osäkerhet. Rädslan att falla, att tappa greppet och bli omanlig, är en ständigt hotande skugga för män både som individer och grupp. (Ekenstam 2006:41)

Jeg mener at Ekenstam her peker på en svært sentral problemstilling for menn i moderne tid. Min oppfatning er at redselen og usikkerheten som oppstår i møte med umannligheten, er utgangspunkt for en stor del av de problemstillinger dagens menn må forholde seg til når det gjelder sin kjønnsrolle og sin mannlighet.

1.2. TESMAN, TEKSTEN OG KOMPOSISJONEN

1.2.1. TESMAN

Utgangspunktet for denne oppgaven er en roman jeg mener på ypperlig måte setter menn og maskulinitet i fokus. Foruten det tematiske aspektet som jeg har valgt å fordype meg i, har også romanen en spennende oppbygning. Bjørnstad har skrevet frem en original og spennende protagonist, flere både tungsindige og humoristiske figurer, en intrikat historie om et selvmord og en nærgående beretning om en etterlatt manns psyke. Jeg vil i det følgende vie plass til romanens handling og komposisjon.

Tesman følger den populære kjendispsykologen Tesman i sorgprosessen etter at hans kone Susanne Marsteiner har tatt livet av seg. Vi følger en fortvilet Tesman som vikler seg inn i intrikate situasjoner der hans beste venn Bergmann og hans niese Harriet Marsteiner som regel fyller viktige roller. Vi blir tidlig klar over at dette absurde trekløveret står på kanten av et stup og at deres fall på sett og vis blir rammen for fortellingen:

I så fall var det hanreien (Tesman) som ble stående, med Bergmann som krykke, mens Harriet plutselig kom opp på siden av ham, for å se på at kisten virkelig sank, slik den måtte gjøre i lokaler som dette, mot tilintetgjørelsen. Ja, tenkte han da, med plutselig klarsyn: ingenting av det som var gjort, kunne gjøres godt igjen. (17)

Det er altså duket for en fortelling om skyld, kjærlighet, utroskap, barnløshet, vennskap, og sist men ikke minst en etterlatt ektemanns psyke.

Fortellingen starter i Susannes begravelse, vi følger Harriets inntreden i Tesmans liv, får innblikk i det døende vennskapet mellom ham og Bergmann, og vi blir også introdusert for Iselin Weber, Tesmans utenomekteskapelige affære. Han er overbevist om at Susanne hadde et forhold til hans bror Sigurd, og lurere på om brorens død kan ha vært utløsende faktor for Susannes beslutning om å ta sitt eget liv. Han tynges av skyld da han ransaker seg selv og omverdenen for grunner til Susannes

bortgang. Det på overflaten så sentrale spørsmålet om hvem som har skyld i Susannes død, blir stående åpent, og viser slik til mye dypere spørsmål om ansvar, skyld og tvil.

1.2.2. VÅR MANN, TESMAN

«Romanens hovedperson er skildret med betydelig psykologisk innsikt, med innlevelse, forståelse og ganske stor sympati,» skrev Øystein Rottem i Dagbladet 25.8.2003. Leseren kommer tett innpå Tesman, hans vide følelsesregister blottlegges for leseren, og at vi møter ham i hans livs sannsynligvis største krise, gjør at man kommer svært nær ham. Tesman er fortvilet og presenteres for oss i en offerrolle som fremkaller sympati og medlidenhet hos leseren. Men etter nærmere lesning av romanen, aner jeg også konturene av selvmedlidenhetens ansikt i Tesmans eget. For i sin hunger etter medlidenhet spiller Tesman bevisst på hanreien og den etterlattes strenger, han setter seg selv i en offerrolle. Slik åpner romanen for en svært interessant og mer inngående forståelse for Tesman. Men selv etter denne «avsløringen» mister man ikke sympatien for Tesman, for er det ikke bare en svært menneskelig side hos ham vi her får øye på? Identifiseringen med og forståelsen av romanens antagonist vil altså sannsynligvis bare øke etter hvert som hans person blottlegges.

Og Tesman er fortvilet, ingen tvil om det. Han som gjennom hele sitt voksne liv har arbeidet med å sette seg inn i andre folks psyke, blir nå stilt fremfor sin egen. Han veksler mellom å skildre sin psyke på et profesjonelt nivå, og et privat, personlig nivå der han ikke har noen avstand til sine egne tanker og følelser. Leseren får gjennom hele romanen innsyn i Tesmans tanker rundt vennskap, barn, kjærlighet, og samfunnet som omgir ham. Han er opptatt av de store spørsmålene og føler aggresjon mot mennesker som ikke ser den store sammenhengen. Han påpeker at Susanne kjente sin plass i verden;

Susanne hadde på sin side aldri følt sin betydning i universet. Hun visste hun var liten som en larve, i det store kretsløpet. Hun hadde våget å snakke om døden, om sin egen død, som ventet henne. Hun gjorde seg aldri større enn hun var. (112)

Tesman er også en moderne mann som streber etter å finne sin plass i et kjønnsrollemønster der det for menn kan være vanskelig å navigere og plassere seg. Han kjemper både side om side med, og mot, sin egen maskulinitet. Han ønsker å fylle en rolle, han er sin vane tro tilfreds med klare forventninger og faste roller og mønstre. Han er på mange måter en mønstergyldig samfunnsborger, men i jakten på sitt eget kjønn forvirres han av motstridende retningslinjer. På den ene siden ivrer han etter å følge sin fornuftsbundne logikk, på den annen side opplever han sin emosjonelle, sentimentale og kanskje impulsive side. Jeg vil utdype denne tematikken videre i kapittelet om seksualitet, og videre i «Det endelige fall».

Tesmans viktigste funksjon er hans rolle som protagonist. Det er samtidig viktig å merke seg at det er gjennom ham vi opplever mesteparten av det som hender i romanen, selv om vi også har en tredjepersonsforteller å forholde oss til. Visst er han protagonist og høster stor sympati og innlevelse hos leseren, men han er også en upålitelig historieforteller. Hans subjektivitet innebærer at leseren bør være seg bevisst at han på mange måter er talerør for egen sak. Tesmans upålitelighet kommer til syne når han presenterer sine venner, sin kone, og sine øvrige omgivelser for leseren. Hans oppfatning er for ham en uomtvistelig sannhet. Jeg viser til Tesmans upålitelighet som forteller blant annet i kapittelet «Til musikken». Denne upåliteligheten og spenningen den skaper i teksten, vil også bli diskutert under overskriften «Aseksuell skrift, seksuell roman».

1.2.3. KOMPOSISJON OG HANDLING

Tesman er delt opp i syv deler og fire tilhørende mellomspill, og grunnlaget for hele romanen legges i første del. Vi blir introdusert for samtlige av romanens viktige figurer, vi blir servert Tesman og Susannes historie, og vi presenteres for Tesman og situasjonen han på daværende tidspunkt befinner seg i.

Romanens andre del utspiller seg på Tesmans hytte på fjellet, hvor han sitter og sørger over Susanne.

Bokens første mellomspill omhandler Tesman og Bergmann på skitur i fjellet, og kverner rundt Tesmans tanker om løgn og svik.

I del tre, som er den absolutt lengste delen av romanen, er Tesman tilbake i Oslo. Her får vi bedre kjennskap til Harriet, og tallrike tilbakeblikk forteller oss historien om Tesman og Susanne.

Mellospillet mellom del tre og fire er forbeholdt musikken og da særlig Susanne's Songs, som Harriet lover å fremføre for Tesman en dag. Spenningen stiger i dette mellospillet, og holder seg slik videre gjennom del fire der Tesman hører Harriet fremføre sangene Susanne har skrevet, og reflekterer i det uendelige over hvordan Susanne *egentlig* var og hvilket liv de to *egentlig* har delt.

Det er Iselin Weber som opptar neste mellospill. Tesman søker trøst hos henne, men understreker for leseren og seg selv at det aldri vil bli noe mer mellom dem. Tempoet roes ned av Iselin Webers rolige og stille vesen, men roen varer ikke lenge. I del fem stiger tempoet og spenningen igjen idet Tesman involverer seg i Harriets plateutgivelse. Han vikles raskt inn i et nett av løgner og kompliserte situasjoner, og spenningen og frustrasjonen stiger raskt mot slutten av denne delen.

Det følgende mellospillet ligger badet i et dionysisk lys. Det er som om spenningen i romanen nå har steget så til de grader at både figurene og leseren mister kontrollen. Harriet og Tesman drikker seg fulle og Harriet viser frem Susannes klær i en absurd mannekengoppvisning. Likheten mellom de to Marsteiner-kvinnene blir ekstrem og situasjonen absurd idet både Tesmans og Harriets forvirring rundt følelsen av Susannes tilstedeværelse er total.

Da Tesman i del seks våkner etter den foruroligende natten med Harriet, føler han aggresjon og hevnløst overfor Bengt Swedin, plateselskapssjefen som ikke vil gi ut Harriets innspilling av Susannes sanger. Han agerer med en ny og fremmed voldsomhet, og viser seg for leseren fra en ny side. Spenningen i romanen er fortsatt høy, og før Tesman får summet seg, har hans beste venn forført hans niese rett foran øynene på ham uten at han er i stand til å protestere.

Det foruroligende trekløveret vi ble presentert for i romanens første del, blir et faktum idet Bergmann og Harriet knyttes sammen, og i del syv trekkes det allerede så tynnslitte teppet vekk under bena på Tesman:

Og nå trodde de han var en morder, tenkte han. Harriet og Bergmann trodde at han aktivt hadde drept henne. Men det var jo ikke slik! Han hadde drept

henne langsomt, med sine fortelser, sine forventninger, sin store kjærlighet.

(255)

Romanen inneholder også en epilog der Tesman igjen befinner seg på fjellet. Vi forlater Tesman, Bergmann, Harriet og også Susanne der på en hyttetrapp ved Vinstervann:

Han følte at Susanne sto rett bak ham, slik hun så ofte hadde gjort når det kom fremmede og spurte om veien. Hun pustet ham i nakken og var for et øyeblikk levende igjen. (263)

Bokens fire mellomspill er dedikert henholdsvis Bergmann, Iselin og Harriet, og fungerer alle som en slags akseleratorer for romanens handling. Stemningen i Bergmanns mellomspill mellom del to og tre er forholdsvis rolig, likeledes er det med mellomspillet mellom del fire og fem, som er viet Iselin Weber. Disse mellomspillene fungerer som en pustepause i en ellers ganske opprevet stemning. De flater ut spenningskurver for å la leseren og kanskje også romanen selv innhente den til tider uhyggelige spenningen ordene frembringer i delene mellom mellomspillene. Noe annet er det med mellomspillene mellom del tre og fire og del fem og seks, der Harriet spiller den sentrale rollen. Begge disse passasjene øker spenningen, setter opp tempoet og fremelsker den uhyggelige stemningen som ligger latent i romanen.

Romanens komposisjon står klart i samsvar med det musikalske som tema i romanen, og slik blir komposisjonen på en kledelig måte knyttet til tematikken, ikke bare til oppbygningen av romanen. Kompositorisk er det spennende å trekke linjer mellom Sibelius' syv symfonier og bokens syv deler. I likhet med Sibelius' syvende symfoni har romanens syvende del bare én sats. I denne delen er det ikke rom for flere sinnsstemninger, Tesman føler seg allerede fortapt, han er sint og irritert.

Sibelius' tredje og femte symfoni skiller seg også ut fra den klassiske symfoni med fire satser; Sibelius har valgt å heller dele symfoniene i tre satser. Det er imidlertid den tredje og den femte delen i romanen som er de mest dramatiske og innholdsrike. Forbindelsen mellom musikken og romanen vil diskuteres videre under kapittel 3.3., «Til musikken».

Komposisjonen virker gjennomtenkt når det gjelder spenningen mellom Tesman og hans verden, og også med tanke på de interne spenningene i ham selv. Uten at stigningen blir jevn og forutsigbar, er romanen komponert slik at spenningen til enhver tid blir gitt det spillerom den har behov for. Bokens oppdeling i deler og mellomspill, og dens åpenhet for spenningskurvene, fremstår som en leservennlig og absolutt betydningsfull komposisjon.

1.2.4. JOHN DONNES EPIGRAF

Tesmans komposisjon er spennende da den er bygget opp som et musikkstykke med deler og mellomspill. Romanen innledes med en epigraf Bjørnstad henter fra *The Anniversary* av John Donne:

*Who is safe as we? where none can do
Treason to us, except one of us two.*

Der mange forfattere lar epigrafen stå uten noen videre oppfølging, men mer som et hint leseren bør forstå etter å ha lest romanen, vender Bjørnstad ganske kjapt og konkret tilbake til sin epigraf:

*The Anniversary, av åpenbare grunner Susannes yndlingsdikt, og han hadde elsket henne for det: «Two graves must hide thine and my corse/If one might, death were no divorce.» Og deretter, selve mottoet for deres kjærlighet, fra midten av det formfullendte diktets tredjevers: «Who is safe as we? where none can do/ Treason to us, except one of us two.» Herregud, hadde han tenkt, hvordan kunne han glemme at det diktet skulle leses i begravelsen?
Utilgivelig! (32)*

Også senere kommer Tesman tilbake til Susannes fascinasjon for Donne: *Susanne utviklet sin engelsk til perfeksjon og ble en slags amatør ekspert på John Donne (...)* (183), og videre: *Åh, Tesman kunne ennå høre stemmen hennes, Susannes stemme, når hun snakket om John Donne, sin aller største helt, som han hadde glemt å lese noe fra i begravelsen!* (184)

Bjørnstad velger seg et velbrukt sitat, skrevet av en mann som siteres i det uendelige, men som likevel ikke mister sin kraft. Ved å velge John Donne som Susannes helt menneskeligjør han henne og hennes smak. I likhet med mange av Bjørnstads andre romaner er *Tesman* fullspekket med referanser til kultur, musikk, litteratur og kunst. Valget av den referansen som kanskje fremstår som en av de viktigste fordi den er blitt tildelt romanens aller første ord, bør være veloverveid og gjennomtenkt, noe jeg mener det virker å være i dette tilfellet. Epigrafen forteller oss også noe om Tesman og Susannes tosomhet. Hun føler seg bundet til ham og er på et nivå avhengig av ham, og nær ham. Samtidig opplever han henne som så langt borte. De to ressurssterke fagpersonene som har gjort det til sitt yrke å hjelpe andre, klarer ikke å hjelpe seg selv eller forholdet til den andre. De er låst fast til hverandre, det finnes ingen utvei fra ekteskapet mellom dem.

2.2. SEKSUALITET

2.2.1. DET ER VÅR TUR TIL Å LIGGE ØVERST!

Parolen feminister gikk under i 8. mars-tog for tretti år siden, er et eksempel på hvordan feministers kamp for likestilling i høy grad ble seksualisert på syttitallet. I løpet av disse årene utviklet det seg en maktkritisk holdning til seksualitet, og å frigjøre kvinnens seksualitet ble en kampsak for feministene. Mange feminister konsentrerte seg om kulturens problemer rundt seksualiteten, og mye av den feministiske litteraturen omhandlet sex som undertrykkelse. De tok opp kampen mot porno og fokuserte på det hierarkiske aspektet ved sex, samtidig som de stadig understreket at seksualitet var en av menns måter å undertrykke kvinner på. Wenche Mühleisen skriver i *Kjønnsforskning, en grunnbok* at

(...) dermed tok det ikke lang tid før seksualiteten igjen var innskrevet i en gammel patriarkalsk, binær «sannhet» om kvinners og menns seksualitet som vesensforskjellig. Hans: genital, aktiv, dominerende og undertrykkende. Hennes: forsiktig, diffus, omsorgsfull og egalitær (Lorentzen og Mühleisen 2006:257).

Feministenes engasjement var i høy grad med på å utforme en definisjon av seksualiteten, en definisjon som fortsatt gjør seg mer eller mindre gjeldende i dag. Menn har altså i mindre grad enn kvinner vært deltagende i definisjonsprosessen av seksualiteten.

I dette kapitlet tar jeg opp seksualitet som problematisk for den moderne mannlighet. Jeg har valgt å peke på definisjonsprosessen på syttitallet fordi jeg mener den har vært med på å skape noen av de problemene menn kan støte på i møte med dagens bilde av seksualitet. Jeg vil vise at Tesman har problemer med å forholde seg til sin egen seksualitet da han ikke finner rom for denne i sin kjønnsrolle.

Jeg velger å innlede diskusjonen rundt moderne mannlighets seksualitet skildret i skjønnlitteratur med tre kvinnenavn og deres historie. Dette er ikke fordi seksualitet er lettere å knytte til kvinner, men fordi disse tre kvinnene har innført spennende momenter rundt Tesman og hans seksualitet.

Videre vil jeg diskutere mannens frykt for kvinnen og aggresjonen som oppstår i Tesmans møte med denne uforståeligheten. Jeg forholder meg i den sammenheng til det tradisjonelle skillet natur (kvinne) – kultur (mann). Jeg har ikke i stor grad problematisert det begrensede og kanskje foreldede begrepsparet, jeg anvender begrepene som redskap og hjelpemidler for å formidle en diskusjon rundt, og en analyse av, *Tesman* og problemstillinger knyttet til mannlighet. Camille Paglia kunne også vært problematisert og behandlet i lys av annen moderne kjønnsforskning, men jeg har ikke valgt å vie rom til det her. Jeg forholder meg kritisk til hennes essensialistiske syn på kjønn samtidig som jeg støtter meg til hennes teorier fordi jeg mener de så godt fremhever og understreker viktige aspekter ved min argumentasjon.

Mühleisen peker på seksualitetens evige problematiske stilling i samfunnet og mener at en av grunnene til dette er at

Seksualiteten befinner seg et sted mellom feiring av lyst, overskridelse, mangfold – og seksualitet som kilde til mange problemer, bekymringer og reguleringer (Lorentzen og Mühleisen 2006:263).

I denne sammenhengen er det viktig å problematisere seksualiteten fordi den er et sentralt aspekt ved maskulinitet skildret i moderne litteratur. Jeg mener at å undersøke Tesmans seksuelle sider, fører til en dypere forståelse både av hans karakter og av den maskuline mentaliteten fremstilt litterært, som er denne oppgavens problemstilling og tema.

2.1.2. SUSANNE MARSTEINER

Tesman kan virke som en aseksuell figur i en tilsynelatende aseksuell roman. *Tilsynelatende*, fordi seksualiteten likevel ligger der som en spenning rett under overflaten. Det er intet oppsiktsvekkende med en aseksuell roman, dem finnes det mange av, men denne romanen er interessant i en slik sammenheng fordi den i mine øyne allikevel absolutt tar opp seksualitet som et av sine temaer og kretser rundt det på en finurlig og nærmest skjult måte, den problematiserer Tesmans seksualitet nettopp ved å fortrenge den. For det er duket for seksualitet i historien om Tesman. Han har vært gift i mange år, hans kone har muligens hatt et forhold til hans bror, han har selv en elskerinne og en kamerat som uten blygsel forfører hans niese. Allikevel snur romanen i døren hver gang den nærmer seg noen av soverommene og tilsynelatende er på god vei til å tilføre historien og dens karakterer enda en dimensjon, nettopp den seksuelle. Men seksualitet blir aldri gjort til overflatestoff i denne romanen, skriften tar aldri tak i det seksuelle, som blir henvist til en plass mellom linjene, til steder der det uskrevne og leserens fantasi møtes.

Det mest naturlige utgangspunktet for å tre inn i Tesmans seksualitet ville være gjennom hans ekteskap. Vi får også et innblikk i Susannes forhold til sin egen seksualitet og kropp idet romanen åpner kort for en beretning om deres sexliv:

Og det var da han fikk henne, skjødesløs som hun var med sin egen kropp. Han tok henne der og da, på studenthybelen på Sogn, og hun ydet ikke nevneverdig motstand, for hun så at sengetøyet var rent, merket at vinen var god, og denne underlige Tesmans nære vennskap med Cornelis Vreeswijk ble jo bare mer og mer fantastisk, så hun gjorde som hun så ofte før hadde gjort i sitt relativt korte liv: Hun la seg ned i en fremmed gutts seng med et søvnløst gjesp. (49)

Susanne virker altså uinteressert og uengasjert da hun skal til å ha sex med Tesman, og hun er tydelig heller ikke særlig engasjert under samleiet: (...) *avslappet som hun var mens det hele pågikk, og med øynene lukket (50)*. Også natten etter begravelsen

refereres det til Susannes lukkede øyne: *Han kunne så tydelig se for seg hennes lukkede øyne når de lå med hverandre.* (32) Det er tydelig at tanken på deres sexliv er vond for Tesman etter at Susanne er død. Etter å ha sittet hele natten i en slags tankerus, begynner han å se for seg Susanne mens de har sex, og: *Det var da han hadde tent på peisen og begynt å brenne noen av papirene, gjenstandene.* (32)

På det seksuelle plan forventer ikke Tesman noe av Susanne, hans tilbedelse av henne fører til en overdreven aksept. Da han presenterer sin unge forlovede for Vreeswijk på Club 7, tenker han: *Ja, selv om de til slutt også ønsket å gå til sengs med hverandre, ville ikke Tesman ha hindret det.* (53) Og videre:

Han ønsket seg Susanne Marsteiner, uansett hvilke premisser hun satte for samlivet, ja, om hun hadde utformet en papiravtale der hun forbeholdt seg retten til å være utro når det passet henne, ville han ha skrevet under, fordi han virkelig ville ha henne uansett (...) (53)

Det er slike utsagn som viser Tesmans masochistiske side. Det er som om han virkelig ønsker at Susanne skal ha sex med andre. Ønsker han på denne måten å utydeliggjøre seg selv som seksuell? Kanskje er dette hans måte å slette sitt eget seksuelle jeg på, han ønsker å fjerne seg fra både den kroppslige og den seksuelle delen av seg selv. Han utydeliggjør og degraderer seg selv fordi han både fremhever og aksepterer Susannes seksualitet samtidig som han nekter å godta sin egen. Men at han godtar hennes seksualitet, betyr ikke at den er å finne, verken for ham eller for leseren. Det er ikke god kjennskap til Susanne som gjør at Tesman nærmest tar for gitt at hun har en seksuell side hun vil utfolde. Det er mangelen på ærlighet og egentlig kjennskap til hverandre som får Tesman til å overse at kanskje er denne flukten fra seksualiteten noe han og Susanne har til felles. Tesman og Susanne er ikke ærlige mot hverandre, derfor blir det komplisert og nærmest umulig å skulle kartlegge deres seksualitet eller eventuelle aseksualitet. Nettopp dette er med på å gjøre det seksuelle aspektet ved disse figurene desto mer interessant.

Vi får ikke mange opplysninger om Susannes seksuelle sider, men ut fra den informasjonen romanen nærmest smugler ut til oss om historiens seksualitet, kan vi få inntrykk av at hun i hvert fall ikke direkte kobler sex til følelser. Dette kan vi slutte ut fra hvordan hun oppfører seg da hun og Tesman har sex på studenthybelen på Sogn.

Hun virker fraværende og er ifølge Tesman skjødesløs med sin egen kropp. Hun legger seg ned i sengen med et gjesp, altså virker hun uengasjert og lite levende. Vi får vite at Susanne har hatt en del tilfeldig sex før hun møter Tesman, men det er ikke mye annet vi får vite om hennes seksualitet. I likhet med Tesman kan hun fremstå nærmest aseksuell. Hun ser ikke ut til å ha noe glede av sex, men hun ser ut til å ha en forståelse av at sex kan være et middel. Enten for å oppnå noe eller rett å slett for å slippe problematiseringen av sin egen seksualitet. I stedet for å forklare sitt forhold til sex velger hun kanskje den enklere utvei, hun har sex for å slippe å nærme seg det seksuelle aspektet ved sin egen person. Det er en falsk nærhet fordi hun på ett plan er så nær Tesman når de har sex, samtidig som hun er så langt borte. For kanskje er det nettopp ved å ha sex at hun fjerner hun seg fra selve seksualiteten.

2.1.3. ISELIN WEBER

De fleste utenomekteskapelige forhold er i større eller mindre grad knyttet til sex. Det blir da interessant å se på det spesielle forholdet Tesman har til Iselin Weber, som introduseres for oss som hans elskerinne. Tesman har lyst til å ringe henne for å få trøst etter Susannes begravelse, men holder seg for god til det da han innser at han er full, og at det å bruke henne som trøstepute ville vært sjofelt. Romanen påpeker at Tesmans eneste motivasjon for å være utro var at Susanne var utro. Han har altså ingen agenda som innebærer bedre, mer spennende eller hyppigere sex idet han innleder et forhold til Iselin. Men er hun kun en hevn, eller er det noe Tesman søker hos henne som Susanne ikke kan gi ham? Et av bokens mellomspill vies Iselin Weber og Tesman som ligger hos henne og hviler. Han tenker på at Susanne nok kan se ham dersom det finnes en himmel og hun befinner seg der, *Men hva spiller det for rolle, tenkte han videre. Susanne ville knapt reagert på å få vite om den stusslige og håpløse forbindelsen med Iselin Weber om hun hadde levet.* (173) Tesman ser altså på forholdet som noe stusselig og håpløst selv om han i samme tankerekke beskriver henne som *den snille, vakre, robuste og nøysomme Iselin*, (173) Han skammer seg over sin egen karakterløshet, og spør seg selv hvorfor han var nødt til å gå til Iselin nå. Nå som det er flere år siden de har ligget sammen, nå som det heller ikke var noe vennskap mellom dem. Det mest i øynefallende ved forholdet mellom Tesman og Iselin er mangelen på seksualitet, all den stund det antydes at de har inngått et forhold

på overveiende seksuelle premisser. Det kommer altså frem at det har vært noe seksuelt mellom dem, men at det nå er over. Senere i historien oppsøker Tesman henne for å ha sex med henne en siste gang. Hendelsen skildres kaldt og kort i romanen:

De vekslet et blikk og hun skjønnte at han kom som noe mer enn en venn, denne gang. Det var så lenge siden. Et voldsomt, brutalt behov veltet opp i ham. Men hun var ikke redd, tenkte han. Hun ville det samme selv. Etterpå sa han «Vi kan ikke gjøre det mer. Jeg vet at du forstår. Dette var aller siste gang.» Nå var han helt alene. (220)

Det er verdt å merke seg at Tesmans lyst på sex begrunnes som et voldsomt og brutalt behov. Hva er det som gjør at Tesman går ut ifra at en kvinne skal bli redd hans seksuelle følelser overfor henne? Han er i en opprevet sinnsstemning fordi han kommer rett fra sitt hevnbesøk hos Bengt Swedin, som resulterer i at han føler *en merkelig tilfreds fornemmelse: Nå hadde han handlet, nå hadde han gjort noe med situasjonen tenkte han, etter alle disse årene med handlingslammelse. (220)* At disse to hendelsene settes så tydelig i en sammenheng, gjør at vi får inntrykk av at begjæret hans er noe han har latt ligge i alle disse årene og som han nå lar få fritt utløp.

Iselin Weber er viktig fordi hun belyser det seksuelle aspektet ved Tesmans karakter, men det blir tydelig for oss at hun i kraft av seg selv ikke er viktig for Tesman. Hun er altså viktig fordi hun er til stede, men ikke fordi hun er Iselin Weber.

2.1.4. HARRIET MARSTEINER

Tesmans niese er den tredje og siste kvinnen som kan belyse seksuelle aspekter ved romanen. Åpenbart på grunn av hennes seksuelle relasjon til Tesmans venn Bergmann, men også i kraft av å være en ung kvinne Tesman må forholde seg til på et ikke-seksuelt plan fordi hun er et familiemedlem. Det blir etter hvert klart for oss at Harriet vekker farsfølelser i Tesman. Men før dette blir klargjort, finnes det et punkt i romanen der hans følelser for henne balanserer på stram line. På den ene siden ligger seksuelle, forbudte følelser latent, på den andre siden godtatte fars-substitutt-følelser.

Selv om det fort tipper over til «de riktige» følelsene, synes jeg dette korte øyeblikket av tvil i romanen absolutt er interessant å se nærmere på. Den første pekepinn på at Tesman kanskje nærer seksuelle, eller i hvert fall ikke-familiære følelser for Harriet, ligger i det at hun ligner på Susanne. Oftere og oftere påpeker Tesman likheten mellom de to: *Men han kunne se så godt, enda tydeligere nå, at hun hadde mange av Susannes trekk.* (105). At han sammenligner Harriet med Susanne, skaper en forvirret kobling mellom de to, hvor både leseren og Tesman ledes hen til tanken om at hun til slutt kan bli Susanne for ham.

Han hadde ikke tenkt på det så ofte før, men nå som Susanne var død, var det som om han lette etter konkret bevis, og Tesman var i en helt annen sinnsstemning nå enn sist han hadde sett henne. Han følte plutselig godhet for den unge, forvirrede jenta. Han var nesten tredve år eldre enn henne. (105)

Vi vet at følelsene for Harriet ender opp i et slags halvhjertet forsøk på å hjelpe henne og være som en far for henne, men romanen holder oss likevel et øyeblikk lenger enn nødvendig på den stramme linen der vi ikke vet hvilken retning hans følelser vil ta. Det er som om romanen slik insisterer på at vi skal merke oss øyeblikket der kanskje Tesman selv er i tvil om hva det er han føler for Harriet. Han må ta seg i nakken og klargjøre følelsene sine både for seg selv og for leseren:

Han måtte bare, tenkte han, passe på at han ikke lot henne overta noenslags omsorg for ham. Menn som ikke kunne klare seg uten en kvinne som hushjelp, trøster eller sengepartner, var patetiske. Å bli sengepartner med Harriet kom selvsagt ikke på tale, men hushjelp? (min utheving.) (107)

Jeg mener vi kan se på dette øyeblikkets tvil som et godt eksempel på romanens måte å kommunisere det seksuelle ut til leseren på.

Det er Harriet som fører det ville og ukontrollerte inn i Tesmans liv, og i mellomspillet med det dionysiske preget, når vi et høydepunkt. Tesman og Harriet befinner seg i Marsteiner-villaen, de er fulle, og Tesman foreslår at Harriet skal prøve noen av Susannes klær før han gir dem vekk, noe som fører til en slags absurd mannekengoppvisning.

Harriet smilte hjelpeløst til ham. Som om de begge nektet å leve uten henne, tenkte han, å innse at hun var død. For denne makabre seansen gjorde henne plutselig levende igjen. Hun sto opp fra de døde i Harriets skikkelse. (...) Susanne var ikke død! tenkte Tesman forferdet. Som om den døde allerede hadde tatt plass i denne unge kvinnen. Som om alt skulle leves om igjen. (211)

Sitatets siste setning understreker min tolkning om at Harriet kan komme til å bli Susanne for Tesman. Harriet kan også representere det som for Tesman er noe fullstendig ukontrollerbart og til tider fryktingytende, nettopp hans egen seksualitet.

2.1.5. FRYKTEN FOR KVINNEN

Et interessant aspekt ved beskrivelsen av det første samleiet til Tesman og Susanne er Tesmans refleksjoner rundt det etterpå. Hans frykt og uforståelighet stilt overfor kvinnen kommer tydelig frem idet han sammenligner hennes kropp med et tempel: *Uansett var han livredd for å trå feil. I Marsteinertempelet fantes det flere uskrevne lover. Det ante ham fra første øyeblikk, at enkelte feilgrep ville være utilgivelige. (49)*

Det skapes her en avstand mellom kjønnene. Mannens følelse av utilstrekkelighet og mangel på forståelse overfor kvinnen kommer til syne også idet Tesman utbryter: *Åh, hvilken finurlig balansegang, hvilken mangel på selvfølgelighet (...)* (49) Det er ingenting ved kvinnen som er selvfølgelig, hun er for ham et mysterium. Et slikt mysterium er ofte utgangspunkt for en fascinasjon, og vi kan jo også finne eksempler på at Tesman fascineres av Susanne. Men mer interessant er det at denne følelsen av uforståelighet også kan føre til en aggresjon, slik den på sett og vis gjør i Tesmans tilfelle. Dersom Tesman rammes av aggresjon i møte med kvinnen, fremstilles hans aggresjon i romanen som mer skjult og mindre åpenlys enn i følgende sitat:

(...) akkurat som en kvinne på vei inn i overgangsalderen venter, rasende, på neste menstruasjon. For et ekkelt bilde! Aggressivt. (76). At Bjørnstad lar ordet «aggressivt» stå slik for seg selv, slår leseren som viktig fordi det fraviker fra skrivemåten Bjørnstad bruker ellers i romanen. Ordet får slik noe umiddelbart over seg og viser oss samtidig at Tesman har reflektert over menns aggresjon. Det blir også

tydelig for oss at Tesman ønsker å ta avstand fra denne aggresjonen, da han allerede i neste linje uttrykker at

Menn som gjorde seg morsomme på bekostning av kvinnenes menstruasjonsykluser og aldringsprosesser var det verste han visste. Mannfolk som hadde så mye bitterhet inne i seg at de gikk omkring som potensielle drapsmaskiner. (76)

Tesman viser altså til en slags maskulin aggresjon mot kvinner, som han selv forarges over. Etter Bjørnstads utheving av ordet «aggressivt» er Tesman kjapt ute med å fordømme menn som har slike følelser. Idet vi tror vi er kloke på Tesmans standpunkt når det gjelder mannens aggresjon, overrasker han oss ved allikevel å innrømme at han er en del av den mannligheten som er i stand til å nære slike følelser:

Like fullt hadde Tesman tenkt tanken, og vant som han var til å analysere seg selv, både av faglige grunner og rent private, måtte han innrømme at denne aggresjonen måtte ha noe med Susanne å gjøre, at den hadde sitt opphav i noe dypere enn at han, som alle nyslåtte enkemenn, bebreidet henne for at hun var død. (76)

I dette avsnittet reflekterer Tesman over følelsen han får, han lurer på hva aggresjonen har opphav i, og han innser at det handler om noe mer enn en bebreidelse av Susanne fordi hun er død. Det viser seg altså til slutt at Tesman må innrømme for seg selv at han, i likhet med så mange andre menn, føler en slags aggresjon som stammer fra en uforståelighet eller en frykt overfor kvinnen.

2.1.6. NATURKVINNEN OG MYTEN OM DEN TANNETE VAGINA

Sentralt i Camille Paglias verk *Sexual Personae* står hennes idé om mannens frykt for kvinnen eller naturen. Marit Synnevåg skriver i innledningen til sin oversettelse av Paglia:

Naturen identifiseres med kvinnen, kulturen med mannen. Der andre ser eksistensielle problem og metafysiske anfølelser ser Paglia mannens frykt for naturen og for kvinnen (Synnevåg 2000:6).

Paglia viderefører i høy grad det tradisjonelle skillet natur – kultur, der kvinnen forbindes med natur og mannen med kultur. Paglia hevder at: *Sex is the point of contact between man and nature, where morality and good intentions fall to primitive urges* (Paglia 2001:3). Vi ser lite av Tesmans «primitive urges» eller natur, men får en smakebit idet han mister kontrollen og tilsynelatende føler en slags aggresjon mot kvinnen. Dersom vi følger Paglias teori, vil Tesman svært sjelden være i kontakt med sine «primitive urges» eller naturlige sider nettopp fordi han er så lite seksuell, og ut fra tekstens antydninger sjelden har sex. Hva sier dette om ham? Det bygger i hvert fall opp under min påstand om at han er en særdeles kontrollert mann, fanget i det som for ham virker som et svært kontrollert kjønn. Han klarer ikke å finne plass til dette primitive og seksuelle, idet han streber etter å finne seg til rette i den moderne manns kjønnsrollemønster og de begrensninger og regler kjønnset legger på ham som person.

Tesman ville neppe følt seg komfortabel med alle Camille Paglias mange bastante meninger om mannlighet, men i det følgende sitatet viker hun plutselig et stykke unna sin egen teori om det åpne seksuelle samfunn:

Happy are those periods when marriage and religion are strong. System and order shelter us against sex and nature. Unfortunately we live in a time where the chaos of sex has broken into the open (Paglia 2001:25).

Her tror jeg Tesman ville følt seg truffet. Han søker en slags orden eller kontroll, noe som kan sperre ute den naturen og kvinnen han frykter. Men det er ikke bevisst at han frykter kvinnen og søker å sperre henne ute, hans frustrasjon og tidvise aggresjon overfor henne stammer bare fra hans egen mangel på forståelse. Det er ikke noe nytt at mennesker frykter det de ikke vet hva er.

Mannens frykt for kvinnen er ikke et moderne fenomen som tilhører dagens mannlighet, allerede Freud mente at mannen alltid har en angst for kvinnen, og at hun for ham alltid vil være noe mystisk som han ikke forstår. Det nye aspektet

ved fenomenet er kanskje heller hvordan mannen takler denne frykten. Tesman er slik en moderne mann i det henseende at han på et nivå er seg bevisst denne frykten. Han opplever seg selv til tider som fremmed eller utilpass i sitt eget mannlige kjønn, noe som naturligvis vil få ham til å reflektere over sin egen kjønnsstilhørighet.

Mannlig frykt og kvinnelig makt er sentrale begreper hos Paglia, og hun trekker frem et kanskje ekstremt eksempel når hun diskuterer emnet. Hun lar myten om den tannede vagina illustrere sine tanker rundt disse begrepene. Myten går ut på at enhver vagina metaforisk sett er utstyrt med hemmelige tenner, fordi mannen ved ethvert samleie trekker seg ut som mindre enn han var da han kom inn. Den indianske nordamerikanske versjonen av myten går ut på at

A meat-eating fish inhabits the vagina of the Terrible Mother; the hero is the man who overcomes the Terrible Mother, breaks the teeth out of her vagina, and so makes her into a woman (Paglia 2001:47).

Jeg bringer på banen myten om den tannede vagina ikke fordi den er et såpass seksuelt eksempel på mannlig frykt eller i dette tilfelle kastrasjonsangst, men fordi den er en indikator på noe større. For selv om frykten her manifesteres seksuelt, handler det om kampen mellom mannen og naturen, slik Paglia ser det: *The toothed vagina is no sexist hallucination: every penis is made less in every vagina, just as mankind, male and female, is devoured by mother nature (Paglia 2001:47).*

Myten springer altså ut fra mannens frykt for kvinnen slik frykten manifesterer seg seksuelt hos mannen, men kan videre ses på som et symbol for den evige kampen mellom natur og kultur. Jeg mener denne kampen er svært aktuell for den moderne mannlighet fordi hans kulturbundne fornuft alltid i høy grad vil måtte kjempe mot naturen. Mannen ser kvinnen som en del av naturen, og slik dras konflikten igjen ned på et mer personlig eller kjønnnet nivå, fordi skillet natur – kultur kan oppleves som selve skillet kvinne – mann.

2.1.7. ASEKSUELL SKRIFT, SEKSUELL ROMAN

Jeg har under avsnittet om både Susanne og Harriet Marsteiner vist at seksualiteten undertrykkes og fortrenkes. Jeg har også i min lesning lagt vekt på at det er nettopp

fortrengningen og benektelsen av seksualiteten som synliggjør dens tilstedeværelse i romanen. Jeg mener det pågår en kamp i *Tesman*, en kamp mellom roman og skrift der formidling av seksualitet er romanens seier og skriftens tap. Begrepet roman dekker i dette tilfellet historien, slik ordet brukes i narratologisk forstand. Jeg bruker begrepet *roman* i vid forstand, det representerer bokens handling, og historien om Tesman. Det jeg i denne sammenheng vil kalle *skriften*, representerer på den annen side selve narrasjonen eller det diskursive aspekt. Jeg mener å se at skriften motkjemper romanens ønske om å formidle seksualitet i *Tesman*.

Det er noe tvunget, noe påtrengende i måten romanen presser det seksuelle ut i skriften på. Det er som om skriften ikke vil godta emnet, men romanen vil ha det frem og må presse det ut mellom linjene, eller uttrykke emnet som små usikkerheter for at det ikke skal få for stor gyldighet. Kampen om formidling av seksualitet er med på å fremheve og understreke det seksuelle aspektet. Romanens kamp for å presse frem et slikt seksuelt aspekt i teksten gjør at vi forstår at det er noe viktig romanen vil si oss. Noe som leseren bør få med seg til tross for motstanden i skriften. Dette momentet i teksten er med på å skape en ny dybde hos karakteren Tesman fordi vi kan se på den tekstlige kampen som et symptom også hos ham. I hans karakter foregår også en kamp, der det seksuelle ikke får slippe til nettopp fordi Tesman er en moderne mann som sliter med å finne tilhørighet innenfor sitt eget kjønn. Han finner ikke rom for seksualitet i seg, og sannsynligvis skremmes han av sitt eget begjær. Derfor tror han Iselin skal bli redd da han kommer til henne som noe mer enn en venn. Derfor lar han Susanne ha sex med andre dersom hun vil det.

Harriet er kanskje det punktet i teksten hvor romanen i størst grad vinner kampen over skriften i å uttrykke det seksuelle og det frie.

Etter å ha belyst Tesmans seksualitet fra flere vinkler danner vi oss et ganske sammensatt bilde av både hans og romanens forhold til seksualitet. På flere punkter formidler altså romanen seksualitet, men den gjør det ikke ved hjelp av Tesmans ord og tanker. Ofte ville en roman velge sin protagonist for å formidle et slikt aspekt ved seg selv, men det er ikke tilfelle i *Tesman*.

Fortrengningen av seksualiteten er som sagt det som også synliggjør og understreker den. Denne fortrengningen skaper en spenning mellom det som kommuniseres av romanen og det som fortregnes av skriften. Spenningen gjør ikke bare lesningen av romanen mer spennende, den speiler også en spenning i Tesman.

Romanen og dens antagonist knyttes sammen via en slik problemstilling der det foregår en slags kamp mellom det uttalte og det som ikke sies, men som romanen kanskje likevel fanger opp og formidler til leseren. Ved en overveiende høy bruk av fri indirekte diskurs sår Bjørnstad tvil om hvem det er som formidler sitt syn.

Menn som gjorde seg morsomme på bekostning av kvinnenes menstruasjonsykluser og aldringsprosesser var det verste han visste. Mannfolk som hadde så mye bitterhet inne i seg at de gikk omkring som potensielle drapsmaskiner. (76)

Sitatet reflekterer tydelig både fortellerens og Tesmans stemme. At utsagnet starter hos Tesman, men så utvikler seg og overgår hans perspektiv og bevissthet, gjør at utsagnet nærmest får status som en allmenn sannhet.

Han måtte bare, tenkte han, passe på at han ikke lot henne overta noen slags omsorg for ham. Menn som ikke kunne klare seg uten en kvinne som hushjelp, trøster eller sengepartner, var patetiske. Å bli sengepartner med Harriet kom selvsagt ikke på tale, men hushjelp? (107)

Det at en blir nødt til å spørre seg hvem det er som taler her, understreker Tesmans tvetydige rolle som forteller, og utvider spenningen som kampen mellom roman og skrift tilfører romanen. Den frie indirekte diskursen er med på å understreke at Tesman er en upålitelig forteller, hans subjektive stemme forteller ikke nødvendigvis sannheten. Tvetydigheten disse sitatene skaper, er også med på å skape spenning idet romanen og dens forteller får overgå Tesmans perspektiv, og romanen får en autoritet som så å si overskrider tekstnivået.

Romanen må med andre ord smugle ut til oss lesere den seksualiteten den ser som sin oppgave å formidle. Det seksuelle aspektet ved *Tesman* har vist seg å være konfliktfylt og problematisk, interessant og utfyllende. Jeg mener seksualiteten er en viktig del av denne romanen, slik den også er en viktig del av en moderne mannlighet.

2.2. FRUKTBARHET OG FARSKAP

2.2.1 LITTERÆRE FEDRE

Med utgangspunkt i det barnløse ekteskapet mellom Tesman og Susanne rører Ketil Bjørnstad i *Tesman* ved tematikken rundt farsrollens betydning som komponent i en maskulinitet. Er det å få barn med på å definere en mann som mann? Inngår det å få barn som en del av den maskuline skaperkraft? Hva vil det da si for en mann at kvinnen han elsker og lever med, fratrar ham muligheten til å få barn med henne?

Tesman står ikke alene som barnløs figur i moderne norsk litteratur. Solstads menn får sjelden barn, men opptrer stadig som en slags stefedre for barn av kvinnen de deler livet med. Bjørnstads Erling Fall (*Fall* 2001) opptrer som far for Merete Bøvers barn fra tidligere ekteskap. Ludvig Hassel (*Ludvig Hassels tusenårsskifte* 2002) har to barn som han føler seg svært fremmed overfor. Per Pettersons prisvinnende *Ut og stjele hester* (2003) omhandler blant annet forholdet mellom far og sønn. Lars Saabye Christensen skriver om forholdet mellom barn og sine fedre i blant annet *Halvbroren* og *Maskeblomstfamilien*. Mitt poeng er at moderne norsk litteratur som leses av de store massene, har fokusert mye på fedre og farskap, også i forbindelse med den moderne mannsrollen som også blir tema i disse bøkene.

Det er fruktbarhetstematikken som er med på å skape det intertekstuelle forholdet mellom Bjørnstads og Ibsens Tesman. I *Hedda Gabler* er brenningen av manuskriptet som omtales som et barnemord, uten tvil en av de viktigste scenene. Også Heddas antatte graviditet spiller en stor rolle i vår forståelse og tolkning av dramaet.

I det følgende vil jeg diskutere hvorvidt farsrollen og evnen eller lysten til å skape barn er en del av en mannlighets- eller maskulinitetsfølelse hos en mann. Med utgangspunkt i Tesmans barnløshet, Susannes abort, og konsekvensene

dette får for *Tesman*, vil jeg forsøke å belyse flere sider ved en fruktbarhetsproblematikk. Jeg vil imidlertid starte med å se på farsrollen i et historisk perspektiv fordi jeg mener det er en interessant tilnærming til dagens farsrolle.

2.2.2. HVEM ER BARNETS FAR?

Usikkerheten knyttet til hvem som er barnets far, har til alle tider eksistert. I dag har vi farskapstester som kan avgjøre hvem som er far til et barn, men det interessante ved spørsmålet er ikke svaret, men nettopp at det alltid kan stilles. For her ligger det som er og alltid vil være den største forskjellen mellom far og mor; farsrollen er mer en usikker, ustabil og på mange måter usynlig kulturell rolle, mens morsrollen i høyere grad er biologisk og stabil. Jeg finner det både interessant og viktig å diskutere fedre selv om utgangspunktet for denne oppgaven, *Tesman*, ikke er far. For hans barnløshet er et viktig aspekt ved romanen, og for å få en bedre forståelse for romanens tanker om fruktbarhet og mannlighet, mener jeg det er viktig å kaste et blikk på farsrollen og dens innflytelse på mannligheten.

Historisk har farsrollen vært gjennom mange forandringer. Maskulinitet og farskap har i tidligere tider vært tett knyttet sammen, på 1800-tallet ble faderlige trekk sett på som maskuline, og Lorentzen påpeker at (...) *menns lekfullhet og samvær med barna i form av lek, er tydelig en del av 1800-tallets mannlighet* (Lorentzen (red.) 2006:144). I dag er kanskje ikke forbindelsen mellom farskap og maskulinitet like ukomplisert og implisitt. Sannsynligvis oppsto mange av de problemene som i dag knytter seg til forbindelsen mellom farsrollen og maskulinitet mot andre halvdel av 1800-tallet, da tanker rundt moderlighet og morsrollen var i fokus i høyere grad enn før. Kvinnelighet og moderlighet knyttes sammen, og fødsel blir sett på som en ideologisk viktig faktor i oppbyggelsen av en «moderlighetens filosofi» (Lorentzen (red.) 2006:143). Ekenstam hevder at kvinner mot slutten av 1800-tallet ble rammet av et behov for å definere seg selv som kvinne, og så på sin forbindelse til barna de fødte som et viktig ledd i denne definisjonsprosessen. Samtidig ble far presset ut på sidelinjen og fikk tildelt rollen som støttespiller for mor. Far fikk mindre direkte kontakt med barnet fordi han måtte gå gjennom mor.

Far ble altså skjøvet stadig lenger vekk fra barnet på 1800-tallet, men situasjonen har endret seg siden da og frem til i dag. Det er klart at dagens økende

fokus på menn og mannsforskning også har bidratt til debatt rundt dagens farsrolle. *Tesman* inngår i denne debatten ved at man i et skjønnlitterært perspektiv kan fokusere på, og belyse, problemstillinger som omhandler farskap og maskulinitet.

Jeg vil påstå at farsrollen er en viktig del av mannligheten fordi den er med på å forme en manns maskulinitets- eller mannlighetsfølelse. At debatten rundt rollen som far, og fedres kjønnsrolle generelt, opptar en større del av både medier og folks bevissthet i dag enn før, er et skritt i riktig retning for full rettferdighet og forståelse rundt en far og hans mannlighet.

2.2.3. TESMANS BARNLØSHET

I likhet med Hedda Gabler dør Susanne Marsteiner for egen hånd uten å ha satt barn til verden. Ganske tidlig i forholdet mellom henne og Tesman blir Susanne gravid, og da hun bestemmer seg for å ta abort, overbevises Tesman om at han i hennes øyne ikke er verdt å få barn med.

Susanne Marsteiner valgte ham den gangen fordi det var bekvemt, fordi han tross alt var den morsomme mannen fra Nord-Norge, fordi han aldri ville gjøre henne fortred, fordi han, på sin måte, var intelligent, underholdende og vågal, egenskaper hun likte, men ikke verdsatte nok til at hun dermed også ville ha barn med ham. Den katastrofale aborten, noen måneder senere, var hennes idé. En isfront oppsto mellom dem da. (51)

Det blir tydelig for oss at Tesman i sitt stille sinn motsatte seg aborten, men han sa ikke et ord. Som ved så mange andre anledninger sørger Tesman i stillhet over hendelser i livet sitt, og kanskje også hans manglende evne til å påvirke disse hendelsene. Heller ikke sorgen etterpå deler de med hverandre. Det ufødte barnet var hennes, ikke hans. Tesman plages senere i livet ved tanken på det han omtaler som «den katastrofale aborten».

Han visste at Susanne hadde tenkt som han, at hun hadde dratt med seg dette ufødte barnet videre gjennom livet. Det at hun hadde levet en gang, skapte et

savn i forholdet dem imellom, en frossen sorg som aldri tinte, et kaldt og uforsonlig punkt inne i dem begge. (199)

At Tesman velger å kalle det aborterte fosteret for sitt ufødte barn, og at han i tillegg omtaler det i hunnkjønnsform, forteller oss at han på et vis er knyttet til det barnet han aldri fikk møte. Det bestandige fraværet av barnet gjør dets tilstedeværelse evig og påtrengende.

En mulig lesning av situasjonen rundt det ufødte barnet er at Tesman trekker det frem i bevisstheten fordi han vil gi det skylden for mange av hans og Susannes problemer.

Det hadde kommet en anspenhet inn i forholdet, tidlig, allerede i forbindelse med aborten, da han hadde fått mistanke om at Susanne egentlig ikke ville ha barn med ham, et håpløst utgangspunkt for et samliv! (109)

I likhet med hanreitittelen Tesman så flott smykker seg med, kan det her virke som om han er komfortabel med rollen som forsmådd far. For Tesman blir det nødvendig å legge skylden enten på det ufødte barnet eller på Susanne. Nok en gang står Tesman igjen som den bedratte, den lurte, den forlatte. Og det kan nesten virke som om han trives der han velter seg i selvmedlidenhet, fratatt all skyld og alt ansvar.

Nok en gang må vi merke oss at det er Tesmans perspektiv vi som lesere presenteres for. For Tesman har altså barnløsheten og den katastrofale aborten vært årsak til sorg og ulykke i hans ekteskap med Susanne. Men nok en gang er det den evinnelige kommunikasjonssvikten som fører Tesman ut i problemer med sin kone. Ønsket om uuttalt forståelse dem imellom fører til fullstendig fravær av kommunikasjon om det Tesman ser på som viktige og sentrale ting i livet deres. Savnet etter barn blir dessverre enda større for Tesman etter at Harriet forviller seg inn i hans liv.

2.2.4. TESMAN SOM FAR FOR HARRIET

Kanskje, tenkte han, lekte han fortsatt med tanken på allikevel en gang i livet å bli far. Harriet kunne fylle en rolle, bli til det barnet han og Susanne aldri hadde fått. (105)

Det er en interessant spenning i det at Tesman ser på Harriet som barnet han aldri fikk, for det er som nevnt også en seksuell undertone i hans følelser for Harriet. At Harriet skal komme til å bli viktig for ham, eller ha en slags innflytelse på ham, blir tydelig idet hun for første gang i romanen henvender seg til Tesman:

Den unge, fullmodne kvinnen som sto foran ham, var knapt en centimeter lavere enn ham. Det grønne blikket hennes traff ham med stor kraft. (19)

At Harriet har en sterk innflytelse på Tesman er sikkert, men hvilken posisjon er det hun begrunner denne innflytelsen i? Er det som barnet Tesman alltid har ønsket seg, eller som den unge kvinnen han innerst inne begjærer? At Tesman blander sammen følelser rundt et barn og følelser en ung kvinne fremkaller i ham, vitner om hans forvirrede følelsesliv. Han funderer over hva det er ved Harriet som fremkaller alle disse nye og ukjente følelsene i ham: *Savnet av barn, tenkte Tesman. Var det virkelig så enkelt?* (198) I likhet med leseren forsøker Tesman altså å finne ut av hva det er ved denne unge damen som får ham til å oppføre seg slik han gjør. Han virker også fullstendig klar over sine begjærlige følelser ovenfor henne.

Mens han løftet glasset med kir royal og skålte med den unge Susanne, kvinnen det var for sent å forelske seg i. Det toget var gått, og Harriet var et barn. Hun minnet ham om fortiden, og den hadde utspilt seg allerede. (167)

Det er som om Tesman ønsker seg noe han vet det er for sent å få, men allikevel ser på Harriet som en slags port tilbake til den tiden som allerede er gått tapt. Det er tydelig at han overraskes over sine egne følelser, de er da heller ikke passende, hun er

hans nylig avdøde kones svært unge niese. Han blir overrumplet av følelsene sine da Bergmann blir med Harriet hjem og han hører de to gjennom gulvet.

Herregud, var det så pinlig og banalt? Var det han selv han ønsket skulle ligge der på Klippan-sofaen sammen med Harriet nå? Tanken var avskyelig, for den gjorde jo både Susanne og Harriet til et monster, Marsteinermonsteret, som dukket opp i stadig nye forkledninger. Slik hadde ikke hans kjærlighet til Susanne vært! tenkte Tesman. Den hadde vært unik og ren, fra begynnelse til slutt. (238)

Spenningen mellom seksuelle og faderlige følelser opplever Tesman sannsynligvis som avskyelig og galt. Etter å ha blitt kastet frem og tilbake mellom begjær og farsfølelser for Harriet, etter å i årevis ha følt nærværet til det ufødte barnet, er det som om Tesman til slutt gir barnet skylden for Susannes død for selv å slippe å bli naget av følelsen av at det er han som er skyldig i sin kones bortgang.

Han sitter i møte med Bengt Swedin om Harriets platekontrakt da Swedin påpeker at det ser ut som om Tesman tenker på noe helt annet:

Og det var jo riktig, for Tesman hadde begynt å tenke på hvordan det ville vært om han og Susanne hadde fått barn, da ville alt vært annerledes, og da, tenkte Tesman, ville kanskje ikke Susanne vært død nå, for det skal så uendelig mye mer til for å forlate et barn enn en ektemann, det hadde Tesman i hvert fall lært etter alle disse årene som psykolog. Barnet, eller barna, holdt foreldrene som i en skruestikke fast til livet (...) (197)

2.2.5. ERLING FALL OG KVINNELIGE MAKTSTRATEGIER

En kan si at kvinnen blir mektig idet hun føder et barn, at hun får makt over barnets far ved at hun på et vis alltid vil være nærmere barnet enn ham. Hun er kroppslig forbundet med barnet, og har slik en kobling til barnet som mannen for alltid vil være ekskludert fra. Kanskje er det denne maktfrarøvelsen som fører til at den patriarkalske makt blir så viktig for en mann. Nettopp fordi han mangler den kroppslige

forbindelsen med barnet, kan det bli viktig for ham å opparbeide seg en viktig og mektig rolle som patriark.

I en familiesituasjon vil kvinnen alltid definere seg som mor, en rolle som er utvilsom og åpenbar fra naturens side. Far kan derimot ha en mindre tydelig rolle, og det kan bli nødvendig for ham å stadfeste seg selv som patriark i en familie. Når denne rollen blir usikker, er det ikke bare makten, men også maskuliniteten som settes på spill. For det kan være en strategi for å hevde seg selv som noe annet enn moren, nemlig som mann, at faren inntar denne mektige rollen. I litteraturens verden finnes det mange kvinner som kunne ha valgt å hjelpe sine menn å definere denne mannligheten i en familiesituasjon, men mange av dem velger å ikke gjøre det. Det kan ses på som et kvinnelig maktgrep å avmaskulinisere mannen. Fordi hennes kjønn via morsrollen ofte oppleves av henne som mer stabilt og biologisk, føler hun seg trygg og utnytter mannens usikkerhet rundt barnets opphav. Det er denne problematikken som ligger til grunn i August Strindbergs *Faderen*. Allerede i første akt påpekes usikkerheten rundt et farskap:

Ryttmästern: Kort och gott: är du far till barnet eller inte?

Nöjd: Hur ska en kunna veta det?

Ryttmästern: Vad för slag? Kan du inte veta det?

Nöjd: Nej, si det kan en då aldrig veta.

(Strindberg 1986)

Rittmesteren og Laura har kanskje ikke et rolig og godt ekteskap, men det er som kjent først når Laura betviler hans farsskap til Bertha at det virkelig går galt for rittmesteren. At han ikke kan føle seg trygg på at han er far til barnet, destabiliserer en balanse i rittmesterens forhold til seg selv som far og mann. Usikkerheten får ham til å betvile sin patriarkalske makt. Slik blir maktbegrepet sentralt i problemstillingen, og vi kan peke på en form for kvinnelig makt, og en avmaskuliniseringsstrategi.

Det at Susanne nekter Tesman barn, kan altså ses på som en avmaskulinisering fordi hun nekter ham å skrive sitt eget kjønn inn i historien.

Mer eksplisitt kommer den tragiske situasjonen til syne i Bjørnstads roman *Fall* der hovedpersonen Erling Fall steriliserer seg fordi hans kone ønsker det.

Erling Fall foran speilet. Han var ikke bare en skilt og ydmyket mann, (...) han var også en sterilisert mann, et meningsløst individ i forplantningsøyemed (Bjørnstad 2001:28).

Erling Fall opplever at han ser på seg selv som mer meningsløs og kanskje også mindre verdifull etter steriliseringen. I likhet med Tesman føler Fall seg også underlegen sin kone, hans beundring og respekt for henne grenser til ærefrykt.

Enkelte kvinner var slik, tenkte han, vennlig innstilt inntil et visst punkt; så flekket de plutselig tenner. Hun kunne skremme vettet av ham, og etterpå ba han krypende om unnskyldning for alt han hadde prøvd å si, livredd for å miste henne. Hans kjærlighet til Merete Bøver var jo ikke bare basert på begjær, den var også basert på beundring (Bjørnstad 2001:31).

Merete Bøver fremstår som mye mer dramatisk og rå enn Susanne Marsteiner, men disse kvinnene som blir så blindt beundret av sine menn, har til felles at de nekter mennene de lever med, å få barn.

En kan se på det Merete Bøver ber sin mann om å gjøre, som en fullstendig frarøvelse av mannlighet, og hun blir et godt eksempel på en kvinnes maktutøvelse. Hennes måte å få makt over ham på er å forsøke å frarøve ham hans kjønn, eller destabilisere det ytterligere. Dette er for henne en trygg manøver også fordi hun vet at han ikke kan hevne seg, da hun føler at det ville være umulig for ham å destabilisere hennes kjønn. Situasjonen i *Fall* blir ytterligere tragikomisk da Erling Fall senere i livet møter en ny kjærlighet, Sophie Lee. Sophie ønsker seg barn, og igjen er Fall innstilt på å gjøre alt som står i hans makt for å imøtekomme sin kjæres ønsker. Han gjennomgår en ny operasjon som gjør det mulig for ham å få barn igjen, men Erling Fall får aldri egne barn. Etter skilsmissen med Merete synliggjør Bjørnstad hvilken skjellsettende opplevelse steriliseringen har vært for Fall.

(...) men nå, som nyskilt tenkte Erling Fall at inngrepet var et eksempel på hans manglende evner til å sette grenser, til å finne ut av hvilket liv han egentlig ville leve, til å hevde sin rett som mann (Bjørnstad 2001:28).

For Erling Fall er altså det å få barn ensbetydende med å kunne hevde sin rett som mann. En kan se på det å hindre en mann i å få barn som en maktstrategi flere av Bjørnstads kvinner har benyttet seg av, og kanskje er det et moderne fenomen. Dersom vi ser tilbake på Hedda Gabler og hennes Tesman, er situasjonen nok mye den samme. Tesman ønsker seg barn, men det gjør ikke Hedda. Det ender med at Hedda tar sitt eget liv, hun forgår fordi hun ikke er i stand til å utnytte dette kvinnelige maktapparatet som tilsynelatende eksisterer i flere av Bjørnstads romaner.

2.2.6. MODERNE MENN, OG FEDRE

Jeg har valgt å vie et kapittel til denne fruktbarhetstematikken og diskusjonen rundt farsrollen fordi jeg mener at det er en viktig komponent i konstitueringen av et maskulinitetsbegrep. Idet vi undersøker Tesmans maskulinitet, er det umulig å unngå et så viktig og avgjørende moment som nettopp fruktbarhet og barnløshet. Romanen har ingen åpning eller mulighet for å skrive et barn inn i teksten, men hvorfor er det blitt slik? Jeg mener i det ovenstående kapittel å ha diskutert noen av momentene ved farsrollen som gjør at den ofte ikke uproblematisk kan dukke opp i moderne norsk litteratur. Jeg velger å tro at det er romanen selv som ser det som umulig å fange et barn i skrift, barnet er et område der verken vår Tesman eller skriften selv formår å bevege seg. Og det kan virke som om det er en mentalitet hos disse moderne litterære mannsfigurene som umuliggjør farsrollen og slik også en kobling mellom mannlighet og fedre. Tesman som litterær figur og *Tesman* som del av ny norsk litteratur peker på og behandler et viktig og kanskje moderne trekk ved maskulinitet skildret i litteraturen.

2.3. VENNSKAP

2.3.1 LITTERÆRE VENNSKAP

I moderne norsk litteratur finnes det mange eksempler på skildringer av intense vennskap mellom menn, og vennskapstematikken står sentralt i flere mannlige forfatters romaner i dag. Ofte overskrider skildringene av det nære vennskapet mellom to menn de grensene vi setter mellom vennskap og romantisk kjærlighet. Slik problematiseres intimitet mellom menn, samtidig som den blir forsøkt godtatt i et vennskapsperspektiv. I *Tesman* er det særlig vennskapet mellom Tesman og Bergmann som forsyner romanen med interessante betraktninger rundt vennskapstematikken. Bjørnstads roman *Fall* belyser og problematiserer også vennskap gjennom et slikt nært vennskap mellom to menn, Erling Fall og Gudmund Kværnland:

Erling Fall lyttet til vennens utlegninger. Det hadde mang en gang forundret ham hvordan dette vennskapet tross alt hadde holdt, gjennom alle stadier. Den gangen Gudmund Kværnland var Katedralskolens Doors- og Thomas Mann-spesialist, hadde Erling Fall spilt samme rolle som nå. Sancho Panchas rolle, eller gåsas rolle i eventyret om høna som måtte til Dovrefjell for at ikke hele verden skulle forgå (Bjørnstad 2001:132).

Dag Solstad skildrer vennskapet mellom Elias Rukla og Johan Corneliussen snarere som en forelskelse eller i hvert fall et særdeles nært og personlig vennskap i *Genanse og verdighet*. Den samme nærheten og avhengigheten finner vi mellom Solstads T. Singer og hans venn Ingemann i *T. Singer*. Singer og Ingemanns forhold har mange fellestrekk med Tesman og Bergmanns, Singers tanker om sin beste venn ligner Tesmans:

Ennå mente han altså at han kunne snakke med Ingemann om slike ting, i full fortrolighet, så langt det rakk. Dette til tross for at lite, eller ingenting, av det

Ingemann hadde å si ham, lenger formådde å interessere ham noe særlig, og også til tross for at det han egentlig hadde lyst til å fortelle Ingemann, og det var ikke særlig mye lenger, hadde han vanskelig for å finne ord for, og de ord han i sitt stille sinn prøvde å si, som en øvelse, eller prøve, når han satt i lenestolen i stua hjemme, ble slike som han ærlig talt tvilte på at Ingemann ville forstå, eller en gang makte å sette seg ordentlig inn i, det ville nok heller virke som snikksnakk på Ingemann, til tross for at denne stadig anså seg å være hans beste venn (...) (Solstad 2001:223).

Som Lorentzen har pekt på, tar også Tore Renbergs roman *Mannen som elsket Yngve* opp problematikken rundt vennskap/forelskelse for gutter. Romanens hovedperson Jarle Klepp uttrykker seg slik:

Hva er det som skjer når man får en ny venn? Er det egentlig det samme som når man forelsker seg, som jeg gjorde i Yngve, som jeg gjorde i Katrine, som jeg før det gjorde i Anja, som jeg senere skulle gjøre i Lena, bare at man velger vennskap som relasjon, heller enn forelskelsen? Er det ikke det? Har ikke vennskapets første dager og uker de samme trekkene som forelskelsen? (...) Du må høre den plata, og du må treffe det mennesket, men du tenker ikke på det som en forelskelse, men det er det; en liten forelskelse (Renberg 2005:132).

I disse dager utgis originalmanuskriptet til Agnar Mykles *Lasso rundt fru Luna* med de kapitler som ble fjernet av forlaget den gang, og et forord skrevet av Anders Heger. Blant flere kapitler som ble kuttet bort finnes blant annet en tjuve sider lovprisning av Asks venn Kvase. Et annet kapittel som ble fjernet handler om Gunnar Lid, en gutt Ask gikk på folkeskole sammen med. Heger uttrykker i magasinet *Blikk* at han ikke er i tvil om at disse kapitlene skildrer Asks forelskelse i en annen mann. ”Du setter ikke av tjuve sider til lovprisning av en annen mann på den måten Mykle gjorde det hvis det bare handler om vennskap”

(Blikk Magasin: <http://www.blikk.no/nyheter/sak.html?kat=1&id=9031>.)

Også i NRK P2s program Radiofront som ble sendt søndag 7. oktober, viser Heger til sin nye overbevisning om Ask Burlefots seksuelle legning. I NRKs egen ingress til programmet hevder Heger at de homofiles tunge kamp fram til i dag hadde

kanskje blitt noe lettere om de hadde hatt Ask Burlefot med på laget.

(<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3661139>)

Agnar Mykles sønn, Arne Bust Mykle, reagerer på ingressen til radioprogrammet. ”Maken til tabloid ingress tror jeg knapt jeg har lest. Jaggu skulle jeg likt å ha sett Agnar Mykle la Ask Burlefot fronte de homofiles liga! Forfatteren selv var jo nærmest homofob.” skriver han i aftenposten en uke etter radioprogrammet. Han rystes over at litterære eksperter så fort forelsker seg i en teori, som ifølge ham selv er feilslått og uten grunnlag. Videre bringer Arne Bust Mykle diskusjonen inn på vennskap mellom menn:

Det er forskjell på Agape og Eros. Det er merkelig at man ikke kan se forskjell på homofili og på vennskap mellom menn. Søkningen etter vennskapet mellom menn. Det nærmeste er vel Asks lykke over å ha truffet personen Kvase.

(Aftenposten søndag 14.10)

Han underbygger sitt argument om at det er vennskap mellom menn, ikke homofil kjærlighet, som beskrives i *Lasso rundt fru Luna* ved å utheve et stykke av romanen som priser vennskapet mellom menn. I kapittelet "Kvase" skriver Mykle:

Så stolt et ord: venner. Så varmt et ord: venner. Intet i verden som det: venner.

Det er mannens egentlige hjem å være blant venner. Hva er det ytre? En flaske øl som åpnes, en snadde som renses. To kurv-stoler på en hybel, et bord. Og likevel: over dette vil hjertet slå regnbuen. Aldri var verden så rik, aldri var sinnet så fullt av edel lykke. Ufattelig, venner, ufattelig er vennskapet. Det trette hjerte, sprengt av attrå og skjensel, vil se tilbake på vennskapet mellom menn som det vakreste på jord.

(Aftenposten søndag 14.10)

2.3.2. HISTORISKE VENNSKAP

Men vennskap mellom menn skildret i litteraturen er verken et norsk eller nytt fenomen. Allerede i Homers store episke dikt *Iliaden* og *Odysseen* skildres det nære vennskapet mellom Akilles og Patroklos, og mellom Odyssevs og flere av mennene som er med på hans reise. Nære og dype vennskap mellom menn har vært skildret i alt fra *Kong Arthur og ridderne av det runde bord* til *Njåls saga* og *Don Quijote*, og utallige andre store litterære verk opp gjennom tiden.

Litteraturen har altså vist seg i stand til å formidle det nære vennskapet mellom menn. Å vise selve *problematismen* av vennskapet er imidlertid vel så viktig som å vise hva et godt vennskap kan eller skal være.

Claes Ekenstam gjør det klart for oss at *skriften* har vært viktig som formidlingsinstans i vennskapet mellom menn fra gammelt av. Ekenstam viser i *Män i Norden* til de utallige svulstige brevene som ble sendt mellom mannlige venner på 17- og 1800 tallet. Det var på den tiden fullt ut akseptert at en mann skrev svært følelsesladete brev og nærmest romantiske små beskjeder til sin venn. Han kunne også gråte over sin venns avskjed, og tillate seg å bli åpenlyst sjalu på sin venns andre mannlige venner uten at dette ble satt spørsmålsteget ved. Men det var altså særlig gjennom skrift at menn kunne formidle sine følelser for mannlige venner, slik det også i dag kanskje er litteraturen og skriften som best både kommuniserer og problematiserer det nære og intime vennskapet mellom menn.

Ekenstam kaller det nære vennskapet et «homosocialt» vennskap, der det også var helt vanlig at mannlige venner kysset hverandre, og han spør hvordan den moderne betrakter skal tolke disse vennskapstegnene som for oss står som så tydelig erotisk ladet? Han viser til to mulige tolkninger; For det første at ord og handlinger som i dag er seksuelt ladet, ikke var det for 200–300 år siden. Altså at den seksuelle eller erotiske konnotasjonen har kommet til senere. Den andre mer radikale tolkningen går ut på at den erotiske ladningen virkelig *var* til stede i disse vennskapene. Erotisk ladning ble da sett på som et ømhetstegn, men slik ømhet var fortsatt ikke kategorisert som umandig. Slik kunne ømhetstegnet fungere uproblematisk. (Ekenstam, red. 2006)

Denne formen for vennskap mellom menn ligger ganske langt fra den virkeligheten vi befinner oss i, så hva har skjedd? Ekenstam mener at

Det var först när uppmärksamheten och synen på sexuella handlingar mellan män ändrades som intimiteten och vänskapsbetygelserna framstod som problematiska (Ekenstam, red. 2006:170).

Fokuset på seksualitet kan altså være en medvirkende årsak til at synet på vennskap mellom menn har forandret seg så mye opp gjennom historien.

Jeg mener det er viktig å fokusere på det historiske aspektet ved vennskap mellom menn både fordi det gir et mer nyansert bilde av hvordan vennskapet fortoner seg i dag, og fordi den fellesnevneren vi kan finne på tvers av historien, faktisk er litteraturen og skriften. Litteraturen har til alle tider påtatt seg oppgaven med å rette søkelyset mot og problematisere vennskapet. I vår tid rettes søkelyset igjen mot vennskap mellom menn fordi vi befinner oss i et samfunn der nettopp dette vennskapet verdsettes, prioriteres og problematiseres.

Jeg vil i det følgende med utgangspunkt i *Tesman* undersøke både romanens og hovedpersonens forhold til vennskap.

2.3.3. VANSKELIGE VENNSKAP

Var ikke en sann venns oppgave alltid å være lojal, å åpne døren for en skipbrudden, å hjelpe til med å grave ned et lik midt på natten, uten å stille spørsmål? (27) Slik funderer Tesman over hva et vennskap skal være. Han er tydelig opptatt av vennskap, han funderer en hel del over sitt eget vennskap med Bergmann, der veien ser ut til å være kort mellom lovprising av, og forbannelse over, vennskapet. Gjentatte ganger forsikrer Tesman seg selv og oss lesere om at vennskapet med Bergmann er over. *Han ønsket å parkere Bergmann i sin egen ungdom, Da de virkelig hadde vært bestevenner, da de med letthet hadde oversett hverandres svake sider. (102), Vennskapet med Bergmann lå bak ham, i hvert fall på et vis, tenkte Tesman. (104), og*

Ofte var dette en litt trist glede, fordi den mest var som en gjenklang fra fortiden, alt de hadde hatt sammen, men som ikke lenger levet mellom dem. Døende vennskap var forferdelig, tenkte Tesman. Nesten som et døende

samliv, ja, som en skilsmisse! Anklager som aldri ble uttalt. Et helt kontinent som sank i havet. (188)

Dette sitatet sier oss noe om hvor viktig vennskap er for Tesman. Han er i så henseende en moderne mann som setter vennskap høyt, i tråd med Lorentzens tese om en «vennskapets tidsalder» likestiller han vennskap med parforhold idet han sammenligner et vennsapsbrudd med en skilsmisse.

Han fremhever gang på gang Bergmanns dårlige sider, han omtaler sin beste venn som en tosk, som klebrig og nesten slesk, som en aldrende kampekunstner, og mot slutten av romanen (...) så *Tesman for første gang hvor stygg denne bestevennen var, og det gjorde ham trist, og samtidig forundret for han hadde ikke sett det før. Noe oppblåst, usunt og karakterløst. (229)* Han rakker altså til stadighet ned på Bergmann, han kritiserer hans kvinnesyn, hans gjerrighet, hans egosentriske verdensbilde og så mange andre trekk som utgjør Bergmanns person. Like fullt er de to bestevenner, og mot slutten av romanen oppsummeres Tesmans uendelige irritasjon over Bergmann slik: *Uansett hvor irritert han kunne være på Bergmann nå, var hans lojalitet overfor Bergman uten grenser. (241)* Det er altså noe som stikker dypere enn Tesmans irritasjon, og det er hans kjærlighet til Bergmann. Denne kjærligheten fornektes nærmest av Tesman gjennom hele romanen, han opplever sine følelser for Bergmann som problematiske. Som nevnt tidligere fører dette til en slags frykt for at vennen skal komme ham for nær. Han tør ikke gi seg hen til vennen, han flykter heller vekk fra ham, men hva er det egentlig han frykter? Kanskje skremmes han av sine egne følelser for Bergmann? Kanskje har han ikke rom i seg for å føle slik kjærlighet for en annen mann og derfor blir det enklere å alltid holde bestevennen litt på avstand?

Det modigste av alt er å våge kjærligheten, (98) uttaler Bergmann på sin selvsagte pompøse måte. Tesman ser på utsagnet som en åpenbar platthet, og tenker at (...) *det var så dårlig at han fikk lyst til spy. (98)* Det som fremstilles som en klisjé, et håpløst utsagn, kan kanskje likevel inneholde noe viktig. For kanskje tar Bergmann her tak i noe hos Tesman som han ikke ser selv. Kanskje sikter Bergmann til Tesmans manglende evne til å gi seg hen, med andre ord *våge kjærligheten* han føler for sin beste venn?

Det var det vanskelige med venner, ekte venner, tenkte han, at de kjente en så godt (92), tenker Tesman om Bergmann da de to går tur i fjellet sammen. Alltid denne

frykten for at Bergmann skal komme ham for nær. Man kan spekulere i om det er Tesmans mannlighet som hindrer ham i å overgi seg til kjærligheten han jo føler for Bergmann. Og jeg sikter ikke her til en romantisk eller erotisk kjærlighet, men en vennekjærlighet, som slik jeg tidligere har vist, kan være problematisk for mannligheten. Jeg mener Tesman er et godt eksempel på problemene som kan oppstå for gutter og menn i denne «vennskapets tidsalder». Vennskapet med Bergmann er problematisk slik det fremstilles av Tesman. Det er viktig å merke seg at det er gjennom Tesman vi får kunnskap om hans vennskap med Bergmann, og det er nærliggende å slutte at det som dukker opp av problemer, ligger i Tesman heller enn i vennskapet. Perspektivet i romanen ligger veldig tett opptil hovedpersonen, og det er usikkert om han er en pålitelig kilde. Dette gjør romanen spennende, da vi i tillegg til historien som fortelles og dens konflikter også får øye på Tesmans indre konflikter. Jeg mener dette kommer særlig til syne idet vi undersøker Tesmans forhold til vennskap, han motsier seg selv så mange ganger på dette punktet at det får en til å lure på hva han egentlig mener og hvem han egentlig er. For samtidig som Tesman glemmer seg for sin beste venn og nekter å blottstille seg helt, gjør romanen det samme mot leseren. Den tar med seg ordene og vender seg innover i seg selv idet Bergmann og Tesman kommer hverandre for nær. Den tier om mye av det som foregår mellom Tesman og Bergmann. Slik unngår romanen vennskapets mest intime scener på en så åpenlys måte at det understreker romanens problematisering av vennskapet.

2.3.4. SAMTALEN SOM IKKE FINNER STED

For å få innpass hos Susanne skryter Tesman på seg et vennskap med trubaduren Cornelis Vreeswijk. Det forteller oss noe om Tesmans og ikke minst romanens forhold til vennskap. For også rundt vennskapene mener jeg at romanen er svært ordknapp. Det er som om den ikke kommuniserer godt med seg selv på dette punktet, dialogen mellom vennene i romanen stopper ofte opp og romanen forsyner dem ikke med ord. Dette tydeliggjøres i stor grad da romanen på de punktene den ikke forsyner karakterene med ord, absolutt forsyner dem med et scenario. Slik skaper romanen en kontrast som er med på å synliggjøre og understreke viktigheten av bindeleddet mellom vennskap og kommunikasjonen vennene imellom. Den perfekte bakgrunn for

den gode samtalen understreker altså at den ikke finner sted. Den delen av romanen der det kanskje i aller høyest grad er duket for den dype samtalen mellom Tesman og Bergmann, finner sted i et mellomspill der de to vennene går skitur i fjellet. På dette punktet er det tydelig for oss at de to vennene er plassert i et perfekt «samtalescenario», noe som understreker romanens og karakterenes bortvending fra samtalen som tross scenariet ikke finner sted. Med referanser til Ibsen og Ole Bull diskuterer de to vennene løgn og moral, og det er som om Bergmann insisterer på å møte sin venn på et slags dypere og ærligere nivå. Tesman skremmes av dette og lurert på hva det er Bergmann uten ord prøver å si. *Var det noe han prøvde å fortelle ham? En undertekst Tesman ikke hadde forstått? I snedrevet følte Tesman seg plutselig nesten blind.* (91) Og senere: *Men Tesman hørte ikke etter. Noe Bergmann hadde sagt, fikk ham til å gli inn i sin egen tankeverden.* (91) Som leser kan man ane tilløp til en ærlig og dyp samtale mellom bestevennene, men Tesman trekker seg inn i seg selv og åpner seg ikke for Bergmann. Det er på dette punktet jeg mener at romanen ikke forsyner sine mannlige figurer med et språk som kan føre den dype vennskapssamtalen. Vi forlater til slutt de to på fjellet uten at den forventede samtalen har funnet sted.

Bergmann hadde sluttet å snakke. Han stirret ut i snedrevet, ventet på at Tesman skulle følge opp samtalen. «La oss snu,» sa Tesman. «Jeg fryser. Det begynner å bli sent.» (94)

2.3.5 TESMANS BESTE VENN

Bergmann presenteres for oss allerede i Susannes begravelse som Tesmans bestevenn siden ungdommen, på en lite sympatisk måte: *Nå satt Bergmann rett bak ham i krematoriet og lot som om han var rørt, enda han bare satt og tenkte på sine egne ting, det var Tesman sikker på (...)* (14) Gjennom hele romanen kritiserer Tesman sin bestevenn mens det samtidig blir gjort klart for oss at Tesman og Bergmann er, og i mange år har vært, bestevenner. Flere ganger virker det som om Tesman vil løse seg fra Bergmanns grep og ende vennskapet, men det skjer aldri. Han tenker at:

Deres vennskap var egentlig tilbakelagt for mange år siden. Det var i ungdommen de virkelig hadde betydd noe for hverandre. Nå var de venner fordi de ikke våget å leve uten hverandre. Gammel vane, rett og slett. (222)

Det virker altså som om Tesman vil løse seg fra grepet Bergmann og vennskapet deres har på ham. Tesmans upålitelighet påpekes her ved at dette «grepet» Bergmann har om ham, kun begrunnes av Tesman, ikke av romanen eller fortelleren. For Bergmann fremstår ikke som en kontrollerende bestevenn med et godt grep om Tesman, heller som en venn som verken stiller krav til, eller har forventninger om, Tesmans vennskap og hvordan det skal være. Tesman er glad i Bergmann, det kan forklare at han holder ut med bestevennens dårlige sider, slik vi alle tilgir våre venner nettopp fordi vi er glad i dem. De to mennene har et nært forhold, de kjenner hverandres gode og dårlige sider, og har gjennom hverandres liv opptrådt som lojale venner for hverandre. Men Tesman tviler på Bergmanns motiv bak vennskapet, allerede i begravelsen er det som om Tesman mistenker noe:

Særlig Bergmann hadde vært påtrengende, tenkte han etterpå. Det var noe klebrig, nesten sleskt, som han aldri før hadde merket hos vennen. Som om han hadde et vikarierende motiv. Som om han hadde oppdaget noe i dette scenariet Tesman ikke selv hadde kunnet se. (20)

På mesterlig vis sår Bjørnstad her et lite frø av skepsis og mistanke om noe utydelig og farlig Tesman aner hos vennen. Da mistanken har fått ligge akkurat lenge nok i både leserens og Tesmans bevissthet, slår den ut i full blomst:

Bergmann virket irritert, Liv Tegel hadde avbrutt ham i hans plan, men hva var denne planen som Tesman visste det var nytteløst å spørre om, som var uttenkt allerede da Bergmann hadde stirret på ham i Susannes begravelse. Og i det samme tenkte Tesman tanken, den som var så nær at han ikke hadde tenkt den før, sen som han alltid var med å oppdage det åpenbare: Bergmann ønsket å bruke ham i sin nye roman! (min utheving) (131)

Tesman står tydelig for oss som en lettere paranoid mann med et svært dårlig selvbilde. Han er opphengt i frasen «the need to be needed», og tillegger seg selv liten verdi. Det virker som han leter etter en grunn til at Bergmann skulle trenge ham, da det er umulig for ham å forstå at kanskje han ikke trengs til noen verdens ting, kanskje Bergmann er glad i ham fordi han er den han er, verken mer eller mindre. Kanskje kan han ikke forstå at Bergmann er hans venn uten at han kan bruke ham til noe? Det er selvfølgelig også mulig at fysaken Bergmann virkelig *vil* bruke Tesmans historie i en roman, men det er mer nærliggende å tro at dette er en idé som bare altfor lenge har spunnet i Tesmans sårbare sinn. For Tesman bruker virkelig mye tid og krefter på å reflektere, og nær sagt spekulere over sitt og Bergmanns vennskap. Selv forventer han ikke noe konkret av Bergmann, annet enn hans vennskap, men han klarer ikke snu situasjonen og se at Bergmann kanskje føler akkurat det samme for ham.

Susanne var den viktigste kvinnen i Tesmans liv, og Bergmann var den viktigste mannen. Så enkelt var det, og så vanskelig, fordi de ikke lenger hadde glede av hverandre, fordi Tesmans beundring for vennen hadde falmet med årene, og fordi Tesman nå skjønnte at Bergmann hadde et helt annet prosjekt, at han gransket ham (...) Men alt dette var allikevel bare spekulasjoner, tenkte Tesman, og feilmarginen var selvsagt stor. Likevel hadde han ingen annen forklaring på at Bergmann nå var begynt, for første gang i sitt liv, å interessere seg ordentlig for Tesman. (min utheving) (138)

Det virker på oss som om Tesman ser på seg selv som en svært uinteressant og ubetydelig person: *Han hadde aldri betraktet seg selv som noen stor tenker. (61)* Tesman kan ikke fatte hvorfor Bergman skulle være interessert i ham. Selv etter at hans bok *Tidshorisonter* er blitt en suksess, nærmest skammer Tesman seg over å ha skrevet den:

Han hadde jo bare skrevet noe vagt om hvordan man kunne leve og tenke et liv. Og bedre enn noen visste han at tankestoffet i denne boken var flyktig, vilkårlig, og ikke så rent lite selvforelsket og jålete. (62)

Hans lave selvbilde fører til at han er skeptisk innstilt overfor vennens interesse for ham, og han blir nærmest mistenksom, det er som om han leter etter ondskapsfulle motiver bak vennens tilnærminger. For leseren fremstår Bergmanns tilnærminger mot Tesman heller som ektefølt medlidenhet fra en god venn. For selv om Bergmann skildres av Tesman som en egoistisk, kynisk og selvgod mann, ser det ut til at han virkelig bryr seg om sin venn. Det er på et vis oppløftende å se at en og samme person kan romme disse motstridende kvaliteter. Det er ingenting i romanen som tilsier at Bergmann er den perfekte venn, men heller ingenting som sier at han ikke er en *god* og *ekte* venn. Han stiller opp for Tesman etter Susannes død, han presser seg inn i Tesmans sorg selv om Tesman forsøker å holde ham på avstand. Men for Tesman, som i et øyeblikk opphøyer vennen og i det neste degraderer ham, virker altså denne interessen Bergmann har for ham mistenkelig. Tesmans tanker vil ikke la Bergmanns blick mot ham være i fred, allerede i begravelsen leder romanen vår oppmerksomhet til Bergmanns blick på Tesman:

Hvorfor faen ser du slik på meg Bergmann? spurte Tesman og merket at han fikk gåsehud, uten å skjønne hvorfor. Det var et blick så gjennomtrengende og kaldt at det minnet ham om Commendatore, kommandanten fra siste akt av Don Juan. (23)

Tesman selv konkluderer: *Denne opptattheten hans av Bergmann hadde kanskje sin rot i en skrudd selvkritikk. (63)* Idet Tesmans tanker når overflaten og treffer boksiden, forstår vi at Tesman nok lenge har sammenlignet seg selv med Bergmann,

Kanskje ville Bergmann ha taklet samlivet med Susanne bedre enn han selv hadde klart. Bergmann ville i hvert fall ikke funnet seg i å spille hanreiens rolle gjennom så mange år, levet et liv på tå hev, basert på intuisjon, fornemmelser og antagelser. Bergmann ville tatt mest mulig plass, gått omkring i den dumme, fotside skinnkåpen, eller kamelhårsfrakken, stinket fyll og svette og samtidig krevet å bli dyrket som mann. Ja, tenkte Tesman, hans gamle venn ville handlet motsatt av ham selv, han ville røyket ut stuen og soverommet og fått alle ulumskhetene opp til overflaten. Han ville aldri gått på tå hev! (63)

Tesman ser Bergmann som et symbol på noe han ønsker å være, men ikke er. Det er interessant at Tesman mener han har hatt hanreiens rolle i mange år, det er en rolle han på mange måter har valgt selv. Han har utnevnt seg selv til hanrei, uten å ha noen virkelighet å knytte rollen til. Det er som om det er noe i ham som faktisk *vil* være hanrei. Hva er det da som gjør at Tesman føler seg komfortabel i rollen som bedratt ektemann, og er det virkelig Susanne han føler seg bedratt av? Det er kanskje denne rollen som får Tesman til å spinne så lenge rundt antagelsene om Susanne og Sigurds forhold. Den som blir bedratt, er på sett og vis den svake, det er den som høster omsorg, som kan tillate seg å føle uendelig fortvilelse og bunnløs sorg, det er i bunn og grunn en offerrolle. Det forventes ikke noe av hanreien, unnskyldninger og dårlig samvittighet tynger bedrageren, ikke den bedratte. Kanskje er selvmedlidenheten den enkleste utveien for Tesman, og den selvutnevnte hanrei ender altså opp med å passivisere seg selv samtidig som han fraskriver seg alt ansvar for sin egen sorg eller eventuelle lykke. Tesman er seg svært bevisst rollen som den svake, og reflekterer over sin rolle i romanen:

Slik hadde han selv, til tross for sin tilsynelatende sjarm, sin smidighet og sine talegaver, blitt den svakeste av dem, fordi han alltid trengte henne. Alle kunne se det, og Bergmann hadde sagt det. Men den svakeste, tenkte han nå, hadde også en makt, makten til å sette premisser, skape spenninger og dårlig samvittighet hos den andre. I den svakes tale var det alltid en omvendt autoritet, en evig, en kvalmende bønn om omsorg, om å bli tatt ansvar for.

(176)

Det er også interessant at dersom man så *Tesman* som en kriminalroman der svaret på romanens gåte var å finne Susannes morder, ville Tesmans reaksjoner på Bergmanns interesse ledet mistanken mot ham selv. For er det ikke som om han føler seg avslørt eller trådd for nær under det han opplever som Bergmanns granskende blikk? Det er som om han vil ut av vennskapet, som om han frykter at Bergmann skal komme nærmere, eller i «kriminalromanscenariet», oppdage Tesmans hemmelighet.

Tesman forlangte ingenting. Han trengte Bergmann i sitt eget liv, de hadde kjent hverandre så lenge, kjente hverandre til bunns, tenkte han, men nå var alt blitt så vanskelig, fordi han følte seg underlegen Bergmann på en helt ny måte. Kanskje det var Bergmanns blikk han var redd for, det helt nye blikket til Bergmann, fordi det var Bergmann som så på ham, inntrengende, forskende. Tesman likte ikke det blikket. (98)

2.3.6. VENNSKAPET MED VREESWIJK

Romanen tar også opp vennskapstematikken i møtet mellom Susanne og Tesman. Det er et påstått vennskap som fører de to sammen: *Med Vreeswijk som trumfkort hadde Tesman lurt Susanne i seng. (46)* Tesman skryter på seg et nært vennskap med trubaduren for å forføre Susanne. Og det virker, hun faller for ham da han gjentatte ganger forteller om sitt nære vennskap med Vreeswijk. Det gjøres tydelig for oss at dette ifølge Tesman ikke bare er en bagatell som startet hans samliv med Susanne, det er noe som vil komme til å prege hele deres samliv.

Tesman visste at det var Vreeswijk Susanne var opptatt av, og ikke ham. Og nettopp dette faktum skulle komme til å prege samlivet mellom dem, helt frem til det fatale selvmordet, mange år senere. (47)

Tesman kobler her sin løgn om vennskapet med Vreeswijk direkte til Susannes selvmord. Slik understrekes absolutt viktigheten Tesman tillegger denne løgnen. Det er tydelig at det påståtte vennskapet, som startet forholdet mellom Tesman og Susanne, står for ham som skjellsettende: *Det hadde gitt forholdet en slags skjevhet, allerede i starten. Vreeswijk hadde vært hans sterkeste kort. (50)* Og videre:

Dette, tenkte Tesman mange år senere, satte selve standarden for forholdet, samlivet. Han, Tesman, solgte inn en vare han ikke hadde på lager, og han visste det; men der, på hybelen på Sogn, klarte han ikke å la være, fordi han så at medisinerstudenten som skulle spesialisere seg i psykiatri fikk stjerner i øynene hver gang Vreeswijks navn ble nevnt. (49)

Det er påfallende at det er nettopp et vennskap Tesman tyr til for å vinne Susannes gunst. Selv fremstår han ikke som spesielt opptatt av vennskap, og det gjør heller ikke Susanne. At han bruker et påstått vennskap for å innnynde seg hos henne, vitner enten om at han selv verdsetter vennskap høyt, eller at han går ut fra at Susanne gjør det. En tredje mulighet er at det viser oss hvordan Tesman forholder seg til dagens moderne samfunn. For Tesman er kanskje ikke en typisk moderne mann med moderne verdier, men dette hindrer ham ikke i å ha et overblikk over og bevisst bruke eller spille på hva samfunnets gjengse verdier og oppfatninger er. Han kan altså spille på det *han vet* verdsettes høyt i dagens samfunn, nettopp vennskap, uten at *han selv føler* eller nødvendigvis tar del i opphøyningen av vennskapet. Situasjonen blir da interessant idet Susanne lar seg vinne på grunn av dette vennskapet. Kanskje forstår de to hverandres spill. En slik ærlighet ville føre til en avsløring av hverandre som de to ikke søker, og kanskje ikke ville maktet. Jeg mener det er dette som setter spor og fortsetter utover i hele deres samliv. De har en samhörighet nettopp fordi de er seg bevisst ikke å avsløre den andre, og dermed heller ikke seg selv. Denne episoden kan ha vært så skjellsettende fordi det var her de var nærmest ærligheten, og de valgte den bort.

2.3.7. VENNSKAP OG MANNLIGHET

Jeg mener at vennskap er et viktig tema i romanen som hjelper oss å belyse Tesman som figur. Ved å knytte vennskap til mannlighet oppdager vi nye felter i kjønnsrollemønsteret der Tesman møter på problemer. Han er utilpass i sitt nære vennskap med Bergmann.

Tesman har også et slags vennskapsforhold til elskerinnen Iselin Weber. Siste gang de treffes understreker han at denne gangen kom han som noe mer enn en venn. Slik avsluttes også da vennskapet mellom de to. Vi kan gå ut ifra at det er et vennskap som er vokst ut av et seksuelt forhold, noe som kanskje har preget intimiteten dem imellom. Det virker som om Tesman finner rom for den gode samtalen hos Iselin, han får til noe med henne som han ikke får til med sin beste venn Bergmann. Jeg velger å tro at dette skjer utelukkende fordi Iselin er kvinne, ikke fordi hun innbyr til mer tillit eller nærhet enn Bergmann.

Dersom vi ser på hans forhold til Susanne som et vennskap, er det også rom for samtalen mellom dem. Det er på de tidspunkter da Susanne og Tesman absolutt

kan defineres som venner heller enn kjærester eller ektepar, at kommunikasjonen mellom dem fungerer best. Det er når de ikke ser hverandre, når de ikke er fysisk nær hverandre, at de kommuniserer best. Vi kan altså trekke den slutning at Tesman ikke har generelle problemer med å føre den gode eller dype samtale, det er i møte med hans *mannlige* beste venn at problemene oppstår.

Jeg har valgt å rette fokus mot den samtalen som ikke finner sted mellom Bergmann og Tesman. Det er nærmest blitt en klisjé at «den gode samtalen» er en viktig bestanddel av et vennskap, men jeg er av den oppfatning at ting ikke skal forkastes fordi om de er klisjeer. Det er blitt en klisjé nettopp fordi så mange, så lenge, har funnet at det er et viktig element i et nært vennskap. Romanen problematiserer vennskapet mellom Tesman og Bergmann på en interessant måte idet den utelater samtalen dem imellom. Vennskapstematikken er en viktig del av *Tesman* som jeg mener gir romanen et preg av det moderne samfunn og den moderne mannlighet. Vennskap viser seg å være en viktig del av mannligheten i dag, og jeg mener Tesman som litterær figur på en ytterst interessant måte problematiserer og understreker dette aspektet ved mannligheten.

Jeg synes Lars Saabye Christensen på en ypperlig måte reflekterer over vennskap mellom gutter, eller menn, i sitt dikt *Hvor er det blitt av alle gutta?*, og velger derfor å la ham avslutte denne oppgavens kapittel om vennskap.

2.3.8. HVOR ER DET BLITT AV ALLE GUTTA?

snøen som falt ifjor

er ikke lenger hva den var

juletrærne når ikke til taket

og alle pakkene er bløte

det er tredje dag

og kakene er allerede tørre

jeg rydder i korker og papir

og jeg spør meg selv
for det er ingen andre å spørre:
når var det det slutta
når var det egentlig det slutta
hvor er det blitt av alle gutta

hvor er Pål som sto i gål
og redda på streken
hvor er Nils som drakk pils
med sugerør og hadde teken
hvor er Jonny som sang money
med hockeykølla som mikk
hvor er Joker som spilte poker
og alltid tok siste stikk
hvor er Tobben som fikk jobben
som sjokoladetrekk på Ringen
hvor er Kaj som sjekka Maj
og hoppa av i svingen
når var det egentlig at båndene ble kutta
hvor er det blitt av alle gutta

våren er akutt
og sommeren er en lengre lidelse

det er høl i bademadrassene
morellene er sure
vannet er for kaldt
og gatene for ensomme
det er ikke lenger gøy på landet
kleggen blir større og større
det er for mye sand på strendene
og filmene er gørre
snart er det første skoledag igjen
jeg har rydda i pennalet
og pakket ranselen
og jeg spør meg selv
for det er ingen andre å spørre:
hvor var det det butta
hvor var det egentlig det butta
hvor er det blitt av alle gutta

hvor er Jens som slo lens
og tryna i hekken
hvor er Max som fiska laks
i Gaustadbekken
hvor er Jo som hadde sko
med femtiøring og jernbeslag

hvor er Lathans som sovna sankthans

og våkna tredje juledag

hvor er Elling som tok telling

da han stupte fra tiern

hvor er Finn som drakk gin

og sneik seg inn på niern

når var det det slutta

når var det egentlig det slutta

hvor er det blitt av alle gutta

gutta sover nå

gutta sover nå

med lyset på

2.4. NAVNET SKJEMMER INGEN

2.4.1. BEVISSTE NAVNEVALG

Det er flere ting som får leseren til å stoppe opp og reflektere over navnevalgene Bjørnstad har foretatt i *Tesman*. For det første har vi den klare litterære referansen i romanens tittel, navnet *Tesman* danner et intertekstuelte forhold til Ibsens *Hedda Gabler*. Selve navnet er det som først får oss til å oppdage denne forbindelsen. Det går opp for oss at *Tesman* kanskje begynner der *Hedda Gabler* slutter, med selvmordet. Det finnes flere likhetstrekk mellom verkene, og jeg vil utforske videre likheter og ulikheter mellom Bjørnstads og Ibsens *Tesman* i del tre.

Bjørnstads navnevalg fører oss altså for det første mot Ibsen og hans *Hedda Gabler*, men kan det også føre oss mot en dypere forståelse av Bjørnstads karakterer? Dersom man går ut fra at navnevalgene ikke er en tilfeldighet, men en bevisst strategi fra Bjørnstads side, vil man nødvendigvis ved å undersøke dem nærmere også få en utvidet forståelse av navnenes bærere. Å tillegge navnene overdreven betydning virker søkt, men under arbeidet med de forskjellige karakterenes navn dukker det opp interessante momenter, og jeg vil derfor utelukke at navnene er tilfeldige og betydningsløse.

Jeg vil gå nærmere inn på fornavnets og etternavnets betydning for den litterære karakteren, navnets eventuelle maskulinitet, og forholdet mellom navn og arv. Det har gjennom undersøkelsen av navnene også dukket opp flere intertekstuelle poenger mellom Ibsens og Bjørnstads *Tesman*, og andre poenger som peker mot Dag Solstad og hans litterære figurer.

2.4.2. FORNAVNNLØSE TESMAN

Det første som slår meg som bemerkelsesverdig ved Tesmans navn, er at vi aldri får vite hans fornavn. Han blir referert til og tiltalt som Tesman gjennom hele romanen, og han poengterer selv denne mangelen på fornavn flere steder i romanen.

I hele sitt voksne liv hadde han vært en mann uten fornavn. Fornavnet ble liggende igjen i skolegården i Hammerfest; spyttet på, sparket og hånet. Han brukte det aldri siden. Han var lillebror, ett år yngre enn Sigurd. Faren hadde dødd før Tesman ble født. I hvert fall sa de så. Moren het Gunnhild. Selv ble han hetende Tesman, etter henne. Sigurd valgte Zachariassen, etter sin far.
(34)

Tesman hadde så langt i livet klart å holde fornavnet sitt skjult for både vennekrets og offentlighet. Han var blitt som popfenomenet Bjørk eller prinsesse Märtha Louise. (72)

At vi bare blir kjent med Tesmans etternavn, er med på å skape en distanse mellom ham og leseren. Et fornavn er noe intimt, noe personlig. Etternavn forbinder vi med formalitet, upersonlighet og distanse. Hva kan det være som gjør at Bjørnstad velger å holde Tesmans fornavn skjult for oss? Det er som om han ved å holde hans navn skjult også kan holde et fragment av Tesman skjult for oss. I sitatet over påpekes og tydeliggjøres mangelen på Tesmans fornavn, og dersom leseren ikke har bitt seg merke i denne detaljen tidligere, gjør han det i hvert fall nå, etter at Bjørnstad pirrer vår nysgjerrighet ved å kommentere fraværet av navnet.

Tesmans beste venn Bergmann blir også bare omtalt ved etternavn, mens de andre karakterene ofte omtales med både fornavn og etternavn. Bare Harriet og Susanne omtales som regel bare ved fornavn, noe som er med på å føre begge kvinnene nærmere leseren. Man kan uformelt omtale dem som Susanne eller Harriet, slik man ville omtale en venn eller et familiemedlem. Det kan føre til at leseren føler seg nærmere disse karakterene, og frykter dem mindre. For har man ikke ofte en viss frykt eller respekt overfor en person som omtales ved etternavn? Fornavnsbruken minsker altså avstanden mellom leser og omtalte personer, men også avstanden

mellom Tesman og personene som blir omtalt. For den som hele veien omtaler, er nettopp Tesman.

Mange forbinder etternavn med autoriteter, altså noen som ikke står oss nær, noen som er langt utenfor vår privatsfære. Men hva er det som får Bjørnstad til å stille Tesman slik utenfor enhver lesers intime sfære? Vil han ikke at Tesman skal komme oss for nær? Det dukker her opp et interessant krysningspunkt mellom forfatteren av romanen og hans protagonist. For Tesman fører gjennom hele romanen en kamp for at han beste venn ikke skal komme ham for nær. Kanskje forstår Bjørnstad sin litterære figur og vil ved å utelate hans fornavn hjelpe ham å holde denne avstanden også til oss lesere?

Vi kan i denne sammenhengen finne en intertekstuell kobling til Solstads *T. Singer*, som i likhet med Tesman opptrer som protagonist i en roman med samme navn som ham selv. For heller ikke Singers fornavn blir gjort kjent for leseren. Solstad har for øvrig enda mer eksplisitt understreket mangelen på fornavn ved å forsyne sin litterære figur med første bokstaven i fornavnet, T. Singer. I romanen omtales han imidlertid bare som Singer, men romanens tittel er altså forsynt med det vi må anta er første bokstaven i hans fornavn. Navnproblematikken, dersom vi kan kalle det en problematikk, er kanskje mer eksplisitt tilstede i Solstads *T. Singer* enn i Bjørnstads *Tesman*. Solstad innleder romanen med å introdusere fire figurer i tillegg til Singer, og på dette tidspunktet i romanen velger han å kalle dem A, B, K og Y. På et senere punkt i *T. Singer* blir vi introdusert for Singers beste venn:

Ingen av Singers skiftende venner og bekjente, heller ikke barndomsvennen Ingemann (som er blitt beæret med bokstaven A som identitet på denne boks første sider) ante at det var dette den tilbakeholdne og rotløse personen drev med. (min utheving) (Solstad 2001:25)

Solstad viser her at han er bevisst på at et navn gjør en karakter mer personlig og fører ham nærmere leseren. For idet det er klart at Ingemann er en av figurene vi skal forholde oss til gjennom resten av romanen, gir Solstad ham et navn, og fører leseren nærmere figuren.

2.4.3. INGEMANN, BERGMANN OG JACKMANN

Det er også et annet aspekt ved navnet Ingemann som er vel verdt å legge merke til. I likhet med to av de mannlige karakterene i *Tesman* ender hans navn nettopp på *mann*. Altså et svært maskulint navn. Dette har Ingemann til felles med Bergmann, som i det hele tatt fremstår som en tradisjonelt sett svært maskulin karakter i *Tesman*. Han beskrives som en høyreist mann som strener inn på Grand i kamelhårsfrakk, som sjarmerer damene i senk og stadig innleder nye forhold, som alltid tar opp mye plass og som prater høyt og usjenert om seg selv og alt annet som opptar ham. Bergmanns eneste mål i livet er ifølge Tesman å skrive seg selv inn i evigheten. (248) Tesman på sin side understreker ved flere tilfeller de maskuline aspektene ved Bergmann, som at han ikke respekterer vennens kvinnesyn, og finner ham å være for brautende og egoistisk. Han tenker om sin beste venn at han er altfor kynisk, for forfengelig og opptatt av oppmerksomhet:

Han skrev slibrig og sjåvinistisk om mannlig seksualitet, og kvinnene elsket det, merkelig nok. «Jeg nyter å være alene» sa Bergmann, «og jeg nyter hver eneste one night stand. For én gangs skyld behøver jeg ikke skamme meg over å si at jeg ikke er monogam. Unge pikefans, ja for den saks skyld også modne, fraskilte, skuffede kvinner, er som søte epler, Tesman. Det er bare å plukke dem.» (124)

Susanne er kanskje Bergmanns hardeste kritiker, og også hun tar tak i hans tradisjonelle maskuline sider. Hun gir tydelig uttrykk for at hun ikke liker sin manns beste venn. Hun kritiserer skrivingen hans, kvinnesynet hans og hans påtatte kjennskap til livet. Hun er også den som peker på Bergmanns maskulinitet og nærmest ber ham om å finne styrke i denne. Kanskje mener hun at Bergmann er en svært maskulin karakter og at det er nettopp dette som bør være hans overlevelsesmekanisme idet hun antyder at det er i hans mannlighet hans redning ligger:

Da Bergmann hadde grått og jamret seg i tre og en halv uke og sagt, på ramme alvor, at han ønsket å gå i terapi hos Susanne, men hun hadde viftet

ham av og nærmest indirekte bedt ham om «å ta det som en mann». Og hun hadde hatt rett. Noen måneder senere var Bergmann sitt gamle jeg igjen, bare enda verre. (min utheving) (28)

Susanne appellerer til Bergmanns mannlighet, og det viser seg da også at hun har rett - Bergmann tar det som en mann, i sin maskulinitet finner han styrke. Bergmann er også den som i romanen tydelig og eksplisitt tør være maskulin: *Og etter en rekke uartikulerte utbrudd, endelig en klar, maskulin melding: «Ville du akseptert at den forferdelige fitta bestemte slik over livet ditt?»* (min utheving) (22) Denne typen maskulinitet representeres i romanen gjennom Bergmann. Han fjerner seg særlig gjennom denne replikken langt fra Tesmans mannlighet, som er av en helt annen type. Fortellerens beskjed til leseren om at her kommer *endelig en klar, maskulin melding*, ironiserer godt over den type stilisert maskulinitet Bergmann her representerer. Romanen fjerner seg fra denne kanskje utdaterte maskuliniteten ved å latterliggjøre den.

I tillegg til Bergmann introduseres vi i romanen for en Jackmann. Jackmann lanseres på et kritisk punkt i romanen, da Bergmann forteller Tesman at Harriet er overbevist om at det er han som har drept Susanne. Det viser seg at Bergman har lest et brev Susanne har skrevet til denne Jackmann.

Og nå satt Bergmann og snakket om en halvkvedet vise, et påbegynt brev til denne Jackmann fra Tromsø, den aller ekleste av psykiaterne, som Susanne pussig nok hadde dyrket (...) Og nettopp ham brevvekslet hun med! Nettopp ham fortalte hun, før hun våget å fortelle det til sin ektemann, at hun aktet å skille seg fra ham, Tesman, etter mer enn femogtyve år! (245)

Det er påfallende at Jackmann spiller en såpass sentral rolle til tross for de få linjene han er tildelt i romanen. Han dukker opp på det som kanskje er romanens mest kritiske punkt, og skyver Susanne milevis vekk fra Tesman idet han viser seg å ha så mye bedre kjennskap til henne enn det Tesman selv hadde. Tesman påpeker at Jackmann er selvhøytidelig og usmidig, dette kan anses som maskuline egenskaper han deler med Bergmann. Jackmann, med sitt svært maskuline navn, virker truende på

Tesman. I likhet med Bergmann har han noe ikke Tesman har, og de oppleves begge, i hvert fall tidvis, som både ufysiselige og truende på ham.

Det som altså både Bergmann, Jackmann og Ingemann har, som ikke Tesman har, er kanskje ikke mer enn den ellers så ubetydelig lille bokstaven *n*. Det er som om språket også er med på å frarøve Tesman hans mannlighet idet det nekter å tilføye denne siste bokstaven for å gi ham et mer maskulint navn, og derved gjøre ham til en *mann*.

2.4.4. FARS ELLER MORS NAVN?

Tesman understreker at han har valgt sin mors etternavn:

Faren hadde dødd før Tesman ble født. I hvert fall sa de så. Moren het Gunnhild. Selv ble han hetende Tesman, etter henne. Sigurd valgte Zachariassen, etter sin far. (34)

Hvorfor er det at Tesman ikke gjør som sin eldre bror Sigurd og velger farens navn? Arven som Tesman gjennom sitt navn ville ført videre dersom han fikk barn, er på denne måten feminin. Det er morens arv, ikke farens, han lever videre med. At faren døde før Tesman ble født, fører til at han ved å utelukke hans navn nærmest fjerner ham fra sin egen historie. Han har aldri hatt noen far, verken i livet eller i navnet. Heller ikke Tesmans mor nevnes mange steder i romanen.

Her åpenbarer det seg nok en intertekstuell kobling til Ibsens Tesman i *Hedda Gabler*. Ibsen problematiserer morsrollen i dramaet ved å la den være fullstendig fraværende. Ibsen har revet alle mødre ut av dramaet, og viser kanskje slik viktigheten av dem. Jørgen Tesman omtales som «salig Jochums sønn» (Ibsen 2001:15), og hans mors evige fravær understrekes av Jørgens tante Julle: *Du som verken har hatt far eller mor å holde deg til* (Ibsen 2001:14). Jørgen Tesman karikerer, eller kanskje til og med reduserer, mors- og farsrollen ved å hevde overfor sin tante Julle at hun har vært ham *både i fars og i mors sted* (Ibsen 2001:11). Vår Tesman har ikke hatt noen slik tante å vende seg til, og blir slik sett nærmest foreldreløs. Hans eneste bror dør i en tragisk ulykke og Tesman står da igjen helt uten familie. Det faktum at han ikke har fått noen barn, forsterker inntrykket av at Tesman faktisk står helt alene. Susanne

på den annen side har et tettere bånd til sin slekt. Riktignok omgås hun dem ikke så mye, men allikevel antydes det at familien og blodsbandet er viktig for henne:

Hva gjorde det om Harriet fikk låne kjellerleiligheten noen uker? tenkte han. Susanne ville helt sikkert ha likt det. Selv om hun hadde irritert seg over niesen sin, var blodsbandet sterkt. (37)

Valg av etternavn sier oss noe også om Susanne. Bjørnstad lar henne beholde sin fars etternavn: *Susanne Marsteiner, som hadde vært hennes navn fra fødsel til død. (18)* Susannes far har større plass enn moren i romanen, det understrekes slik at hun er datter av sin far. Også på dette punkt lurer Ibsen i kulissene. For likheten mellom Susanne og Hedda Gabler blir på dette punkt slående idet begge kvinnene velger å beholde sin fars etternavn heller enn å ta sin manns. Hedda Tesman er riktignok Heddas offisielle navn, men både i skuespillets tittel og i alles bevissthet er hennes navn Hedda Gabler. Man kan altså si at verken Susanne eller Hedda fullt ut tar Tesman-navnet til seg. Det er som om begge kvinnene allerede har en mann i sine liv, deres fedre. Kanskje er det derfor de forsøker å umannliggjøre sine menn med forskjellige strategier, de søker ikke etter en mannlighet, da de fortsatt i høy grad forholder seg til sin egen fars mannlighet og har nok med den. Hedda omtales også som datter av sin far, generalen, mens Heddas mor i likhet med Susannes ikke nevnes overhodet. Tesman fører altså i navnet sin mors arv med seg, mens både Susanne og Hedda fører sin fars arv videre.

Harriets navn er heller ikke tilfeldig, men i motsetning til Susanne har hun ikke fått Marsteiner-navnet av sin far: *Harriet Marsteiner, for hun hadde tidlig i livet valgt sin mors etternavn. (20)* At dette valget av etternavn understrekes, gjør at det ikke kan ses på som en tilfeldighet. Bjørnstad gjør valget av etternavn til en bevisst handling i romanen, mens etternavn i virkeligheten er noe man sjelden velger selv, bortsett ved inngåelse av ekteskap. At Harriet velger Marsteiner-navnet, kan vise til hennes styrke, for det er som om det ligger styrke i navnet, det veier tungt. Kanskje er det heller ikke tilfeldig at navnet ender på -steiner, et kraftig materiale som forbindes med styrke og tyngde. Bærerne av Marsteiner-navnet ser ut til å mene at de ved å tilhøre Marsteiner-familien føler en tilhørighet og kanskje finner en styrke i

hverandre. *Ingen med etternavnet Marsteiner ville kunne finne seg i at Marsteinerhuset i Solveien nå var eiet av en Tesman.* (29)

Det er også blitt påpekt at Marsteiners navnelikhet med Trude Marstein kanskje ikke er noen tilfeldighet, men heller en referanse til hennes roman *Elin og Hans*, som har flere tematiske trekk felles med *Tesman* (Øystein Rotttem til Dagbladet 25.8.03). Det er uvisst hva Bjørnstad vil si oss med navnet Marsteiner, men sikkert er det at navnet er av betydning, både for dem som bærer navnet og for dem som involveres med Marsteiner-kvinnene i romanen. Også for oss lesere vil de litterære figurenes navn ha betydning, og kunne være med på å utdype forståelsen av romanen og dens figurer.

2.4.5. NAVNETS KOMISKE ASPEKT

Jeg har pekt på Bjørnstads navnevalg fordi jeg tror dette er et virkemiddel han bevisst bruker for å gi den oppmerksomme leser ytterligere informasjon om sine litterære figurer. Å se nærmere på navnene har også tilført romanen en komisk dimensjon. Det er som om Bjørnstad krydrer romanen med disse navnene slik at leseren kan få øye på et lett og til tider komisk aspekt ved karakterene. Iselin Weber er et herlig navnevalg, da det oser av vampete «liksom-internasjonalt» kvinne. At navnet Harriet faktisk betyr «hjemmehersker», tilfører en komisk dimensjon til Tesmans mistanker om hennes overtagelse av Marsteiner-villaen. Selv leker Bjørnstad seg med navnene og påpeker at Marsteiner-villaen på folkemunne blir kalt «Villa plissé». Også under en av Tesmans psykologtimer tillater Bjørnstad seg å harselere med navnet til en av hans pasienter:

(...) fordi han hadde vokst opp på Montebello, hos de rike Lorentzen-Wang'ene og blitt venn med de aller verste pengespekulantene, de aller rikeste som ikke lenger hadde dobbeltnavn i etternavnet sitt, men i fornavnet! Øystein Lorentzen-Wang var overbevist om at han som hadde navnet på sin side, som hadde kapret russeprinsessen på Ullern, kunne forvente at hun ville skjenke ham et barn, som han sa. Det skulle bare mangle, han som hadde skjenket henne sitt eget navn, Lorentzen-Wang, det beste man kunne gi en kvinne som het Olsen (...) Det var jo en sammenheng, det var denne falske horedama Britt-Elin Olsens skyld, hun som hadde bindestrek i fornavnet! Akkurat som de

mest vulgære milliardærene i dagens samfunn: Stein-Erik, Kjell-Inge, og hva de nå het, alle sammen. (116)

Jeg mener dette er med på å gi romanen et komisk preg som kanskje gjør den lettere å like, og som setter leseren i godt humør og gir en drivkraft til å sette seg dypere inn i historien. Navnekrydderet virker som friske pust i romanen der den skriver seg rundt selvmord, døende vennskap, og en sorgprosess.

2.5. DET ENDELIGE FALL

2.5.1. SKJELLSETTENDE HENDELSER

Jeg vil under denne tittelen ta fatt i spesifikke hendelser i Bjørnstads *Tesman* og i Solstads *Genanse og verdighet*. Jeg mener hendelsene er verdt å utheve fordi de fremstår som gode eksempler på en av problemstillingene rundt denne oppgavens hovedfokus, nemlig moderne mannlighet fremstilt i litteraturen. Problemstillingen jeg gjennom disse hendelsene berører, knyttes til det klassiske og kanskje utdaterte naturkultur-skillet og mannens avstand til sin egen natur og sine naturlige instinktive følelser. Jeg vil ta tak i episoden der Tesman ler av en av sine egne pasienter, og hans private vendetta mot Bengt Swedin. Jeg vil også hente frem en hendelse fra Solstads *Genanse og verdighet* som eksempel, både fordi det særdeles godt illustrerer mitt poeng om mannens avstand fra sin naturlighet, og også for å vise at det kanskje er en tendens i moderne norsk litteratur heller enn et spesifikt Bjørnstad-fenomen.

Jeg velger å la eksemplene hentet fra bøkene tale for seg, for deretter å knytte dem sammen og gjennomgå det jeg mener er interessant ved hendelsene.

2.5.2. DEN OVERRASKENDE LATTEREN

Det jeg kaller Tesmans fall, som jeg også mener er en slags endelig kontakt med hans egne følelser og lyster, inntreffer på hans kontor under en konsultasjon med pasienten Øystein Lorentzen-Wang. Det vi i forkant kan ane som en slags forløper til utbruddet, er at Tesman for seg selv reflekterer over hva slags samfunn det er han lever i:

Leger og psykologer var like aktive ryktespredere som hvem som helst ellers i dette etter hvert så demoraliserte og holdningsløse samfunnet. Ja, tenkte Tesman, det var logisk, også med tanke på samfunnsutviklingen, at Susanne ikke orket mer, at det mørket hun alltid kjempet mot, til slutt omringet henne,

hun som daglig så hvor lite et menneskeliv var verdt, hvor få som brød seg om hverandre. (mine uthevinger) (112).

Samtidig som Tesman forarges over det norske samfunnet, utviser han her forståelse for Susannes valg om å ta sitt eget liv. *Ryktene hadde overtatt, antagelsene, grafningen i privatlivet, og dermed også en fullstendig utflatning av den politiske debatt.* (112) Han forarges over hysterikerne som rundt milleniumsskiftet kom til ham med sin redsel, og over at folk mener de har krav på å kunne føle seg viktige i den store sammenheng. Han føler at hele befolkningen rammes av paranoid schizofreni, hans syn på det norske samfunn og dets framtid fremstår altså som heller dystert. Det er denne tankerekken Tesmans pasient Øystein Lorentzen-Wang avbryter da han entrer kontoret. Pasientens beklagelser over sitt eget liv står for Tesman etter hvert klart frem som en selvrettferdig enetale, og hans nå kanskje allerede tynnslitte tålmodighet strekker ikke lenger til:

Den forståelsen han hadde uttømt over utallige pasienter, år etter år, var plutselig oppbrukt (...) Hvorfor skulle han måtte høre på gnålet til denne åndsforlatte, pengegriske, og helt sikkert ganske så kvinneforaktende gjøken som satt der i den blå blazeren sin, med det rutete golfslipset og den dumme pengemannsaktige skjorten (...) (116)

Kanskje for første gang i sitt liv finner ikke Tesman seg i situasjonen han befinner seg i. For første gang i romanen kjenner Tesman på sin egen irritasjon, og opponerer mot noe. Kanskje blir Tesman like overrasket som leseren over sin plutselige irritasjon og motvilje, han er i hvert fall tydeligvis ikke forberedt på sin egen reaksjon:

Og uforvarende måtte han gjespe, en utmattelsens gjesp, en umåtelig gjesp. Han skjønnte straks hvor utilgivelig det var. En gjespende psykolog? Det mest forferdelige en pasient kunne bli utsatt for. Og i denne tilstand av overtretthet, nesten som et anfall, merket Tesman at han begynte å le, for det var jo så komisk også, at han uforvarende lo denne mannen rett opp i ansiktet, midt i en kunstpause som duksen fra Montebello hadde skapt, for riktig å skape et slags ekko, i hvert fall et velegnet akustisk rom, for sine egne slibrigheter. (117)

Det er noe befriende også for leseren i Tesmans latterutbrudd. For det første endelig en spontan reaksjon, en uventet handling av vår ellers så fattede og kontrollerte mann. Dessuten gjør Bjørnstad på mesterlig måte hendelsen til en komisk passasje i romanen, der latteren og den komiske fremstillingen av duksen fra Montebello formelig oppfrisker leseren som en kald dusj. Og det føles godt, romanen sjokkerer en slik at øynene og sinnet står vidt åpent, før den serverer en stor dose velartikulert humoristisk skildring av scenen mellom den velstående Lorentzen-Wang og hans ellers svært så profesjonelle psykolog:

Det var en høy og hysterisk latter, så ute av kontroll at han kunne ikke huske å ha hørt maken. Han lo så han skrek, krøket seg sammen, forvandlet seg til en syv år gammel, uoppdragen lømmel i løpet av sekunder, og sendte pasienten et fortvilet blikk. (118)

Godt er det også å få se Tesman forvandlet til en uoppdragen liten gutt. Det er noe spontant og ærlig over Tesmans reaksjon. Som en motvekt til hans tidligere nedbrutte tanker om vårt demoraliserte og falske samfunn, fjerner Tesman seg plutselig fra alle konvensjoner dette samfunnet i så mange år har stilt for ham. Det infantile og på sett og vis ærlige aspektet ved Tesmans reaksjon understrekes videre:

På en merkelig måte følte Tesman det som en befrielse, som om kontakten med en glemte verden var opprettet: barndommens verden, der alt var mulig, der forstillingen ennå ikke var blitt et redskap, der alle reaksjoner var åpne, troverdige, og, viktigst av alt: uten løgner! (119)

Dette er den endelige forløsningen. Det er som om Tesman endelig i et øyeblikks klarsinn tør å stå ansikt til ansikt med seg selv som syvåring, fordi han i dette korte øyeblikket har klart å unnsnippe alle hemninger og konvensjoner. Barnet i ham kan endelig godta det han er blitt. Som leser blir jeg fylt med en lykke over dette øyeblikket da det føles som om Tesman endelig har funnet seg selv langt der inne i den bestselgende kjendispsykologens skikkelse.

2.5.3. TESMANS VENDETTA

Tesman møter Bengt Swedin da han forsøker å hjelpe Harriet til å få platekontrakt. I en svært opprørt sinnsstemning nekter Tesman å godta et avslag fra platebransjesjefen. Han har ingen forståelse for at Harriet og *Susannes Songs* ikke skal bli utgitt, og retter alt sitt sinne personlig mot Bengt Swedin: *Selv var han den snille, alltid forståelsesfulle Tesman. Nå tenkte han på hevn.* (215) Tesman er altså ikke som han pleier, det er han tydeligvis også klar over selv. Episoden med hevnaksjonen mot Swedin følger rett etter et svært opprivende mellomspill i romanen der Harriet og Tesman drikker seg fulle og forvekslingen mellom Harriet og Susanne blir total. Det er altså lett å tenke seg at Tesman ikke er helt i balanse etter en slik natt.

Infantilt, tenkte han. Men det var nå engang slik. Han måtte gjøre noe med Bengt Swedin. Dette hatet kjente han fra før. Det blinde, uforsonlige hatet ingen hadde sett, ikke engang Susanne. (første ord min utheving) (217)

Her finner vi den første forbindelsen til episoden med latterutbruddet. Også her peker Tesman tilbake på infantile følelser, følelser som hører til barndommen, og kanskje også ærligheten. Forbindelsen er som nevnt kanskje med på å sette Tesman i kontakt med seg selv som barn, eller seg selv som menneske. Videre tenker Tesman:

Det var for sent. Han falt nå, ut av det perfekte bildet, bort fra den velregisserte verdenen som han og Susanne hadde hatt sammen, det vakkert designede teaterstykket de begge hadde spilt i. (min utheving) (217)

Han er seg altså på sett og vis bevisst at han mister kontrollen. Han kjenner at det er gått for langt, og at han ikke kan stoppe det han har påbegynt. Også her mener jeg å kunne ane en slags lettelse i Tesman ved at han til en viss grad helt frivillig mister kontroll over situasjonen. Det er interessant at Bjørnstad velger å bruke uttrykket *å falle*, noe som jo understreker min idé om at det endelige fall kan være en slags gjennomgående tematikk i Tesman, og kanskje også i andre norske samtidige romaner.

Tesmans hevnaksjon viser til det Paglia ville påstå var hans maskuline skaperkraft, men også til Tesmans eget syn på det maskuline. Han understreker at tingene han bestiller i Swedins navn, er maskuline per se: *Tesman bestilte i hytt og pine fra mannens glansede og kulørte territorium, fra de maskuline jaktmarker, og han gjorde det i Bengt Swedins navn.* (218) Først og fremst kan dette vise til Tesmans egen maskulinitet, eller kanskje heller til hans syn på Swedin som en svært maskulin mann. Det er også nærliggende å lese dette som at det er selve *handlingen* som er maskulin. Tesman ser på sin hevn som et eksempel på maskulin utførelse og handling.

Da alle fire hjulene var punktert, kjente Tesman en merkelig tilfreds fornemmelse, en enda dypere lettelse enn den forrige. Nå hadde han handlet, nå hadde han gjort noe med situasjonen, tenkte han, etter alle disse årene med handlingslammelse. (220)

Tesman har funnet frem til handlingens mann i seg. Han er tilfreds etter at han i nesten blindt raseri har handlet svært så forskjellig fra hva han vanligvis ville gjøre. Det er befriende for Tesman å fjerne seg fra sitt vante mønster. Kanskje er det nettopp idet han vender seg bort fra sitt eget vante jeg og sine fastlagte mønstre og normer, at han blir i stand til å åpent vende seg mot sine egne ærligere og mer spontane følelser og handlinger? Under passasjen som inneholder hevnen mot Swedin, blir vi stilt overfor en ny Tesman, en ærligere, og råere utgave av den ellers så snille, stille og forsiktige kjendispsykologen. Kanskje aner vi også noe mer maskulint i hans person slik den fremstår her? Handlingslammelsen er i hvert fall over for Tesmans del, noe han videre viser idet han etter å ha oppsøkt Swedins hus, går rett til Iselin Weber og for siste gang har sex med henne. Også overfor henne er det nærliggende å tro at han viser seg som råere og mer spontan enn ellers: *Det var så lenge siden. Et voldsomt, brutalt behov veltet opp i ham.* (220)

2.5.4. ELIAS RUKLAS FALL

Dag Solstads roman *Genanse og verdighet* omhandler den middelaldrende, lettere alkoholiserede lektoren Elias Ruklas liv. Romanen rommer fortellingen om hans liv, og

også fortellingen om en frustrasjon stilt overfor et samfunn der samtalen har forstummet og Elias ikke finner noen tilhørighet.

Genanse og verdighets kanskje mest dramatiske scene utspiller seg et lite stykke inn i boken da Elias Rukla roper at *Nå var det nok!* (Solstad 2005:40) Elias mister besinnelsen og slår paraplyen sin mot en fontene i skolegården til han begynner å blø på hendene. Da sinnet raser i ham, ser han alt som gjennom en dis, og han legger merke til en jente som står og ser på ham. Raseriutbruddet når sin topp da Elias skriker til henne: *Fitte! Spis maten din! Flesketryne!* (Solstad 2005:41) Han stormer deretter ut av skolegården i et voldsomt opprevet tempo, og begynner å jamre idet det går opp for ham hva han har gjort. Han beveger seg vekk fra skolegården og det står tydelig for ham at: *Dette var hans endelige fall* (Solstad 2005:42). At Solstad her velger å bruke ordet «endelige», mener jeg bygger på en slags forståelse av at Elias' raseriutbrudd var etterlengtet, og kanskje sunt. Elias kommer i kontakt med den delen av seg som ikke nødvendigvis underlegger seg fornuften og kulturen. Jeg vil påstå at det ikke er noen tilfeldighet at Elias' verbale mishandling går ut over en jente og ikke en gutt. I sin sterkeste frustrasjon velger Elias på en nedverdiggende måte å henvise til det kvinnelige kjønnsorgan. I dette kan ligge noe av hans frustrasjon over kvinnen, eller rettere sagt hans frustrasjon over seg selv som ikke forstår henne. Da Elias tidligere på dagen tillater seg å føle et sterkt ubehag, er det også en jente som fremkaller disse følelsene hos ham. Det kan leses som tegn på hva det er Elias' raseri og frustrasjon virkelig bunner i, kanskje kobler han sitt raseri til kvinnen.

Paraplyen kan imidlertid leses som et fallossymbol, og i den sammenhengen kan vi lure på om det er sin egen maskulinitet Elias raser mot. Raseriutbruddet varer ikke lenge. Idet han har beveget seg vekk fra skolegården og tenker på å kvitte seg med «den ulykksalige paraplyen», (...) *så han seg rådvill rundt etter en offentlig søppelkasse hvor han kunne legge den* (Solstad 2005:42). Denne plutselige gjenvinningen av kontroll virker unaturlig på leseren, den naturlige måten å kvitte seg med paraplyen på ville vel heller være å uvørent slenge den fra seg på gaten? I stedet faller Elias tilbake i sin rolle som mønstergyldig samfunnsborger og ser seg om etter en offentlig søppelkasse. Det gjøres smertelig tydelig for oss at Elias' kortvarige kontakt med sin naturlige side er forbi idet hans fokus rettes mot noe så unaturlig og kontrollert som en offentlig søppelkasse der han forsiktig kan legge fra seg sin istykkerslåtte paraply. Det er allikevel tydelig at noe skjer med den svært så

kontrollerte mannen etter raseriutbruddet. Han er klar over at livet nå vil ta en ny vending, og lurer på hvilken retning han skal gå i. På Elias (...) *virket det å gå nedover ikke særlig betryggende* (Solstad 2005:45) og ironisk nok plasserer Solstad ham til slutt ved rundkjøringen på Bislett, han er fortsatt usikker på hvilken vei han skal gå. Han står altså rådvill midt i en rundkjøring, med blod på hendene som en annen lady Macbeth, og bekymrer seg for hva hans kone vil komme til å si.

2.5.5. Å FALLE

Det har vært interessant både å se på hva det er som fremkaller disse «utbruddene», eller hendelsene, og også på hva de har til felles. Jeg mener at de kan leses som reaksjoner på en slags avmaktsfølelse stilt overfor et samfunn der våre litterære figurer ikke føler seg tilpass. Både Tesman og Elias Rukla befinner seg i samfunn som i deres øyne kan fremstå som løgnaktige, falske eller innholdsløse. De er begge hemmet av konvensjoner og opptrer utenom hendelsene svært behersket og rolig. De fremstår for meg som frustrerte menn som endelig kommer i kontakt med sine naturlige følelser. Naturlige fordi de er ekteføyte og normale, men også fordi de kan sies å stamme fra menneskets natur, ikke fra deres kulturbundne fornuft. Et av problemene for våre menn kan være at de i altfor høy grad har latt seg sluke av kulturen. De har glemt sin forbindelse til naturen fordi kvinnen i vår kultur på sett og vis har hatt enerett på denne forbindelsen. I den sammenheng blir disse hendelsene oppløftende idet de fyller en med håp om at Tesman og Elias fortsatt har kontakt med sine «naturlige» sider.

En videre problemstilling kan da være hvordan hendelsene blir fremstilt, for de blir på sett og vis latterliggjort. Er det så problematisk å skildre en moderne, kontrollert mann som finner en forbindelse til sin aggresjon, sine infantile følelser, at hendelsene må latterliggjøres? For både Solstad og Bjørnstad bruker en god dose humor når de skildrer dem. Kanskje er det for ikke å bli oppfattet som for høytidelige, kanskje er det for å lette leserens opplevelse av hendelsene. Eller kan det indikere noe viktig om maskulinitet som bryter ut av sitt vante mønster? Humoren er også i og for seg med på å understreke desperasjonen og vanskeligheten mennene føler.

Det nevnte intertekstuelle spillet mellom Ibsen og Bjørnstad inkluderer gjennom denne hendelsen også Solstad og Elias Rukla, da det siste Elias gjør som lektor ved Fagerborg videregående, er å gå gjennom *Vildanden* med sine elever.

En annen merkverdighet er utgangspunktet for dette kapittelets tittel, «Det endelige fall». For som vist, omtaler Solstad Elias' hendelse som *hans endelige fall* (se sitat s. 71), mens Tesman *faller ut* av det perfekte bildet han og Susanne har konstruert (se sitat s. 69). Det er det lille ordet som viser at tematikken er mer omfattende, i hvert fall for Bjørnstads vedkommende, idet han har valgt å kalle første del av trilogien *Tesman* inngår i, nettopp *Fall*. Disse mennene faller utenfor, de finner ingen plass i samfunnet som omgir dem, verken for seg selv eller for sin egen til tider forvirrede kjønnsstilhørighet og maskulinitet. Claes Ekenstam ga i samarbeid med Johansen og Kuosmonen i 1998 ut en studie i mannlighet, antologien kalte de *Rädd att falla*, og «fallet» er i den sammenhengen knyttet til redselen for å falle ned i umannligheten. Redselen for å falle, lysten til å *gjøre noe*, og ønsket om et infantilt selv legger grunnlaget for disse hendelsene som kan tilføre spennende aspekter til en lesning av romanen.

3.1. TIDENES TESMAN

3.1.1. TESMAN HOS IBSEN OG BJØRNSTAD

Navnet er selvfølgelig det første som binder Ibsens og Bjørnstads Tesman sammen. Under navnet skjuler det seg flere fellestrekk, både mellom de to mennene, de to verkene, og ikke minst de to sentrale kvinnene. For det første er den intertekstuelle referansen så tydelig at den verken kan eller bør unngås, for det andre setter den Tesman og hans maskulinitet i et historisk perspektiv. Jeg forholder meg til moderniteten som tiden etter 1700, Foucaults startsted for det moderne. I så henseende er Ibsens Tesman også en moderne mann, og begge kan de peke på trekk ved mannligheten som er tilhørende moderniteten. Både Ibsens og Bjørnstads menn er eksempler på moderne menn som må navigere i et felt der fornuft og følelser er atskilt. Det er spennende å se likhetene mellom de to fordi de ikke tilhører samme tid, selv om de tilhører samme epoke. Jeg er på linje med en lang rekke Ibsen-forskning som knytter ham til moderniteten og skildringen av det moderne mennesket.

Mange av problemene menn har hatt med å finne rom for sin mannlighet, er knyttet til modernitetens skille mellom fornuft og følelser. Når splittelsen mellom fornuft og følelser blir kjønnnet, legges et sterkt press på mannen om at han skal opprettholde sin fornuft for enhver pris. Ved at menn utelukkes fra det emosjonelle, reguleres mannligheten, den innordnes og settes i system. Det er en selvfølge at idet mannligheten begrenses, vil det oppstå problemer for menn som ikke opplever denne begrensningen som naturlig. Kanskje kommer det tydeligere frem i dag enn før at menn føler seg innesperret i et kjønn som ikke rommer dem. Større fokus på menn fører til flere stemmer og større aksept for menn som er opptatt av sitt eget kjønns problematikk. Ibsen viser oss at debatten rundt mannen ikke er et produkt av det postmoderne samfunn, men av en tradisjon som starter idet mennesket blir oppmerksomt på kjønnes forskjeller og knytter mannen til fornuften, altså moderniteten.

3.1.2. KONFLIKTSKY EKTEMENN

Det er som ektemenn at likhetene mellom Ibsens og Bjørnstads Tesman trer tydeligst frem. Det starter allerede før de blir gift, da begge har en fornemmelse av at de nærmest lokker kvinnen inn i et ekteskap.

Først ut er Ibsens Tesman, som ved hjelp av en vakker villa får sin Hedda. Slik begrunner hun inngåelsen av ekteskapet mellom seg og sin mann:

Hedda. Ja. Min lettsindighet hadde følger, kjære assessor.

Brack. Dessverre, det har våre lettsindigheter kun altfor ofte, fru Hedda.

Hedda. Takk! Men i dette svermeriet for statsrådinne Falks villa var det altså at Jørgen Tesman og jeg møttes i forståelse, ser De! Det dro etter seg både forlovelse og giftermål og bryllupsreise og alt sammen. Ja, ja assessor, som man reder, så ligger man, hadde jeg nær sagt.

(Ibsen 2001:42)

Vår tids Tesman bytter ut statsrådinne Falks villa med et vennskap og en populær trubadur. For det er vennskapet med Vreeswijk som gir Tesman innpass hos Susanne. Tesman satser alt på sitt eneste kort da Vreeswijk kommer til Club 7 i Oslo og Susanne vil møte ham

Nå må du presentere ham for meg, hadde Susanne sagt. Selvfølgelig, hadde Tesman svart, men da må vi flytte sammen først. Gjerne for meg, hadde Susanne sagt. Hun tok spøken hans på ramme alvor. Tesman trodde ikke sine egne ører, men det var slik de kjøpte den lille leiligheten i Grønnegate. (51)

Slik har begge mennene følt seg tvunget til å vise til noe utenfor seg selv for å vinne kvinnenes gunst. I ettertid preges de da også av en overraskelse over å ha fått kvinnen de ønsket seg. Fra første stund er kvinnen i begge situasjoner overlegen mannen, det

er han som er den heldige utvalgte, ikke hun. Det er videre i ekteskapet *han* som bør prise seg lykkelig over å være gift med *henne*, ikke omvendt. Som ektemenn er de begge to ganske selvutslettende, der de nærmest lister seg rundt sine koner og skyr enhver konflikt. I stedet for å stille krav til sine koner fremviser de en uendelig og hengiven forståelse som i hvert fall i Ibsens Tesmans tilfelle nok kan grense til dumhet. Vår tids Tesman er riktignok mer åpen for sin kones menneskelighet. Han innser at Susanne ikke var perfekt, men det er allikevel bemerkelsesverdig at uansett hvor lite perfekt han innser at hun var, var hun likevel for ham så mye bedre enn ham selv. Både Susanne og Hedda blir satt på pidestaller av sine menn. Særlig da de begge beholder sin fars navn, tydeliggjøres det at de begge holder på sin selvstendighet, og kanskje er det dette som får mennene deres til å sette dem så høyt over seg selv. Det at det er en liten del av kvinnen de elsker de som aldri kan få, fyller dem med respekt og kjærlighet for henne.

3.1.3. KONSTRUERTE VIRKELIGHETER

Som sagt er vår tids Tesman klar over Susannes menneskelighet, det viser seg for eksempel i hans mistanker om hennes affære. Trekantdramaet som utspiller seg i Tesmans hode da han overbeviser seg selv om Susannes og Sigurds forhold, har kanskje liten forbindelse til virkeligheten, men det kan likevel være interessant å se på i forhold til Ibsens Tesman. For Tesman og Tesman har også det til felles at de er fagmennesker, akademikere. Tesman føler seg truet av sin bror Sigurd, og påpeker at han ikke er noe fagmenneske, i hvert fall ikke på samme område som ham selv:

Det beste av alt! De dyreste champagner, kaviar og Foie Gras. Det var riktignok denne innstillingen som i sin tid hadde gjort ham svær på børsen, men nå satt han med en haug ubrukelige IT- aksjer og holdt på å gå overende.
(39)

Hos Ibsen er det assessor Brack Tesman bør frykte:

Brack. Nå, men så stiger der en tredje mann inn til paret da.

Hedda. Ja se, det er noe ganske annet!

Brack. En prøvet, forstående venn –
Hedda. underholdende på alkens livlige område –
Brack. og slett ikke spor av fagmenneske!

(Ibsen 2001:38)

Tesman tar aldri opp sine mistanker med Susanne. Heddas Tesman kritiserer heller aldri henne for noe av det hun er eller gjør. En kan spørre seg hva det er våre menn har til felles som fører til fornektelse og konfliktskyhet. Kan en tolke det dit hen at det er frykten for å nærme seg sannheten de har til felles? Velger de begge to heller å fornekte virkeligheten, å prøve i det lengste å liste seg så stille at de ikke lager en lyd, ikke tiltrekker seg oppmerksomhet? For det er som om de ikke kan leve opp til illusjonen av en virkelighet de føler at de ved tilfeldigheter har klart å skape seg. Og derfor må de i stillhet klamre seg til illusjonen og ikke gi den noen motstand fordi de ser at den fort kan rakne.

Og det er ikke i noen av tilfellene Tesman som til slutt svikter den konstruerte virkelighet, det er Hedda, og Susanne. Det er de som gir opp, som ikke klarer mer av det livet deres menn så sårt prøver å opprettholde normaliteten i. Og her finnes kanskje et fellestrekk mellom de to kvinnene og et av motivene bak deres respektive selvmord. De flykter fra det begrensende, krevende livet de sammen med sine menn har skapt. De får øye på virkeligheten rundt seg først når det er for sent. For det er en passivitet som preger både Hedda og Susanne ved begynnelsen av samlivet med deres menn. Det kan i begge tilfeller virke som om de giftet seg fordi de ikke *gadd* noe annet:

Ja, tenkte Tesman i bilen, på vei opp mot Beito, det var som om Susanne Marsteiner ikke gadd forholde seg til alternativene. Tesman var OK nok, ikke altfor utagerende, i seksuell forstand, og heller ikke dominerende, på noe vis.
(51)

Hedda demonstrerer mitt poeng om giddeløsheten da assessor Brack spør Hedda om hvorfor hun til slutt valgte Jørgen Tesman, og hun svarer følgende:

Jeg hadde virkelig danset meg trett, kjære assessor. Min tid var omme – (...)

(Ibsen 2001:38)

Denne giddeløsheten knyttes senere også til Susannes død:

Hva tenker vi når et menneske ikke orker å leve lenger? sa presten, straks salmesangen var ferdig, med et medfølende blick mot Tesman, som fant det tryggest å se mot kisten. Selv ville Tesman erstattet verbet å orke med å gidde. Han var overbevist om at Susanne ikke gadd å leve lenger (...) (10)

Jeg mener at vi her får øye på en dekadent innstilling til livet hos både Hedda og Susanne. De forventer seg ingenting av livet, de forsyner seg ikke av livets gleder, og dersom de gjør det, er det med en lunken iver. Det kan virke som om deres felles avgjørelse om at dette livet ikke lenger er verdt å leve, for dem ikke er noen dramatisk vending. De har allerede gått gjennom livet i en slags apati, de bryr seg ikke, livet er ikke lenger viktig for dem.

3.1.4. IBSEN OG LØGNEN

Ibsen finnes flere steder hos Bjørnstad. Det er ikke bare *Hedda Gabler* som fungerer som intertekstuel materiale i *Tesman*. Først dukker Ibsen treffende nok opp i «Peer Gynt-veien», i nærheten av Tesmans hytte på fjellet. Det er mens de to vennene går skitur, at Bergmann lar Ibsen illustrere et eksempel:

Ibsen selv var en av dem! Han hadde et barn med en jente fra Agder, en såkalt «ungdomssynd». Det oppdaget man først mange år etter hans død. Og så han, som ønsket å spille rollen som den mest moralske av alle! Tenk hvilken glede den stakkars ungen ville hatt av det farsskapet. Men Ibsen tenkte vel, som de fleste, mest på seg selv. (93)

Og Peer Gynt dukker opp igjen i sammenheng med Bergmann:

Ja, ved Gud, tenkte Tesman, dette var jo Bergmann i et nøtteskall! Like liten og lurvete som Ibsen hadde vært der nede ved Amalfibukten på

attensekstallet, da han skrev om løgneren Peer Gynt, for å avhjelpe sine egne løgner (...) (248)

Slik kobles Ibsen til Bergmann, og til løgn, flere steder i romanen. På bokens nest siste side dukker Ibsen igjen opp (...) *noen bøker plukket han fra hyllen, som han plutselig ville lese igjen, Susannes favoritter; Sandemose, Hamsun, Ibsen, løgnere alle sammen.* (257) Igjen fremheves det at Ibsen er en løgner, og her får vi også vite at det er Susanne som liker Ibsen, ikke Tesman. Løgneren er et gjennomgående tema i *Tesman*, og Ibsen er hyppig brukt for å illustrere denne tematikken.

Jeg vil vise at Ibsen knyttes til reproduksjonstematikken, til musikken, og til Tesman som karakter. Her knyttes han altså også til løgneren, et viktig tema i *Tesman* fordi det stadig opptar Tesman som det falske og fordervede han ønsker å flykte fra. Dessverre vikler Tesman seg i løpet av romanens gang inn i stadig flere løgner, og en spenning rundt hans benektelse av å ha drept Susanne påpekes ved hans evne til å leve omgitt av løgner.

Ibsen har fått illustrere og understreke mange viktige poenger i *Tesman*, og de intertekstuelle referansene tilfører et helhetlig og innsiktsfullt bilde av både Tesman og tematikken i boken.

3.2. INTERTEKSTUELL (RE)PRODUKSJONSTEMATIKK

3.2.1. REPRODUKSJON I HEDDAS TRAGEDIE

En av forbindelsene mellom Ibsen og Bjørnstad er det reproduksjonstematikken som underbygger. I «Fedre og Fruktbarhet» tar jeg for meg reproduksjon i *Tesman*, og jeg vil her sette denne tematikken i forhold til Ibsens *Hedda Gabler*. Kanskje kan lesningen av Ibsens verk si oss noe om Bjørnstads roman, sikkert er det at lesningen av Ibsens *Hedda Gabler* kan tilføre enhver litterær diskusjon om reproduksjon spennende innfallsvinkler og nyskapende lesninger.

Jeg vil i det følgende ta for meg Heddas forhold til det reproduktive, og i den sammenheng peke på destruktive trekk ved henne. Deretter vil jeg knytte Hedda Gabler til Susanne Marsteiner gjennom abort og barnemord. Til slutt vil jeg se på ulike produksjonsroller i *Tesman* fordi jeg mener produksjonstematikken kan fremheve nye momenter i romanen.

Et godt utgangspunkt for å diskutere produksjon og reproduksjon i *Hedda Gabler* er å sette Hedda opp mot en annen av stykkets kvinnelige karakterer, Thea Elvsted. Der Hedda foreløpig har feilet i å produsere noe, har nemlig hennes gamle skolevenninne Thea produsert noe svært viktig, hun har sammen med Eilert Løvborg produsert manuset til hans store verk. Theas produsentrolle understrekes slik av at manuset hun produserer, sammenliknes med et barn. Thea er stemor for sin manns barn, og siden en slags mor til manuskriptet. Hennes rolle som mor er altså ikke i overensstemmelse med den vanlige mor-barn-forbindelsen der moren bærer barnet i seg og føder det. Om enn en slags fingert morsrolle, hun er likevel nærmere det å være mor enn Hedda.

Thea og Eilert Løvborg omtales gang på gang som mor og far til manuset, noe som gir et slags fordreid bilde av hva et barn er og hvordan det blir til. Mens Eilert og Thea altså på sin bisarre måte er blitt foreldre, bærer Hedda på Jørgens barn. Det er oss helt klart at Heddas graviditet spiller en stor rolle i hennes undergang. De første

pekepinner om hennes graviditet finner vi allerede i dramaets aller første sider ved tante Julles antydninger om hva de ekstra rommene i huset deres skal brukes til, og spørsmålene om Jørgen har noe spesielt å fortelle etter bryllupsreisen. At Hedda blir introdusert for leserne/tilskuerne i en løstsittende drakt, antyder at hun er allerede er gravid idet teppet går opp, og også at hun ikke vil at hennes graviditet skal være synlig. For Hedda tier, hun lider i stillhet hele stykket igjennom.

3.2.2. SUSANNES ABORT OG HEDDAS BRENNING AV BARNET

Susannes abort er som tidligere påpekt en skjellsettende hendelse i samlivet mellom henne og Tesman. Han mener at ingenting blir det samme etter at hun velger å abortere bort et barn som han resten av sitt liv vil komme til å lengte etter. Susanne er tildelt et valg Hedda ikke har. Hun bærer også på et barn hun ikke ønsker seg, men har ikke muligheten til å begrense døden til å ramme bare hennes barn og ikke henne selv. Allikevel kan Susannes abort knyttes til en hendelse i *Hedda Gabler*, nemlig brenningen av Løvborgs manuskript. Som nevnt ovenfor omtales Thea Elvsted og Eilert Løvborg som foreldre til manuskriptet, som i overført betydning blir et barn. Og heller ikke dette barnet får vokse opp. Etter en rangel hos assessor Brack kommer Løvborg hjem uten heftene:

LØVBORG. Jeg har revet mitt eget liv i stykker. Så kunne jeg vel rive mitt livsverk også

FRU ELVSTED. Og det har du altså gjort i natt!

LØVBORG. Ja, hører du. I tusen stykker. Og strødd dem ut i fjorden. Langt ute. Der er i alle fall friskt saltvann. La dem drive i det. Drive for strøm og vind, og om en stund så synker de. Dypere og dypere. Liksom jeg, Thea.

FRU ELVSTED. Vet du vel, Løvborg, at dette her med boken – Alle mine dage vil det stå for meg som om du hadde drept et lite barn.

LØVBORG. Du har rett i det. Det er som et slags barnemord.

(Ibsen 2001:73)

Manuskriptets «foreldre» omtaler her tapet av manuskriptet som tapet av et barn. Det barnets mor ikke vet, er at det ikke er barnets far som er barnemorderen. Det skal vise seg å være Hedda. For Eilert Løvborg har ikke kastet papirene på sjøen, han har mistet dem. Og Hedda skal komme til å få tak i dem, og det er da det virkelige barnemordet inntreffer. For etter at Hedda har sendt Løvborg avgårde med en pistol i lommen og formaninger om at det skal skje i skjønnhet, går hun hen til sitt skatoll og finner frem manuskriptet, Thea og Eilerts barn.

HEDDA (kaster et av heftene inn i ilden og hvisker hen for seg): *Nu brenner jeg ditt barn, Thea! – Du med krushåret!* (kaster et par hefter til i ovnen.) *Ditt og Eilert Løvborgs barn.* (kaster de øvrige inn.)

Nu brenner, nu brenner jeg barnet.

(Ibsen 2001:76)

Slik går det altså til at Hedda i likhet med Susanne nekter et barn en plass i denne verden, som de nok ikke mener er det ufødte barnet verdig. Men det er ikke sitt eget barn Hedda har råderetten over. Sitt eget ufødte barn tar Hedda med seg i døden idet hun tar sitt eget liv. Hedda og Susanne møtes i en ikke-reproduktiv problematikk der deres utveier på sett og vis skiller seg fra hverandre, men der opplevelsen av en uønsket fruktbarhet og krav om reproduksjon på uløselig vis binder dem sammen.

3.2.3. PRODUKSJON OG PRODUSENTROLLER

Det er interessant å se på produksjon i *Tesman*, særlig på de ulike karakterenes produsentroller. Jeg vil understreke at begrepet produksjon her er brukt ganske snevert, jeg har kun tatt tak i produkter som er synlige og håndfaste. Tesmans beste venn Bergmann er forfatter og produserer bøker på løpende bånd, og har slik en tydelig produsentrolle. Han har også to barn som kan ses på som del av «hans produksjon». Susanne viser seg å ha produsert en rekke dikt. Hennes produsentrolle har imidlertid vært fordekt, Tesman visste ingenting om hennes skriverier. Harriet tildeles en merkelig rolle i denne sammenhengen fordi hun egentlig ikke produserer, men *reproduserer* Susannes dikt og setter sammen et album av *Susannes' Songs*. Dette er med på å knytte de to Marsteiner-kvinnene enda nærmere hverandre,

samtidig som det forteller oss at Harriet kan leses som en slags parasitt. Hun er i kraft av seg selv ikke nok til å produsere noe, og må derfor livnære seg av andres allerede produserte verk. Den tette forbindelsen mellom henne og hennes tante Susanne, og spørsmålet om Harriet *blir* Susanne for Tesman, understrekes her ved at Harriet viderefører Susannes produksjon etter at hun er død. En kan også spekulere i om disse diktene kan representere barnet Susanne etterlot seg, slik manuskriptet i *Hedda Gabler* også representerer et barn. I en slik diskusjon vil Harriet fremstå som en livgivende karakter fordi hun gir nytt liv til Susannes dikt, i motsetning til Hedda som tar livet av Løvborg og Theas «barn». Tesmans irritasjon over Harriets reproduksjon av Susannes dikt vil da også kunne knyttes til sorgen over at det i motsetning til Susannes barn ikke er mulig å gjenopplive det barnet han og Susanne ikke fikk.

Tesman er først og fremst produsent av boken *Tidshorisonter*, en bok han ikke er stolt av å ha skrevet: *Og bedre enn noen visste han at tankestoffet i denne boken var flyktig, vilkårlig og ikke så rent lite selvforelsket og jålete.* (62) Og videre:

Ingen, tenkte han igjen, hadde gjennomskuet ham og skjønt hvilket retorisk makkverk han hadde begått (...) Susanne hadde på sin forsiktige måte påpekt nettopp dette, at tankene i Tidshorisonter ikke var særlig nyskapende. (61)

Produksjonstematikken i *Tesman* kan altså peke på romanens intertekstuelle forhold til *Hedda Gabler*, gjennom produksjonsrollene blir likheter mellom de to verkene, og mellom *Tesmans* karakterer, synliggjort.

3.3.TIL MUSIKKEN

3.3.1. ÖPPNA LANDSKAP

Musikken er enda en av de intertekstuelle koblingene mellom Ibsens drama *Hedda Gabler* og Bjørnstads roman *Tesman*. I dette kapittelet vil jeg først gå nærmere inn på musikken som tematikk og utfyllende moment i skildringen av *Tesman*, før jeg vil se på det musikalske i *Hedda Gabler*, og slik vektlegge det musikalske både som viktig komponent i *Tesman* og som ledd i forbindelsen mellom Ibsens og Bjørnstads *Tesman*:

Da Tesman hadde funnet sin plass nærmest kisten i Vestre Krematorium, og sangerinnen satte i med «Jag trivs bäst i öppna landskap», en tekst og et musikkstykke Tesman alltid hadde syntes var svært overvurdert, og som han heller ikke kunne forstå at Susanne Marsteiner hadde ønsket fremført i sin egen begravelse, kultursnobbete og lite folkelig som hun hadde vært (...) at hun virkelig falt for sangene til denne fysaken fra Sverige som altså måtte bo i öppna landskap «några månader om året», fordi det var viktig for hans sjelelige utvikling. For noe pisspreik! (9)

Det er musikken og Ulf Lundell som får æren av å åpne *Tesman*. Musikken spiller i romanen en sentral rolle både kompositorisk og tematisk, *Tesman* er full av referanser til komponister, sangere og sangtekster. De tallrike referansene fungerer på flere plan idet de både gir oss et mer fullstendig bilde av *Tesman*, og også er med på å utdype og fremheve flere av romanens viktige tema.

Tesman vender tilbake til Lundell på et senere punkt i romanen, der han ler av den vanvittige teksten i sangen som ble Susannes begravelsessang:

Altså ny-egoismens nasjonalsang, skrevet og fremført av en trubadur som dessuten, i motsetning til Vreeswijk var blitt styrtrik, slik så mange lykkejegere var blitt styrtrike i den senere tid og deretter bare evnet å se seg selv og sine egne behov. (179)

Det skaper en distanse mellom Tesman og Susanne at den musikken hun satt høyest, og attpåtil krevde å ha i sin egen begravelse, for Tesman fremstår som så umåtelig vanvittig at den får ham til å le. På den annen side fører musikken også Tesman og Susanne nærmere hverandre. De møtes i sin kjærlighet til musikk, Tesman trekker flere ganger frem kveldene da de lyttet til musikk sammen som noe av det lykkeligste ved deres samliv. Musikken tildeles en stor rolle ved flere viktige anledninger i romanen, og jeg mener derfor det er på sin plass å vie noen linjer til musikken også i denne oppgaven.

3.3.2. SIBELIUS, MAHLER OG BRUCKNER

Både kompositorisk og tematisk mener jeg en kan trekke en parallell mellom *Tesman* og Sibelius' syv symfonier.

Mest hadde han ligget med den batteridrevne discman'en og spilt seg gjennom samtlige syv Sibelius-symfonier, igjen og igjen, som om disse kompliserte symfoniene, som til tross for sin raffinerte form hadde så mye av ur-naturen i seg, kunne åpne for det triste, karrige og dødsmerkede landskapet han lengtet etter, som ga ham klare bilder av Susanne, de han trengte mer enn noengang. (105)

Tematisk sett mener jeg at en kan lese likheter mellom Tesman selv og det han hører hos Sibelius. Likheten jeg mener å se, ligger i spenningen mellom raffinert form og ur-natur, en spenning jeg mener i høy grad også finner sted i Tesman, delvis som et grunnleggende trekk ved hans maskulinitetsfølelse. Denne spenningen ble diskutert i «Det endelige fall», og utdypes derfor ikke videre her. De kompositoriske likhetene mellom romanen og Sibelius' symfonier har jeg påpekt i del 1.2.3. Komposisjon og handling, side 15.

Kanskje er det søkt å ane konturene av Sibelius' symfonier bak *Tesman*, men sikkert er det i hvert fall at Sibelius er til stede både hos Bjørnstad og Tesman:

Heldigvis merket pasientene det aldri, at han midt i en konsultasjon kunne fornemme over den formmessige kompleksiteten i Sibelius' fjerde symfoni, orkestreringen som skapte et så digert rom og en like høy himmel som bare naturen selv kunne klare, for eksempel når man gikk på ski i det norske høyfjellet i januar. (25)

I tillegg til Sibelius er Mahler og Bruckner også blant Tesmans favoritter, han er den klassiske musikkens mann, mens Susanne også har en hang til visesangerne. Det er gjennom Vreeswijk Tesman forsøker å imponere sin utkårede, og slik tildeles musikken en viktig rolle også i det skjebnesvangre møtet mellom ham og Susanne. Og videre er musikken faktisk knyttet til alle viktige hendelser i Tesmans liv. Tesmans barndom og hans mor som bare nevnes få ganger i boken, knyttes til musikk idet Harriet lurte på om Tesman kan høre henne spille om nettene:

Det gjør ingenting. Du vet hvor viktig musikk er for meg. Moren min var spillelærerinne. Det beste jeg visste var å ligge under flygelet og lytte til Grieg og Chopin. Jeg lå helt musestille. (147)

Tesmans sorg over å aldri ha fått barn manifesterer seg også musikalsk. Da Susanne aborterer bort barnet deres, søker Tesman trøst og forståelse hos Brahms. Mahlers «Kindertotenlieder» knytter videre Susanne og Tesman sammen i en slags fordekt sorg over det ufødte barnet. Susanne elsket sangen Mahler skrev etter at han og Alma mistet et barn, husker Tesman, og slik kommuniserer mann og kone en felles sorg gjennom musikken heller enn ved å åpent prate med hverandre. Harriet knyttes også her til problematikken rundt barnløsheten: *Nå lå hun og sov, eller lå på ryggen med store, åpne øyne, og hørte Mahler svakt gjennom gulvet, sammen med ham. (min utheving.) (199)* Tesman føler altså også et slags samhold med Harriet gjennom «Kindertotenlieder».

3.3.3. SUSANNES' SONGS OG TESMANS KJÆRLIGHET TIL MUSIKKEN

Det er også gjennom musikken at vi blir stilt overfor det som ifølge Tesman var Susannes egentlige jeg.

Derfor tenkte Donne på menneskelivet som en sirkel: Pulvis es et in pulverem reverteris: av støv er du kommet og til støv skal du bli, Nudus egressus, nudus revertar: naken kom jeg, og naken skal jeg gå. I sirkelen møtes de to ytterpunktene. Det blir plutselig bare et steg fra det ene til det andre, fra fødselskrybben til dødens port. Og dette var det Susannes' Songs handlet om, og derfor følte Tesman ubehag. (185)

Susannes' Songs får Tesman til å bli urolig for Harriets psykiske helse da han fortsatt tror det er hun som har skrevet de melankolske, angstfylte og til tider aggressive tekstene. At tekstene er Susannes egne, vitner om at det var et stort område i Susanne Marsteiners univers Tesman aldri fikk besøke. Han møtte henne aldri i hennes nærmest intime forhold til døden og evigheten, derfor virker Susannes' Songs ekskluderende for Tesman, og igjen har musikken forstørret avgrunnen mellom Tesman og hans Susanne.

Via Harriets fremførelse av Susannes sanger knytter Tesman også Bergmann til musikken.

(...) at Harriets ungpikestemme, hennes melodier, akkorder og ornamenteringer, på en eller annen måte klarte å bevege denne mannen som dypest i sitt hjerte var så fryktlig umusikalsk. Bergmann ønsket ikke engang å være musikalsk, tenkte Tesman, han ønsket å være klok, å skrive om musikalitet. (190)

At Tesman på sett og vis er snobbete, viser seg tydelig idet han nærmest håner sin beste venn for hans umusikalitet, og ergrer seg over sin kones tidvise hang til folkelig

og kommersiell visesang. Idet Tesman på dette punkt viser til sin kones irriterende forkjærlighet for den folkelige musikken viser han seg også tydelig som en upålitelig forteller. Ved romanens åpning forteller Tesman oss at hans kone var både kultursnobbete og lite folkelig, (se sitat s 84) stikk i strid med han senere irritasjon over hennes folkelighet. Han gir selv leseren god grobunn for å betvile både hans selvinnsikt og hans evne til å fremstille sine nærmeste på en sannferdig og rettferdig måte.

Musikken er en viktig faktor i alle av Tesmans medmenneskelige relasjoner, musikken er trøst, og den er kilde til den største glede mellom Susanne og ham. Musikken er kanskje Tesmans store kjærlighet, i musikken finner han friheten han leter etter, men ikke finner i samfunnet. I musikkens verden beveger han seg selvsikkert, i musikken føler han tilhørighet. Musikken stiller ingen krav til hans mannlighet, den forsøker ikke på noen måte å kontrollere denne for Tesman så ustabile maskuliniteten. Kanskje opplever han musikken som kjønnsløs. Kanskje er det derfor musikken er så viktig, derfor musikken er Tesmans fristed, hans trygge tilfluktssted. Som en motsetning til Tesmans forsiktig prøvende, usikre mannlighet, står hans sterke og godt forankrede følelse av musikalitet.

3.3.4. HEDDAS MUSIKALITET

Vi har sett at for Tesman er flygelet han har etter sin mor pianolærerinnen svært viktig. I samtale med Harriet røper Tesman at pianoet og musikken knytter ham til hans mor og sin egen barndom. Etter Susannes begravelse ymter Harriet frem at hun kan tenke seg å bo i huset i Marsteinervillaen. Tesman innrømmer for seg selv at det ville plage ham å ha Harriet i huset mens han selv ikke er der, først og fremst på grunn av flygelet;

Enda verre var tanken på at noen av disse elektronika-gjøkene kunne komme på besøk og herpe det gamle Bechsteinflygelet som var hans eneste konkrete minne om moren, pianolærerinnen fra Hammerfest. (38)

Utsagnet gjør at vi kan gå ut fra at flygelet sannsynligvis er Tesmans aller viktigste eiendel. Jeg vil knytte dette til Hedda Gabler og det for henne svært verdifulle pianoet

hun har arvet etter sin far. Et piano, portrettet av hennes far, og pistolene Hedda har fra sin far generalen er tilsynelatende det eneste som er igjen fra Heddas liv før ekteskapet. Hedda er den som først omtaler pianoet,

TESMAN. Er det noe i veien med deg, Hedda? Hva?

HEDDA. Jeg ser bare på mitt gamle piano. Det står ikke riktig godt sammen med alt dette annet. (Ibsen 2001:19)

En tydelig indikator på at noe er i ubalanse, Hedda føler kanskje at ikke hun heller passer så godt inn i sine omgivelser. Hedda foreslår å flytte pianoet inn i bakrommet, som blir et slags Heddas personlige rom utover i stykket. For på dette bakrommet settes både pianoet og portrettet av generalen, og det er nettopp på dette rommet Hedda spiller en vill dansemelodi på pianoet før hun setter pistolen mot tinningen og tar sitt eget liv.

Pianoet blir for øvrig ikke brukt mer enn to ganger av Hedda gjennom dramaet, resten av tiden fyller det sin rolle som et borgerlig møbel. Og er det ikke nettopp dette Hedda også kan oppfattes som? Et borgerlig møbel som ikke utfyller sin funksjon? Så brukes endelig pianoet til det et piano er ment å brukes til; det blir spilt på. Hedda spiller en vill dansemelodi, noe av det siste hun gjør før hun dør. Den andre gangen Hedda rører pianoet i stykket er rett etter tante Rinas død, da Hedda sorgkledd spiller noen akkorder. Det at Hedda spiller på pianoet forbindes altså allerede med død. Slik kommer pianoet her i dramaets aller siste scene endelig til sitt riktige, frie uttrykk. Gjennom pianoets frie bruk kan vi ane en enorm frihet i Heddas død. Pianoet, og Hedda, har vært ”misbrukt”, og plassert i en sammenheng de ikke hører hjemme i. Bak forhenget kommer den endelige forløsningen. Hedda forløser pianoet ved å spille vilt på det, samtidig som hun forløser seg selv fra et liv hun ikke vil leve. Gjennom pianoet blir det musikken som formidler denne forløsningen.

Musikk er knyttet til øyeblikket da Hedda dør, slik det også er knyttet til Susannes dødsøyeblikk;

Hun måtte ha revet rundt der ute i lyngen, mellom trærne, før hun omsider falt omkull tett inntil en eik, ja, hun hadde nærmest omklamret stammen, kunne ha forvekslet den med et menneske, i de skjebnesvangre minuttene før hun frøs i

hjel. Det var noe uutholdelig ensomt i dette, tenkte Tesman, at hun bokstavelig talt hadde hatt sitt eget private raveparty der inne i skogen, med discman'en proppfull av sin egen begravellesmusikk. (min utheving) (10)

Musikken er altså knyttet ikke bare til tragedien og romanen, men også konkret til forløsning gjennom død. Dette er det Tesman mener Susannes' Songs handler om. Hedda spiller der Susanne synger, begge finner de en utvei gjennom musikken, en utvei som tragisk fører dem i døden.

Musikken symboliserer destruktive krefter hos Hedda og Susanne, destruktive fordi de ender med død, men på en annen bisarr måte er musikken livgivende fordi den representerer et alternativ, en utvei. Musikken blir et viktig intertekstuell møtepunkt mellom Ibsens *Hedda Gabler* og Bjørnstads *Tesman*.

AVSLUTNING

Denne tekstens hovedfokus har vært å i et litterært perspektiv se på moderne menns mannlighet, og eventuelle umannlighet. Jeg har forsøkt å belyse flere sider ved en eventuell moderne mannlighet, og slik fått frem et bilde av den nordiske, moderne mann. Men at min tekst skal resultere i dannelsen av ett bestemt bilde av mannen, har ikke vært mitt mål, snarere tvert imot. For det er begrensningene lagt på mannligheten som skaper problemer for så mange menn, i hvert fall i den litterære verden, i vårt moderne samfunn. Målet for denne oppgaven, og for mannsforskningen, er slik jeg ser det ikke å definere mannen, ønsket om å definere ville heller skape ytterligere begrensninger og forventninger rundt hans kjønn. Målet er bevissthet, kunnskap, og økt forståelse for menn, maskulinitet og mannlighet.

Jeg håper at jeg ved å skrive denne oppgaven har vist at økt forståelse eller interesse for feltet mannsforskning, kan oppnås gjennom lesning av skjønnlitteratur. Min motivasjon har delvis vært ønsket om større rettferdighet, jeg anser denne oppgaven som et lite forsøk på å gi mannens mannlighet og umannlighet den oppmerksomhet han i et litterært perspektiv fortjener. Jeg mener jeg det er på sin plass å vie oppmerksomhet til kjønn, og særlig menn, fordi de så ofte er blitt oversett eller glemt når kjønnsrolleproblematikk er satt på dagsorden.

Jeg har tatt utgangspunkt i litteraturen, og i Ketil Bjørnstads *Tesman*, også fordi jeg slik mener å understreke skjønnlitteraturens evne til å formidle politiske og samfunnsmessige problemstillinger. Jeg mener at det er gjennom litteraturen at problematiseringen av den moderne mannsrollen kommer best til uttrykk. Å problematisere og undersøke den moderne mannlighets mange aspekter, er ikke noen enkel sak, noe som kommer til syne i medias, i politikernes, og i samfunnets generelle holdning til fenomenet. Men der andre feiler, eller ikke i det hele tatt forsøker, innfrir litteraturen. Jeg håper også her å ha vist at skjønnlitteraturen kan være en vel så gyldig inngang til et forskningsfelt som det vi anser faglitteraturen for å være. Å undersøke den moderne mann i et litterært perspektiv har vært fruktbart nettopp på grunn av litteraturens evne til å formidle en maskulinitet som verken lar seg forklare eller avgrense. Skjønnlitteraturen tar steget ut av definisjoner og begrensninger, og gir oss svært nyansert og rikt bilde av moderne maskuliniteter.

BILDEBRUK

Jeg har valgt å inkludere noen bilder i denne oppgaven. Bilder kan ofte gi en mer umiddelbar reaksjon enn skrift, og jeg vil gjennom å bruke disse bildene hensette leseren i en slik posisjon at han eller hun kan oppleve sitt eget møte med forskjellige mannligheter som umiddelbart. Bildets umiddelbarhet tar oss ofte på sengen, og vi reagerer før vi rekker å kontrollere vår reaksjon. Selv synes jeg det har vært interessant å sette mine egne fordommer og forventninger opp mot forskjellige bilder av menn under arbeidet med denne oppgaven.

Bildet på forsiden er av Maria Friberg og heter ”Almost There”. Bildet har jeg valgt først og fremst fordi jeg synes Maria Friberg er en god kunstner som har vært opptatt av å fremstille mannlighet og maskulinitet fra forskjellige synsvinkler. Dessuten synes jeg tittelen på bildet er treffende i denne sammenheng. Jeg mener at vi fortsatt ikke er der hvor alle menn uproblematisk kan leve ut sin mannlighet, og bli behandlet på rettferdig grunnlag uavhengig av hvor deres eventuelle maskulinitet plasseres i et kjønnsrollemønster. Men forhåpentligvis er vi ikke langt unna. (almost there)

Bildene som er knyttet til hvert av kapitlene i del 2, er hentet fra utstillingen Dear friends: American photographs of men together, 1840-1918. Bildene ble stilt ut på International Center of Photography’s museum i New York. På utstillingens nettside har gjeste-kurator David Dietscher beskrevet utstillingens bildeutvalg slik:

This is an exhibition of photographs of men in strikingly affectionate poses. Although it includes a wide variety of photographic formats - from early studio tableaux to later casual snapshots - one thing unites all these images of unknown men: the emotional bond shared between the sitters. Confronted by such demonstrative images of men posing arm in arm or gazing into each other's eyes, the contemporary viewer is left to wonder about the affection they shared, and about the meaning and purpose of the photographs that survive. Were these long-dead sitters friends or relatives, colleagues or lovers? In all likelihood, we will never know. And perhaps that doesn't matter. (...) Wonder is a highly appropriate response in looking at these photographs, since so little information survives about the sitters or about the actual circumstances that led to the creation of their portraits. Some observers may immediately presume that these

photographs represent visual evidence of an implicitly validating gay male history that they have elsewhere been denied. Others may just as confidently assert the opposite: that the men in these pictures were merely adhering to outmoded conventions for self-representation dating from earlier, more sentimental times. This exhibition means to set aside all such prejudices, to create a space in which one can reflect upon the ambiguity of vernacular photographs, and consider the unfathomable process of deciphering their meanings.

http://museum.icp.org/museum/exhibitions/dear_friends/intro4.html

Unidentified photographer

Portrait of Two Men, c. 1880

Tintype

Collection of Herbert Mitchell

(Fra kap. 2.1. Seksualitet s 20)

Unidentified photographer

Two men in bathing costumes, c. 1890

Tintype

Collection of Jim Graham

(Fra kap. 2.2. Fedre og fruktbarhet s 33)

Unidentified photographer

Henry Schelberger and Arthur Anderson sitting on a Paper Moon, c. 1915

Geletin silver print, postcard

Collection of Peter Miller

(fra kap. 2.3. Vennskap s 42)

Moses P. Rice

Walt Whitman and Peter Doyle, 1865

Albumen print

Library of Congress

(Fra kap. 2.4. Navnet skjemmer ingen s 60)

H. H. Hill

Four men in athletic clothing, 1890

Cabinet card

Collection of Harry Weintraub

(Fra kap. 2.5 Det endelige fall s 69)

LITTERATUR

Bjørnstad Ketil, *Tesman*. 2004, Aschehoug & co. Oslo

Bjørnstad Ketil, *Fall*. 2001, Aschehoug & co. Oslo

Bjørnstad Ketil, *Ludvig Hassels tusenårsskifte 2002*, Aschehoug & co. Oslo

Ekenstam Claes & Lorentzen Jørgen (red.) *Män i Norden*. 2006, Gidlunds förlag,
Oslo og Göteborg

Iversen Irene (red.) *Feministisk litteraturteori* 2002, Pax Forlag A/S. Oslo

Lorentzen Jørgen, *Maskulinitet*. 2004, Spartacus Forlag. Oslo

Lorentzen Jørgen, *Mannlighetens muligheter*. 1998, Aschehoug &co. Oslo

Lorentzen Jørgen & Mühleisen Wencke (red.) *Kjønnforskning, en grunnbok*.
2006, Universitetsforlaget. Oslo (seksualitet)

Paglia Camille, *Sexual Personae*. 2001, Yale University Press,
London and New Haven

Renberg Tore *Mannen som elsket Yngve*. 2005, Forlaget Oktober. Oslo

Saabye Christensen Lars *Hvor ble det av alle gutta? : dikt i utvalg 1973-90*. 1991,
Cappelen. Oslo

Shideler Ross *Et uvilkårlig skjær av skjønnhet* (Anne Marie Rekdal red.)
2001, LNU/ Cappelen Akademisk Forlag

Solstad Dag T. *Singer*. 2001, Forlaget Oktober. Oslo

Solstad Dag *Genanse og verdighet*. 2005, Forlaget Oktober. Oslo

Strindberg August *Faderen, Frøken Julie*. 1986, Natur och Kultur förlag. Göteborg

Aftenposten papirutgave søndag 14.10.2007

Magasinet Blikk, nettutgave

(<http://www.blikk.no/nyheter/sak.html?kat=1&id=9031>)

NRK P2 Radiofront sendt søndag 07.10.2007

(nettside <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3661139>)