

Hovedoppgave skrevet ved Universitetet i Oslo
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Nordisk litteratur
Live Cathrine Slang
Høsten 2006

Romantisk modernisme?

Kunst, kjærlighet og modernitet i Jens Christian Grøndahls romaner
med vekt på *Tavshed i oktober* (1996)

INNHold

FORORD 5

KAPITTEL 1. INNLEDNING 6

- 1.1. Sentrale temaer i Grøndahls forfatterskap 7
- 1.2. Kjærlighet og kunst – to romantiske kategorier 8
- 1.3. Kjærlighetsmøtet og kunstmøtet 9
- 1.4. Autentiske verdier i en flytende verden 10
- 1.5. Estetisk erfaring 11
- 1.6. Modernitet og postmodernitet 12
- 1.7. Litteraturvitenskapelig metode 13
- 1.8. Lesemåter 15

KAPITTEL 2. PRESENTASJON 18

- 2.1. Forfatterpresentasjon 18
- 2.2. Kunst og kjærlighet i *Tavshed i oktober* 19
- 2.3. Kunst og kjærlighet i Grøndahls øvrige romaner 21
- 2.4. Grøndahls skuespill, essayistikk og kunstbøker 30
- 2.5. Resepsjon 33
- 2.6. Grøndahl og postmodernismen 35
- 2.7. Oppsummering 39

KAPITTEL 3. KJÆRLIGHETSMØTET I *TAVSHED I OKTOBER* 42

- 3.1. Tre relasjoner 42
- 3.2. Teorier om kjærlighet og modernitet 48
- 3.3. Kjærlighetsideologien i *Tavshed i oktober* 55
- 3.4. Det dobbelte møtet 57
- 3.5. Senmoderne forhold 62

KAPITTEL 4. KUNSTMØTET I *TAVSHED I OKTOBER* 64

- 4.1. Estetisk erfaring i det moderne 64
- 4.2. Kunst og melankoli 67
- 4.3. Postmoderne tanker om kunst 69
- 4.4. Kunstens betydning i Grøndahls roman 71
- 4.5. Den modernistiske kunsten 72
- 4.6. Den postmoderne kunsten 80
- 4.7. Et forsvar for modernismens autentiske verdier 81

KAPITTEL 5. ROMANTISK MODERNISME? KONKLUSJON 84

- 5.1. Farvel til postmodernismen 84
- 5.2. Fra dekonstruksjon til rekonstruksjon 85
- 5.3. Modernismens romantiske røtter 91
- 5.4. Romantisk modernisme? 95

LITTERATUR 99

SAMMENDRAG 105

FORORD

Jens Christian Grøndahls forfatterskap viser en konsekvent vilje til å undersøke psykologiske og estetiske problemer. Bøkene hans er eksistensielle og relasjonelle. Både direkte og indirekte drøftes meningen med livet, meningen med kunsten og meningen med kjærligheten. Grøndahls bøker er fulle av tvil og anfektelser. Refleksjonene er påtrengende og dybdeborende; her kobles en retrospektivt fortellende, skjønnlitterær struktur til en drøftende essayistisk form. Et interessant trekk ved forfatterskapet er den ambivalensen som ofte oppstår når leseren møter teksten. Resepsjonen vitner om at bøkene tolkes på mange måter, og at tolkninger kan motsi hverandre. Er bøkene banale, ironiske eller rett og slett fulle av eksistensielt alvor? Jeg hevder det siste. Denne oppgavens konklusjon er at *Tavshed i oktober* er et romantisk forsvar for modernistiske verdier. Når det gjelder kunst og kjærlighet, er den også et tidlig kampskrift mot postmoderne teorier – fra en forfatter i utakt med ”sin tid”.

Min lesning av *Tavshed i oktober* – og av Grøndahls øvrige bøker – er tematisk og selektiv. Det jeg fester meg ved og legger frem, har betydning for resonnementet om kunst, kjærlighet og modernitet. Analysen viser på hvilken måte de ulike temaene er vevd sammen. Jeg drøfter i liten grad de formelle litterære grepene – som språk, stil og komposisjon, men fastslår at den refleksive fortellermåten er en viktig del av denne forfatterens prosjekt. Oppgaven er tverrestetisk. Metoden er eklektisk: en rekke tenkere og teoretikere har inspirert til tolkningene, og de introduseres i teksten etter hvert som de anvendes.

Min bakgrunn nordisk språk og litteratur, dessuten bibliotekfag. Som støttefag har jeg kunsthistorie og musikk. Jeg arbeider som forlagsredaktør i Pax Forlag. Her står jeg bl.a. bak Artes-serien (tekster om estetisk teori). Jeg har vært redaktør for flere av Grøndahls bøker på norsk, nærmere bestemt romanene *Indian summer*, *Tavshed i oktober*, *Lucca*, *Hjertelyd* og *Virginia*. Den første Pax utgav var *Taushet i oktober*. Da jeg begynte å arbeide med denne hovedoppgaven (ved siden av jobb som forlagsredaktør) ble utgivelsen av Grøndahls bøker på norsk overtatt av en kollega. Hun har bl.a. utgitt *Et annet lys*. Slik står jeg i noen grad friere. Det er ikke så vanlig at studenten er involvert ”kommersielt” i det forfatterskapet hun eller han skriver om. Uansett skylder jeg å gjøre oppmerksom på forholdet.

LCS

KAPITTEL 1. INNLEDNING

Tavshed i oktober ble utgitt i Danmark i 1996. Postmoderne teorier proklamerte da ikke bare de store fortellingenes død, men også Kunstens avslutning. Som alternativ til den store kunsten holdt mange frem den mindre betydningsfulle kunsten, en kunst som ikke knyttes til autentisitet og kunstnerindividualitet, men til situasjon og konsept. Også kjærligheten er blitt fremstilt som en flyktig kategori i det som kalles en flytende modernitet.¹

Jens Christian Grøndahls 1980-talls- og tidlige 1990-tallsromaner er i stor grad blitt lest som postmoderne prosjekter som tematiserer oppbruddet, reisens bevegelser, intertekstualiteten og det flyktige jeget. Er forfatteren en typisk eller atypisk representant for den kulturelle situasjonen rundt det seneste århundreskiftet? På hvilken måte uttrykker dette forfatterskapet en senmoderne tilstand, og i hvilken grad eksponeres senmoderne (eller postmoderne) verdier? En nærmere undersøkelse av sentrale temaer kan antyde svar på slike spørsmål. Tydelige temaer i Jens Christian Grøndahls bøker er kjærlighet og kjærlighetstap: erfaringen av nærvær og fravær, sammenheng og sammenbrudd. Jeg velger å undersøke kategoriene kunst og kjærlighet i forfatterskapet, med vekt på romanen *Tavshed i oktober* fra 1996. Her er hovedpersonen en kunsthistoriker og en mann i eksistensiell krise. Han er også bokens forteller i en roman med tydelige essayistiske trekk.

I dette innledende kapitlet skisseres problemstillinger og konklusjoner. Jeg forklarer kort den bruken jeg gjør av komplekse begreper som estetisk erfaring, modernitet og postmodernitet. Det første uttrykket er viktig for analysen av kunsttemaet. De to neste termene kommer til anvendelse i beskrivelsen av en kulturell kontekst. Innledningen redegjør også for min eklektiske litteraturvitenskapelige tilnærming. I kapittel 3 tar jeg for meg kjærlighetsmøtet i *Tavshed i oktober*. I kapitlet inngår også en fremlegging av noen generelle teorier om kjærlighet og modernitet. Kapittel 4 handler om kunstmøtet i *Tavshed i oktober*. Det drøftes på bakgrunn av senmoderne teorier om kunst og estetisk erfaring. Det avsluttende kapittel 5 viser hvordan dette dobbelte temaet utgjør en gordisk knute: Både kunst og kjærlighet representerer truede verdier. I *Tavshed i oktober* forsvares begge.

¹ Jf. Zygmunt Bauman. *Flytende modernitet*, Oslo, Vidarforlaget 2001.

1.1. Sentrale temaer i Grøndahls forfatterskap

Grøndahl (utdannet innen film) er bl.a. blitt kalt ”øyets forfatter”. Bøkene hans handler ofte om å se, ikke bare i betydningen å forstå, men også i betydningen å sanse med blikket. I Grøndahls romaner opptrer et stort antall kunstnere eller ”halvkunstnere”.² De er malere, tegnere, fotografer, skuespillere, filmklippere, teaterregissører, keramikere, arkitekter, pianister, cellister og kunsthistorikere. Gjennom hele dette forfatterskapet drøftes altså (mer eller mindre eksplisitt) kunstens rolle og situasjonen for de ulike kunstartene, som film og teater, litteratur, musikk og billedkunst. Den grøndahlske ”helten” er en mannlig tviler. Ofte tviler han på sine egne skapende evner: Kan han fortsatt tenke dypt, føle inderlig og prestere godt, eller har han gått tom? Evnen til kunst blir problematisert, det blir også evnen til kjærlighet. Faktisk er det slik at *begge* temaene dominerer i *hele* dette forfatterskapet, som til tross for ulike formelle og tematiske faser, viser en bemerkelsesverdig indre sammenheng.

Flere anmeldelser, artikler og akademiske studier har tatt for seg øyets og sansenes betydning i Grøndahls tekster.³ Temaer som tid og erindring er også blitt undersøkt.⁴ Andre har med utgangspunkt i dette forfatterskapet (og helt tidstypisk) analysert spørsmålet om identitet i det postmoderne.⁵ Anne Birgitte Slots ”speciale” har drøftet kjærligheten i romanen *Lucca*, dessuten finnes det en studie om autentisitet hos Grøndahl (og Peter Høeg) og en oppgave med tittelen ”Tilværelse og tavshed”.⁶ Litteraturviteren Marianne Ping Huang skriver at Grøndahl ”fremhever en overordentlig fascination af synssans og billede” som vedvarer gjennom forfatterskapet.⁷ Hun antyder at ulike kunstverker og kunstretninger går igjen som nøkkelmotiver fra roman til roman.⁸ Også Grøndahls skuespill og essayer, samt tekster i kunstkataloger og fotobøker, har kritiske refleksjoner om kunstneren, kunstverket og kunstens rolle.

² Et begrep forfatteren selv introduserer i romanen *Indian summer*.

³ For eksempel Marianne Barlyng. ”Det iøjnespringende”. I: *Spring* nr. 1, København 1991, s. 90–101 og Marianne Ping Huang. ”Jens Christian Grøndahl. I: *Danske digtere i det 20. århundrede*, 3, København, Gad 2000, s. 395–404.

⁴ Bl.a. Dorte Vang Eggensen. *Den menneskelige tid: En analyse af tid og narrativitet i Alain Robbe-Grillet's La jalousie og Jens Christian Grøndahls Tavshed* i oktober, Odense, Odense universitet 2000 og Claus Krogholm Kristiansen. *Narrative konstruktioner: essays om fortælling, tid og erindring*, Aalborg, Aalborg universitet 1998.

⁵ Bl.a. Anne Birgitte Slot. *En fortælling mod identitet og et kærlighedsmøde. En læsning af Lucca af Jens Chr. Grøndahl*, København, Københavns universitet 2001.

⁶ Charlotte Folkmann. *En drøm om autenticitet? Førstepersonsfortælleren som redningsmand i det postmoderne kaos. En læsning af Peter Høeg og Jens Christian Grøndahl*, København, Københavns universitet 1996 og Cathrine Illeborg. *Tilværelse og tavshed*. Speciale i nordisk, Odense, Universitet i Odense 1998.

⁷ Marianne Ping Huang. ”Jens Christian Grøndahl”. I: *Danske digtere i det 20. århundrede*, s. 395.

⁸ Jf. Op.cit.

Jeg hevder at denne forfatteren systematisk *tenker med kunst*. Likevel har ingen på noen inngående måte undersøkt kunstens og kunstnerens sentrale rolle i dette forfatterskapet. Den romanen som mest tydelig har kunst og kjærlighet som tema, er ”kunsthistorikerens bok” fra 1996. Jeg skal se nærmere på dette dobbelttemaet i forfatterskapet med vekt på *Tavshed i oktober*.

1.2. Kjærlighet og kunst – to romantiske kategorier

Kjærlighetsideologien i Grøndahls tidlige romaner kan virke idealisert, men også desillusjonert. I det senere forfatterskapet skildres den både som pragmatisk og melodramatisk. Oppgavens kapittel 3 legger altså frem ulike tanker og teorier om kjærlighet og anvender disse i analysen av Grøndahls roman fra 1996. Kjærligheten regnes som en *romantisk* kategori. Den romantiske kjærlighetsmyten knyttes til fortellingen om Tristan og Isolde, der kjærligheten er skjebne, lykketreff og galskap. Den ligner det guddommelige vanviddet som det snakkes om i Platons *Dialoger*. Men som del av den vedvarende sekulariseringen har kjærlighetsideologien i noen grad fått nytt innhold. Hva er kjærlighetens betydning i *Tavshed i oktober*? Er den en idealistisk myte eller en realistisk mulighet? Er kvinnen mannens redning? Er hun hans moderlige favn eller hans muse? Er hun et høyerestående vesen eller en likeverdige? Den uoppnåelige drømmen, en sublim idé eller rett og slett mannens beste kamerat?

I *Tavshed i oktober* inngår både taushet og tomhet, sorg og melankoli. ”Hold fast” er et emblematiske uttrykk i romanen. Men hva er egentlig det som brister, og hva er det som skal holdes fast? Spørsmålet om verdier står her sentralt. Hvilken rolle spiller kjærligheten for fastholdelsen? Og hva med kunsten? Fortelleren er blitt forlatt, men er det sikkert at det bare er tapet av hans kone som bringer ham i et eksistensielt tomrom? Slik jeg leser denne romanen, er tapet av mening også forbundet med tapet av *kunstens* mening.

Også kunsten er en viktig romantisk kategori, og kunstnerrollen et produkt av en kulturell forestilling om det følsomme og selvstendige individet. Geniestetikken bygger på ideen om den individuelle skaperevnen. På latin er betegnelsen *genius*, og på gresk *daimon*. Hos Platon er kunstnerisk kraft noe som kommer utenfra; fra en gud. I den sekulariserte moderniteten er genius blitt en kraft som kunstneren *selv* må eie. Sentralt i modernismens kunstoppfatning står derfor forestillingen om *den autonome kunstneren, det autentiske verket og kunstverkets aura*. Modernismens kunstneriske geni er et unikt individ som er eksepsjonelt begavet. Talentet teller

her mer enn flid og dyktighet. Hun/han er ikke lenger et medium, men en genuin *skaper*. Senmoderne teorier rokker imidlertid ved en slik forståelse.

I denne oppgavens kapittel 4 anvendes estetiske teorier konkret i tolkningen av kunstens betydning i *Tavshed i oktober*. Den danske kunsthistorikerens refleksjoner blir kontekstualisert i forhold til den kulturhistoriske tradisjonen han både springer ut av, bryter med – og viderefører. Sentralt står modernismeteorikerne Theodor W. Adorno og Clement Greenberg. Det vises også hyppig til Lars Fr.H. Svendsens kunstfilosofiske studie, *Kunst*. Svendsen er inspirert av Arthur C. Dantos teser om ”kunstens avslutning”.⁹ På en eksplisitt måte uttrykkes her et ”postmoderne” kunstsyn. Men selv om *Tavshed i oktober* ble skrevet midt på 1990-tallet, og forfatteren tilhørte en såkalt postmoderne generasjon forfattere, målbærer romanen knapt noe konsekvent postmodernistisk eller antimodernistisk syn. I denne oppgaven hevder jeg at den snarere forsvaret noen viktige kjerneverdier som nettopp kjennetegner den ”gamle” modernismen.

1.3. Kjærlighetsmøtet og kunstmøtet

To relasjonelle fenomener står altså sentralt i *Tavshed i oktober*: *kjærlighetsmøtet* og det jeg vil kalle *kunstmøtet*. Begge møtene er produktive og skapende. De kan romme intense, fysiske og psykiske erfaringer med eksistensiell betydning for de involverte. I begge tilfeller står blikket og den kroppslige sanseopplevelsen tydelig frem. Både kunstmøtet og kjærlighetsmøtet dreier seg om kommunikasjon og samhørighet. Her utfordres den skjøre relasjonen mellom subjekt og objekt. Både kunst og kjærlighet har å gjøre med utvelgelse og verdsettelse, intensitet og følelsesfylde, kontinuitet og brudd. I begge tilfeller handler det også om skjønnhet, lidenskap og transcendens (selv-overskridelse). Slik kjærlighet er noe ”rystende” som skjer *mellom* mennesker, kan også kunstopplevelsen være en form for rystelse, en sublim hendelse. Tradisjonelt regnes begge som ekstraordinære, de er i nærheten av det psykologen Abraham Maslow har karakterisert som høydepunkterfaringer, lidenskapelige reaksjoner som kan oppildne, forløse og løfte oss.¹⁰ Slik filosofen John Dewey har uttrykt det i *Art as Experience*, er kunsten *erfaring, handling og hendelse*. Erfaringen av en bestemt *kvalitet* ved verket selv, blir til et *møte*. Kunstens betydning knyttes altså ikke først og fremst til verket alene, men til den

⁹ Jf. Arthur C. Danto. ”Kunstens avslutning.” I: *Kunstens avslutning*, Oslo: Pax, 2006, s. 83–144.

¹⁰ Jf. Helge Svare. *Vennskap*, Oslo, Pax 2004, s. 102.

kreative og subjektive *erfaringen av det*.¹¹ Kunsten er noe mer enn et objekt, den er prosessen mellom subjekt og objekt. Analysen av *Tavshed i oktober* vil vise at kunstmøtet her også opptrer som en *felles* erfaring.

Kapittel 5 samler trådene, og drøfter sammenhengen mellom kunstmøtet og kjærlighetsmøtet i *Tavshed i oktober*. Jeg hevder at dette doble temaet gir nøkkelen til forståelsen av selve gåten i romanens handlingsmessige *plot*, nemlig mysteriet om kvinnen som forsvant.

Kunsthistorikerens kone har – til tross for at hun er filmklipper og en slags ”halvkunstner” – ikke tilgang til den kunstens magi som kunsthistorikeren selv er så opptatt av. Dertil lever hun i en verden av ubekymrhet, mens han tynges av melankoli og eksistensielt alvor. De to har egentlig lite til felles: de har ikke levd *sammen*, men *ved siden av* hverandre i en i og for seg harmonisk, men ”liten” kjærlighet. I en senmoderne livssituasjon er denne formen for fellesskap neppe tilfredsstillende. Idealet om kjærlighet som *fellesskap* er langt mer ambisiøst og utfordrende.

1.4. Autentiske verdier i en flytende verden

Det avsluttende kapitlet har overskriften ”Romantisk modernisme”. Her drøftes også forholdet mellom dekonstruksjon og rekonstruksjon. Slik jeg leser *Tavshed i oktober*, er boken et forsvar for kunsten etter påstanden om (den store) kunstens avslutning, og et forsvar for kjærligheten etter påstanden om (den store) kjærlighetens slutt. Dette er romanen om hustruen som forsvant, illusjonene som brast og skammen som ble avdekket. Den dreier seg om svik og forstillelse, men løfter også frem romantisk – og moderne – kjærlighet: den som jeg-fortelleren har opplevd, men tapt (Inès, Elisabeth), og den som egentlig aldri var til stede (Astrid). Kunsthistorikeren har i mange år tatt til takke med den lille kjærligheten, men han har gitt avkall på den store. Like lite som han vil nøye seg med ”en mindre kunst”, vil han nå nøye seg med en liten kjærlighet. Av den grunn forlater hustruen ham – og han henne. De lever i moderne forhold, og i en flytende tidsalder, der begge har muligheten til å bryte opp. Mannen har sviktet, og kvinnen tar konsekvensene av dette sviket: hun går. Men den melankolien som leves ut i *Tavshed i oktober*, er ikke bare sorgen over den tapte kjærligheten. Den er også et sorgespill over kunstverkenes tapte mening, eller tapte aura, om man vil. Charlotte Folkmann har kalt Grøndahls jeg-forteller ”en redningsmand i det postmoderne kaos”,¹² og slik jeg tolker hans litterære prosjekt, fører han

¹¹ Jf. Drude von der Fehr. ”Kunst er erfaring, handling og hendelse.” I: Ragnhild Evang Reinton og Irene Iversen (red). *Litteratur og erfaring*, Oslo, Spartacus 2004, s. 111–114.

¹² Jf. Folkmann. *En drøm om autentisitet*.

et ”ridderlig” forsvar for så vel kunsten som kjærligheten. De er store autentiske verdier i en senmoderne verden.

1.5. Estetisk erfaring

Estetikk er læren om kunstartene, teorier om estetisk erfaring. Estetisk teori og estetisk erfaring dreier seg om hele feltet av kunstopplevelser, inklusive musikk og litteratur. I estetikken inngår altså også litteratur som kunstform; for eksempel språkets estetiske dimensjon, romanformen, narrative strukturer eller poetiske formler. Men med begrepet kunst i denne oppgavens tittel menes hovedsaklig visuell kultur: billedkunst (inklusive fotokunst), skulptur, kunsthåndverk, arkitektur, film og foto. Det skyldes fremfor alt at jeg må begrense emnet mitt, men også det faktum at den litterære figuren vi skal følge, jeg-fortelleren i *Tavshed i oktober*, er kunsthistoriker og ekspert på det *visuelle* kunstuttrykket – med spesiell interesse for den modernistiske kunsten knyttet til de to første generasjonene i det 20. århundre, fra Cézanne til sekstitallet.

Et maleri er et bilde, men ikke et språklig bilde. Ekfrase (gresk: *ekfrasis*, beskrivelse) er den litteraturteoretiske termen for en detaljert utlegning av et (annet) kunstverk i et litterært verk. I skjønnlitterære tekster, bl.a. poesi, vil det ofte si et verk fra billedkunsten. Eksempler fra norsk litteratur er ”Jan van Huysums blomsterstykke” av Henrik Wergeland og Olav H. Hauges sonett om et maleri av Nicolai Astrup. På samme måten som språklige bilder kan overføre mening fra et betydningsområde til et annet, kan visuelle bilder transportere mening og fungere som metafor eller allegorisk ”fortelling”. Såkalt ”døde” metaforer forteller oss ikke annet enn noe allerede kjent. Jo mindre velbrukte metaforene er, dess ”friskere” kan meningen være. I moderne litteraturvitenskap er det vanlig å betrakte metaforen som en måte å si to ting samtidig på.¹³ Også kunstobjekter inneholder flere lag av meninger. Men for at kunsthistoriske bilder skal kunne tolkes i den sammenhengen de opptrer i, kreves kjennskap til kunsthistorien. I denne romanen florerer kunstverker fra nær fortid, det vil si fra modernismens og postmodernismens periode i kunsten. Det er fullt mulig å lese Grøndahls roman uten å trekke inn årsaken til at bestemte bilder analyseres og kommenteres. Men det er all grunn til å se nærmere på de objektene som omtales så detaljert i denne romanen. Hva er meningen i akkurat dette utvalget av kunstverker? Betydningen av de konkrete kunstverkene i Grøndahls forfatterskap (jf. kapittel

¹³ Jf. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo, Kunnskapsforlaget 1997, s. 155.

2.2–2.4), og analysen av kunstobjekter i *Tavshed i oktober* (jf. kapittel 4.4) er nødvendige for oppgavens påstander og konklusjoner (kapittel 5).

1.6. Modernitet og postmodernitet

Min lesning av *Tavshed i oktober* innbefatter en drøfting av kunsten etter (den store) kunsten og av kjærligheten etter (den store) kjærligheten. Jeg forholder meg slik til flere prosjekter i den senmoderne kulturen, der prefikset post brukes i ulike forsøk på å dekonstruere, eventuelt rekonstruere betydninger. Det hersker stor forvirring i bruken av ordene modernitet og postmodernitet, og modernisme og postmodernisme. De første begrepene er epokale, mens det neste begrepsparet har med stiltrekk å gjøre. I dette kapitlet skal jeg begrense meg til en definisjon av de epokale termene. (I kapittel 2.6 antydes definisjoner og anvendelsesmåter for *stilbegrepene* modernisme og postmodernisme.)

Jeg velger å kalle Grøndahls kulturelle situasjon en senmoderne tilstand. Her støtter jeg meg til definisjonene i sosiologen Dag Østerbergs bok *Det moderne*¹⁴, og til analysen av den senmoderne tilstanden, slik den bl.a. formidles av idéhistorikeren Espen Schaanning.¹⁵ Andre anvendte modernitetstenkere er Anthony Giddens, Frederic Jameson og Zygmunt Bauman. I *Det moderne* defineres modernitet som en bestemt kultur, vår tids vestlige kulturmønster.¹⁶

Vesentlige trekk ved dette kulturmønsteret er opplevelsen av tapte sammenhenger og ulike forsøk på å hele den opplevde splittelsen. Det gjelder så vel psykisk som estetisk. Østerberg knytter tre viktige grunnbegreper til forståelsen av den moderne tilstanden: det frie individet, fornuften og fremskrittet. Modernitetens individer er individer som skaper seg selv.

Idéhistorikeren Espen Schaanning holder frem fem punkter han mener karakteriserer det konstruktive ved det moderne prosjektet.¹⁷ Ifølge ham opprettholder modernitetens mennesker 1) troen på sannheten og metode, 2) troen på siste-instanser [troen på Gud erstattes av tro på den menneskelige fornuft], 3) troen på avsløringsstrategien, 4) troen på fremskrittet og 5) troen på friheten.¹⁸

¹⁴ Dag Østerberg. *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740–2000*, Oslo, Gyldendal 1999.

¹⁵ Jf. Espen Schaanning. *Modernitetens oppløsning: Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Oslo, Spartacus 2000.

¹⁶ Østerberg. *Det moderne*, s. 12.

¹⁷ Schaanning. *Modernitetens oppløsning*, s. 9–10.

¹⁸ Ibid.

Postmodernitet ble lansert som en betegnelse på modernismens seneste stadium. De postmoderne tenkerne har tatt et oppgjør med alle former for totalitetstenkning. Ifølge dem er historien – fortsatt som en konstruktiv historisk utvikling – ”slutt”. Både når et gjelder politikk, vitenskap og kunst, problematiserer de postmoderne ideologene også spørsmålet om tegnenes referensialitet, dvs. deres mulighet for å representere noe virkelig og faktisk.¹⁹ På mange måter undermineres her muligheten for å skape mening, handling og forandring. Et viktig bidrag til den postmoderne kritikken var Jean-François Lyotards bok *Den postmoderne tilstand* fra 1979. På samme måte som Jean Baudrillard, hevdet Lyotard at den nye postindustrielle situasjonen i Vesten på en grunnleggende måte forandret betingelsene for kunnskap og legitimering av kunnskap. Begge kritiserte den rådende oppfatningen i ”de store fortellingene” om vitenskap og samfunnsmessige fremskritt. En felles og helhetlig forståelse av politiske, sosiale og estetiske uttrykk var nå blitt umulig.²⁰ Men verdien av den postmoderne epoke-betegnelsen diskuteres. Det Lyotard kaller en postmoderne tilstand, velger Espen Schaanning å kalle modernitetens oppløsning. Også Anthony Giddens opprettholder begrepet modernitet. ”Vi lever ennå ikke i et postmoderne sosialt univers,” sier han.²¹ Forandringer har riktignok skjedd, men de nye utviklingstrekkene befinner seg innen modernitetens refleksivitet.²² Giddens mener at

(...) å omtale disse forandringene som postmodernitet er en villfarelse som hindrer en presis forståelse av deres natur og deres betydning.²³

Konklusjonen hans er at ”vi lever i en periode med *høymodernitet*”.²⁴ Grøndahls bøker blir til i en senmoderne, eller høymoderne tilstand, der tanker om modernitet og postmodernitet diskuteres.

1.7. Litteraturvitenskapelig metode

”Som man roper i teksten, får man svar,” skriver Erik Bjerck Hagen.²⁵ Han sikter til de spørsmålene og interessene som til enhver tid styrer den enkeltes lesning av en gitt tekst. En bestemt utlegning er jo bare én av flere, og kan bare oppfattes som ett ledd i det Paul Ricoeur kaller fortolkningsfellesskapet. Det inngår i kjeden av lesninger som realiserer fortellerens, men

¹⁹ Jf. *Norsk litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 198–199.

²⁰ Jf. Jean-François Lyotard. *Viden og det postmoderne samfund*, Århus, Slagmark 1996.

²¹ Anthony Giddens. *Modernitetens konsekvenser*, Oslo, Pax 1997, s. 42–44.

²² Jf. Op.cit.

²³ Op.cit., s. 118.

²⁴ Ibid.

²⁵ Erik Bjerck Hagen. *Hva er litteraturvitenskap*, Oslo, Universitetsforlaget 2003, s. 80.

ikke minst den bestemte tekstens, arbeid med seg selv.²⁶ Leseren innehar her ”plassen til en samtalepartner”.²⁷ Både Erik Bjerck Hagen og andre litteraturvitere skiller mellom litterær *analyse* og litterær *tolkning*. Til analysen hører fremstillingen av verkets konstruksjon, som fortellermåte, retoriske figurer, litterære bilder og temaer. Denne oppgaven er først og fremst en tolkning, men tolkningen baserer seg på litterær analyse, fremfor alt av temaer, men også av *litterære bilder*.

Hans-Georg Gadamer har problematisert spørsmålet om tolkningen (interpretasjonen). Det litterære kunstverket bryter med leserens forventninger, og sier noe som overskrider leserens horisont, hevder han. Det oppstår *et møte*, en samtale mellom leser og tekst: ”Kunstverket som sier noe, konfronterer oss med oss selv.”²⁸ Gadamer oppfordrer leseren til å stille spørsmål som teksten kan være et mulig svar på.²⁹ Og Ricoeur skriver at lesning er ”å kjede en ny diskurs sammen med tekstens diskurs”.³⁰ *Fortolkning* er resultatet av en slik sammenkjeding.³¹ Ifølge Hagen må verkets mening lokaliseres *i verkets totale virkning på leseren, dets effekt*:

I lesningen treffes vi av noe vi opplever som litterært. Og umiddelbart vil det oppstå kontakt med det i oss som utgjør våre grunnstemninger, holdninger, anskuelser og ideer.³²

Jeg har selv blitt truffet av romanen *Tavshed i oktober*, og forsøker å stille noen spørsmål til den. Jeg har valgt en selektiv lese måte, og forfølger bestemte temaer som jeg aner at romanen – og forfatterskapet som sådant – sier noe vesentlig om. Hensikten med den litterære analysen er å komme frem til et svar på spørsmålet om hvilken *mening* dette fiksjonsarbeidet forfekter. For i denne romanen er både *utvalget* av kunstobjekter og *måten* det skrives om kunst på, ladet med mening.

²⁶ Paul Ricoeur. ”Hva er en tekst? Å forstå og forklare.” I: Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen (red.). *Hermeneutisk lesebok*, Oslo, Spartacus, 2001, s. 74.

²⁷ Op.cit., s. 60.

²⁸ Hans Georg-Gadamer. ”Estetikk og hermeneutikk”. I: Op.cit., s. 142.

²⁹ Jf. Hagen. *Hva er litteraturvitenskap*, s. 64.

³⁰ Ricoeur. ”Hva er en tekst? Å forstå og forklare”. I: Læg Reid og Skorgen (red.). *Hermeneutisk lesebok*, s. 73.

³¹ Ibid.

³² Hagen. *Hva er litteraturvitenskap*, s. 66.

1.8. Lesemåter

”For å få maksimal gevinst, må leseren delta med hele sitt repertoar av kunnskap, fornuft, vilje og følsomhet,” skriver Erik Bjerck Hagen.³³ Han fremhever verdien av at ikke bare teoretisk formulerte ideer, men også mer dagligdagse erfaringer og refleksjoner om menneskelige behov, gleder og sorger, kan komme til nytte i litteraturfortolkningen.³⁴ Når det gjelder analysen av temaene kunst og kjærlighet i *Tavshed i oktober*, synes det relevant å anvende akademiske studier, estetisk teori og kulturteori i sin alminnelighet. Tolkningene i denne oppgaven bygger også på egne livserfaringer, inklusive ulike former for kunsterfaring.

Erik Bjerck Hagen skiller mellom *autonome* og *heteronome* lesninger.³⁵ En autonom lesning er opptatt av tekstinterne spenninger i det enkelte verket. En heteronom lesning trekker inn tekstens eksterne referanser, samfunnet utenfor og de elementene i teksten som viser til objekter i en virkelig (ikke-fiktiv) verden, tekstens eksterne referanser. Min lese måte er heteronom. Den er også preget av det Atle Kittang kaller en *symptomal* eller *kritisk* fortolkning.³⁶ Til forskjell fra en sympatisk lese måte, som stryker verket *med* hårene og mer eller mindre ukritisk aksepterer forfatterens intensjon, vil en symptomal tilnærming søke å overskride forfatterens diskurs i den hensikt ”å vise korleis ein under og ved sida av denne røysta, kan ane andre røyster, andre diskursar” og slik finne svar ”på spørsmål som teksten ikkje ope stiller”.³⁷ Sentralt i den symptomale analysen står spørsmålet om verkets *mening*. Atle Kittang minner om at det *ikke* er:

(...) å lese *mot* diktares intensjon (der den sympatiske lese måten skulle lese *med*.) Det dreier seg tvert imot om å følgje diktares intensjon dit ned der den blir konstituert.³⁸

Tanken om den symptomale lese måten har Kittang funnet hos filosofen og vitenskapsteoretikeren Louis Althusser, og den knyttes til flere vitenskapelige disipliner, som psykologi og sosialantropologi. Kittang vektlegger teoriens utvidende potensial, og forteller hvordan den som kritisk lese måte kan bidra til analysen av *verkets uttrykksside*, og til å avdekke det komplekse mangfoldet som et litterært verk er. Jeg forsøker å nærme meg analysearbeidet med utgangspunkt i et slikt ståsted.

³³ Op.cit., s. 11.

³⁴ Op.cit., s. 81.

³⁵ Op.cit., s. 14–16.

³⁶ Atle Kittang. *Litteraturkritiske problem*, Bergen, Universitetsforlaget 1975, s. 44–45.

³⁷ Op.cit., s. 44.

³⁸ Op.cit., s. 45.

Den rollen *fortelleren* har i en fiksjonsfortelling, har vært gjenstand for utallige teoretiske utlegninger. Fortelleren er en annen enn forfatteren. Fortelleren kan stå utenfor fortellingen eller selv være figur i fortellingen. Min forståelse av fortellerens rolle bygger bl.a. på Erling Aadlands bok *Fortelleren og skriveren*.³⁹ Fortelleren er ingen fenomenologisk instans, altså ingen person ”i virkeligheten”, men en skikkelse i fiksjonen, en hvis handlinger må forstås ut fra hendelser og handlinger i *fiksjonsverdenen*. ”Han finnes i fortellingen, ikke utenfor den,” som Erling Aadland sier.⁴⁰ Fortelleren er en *prosopopeia*, ”en trope som gir ansikt, stemme og liv” til noe som i utgangspunktet ikke finnes.⁴¹

Kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* er ikke engang noen navngitt mann, men i fiksjonen finnes han. Her er han kunsthistoriker og skriver kunstfaglige bøker og artikler. Han er født og oppvokst i Danmark. Mannen forteller sin egen historie, og i romanen er han en hovedperson (protagonist). I skrivende stund er han 44 år. Fortellingen hans er subjektiv. Og det er ikke sikkert at han er særlig pålitelig, dvs. at det han selv tenker er det han selv egentlig mener, enn si det som egentlig har skjedd i fiksjonen. Ifølge ham selv forstår han ellers også mindre enn noen sinne. Og om romanfortelleren formulerer teorier, kan romanmeningen likevel motsi disse utsagnene. Forståelsen oppstår hos den lydhøre leseren.

Litteraturteoretikeren Northrop Frye grupperer litterære verker i fire typer: 1. *romantiske*, 2. *tragiske*, 3. *komiske* og 4. *ironiske*.⁴² Her gjengis de i forenkelt for: *Romantiske* verker realiserer verdier som autentisitet, sannhet, mening og frihet. I *tragisk* litteratur sørges det over menneskets begrensninger når det gjelder å realisere gode verdier. Den *komiske* litteraturen søker å fremme verdier uten å måtte ta hensyn til kravet om sannhet eller autentisitet, den anvender improvisasjon og forandring. *Ironisk* litteratur vil på sin side forrykke og destabilisere den sannheten og meningen som kan oppstå i teksten. Kategoriene kan rendyrkes som litterære sjangere. Men de kan også betegne ulike elementer i ett og samme verk. Erik Bjerck Hagen mener at alle Fryes kategorier kan være virksomme i det han kaller gode og komplekse litterære verk.⁴³ I oppgavens avsluttende kapittel 5 kommer Fryes kategorier til anvendelse.

³⁹ Erling Aadland. *Fortelleren og skriveren: En teoretisk og terminologisk oppklaring*, Oslo, Spartacus 2000, s. 25.

⁴⁰ Op.cit., s. 25.

⁴¹ Op.cit., s. 14.

⁴² Jf. Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*, momentene er her gjengitt etter Hagen: *Hva er litteraturvitenskap*, s. 92.

⁴³ Ibid.

KAPITTEL 2. PRESENTASJON

Øjet bliver et spejl, et billede blandt alle verdens billeder. (...) Det mistænker verden for at være andet og mere end hvad der kan ses med det blotte øje. (...) Der åbner sig et tomrom, en afstand, som øjet pludselig får øje på som et savn, en mangel. (...) I sin forladthed rækker øjet blikket mod verden, truende bønfaldende eller begærlig. (...) Kun i sjældne øjeblikke, i mødet mellem øjets blik og blikket i den andens øjne, opstår der en kort, men lykkelig balance mellom øjet og verden. (...) De to øjne fortæller (...) at de ikke er dømt til at leve i adskilte verdener.

Det skriver Jens Christian Grøndahl i et miniessay i *Brøndums encyclopædi*.⁴⁴ To temaer peker seg altså ut: det eksistensielle motivet og visualiteten. Blikket og sansningen kan kobles direkte til Grøndahls to store temaer: det involverende kunstmøtet og det forløsende kjærlighetsmøtet.

Dette kapitlet legger frem biografiske fakta om forfatteren (2.1) og drøfter noen utvalgte poenger fra kritikerresepsjonen (2.2). Dernext presenteres temaet kunst og kjærlighet i forfatterskapet. Jeg har delt forfatterskapet inn i tre kronologiske faser. Størst vekt legges på *Tavshed i oktober* (2.3) og de skjønnlitterære bøkene forut for den (2.4). Det gjøres også rede for dobbelttemaets betydning forfatterskapet som helhet, inklusive dramatiske og essayistiske tekster (2.5). ”Grøndahl og postmodernismen” (2.6) presenterer den kulturelle konteksten. Her drøftes forfatterskapet i lys av de to estetiske strategier: modernisme og postmodernisme. I innledningen presenterte jeg Grøndahls forfatterskap som del av en senmoderne tilstand. Karakteristisk for denne perioden er brytningen mellom modernistiske og postmodernistiske strategier. Spørsmålet om kunstens mening står her sentralt. I dette kapitlet antyder jeg at Grøndahl forblir tro mot modernismens idealer (2.6). Til slutt i kapitlet følger en oppsummering (2.7). Her ser jeg en bemerkelsesverdig grad av tematisk kontinuitet og konkluderer med at dobbelttemaet kunst og kjærlighet er tydelig og viktig i alle de tre litterære fasene – fra Grøndahls romandebut i 1985 til og med essaysamlingen *Sihaia ti amo*, utgitt i 2005, tjue år senere. Grøndahl er gjennomgående mer i pakt med modernismens program enn med postmodernismen. Han er fremfor alt en forfatter som ”taler ud fra det indre”.⁴⁵

⁴⁴ Jens Christian Grøndahl. ”Ø. Øjet.” I: *Brøndums encyclopædi*, København, Aschehoug 1996, s. 338.

2.1. Forfatterpresentasjon

Jens Christian Grøndahl (f. 1959) vokste opp i København som sønn av fotografen Marianne Grøndahl og kunsthandleren Torben Grøndahl. Han studerte filosofi ved Københavns Universitet i 1977–1979, og utdannet seg deretter som filminstruktør ved Den Danske Filmskole. Grøndahl orienterte seg altså i retning av det visuelle. Men i hele sitt voksne liv har han levd av å skrive. Den første teksten han fikk trykt var et dikt i et litterært tidsskrift. Romandebuten kom i 1985 med *Kvinden i midten*. Så fulgte en rekke bøker, utgitt med forholdsvis kort tids mellomrom. Snart var han en etablert forfatter. I årene 1990–1992 var Grøndahl medhredaktør i kulturtidsskriftet *Fredag*. I perioden 1995–1998 var han president i Dansk PEN. Grøndahl har fått flere litterære utmerkelser, bl.a. Otto Benzon Prisen og Herman Bangs Mindelegat. For *Rejsens bevægelser* ble han nominert til Nordisk Råds Litteraturpris. I 1999 fikk han bokhandlerprisen ”De gyldne Laurbær”, et bud om storsalg for romanen *Lucca*. I 2003 fikk han den nyopprettede BG Banks Litteraturpris på 500 000 danske kroner, resultatet av en avstemning blant interesserte lesere og bransjefolk. En tid var forfatteren tilknyttet Århus Teater som husdramatiker. Han har også virket som oversetter, bl.a. har han oversatt Kjell Askildsen og Dag Solstad til dansk.

I en artikkel i kulturtidsskriftet *Fredag* i 1988 formulerte Grøndahl et slags oppgjør med den realistiske romanen, som han hevdet at ikke var tilpasset ”den nye virkelighet”.⁴⁶ Hans erklærte litterære forbilder var ikke de store fortellerne, men forfattere som Claude Simon og Alain Robbe-Grillet, begge eksempler på den franske nyromanen.⁴⁷ Som Grøndahl selv har sagt, var det å skrive ”uadskillelig fra bevisstheden om at vi skriver, om at fiktionen er fiktion”.⁴⁸ Denne formen for selvrefleksive tekster har stiltrekk som er typiske for den høymodernistiske litteraturen. Senere skulle han imidlertid komme til å ”gøre overvejelser om den måde at skrive romaner på (...)”.⁴⁹ ”I mit tidlige forfatterskab skrev jeg på slaggerne af en modernistisk selvforståelse,” sa Grøndahl i 1988.⁵⁰ Sine nye romaner karakteriserer han nå som ”mere gammeldagse i deres narrative form”.⁵¹ I takt med at romanformen ble mer åpen, er han blitt

⁴⁵ Folkmann: *En drøm om autenticitet*, s. 82.

⁴⁶ Jens Christian Grøndahl. ”Den nye virkelighet”. I: *Fredag* nr. 19, København, Gyldendal 1988. Her sitert etter gjengivelsen i Jensen. *Når historien er ude ...*, s. 67.

⁴⁷ Jf. Jens Christian Grøndahl. *Ved flodens munding*, s. 105.

⁴⁸ Op.cit., s. 104.

⁴⁹ Jf. Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog. Samtale med Jens Christian Grøndahl om essayet og offentligheden.” I: *Spring* nr. 12, 1998, København 1998, s. 9.

⁵⁰ Op.cit., s. 10.

⁵¹ Ibid.

mer opptatt av ”det fælles”.⁵² Han har også fått ”blik for det banale”.⁵³ Grøndahls tidlige romaner kjennetegnes ved få personer, lite handling og mye refleksjon. *Indian summer* (1994) regnes som inngangsporten til den nye perioden.⁵⁴ Eksperimentelle, fragmenterte og franskinspirerte former ble nå forlatt til fordel for en mer åpen og fortellende stil. Fra nå av karakteriseres bøkene som mer sceniske.⁵⁵ Jeg velger å dele forfatterskapet i tre kronologiske faser. Første fase karakteriseres ved formmessig eksperimentering. Bøkene i denne perioden kan leses som metaromaner i den forstand at de også reflekterer over seg selv som form. Her er det litterære prosjektet, meningen med litteraturen og bevissthet om skrivemåten en viktig estetisk problemstilling. Eksempler er *Dagene skilles*, som gjør effektivt bruk av dialoger eller *Stilheden i glas* (1993) som er inspirert av eventyr og myte, men også kan leses som en eksperimentell dannelsesroman. I Grøndahls andre litterære fase finner vi en mer tydelig fortelling og større episk bredde. Konfliktene er eksistensielle og stort sett individuelle. Her inngår romanene *Indian summer* og *Tavshed i oktober*. Tredje fase, som innledes med *Lucca*, har jeg valgt å kalle en etisk vending. Her er de moralske og samfunnsmessige temaene mer fremtredende og det sosiale miljøet er mer uttegnet. Grøndahls sene 1990-tallsromaner åpner seg ytterligere: De peker ut over individet og paret, ut over familien, ut i samfunnet, ut mot verden. I siste del av denne tredje fasen (bøker som *Virginia*, *Et andet lys* og *Piazza Bucarest*) kobles det etiske til det politiske. Jeg skal presentere forfatterskapet. Først og mest grundig tar jeg for meg *Tavshed i oktober*. Deretter presenteres det øvrige forfatterskapet, i hovedsak kronologisk. I et eget underkapittel (2.6) drøftes Grøndahls litterære estetikk i lys av modernismen og postmodernismen.

2.2. Kunst og kjærlighet i *Tavshed i oktober*

Tavshed i oktober (1996) innledes med en detaljert beskrivelse av et fotografi, portrettet av fortellerens kone Astrid, tatt for sju år siden på en reise til Lisboa. Hun står ved skipsrekka, smilende og med solbriller. Hvem er hun? Han ”kendte hende, sådan som han havde set hende (...) men hvad med hende selv, som hun var for sig selv?” (s. 9). Allerede bokens tittel indikerer tomhet, fravær og stillstand. Taushet er fravær av meddelelse, brutt kommunikasjon eller mangel på forklaring. Den navnløse jeg-fortelleren er 44 år gammel og kunsthistoriker, i gang med å skrive en bok om moderne kunst. Arbeidet går i stå da Astrid, som han har vært gift

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Jf. Thomas Bredsdorff. ”Drømmen om en kvinde.” I: www.litteraturnet.dk/forfatterprofiler.

⁵⁵ Slik Ping Huang gjør i sin oversiktsartikkel ”Jens Christian Grøndahl”.

med i mer enn ti år, forlater hjemmet deres i København uten å fortelle hvor hun skal, hvorfor hun har dratt eller om hun akter å komme tilbake. Astrids dominerende fravær gjør henne langt på vei til bokens hovedperson, hun er den som blir mest inngående portrettert, likevel er dette først og fremst romanen om mannen hun har forlatt. Den skrivende kunsthistorikeren er blitt etterlatt i et eksistensielt tomrom, og har vondt for å komme videre i det skapende arbeidet han har satt seg fore. Han skal skrive om New York-skolens malere. I stedet strømmer fortidens hendelser på, i en tilsynelatende uredigert flom av minner og erindringsbilder. Tidsplanet er skiftende: I samme avsnitt kan fortellingen forskyve seg fra nåtid til fortid, og mellom ulike ”tidsstasjoner” bakover i tiden. Tausheten i oktober blir en periode da tiden stanser, arbeidet går i stå og fortiden gjenoppleves. Det skjer ikke minst i gjensynet med de storbyene, nærmere bestemt kunstmetropolene New York og Paris, der tidligere kjærlighetsmøter – og kunstmøter – har funnet sted. For Astrids fravær maner også minnene om andre kvinner frem. Tomrommet etter fortøner seg som ”en tætsluttende stilhed der lukkede sig” (s. 22) om ham. Den tomheten han er blitt etterlatt i, fylles imidlertid ikke bare av Astrids fysiske fravær, men også av det psykiske fraværet han lenge har følt i forhold til henne. Snart forstår leseren at det ikke bare er hun som har forlatt ham: han har også ”forlatt” henne. Opplevelsen av tomhet som han får når han er uten Astrid, er ingen ny følelse, den har også eksistert i samlivet med Astrid. Men hva leseren forstår er én ting, hva jeg-fortelleren ”forstår” er noe annet, selv hevder han at han nå vet ”mindre end nogensinde” (s. 5).

Tavshed i oktober uttrykker en moderne livsfølelse (tomhet og individuell ensomhet), en streben etter mening, tilhørighet og sammenheng. Stedsbeskrivelsene i romanen er med på å underbygge forestillingen om det ensomme individet i en moderne storby, slik man kjenner den fra modernismens kunstnermyte. Når klokken er nærmere fire i New York, er den ti om kvelden i København og ni i Portugal, tenker kunsthistorikeren i sin forlatthet, en forlatthet som forsterkes av det urbane og det globale perspektivet. I New York traver han hvileløst gjennom gate etter gate uten å vite hvor han skal gjøre av seg. For å få tiden til å gå, oppsøker han en kino, bare for å være et sted ”hvor der også var andre” (s. 252), eller han sitter blant på Manhattans skyskrapere som en fremmed blandt fremmede. New Yorks mindre trafikkerte sidegater, som de forlatte pakkhusene mellom Greenwich Village Street og Hudson River, minner ham om Edward Hoppers bymotiver. Hopper er nettopp kjent for å ha skildret amerikansk virkelighet med vekt på individets ensomhet og storbyens fremmedgjøring. En nærstudie av et av Hoppers bilder inngår i romanen. Det henger i Whitney Museum, og kunsthistorikeren står lenge og filosoferer foran det. Maleriet forestiller en ensom kvinne,

sittende på en seng, malt på Hoppers hyperrealistiske vis. Hun ser ut av vinduet. Ansiktet hennes beskrives som uttrykksløst, hun oppfattes som ubevegelig og blikket hennes er fraværende, men samtidig er hun fullt og helt til stede i det fastholdte øyeblikket, som om hun er gått i stå, ”ligesom faldet ud af tiden” (...) i ”billedets blegt gennemlyste tavshed, (...) hendes krops og hendes tankers tavshed” (s. 165). Utvilsomt fungerer hun (bokstavelig talt) som et bilde på, og en påminnelse om, Astrid og hennes tause prosjekt. Det at hun har forlatt ham, har rammet ham og satt ham ut av spill. Ved en annen anledning tenker han på et annet maleri av Hopper, der motivet er ”ensomme, amerikanske huse foran aftenhimlen” (s. 244). Også husene symboliserer ensomhet og forlatthet.

Det bymessige og verdensvante ved moderniteten forsterkes av komposisjonen i *Tavshed i oktober*. Dens fragmenterte struktur og flytende tidsoverganger gjør det mulig å forflytte seg i tid innenfor én og samme setning. Den retrospektive fortellermåten, bruken av minner og assosiasjoner, bringer nåtiden i kontakt med fortiden og forsterker opplevelsen av uro og hjemløshet. I en av bokens situasjoner sitter kunsthistorikeren hjemme i København-leiligheten og ser på TV-skjermens ”omskiftelige, uophørlige strøm af mennesker, der talte og bevægede sig mellem de amputerede, springende udsnit af steder i verden” (s. 253). Noen romansetninger tidligere har han selv ringt hjem fra New York, datteren Rosa er i København, stesønnen (Astrids sønn) er i Bologna og Astrids bankuttak vitner om at hun er i Lisboa.

Tavshed i oktober er en roman om kjærlighetsmøter og kjærlighetstap. Den handler også om kunstens betydning. Metaforen ”hold fast” gjentas, vrenses og varieres gjennom hele denne romanen. Jeg skal vende tilbake til dette emblematiske uttrykket i senere kapitler, bl.a. kapittel 3 (om kjærlighetsmøtet) og kapittel 4 (om kunstmøtet). ”Hold fast” er også viktig for konklusjonene som trekkes i oppgavens kapittel 5. Temaet fastholdelse og løsrivelse er dertil et gjennomgangstema i flere Grøndahl-bøker, både før og etter *Tavshed i oktober*. Forståelsen av *Tavshed i oktober* berikes av å ses i sammenheng med foregående Grøndahl-romaner, siden det er en påfallende konsekvens i behandlingen av dette dobbelttemaet. Det fremgår av den følgende gjennomgangen.

2.3. Kunst og kjærlighet i Grøndahls øvrige romaner

At kunsten spiller en viktig rolle i ”kunsthistorikerens bok” – *Tavshed i oktober* – har vi allerede sett. Men når jeg lette etter kunsten, dvs. leste med kunsten i fokus, viste temaet seg å være mer utbredt og enda mer omfattende enn antatt. Kunst og kjærlighet er viktig i så å si samtlige av

Grøndahls bøker, inklusive de essayistiske. For at dette ”funnet” ikke bare skal forbli en påstand, har jeg valgt å dokumentere det. Her følger selektive lesninger av Grøndahls romaner, der kunst og kjærlighet (til fortrenghet for andre viktige elementer) blir vektlagt. De tilhører hver sin kronologiske fase med merkelappene metaromaner, episk bredde og etisk vending.

i. Metaromaner

”Skrøbeligt som månens kærlighed (...) er mit forsøg på at gribe dagene der kommer,” står det på side 8 i *Kvinden i midten* (1985). Rammefortellingen kretser om kjærlighetsmøtet mellom jeg-fortelleren Kristian og hans Maria. Kristians mor er i dobbel forstand ”kvinden i midten”. Hun står mellom de to (tre) mennene og mellom sønnen og kjæresten. Han forteller om forholdet sitt til moren (som også het Maria) og om morens to elskere: billedhuggeren Poul og trommeslageren Johnny. Romanen tematiserer ulike kunstnerroller: den kraftfulle og den poetiske. Boken avsluttes med at kjæresteparet er på vei til Pouls atelier i Italia. De to elskende søker en identitet gjennom å bli ”lest” og ”sett” av den andre, de lengter etter et bekreftende møte. *Kvinden i midten* er en fortelling om tap. Når den morløse gutten er blitt mann, søker han en erstatning for tapet, en ny Maria som kan elske ham slik moren gjorde. Sentralt i denne boken står også myten om Orfevs og Evrydike. Ifølge myten skal den sørgende Orfevs unnlate å snu seg etter den tapte Evrydike. Når den sørgende Orfevs spiller på fløyten, oppstår den vakreste musikk og de skjønneste blomster gror. Av Kristians tilbakeskuende sorgarbeid oppstår også kunst: Erindringen om moren er blitt til en roman og Kristian er blitt forfatter. Her handler det både om kjærlighetens og om kunstens potensial.

Syd for floden (1986) er en kinesisk eske av fortellinger, rammet inn av en orientalsk inspirert tekst om en ulykkelig reisende som leter etter den store kjærligheten. Hovedhandlingen kretser om erindring, lengsel, begjær, utroskap – og skam. Her er flere historier om svik. Blant romanfigurene er det flere kunstnere, og romanformen er et tverrestetisk eksperiment. Komposisjonen er kaleidoskopisk: Slik et filmkamera sveiper over byen, oppstår fortellingene om de ulike personenes problematiske tilværelse. I alle relasjonene skjer det forbyttninger og forviklinger, og spørsmålet om ekte og uekte følelser problematiseres. ”Hvorfor har én af dem ikke forladt den anden for længe siden?” heter det her om kjærlighetsforholdet mellom en ballettdanser og en fotograf (s. 112). Det mest tydelige temaet er kjærlighetslengselen. Romanens siste ord er: ”skam”.

Rejsens bevægelser (1988) kretser om øyet som sanseorgan. Her er spor av den franske nyromanen – tematisk, stilistisk og kompositorisk. Teksten er et konglomerat av fragmenter med ulike tidsplan. Grøndahl knytter avbrutte dialoger og parallelle handlinger sammen til et mangefasettert handlingsmønster. Den mannlige fortelleren er forfatter og på reise til Italia. Han oppsøker en badeby der han for mange år siden hadde en kjærlighetshistorie med en kvinne. Et fotografi er viktig: bildet av jeg-fortellerens foreldre da han selv ble født, sommeren 1960. Men det viktigste bildet i boken (så vel metaforisk som bokstavelig talt) er Massacios berømte freske i Cappella Brancacci i Firenze og situasjonen da Alice står ”kunstbeundrende” foran denne. Fresken forestiller den bibelske utdrivelsen fra Paradis, der den skamfulle Adam skjuler ansiktet sitt. Det mytiske syndefallet blir slik stilt i relieff til det skamfulle og forbudte kjærlighetsmøtet mellom de to hovedpersonene i Grøndahls symboltunge roman. Det visuelle får stor oppmerksomhet, dessuten opptrer et kunsthistorisk verk som et motiv og en mulig nøkkel til romantolkningen. Temaet skyld og skam skal bli fulgt opp i senere Grøndahl-romaner.

De tre neste (*Det indre blik*, *Skyggen i dit sted* og *Dagene skilles*) har Marianne Ping Huang omtalt som ”tre tætklippede montage-romaner”,⁵⁶ og samtlige omtales som filmatiske.⁵⁷ Fortsatt er metarefleksjonen tydelig: bøkene reflekterer over seg selv som form.

I *Det indre blik* (1990) skildres ulike scener fra forskjellige tider og mange steder i verden. De fleste av scenene er metafortellinger i form av bildebeskrivelser, for eksempel ”handlingen” i et stikk av renessansekunstneren Albrecht Dürer, i et maleri av neoklassisisten David (”Marats død”) og i et japansk trykk på veggen. Som korte tekstbrokker opptrer også enkeltsetninger fra en bok som en av romanfigurene sitter med. De ulike fortellingene ligger som løse tråder eller som felter i et lappeteppe, der stadig nye deler av det mønstrede stoffet kommer til syne mellom de andre bildefortellingene. Ikke før er vi blitt ledet til å oppfatte skildringen som illudert virkelighet, så rives vi ut av illusjonen med en beskrivelse av den kunstneriske teknikken som er brukt. Den detaljerte skildringen av rytterscenen i Dürers trykk ender med beskrivelsen av ”et net af hårfine skraveringer” (s. 9), og en beskrivelse av en reise i ørkenen innledes med opplysningen om at ”billedet er sort-hvitt” (s. 44). På finurlig vis oppstår sammenhenger i kaos, som når ”kroppen oppløses i deres bestanddele, bundet sammen til en uløselig knude” i det japanske trykket (s. 15), eller når hun ”dækker sin krop med hans, lukker ham inde og holder

⁵⁶ Ping Huang. ”Jens Christian Grøndahl”. I: *Danske digtere i det 20. århundrede*, s. 395.

⁵⁷ Ibid.

ham fast som i en knyttet hånd” (s. 90), i en av de mer nåtidige scenene. I denne assosiative bildefortellingen er billedkunsten noe mer enn symboler, den er et av de sentrale emnene. Videre brukes nok en gang uttrykk som dreier seg om fastholdelse, for eksempel ”bundet sammen”, ”uløselig knude” og ”holder ham fast”.

Skyggen i dit sted (1991) er en mollstemt erindringsroman der nåsituasjonen flyter sammen med minner fra tidligere hendelser. Også denne boken er skrevet som en assosiativ fortelling, der det som nylig har skjedd, blandes sammen med fantasier om hva som muligens kan ha skjedd på et annet sted i en annen tid og med andre aktører. Beskrivelsen av ”virkelige” situasjoner avløses av tanken på mulige situasjoner, og samtidsscener med skildrierer på en gammel tallerken av kinesisk porselen. Bevissthetsstrømmen blir utløst av jeg-fortellerens tilfeldige gjensyn med en kvinne han tidligere hadde et forhold til. Det var et trekantforhold, der kvinnen innlot seg med ham, men unnlot å velge ham – til fordel for den andre. Romanen er blitt analysert av Steen Bruun Jensen, som tolker temaet som ”vanskeligheten med at komme overens med sig selv, opfatte sig som en helhet i verden, hvor alt er i en stadig bevægelse”.⁵⁸ Men den kan også leses som et melankolsk sorgarbeid, en bearbeidelse av minner fra en manns intense kjærlighetsforhold til en kvinne. Senere ble han ”hvor du forlod mig, et tomt og vægtløst hylster, der gennemtrænges af lyset og skyggerne på de steder, hvor du engang har opholdt dig” (s. 91). Romanen har romantisk kjærlighet som tema. Kjærlighetsforholdet eksisterer imidlertid bare som rester og som minner. Filmrullen og den dekorerte tallerkene fungerer som nostalgiske påminnelser. På nåtidsplanet oppsøker mannen huset i skogen der han og hun i sin tid levde sammen, nå går han ”vakkende” og ”famlende”, ”rykvist nedad mod bunden af kløften” (s. 93).

Dagene skilles (1992) er fortellingen om en dansk forfatter som reiser til en ikke navngitt by, bort fra hustruen og sønnen, for å konsentrere seg om skrivingen. Når ”dagene skilles” (jf. tittelen) blir det tydelig hvordan han fjerner seg fra de hverdagslige rutineene han har levd i. Som dagene går, blir fraværet eksistensielt. Han mister den følelsesmessige kontakten med sin gamle tilværelse; den oppleves ikke bare som fjern, men også som uvirkelig og uten mening. Han skjønner heller ikke vitsen med å dikte. I stedet går han inn for samværet med en annen kvinne og hennes lille datter. Etter hvert knytter han seg til den nye kvinnen, men hun vil ikke at det skal vare. Forfatteren vender hjem, men da har konen tatt med seg sønnen deres og forlatt sin på alle måter fraværende ektemann. Hun oppløser familien, og etterlater en innspilt kassett der hun

⁵⁸ Steen Bruun Jensen. *Når historien er ude – om fortællingen i den moderne roman*, København, Københavns universitet 1992, s. 78.

har satt ord på forholdet deres. For henne er han blitt ”en mand, der lever sit liv ved siden af en kvinde og det barn, de har lavet sammen” (s. 131). Hovedpersonen er blitt helt alene, og må selv takle fraværet og følelsen av å bli forlatt. Men denne tilstanden gjør ham igjen i stand til å skrive. Igjen er temaet svik, tap og kreativitet. Og forholdet mellom den hverdagslige og den opphøyde kjærligheten. Verdt å merke seg er også mannens passive og retningsløse handlingsmønster, og kvinnenes evne til å realisere forandringer.

Stilheden i glas (1993) er et orientalsk-inspirert eventyr, og har karakter av sagn eller myte. Hovedpersonen er en østerlandsk prins som skal gifte seg med en prinsesse han aldri har møtt. Prinsen er vakker, men blind. Før ekteskapet skal han forberede seg gjennom å bli kjent med kvinners ulike aldrer. I løpet av en lang reise skal han sove med tre skjøger: ungpiken Yushu, en kvinne (og mor) midt i livet og den gamle kvinnen Belukha. Han skal reise som en tiggermunk. Først etter å ha vært igjennom alle disse erfaringene vil prinsen kunne bli en god ektemann og en god fyrste. ”Når denne ret enkle historie (...) bliver en fin læseroplevelse,” skriver Erik Skyum-Nielsen, ”beror det ikke mindst på at (...) den ellers så visuelle skribent, uddannet som filminstruktør, har som en selvdisciplin berøvet sig sin viktigste sans og tvunget sig til at genopdage hva øjnene ikke ser.”⁵⁹ Nettopp fordi synssansen mangler, trer de andre sanseerfaringene så tydelig frem: lydbildet, luktene og berøringen. Romanen tar ikke bare for seg øyet, men også de andre sanseorganene. Den drøfter tomhet og tilhørighet. Prinsen omtaler seg selv som ”den ansigtsløse” (s. 84), og han drømmer om å få et ansikt ”i en andens øjne” (ibid.). Jeg fester meg ved mannens selvforståelse som ”den ansiktsløse”. Kjærlighetsmøtet dreier seg her om å bli forstått, gjenkjent og anerkjent.

ii. Episk bredde

Indian summer (1994) kan leses som et forarbeid til *Tavshed i oktober*, og av den grunn vil jeg vie den ekstra oppmerksomhet. Jeg-fortelleren August, er en mann i førtiårene som nylig er blitt forlatt av sin samboer. Boktittelen (og navnet August) antyder en intens oppblussing av varme følelser før høsten (aldringen) setter inn. Hovedpersonen er en desillusjonert forfatter av noen kritikerroste bøker som bare få har lest. Nå har han holdt opp å skrive. Erindringsarbeidet han tar til med, utløses av konfrontasjonen med noe han trodde var en tapt og glemt tid, følelser han trodde var borte. Det som skal komme til å forløse det skapende erindrings- og skrivearbeidet

⁵⁹ Erik Skyum-Nielsen. ”Jens Christian Grøndahl.” I: www.litteraturnet.dk/danvalg/portraet, København 1999.

hos ham, er gjensynet og de nye møtene med fotografen Alma. De var kjærester da de var unge, og for August har hun forblitt hans både første og største kjærlighet. Da de møtes igjen, sørger *hun* over tapet av *sin* store kjærlighet, den berømte maleren Gustav som har forlatt henne (og barnet deres) til fordel for en langt yngre kvinne, også hun kunstner.

Som ung drømte August om en fremtid sammen med Alma. Da han mistet henne, var det som om han "bare faldt og faldt ned gjennom madrassen, ned og ned, tilsyneladende bundløst" (s. 57). I tiden etterpå har han sørget over tapet. Mange år etter lider han stadig, men han tror (!) han har vent seg til det: "Det blev næsten en livsform" (s. 59). Smerten var "virkelig", og hang sammen med at han trodde hun var den eneste han kunne elske, og "så havde det vist sig at holde stik" (s. 128). Tapet av Alma er blitt etterfulgt av tapet av Harriet. Når hun er borte, oppleves leiligheten som de bodd i sammen, som et "gabende tomrum" (s. 62), og det til tross for at han etter hvert konstaterer at han aldri har elsket Harriet. Med Alma ville August ha barn, hun ble gravid, men var ikke parat og tok abort. Med Harriet var situasjonen en annen: August har levd sammen med henne, men han har aldri elsket henne, og "heldigvis foreslog hun aldrig, at vi fik et barn" (s. 106–107). Dette har altså ikke vært noe "produktivt møte", ingen egentlig kjærlighet. Og likevel lider han over tapet: Leiligheten er blitt et sted der sofabordet mangler sin sofa, skatollet rekker forgjeves ut etter en bortreist wienerstol, og de etterlatte bøkene i bokhyllene gaper "som tomme parenteser" (s. 62). Da August og Alma møtes igjen etter mange år, preges begge av sårene de er blitt påført, og de har lite å gi hverandre. August forstår at hun ikke lar seg erobre, og forfører i stedet Almas og Gustavs voksne datter Becky. Hun besnæres av forbindelsen, men frasier seg fastholdelsen, og velger i stedet en eldre kunstner, umiskjennelig lik hennes egen far. August er nok en gang blitt vraket og utestengt fra den kjærligheten han søker, bekræftelsen han savner og tilhørigheten han mangler. Ikke bare sørger han over tapet av "den andre", han bearbeider også et annet tap: tapet av kunstnerdrømmen. Han tviler på sine egne evner som forfatter og på om (roman-) kunsten egentlig spiller noen rolle.

August er forfatter, *hans* kunstneriske medium er ikke bilder, men ord. Nå nages han av tvil på ordenes betydning: "De ting, man siger. Ordene var allerede alt for tunge" (s. 20). Skuespilleren Harriet har på sin side prøvd å slippe fri "ad en anden vej, ikke gennem ordene" (s. 67). Også fotografen Alma "var mistroisk over for ordene, hun mente ikke at ord kunne udtrykke noget, der ikke kunne siges bedre med et blik, et kærtegn" (s. 47). Ordene mangler vekt og troverdighet, endog for forfatteren, hvis arbeid det er å skrive. "Dagene er spinkle som

hængebroer,” står det i *Indian summer* (s. 61). En hengebro knytter den ene siden av en elv eller et juv til den andre. Men en hengebro er en tynn og ustabil konstruksjon, som ikke gir mye stabilitet og trygghet til den som skal overskride kløften mellom den ene og den andre siden. Omtrent samme sted i denne romanen sammenligner hovedpersonen, August, seg selv med en akrobat, en som snubler og faller, til tau kommer svingende, han vet ikke hvor fra: ”Et reb, der brænder i hånden, men holder, mens man dingler frem og tilbake, svimmel og bundløs indeni, før man tager sig sammen, får trukket sig op og lærer at gå” (ibid.).

I *Indian summer* er den mannlige hovedpersonen en som lengter etter *å bli sett*. Når han elsker Alma, er det fordi hun *ser* ham, og fordi han ikke kan skjule seg for henne: ”Hun så igennem alle mine unge masker, og jeg forestilte mig, at dette blik kunne få maskerne til at krakelere, så jeg endelig kom til syne, befriet” (s. 20). ”Hun havde befriet mig” (s. 65). Etter henne er han blitt ”hjemløs” (s. 121). Disse temaene blir videreført – og videreutviklet – i Grøndahls neste bok, *Tavshed i oktober*.

iii. Etisk vending

Tavshed i oktober var på flere måter et vendepunkt. I romanene som fulgte ble persongalleriet og den litterære scenen utvidet. Det relasjonelle blir mer tydelig, og temaene blir både mer etiske og mer politiske. Scenen forflytter seg fra parforholdet, familien og det private rommet til det mer offentlige. Grøndahls aller seneste bøker kan regnes som eksplisitt politiske, mens de første i denne perioden drøfter moralske – eller etiske – problemer. Det gjelder for eksempel *Lucca*, som utkom i 1998, to år etter *Tavshed i oktober*. Skyum-Nielsen omtaler *Lucca* som ”en nænsom menneskeskildring, stilfærdig som kammermusik, rig på klangfarver og psykologiske nuancer”⁶⁰. Romanen handler om seriemonogami, promiskuitet og vennskap, men slik jeg leser den, drøfter den noe annet og mer enn spørsmålet om seksuelt begjær, erobring, svik og personlige tap. Boken fikk blandet kritikk; enkelte har hevdet at den er både banal og melodramatisk, som var den en sjablongmessig legeroman. *Lucca* er uansett romanen om forholdet mellom en mannlig lege og kvinnelige pasient. Her analyseres etiske temaer som ansvar, empati, uselviskhet, og hjelpsomhet. Den kvinnelige hovedpersonen er skuespiller, og miljøet rundt henne har for en stor del bestått av mennesker som har spilt teater – på scenen og i livet for øvrig. Etter en ulykke er hun blitt blind. Legen Robert handler empatisk uten at dette

⁶⁰ Skyum-Nielsen. ”Jens Christian Grøndahl.”

behovet er styrt av hans eget erotiske begjær. Luccas ”kjærlighetsmøter” har til nå dreid seg om ulike former for narsissistisk bekreftelse. Før ulykken (og møtet med Robert) har hun levd som forblindet. Først etter at hun er blitt blind, og ikke lenger kan se med øynene, kommer noe som ligner en innsikt i egen skjebne. Marianne Ping Huang hevder at ”formodningen om at Lucca og Robert til slut bliver et par [er] ubegrundet”⁶¹. Og Per Thomas Andersen tolker denne relasjonen som en allianse mellom to rotløse og rammede individer, hvis sår må bli helet før de kan knytte seg til noen.⁶² Ifølge Andersen lever begge i en tilstand ”etter kjærligheten”.⁶³

Hjertelyd fra 1999 tar bl.a. for seg komplekse sosiale og psykologiske temaer. Som i *Kvinden i midten*, *Tavshed i oktober* og *Lucca* opptrer ”den moderne familien”, en oppsplittet og utradisjonell familiekonstellasjon. Fortelleren i *Hjertelyd* er utdannet arkitekt, men arbeider som kunsthandler. Han nærmer seg førti, og får vite om vennen Adrians plutselige død i USA. Nyheten blir overbrakt av Adrians søster, konsertpianisten Ariane. Ariane er kvinnen med stor K, kvinnen og kunstneren som er blitt elsket (og elsket *med*) av både broren og brorens venn. Forbindelsen mellom de tre forblir lenge en skjult ”Ariadne-tråd”. Det ”ytre” dramaet skjuler en ”indre” fortelling. Den kommer bl.a. frem i tolkningen av et trykk av den japanske kunstneren Ando Hiroshige (1797–1858). Bildet gjengis på bokomslaget, og beskrives detaljert tidlig i romanen. Sjangeren kalles *ukiyo-e*, som betyr ”bilder fra den flydende verden”, ifølge Grøndahl: ”Glimt av flygtigheden fastholdt i noget så modstræbende og møjsommeligt som træblokke” (s. 12). Det åpenbart flytende i romanen er tilfeldig begjær, seksualitet ”på avveie”, incestuøse forhold, intrikate konflikter knyttet til handling, ansvar og personlig moral. Til slutt i boken oppstår ny, men udramatisk kjærlighet mellom kunsthandleren og spanskklærerinnen, jødinnen og enken Inge Weiss. Empatiens tid er inne. Og den retningsløse lidenskapens tid er her forbi. Her er overskridelser og overdrivelse, parafraaser og parodier. Men de etiske (dvs. de moralske og sosiale) problemstillingene er tydelige. Ikke minst drøftes konsekvensene av egoistiske og nytelsesorienterte handlinger. Boken spør: Hva begrunner dem? Hva fører de til? På hvilken måte rammes *den andre*?

Grøndahls *Virginia* (2001) antyder også et sosialt og historisk-politisk tema: et flyhavari i Danmark under den tyske okkupasjonen, og dilemmaet mellom politisk lojalitet og personlig

⁶¹ Ping Huang. ”Begærets hulspejl, romanens indgange.”

⁶² Jf. Per Thomas Andersen. ”Conquering pain. Personal Narrative and Identity in Jens Christian Grøndahl’s *Lucca*.” I: *Edda*, 1/05, Oslo, Universitetsforlaget 2005, s. 60–67.

⁶³ Op.cit., s. 62.

svik. Marianne Ping Huang har sammenlignet *Virginia* med Grøndahls første tre nittitallsbøker, og kalt ”disse små romaner (...) stil- og genrelaboratorier i forfatterskabet”⁶⁴. Men ifølge Ping Huang inneholder også de episk anlagte og mer tradisjonelt romanaktige bøkene ”såvel tradition som eksperiment”⁶⁵. Ikke minst drøfter de selve fortellingen: ”Hvor meget skal der fortælles, og hvor meget må vi forandre eller lade ufortalt, for at fortællingen skal blive noget fælles: – en slags etik.”⁶⁶

Et andet lys kom ut i Danmark i 2002. Romanens hovedperson er 56-årig kvinnelig skilsmisseadvokat, som ved romanens begynnelse er gift med en bankdirektør og har voksne barn. Plutselig får hun vite at mannen er blitt forelsket i en annen. Først reagerer hun med tristhet over at idyllen er brutt, men den nyvunne uavhengigheten gir anledning til refleksjon, nyorientering og – en ny frihet. Hun oppsøker sin ukjente far som er jøde og konsertcellist. Møtet med faren blir også et møte med Europas historie og med Holocaust. Oppbruddet gjør at hun ser seg selv og samfunnet i et annet lys. Ikke før nå har hun kunnet ”kjenne seg selv”, og ei heller kunnet komme andre i møte. Elisabeth Møller Jensen har kritisert denne romanen på et feministisk grunnlag.⁶⁷ ”Hun gjør ikke oprør. (...) Hun truer ikke nogen, tilbyder kun sin forståelse og aksepterer sin kvindeskæbne, selv når hun forlades. Hun er konventionel til det banale ...”⁶⁸ Den konvensjonelle Irene kan ellers også minne om Astrid i *Tavshed i oktober*. I kraft av sitt fravær er Astrid en alternativ hovedperson i den fortellingen, og kanskje får denne kvinnetypen ”sin egen roman” nettopp i romanen om Irenes samlivsbrudd og europeiske reise, dvs. i *Et andet lys*.

Frihetstemaet i *Et andet lys* følges opp i *Piazza Bucarest*. Den kvinnelige hovedpersonen Elena har vokst opp under Ceausescus politiske regime. Elena drømmer om et liv på den andre siden av jernteppet, og betaler en høy pris for det. Hun inngår i et proforma-ekteskap med amerikaneren Scott, og begge lever ”i eksil” i det rike og konfliktfrie Danmark. ”En kritik af det rodløse,” skriver Tue Andersen Nexø om denne boken.⁶⁹ Han fremhever også diskusjonen om kunstverdenen i denne romanen, men konstaterer: ”Flugten ind i kunsten (...) er (...) en let

⁶⁴ Marianne Ping Huang. ”Røgen og asken.” I: *Standart* 2000:4, www.statsbiblioteket.dk/standart/2000-4/Virginia.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Jf. Elisabeth Møller Jensen. ”Der er et køn der taler.” I: *Kampen om litteraturhistorien: festskrift til Pil Dahlerup*, København, Dansk lærerforening 2004, her sitert etter et utdrag i Kvinfos nettmagasin *FORUM*/2.1.2004.

⁶⁸ Op.cit.

⁶⁹ Nexø. ”En duft af livet strømmer forbi.”

isolation fra resten af befolkningen.”⁷⁰ Fortelleren er en dansk forfatter. Med referanse til en tidligere roman som minner om *Indian summer*, kritiserer han sin tidligere forfatterpraksis. Blant annet ironiserer han over hvor interessant det egentlig er å skrive om bortskjemte middelklassedansker og selvopptatte menn som sutrer over umulig kjærlighet, i stedet for å ta for seg mer brennende politiske spørsmål. Her ”pirker Jens Christian Grøndahl til sig selv,” som kritikeren Jens Andersen skriver.⁷¹

2.4. Grøndahls skuespill, essayistikk og kunstbøker

Ikke bare i romanene sine, men også i skuespill og essayistikk vier Grøndahl kunsten og kjærligheten særlig oppmerksomhet. I essayene drøfter han også mer eksplisitt spørsmål som knytter seg til modernitet og postmodernitet, modernisme og postmodernisme.

i. Skuespill

I 1989 skrev Grøndahl hørespillet ”Et net af stemmer”, to år senere stykket ”Garamond” og i 1993 nok et hørespill: ”Gennem længslens byer”. To dramatiske verker for teater er utgitt samlet i bokform (2000): ”De sorte skove” fra 1997 (uroppførelse 1998) og ”Hvor var vi lykkelige” fra 1999. Begge er blitt oppført ved Århus Teater, der forfatteren i en periode var engasjert som husdramatiker. ”De sorte skove” er en innadvendt undersøkelse av forholdet mellom en mor og en datter, begge feterte skuespillere. Forholdet mellom dem er kjølig, datteren er frustrert og oppgitt over moren. Den eldste er i ferd med å dø, og den yngste forstår ikke i hvor stor grad hun selv er preget av morens egoisme og narsissisme. For slik moren forsømte sin datter, forsømmer nå datteren *sin* lille sønn i begjæret etter rampelys, beundring og berømmelse. ”Hvor var vi lykkelige” er en mer satirisk og mindre vemodig tekst om den utbrente og alkoholisererte suksessforfatteren Kochs møte med dem som har støttet ham og stått ham bi: hans fraskilte kone, forleggeren, sønnen – og elskerinnen hans. Replikkene i disse dramatiske stykkene er både realistiske og surrealistiske. Og selv om dette dreier seg om litteratur for teater, er Grøndahls tekster til å lese, skriver en anmelder.⁷²

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Jens Andersen: ”Forfjamsket begær.” I: *Berlingske Tidende* 29. mars 2003, ”Kultur”, s. 8.

⁷² Jf. Bettina Heltberg. ”I en skov af ord.” I: *Politiken* 29. juni 2001 [Anmeldelse av Grøndahls skuespill i bokform.] www.politiken.dk, København 2001.

ii. Essayistikk og kunstbøker

Blant Grøndahls utgivelser finnes en essayistisk reisebok, en liten kunstnermonografi og to essaysamlinger. *Sekundernes ensomhed. En reisebok fra Calcutta* (1991) inneholder fotografier som er tatt av forfatterens mor, den etablerte fotografen Marianne Grøndahl, og tekst av Jens Christian Grøndahl. Også her spiller synet en stor rolle i det den handler om fotografier. Grøndahls tekst innledes med beskrivelsen av en fattig, blind mann hvis øyne er ”hvide som skummetmælk” (upaginert førsteside). Boken ble utgitt av Per Kofods forlag i samarbeid med Folkekirkens nødhjelp og Danida. Grøndahl har også skrevet forordet i Marianne Grøndahls *Steder i verden: fotografier 1980–90*. I 1998 kom en liten bok med malerier av billedkunstneren Jørgen Boberg og tekst (parallelt på dansk og engelsk) av Grøndahl.

I essaysamlingene *Ved flodens munding* (1995) og *Night Mail* (1998) møter vi en mer polemisk skribent. Svært mange av tekstene reflekterer rundt språk og virkelighet. Emner som modernisme og postmodernisme blir ofte utforsket. I et essay fra 1992, kalt ”Stoneface”⁷³, inngår analyser av konkrete kunstnere og kunstverker, en filmskikkelse som Buster Keaton, forfatteren Samuel Beckett og billedhuggeren Alberto Giacometti. Alle uttrykker ”den moderne erfaring”: enkeltmenneskets følelse av å være ”frataget enhver sammenheng, ethvert fællesskab”⁷⁴. Individet ”står (...) og vakler i tomrummet”.⁷⁵ *Night Mail* trekker inn flere erfaringer, essayene her er ytterligere politiske og bringer inn reiseopplevelser og betraktninger fra et endret Europa. Blant Grøndahls eksplisitte referanser er Zygmunt Baumans bok om *Modernitet og Holocaust*, Julia Kristevas *Etrangers par nous mêmes* (i svensk oversettelse: *Främlingar för oss själva*)⁷⁶ og filosofen og forfatteren Octavio Paz.

Kristevas tanker om fremmedhet synes også å ha inspirert tenkningen i *Sihaia ti amo*. Om det å skrive romaner heter det (i tittleessayet ”Night Mail”) at ”ikke hvad som helst (...) kan blive stof til en roman. Det må stå i forbindelse med mine erfaringer, min historie, som ikke er mere enestående, end at den ligner min generations historie”.⁷⁷ Også her finnes kunst- og kunstnerportretter, museumsbeskrivelser og filmanalyser. Bokens tittel har Grøndahl tatt fra en

⁷³ Grøndahl. *Ved flodens munding*, 1995, 40f.

⁷⁴ Op.cit., s. 51.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Utgitt på svensk i 1991.

⁷⁷ Jens Christian Grøndahl. *Night Mail*, 1998, s. 20.

engelsk dokumentarfilm om et posttog, men det er også inspirert av et dikt av W.H. Auden der det bl.a. heter ”Letters for the rich, letters for the poor”.⁷⁸

Sihaia ti amo (2005) er et essay om den finsk-danske maleren Seppo Heinonen (f. 1930). Tittelen er hentet fra en graffiti på en italiensk murvegg, og betyr ”Sihaia, jeg elsker deg”. Heinonen har sin utdanning fra København, men bor og arbeider i Roma. Malemåten hans er tidligmodernistisk, men figurativ. Heinonen synes å være inspirert av Chagall, men også av naivistisk maleri. Han er en utpreget kolorist, en varm, fortellende og ”følelsmessig” maler. Foruten å omtale bildene Heinonen maler, handler boken om Roma som kunstby og om det inspirerende samværet mellom fortelleren og den portrettede kunstneren. I *Sihaia ti amo* spiller forfatteren Grøndahl selv en rolle; sammen med den bildende kunstneren inntar han kunstmetropolen (og kjærlighetsbyen) Roma. Boken er illustrert med Heinonens bilder og med fotografier av Joachim Ladefoged. Portrettet av Heinonen kobles til outsiderposisjonen og eksilet. Han ”har været fremmed, siden han brød op fra sin barndoms Helsinki og slog sig ned først i Sverige, derpå i Danmark” (s. 17) for senere å ”tilbringe snart tyve år i Rom.” (ibid.). Forfatteren forestiller seg at Sihaya er en av de mange innvandrepikene, et ansikt i mengden, en del av den nye underklassen, på vei til sin jobb som stuepike, rengjøringshjelp eller serveringsdame. Og elskereren hennes er kanskje ”en af de tynde mænd fra Asien eller Nordafrika, der sælger paraplyer og parfumerede roser til turisterne på restauranterne i den indre by” (s. 18). Heinonen *så* det følsomme budskapet, den klare (og naivistiske) skriften på veggen om at den fremmede piken er elsket. Og forfatteren skriver at man kanskje ”skal (...) være lidt barnlig for at hæfte sig ved den slags” (s. 16). I *Sihaia ti amo* fører han inn følgende *estetiske og etiske credo*:

Nu er jo verden faktisk meget gammel, men den er ny for barnet, der ser den første gang. Og måske ville vi slet ikke kunne få øje på den mere (...) hvis der ikke var nogle, der blev ved med at betragte den, *som om* det var første gang. Takket være dem kan vi genopdage verdens fremmedhed og huske, hvordan vi selv engang var fremmede. Genkende os selv, i den fremmede verden, så vi for alvor gør den til vores (...). Det kaldes også kunst. (s. 17).

⁷⁸ Op.cit., s. 8.

”Skriften på veggen” er graffiti budskapet om at (innvandre)piken Sihaya er elsket, og at samfunnet berikes av mangfold og annerledeshet. Og selv om kunstneren i én forstand alltid vil være hjemløs, synes den dansk-finske maleren som fant dette budskapet, og *fastholdt det i form av et maleri*, selv å være ”hjemme i det fremmede” (s. 84). Dette er altså ikke ”bare” et forsvar for kunsten, men et skrift til forsvar for kulturell og etnisk fremmedhet. Bokens tema bekrefter at betegnelsen ”etisk vending” kan være en god betegnelse på den sene fasen i dette forfatterskapet. Dette sentrale temaet har i liten grad blitt påaktet av kritikere, men det må overlates til andre Grøndahl-interesserte å utforske det nærmere. Den gjennomgangen av resepsjonen som følger i kapittel 2.5 er selektiv, og gjengir særlig kritikerkommentar som kan relateres til kunst, kjærlighet og modernitet.

2.5. Resepsjon

Enkelte kritikere har fremhevet Grøndahls evne til å *beskrive*. Han er bl.a. blitt karakterisert som ”en stor følelseskildrer der med mod og stor psykologisk sans, skildrer kærligheten i alle dens forunderlige former”.⁷⁹ Flere har fremhevet Grøndahls billedskapende evne og hans hang til det visuelle. Litteraturviteren Erik Skyum-Nielsen karakteriserer iakttagelsesevnen hans som ”allerede legendarisk”; han er en ”sansernes, særlig øjets forfatter”.⁸⁰ Steen Bruun Jensen skriver om *Skyggen i dit sted* (der elementer som fotografier, fotografiapparater, negativer, film m.m. opptrer): ”Billederne står som isolerede fænomener, der ikke umiddelbart lader sig knytte sammen, fænomener, der ikke umiddelbart lader sig skabe en fortælling af.”⁸¹ Anne Birgitte Slot observerer at denne forfatteren opplever i bilder og tenker visuelt; både i *Tavshed i oktober* og *Lucca* ”benytter [han] andre kunstværker som referanserammer til at beskrive en stemning med”.⁸² Slot fastslår at det hun kaller referanserammen i *Tavshed i oktober* er visuell, mens den i *Lucca* er blitt auditiv (klassisk musikk). I en artikkel kalt ”Det iøjnespringende” drøfter litteraturviter Marianne Barlyng det visuelle aspektet ved Grøndahls romaner, med vekt på romanen *Rejsens bevægelser*.⁸³ ”Synet har absolut fortrinsret i denne tekst,” mener hun, og ”sansningerne er bundet til blikket, der bevæger sig så vel udefter i den omgivende virkelighed, som indover i bevidsthed og erindring”.⁸⁴

⁷⁹ Erik Skyum-Nielsen. ”Jens Christian Grøndahl.” I: www.litteraturnet.dk/danvalg/portaet, København 1999.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Jensen. *Når historien er ude ...*, s. 70.

⁸² Slot. *En fortælling frem mod identitet og et kærlighedsmøde*, s. 64.

⁸³ Barlyng. ”Det iøjnespringende.” I: *Spring nr. 1*, 1991–1992, s. 90–100.

⁸⁴ Op.cit., s. 92.

Kjærlighetsmøter skildres på ulike vis gjennom hele forfatterskapet, og et gjennomgående trekk er spørsmålet om det meningsfulle ved dem. I artikkelen om *Rejsens bevægelser* hevder Marianne Barlyng at emnet for Grøndahl nettopp er kjærlighetsrelasjonen og dens erfaring av ”en tilsyneladende eller glimtvis fylde”.⁸⁵ I det erotiske nærværet kan det oppstå en nesten symbiotisk sammensmeltning, skriver hun videre.⁸⁶ I flere avisintervjuer bekrefter forfatteren at bøkene hans nok er fortellinger om menneskers kjærlighetsforhold.⁸⁷ En bok som *Hjertelyd* handler dessuten, ifølge ham selv, om ”avhengighet” og ”fravær”.⁸⁸ Litteraturkritikeren Søren Schou hevder at ”der er en aura af centraleuropæisk tristesse over JCGs romaner”, som minner om Milan Kundera.⁸⁹ Forfatteren omtales samme sted som ”en gudbenådet skildrer af melankolske stemninger”, og videre: ”Hans mandlige hovedfigurer er arrede melankolikere med en eksistentiel og sexuel sult, som de stiller i oftest kortvarige forhold til fremmede.”⁹⁰ Litteraturforskeren Marianne Ping Huang skriver: ”(...) alltid at spejde efter sit eget billede i den andens blik er et gennemgående motiv hos Grøndahl; og alltid udlagt som et ensomhedsskabende begær”.⁹¹ Oppsummeringsvis er Grøndahls romaner ”på en måde (...) en lang fortælling om bristede illusioner”.⁹²

Forfatteren har høstet litterære priser, men også kraftig negativ kritikk. Barlyng opplever at forfatterens flom av ord tidvis er ”for mange, for meget, for afgrundstrættende”.⁹³ Andres kritikk griper fatt i det såkalt banale. Det gjelder fremfor alt resepsjonen av romanen *Lucca*, kalt en ”lægeroman for livserfarne læsere” som ”minder om et melodrama”.⁹⁴ En norsk aviskritiker har lest *Et andet lys* med tilsvarende resultat: ”Grøndahl tar noen dameromanaktige shortcuts som liksom skal ’forklare’ (...) her står klisjeene i kø”.⁹⁵ Om *Piazza Bucarest* heter det bl.a. at forfatterens ”hang til følsomme, eksistensielle almindeligheder (...) ender med at gøre

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Jf. Merete Reinholdt. ”Fokus i strømmen.” I: *Weekendavisen*, 10.–16. september 1999, s. 7 og Lizl Rand. ”En mands første kærlighed”. I: *Berlingske Tidende* 27.10.2000, 1. sektion s. 32.

⁸⁸ Jf. Reinholdt. ”Fokus i strømmen.” I: *Weekendavisen*, 10.–16. september 1999, s. 7.

⁸⁹ Søren Schou. ”Den tabte halvdel.” I: *Weekendavisen* 10.–16. sept. 1999, s. 7.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Marianne Ping Huang. ”Begærets hulspejl, romanens indgange.” I: *Standart* 98-2, www.statsbiblioteket.dk/Standart/98-2.

⁹² Schou. ”Den tabte halvdel.” I: *Weekendavisen* 10.–16. sept. 1999, s. 7.

⁹³ Barlyng. ”Det iøjnespringende.” I: *Spring* nr. 1, 1991–1992, s. 99.

⁹⁴ Jf. Erik Svendsen. ”Festtale til forfatteren Jens Christian Grøndahl.” I: *Spring* nr. 14, 1999, s. 79–80.

⁹⁵ Cathrine Krøger. [Bokanmeldelse]. I: *Dagbladet*, 22. september 2003.

sansningen stereotyp”.⁹⁶ Blant kritikerne av det ideologiske innholdet i Grøndahls seneste bøker, er kvinneforskeren og litteraturviteren Elisabeth Møller Jensen. *Et andet lys* leses hun som en skilsmisseroman og ”en revanchistisk underholdningsroman”.⁹⁷ Dette begrunner hun med henvisning til forfatterens egne uttalelser i diverse avisintervjuer.⁹⁸ Her blandes liv og litteratur. Min lesning av *Et andet lys* viser et mer positivt kvinneportrett. Jeg deler altså ikke Jensens negative kjønnspolitiske forståelse, men skal la denne diskusjonen ligge.

2.6. Grøndahl og postmodernismen

Jens Christian Grøndahl inngår i en senmoderne periode (jf. 1.6). Erik Skyum-Nielsen har beskrevet dansk 1980-tall som en postmoderne tilstand, der ”kulturlivets og videnskabens uttrykk ophører med at henvise til på forhånd etablerte helheder”.⁹⁹ ”Bevidstheden hæver (...) sig aldrig tolkende over livets mylder, snarere drukner den i en sansende krop overladt til øjeblikkets kaos,” skriver han om dansk prosa etter 1980.¹⁰⁰ Grøndahl debuterte midt på 1980-tallet, tiåret da teoriene til de såkalt postmoderne ideologene fikk innpass blant nordiske intellektuelle. Anthony Giddens er blant dem som har definert den nye ismen:

Dersom postmodernisme overhodet skal bety noe, bør begrepet forbeholdes stiler eller retninger innenfor litteratur, billedkunst, skulptur og arkitektur. Det vedrører aspekter av estetisk refleksjon over modernitetens natur.¹⁰¹

I tiåret før hadde litteraturen vært fylt av samfunnsanalyser og politisk virkelighet. Den foretrukne formen var realisme. Grøndahl var en av dem som tok avstand fra den oppskriftsmessige og politiserte litteraturen. Nå skulle politikken ut av litteraturen. De opponerte også mot en rådende litterær norm: den brede, episke fortellingen. ”De digtere og kritikere der kom til skels år i det årti, 1980’erne, fulgte trop,” som litteraturprofessor Thomas Bredsdorff uttrykker det.¹⁰² Grøndahl har sagt:

⁹⁶ Tue Andersen Nexø: ”En duft af livet strømmer forbi?” I: *Information* 30. mars 2004.

⁹⁷ Elisabeth Møller Jensen. ”Der er et køn der taler.” I: *Kampen om litteraturhistorien*, Festskrift til Pil Dahlerup, Dansk lærerforening, København, 2004, her sitert etter et utdrag i Kvinfo nettmagasin FORUM/2.1. 2004.

⁹⁸ Jf. Op.cit. Blant annet i *Ekstrabladet* 12.10.2002, *Berlingske Tidende* 12.10.2002 og *Politiken* 13.10.2002.

⁹⁹ Erik Skyum-Nielsen. *Engle i sneen: Lyrikk og prosa i 90erne*, København, Gyldendal 2000, s. 43.

¹⁰⁰ Skyum-Nielsen. *Engle i sneen*, s. 34.

¹⁰¹ Giddens. *Modernitetens konsekvenser*, s. 39.

¹⁰² Thomas Bredsdorff. ”Søren Ulrik Thomsen seminar.” I: *Spring* nr. 16, 01, s. 10.

Jeg tilhører den generation af prosaister, der debuterede i midten af firserne. Vi har ikke meget tilfælles, især ikke litterært, men har dog alle (...) taget voldsomt afstand fra de holdninger til litteraturen, der kendetegner årtiet forinden.¹⁰³

Både Giddens og Frederic Jameson¹⁰⁴ kobler den postmodernistiske estetikken til liberalismen og senkapitalismen, og betviler dens kritiske potensial. Postmodernismen tolkes som en kritisk reaksjon på modernismens estetiske program. Ifølge postmodernistiske tenkere, for eksempel Jean-François Lyotard og Jean Baudrillard, er historien – forstått som en uanvendelig konstruktiv utvikling – slutt.¹⁰⁵ Det medfører ideologienes og kunstens ”avslutning”. Her problematiseres tegnenes referensialitet, spørsmålet om hvorvidt tegn (språk, bilder etc.) overhodet kan representere noe faktisk, virkelig og sant.¹⁰⁶ Kritikken av modernismens idealer om ekthet, autentisitet og utvikling, underminerer også troen på mening, handling og endring.

I artikkelen ”Den nye virkelighet” (1988) opponerer Grøndahl også mot kravet om ”den gode historie”.¹⁰⁷ Forfatterne bør ikke konstruere plots som ”går opp”, sier han her. De vil nemlig ikke ha særlig mye med virkeligheten å gjøre, siden virkeligheten i virkeligheten ikke går opp.¹⁰⁸ Om postmodernismen har han bemerket at:

det (...) ikke så meget har været et program, som en iagttagelse af en række vilkår: Intet udvikler sig længere på en fremadskridende måde.¹⁰⁹

Grøndahls bøker inneholder motiver som er typiske for en senmoderne – eller postmoderne – tilstand. Her tematiseres oppbruddet, reisens bevegelser, intertekstualiteten og det flyktige jeget. I *Kvinden i midten* virker ”alt [...] så skrøbeligt, så midlertidig” (s. 86). I *Tavshed i oktober* lar jeg-fortelleren seg tidvis redusere til ”en partikel blant partiklerne” (s. 95), i en retningsløs bevegelse. I New York kan han for eksempel ”blot flyde rundt i gaderne” (s. 132). Alt flyter, jf.

¹⁰³ Grøndahl. *Ved flodens munding*, s. 103.

¹⁰⁴ Jf. Jameson: ”Postmodernism and consumer society.”

¹⁰⁵ Jf. *Norsk litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 198–199.

¹⁰⁶ Jf. Op.cit.

¹⁰⁷ Jf. Grøndahl. ”Den nye virkelighet.” I: *Fredag* nr. 19, København, Gyldendal 1988. Her sitert etter gjengivelsen i Jensen. *Når historien er ude ...*, s. 67.

¹⁰⁸ Jf. Ibid.

¹⁰⁹ Jf. Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog.”

motivet på det japanske trykket i *Hjertelyd* og referansene til en flytende verden. I stedet for stabilitet skildres forandring, forflytning, urbaniteten og det globale. Ifølge Jacob Brønnum er sprogets og virkelighetens sammenfald [vilkår som] Jens Christian Grøndahl [deler] med postmodernismen.¹¹⁰ Selv snakker Grøndahl både om kontinuitet og bruddflater.¹¹¹ Er han en ”postmodernistisk” forfatter? Eller skriver han fortsatt på restene av en modernistisk selvforståelse?¹¹² Hvilke brudd finnes og hvor mye kontinuitet er det i forfatterskapet?

Foretrukne former i postmoderne fortellinger (litteratur, film osv.) er metafiksjon, sjangerblanding, illusjonsbrudd, pastisj, ironi og parodi. Enkelte av disse trekkene karakteriserer Grøndahls tidlige romaner. Det er likevel ikke sikkert at det gjør dem til postmodernistiske tekster. Slike *stiltrekk* kan også høre hjemme i den tradisjonelle modernismen.¹¹³ I sin Grøndahl-studie kommenterer Steen Bruun Jensen mangelen på sammenhengende fortelling: ”Billederne står som isolerede fænomener, der ikke umiddelbart lader sig knytte sammen, fænomener, der ikke umiddelbart lader sig skabe en fortælling af.”¹¹⁴ For ifølge Jensen vil heller ikke modernistiske romaner fortelle det man kaller gode historier. Modernismen hos Grøndahl fremkommer bl.a. ved at forfatteren registrerer ”en lyst til at begynde i det øverste, venstre hjørne og se hvad det kan blive til ...”¹¹⁵ Jensen kobler ikke denne skrivestilen til noe postmodernistisk program, men til en klassisk modernisme. Her støtter han seg til litteraturprofessor Pil Dahlerups definisjoner.¹¹⁶ Hun har definert modernismens utgangspunkt som bevisstheten om Guds død, virkelighetens død, symbolets død og Mimesis’ død. Modernistenes modus er melankolien, fastslår hun. Tidligere tiders idealer forkastes, utfordringen er å finne *ny sannhet*. Modernisme som *stil* definerer hun som ”en af flere kunstneriske utforminger som det moderne gennembrud skapte”.¹¹⁷

¹¹⁰ Jacob Brønnum. ”Følelser, stemninger og tilstande.” I: www.kb.dk/elib/bio/ny-dk/groen-jc.

¹¹¹ Jf. Ballebye og Sørensen. ”Amatør på streiftog.”

¹¹² Jf. Grøndahls uttalelse, gjengitt i kapittel 2.1.

¹¹³ Jf. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 199.

¹¹⁴ Jensen. *Når historien er ude ...*, s. 70.

¹¹⁵ Jf. Grøndahl. ”Den nye virkelighet.”

¹¹⁶ Jensen. *Når historien er ude ...*, s. 67.

¹¹⁷ Pil Dahlerup. ”Hva er modernisme?” I: *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. (En samling foredrag redigert av Asmund Lien), Trondheim, Nordisk institutt, AVH 1991, s. 31.

Modernistiske tekster må møtes på en ny måte, hevder Dahlerup. Man må spørre om to ting: ”hvad betyder de, og hvordan betyder de?”¹¹⁸ Ifølge Dahlerup har både symbolismen (som har fremmet transcendenten) og realismen (som har fremmet virkelighetsrepresentasjonen litterært) blir avløst av modernismen. Både *immanens* (dvs. selvtilstrekkelighet) og *transcendens* (dvs. selvoverskridelse) synes å miste gyldighet i den litterære estetikken. Hun fastslår likevel at det modernistiske verket – når det er vellykket – har en *virkning* på mottakeren. Effekten følger av verkets intellektuelle utfordring.¹¹⁹ Det gir ”en opplevelse av betydnings-intensitet”.¹²⁰ En slik betydningsintensitet finner vi i Grøndahls romaner. *Modernismen i skandinavisk litteratur* rommer også en tekst av Erik Skyum-Nielsen. Han legger vekt på at modernismen artikulere *en ustabil eksistens*, dessuten drøfter han i hvilken grad modernismen kan romme *det patetiske*.¹²¹ Steen Bruun Jensens analyse viser blant annet at Grøndahls roman toner ned den ytre virkeligheten til fordel for ”et indre syn på en bevidsthed”.¹²²

Postmodernismen har undergravd tilliten til språket, skriver Charlotte Folkmann i sin Grøndahl-studie.¹²³ Men hun fastslår at *drømmen om autentisitet* lever. Det faktum at det stadig skrives romaner, indikerer at det er mulig å kommunisere mening gjennom språk, sier hun, og videre: ”Det er absurd at tro at der ikke (...) skulle komme noen etter postmodernismen.”¹²⁴ Folkmann mener at Grøndahls romaner – i det minste fra og med *Indian summer* (1984) – synliggjør en ny, kulturell situasjon. Jeg-romanene til Grøndahl (for eksempel *Tavshed i oktober*) uttrykker noe om det allmenne, men gjennom *en personlig stemme*, en stemme som ”taler ud fra det indre”.¹²⁵ Folkmann hevder at fortelleren på denne måten tematiserer seg selv, og med det samme tematiserer sitt medium: språket. Slik hun ser det, har Grøndahl (og Høeg) skrevet seg tvers igjennom det postmoderne meningsammenbruddet, og gjenfunnet troen på det autentiske utsagn om menneskelivet. Denne påstanden får støtte fra forfatteren. Det kan skrives nødvendige tekster i enhver form, sier Grøndahl ti år etter artikkelen ”Den ny virkelighet” – i

¹¹⁸ Op.cit., s. 32.

¹¹⁹ Op.cit., s. 33.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Jf. Erik Skyum-Nielsen. ”Modsprogets proces” og ”Det patetiskes genkomst”. I: Asmund Lien (red.). *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*, (Foredrag på den XVIII studiekonferanse i IASS, Nordisk institutt), Trondheim, Nordisk Institutt 1991, s. 322–341.

¹²² Jensen. *Når historien er ude ...*, s. 1.

¹²³ Jf. Folkmann. *En drøm om autentisitet*.

¹²⁴ Op.cit., s. 3.

¹²⁵ Op.cit., s. 82.

samtale med Ballebye og Sørensen.¹²⁶ Han vil ikke kaste originalitetsbegrepet over bord, men overføre det til et personlig plan:

Her er det autenticitet og patos kommer ind. Ikke fordi jeg er tilhænger af det patetiske, men jeg mener en form for nødvendighed der knytter sig til et personligt erfaringsrum.¹²⁷

I dette intervjuet er han også kritisk til det ironiske. Ironi, hevder han, kan minne om en gardering, en manglende forpliktelse overfor det å undersøke noe man ikke vet på forhånd, men håper man skal få større klarhet i. En undersøkelse starter med erkjennelsen av at man er uvitende. Ironiens kjølige blikk umuliggjør et slikt startpunkt. ”Selv om han prøver at ændre strategi,” skriver Grøndahl:

er det alligevel alltid mig der skriver (...) Selv om der er brudflader i det jeg har skrevet, kan jeg se at med tiden bliver kontinuiteten større.¹²⁸

Dette er bare antydninger om forskjellige tolkninger av modernisme og postmodernisme *som stil* og strategi i litteraturen. Grensen mellom de to forblir uklar. Jeg leser både *Tavshed i oktober* og andre Grøndahl-bøker som uttrykk for modernisme. I denne sammenhengen skal jeg ikke problematisere modernismens formalistiske definisjoner ytterligere. I stedet tar jeg utgangspunkt i modernismens typiske *temaer* og kunstneriske *holdninger*. Både spørsmålet om litteraturens *sannhet*, kunstnerisk *transcendens*, kunstverkets følelsesmessige *virkninger* og utforskningen av *den ustabile eksistensen* karakteriserer modernismen. Slike problemstillinger er også karakteristiske for Grøndahls forfatterskap.

2.7. Oppsummering

Verkpresentasjonen (2.2, 2.3 og 2.4) har vist at det estetiske temaet (i betydningen kunst og kunsterfaring) gjennomsyrrer tekstene. Kjærligheten er et parallelt tema. Temaer i *Tavshed i oktober* (2.2) ligger i kim i tidligere romaner, og varieres i de senere. En rekke motiver og metaforer gjentas og elaboreres, som ulike språklige uttrykk for tomhet, taushet og forlatthet. I tråd med en moderne selvforståelse uttrykkes identitetssøken, nitid utforskning av verdier som

¹²⁶ Jf. Ballebye og Sørensen. ”Amatør på streiftog.”

¹²⁷ Op.cit., s. 16.

¹²⁸ Ibid.

ekthet, autentisitet og sannhet. ”Hold fast” er et emblematiske uttrykk i *Tavshed i oktober*. Det har også sine varianter i andre Grøndahl-bøker: I *Det indre blik* er fastholdelsen ”en knyttet hånd” (s. 90) og ”som en uløselig knude” (s. 15). Fastholdelsen er et komplekst dilemma som vil bli analysert nærmere i oppgavens siste kapitler, og som er viktig for konklusjonen (kapittel 5).

De aller fleste av Grøndahls bøker handler om rotløshet, tap og mangel på mening. Allerede i debutromanen opptrer metaforiske vendinger som ”visne blader klamrer seg til grenene” (*Kvinden i midten*, s. 86) og ”alt virker så skrøbeligt, så midlertidig” (ibid.). I *Skyggen i dit sted* er hovedpersonen ”vaklende” og ”famlende” (s. 93), og i *Indian summer* er ”dagene spinkle som hengebroer” (s. 61). I samtlige bøker uttrykkes den latente muligheten for oppbrudd og adskillelse. Skrøpeligheiten kan knyttes til moderniteten. Her skildres det utsatte, gudsforlatte og sårbare individet. Likevel finnes lengselen etter et meningsfullt parforhold der tilhørigheten er reell. Sentralt står kjærlighetsmøtet som et *autentisk* møte. Fortelleren i *Kvinden i midten* er på sporet av en tapt barndom. Kjærlighetsmøtet er her nøkkelen som åpner skrinet med de glemte erfaringene. Også i *Syd for floden* er erindring, lengsel og mangel på tilhørighet er temaet. ”Hvorfor har én af dem ikke forladt den anden for længe siden?” (s. 112) heter det her om det ikke-autentiske parforholdet. *Dagene skilles* drøfter den manglende evnen til å leve sant og autentisk. Hovedpersonen her bare har levd ”ved siden af” (s. 131) sine nærmeste.

Bøkene befolkes av kunstnere og ”halvkunstnere”, og flere steder spiller konkrete kunstverker en stor og betydningsfull rolle. Ofte har kunsten sin pris: Romanene belyser kunstnerisk utfoldelse, narsissisme, selvrealisering og egosentrisme. Selve kunstmøtet skildres imidlertid som *et sensibelt og sant møte*, med potensial til blottstilling av *et autentisk selv*. I *Tavshed i oktober* er fortelleren ”en fremmed blant fremmede” (s. 201), en som lengter etter en autentisk tilværelse. Også kunsten knyttes til behovet for tilhørighet og sammenheng.

I forfatterskapets første fase dominerte formeksperimentene. I neste fase ble formen mer tradisjonell. Men slik Grøndahl selv ser det, er de problemene han hele tiden har arbeidet med, blitt overført fra et formelt til et tematisk nivå.¹²⁹ *Indian summer* og *Tavshed i oktober* bekrefter endringen. Men forandringen knytter seg altså mer til kunstnerisk form enn til innhold. Både kunst og kjærlighet er dominerende temaer i alle litterære faser; men de er altså ikke knyttet til

¹²⁹ Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog”, s. 10.

noen bestemt litterær form. Etske dilemmaer har fått stadig større plass i dette forfatterskapet, men de estetiske slippes ikke av den grunn.

En gjennomgående tendens i resepsjonen er kritikernes ambivalente reaksjoner på det mondene ved Grøndahls litterære univers.¹³⁰ For selv om romanfigurene er i kontakt med kunstnere og outsiders, beveger de seg ofte i høyere sosiale lag. Av den grunn leses kunsten ofte som en fluktrute bort fra det hverdagslige og som noe isolert fra den politiske realiteten. Kritikere som Tue Andersen Nexø unnlater å drøfte kunstens subversive kraft.¹³¹ Det faktum at Grøndahls mannlige romanfigurer forholder seg til dette middelklasse- og overklassemiljøene med usikkerhet, utilstrekkelighetsfølelse og ambivalens, er også lite påaktet i Grøndahl-resepsjonen. Både kunst og kjærlighet er mulige former for selvrealisering. Sentralt står her spørsmål som autonom eksistens, tilhørighet og transcendens. Etter min mening er kunstverkene i Grøndahls forfatterskap *noe annet og mye mer* enn ”referencerammer til at beskrive en stemning med”.¹³² De representerer ingen behagelig flukt fra eksistensielle eller samfunnsmessige problemer. Ei heller er de ”isolerede fænomener, der ikke umiddelbart lader sig knytte sammen,” slik Steen Bruun Jensen oppfatter det.¹³³

Hva kunsten egentlig betyr i dette forfatterskapet, og særlig i *Tavshed i oktober*, vil bli analysert i kapittel 4. Men siden dette temaet er vevd tett sammen med annen romantisk ”opdagelse”, skal jeg først se nærmere på kjærlighetsmøtet (kapittel 3).

¹³⁰ Som Nexøs anmeldelse nevnt ovenfor og jf. note 26.

¹³¹ Jf omtalen hennes av *Piazza Bucarest*, gjengitt i oppgavens kapittel 2.3.

¹³² Her motsier jeg Anne Birgitte Slots påstand, jf. oppgavens kapittel 2.4.

¹³³ Jf. hans studie av fortellingen i en av Grøndahls tidlige romaner, se også note 37.

KAPITTEL 3. KJÆRLIGHETSMØTET I *TAVSHED I OKTOBER*

Jeg-fortellerens kjærlighetsrelasjoner forvirrer ikke bare ham, men også leseren. Hva slags kjærlighet er det som skildres i *Tavshed i oktober*? Hva finnes av romantisk tankegods, av mer moderne forestillinger og av senmoderne oppfatninger? I romanen veksles det mellom kritisk refleksjon og nøktern beskrivelse av det hverdagslige. Kjærlighetstemaet rommer problemer som lengsel, fravær, savn og tap. Høydepunkterfaringer og ekstatiske møter med Inès og Elisabeth kontrasteres til kunsthistorikerens mer praktiske og jordnære samvær med Astrid. Men om man vektlegger dette åpenbare aspektet, kan tolkningen bringes på villspor. Jeg hevder at andre aspekter er langt viktigere både for tolkningen av kjærlighetstemaet – og for forståelsen av plotet i romanhandlingen. I dette kapitlet vil jeg først beskrive det forholdet den navnløse jeg-fortelleren har til sine utvalgte kvinner (kapittel 3.1). Deretter følger en analyse av det jeg kaller kjærlighetstemaet i romanen. Som en hjelp i denne analysen trekker jeg inn utvalgte kjærlighetsteoretikere (kapittel 3.2). Jeg konstaterer først at rester av romantiske forestillinger, med røtter i antikken, lever videre i moderniteten (3.2 i). I kapittel 3.2 ii viser jeg til tenkere som har gjort kjærlighetsteori til vitenskap, bl.a. Stendhal, Alberoni, Fromm og May. Viktig for oppgavens konklusjoner er også Anthony Giddens' mer senmoderne tanker om "rene forhold" og Zygmunt Baumans begrep om flytende kjærlighet (kapittel 3.2 iii). I lys av slike teorier drøftes relasjonene – likheter og forskjeller (kapittel 3.3). Enkelte av møtene representerer et dobbelt møte – kjærlighetstemaet og kunstmøtet (kapittel 3.4), og det kan virke som om det er dette doble møtet som karakteriserer et vellykket kjærlighetsforhold. Dette gjelder også for Grøndahls øvrige romaner (jf. presentasjonen i oppgavens kapittel 2.3). Med Stendhals begrep (jf. kapittel 3.2) kan man si at (kjærlighets-) "krystalliseringen" skjer med kunsten. Kapittel 3.5 oppsummerer min foreløpige tolkning av det ideelle kjærlighetstemaet i *Tavshed i oktober*. Her fremheves individuell egenart, likestilhet, gjensidig respekt, gjensidig seksuell tiltrekning, og intellektuelt og følelsesmessig felleskap. I realiteten skildres senmoderne kjærlighet, eller "rene forhold".

3.1. Tre relasjoner

Tavshed i oktober er sinnrikt komponert, og fremstår som en ustanselig refleksiv forflytning mellom nåtid og forskjellige fortidige situasjoner, ofte gjennom sømløse overganger. I den retrospektive beretningen nøstes fortellingene opp slik at trådene vikles i hverandre, og de ulike livene får berøring med hverandre. De tre kvinnene tilhører riktignok ulike faser i den navnløse mannens liv, likevel bærer han hele tiden med seg minnet om de andre når han lever med den

ene, og selv om han tilsynelatende legger historiene bak seg, virker de stadig inn. De siste atten årene har kunsthistorikeren vært samboer, familiefar og stort sett trofast. Det sidespranget han i sin tid hadde, viser seg imidlertid å ha større betydning enn han den gang forsto. Da Astrid forlater ham, får minnene fritt spillerom, og han spør seg ikke bare hva han ville med forholdet til Elisabeth, men også hva hans første store kjærlighet Inès representerte, og hva han måtte forsake når det ikke ble de to. Ikke minst spør han seg selv om hvem han var *da*, og hvem han er *nå*. For i møtet med kvinnene, har mannen kunnet se seg selv. Slik blir minnene og tankene om disse tre del av en refleksiv selvstudie. I det følgende vil jeg se nærmere på hvert av de tre forholdene.

i. Forholdet til Inès

Inès er billedkunstner, hun tegner. Jeg-fortelleren er ung kunsthistoriestudent, og treffer henne i Glyptoteket i København, der hun konsentrert studerer romerske hoder. Hun tegner skisser av kranier og kranierester, og synes i det hele tatt å være besatt av dødens etterlatenskaper. Det er ellers noe gammeldags ved henne, som om hun kommer fra en annen tid, slik kunsthistoriestudenten oppfatter henne. Mellom ham og henne oppstår en umiddelbar kontakt, hun ser på ham ”med et blik som om hun genkendte mig et eller andet sted fra, selv om vi aldrig havde set hinanden før” (s. 38). De snakker sammen uten pauser og følges ad ”som om det var umuligt at standse” (s. 39). Han lager mat til dem når hun sitter og tegner. Og: ”Når vi ikke elskede, talte vi om kunst, mest om de gamle, Rembrandt, El Greco, Goya og Leonardos skitser, hans anatomiske studier” (s. 40). Han låner henne en bok om Dürers kobberstikk, og de samtaler om filosofi og kunst. Når de ikke diskuterer de gamle mestrene, dreier det seg om Giacometti eller Francis Bacon, hvis bilder viser sårbare og utflytende figurer. De diskuterer filosofi, drøfter Goethes fargelære, eller sitter med monografi om Jan Vermeer og ser på ”Ung pike med turban” og andre av Vermeers 1600-tallsmalerier. De reiser sammen til Amsterdam for å studere bildene i original. Senere i livet kan han fastslå: ”Hvis det nogen sinde er lykkedes mig at skrive noget om en maler, som ikke er blevet sagt bedre af andre, skyldes det samtalerne med Inès” (s. 41). Når de er sammen, lytter de til for eksempel Piazzolla, begges yndlingsmusikk. Han vil at dette skal vare, og gir seg uforbeholdent hen, som ”den passionerede galning” (s. 121) han er. Henne vil han også ha et barn med. Han vil binde seg, men Inès vil ikke bli fastholdt. Bare når de er i utlandet, lar hun ham få legge en arm om skulderen hennes, alltid ellers vil hun fremstå som fri og uavhengig. Dessuten har hun flere elskere, noe hun ikke legger skjul på. Det driver kjæresten til vanvidd av sjalusi, og gjør at det blir slutt mellom dem. Forholdet har bare vart i litt over ett år. Men han glemmer det aldri: ”Ansigtet hendes skinner

stadigt på bunden af årene, der fulgte (...). Det skinner nede i det grønne mørke (...)" (s. 38). Nylig avvist, er han sikker på at han ikke ville kunne elske noen slik som han hadde elsket Inès: "Og på en måde fik jeg ret" (s. 52). Fortsatt vil han helst tro at Inès har *sett* ham på en helt spesiell måte, "set mere, set længere ind" (s. 46), sett ham slik at han kom til syne for seg selv, "endelig befriet" (ibid.). I ettertid vet han at *han* har elsket, erindringer om henne blir likevel følelsesløs etter hvert, smerten opphører. Da han møter henne igjen er det gått åtte år, og han har for lengst stiftet familie. De treffes tilfeldig i Paris, men stedet er ikke tilfeldig, begge har gått for å se en stor Giacometti-utstilling i Musée de l'Art Modernes. Altså møtes de mellom Giacomettis høye bronseskulpturer som står på kjempeføtter med hendene ned langs siden og med løftet hode "som om de lyttede etter noget" (s. 112). Han føler at Inès langt på vei er den samme, at de opplever et nytt møte, og at hun lytter til det han forteller, som om det virkelig interesserer henne. Hun er like intens og dirrende som før. Og faktisk virker det som om hun angret på at hun en gang lot ham gå; hun har først i ettertid forstått hva hun har mistet ...

Kunsthistorikeren bebreider seg selv fordi han i sin tid ikke hadde "modet til at lide og vente" (s. 123). Det er så vidt han ikke gir etter for trangen til å "mane det gamle spøgelse bort ved at omfavne det" (s. 122), men han bestemmer seg under tvil for å holde fast ved Astrid og familien. Da Inès spør om han er lykkelig, lyver han og sier ja. For: "Måske var jeg ikke" (s. 177). Slik jeg tolker møtet med Inès er det en skjellsettende opplevelse som preger kunsthistorikeren for resten av livet. Han opplever at hun har "sett ham" slik han vil bli sett, og at deres fellesskap var av et eget slag. På den ene siden er det "noe gammeldags" ved Inès. Og når jeg-fortelleren opplever at hun har befridd ham, støtter han seg tungt på en romantisk tradisjon. Inès fremstår langt på vei som en kunstens muse, en frelsende Beatrice. På den andre siden er hun en moderne kvinne og dette et moderne forhold, basert på felles interesser.¹³⁴ Han erfarer at hun kan tilføre ham kunnskap om det han interesserer seg mest for, nemlig kunst. De opplever også fellesskap gjennom musikken. Men hun er ingen gjennomført idealisert kvinne, ikke udelt god. Blant annet er hun ikke trofast. Inès vil ikke binde seg, hun vil være fri. Det viktigste for henne er arbeidet, og slik inkarnerer hun et moderne dilemma. I parets omgivelser inngår høydepunkter i kunsthistorien fra renessansen til modernismen. Omstendighetene rundt dem er ikke tilfeldige "kulisser", slik enkelte kritikere har hevdet.¹³⁵

¹³⁴ Jf. Aalbæk-Nielsen og Giddens, se oppgavens kapittel 3.2 iii.

¹³⁵ Bl.a. Anne Birgitte Slot, jf. denne oppgavens kapittel 2.5.

Kunstobjektene er symboltunge elementer: de betyr noe i romanen. Renessansebildene vitner om en tid som satte individet og ”menneskets mål” i sentrum. Et fuglekranium som Inès har tegnet med kullstift, blir en påminnelse om menneskets korte liv og kjærlighetens sårbarhet. Kunsthistorikeren fester tegningen over sengen sin med en tegnestift, men lar det falle ned og bli liggende – klemte mellom sengen og veggen.

Både Giacometti og Bacon er viktige referanser og begge anskueliggjør det moderne individets utsatte og utflytende stilling. Hva kunsten ellers betyr i dette kjærlighetsmøtet, skal jeg komme nærmere tilbake til i oppgavens kapittel 4 og 5.

i. Forholdet til Astrid

Astrid er sett gjennom jeg-fortellerens blikk, og fortolket i hans bilde. For leseren er hun heller ikke noe handlende subjekt, hun er fraværende gjennom hele romanen og utfører ikke andre synlige handlinger på nåtidsplanet enn å dra VISA-kortet, samt ringe datteren for å si at hun har det bra. Det er på det rene at hun har forlatt mannen, men muligens bare fordi hun trenger en tenkepause? I det minste gir hun *ham* en tenkepause, og han bruker tiden til å tenke over forholdet deres – og forholdet hans til to andre kvinner. Tilsynelatende er jeg-fortelleren i sjokk over å ha blitt forlatt, han tror at han elsker Astrid, og han tror at han vil fortsette å leve med henne slik han har gjort i atten år. Imidlertid ble forholdet dem imellom innledet temmelig lidenskapsløst. Da han var tjuesju, var han kunsthistoriestudent og taxisjåfør. En kveld blir drosjen praiet av en ulykkelig Astrid og hennes sønn, som flykter fra hjemmet. For å hjelpe, lar han de to bli boende hos seg inntil videre, og etter kort tid blir de et kjærestepar. Men selv etter at de er blitt sammen, tenker han titt og ofte på sin forrige kjæreste. Det har bare vært slutt mellom dem i to måneder, og han er dypt ulykkelig over bruddet. Sammen med Astrid opplever han en annen kjærlighet, ”ikke så hidsig og forblændet” (s. 52). Med Astrid er allting alltid så lett, hun er den første han har kunnet tie sammen med uten å føle seg utilpass: ”Men egentlig hadde vi jo heller ikke noget at tale om, vi skulle ikke noget med hinanden” (s. 57). Møtet deres er av et uvant og ukjent slag; et møte mellom ”Ukendte, adskilte verdener” (s. 59). Hun er og forblir ukjent for ham, ingen har noen sinne kunnet gjette hva Astrid tenker, heller ikke han. Hun er filmklipper. Hun er glad i Truffauts filmer, i krepselag, lange turer ved havet, antikviteter og katolsk kitsch. Men hun kan ikke utstå hans gamle Coltrane-plater, hun har en annen musikksmak, og derfor kan han bare spille dem i hennes fravær. Hun er sjenerøs med kjærtegn, men har en personlighet som hviler i seg selv, og som ikke er kravstor. Ei heller bruker hun mange ord. Hun elsker på en ”nærmest aristokratisk måte” (s. 85), uten noen

feberhet sult. Da hun den første sommeren etter at de to traff hverandre første gang, blir gravid, er det ikke planlagt, og på spørsmålet om de to skal holde sammen, svarer han: ”*hvorfor ikke?*” (s 126). De skiftes om å lage mat, og omgås høflig og smidig, mens årene går. Livet fylles med hverdagens gjentakelser, og plutselige øyeblikk av letthet, da han oppdager at han har glemte seg selv! Astrid er den som trekker ham inn i denne sfæren av ubekymret letthet. Det skyldes kanskje også at hun ikke interesserer seg for det han arbeider med, dvs. den billedkunsten han er så opptatt av: ”Hun var (...) på det nærmeste forudsætningsløs, når det gjaldt den verden, hvor jeg tilbragte halvdelen af mit liv”(s. 223). For Astrid har det intellektuelle livet hans vært en utilgjengelig sone. Men det faktum at hun ikke bryr seg med det han tenker eller skriver om kunst, opplever han lenge som en positiv motvekt til hans egen grublernatur. Sammen med henne føler han seg lett og fri. I korte, flyktige øyeblikk spør han seg likevel om det er fordi han endelig har lært å elske, eller om det heller er fordi han har lært å elske mindre.

Vores kroppe kendte hinanden ud og ind og forstod at falde ind i den samme rytme, når vi gik på gaden eller gik i seng med hinanden, selv når vi vendte os i søvne, tilpassede vi os hinandens bøjede knæ og albuer (s. 23).

Da han etter atten år blir overlatt til seg selv, og tvunget til å tenke over de kjærlighetsforholdene han har hatt, husker han hvordan Inès ofte spøkte i bakhodet, ”at hun stadig gemte sig et sted i mig” (s. 37). Men også minnene om Elisabeth trenger seg på. Så vidt han vet, har Astrid aldri vært utro. Men selv har han vært det.

Å oppsummere kunsthistorikerens forhold til Astrid, er å ta for seg hele hans tid som etablert voksen og som familiemann. Jeg tolker forholdet til Astrid som en flukt og en tilflukt. Forholdet var trygt, men kjedelig. Med Astrid har han fått en datter, og han har vært som en far for Astrids sønn. Astrid og han har delt bord, barn og seng, men ikke sjelsliv, tanker og interesser. Det kan innvendes at forholdet ville vært tilstrekkelig for jeg-fortelleren var det ikke for at han hadde romantiske griller i hodet. Han kan bebreides for å drømme om det uoppnåelige, om idealiserte kvinner som ikke vil ha ham. Han kan klandres for å la sin egen samboer tape sin aura i hverdagsslitet. Men for ham har hun nok aldri hatt noen lysende aura. Hun har i stedet vært en trygg havn. Det har hun til slutt forstått. Når Astrid har forlatt ham, er det trolig fordi hun innser at dette ikke er tilstrekkelig – for henne.

Slik uttrykker også Astrids forsvinning en senmoderne uinnfridd forventning. Astrid innser at et bedre liv er mulig. Hun tar konsekvensene av denne erkjennelsen og skaper et oppbrudd fra mannen. Hun har hatt mot til å satse på ham, men også styrke til å forlate. Slik viser hun seg som en moderne og handlekraftig kvinne. Først når hun har reist, går sannheten om deres forhold opp for ham. Han har aldri valgt henne. Men han har heller ikke valgt henne bort. For sju år siden var han riktignok parat til å forlate henne (jf. s. 222), men bare hvis han kunne bli tatt i mot av en annen kvinne. I stedet forble han i fastholdelsen. Kunsthistorikeren har gjort sin plikt og tilsynelatende ikke sviktet familien. Samtidig inkarnerer han både tvil og ambivalens, og han mangler den faste identiteten som er nødvendig for å velge det usikre.

iii. Forholdet til Elisabeth

Elisabeth traff han i kunstmetropolen New York, dit han reiste for å skrive videre på en essaysamling om modernismens malere. Det skjedde sju år før Astrid reiste og etterlot ham i villrede og forlatthet. Han bodde i Brooklyn halvannen måned denne våren, mens familien var igjen hjemme i Danmark. Først savnet han dem, men ikke så mye som han hadde ventet; snart fylte New York-skolens malere hele hans horisont, og fortrengte Astrid og barna. Midt i synsfeltet kommer imidlertid den unge, danske maleren Elisabeth, som etter endt akademiutdanning har etablert seg med atelier i East Village. Hun er i slutten av tyveårene, har langt, gyllenbrunt hår, som Botticellis Venus, og lange smale hender; derfor kaller han henne Botticelli-piken. Han er usikker på om hun egentlig er pen, men: ”Det var nemt at tale med hende” (s. 188) og det viste seg at de var glad i de samme malerne, særlig Mark Rothko og Morris Louis. Dessuten hadde de en felles aversjon mot mye av den kunsten ”der var blevet lavet siden” (s. 189). Han venter på at de skal være uenige om noe, men de er bemerkelsesverdig samstemte, hun har dessuten lest flere av de kunstartiklene han har skrevet. Ikke minst liker hun den teksten han har skrevet om Giacometti. Han blir invitert hjem til Elisabeth for å se på bildene hennes. Han er begeistret over å ha møtt en som – på samme måte som han selv – interesserer seg for de kanoniserte, men samtidig glemte New York-malerne. Samtidig ser han seg selv utenfra, og finner det både pinlig og komisk at han ikke kan møte en kvinne ”som tænkte og talte på den samme frekvens som jeg” (s. 198) uten å føle seg tiltrukket av henne. Imidlertid er de allerede kommet tett på hverandre, hun lytter intenst til det han sier, og da han betror henne hvordan han som barn flyttet inn i en ruin for å studere lysets og skyggenes vandring over murrester og bjelker, samstemmer hun: Også hun har hatt det sånn da hun var barn! Snart ”stod [han] og holdt fast i Elisabeth” (s. 206) og snart ligger de sammen på hennes futon-madrass mellom lerreter, blindrammer og malingtuber. Til sin forundring har han

ikke snev av dårlig samvittighet. Hos Elisabeth hører han igjen Astor Piazzollas sensuelle tango, en påminnelse om lidenskapen sammen med Inès. Og som i forholdet deres, snakker de to nyforelskede om ”kunst, om vores arbejde. Om hvad vi så og hørte og hvad vi engang hadde set eller hørt” (s. 208). Han beundrer Elisabeths nesten hyperfølsomme sans for tingenes farger og flater. De kommuniserer på en helt ren, uforstyrret og støyfri bølgelengde, slik kunsthistorikeren opplever det. Og han spør seg om kanskje Inès i sin tid etterlot et tomt værelse inni ham, som Astrid ikke fikk adgang til fordi han hadde låst døren og kastet nøkkelen! Var det dette hans tomme indre Elisabeth hadde klart å få tilgang til? Han reiser hjem, og forteller ingenting til Astrid, men kan ikke glemme Elisabeth. Samme høst er han ”parat til at give slip på det hele” (s. 222). Han tenker på Elisabeth hele tiden og vil flytte fra Astrid. Han har allerede sett på en leilighet i København, og gleder seg til å fortelle Elisabeth det. Da han i september melder sin ankomst, er han velkommen til å besøke Elisabeth, men ingenting blir som han har ventet. Hun har slett ingen planer om å flytte til København, og har ikke de samme alvorlige hensikter med ham som han har med henne. Romansen med unge Elisabeth er slutt, og i stedet for at Astrid blir den kvinnen han allerede har forlatt eller skal forlate, er hun igjen den kvinnen han vender tilbake til og synes å ville holde fast ved. Og det til tross for at han er kommet til at de to ”ikke hadde levet sammen, men ved siden af hinanden” (s. 223).

Møtet med kunstneren Elisabeth vekker minner om Inès og er en slags gjentakelse av deres sjelemøte. Det ”utsatte”, flyktige og ”farlige” ved møtet med Elisabeth kan få oss til å tolke relasjonen som en konstruert og i bunn og grunn overflatisk affære. Men vi bør ikke la oss lure. Hvorvidt Elisabeths fascinasjon for den eldre mannen er tilstrekkelig dyp, kan betviles, men at kunsthistorikeren på ny har møtt en kvinne han kan klare å elske, er hevet over tvil. Mangel på mot hindrer han i å ta konsekvensene av følelsene sine, derfor fortsetter han å leve ”i falskhet” sammen med Astrid i flere år. Han er jo også familiefar. Først når barna er blitt voksne, kan han uten egentlig skam tenke på å forlate Astrid. Det at Elisabeth ikke vil ha ham, hindrer ham ikke i å forstå at han aldri har elsket Astrid. Hvorvidt hun har elsket ham, vet vi ikke, men vi aner at hun har gjort det.

3.2. Teorier om kjærlighet og modernitet

De fire formene for kjærlighet i vestlig tradisjon er *eros* (gr. for lidenskap), *libido* (gr. for seksuell lyst), *philia* (gr. for vennskap) og *agape* (gr. for empati og hjelpsomhet med Guds kjærlighet som forbilde, lat. *caritas*). I antikken ble *eros* oppfattet som en skapende vilje, en *daimon*. Hos Platon forstås den som en uregjerlig kraft, en vill ”entusiasme”. Den

selvoverskridelse som *eros* førte med seg, truet samfunnsordenen. Tradisjonen for kjærlighetsdiktning har utviklet temaer som svik, savn og sorg; *lykkelig* kjærlighet har ingen stor plass i den europeiske litteraturhistorien.¹³⁶ Også i Grøndahls romaner tematiseres lengsel, brudd, avstand og fravær.

i. Romantisk kjærlighet: Platonske idealer og uoppnåelighet

Romantisk kjærlighet kan karakteriseres bl.a. ved ideale forestillinger som platonsk tilbedelse, fullkommen sammensmetning og forutbestemt (gudegitt) forbindelse. Individenes frie valg og behovet for selvbekreftelse og selvrealisering er uten betydning. Middelaldermyten om Tristan og Isolde handler om *ulykkelig* og *umulig* kjærlighet.¹³⁷ Kjærligheten representerer det opprørske. Og Isolde symboliserer *det uoppnåelige*. Myten tolkes gjerne som en idealisering av den ulykkelige kjærligheten, en melankolsk dyrking av det evig tapte. Hva kjærlighetsmøtet består i, det vil si hva som forener de elskende, er ikke uten videre klart. Ideer som skjønnhet og godhet dominerer, og i helteepos og ridderdiktning knyttes slike egenskaper til både menn og kvinner.

Forestillingen om uoppnåelig kjærlighet ble ført videre i renessansens idealistiske kjærlighetsideologi. Dantes Beatrice er en idé, et bilde på det skønne, sanne og gode. Hun representerer en opphøyd og frelsende kjærlighet, beslektet med den guddommelige kraften *agape*. Petrarcas Laura, er Beatrices motsetning, Laura er en kvinne av kjøtt og blod. Men heller ikke denne kjærligheten lar seg realisere. Også Shakespeares *Romeo og Julie* handler om fysisk reell, men sosialt umulig og dødbringende kjærlighet. Her er det de klasse- og standsmessige konvensjonene som forhindrer kjærligheten. Den lidelsesfylte pasjonen er altså en kjerne i den høviske kjærlighetsmyten slik den ble skapt i riddertiden, befestet i renessansen og videreført under romantikken. Forestillingen om pasjonert lidenskap knytter seg til begrepet pasjon, hensikten er *pâtir*, å lide.

Mer moderne tanker om forelskelse og fysisk kjærlighet kommer til uttrykk i Stendhals *Om kjærlighet* (1822). ”Kjærligheten er sivilisasjonens underverk,” skriver Stendhal, i protest mot sin tids rasjonelle tanker om fornuftsbaserte ekteskapsallianser.¹³⁸ Stendhal skildrer ”den galskap som kalles kjærlighet, en galskap som likevel gir mennesket de største nytelser som det

¹³⁶ Jf. Denis de Rougemont. *Kärleken och Västerlandet*, Stockholm, Natur og kultur 1963.

¹³⁷ Jf. Op.cit.

¹³⁸ Stendhal. *Om kjærlighet*, Oslo, Gyldendal 1995, s. 25.

er mulig for eksemplarer av arten å oppleve på denne jord”.¹³⁹ Han var samtidig inspirert av analytisk vitenskapelig tradisjon, og ville undersøke kjærlighetens fysiologi og virkemåte. Resultatet var en original teori om ”krystallisering”, forestillingen om en foredlende prosess som avføder genuin lidenskap. Blant dem som har forholdt seg overraskende positivt til Stendhals tanker om kjærlighet, er filosofen og feministen Simone de Beauvoir. For Beauvoir er Stendhals syn på kjærligheten moderne. Det annet kjønn (1949), som avslører patriarkalske myter om kjønn og kjærlighet, omtaler Stendhal og hans bok:

Det er bemerkelsesverdig at Stendhal både er så dypt romantisk og så avgjort kvinnesaksvennlig (...) Han mener at kjærligheten (...) vil bli desto sannere fordi kvinnen vil forstå mannen mer fullstendig når hun blir hans likeverdige. (...) han avviser mytenes falske poesi.¹⁴⁰

ii. ”Ei kollektiv rørsle for to”

Et senmoderne ideal for kjærligheten er en kompleks livsform hvor seksualitet, følelse og omtanke inngår i et intersubjektivt fellesskap. Den tiltrekkes ikke av en idé, men av et menneskelig individ med sjel og kropp. Sentralt i nyere kjærlighetsteorier er lidenskapen og forholdet mellom individ og samfunn. Moderne kjærlighet forutsetter *personbegrepet*. Det viktigste bidraget til forståelsen av kjærlighet og seksualitet i det 20. århundret er Freuds teorier om psyke og samfunn, men psykologiske teorier er blitt videreført hos kjærlighetsteoretikere som Erich Fromm og Rollo May.¹⁴¹ Moderne kjærlighet er en forening der individene bevarer sin individualitet og integritet:

Kjærlighet er bare mulig mellom to mennesker som har kontakt med hverandre ut fra sin vesenskjerne, og som opplever seg selv og hverandre ut fra sin vesenskjerne. Bare et slikt forhold er ”sentralt” og ”vesentlig”.¹⁴²

”Enhver opplevelse av ekte kjærlighet hos mennesker er en blanding av de fire formene for kjærlighet,” sier Rollo May.¹⁴³ Drivkraften ligger hos individet, som må fremme en *daimonsk*

¹³⁹ Op.cit., s. 74.

¹⁴⁰ Simone de Beauvoir. *Det annet kjønn*, Oslo, Pax 2000, s. 307–308.

¹⁴¹ Erich Fromm. *Om kjærlighet*, Oslo, Aventura 1991 og Rollo May. *Kjærlighet og vilje*, Oslo, Dreyer 1977.

¹⁴² Op.cit., s. 102.

¹⁴³ Dvs. *libido, philia, eros og agape*, jf. May. *Kjærlighet og vilje*, s. 34.

selvhevdelse: ”Vennskap og kjærlighet krever at vi tar del i den annens meningsmatrise, men uten å gi opp vår egen.”¹⁴⁴ Men også i Mays teorier om kjærlighet inngår det tragiske. For lidenskap betyr usikkerhet, og åpner for ”sorg, smerte og skuffelse, (...) en slik intens bevissthet som vi tidligere ikke visste var mulig.”¹⁴⁵

I kjærlighet føler vi oss forent med objektet, ikke bare som fysisk forening og nærhet, men i symbolsk forstand, skriver Ortega y Gasset i *sin* bok om kjærlighet.¹⁴⁶ Det dreier seg om en symbolsk *union* som gir løfter om anerkjennelse, bekreftelse, vennskap og troskap.¹⁴⁷ Ortega problematiserer valgsituasjonen: ”Det eksisterer et valg i kjærlighet (...) men dette valget er ikke fritt, det avhenger heller av individets grunnleggende karakter.”¹⁴⁸ Ifølge Fromm kan bevisstheten om det å være menneskelig atskilt *uten* å være gjenforent i kjærlighet, gi opphav til skamfølelse. Utfordringen består i å overvinne sin atskilthet. En måte å oppnå ”forening” på er (stadig ifølge Fromm) gjennom kunstnerisk virksomhet. Men: ”En fullt tilfredsstillende løsning oppnår man bare (...) ved å smelte samme med et annet menneske – *i kjærlighet*”.¹⁴⁹

Den italienske sosiologen Francesco Alberoni¹⁵⁰ kaller forelskelse ”fødselstilstanden til ei kollektiv rørsle for to”¹⁵¹ Vi ønsker en sammensmelting, men en sammensmelting av to ulike personer. Ethvert menneske har behov for å være en utvalgt. Den erotiske kjærligheten er en utvelgelse, der vi velger og velges *som individer*. Alberoni insisterer også på at forelskelse (som kan bli til kjærlighet) *ikke skjer tilfeldig*, men som følge av en depressiv overbelastning og en vilje til forandring. Å være forelsket er å lete etter det dypeste ekte i seg selv, i et forsøk på å være seg selv fullt ut. Den *gjensidige* forelskelsen oppstår når to personer som går inn i en fødselstilstand, ”*kjenner kvarandre att*”.¹⁵² Tilstanden kan føre til at meningen med livet blir tatt opp til diskusjon: ”Vi stiller oss verkeleg spørsmåla: Kven er vi? Kvifor er vi her? Kva verdi har

¹⁴⁴ Op.cit., s. 265.

¹⁴⁵ Op.cit., s. 97.

¹⁴⁶ José Ortega y Gasset. *On Love: Aspects on a Single Theme*, London, Victor Gollancz Ltd. 1959.

¹⁴⁷ Jf. Op.cit.

¹⁴⁸ Op.cit., s. 111.

¹⁴⁹ Op.cit., s. 24.

¹⁵⁰ Alberonis bøker bør imidlertid leses kritisk, for forfatteren har et problematisk syn på kjønn. Spesielt preger det boken *Erotikk*, særlig omtalen av menns og kvinners antatte forskjeller med hensyn til følelsesliv, fantasier og seksuell praksis. May og Fromm bringer også foreldete forestillinger om menns og kvinners ulikheter, og hentydninger om det mindreverdige og ”unaturlige” ved homofil kjærlighet.

¹⁵¹ Francesco Alberoni. *Forelsking og kjærleik*, Oslo, Samlaget 1987, s. 5.

¹⁵² Francesco Alberoni. *Erotikk*, Oslo, Samlaget 1989, s. 170.

livet vårt?”¹⁵³ Tilværelsen blir plutselig ikke så opplagt, men en situasjon vi på ny må ta stilling til. Forelskelsen er muligheten for en forandring av individets tilstand, løsningen på et problem. ”Vi kan òg forelske oss når vi kjenner at vi har skapande energi som dei andre ikkje oppfattar”.¹⁵⁴ Alberoni tolker kjærlighet som et lysende møte, et møte som åpner for frigjøring. Men hva ligger egentlig til grunn for fascinasjonen? Octavio Paz skriver:

Den består af (...) barndomsoplevelser og forestillinger fra vore drømme. Kærlighed er ikke længsel efter skønhed; det er behov for fuldstændighed.¹⁵⁵

Det psykiske og det seksuelle fellesskapet gir mulighet for bekreftelse og overskridelse (trascendens), men det er samtidig ”en knute”:

Med det gensidige begær som brobygger, bliver objektet til begærende subjekt og subjektet til begæret objekt. Kærligheden fremtræder som en knude; men man skal huske at knuden er bundet af sammenslyngede friheder.¹⁵⁶

Til grunn for moderne kjærlighet ligger altså individets forventning om bekreftelse og selvrealisering. Neste kapittel vil vise hvordan dette gjør seg gjeldende i *Tavshed i oktober*. Sentralt står her også spørsmålet om individets suverenitet og adskilthet.

iii. Kjærlighet og senmodernitet: Rene forhold

Modernismeteorikeren Anthony Giddens er opptatt av forandringen som følger med moderniteten, særlig av individets nye rolle, og utviklingen av jeg-identitet under nye betingelser. I senmoderniteten blir vennskapet oppvurdert – i og utenfor parforholdet. Siste kapittel i danske Kai Aalbæk-Nielsens firebindsverk om kjærlighetens historie¹⁵⁷ innledes med et utdrag fra Jens Christian Grøndahls *Lucca*.

Her skal ikke fortelles om, hvordan forholdet mellom Robert og Lucca utvikler sig, efter at Lucca har forladt hospitalet, men det udbygges som et venskap, og det vil sige et

¹⁵³ Op.cit., s. 175.

¹⁵⁴ Op.cit., s. 173.

¹⁵⁵ Octavio Paz. *Den dobbelte flamme: Kærlighed og erotik*, København, Gyldendal 1993, s. 113.

¹⁵⁶ Op.cit., s. 33–35.

¹⁵⁷ Jf. Kai Aalbæk-Nielsen. *I tidens ånd. Kærlighed i det 19.–20. århundrede*, b. 4, København, Gyldendal 2003.

forhold mellom to mennesker, hvor hver enkelt kan siges at leve sit sterkeste liv i den andens bevissthet, så det mere eller mindre tydeligt går op for begge, at relationen mellom de to er primær i forhold til det, de hver for sig er som individer, og at de kun eksisterer hver for sig i kraft af deres indbyrdes forhold. Det er ikke noget erotisk forhold (...) Det er netop et venskab.¹⁵⁸

Aalbæk-Nielsen forstår kjærlighet som ”en særlig hengivende intersubjektivitet”.¹⁵⁹

Kjærligheten er et møte, som tilfredsstillende et menneskelig behov. Den er svaret på en eksistensiell mangel og følger av viljen til to subjekter.¹⁶⁰ ”Den anden elskes (...) fordi han/hun bliver beundret i sin særegenhet,” kan vi lese her. Og videre at: ”Det er ikke sandt, at kærlighed gør blind.”¹⁶¹

Det moderne individet former sitt liv gjennom de valgene det gjør for å skape sin egen biografi, sier Giddens.¹⁶² I det senmoderne foretar individet en stadig utprøving og vurdering av sin egen situasjon, og av normer, tradisjoner og institusjoner. Heller ikke kjærligheten er noen gitt størrelse, den er utsatt for kontinuerlig evaluering:

Alle mennesker holder regelmessig kontakten med grunnene til det de gjør (...) Med modernitetens inntog antar refleksiviteten en annen karakter. Den innføres i selve fundamentet for systemets reproduksjon, slik at tenkning og handling konstant brytes mot hverandre. (...) Det moderne samfunnets refleksivitet består i at sosiale praksiser konstant undersøkes og omformes (...) i modernitetens æra er revisjonen av konvensjonene radikalisert til å gjelde (i prinsippet) alle aspekter ved menneskelivet.¹⁶³

Selv om friheten til å velge begrenses av forhold som klasse, kjønn og etnisitet, gir moderniteten *større valgmuligheter* enn tidligere tider gjør. Giddens tar bl.a. utgangspunkt i den økte likestillingen mellom kvinner og menn.¹⁶⁴ Den muliggjør kjærlighetsforhold av en ny type,

¹⁵⁸ Op.cit., s. 501.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Jf. Op.cit.

¹⁶¹ Op.cit., s. 501.

¹⁶² Jf. Giddens. *Modernitetens konsekvenser*.

¹⁶³ Op.cit., s. 112.

¹⁶⁴ Jf. Anthony Giddens. *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford, Stanford University Press 1992.

det Giddens vil kalle et ”rent forhold” (*pure relationship*).¹⁶⁵ Relasjonen er ”ren” fordi den ikke har noen annen hensikt enn kjærligheten; den skal verken tjene økonomiske, forplantningsmessige eller sosiale formål. Ei heller behøver den å føre til ekteskap. Til en viss grad er den praktisk – og pragmatisk. Slik sett står et moderne kjærlighetssyn i kontrast til den romantiske forestillingen om det idealiserte kjærlighetsobjektet, det unike individet, ”den eneste rette” osv. Vår tids ideelle relasjon karakteriseres ved likestilling og gjensidig følelsesmessig og seksuelt utbytte. Et rent forhold oppstår for sin egen skyld, eller basert på hva hver og en kan få ut av den gjensidige relasjonen.

Zygmunt Bauman har problematisert begrepene flytende modernitet og flytende kjærlighet.¹⁶⁶ Forandring er blitt noe konstant. Familiens svekkede betydning som samfunnsmessig enhet reduserer enkeltmenneskets evne til å knytte dype og varige bånd til hverandre, skriver han.¹⁶⁷ Seriemonogamiet er et uttrykk for dette. På samme måte som Fromm, hevder han at kjærligheten til en viss grad er blitt redusert til en forbruksvare. Men det enkelte individet har fortsatt behov for trygghet: ”Vi vil alle høre til et sted, der vi kan være som vi er, ikke skjule oss.”¹⁶⁸ Samtidig synes vi å frykte at den faste tilhørigheten til en person, og til ett sted, hindrer oss i å finne nye ”steder” og velge andre muligheter. Trygghet setter grenser for frihet – og omvendt.

I senmoderniteten svekkes institusjonene, men behovet for tilhørighet blir ikke mindre. Her utfordres vårt forhold til det faste og til det flyktige. Men senmodernitetens løfter henger sammen med senmodernitetens farer, siden senmoderniteten har institusjonalisert *tvilen*. En av modernitetens konsekvenser er de mange oppbruddene. De skaper i sin tur følelse av tap, tomhet og mangel på mening. Dette er, slik Giddens ser det, den senmoderne frihetens og autonomiens janusansikt. Angsten for binding gir manglende evne til binding. Og friheten til å velge, hindrer oss i å velge. I stedet for det varige velger vi det flyktige, i stedet for fastholdelse velger vi fleksibilitet, hevder Bauman, og karakteriserer dette som sentrale trekk ved kjærligheten i moderniteten.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Jf. Op.cit.

¹⁶⁶ Jf. Zygmunt Bauman. *Liquid Love. On the frailty of human bonds*, Cambridge 2003.

¹⁶⁷ Jf. Op.cit.

¹⁶⁸ ”Kjærlighet i en flytende verden.” Intervju med Bauman. I: *Morgenbladet*, 25.–31. juli 2003, s. 8.

¹⁶⁹ Ibid.

3.3. Kjærlighetsideologien i *Tavshed i oktober*

I romantisk tenkning ble kjærligheten primært definert som en illusjon. Er kunsthistorikerens nostalgiske tanker om Inès uttrykk for en slik romantisk illusjon? Dantes Beatrice er en idé, symbolet på et skjønnhets- og godhetsideal, og ingen virkelig kvinne. Er Inès en romantisk idealistisk drømmekvinne eller en moderne og likeverdig kjærlighetspartner? Er Inès en onstruksjon, en besettelse i kraft av at hun er tapt? Møtet med Inès skjedde da kunsthistorikeren var svært ung. Det er noe gammeldags ved henne, men hun er etter alt å dømme en emansipert, ung kvinne, med kunstneriske evner og ambisjoner, og med et sterkt intellekt. De samtaler om kunst, og han gir henne æren for sin egen kunsthistoriske oppdragelse. De har de samme preferansene når det gjelder kunst og musikk (Astor Piazzolla). Han drømmer om at forholdet deres skal vare, og Inès er ikke uoppnåelig, men hun er ikke trofast, har ikke det samme behovet som han har, verken for felles barn eller for andre varige bånd. Etter nesten tjue års atskillelse treffer han henne tilfeldig igjen og slik en mynt er blank under det grønne irret, skinner det fortsatt av henne ”på bunden af årene” (s. 38): hun er en tapt skatt. Men Inès har sett ham slik at han endelig ”kom til syne” (s. 46) for seg selv.

Er Inès et idealisert romantisk kjærlighetsobjekt, en moderne Beatrice? Slik jeg leser fortellingen, og slik jeg forstår disse to romanpersonene, virker det ikke slik. De to har et likeverdig møte, basert på gjenkjennelse og bekreftelse. Begge er personer av kjøtt og blod, og de er ikke idealiserte. Hun er riktignok et dyrket objekt. Men ifølge Giddens lever romantikkens forestillinger videre i vår egen tid, blant annet ved verdien av det individuelle. Forholdet til Inès er et typisk senmoderne kjærlighetsforhold. Dette er en ”ren relasjon” basert på likeverd og psykisk fellesskap. Zygmunt Bauman legger vekt på det samme: kjærligheten er et møte mellom enkeltmennesker, og ikke som i tidligere tider en arena for eiendomstransaksjoner og kobling av familier. Det Aalbæk-Nielsen ser som karakteristisk for et moderne kjærlighetsmøte, er at det skal tilfredsstillende et behov, og være svaret på en ”eksistensiell mangel”.¹⁷⁰ Kjærlighet gjør ikke blind, hevder han, det får oss tvert i mot til å se både den andre og oss selv på en klarere måte. Men moderniteten har institusjonaliser tvilen, sier Giddens, og ofte er det nettopp tvil og ambivalens som ødelegger for kjærligheten i vår tid. Bauman gjør oss oppmerksom på dilemmaene: Angsten for binding gir manglende evne til binding. Og friheten til å velge hindrer oss i å velge. I stedet for det varige velger vi det flyktige, i stedet for fastholdelse velger vi fleksibilitet. Men i (det riktignok kortvarige) forholdet mellom Inès og kunsthistorikeren

¹⁷⁰ Jf. Aalbæk-Nielsen, se oppgavens kapittel 3.2 *iii*.

representerer han (kjønnsmessig utypisk) behovet for binding og fastholdelse, mens hun er en (svært) moderne kvinne, som riktignok virker ”gammeldags”, men som åpenbart har et sterkt behov for frihet og fleksibilitet.

Det samme gjelder Elisabeth. Også hun velger frihet, også hun velger kjæresten bort. Forholdet til Elisabeth ligner mye på forholdet til Inès, på mange måter er det en gjenopplevelse. Dette symboliseres bl.a. ved den sensuelle tangoen som lyder fra Elisabeths musikkanlegg. Piazzolla vekker bokstavelig talt gjenklang: den samme søte musikken fløt mellom ham og Inès.

Slik kunsthistorikeren beundret Inès’ kunsteriske begavelse, beundrer han Elisabeths sans for farger og flater. De snakker om hva de ser og hører, og er bemerkelsesverdig samstemte. Han er utro mot sin kone, men har ikke snev av dårlig samvittighet. Det skyldes at han på en eller annen måte er tro mot seg selv. For Elisabeth ”tænkte og talte på den samme frekvens” (s. 198) som ham. Etter å ha truffet henne, er han altså rede til ”at give slip på det hele” (s. 222), dvs. på Astrid og familielivet. Men da han følges til flyplassen etter den treukers romansen, sier Elisabeth bare at det var fint å treffe ham, ”som om der ikke var sket noget særligt” (s. 211). Og hun går ”uden at se sig tilbage” (s. 211).

Hva er det med Astrid? Eller kanskje heller: hva er det med kunsthistorikeren som ikke evner å elske henne? I romanen er Astrid en markant skikkelse, hun er den aktive parten, kvinnen som går, og den som portretteres mest inngående. Hun er både vakker og god, og samværet med henne er lett og ubesværet. Men forholdet er lidenskapsløst, dertil har de fra begynnelsen av ”ikke noget at tale om” og ”skulle ikke noget med hinanden” (s. 57). Når det gjelder den billedkunsten han selv er så opptatt av, er hun ”forudsætningsløs” (s. 223). De har et felles barn, faller inn i samme rytme og tilpasser seg hverandre. Astrid er en utvilsomt sympatisk person, vakker og selvstendig. Hun er en som hviler i seg selv, og som kunsthistorikeren fremstiller med stor respekt. Også Astrid blir beundret. Kunsthistorikerens forhold til Astrid er jo ikke uten varme. De to har et kameratskap og en gjensidig sympati. Men dette er likevel ikke et kjærlighetsforhold slik Giddens eller Aalbæk-Nielsen tenker seg ”rene” eller senmoderne forhold. Det er ikke preget av intens lidenskap eller følelsesfylde, eller av risiko, slik Rollo May forteller at kjærligheten kan være. Her hersker vennskap og empati, men ingen opplevelse av

samhørighet eller fullstendighet.¹⁷¹ Ei heller noen symbolsk forening, eller ”union”.¹⁷² De to har alltid levd ”ved siden af hinanden” (ibid.), og ikke *sammen*.

Astrid har forlatt sin mann. Det ender heller ikke godt med forholdene til Inès og Elisabeth. På samme måten som i de mytiske fortellingene, er kjærligheten i Grøndahls roman tragisk. Men kjærligheten er ikke skjebne. Den er heller ikke avhengig av fravær. Platonske ideer om det skjønne og gode, er disse to kvinnene ikke, ei heller idealiserte kjærlighetsobjekter. Til forskjell fra Astrid har de imidlertid ikke barn, de har satset på kunst, og forsaker (muligens av den grunn) familie. Som Astrid, er de moderne og selvstendige kvinner av kjøtt og blod og med følelser, intellekt og selvstendige liv. Her skildres senmoderne forhold.

Kunsthistorikerens relasjon til unge Elisabeth oppstår som følge av det Alberoni kaller en depressiv overbelastning, en vilje til forandring.¹⁷³ Med Elisabeth føler han kontakt ”ut fra sin vesenskjerne”.¹⁷⁴ ”Kjærlighet er ikke længsel etter skønhed; det er behovet for fullstændighed,” sier altså Octavio Paz. Elisabeth er ikke egentlig vakker, men kunsthistorikerens forhold til henne beskrives som en relasjon mellom to samstemte og: ”Det var nemt tale med hende” (s. 188). De er på bølgelengde: Begge brenner for den høymodernistiske kunsten, deler musikksmak og har god kjemi. Hun synes å være ”hans likeverdige” på den måten Beauvoir mener at et moderne og likestilt forhold skal være. Også dette er etter alt å dømme et – i Giddens’ forstand – rent forhold. At forholdet ikke varer, skyldes ikke skjebnen, men en moderne kvinnes rettmessige valg. Den risikoen han utsatte seg for da han involverte seg i henne, gir smertelige tap. For lidenskap gir ingen sikkerhet. Den åpner for intens bevissthet, men også for ”sorg, smerte og skuffelse”, slik Rollo May har sagt.¹⁷⁵

3.4. Det dobbelte møtet

Det Grøndahls tekst ”Øjet”¹⁷⁶ vitner om, er både at det kan oppstå en lykkelig balanse mellom øyet og verden, og at man i et samstemt møte mellom to blikk kan oppnå en følelse av samhørighet: ”De to øjne fortæller (...) at de ikke er dømte til at leve i adskildte verdener.”¹⁷⁷

¹⁷¹ Jf. Octavio Paz, se oppgavens kapittel 3.2 ii.

¹⁷² Jf. Ortega y Gasset, se oppgavens kapittel 3.2 ii.

¹⁷³ Jf. Alberoni, se oppgavens kapittel 3.2 ii.

¹⁷⁴ Jf. Fromm, se oppgavens kapittel 3.2 ii.

¹⁷⁵ May. *Kjærlighet og vilje*, s. 97.

¹⁷⁶ Jf. oppgavens kapittel 2.

¹⁷⁷ Jf. Op.cit.

Kunstmuseet var et tilfluktssted, et fysisk og psykisk rom. Som barn følte jeg-fortelleren seg trygg og mer verdt her. Hjemme var det mangel på stabilitet; det var museet som følte som det ”eneste sammenhengende sted” (s. 140). Han setter pris på ”opstillingernes uforanderlige øyeblikke uten for tiden” (ibid.). Det nedraste huset han rømmer til som barn, er et tilsvarende fristed. Stedet omtales som ”ruinen”, og tilværelsen der beskrives på en romantisk måte. Han minnes:

de lykkelige uger i ruinen, hvor jeg havde ligget og kigget stjerner under hullet i taget, hvilende i mig selv på min jordslåede sofa, kun overvåget af de vilde katte og de skælvende mus (s. 150).

Her taler en romantisk kunstnersjel. Gutten er selv ”en vill katt” og en ”skjelvende mus”. Den navnløse personen i Grøndahls roman er ingen tradisjonell helt, men en tradisjonell antihelt. Han er en som tenker og taler, men ikke handler. Han har en sterk og undertrykkende mor, mens faren er en langt mer perifer og puslete figur. Når moren kaller faren ”et pjok”, får sønnen lyst til å ta faren i forsvar, men han gjør det ikke (s. 149). Han omgis av sterke kvinner, men er selv ikke særlig modig. Som voksen er han ikke den som forlater, men den som blir forlatt. *I'm nobody, jeg er ingen*, tenker han når han som barn sitter alene og melankolsk i sin romantiske ruin (s. 148). Men forholdet hans til kunst vokser og blir bestandig. Av den grunn blir bekræftelsen fra kvinnelige kunstnere så viktig. Som kunstnersjel og kunstkjenner er han *noen*. Og både Inès og Elisabeth verdsetter ham som dette. I møtet med Inès føler han seg ”endelig befriet” (s. 46), og i ettertid vet han at henne har han virkelig elsket. Og når han forteller Elisabeth hvordan han i sin tid flyttet inn i en ruin for å meditere over lysets og skyggenes dans, lytter hun intenst, og sier at sånn har hun også har hatt det som barn. Og plutselig ”stod [han] og holdt fast i Elisabeth” (s. 206).

Om forelskelsen skriver Octavio Paz at den bl.a. baserer seg på ”barndomsoplevelser og forestillinger fra vore drømme”¹⁷⁸ Kjærlighet er behovet for fullstendighet. Kunsthistorikerens første skjellsettende kjærlighetserfaring var møtet med Inès. Hun var både kvinne og kunstner. Møtet deres er et dobbelt møte: både et kunstmøte og et kjærlighetsmøte. Samværet med Elisabeth vekker minnene om Inès til live igjen. Den første omfavnelsen fant sted i Elisabeths atelierleilighet, ”mellem hendes lærreder” (s. 205), noe som får ham til å tenke på ”en anden omfavelse, i en anden lejlighed” (ibid.). Her lyder Astor Piazzollas musikk og tenker: ”Det var

¹⁷⁸ Jf. oppgavens kapittel 3.2 ii.

mange år siden, jeg havde hørt den plade sidst” (s. 242). Den tilhører tomrommet i ham, stedet for forbudte, såre følelser. Inès har etterlatt et tomrom som Astrid aldri har fått adgang til, men som Elisabeth har sluppet inn i. Da han er hjemme igjen etter USA-turen, er hun i tankene hans når han arbeider: ”At tænke på Elisabeth og skrive om New York Skolen var det samme” (s. 218). Også dette er et dobbelt møte, både et kunstmøte og et kjærlighetsmøte. I ettertid forsøker han å analysere forholdet til Elisabeth. Minnet om samværet deres blir til en drøm om fellesskap: drømmen om ”at liv og arbejde flød sammen i én uafbrudt bevægelse” (s. 219), der hun skulle male og han skrive. Men for henne har møtet med kunsthistorikeren bare vært en episode, hun vil fortsette å bo i New York og satse på kunstnerkarrieren. Det lykkes hun med: Sju år senere støter han på bildene hennes i et galleri i SoHo, og galleristen kan fortelle at Elisabeth er blitt gift med en kunstnerkollega, en begavet billedhugger. Elisabeth synes å ha fått oppfylt den drømmen han selv hadde, et kjærlighets- og kunstfellesskap der både hun og han ”fik et rum hver, hvor vi kunne arbejde” (s. 226).

For Grøndahls ”helt” er det optimale kjærlighetsmøtet knyttet til kunstmøtet. Kjærlighetsmøtet er en intens opplevelse av samhörighet. Ikke minst oppstår denne samhörigheten gjennom en felles forståelse for kunstens potensial og kunstverkets mening. Om enn kuriøst, kan Stendhals begrep om ”krystallisering” komme til anvendelse, for kanskje kan vi si at kunsten bidrar til ”krystalliseringen”.¹⁷⁹ Den utgjør i hvertfall en kjerneverdi i den bekreftende prosessen som kjærlighetsmøtet i Grøndahls bøker representerer.

Da kunsthistorikeren forteller sin historie, er alt det fortalte blitt fortid. Den siste scenen er lagt til samme sted som fortelleren startet sin selvrefleksive oppgjørsberetning. Slik biter fortellingen seg selv i halen. Det er blitt sent i oktober, og et par uker siden Astrid dro. Han er nylig hjemvendt fra New York og sitter ved skrivebordet i sin egen leilighet i København. Den ligger ikke langt fra Nørreport og har utsikt til Søerne og deres ”grænseløse mørke” (s. 92), i ”det sorte ingenting” (ibid.). Han har frakken på, og stirrer på et fotografi av sin bortløpne kone. Som Ibsens Nora valgte sin vei ut av døren hundre år tidligere, har Astrid reist *sin* vei. Nora kom til grusom klarhet over forholdet mellom sine egne idealer om et ekteskap og den faktiske virkeligheten, og ”kastet masken” etter maskeradeballet. Helmer fikk en slags forklaring, som han riktignok ikke forsto rekkevidden av. Kunsthistorikeren har ikke fått noen forklaring. Men erkjennelsens tid er ikke forbi, og den senmoderne tilstanden inviterer til selvransakelse.

¹⁷⁹ Jf. oppgavens kapittel 3.2 i.

Tavshed i oktober handler om tre ulykkelige forhold. I relasjonene inngår i ulik grad kjærlighetsformene *philia*, *agape*, *libido* og *eros*. Ekte kjærlighet bør, ifølge Rollo May, inneholde alle disse.¹⁸⁰ Senmoderniteten gir rom for frie valg – og nye valg. Det moderne mennesket må selv ta ansvar for å finne ut om kjærlighetsforholdet er ”sant” og ”riktig”. Det blir kanskje opprettholdt av makelighet (”hvorfør ikke?”), eller av mangel på mot og styrke. Fortelleren i *Tavshed i oktober* ser seg i speilet og ligner en julenisse: ”som (...) vil fortælle mig, at han ikke er den, jeg tror han er, manden derinde med hvit skum i hele hovedet (...) en trist, udkørt julemand” (s. 7). På et portrett som (fotografen) Astrid har tatt av ham, fremstår han slik: ”smilet er stivnet (...) der [er] slet ikke tale om noget smil mere, kun en anstrengt grimasse” (s. 268). Når ”det vidunderligste” (som det heter i *Et dukkehjem*) er blitt umulig, og den fryktelige sannheten åpenbares, må julemasken falle. Og etter alt å dømme er Astrid i større grad enn han i stand til å bryte opp og – om nødvendig – leve alene. Nora og Helmer i *Et dukkehjem* var et – på mange måter – typisk parforhold for sin tid. Forholdet mellom samboerparet kunsthistorikeren og Astrid er et forhold fra vår egen tid. Det ser ut som de ”i frihet” har valgt hverandre, men valget har vært pragmatisk. De to lever side om side. Forholdet tilfredsstillende neppe de kravene senmoderne mennesker stiller til et givende kjærlighetsforhold. Den selvrealiseringen som individet vil søke i en tid da mennesket ”skaper seg selv”, tilsier relasjoner av en ny og mer allsidig type. Behovet for å bli respondert og bekreftet er påtrengende.

Astrids forsvinning etterlater den snart middelaldrende kunsthistorikeren i en tilstand av selvransakelse og ømskinnethet. Situasjonen får ham til å hente frem minner og reaksjoner fra tiden da han var ung, blåøyd og tillitsfull. Den gang fikk ”alt (...) lov at gå lige gennem mig. Jeg var alt for nem at ryste” (s. 83). Bruddet med Inès var dramatisk. Det virker som om den følsomme, unge mannen gikk inn i en sjokkartet sorgtilstand. ”Erindringen om hende blev hurtig følelsesløs, snart kunne jeg ikke længere mærke noget, dér hvor det havde gjort ondt” (s. 81), heter det talende om sorgen over Inès: ”Såret var helet og blevet til et blankt ar uden nervetråde” (ibid.). Men såret er jo slett ikke helet. Kunsthistorikeren vil dele sin lidenskap med en annen. Drømmen om kjærlighet er ikke død, selv om forholdet til Astrid nå tilhører historien. Romanens siste ord er:

¹⁸⁰ Jf. oppgavens kapittel 3.2 i.

(...) som om jeg ved at se mig selv i øjnene åbner et tomrum, hvor hun allerede er forsvundet (s. 268f.)

Også Anne Birgitte Slot slår fast at kjærligheten utgjør et av de sentrale temaene i flere av Grøndahls sene romaner.¹⁸¹ Det at *Lucca* er skrevet med både en mannlig og en kvinnelig fortellersynsvinkel, gjør det mulig for den implisitte fortelleren å utforske kvinners kjærlighetsliv og måter å elske på, sier Slot i sin studie av denne romanen. Når det gjelder møtet mellom mann og kvinne i *Tavshed i oktober*, mener hun at det ikke er noe virkelig *møte* mellom to personer, men ”snarere præget af en afstand der manden idealiserer kvinden.”¹⁸² ”Jeg-fortælleren leder efter essensen af kvinden som hende, der skal give ham en identitet,” skriver Slot.¹⁸³ Dette leser jeg på en annen måte. Fortellermåten (jeg-fortellingen der synsvinkelen ligger hos mannen) forhindrer ikke at leseren kan danne seg et bilde som er bredere enn jeg-fortellerens trange tolkningsrom. Om kunsthistorikeren forstår mindre og mindre, forstår leseren mer og mer.

I Grøndahls roman fremstår eros som en skapende vilje, i tråd med Platons filosofi. Men det idealiserte objektet representerer ikke skjønnheten som idé, og her er ingen direkte kobling mellom det skjønnne og det gode. Selv om kjærligheten ikke alltid kan realiseres, er den i høyeste grad oppnåelig. Verken sosiale eller geografiske skiller hindrer den i å utfolde seg i denne romanen, som de gjør i middelalderens myter. Det er heller ikke slik at kjærlighet er skjebne, eller at den elskende fremstår som noen offervillig helt. Kjærlighet oppstår tilsynelatende tilfeldig, men egentlig på grunn av depressiv overbelastning.¹⁸⁴ I denne romanen er det moderne personbegrepet en forutsetning. Idealet er ifølge Giddens’ definisjon ”et rent forhold”.¹⁸⁵ *Tavshed i oktober* viser frem et fornuftsbasert forhold som ikke svarer til moderne idealer. Som alternativ holder romanen frem kjærlighetsforhold der individene ”har kontakt med hverandre ut fra sin vesenskjerne”.¹⁸⁶ Fromm hevder at det moderne individets opplevelse av adskilthet kan føre til skamfølelse, men at denne tilstanden kan heles ved at individet inngår i den fruktbare sosiale alliansen et kjærlighetsforhold kan være. I *Tavshed i oktober* skildres en skam, som kan tolkes som skammen over *ikke* å elske. Når kunsthistorikeren innleder et

¹⁸¹ Jf. Slot. *En fortælling frem mod identitet og et kærlighedsmøde*.

¹⁸² Op.cit., s. 64.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Jf. Alberoni. *Erotikk*.

¹⁸⁵ Jf. oppgavens kapittel 3.2 iii.

¹⁸⁶ Jf. Fromm. *Om kjærlighet*, s. 11–12.

seksuelt forhold til Elisabeth samtidig med at han er gift, har han til sin forundring ikke snev av dårlig samvittighet. Den dårlige samvittigheten kommer ikke av at han er utro, men av at han har hyklet kjærlighet. Det som hindrer lykkelige allianser i *Tavshed i oktober* kan være mangelen på mot, men også manglende evne til fastholdelse og forpliktelse. Her er det mannen som mangler motet til å bryte ut. Han vil feste seg, mens Inès og Elisabeth vegrer seg mot binding og fastholdelse. De to foretrekker frihet fremfor forpliktende forhold, jf. Baumans og Giddens' påvisning av karakteristiske trekk ved den flytende moderniteten. I moden alder bebreider kunsthistorikeren seg selv fordi han ikke satset mer på ungdomskjæresten Inès. Han innser at han burde ha hatt "motet til at lide og vente" (s. 123). Her blir tradisjonelle kjønnsroller snudd på hodet. Han har heller ikke motet til å bryte med Astrid; til slutt er det *hun* som bryter ut av forholdet. For muligens har Astrid opplevd både sympati og respekt fra mannen hun har levd sammen med. Men han elsker henne ikke.

3.5. Senmoderne forhold

Hos Grøndahl skildres moderne samlivsformer, ikke minst seriemonogamiet. Temaer som frihet, fleksibilitet og oppbrudd står her sentralt. Men det gjør også spørsmålet om tilhørighet, samhörighet – og fastholdelse. I *Tavshed i oktober* – og Grøndahls senmoderne romanverden for øvrig – er selvstendighet og selvrealisering for begge kjønn langt på vei en selvfølge. Seriemonogamiet går side om side med frihet, fleksibilitet – og utroskap. Likevel rystes vi som lesere når kjærligheten ikke finner sted, eller ikke kan vare ved.

Jeg hevder at relasjonene mellom kunsthistorikeren og de kvinnene han har intense forhold til (Inès og Elisabeth) bør kunne leses som reelle kjærlighetsmøter, der vennskap, intimitet, lidenskap, gjensidig respekt og felles forståelse inngår som viktige bestanddeler. Forholdet til Astrid består mest av vennskap. Til grunn for min tolkning av romanrelasjonene ligger en forståelse av kunsthistorikerens autentiske selv, hans utsatthet, følsomhet og usikre identitet. Det er i egenskap av dette selvet han ser, verdsetter og elsker, og selv ønsker å bli sett, verdsatt og elsket. Det at han i bestemte situasjoner selv blir valgt bort, motsier ikke en slik tolkning.

Tavshed i oktober gjeninnfører følelsenes betydning og forventningen om "det vidunderlige" i parforholdet, denne gangen ut fra et mannlig ståsted. Slik kan den leses som en både romantisk og moderne fortelling. I denne romanen eksemplifiserer kunstmøtet det interessefelleskapet mellom to likestilte individer som er idealet for "den rene relasjon" i senmoderniteten. "Hvis det noen sinde er lykkedes meg at skrive noget om en maler, som ikke er blevet sagt bedre af

andre, skyldes det samtalerne med Inès,” som kunsthistorikeren mange år senere skriver om sin første store kjærlighet (s. 41). Men kunsten i romanen har betydning utover dette. I det kommende kapitlet skal jeg legge frem noen teorier om kunst i senmoderniteten og deretter se nærmere på selve kunstmøtet i *Tavshed i oktober*.

KAPITTEL 4. KUNSTMØTET I *TAVSHED I OKTOBER*

Kunsten – og særlig billedkunsten – spiller en helt sentral rolle i *Tavshed i oktober*, og romanen er fylt til randen av kunstkompetanse. Kunstobjektene i romanen blir tolket av jeg-fortelleren som, i egenskap av kunsthistoriker, kan gjøre kvalifiserte analyser av dem. Leseren blir med på kunstreisen, som for det meste dreier seg om modernistiske mesterverker i moderne kunstbyer (København, Paris, New York). At Grøndahl bruker kunstverkene symbolsk, er hevet over tvil. Men det er ikke uten videre gitt at vi får tak i sammenhengen mellom kunstverkene og romanens øvrige temaer. Kunsttemaet i denne romanen er komplekst og kan virke mangetydig. Blant annet skildres forholdet mellom modernister og postmodernister på en tvetydig måte. Selv ironiserer jeg-fortelleren over sin egen rolle i kunstinstitusjonen og over romantiske trekk ved kunstnerrollen. I dette kapitlet vil jeg kort presentere noen relevante teorier om kunstens rolle i moderniteten – og i senmoderniteten. Kapittel 4.1 er en kort estetikkhistorie, som bl.a. viser at kampen mellom fornuft og følelser fortsatt er relevant i moderniteten. Her drøftes også meningen med kunsten. Kapittel 4.2 ser nærmere på temaet kunst og melankoli. I kapittel 4.3 presenteres postmoderne tanker om kunst. Deretter viser jeg, i lys av disse teoriene, hvilken rolle kunsten spiller i *Tavshed i oktober* (kapittel 4.4). Her drøftes særlig den modernistiske kunstens rolle (kapittel 4.5) og fremstillingen av den postmoderne kunsten (kapittel 4.6). Til slutt følger en foreløpig konklusjon (kapittel 4.7). Slik jeg leser romanen, er den et forsvar for meningen med kunsten – og et forsvar for en meningsfull kunst. Den er også et forsvar for kunstens originalitet og opphøydhed. Kunsten i Grøndahls tekster inviterer tilskueren til et møte med seg selv. Kunstverkene er del av jeg-fortellerens identitet. De bidrar også til hans selvrefleksive søken. Her knyttes både følelser og fornuft til selve *kunstmøtet*. Sentralt står forsvaret for kunstens autentiske verdier. En slik fremstilling av kunstens rolle er både romantisk og moderne.

4.1. Estetisk erfaring i det moderne

Tre dikotomier har stått sentralt i estetikkhistorien: forholdet mellom vitenskap og kunst, mellom skrift og bilde og mellom fornuft og følelser.¹⁸⁷ Baumgartens *Aesthetica* (1750–58) snevrer kunstbegrepet inn til nettopp å omfatte den kunstneriske sansningen, en særegen ”sinnets kunnskap” som ikke kan reduseres til noe logisk eller naturvitenskapelig beviselig.

¹⁸⁷ Jf. Søren Kjørup. *Kunstens filosofi: En indføring i æstetik*. Roskilde, Roskilde universitetsforlag 2000.

Spørsmålet om følelser og fornuft står sentralt i *Tavshed i oktober*, og jeg skal av den grunn belyse det litt nærmere. *Aisthesis* (gr.) var sansning eller følelse, og *aistike episteme* var opprinnelig læren om sanser og sansning. For Platon var den uregjerlige kunsten – på samme måte som den uregjerlige kjærligheten – en kilde til bekymring: den hadde en erotisk ladning, lot seg ikke kontrollere og kunne bryte ned etablerte samfunnsinstitusjoner. I romantikken ble kunstnerrollen en idealisert opprørrerrolle. Romantikerne så på kunstnerens identitet som vesensforskjellig fra borgerens, og gav kunstneren rett til å overskride borgerlige normer for kunstens skyld.

Med Kants *Kritikk av dømmekraften* (1790) formuleres kunstens såkalte *autonomi*. Ifølge Kant er erfaringen av det skjønne og sublime av en egen karakter; det er ingen vitenskap, men en *subjektiv* kunsterfaring, en smaksdom. Hegel la vekt på estetisk *refleksjon* og i hans dialektiske filosofi representerer kunsten en særegen vei til sannhet, en høyere form for erkjennelse. Sentralt i en moderne kunstoppfatning står etter hvert forestillingen om *det autentiske verket*, *den autonome kunstneren* og kunstens *aura*. Walter Benjamin drøfter hvordan kunstverket utmerker seg ved sine *enestående* og *uerstattelige* egenskaper. Kunstverket er unikt, og har en såkalt *aura*.¹⁸⁸ Men i Benjamins analyse trues det unike – og kunstens aura – av varesamfunnets reproduksjonsteknikker (maskiner, foto, film). Kunstproduksjonen ”betyr” likevel det den produserer. Betydningen ligger i kunstverket, men det er opp til tilskueren å identifisere og gjenkjenne meningen i det. Å oppleve kunst betyr bla. *å tenke over hva man ser*.¹⁸⁹ I ulik grad vektlegges fornuft og følelser i denne refleksjonen. Filosofer som Bergson og Merleau-Ponty vektlegger intuisjon og innfølingsevne som veier til kunstforståelse. Fornuft og logikk kommer til kort, her fremmes i stedet det subjektive og irrasjonelle.¹⁹⁰ Om kunstmøtet skriver Hans-Georg Gadamer at det: ”på gåtefullt vis [er] en rystelse og sammenstyrting av det vante”.¹⁹¹ Om man skal oppfatte meningen med kunsten, kreves det *deltakelse*.¹⁹² Kunstmøtet er (på samme måte som kjærlighetsmøtet) ikke uforpliktende. Det kan føre til at den som deltar, transcenderer og forvandles.

¹⁸⁸ Jf. Walter Benjamin. *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Oslo, Gyldendal 1975, s. 39–41.

¹⁸⁹ Jf. Hans-Georg Gadamer. ”Estetikk og hermeneutikk”. I: Sissel Lægred og Torgeir Horgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*, Oslo, Spartacus 2001.

¹⁹⁰ Jf. Kjørup. *Kunstens filosofi*.

¹⁹¹ Gadamer. Op.cit., s. 144.

¹⁹² Op.cit., s. 20.

Både Benjamin og Adorno anser den modernistiske kunsten for å representere *en særskilt form for erfaring* med et eget kritisk potensial. Den bør fungerer subversivt (som et kritisk motbilde) og transcendent (overskridende), og gi løfter om en ny og bedre virkelighet. I moderne kunstteori eksisterer kunsten både som materielle gjenstander og som ikke-materielle opplevelser, både som faktiske begivenheter og som estetiske erfaringer.¹⁹³ Søren Kjørup har drøftet meningsinnholdet hos noen av de kunstnerne som Grøndahls kunsthistoriker er særlig opptatt av: amerikanske, abstrakte ekspresjonister som Jackson Pollock og Marc Rothko. Den non-figurative kunsten "(...) er: linjer, farver, former."¹⁹⁴ Ifølge Kjørup er slike bilder "et påtrængende tilbud om opplævelse", som inviterer en til å karakterisere det uttrykket som bildene "bærer frem"¹⁹⁵. Vesentlig er "den aktive sansemessige opplævelse"¹⁹⁶ Videre krever "En (...) dybtgående opplevelse af et kunstverk (...) både forhåndsviden, intellektuell anstrengelse, praktisk indgriben og varm indlevelse."¹⁹⁷ Også Kjørup fremhever det han kaller "følelsenes erkendende rolle".¹⁹⁸ Den er av særlig betydning for den estetiske erkjennelsen, som er "en opplevelse av tegnenes, det oplevedes, egne kvaliteter og især deres følelseskvaliteter".¹⁹⁹ Modernismeideologien fastholder at kunstverket sier noe vesentlig om menneskets eksistensielle tilstand i verden. Og modernismens kunstbegrep rommer fortsatt intensjonen om noe overskridende. Slik videreføres sentrale tanker i romantikkens kunstoppfatning.

Blant modernismens kunstideologer var Clement Greenberg. På samme måte som kunsthistorikeren i Grøndahls roman, var Greenberg ekspert på den abstrakte ekspresjonismen (særlig New-York-skolen). Gjennom tekster som "Modernistisk maleri" fikk Greenberg stor innvirkning på vestlige forestillinger om modernismen i kunsten.²⁰⁰ For meg ser det ut som om Greenberg leverer premissene når Grøndahls kunsthistoriker utforsker meningen med kunsten. Greenberg er kjent for sine formalistiske teorier om det mediumspesifikke som det typiske ved modernismen, og mindre kjent for den etikken han tiller kunsten.²⁰¹ For ham var kunsten en viktig kraft på et felt der romantiske idealer fortsatt var gyldige. Blant disse var *følelsenes betydning* og nødvendigheten av å være ærlig. "Vi kan ikke ofte nok bli påmint om hvor viktig

¹⁹³ Kjørup. *Kunstens filosofi*, s. 64.

¹⁹⁴ Op.cit., s. 144.

¹⁹⁵ Op.cit., s. 145.

¹⁹⁶ Op.cit., s. 48.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Op.cit., s. 51.

¹⁹⁹ Op.cit., s. 55.

²⁰⁰ Jf. Clement Greenberg. *Den modernistiske kunsten*, Oslo, Pax 2004, s. 152 f.

²⁰¹ Jf. Op.cit.

der er å være ærlig i kunsten,” skriver han i essayet ”Følelse (*feeling*) betyr alt”.²⁰² Greenberg var også opptatt av at bruddene i kunstens former (og i kunsthistorien) alltid står i kontakt med fortiden:

Jeg kan derfor knapt få lagt stor nok vekt på at modernismen aldri har vært og ikke er noe i nærheten av et brudd med fortiden. (...) Modernistisk kunst (...) kommer (...) aldri til å slutte å være forståelig i forhold til fortiden.²⁰³

”Den aktuelle fasen i modernistisk kunst,” sier han, ”finner sin plass i smakens (...) forståelige tradisjon.”²⁰⁴ For Greenberg finnes ingen totale brudd i kunstens historie; historien er kontinuerlig,” skriver Åsmund Thorkildsen i sitt etterord til den norske utgaven av *Den modernistiske kunsten*.²⁰⁵ Han holder frem Greenberg som en klassisk modernist, og betoner at Greenberg var opptatt av kunstverkets *mening*: en ”innholdmessig fylde” eller ”innholdets tyngde”.²⁰⁶ Nyere kunstteori legger mindre vekt på objektets unike kvaliteter, i stedet fastholdes og utvides betydningen av det relasjonelle ved kunsten.²⁰⁷ I kapittel 8.3 skal jeg se nærmere på den postmoderne kunstkrikken. Men først følger noen tanker om kunst og melankoli, som er et tydelig tema i Grøndahls bøker, og særlig fremtredende i *Tavshed i oktober*.

4.2. Kunst og melankoli

I essayet ”Sorg og melankoli” fra 1915 skiller Sigmund Freud mellom de to begrepene.²⁰⁸ Sorg er en normal følge av et faktisk tap. Ordet tap (latin *perdere*) denoterer et fravær: det at man tidligere hadde noe man ikke lenger besitter.²⁰⁹ Sorgen over dette tapet fører til at verden oppleves som meningsløs. Begrepet melankoli er nært beslektet med ordet sorg, men her er det mer uklart *hva* som er tapt. Det er som om melankolien åpenbarer en tomhet i *jeg’et selv*, slik Freud ser det.²¹⁰ Grøndahls bøker dreier seg ofte om evnen til å takle tap. De mannlige hovedpersonene hans er i dyp eksistensiell krise, og er blitt kalt ”arrede melankolikere”.²¹¹ Den

²⁰² Greenberg. ”Følelse betyr alt”. I: *Den modernistiske kunsten*, s. 81–97.

²⁰³ Greenberg. *Den modernistiske kunsten*, s. 152.

²⁰⁴ Op.cit., s. 155.

²⁰⁵ Op.cit., s. 250.

²⁰⁶ Op.cit., s. 264.

²⁰⁷ Et eksempel er Nicolas Bourriauds relasjonelle kunstteori.

²⁰⁸ Jf. Kjersti Bale. *Melankoli*, Oslo, Pax 1997.

²⁰⁹ Op.cit., s. 223.

²¹⁰ Jf. Op.cit.

²¹¹ Schou. ”Den tabte halvdel.” I: *Weekendavisen* 10.–16. sept. 1999, s. 7.

sørgende og selvkritiske jeg-fortelleren i *Tavshed i oktober* er i slekt med disse, og for ham blir *kunsten* en vei til innsikt.

Som rollefigur står melankolikeren i nær forbindelse med kunstneren. Walter Benjamin har tatt for seg spørsmålet om det melankolske i *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*.²¹² Han definerer tilstanden som et bestemt sinnelag. Den melankolske sinnsstemningen fører til at verden oppfattes som tom og gold, og at ens egen eksistens virker ødelagt: den ligger i ruiner. Ifølge Benjamin kan det allegoriske, litterære kunstproduktet *tolke* en tragisk verden (gresk *mundus tragicus*), og slik representere *en estetisk redning*.²¹³ Slik kobler modernisten Benjamin melankolien til kunsten. Også Julia Kristeva har skrevet om melankolien som produktiv sinnstilstand. Melankolien får positiv betydning ved at den kan omformes til meningsbærende skrift.²¹⁴ Når den melankolske affekten overføres til språket, oppstår det ifølge Kristeva en triumf over meningsløsheten. I forlengelsen av Freuds teorier om sorg og sublimering, finner hun at kunst kan oppstå som følge av sorg. Sorg kan overføres (gr. *metaphorein*) til symboler, i skrift eller bilde. Og slik blir melankolien kunstens mor. Kjersti Bales bok om melankoli handler bl.a. om skjønnhet som mestret melankoli?²¹⁵ Ifølge Bale er dikteren ”den typiske melankoliker” i moderne tid.²¹⁶ Han er en utvalgt, og særlig begavet, han har egenskaper som isolerer ham i forhold til samfunnet for øvrig, men som også gjør ham i stand til å kritisere det samme samfunnet. Han er en som ”inkarnerer (...) eksilet”.²¹⁷

Fortelleren i *Tavshed i oktober* er i en tilstand av oppløsning. Han lever i en mellomtid der de faste forbindelsene er brutt, og fremtiden fortoner seg usikker og uten holdepunkter. Den navnløse mannen bearbeider sine tap ved at minnene om dem hentes fram og blir satt ord på. Erindringsarbeidet er både en tankeprosess og en sanseprosess. Her spiller kunsten og konkrete kunstobjekter en viktig rolle. Samtidig som han undersøker spørsmålet om sannhet og følelser i kunsten, utforsker han sitt eget autentiske jeg og sin egen følelsesmessige tilstand. Jeg skal se nærmere på disse problemstillingene i kapittel 9, som handler om kunstmøtet i *Tavshed i oktober*.

²¹² Jf. Walter Benjamin. *Det tyske sørgespilletts historie*. Oslo, Pax 1994.

²¹³ Jf. Op.cit.

²¹⁴ Jf. Julia Kristeva. *Svart sol*, Oslo, Pax 1994.

²¹⁵ Jf. Bale. *Melankoli*, s. 198 f.

²¹⁶ Op.cit., s. 286.

²¹⁷ Op.cit., s. 199.

4.3. Postmoderne tanker om kunst

På 1980- og 1990-tallet trådte filosofene inn på kunstscenen som teoretikere, kuratorer og formidlere. Kunsten ble redefinert av tenkere som Jean-François Lyotard (film), Robert Venturi (arkitektur) og Mario Perniola (nye medier). Jacques Derrida og ”dekonstruksjonen” virket inn på den litterære institusjonen, og på andre kunstområder. Denne nye tilnærmingen til kunstfeltet førte til nylesninger av det klassiske, nedbryting av det autoritative og det autoritære og hyllest til det populære ved kunsten. Installasjoner og konsepter ble de nye kunstformene. Den tidligere så skjermede objektbaserte kunsten ble tolket inn i det Rosalind Krauss definerte som ”det utvidete feltet”.²¹⁸

Den postmoderne kunstteorien (blant annet det Østerberg kaller den semiotisk-retoriske estetikken) betviler at kunstneren kan være noe forbilde på et autentisk individ, og ser heller kunstnerrollen som en form for selv-iscenesettelse. Ved å rokke ved individet og dets autentiske uttrykk forkaster den postmoderne kunsten selve modernitetens grunnkode.²¹⁹ Postmoderne teorier har ikke bare proklamert Historiens død, men også (den store) Kunstens død, maleriets død osv. Den begeistres ikke av fremskrittstanken og tror ikke lenger på kunstens rolle som idealistisk (vakker og opphøyet) eller realistisk (avslørende og ”kritisk”).

I sin bok *Kunst* forsøker Lars Fr.H. Svendsen å sortere begrepene modernisme og postmodernisme i kunsten.²²⁰ Han drøfter bl.a. spørsmålet om kunstverkets mening. For postmodernisten er både verden og kunstverket *uten* noen iboende mening; skriver Svendsen her. Postmodernisten tror ikke lenger på en sannhet, ja knapt på flere sannheter. Både verden og kunstverket blir derfor til spørsmål om fortolkningene av dem, en pluralitet av diskurser. Alt kunsten kan og vil gjøre, er ”å leke med ulike stiler og håndgrep”.²²¹ Foretrukne kunstformer med postmoderne fortegn er konseptkunst, installasjoner osv., der kuratoren får en stadig viktigere rolle. I stedet for stor kunst av store kunstnere, fremheves ”en mindre kunst”, kunst som ikke blir knyttet til autentisitet og kunsterindividualitet, men til situasjon, konsept og hendelse. Konseptkunsten kan forstås som en dematerialisert kunst: ideen er blitt viktigere enn det materielle verket. Slik Svendsen oppfatter den senmoderne tilstanden, har kunsten langt på vei opphørt å være identitetsdannende. Kunsthistorikeren Donald Kuspit observerer en beslektet

²¹⁸ Jf. Rosalind Krauss. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, Oslo, Pax 2002.

²¹⁹ Jf. Østerberg. *Det moderne*, s. 11–13 og 383–385.

²²⁰ Lars Fr.H. Svendsen. *Kunst: En begrepsavklaring*, Oslo, Universitetsforlaget 2000, s. 21.

²²¹ Op.cit., s. 24.

tendens, og mener den er en konsekvens av kunstens avmystifisering.²²² Kuspit hevder videre at visse samtidskunstnere ikke lenger uttrykker *indre, menneskelige verdier*, og at heller ikke kunstens ambassadører og konsumenter lenger tror på kunstens budskap, verken kunstnerens ideelle hensikt eller verkets dypere mening. For Kuspit er dette ”postart”, en kunst ”etter kunsten”, som mangler individualitet og som er uten autentiske verdier.²²³ Kuspits holdning til dette begrepet er normativ og negativ; på samme måte som kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober*, vil han ha en annen og (for ham) mer *meningsbærende og betydningsfull* kunst.²²⁴

Ordet ”kunst” har også mistet sin magi, hevder Svendsen. Derfor kan vi like godt forkaste den overordnede termen ”kunst” og heller forholde oss til enkeltverker. Her bygger han på kunstfilosofen Arthur C. Dantos teorier om ”kunstens avslutning”.²²⁵ Svendsen konkluderer: ”Kunsten kan bety nøyaktig like mye og like lite som alt annet, for den er ikke lenger noe annet enn alt annet.”²²⁶ Når kunst ikke lenger er noe bestemt, kan den være hva som helst, skriver Svendsen, og oppfordrer oss alle til å gjøre oss ferdige med sorgarbeidet over Den Store Kunsten.

Det sorgarbeidet som Svendsen oppfordrer oss til å slutte med, kommer etter min mening til uttrykk i flere av Grøndahls tekster om kunst, og særlig i *Tavshed i oktober*. I kapittel 9 skal jeg se nærmere på denne problemstillingen. Jeg skal forsøke å underbygge påstanden om at denne romanen ikke bare er et sorgarbeid over en avsluttet æra, men et modernistisk – og romantisk – forsvar for kunstens autentiske verdier i dens senmoderne tilstand.

De forestillingene om kunst som Svendsen hevder at *ikke* lenger er gyldige, er de tankene om kunst som vi kan finne hos høymodernistiske tenkere som Benjamin, Adorno og Greenberg. Disse var blant de fremste representantene for filosofisk refleksjon rundt kunstens potensial i andre halvdel det tjuende århundret. Ved slutten av dette århundret kom altså kritiske røster til orde som argumenterte for *postart* (Kuspit) og kunstens avslutning (Danto). Jeg skal vise at uttrykket ”hold fast” i *Tavshed i oktober* ikke bare handler om den hangen jeg-fortelleren

²²² Jf. Donald Kuspit. *The End of Art*, Cambridge University Press 2004.

²²³ Jf. “Emmet Cole interviews Donald Kuspit.” I: www.themodernsword.com/reviews/kuspit

²²⁴ Jf. Ibid.

²²⁵ Jf. Arthur C. Danto. *Kunstens avslutning*, Oslo, Pax 2006.

²²⁶ Svendsen. *Kunst*, s. 127.

har/har hatt til å fastholde det trygge og sikre (dvs. forbli i det etablerte parforholdet), men også om fastholdelsen av visse kunstverdier. Slik jeg leser *Tavshed i oktober*, er boken en skildring av kunsten og kjærligheten i senmoderniten, men også en kritikk av noen bestemte postmoderne tanker om kunst.

4.4. Kunstens betydning i Grøndahls roman

Om man ikke forstår kunstens betydning i Grøndahls roman, forstår man heller ikke romanens mening. Når Steen Bruun Jensen, hevder at bildene i Grøndahls bøker ”står som isolerede fænomener (...) fænomener, der ikke umiddelbart lader sig skabe en fortælling af”,²²⁷ synes han å tolke Grøndahls bruk av bilder som uttrykk for en postmoderne opplevelse av tilværelsen som fasetter, fragmenter og tilfeldigheter, dvs. mangel på sammenheng. Og når Anne Birgitte Slot skriver at kunstverkene i Grøndahls forfatterskap er ”referencerammer til at beskrive en stemning med”, undervurderer hun billedkunstens egenverdi.²²⁸ Slik jeg ser det, er Slots beskjedne kommentar om kunst som referanseramme symptomatisk for litteraturkritikken som sådan, og den innebærer en redusering av kunstens betydning i Grøndahls bøker. Heller enn å beskrive stemninger, er kunsten et hovedtema i forfatterskapet. Kunsten (musikken, billedkunsten, filmen, fotografiet osv.) er ikke bare middelet, men også målet. Den som i størst grad synes å ta Grøndahls kunsttema på alvor, er Ping Huang, som både i anmeldelser og i sin tidligere nevnte oversiktsartikkel løfter det frem og drøfter det. Blant annet har hun tolket essayet ”Stoneface”, og drøftet Grøndahls litterære behandling av motiver som antikke steinansikter, Giacomettis småhodete skulpturer og Buster Keatons maskefjes.²²⁹

Jens Christian Grøndahl har gjort et poeng av at romanene hans også ”kan rumme refleksjoner af essayistisk art, som *Tavshed i oktober* gør”.²³⁰ Her inngår både kunstteoretiske betraktninger og konkrete verkanalyser. De bidrar til skildringen av et troverdig miljø for kunsthistorikeren, og til å ”legitimere” yrket hans. Vi forstår at han har et lidenskapelig forhold til kunstobjekter, han har også utgitt flere kunsthistoriske studier. Han er en anerkjent kritiker og besøker de viktige kunstmetropolene og deres sentrale kunstsamlinger: Museum of Modern Art i New York, og i Paris: Palais de Tokyo og Musee de l’Art Moderne. I andre av Grøndahls bøker (jf. gjennomgangen av romanene i kapittel 3), er handlingen ofte lagt til Italia, men denne gangen er

²²⁷ Jensen. *Når historien er ude*, s. 70. Jf. oppgavens kapittel 2.5.

²²⁸ Slot. *En fortælling frem mod identitet og et kærligheds møde*, s. 64.

²²⁹ Ping Huang. ”Jens Christian Grøndahl.” I: *Danske digtere i det 20. århundrede*, s. 403.

²³⁰ Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog”. Intervju med Grøndahl. I: *Spring* Nr. 12, 1998, s. 10.

det først og fremst modernismen som interesserer, og ikke antikkens eller renessansens kunstverker. Det er derfor ikke tilfeldig hvilke kunstverker forfatteren lar sin hovedperson uttale seg om og reflektere rundt i *Tavshed i oktober*. Både kunstobjektene og måten det skrives om kunst på, er ladet med mening.

Romanens kunsthistoriker forteller hva slags kunst som fascinerer ham. Men hvorfor akkurat *den*? Hva søker han selv i kunsten? Hva holder han fast ved, og – ikke minst - hva er det med den helt nye kunsten som virker så negativt og truende? For å trenge dypere inn i kunsttemaet i *Tavshed i oktober* – og i hele Grøndahls forfatterskap – er det trolig helt nødvendig å ”se på” bilder, dvs. foreta nærlesninger av de kunstneriske objektene, både de som bare nevnes og de som omtales nærmere. Det finnes flere former for ”kunstmøter” i romanen: den følelsesmessige opplevelsen tilskueren (jeg’et/ fortelleren/ kunsthistorikeren) har i møtet med kunstverket, de menneskelige møtene som oppstår gjennom å *dele* en kunstopplevelse og den teoretiske kunstdiskursen. Jeg har allerede vist at billedkunstens betydning vanskelig kan overdrives i Grøndahls romaner, og absolutt ikke i *Tavshed i oktober*. Vi har også sett på hvilken måte kunstproduksjon og kunsterfaring er del av de intense kjærlighetsmøtene i denne romanen. I det følgende skal jeg ta for meg flere kunstmøter som jeg mener er med på å underbygge det kunstsynet denne romanen forfekter. Den kunsten som spiller størst rolle i romanen, tilhører modernismens epoke, mens den nye samtidskunsten fremstilles som mindre ambisiøs og mindre interessant.

4.5. Den modernistiske kunsten

Jeg-fortelleren har selv en nærmest psykologisk forklaring på hvorfor kunsten spiller en så stor og viktig rolle i livet hans. I romanens femte kapittel får vi vite mer om familiebakgrunnen hans. Som barn besøkte han gallerier og museer i København. Her følte han seg hjemme, delvis forsømt av sin eksentriske og selvopptatte skuespillermor og sin ofte fraværende far: ”Det var sådan (...) at jeg begynte at opsøge byens museer og efterhånden fik sans for billedernes ubevægelige og stumme univers” (s. 140). Her plages han ikke av de andres blikk, her opplever han uforanderlighet, trygghet og en fast sammenheng, for:

Selv om billederne var malet på vidt forskjellige tidspunkter (...), efterlod de mig alltid med den samme både indlysende og overraskende tanke, at verden ikke bestod af forskellige, indbyrdes adskilte steder, at verden var et eneste sammenhengende sted (...). (Ibid.)

Da jeg-fortelleren er i tenårene nærmer foreldrenes skilsmisse seg, og han er vitne til ufred og utskjelling. For å holde ut, rømmer gutten hjemmefra. Han finner et forlatt hus i skogen, en ruin av en villa, der regnet renner inn gjennom taket og vinduene er slått i stykker. Her slår han seg ned for en periode, og innretter seg som best han kan. Skolen skulker han. I stedet leser han bøker og lytter til Brahms på radio. Her prøver han å finne ”seg selv”:

”Men jeg var kun ’mig selv’, fordi jeg glemte mig selv i min ruin, fortabt i bøgerne eller i mit værelses uendelige variationer af solpletter og lysstriber (...) Mine øjne var igen i kontakt med, hvad de så” (s. 147).

Han kommer på noen strofer fra et dikt han leste på skolen: ”I’m nobody, who are you? Are you nobody too?” og tenker ellers at det nok må være en misforståelse at han i det hele tatt ble født. (s. 148) Han er ingen. Han er ”ingen”, men det er gjennom kunsten at han skal bli ”noen”. Allerede som barn har han fått sansen for et innblikk i kunstens haller, også via morens teaterkarriere. Den verdenen hun er en del av, fremstilles med en viss ironi, men også med anerkjennelse av kunstens opphøydhed. For kunsten synes å ha en egen aura.

Det at fortellerens far ”altid var igang med at bygge en bro eller en dæmning eller et kraftværk et eller andet sted i de varme lande” (s. 136), ville i en annen sammenheng ha vært en maskulin helteskikkelse verdig, og i puberteten drømmer sønnen om at den tause og ”bortreiste” faren skal hente ham og ta ham med til Saharas ørken. Slik kan han bli befridd fra moren og teatret hennes. Samtidig aner sønnen at farens trauste arbeid med solide betongkonstruksjoner, ikke gir den samme auraen som morens innsats på scenen i de opplyste teaterpalassene. Faren tilfredsstiller slett ikke morens eksentriske idealer, hun synes å mangle respekt for ham. Faren er uansett ingen *tradisjonell* helteskikkelse, for når han er hjemme mellom utenlandsoppdragene i Algerie, Jemen og andre eksotiske steder, tasser han rundt i forkle, og lager mat og vasker klær. Faren kommer også til kort i sammenhenger der moren omgis av kolleger fra kultureliten innen film, teater og litteratur. Med en blanding av skam, beundring og bebreidelse observerer sønnen at faren sniker seg vekk når moren blir hyllet etter en rolle som primadonna ved teatret. Divaen omgis av ”en klynge af direktørfruer, der stod i en sky af parfume og lyttede henført til scenografen, der med dinglydende håndled og stemte s’er udmalede de kunstneriske kriser, han havde gennemlevet under sit arbejde med forestillingen” (s. 152). Farsskikkelsen blir ytterligere

degradert da han – etter å ha blitt forlatt av sin notorisk utro kone, gifter seg med en ”halvkunstner”,²³¹ en som er keramiker og brukskunstner.

Sønnen orienterer seg ytterligere mot kunstens høykulturelle sfære. Som barn lyttet han andektig ”til Brahms’ violinkonsert” (s. 146). Som voksen nyter han også klassisk jazz (John Coltrane og Astor Piazzolla). Etter at han har utdannet seg til kunsthistoriker, blir kunstens objekter en naturlig del av jeg-fortellerens liv:

”(…) mens jeg ledte etter en dåse ansjoser, [kunde jeg] falde i staver over måden, hvorpå de tomme flasker i spisekammeret mindede mig om en af Morandis undselige og skævt melankolske opstillinger” (s. 84).

Når han sitter på arbeidsværelset sitt med utsikt til Søerne i København og ser det svakt oransje skjæret på himmelen, minner det ham om de maurkrypende dommedagsfantasiene hos Hieronimus Bosch. Andre ganger får denne utsikten ham til å tenkte på et bestemt maleri av René Magritte. Kunsthistorikeren er selv klar over den virkningen bilder har i hans eget liv, for ofte har de sendt ham ”tilbage i erindringen på jakt etter en tidlig sansning, det særlige lys i en halvt glemt portåbning eller sidegade, der et øjeblik strejfer randen af min hukommelse for øjeblikket efter at blegne og tone bort” (s. 93f.). Av og til opptar kunstens problemer ham på en måte som får alt annet til å bli uviktig, som når ”New York Skolens malere fylde hele min horisont og fortrængte Astrid, Simon og Rosa fra mit synsfelt” (s. 171).

Blant de viktige bildene i *Tavshed i oktober* er også fotografier i familiealbumet. Mange av dem er portretter av kunsthistorikerens kone Astrid, de fleste er tatt av jeg-fortelleren selv. Astrid er riktignok filmklipper, men selv tar hun ikke bilder, hun oppfordrer mannen sin til å fotografere. Han gjør seg noen refleksjoner om dette, bl.a. tenker han at ”man fotograferer i stedet for at se, at man glemmer at se i sin iver efter at fastholde det sete” (s. 26). Mens Astrid er ”fullt og helt til stede på billederne” (ibid.), føler fortelleren/fotografen seg som en kikker, ”en der udspionerer dem” (ibid.). Han har følelsen av å være ”udenfor”, og sier: ”at det på en måde var mit eget fravær, jeg fotograferede” (s. 25). Vi ser hvordan kunsthistorikeren tolker situasjonen: Både selve bildene og det å fotografere leses symbolsk, og bidrar til hans egen selvransakelse og selvkritikk.

²³¹ Begrepet ”halvkunstner” benyttes, som nevnt, flere steder i Grøndahls forfatterskap, bl.a. i *Indian summer*.

Etter at Astrid har reist, består kunsthistorikerens oppgave i å skrive en artikkel om Cézanne. I stedet for å gå fremover i tid, til kunsten i sin egen samtid, har han gått bakover i kunsthistorien. På samme måte som dypdykket i hans egen livshistorie der han virvles nedover og bakover i en spiralbevegelse, går han fra Pollock og førtitallet til flatemalerne på femtitallet, og deretter tilbake til modernismens ”nullpunkt”, dvs. Cézanne. Slik han sliter med sin egen selvforståelse, strever han med fortolkningen av kunstobjektene; han får dem ikke til å ”tre frem”. Selve skrivearbeidet går også tregt, han finner ikke formen, selv om han sitter bøyd over notatene sine. Til slutt innser han at han ikke kommer til å greie det, han ringer til redaktøren som har bestilt artikkelen, og får han til å kansellere avtalen; ”For min skyld kunde Cézannes æbler rådne i fred” (s. 98). I stedet for å skrive om livløse epler, innser han nødvendigheten av å konsentrere seg om sitt eget limbo, nå som ”mit hidtidige liv var ved at falde fra hinanden” (s. 98). Kunsthistorikeren har nådd *sitt* nullpunkt, og vil nå se nærmere på sine egne følelsesmessige problemer. Å se er å forstå; fortelleren gjør her bruk av en rammende synsmetafor: ”Jeg udspionerer dem gjennom objektivitet, på afstand som en forelsket detektiv” (s. 26).

Et viktig maleri i *Tavshed i oktober* er nettopp Paul Cézannes ”Badende kvinner” (”Les Baigneuses”). Motivet finnes i flere ulike versjoner i franske museer, og Grøndahls kunsthistoriker beskriver et av dem slik: ”Et af hans billeder af badende kvinder, der (...) er kommet opp af floden og står eller ligger i græsset, nøgne, yppige og i fuldkommen ro, hvilende i deres sensuelle tyngde” (s. 17). Men en gang han studerer en versjon av dette motivet, oppdager han ytterligere to utydelige skikkelser i dette bildet. På elvebredden står en mann og en hund. De er nesten usynlige, og mannen står for langt vekk til ”at have noget ansigt” (ibid.).

[Den] lille utydelige mandsperson spejler beskuerens blik i billedflaten, så den, der står i museets stilhed, et øjeblik føler en vag, uforklarlig skam (ibid.).

Observasjonen setter kunsthistorikeren ut av spill ”fordi den har ført inn ”et distraherende element af psykologi i den rent æstetiske meditation over Cézannes metode” (ibid.). Figuren blir en symbolsk speiling av kunsthistorikeren selv. Han er en detalj, dertil ansiktsløs og utydelig. Figuren gjør betrakteren av bildet skamfull. Skammen stikker trolig dypere enn til det faktum at kikkerrollen i bildet blir overført til betrakteren av bildet.

Hunden som sitter ved siden av *voyeuren* (kikkeren) i bildet, er et velkjent motiv i kunsten, og symboliserer gjerne trofasthet, den som blir værende, den som holder fast. Trofasthet er en dyd.

Men har kunsthistorikeren selv vært trofast? Slik jeg tolker det, blir jeg-fortelleren utfordret av dette bildet. Kunsten forteller ham noe om ham selv, og oppfordrer ham til å finne en sannhet. Cézanne kan også uavhengig av akkurat dette maleriet knyttes til den gryende modernismen i kunsten, og til spørsmålet om en ny sannhet i maleriet. ”Jeg skylder Dem sannheten i maleriet, og jeg skal si den til Dem,” skrev Cézanne.²³² At hans maleri står sentralt i denne boken, er derfor ikke tilfeldig. I første omgang holder det å fastslå at kunsthistorikeren utfordres av bildet. På samme måte som Astrids forsvinningsnummer, fungerer dette maleriet som en gåte i romanen. På flere måter henger disse sammen: Jeg-personen har opptrådt usant i forhold til Astrid – og i forhold til seg selv. Han har levd inautentisk Den vagt malte mannen i maleriet, han som mangler ansikt, er kunsthistorikeren selv. Cézanne har gitt ham sannheten i maleriet. Møtet med kunsten er et selvrefleksivt møte: han ser sitt svik og opplever skammen ved dette sviket. Om autentisitet (i skjønnlitteraturen) har Jens Christian Grøndahl senere sagt:

(...) værket skal forblive selvberoende, skal have den patos der består i at være et individuelt forpligtet utsagn, stå i forhold til en erfaring. (...) Fastholdelsen av autenticitet åpner (..) for en social kommunikation som er en ægte kommunikation. (...) Den åpner for et møte med det – med et belastet begrep – almene på en ubelastet måte.²³³

Et slikt kunstsyn representerer tradisjonelle modernistiske verdier som autentisitet og sannhet.

Når *Tavshed i oktober* innledes, har kunsthistorikeren satt seg fore å skrive en artikkel om Cézanne, en artikkel som skal være ”gennemtænkt i hvert eneste led” (s. 10). Men på grunn av Astrids forsvinning går arbeidet i stå: Alene hjemme i København sitter han i arbeidsværelset og stirrer på notatene sine. Han er plaget av tanker og uro, men takker ja da han blir invitert i selskap i vennekretsen. Vennene utgjør en mektig og ”eksklusiv elite” (s. 66), det er ”os, der bestemmer nu” (ibid.). Den veletablerte gruppen kunstkjennere er uenige om verdien av modernismen og den historiske avantgarden. Avantgarden er nå ”stendød” (s. 67), fastlår de fleste. Den er blitt til en tom frase, en unnskyldning for å ikke kunne sitt fag. Samtalen dreier seg ellers om en aktuell Mondrian-utstilling, og jeg-fortelleren bidrar med en egen teori om Mondrians bilder, som han føler at overrasker den kyndige vennekretsen. Han knytter forbindelsen mellom Mondrians strenge konstruktivism (det geometriske, matematiske og

²³² Paul Cézanne i et brev til *Émile Bernard i 1905*, her sitert etter Jacques Derrida. *Sannheten i maleriet*, Pax 2004, [upag.] s. 9.

²³³ Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog”. Intervju med Grøndahl. I: *Spring* Nr. 12, 1998, s. 11.

minimalistiske ved de Stijl-gruppens arbeider) og det ekspressive og følelsesladete som karakteriserer arbeidene til de abstrakte ekspresjonistene (som Pollock og de Kooning). Mondrian var ingen kjølig og beregnende abstraksjonist, hevder vår mann i selskap med vennene. Mondrian var derimot en intuitiv maler, en som følte seg frem, og hvis arbeidsform ”mindede lidt om den, man kunne finde hos de abstrakte ekspresjonister” (s. 77).

Her argumenterer kunsthistorikeren for sammenhengen mellom hjerte og hode, mellom det ekspressive og det konstruktive, det følte og det tenkte; han provoseres av den overflatiske måten som enkelte prøver å skille mellom det konstruktive og det ekspressive på. Igjen er han følelsenes mann når han møter blikket til sin kjølige venn museumsinspektøren, bak dennes stålinnfattede briller. Med henvisning til Mondrians arbeidsform, hevder han at Mondrians metode er *intuitiv*, og at den kan minne om den maleriske fremgangsmåten hos de abstrakte ekspresjonistene. Koblingen får frem sammenhengen mellom det tenkte (i kunsten: konstruktivistiske) og det følte (i kunsten: ekspressive). Mondrians rene fargefelter har ingenting med rasjonalisme å gjøre, hevder jeg-fortelleren videre, ”hans tilsyneladende så konkrete abstraksjoner [skulle] snarere (...) forstås i lyset af hans teosofiske mysticisme”, kort sagt fastslår romanens kunsthistoriker (fullstendig uten ironi eller kritikk) at Mondrian ”i virkeligheten var *en uforbederlig romantiker*” (s. 81, min kursivering). Kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* opponerer mot det han oppfatter som kynisme i (det postmoderne?) miljøet han vanker i, og fastholder modernistiske – og romantiske – idealer som en kontrast til denne.

Alberto Giacometti er en av modernismens ikoniske kunstnere. Hans tynne og nervøse figurer kan inkarnere det moderne menneskets ensomhet, angst og fremmedfølelse. Slik Franz Kafkas romanunivers uttrykker menneskenes sosiale væren i moderniteten, uttrykker Giacomettis figurer de fremmedgjorte individenes fysiske og psykiske tilstand. Hos Grøndahl er Giacometti en viktig figur. I essaysamlingen *Ved flodens munding* har han viet et eget essay til akkurat denne kunstneren (”Stoneface”). I *Tavshed i oktober* forteller kunsthistorikeren om en reise han gjorde til Paris for å se en stor Giacometti-utstilling. Det var den vinteren da datteren hans fylte syv år, og utstillingen fant sted på Musée de l’Art Moderne. Giacomettis bronsefigurer beskrives som ”spinkle, uttrykksløse og indadvendte mænd og kvinder” (s. 112f.), tynne og ensomme skikkelser, i ferd med å forsvinne under det blikket de blir utsatt for.

Kunsthistorikeren prøver å tolke skulpturene, han har forsøkt å skrive om Giacomettis arbeider, men strever med å gripe karakteren i dem, han oppfatter dem som tilbaketrunkne, *så vidt eksisterende*. De minner ham om Astrid og om det skjøre forholdet mellom ham selv og Astrid i

det øyeblikk da hun fortalte at hun skulle reise: ”Hun er allerede forsvundet (...) Hun står over for mig, men hun er der ikke mere, hun ser på mig, og det er, som om hun ser gjennom mig” (s. 113). Giacomettis bronsefigurer karakteriseres ved sin ”tvedydige balanceren på fraværets rand” (s. 116). Når kunsthistorikeren i sin nye, forlatte situasjon spaserer på Strøget i København i kveldssolen, minner folk i gatebildet ham om Giacomettis spinkle figurer, de er ”en sort, vandrende skov af silhouetter med lange skygger, der flettedes ind i hinanden” (s. 130). Fem dager etter at hans kone har reist fra ham, drar kunsthistorikeren til New York. Det Giacomettiaktige bybildet som han har opplevd i København, forfølger ham når han streifer omkring i gatene mellom Fifth Avenue og Times Square, bare ytterligere forsterket fordi han nå befinner seg i en virkelig moderne storby: ”Jeg betragede ansigterne, der passerede gjennom øerne af lys i mørket, hele tiden nye ansigter, fremmede som jeg selv i denne by, hvor alle kommer et andet sted fra” (s. 131). Den essayistiske passasjen om byen er med på å gi et miljø til den kunsttradisjonen bokens beretter først og fremst befatter seg med, nemlig New York-skolen. Men bybeskrivelsen er også et bilde på fortelleren selv. Når det heter om New York at storbyen – til forskjell fra europeiske byer – selv ”ikke har noget synligt, mærkbart centrum” (s. 132), faller det naturlig å tenke på fortellerens mangel på indre kjerne, hans vaghet, manglende fasthet og utflytende karakter. Altså har både kunsten – og omgivelsene mer generelt – metaforisk betydning. Fortelleren karakteriserer sin opplevelse av New York slik: ”Når man først er ankommet, kan man blot flyde rundt i gaderne, der krydser hinanden med regelmæssige mellemrum” (ibid.); beskrivelsen kunne like godt handle om *hele* hans liv. De aller fleste av bildene som kommenteres og analyseres i *Tavshed i oktober*, er knyttet til modernismens periode. Men et langt eldre kunsthistorisk motiv blir også kommentert av romanfortelleren. Den alltid forstyrrende tanken på ungdomskjæresten Inès kaller frem bildet, som var et motiv på et postkort hun kjøpte på et museum i Amsterdam en gang de var sammen der. Motivet er en død fasan. Den henger fra en krok med utslukte øyne, og minner ham om ham selv. Døde fugler var et yndet motiv gjennom flere århundrer, og en allegorisk lesemåte tilsier at et slikt bilde er *memento mori* – en påminnelse om det levendes forgjengelighet og skrøpelighet. Det er også et motiv som lar tingene inngå i en ønsket komposisjon og tale *for seg*. I så måte er det slekt med modernismens *nature morte*, eller *stilleben*.

Når det gjelder kunstforståelse, fastslår Pierre Bourdieu at ”kunstverket får mening og blir interessant bare for den som kjenner den koden det er kodet for”.²³⁴ Han skriver også at:

²³⁴ Pierre Bourdieu. *Distinksjonen*.

Den følelsesmessige sammensmeltingen, denne *Einführung*, som gjør kjærlighet til kunst til en glede, forutsetter at en anvender kunnskap og foretar en dechiffriering, en dekoding, og det innebærer at en benytter seg av sin kunnskapsarv og av sin kulturelle kompetanse.²³⁵

Tavshed i oktober skildrer et miljø som består av kunstekspertene. Her avsløres snobberiet, falskheden og det latterlige ved kunsteliten. Når det gjelder kjærlighetsmøtene, er kunsthistorikeren ofte usikker, men i møtet med kunsten fremstår han som sikker. Sin egen kunstkompetanse tviler han sjelden på. Her utleveres både kunstkjennerne og kunstens økonomiske støttespillere. Det faglige miljøet rundt jeg-fortelleren får vi et innblikk i via fortellingen om et selskap han kommer til ved å ta en drosje ”ud gjennom de nordlige forstæder” (s. 64) av København, der han ser frem til ”en aften med veltempererede italienske vine og veltempereret snak om løst og fast” (s. 64).

Blant kollegene er museumsinspektøren. Øynene bak de stålinnfattede brillene hans ”udstrålede magtens uimodståelige charme” (s. 89). Lederstillingen har han fått ved å baktale en av sine fagfeller og konkurrenter. Dette er kunsthistorikerens miljø, men kontakten med det etterlater ham nå med en forsterket følelse av fremmedgjorthet. Han har følt seg alene sammen med Astrid; nå føler han seg også alene sammen med venner og kolleger. Han reagerer negativt på kollegenes beregnende lunkenhet, men frykter at han selv har utviklet en tilsvarende kynisme: ”Var jeg ikke selv en karikatur på den slebne kunstsribent, der kunne sige noget velvalgt og åndfullt om en hvilken som helst maler, når blot han var død og berømt?” (s. 82). Som ung, var han mer sensibel og ble lettere ”rystet”. ”Jeg var så åben dengang, jeg stod på vid gab, og alt fik lov at gå lige gennem mig” (s. 83). Nå er han blitt herdet. Den troskyldige personen han har vært, kontrasteres til den han synes å ha blitt: ”en causerende charlatan med grå stænk og velhængt fjæs” (s. 83). Han håper dog at han selv bærer med seg noe av den sårheten han hadde som ung: ”Var der stadig nogen bag masken, gemte den stadig på en hemmelig forskel?” (s. 83)

²³⁵ Op.cit., s. 46.

4.6. Den postmoderne kunsten

I *Indian summer* opptrer samtidskunstnerne som ”en lille kreds af sortklædte digtere, malere og videokunstnere” ... som ”brændte med (...) det nye, det sidste nyes ild” (s. 35). I et senere intervju (fra 1998) raljerer Grøndahl med

disse billeder fra Fluxus-happenings i 60erne hvor der står en langhåret kunstner uden tøj på og smider rundt med maling mens der sidder pæne kulturborgere i jakkesæt og ser meget andektige ud.²³⁶

Kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* er 44 år og forholdet hans til den senmoderne eller postmoderne kunsten er mildt sagt anstrengt. Han føler seg ”gammel og træt” (s. 138). Han er spesialist på modernisme, med vekt på fransk og amerikansk maleri. Av den grunn er det naturlig for ham å konsentrere seg om å analysere kunstverker fra perioden frem til 1960-tallet. Den kunsten han kjenner, befinner seg i museer, den er allerede kanonisert og tilhører kulturarven. Han er lite nysgjerrig på det nye. Tidligere kunne han være ”let indeni af vage forventninger” (ibid.), nå har han resignert. Når kunsthistorikeren motvillig oppsøker samtidskunstutstillinger, ser han kafeer og gallerier med unge mennesker hvorav de fleste er ”gebrækkelig talentløse” (s. 194). I København omgås han den (kunst-)borgerlige eliten. I New York konfronteres han med de nye kunstnermiljøene, som når Elisabeth tar ham med på kafé i East Village eller på en mondén vernissage i SoHo:

Galleriet var indrettet i en gammel garage med mattede ruder ud mod gaden, så det kølige, hvide rum udgjorde en hermetisk, abstrakt sfære omkring de udstillede billeder og de særlig inviterede gæster, der stod i grupper med ryggen til billederne og talte animeret med hinanden, mens de holdt øje med, hvem der kom og gik (s. 209).

Kunsthistorikeren kan vanskelig skjule sin forakt; vi får vite at miljøet utgjør et lukket kretsløp, der man uavlatelig bekrefter hverandre med hensyn til å være ”cool og ”subversiv”. Den nye kunsten i *Tavshed i oktober* representeres først og fremst ved de arbeidene som datterens kjæreste, den såkalte installasjonskunstneren, lager. Kunsten hans fremstilles som uetisk og meningsløs:

²³⁶ Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog.” Intervju med Grøndahl. I: *Spring* Nr. 12, 1998, s. 16.

”Så vidt jeg kunne forstå, gjorde han mest i installationer og var manden bag en udstilling, der havde vakt en vis opsigt på grund af sine konserverede menneskefostre indstøbt i magentafarvet plastic og flankeret af en mur af videomonitorer, hvor en tysk pornofilm med mindreårige, thailandske piger kørte i slow motion.” (s. 19).

Å godta denne mulige svigersønnen synes særdeles vanskelig, særlig fordi kunsten hans synes å bryte med den modernistiske tradisjonen. Det er som om installasjonskunstneren gjør narr av det den etablerte kunsthistorikeren selv står for. Problemet med å godta datterens kjæreste er trolig også en fars sjalusireaksjon, imidlertid uttrykkes flere ganger forakten for installasjonskunsten. Akkurat som Rosas far, forblir Rosas kjæreste navnløs gjennom hele romanen. Han omtales bl.a. som en ung mann med ”små stikkende øjne” (s. 19), han kler seg i svart og han kjærtegner kunsthistorikerens datter i nakken på en måte som ”mest af alt lignede et kvælertag” (ibid.).

4.7. Et forsvar for modernismens autentiske verdier

Modernismeideologen Clement Greenberg har sin forklaring på hvorfor Matisse, Pollock og Newman er så viktige og originale kunstnere. Det er ”fordi (...) maleriene har *en* virkning som får en til umiddelbart å forstå at det er kunst en står overfor.”²³⁷ For Greenberg er det viktig at følsomheten fungerer hos både avsenderen og mottakeren. ”Følelse betyr alt,” sier han.²³⁸ For det er ingen tvil om at dette dreier seg om *følelser* – det gjelder ”å finne de rette midlene” for å oppnå ”den følelsen han vil formidle”.²³⁹ Dessuten handler dette om noe Greenberg kaller ”kroppsliggjøring”.²⁴⁰ Jackson Pollock står i en klasse for seg når det gjelder å ”realisere noe (...) sterkt og troverdig”, skriver Greenberg,²⁴¹ og betoner viktigheten av ”å være ærlig i kunsten”²⁴². Forsvaret hans for malerkunsten stammer fra 1952, og inngår i en indirekte polemikk mot kollegaen Harold Rosenberg, som samme år hadde spådd begynnelsen på maleriets slutt som kunstform.²⁴³ Her insisterer han også på at staffelimaleriet slett ikke er truet; Pollocks bilder antyder ”den vidstrakte fremtiden staffelimaleriet fremdeles har foran seg”²⁴⁴.

²³⁷ Greenberg. *Den modernistiske kunsten*, s. 93.

²³⁸ Op.cit., s. 81.

²³⁹ Op.cit., s. 95.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Op.cit., s. 96.

²⁴² Op.cit., s. 81.

²⁴³ Op.cit., s. 198.

²⁴⁴ Op.cit., s. 95.

Kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* har hatt flere opphold i New York, bla. for å gjøre studier til essayer om amerikanske malere, som New York-skolens Jackson Pollock og Mark Rothko. Igjen og igjen oppsøker han Museum of Modern Art. Igjen forsøker han å forstå hva det er med akkurat disse malerne som er så viktig for ham. Han innser nemlig at maleriene deres er et forgangent eksperiment: de er blitt avløst av pop art, op art og ”konseptualisme i alle afskygninger” (s. 172). Gir det over hodet noen mening å snakke om det autentiske i kunsten? spør han. Kan kunsten med stor K bestå etter at Andy Warhol har laget kunstreproduksjoner av reklamen for suppebokser? Var den personlige og individuelle signaturen som New York-skolens kunstnere kunne by på, i det hele tatt noe å trakte etter i reproduksjonsalderens tid? Kunsthistorikeren leter etter en begrunnelse for at han selv stadig holdt fast ved dem. Han utforsker bildenes tekniske og uttryksmessige likheter og forskjeller.

I Jackson Pollocks, Mark Rothkos, Franz Klines og Clyfford Stills lerreter finner også kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* et ”rent og selvberoende nærvær af farver og konturer” (s. 173), han ”elskede at se dem” (ibid.). Er det fordi de ikke krever referanser for å bli sett og forstått? Er det på grunn av det hermetiske ved dem? Er det det asketiske ved flatemaleriet – for eksempel bildene til Barnett Newman – som appellerer til den danske kunsthistorikeren? Han opplever at de utfolder seg ”som et anliggende mellom hånden og blikket” (ibid.). Slik han ser det, behøver de verken kunstinstitusjonen eller tradisjonen for å bli tolket og forstått. De er autonome.

Kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* deltar ikke i korstoget mot modernismen, men holder fast ved dens ”klassiske” idealer. Det er i møte med Elisabeth at han mest eksplisitt formulerer meningen med abstrakt maleri: det faktum at det ikke er akademisk og litterært, men *uspråklig*:

Paradokset ved at skrive om New York Skolen var, at styrken i deres maleri netop bestod i dets konsekvent usproglige karakter. (...) man ville aldrig kunne inddæmme dem eller den virkning, de havde på én, selv om man brugte sprogets allermest fintmærkende gloser. Der ville altid være en rest tilbage, som ikke kunne udtrykkes med ord, og det var denne rest, denne erfaring hinsides ordene, der fik én til at blive ved med at vende tilbage til dem. En oplevelse, der kun kunne udfolde sig i mødet mellem blikket og billedets rent fysiske, referenceløse nærvær. (s. 199f.)

Kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* innrømmer at han blir helt beveget over det han selv kaller en skåltale for det rene maleri. Dette kunsteriske credoet skal innlede den kunstfaglige boken (om Cézanne), som han planlegger å utgi. Nærmere modernismens program – i Greenbergs forstand – er det knapt mulig å komme.

I et intervju fra 1998 vektlegger Grøndahl språkets betydning for forfatteren:

Sproget er simpelt hen forfatterens eksistensberettigelse, det hele står og falder med om forfatteren kan trekke veiret frit i sproget.²⁴⁵

Det synet på billedkunst som kommer til uttrykk i *Tavshed i oktober* er beslektet med dette: Billedkunstnerens språk er billedspråket, det høymodernisten Greenberg kaller ”det maleriske”. Kunsten er en erfaring ”hinsides ordene” (s. 200) og maleriet uttrykker det som ikke kan uttrykkes på noen annen måte enn ”i billedets fysiske (...) nærvær” (ibid.). Her finner Grøndahls kunsthistoriker kvaliteten – eller sannheten – i maleriet.

²⁴⁵ Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog”. Intervju med Jens Christian Grøndahl. I: *Spring* Nr. 12, 1998, s. 11.

KAPITTEL 5. ROMANTISK MODERNISME? KONKLUSJON

Da Jens Christian Grøndahl debuterte som forfatter midt på 1980-tallet, ble han oppfattet som en typisk generasjonsforfatter (jf. kapittel 2.5). Romanene hans fra 1980- og første halvdel av 1990-tallet representerte oppbrudd, flyktighet og intertekstualitet. På mange måter var han del av oppgjøret med forfattergenerasjonen fra det politiske – og episke – 1970-tallet. Forfatterens tidligste utgivelser ble assosiert med modernismen, men hans neste med en form for postmodernisme. Grøndahls sist utgitte romaner blir i større grad lest som tradisjonelle. Ved århundreskiftet skrev for eksempel Marianne Ping Huang Grøndahl inn i en ”arrière-garde”, og spurte: ”Hvorfor [Claude] Simon i 1990? Hvorfor Flaubert i 1998?”²⁴⁶

I dette kapitlet (særlig i kapittel 5.1) drøfter jeg Grøndahls ”farvel til postmodernismen”. Slik jeg oppfatter Grøndahls roman fra 1996, har den et både romantisk og modernistisk syn på individ, kunst og kjærlighet. Det uttrykkes gjennom jeg-fortellerens selvransakende beretning og romanens refleksive litterære form. I kapittel 5.2 knytter jeg temaene fastholdelse og oppbrudd til spørsmål som dekonstruksjon og rekonstruksjon. I kapittel 5.3 antyder jeg forbindelsen mellom romantikk og modernisme, men uten å utdype dette store temaet. (Det krever mer omfattende studier enn jeg har mulighet for å gjøre i denne sammenhengen.) Her handler det bl.a. om autentisitet, ekspressivitet og sublinitet. Konklusjonen på min lesning er at *Tavshed i oktober* forsvarer to store romantiske (og modernistiske) kategorier: Den *store* kunsten og den *store* kjærligheten. Begge trues av en postmoderne kritikk i en senmoderne tid.

5.1. Farvel til postmodernismen

I et intervju i 1998 kommenterte Grøndahl det han oppfatter som en *tidligere* posisjon: ”I mit tidlige forfatterskap skrev jeg på slaggerne at en modernistisk selvforståelse,” sier han her.²⁴⁷

De senere romanene (*Tavshed i oktober* og *Indian summer*) karakteriserer han som ”tilsynelatende mere gammeldagse i deres narrative form”.²⁴⁸ I takt med at romanformen er blitt mer åpen, er han blitt opptatt av ”det fælles” og han har ”fået blik for det banale”.²⁴⁹

Grøndahls ”innrømmelse” gav næring til noen kritikere som skulle komme til å lese hans neste

²⁴⁶ Ping Huang. ”Jens Christian Grøndahl.” I: *Danske digtere i det 20. århundrede*, b. 3, s. 403.

²⁴⁷ Ballebye og Sørensen. ”Amatør på strejftog.” Intervju med Grøndahl. I: *Spring* nr. 12 1998, s. 10.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

bok, *Lucca*, som en ukebladroman. Andre leste den som en ironisk pastisj.²⁵⁰ Det faktum at Grøndahl har nådd ut til leserne, og ikke minst til et internasjonalt publikum, har ikke gitt ham høyere status blant etablerte, danske litteraturkyndige, og man kan undre seg over hvilket program de synes at han har sviktet. Selv hevder han å ha forlatt modernismen, men slik jeg leser dette forfatterskapet, opprettholdes en rekke modernistiske trekk. Både innholdsmessig og med hensyn til estetisk holdning er de fleste av Grøndahls bøker i tråd med et modernistisk program (jf. kapittel 1.6 og andre deler av denne oppgaven). Det var kanskje heller postmodernismen han forlot – og sviktet?

Da Marianne Ping Huang anno 2000 skal oppsummere Grøndahls forfatterskap, anser hun de tidlige montasje-romanene hans for å ha vært ”forsinkede”; og mener at det samme kan sies om ”den sceniske utvidelse af romanen” fra midten av 1990-tallet.²⁵¹ Hun bemerker at forfatteren synes å ha gjenopptatt tidligere retninger i den litterære tradisjonen. Dermed motsier han også den ”tilsyneladende tilbagelagte og selvannulerende historie” og kommer i utakt, skriver hun.²⁵² ”Vendt på hovedet i selvforståelsen hægtet af Historien” kan han sette seg i forbindelse med ”uforbundne og utidssvarende dele af romanhistorien”.²⁵³ Grøndahl synes å ha orientert seg bakover i modernismens historie i stedet for fremover, fra Claude Simon, via Beckett og til Flaubert. Før var han en ”tidsriktig” frontfigur, nå er han blitt en gammeldags forfatter. Men også dette kan være et konstruktivt ståsted: Senmodernismens nullpunkt er, ifølge Ping Huang, ”en mund, der åbner sig.”²⁵⁴ Grøndahls bøker uttrykker i stadig større grad en lengsel etter rekonstruksjon. Han tar i bruk tradisjonelle *former* (som melodramaet og den brede fortellingen), samtidig som han anvender den subjektive og selvrefleksive jeg-fortellingen. Men fremfor alt utvikles eksistensielle og eksistensialistiske *temaer*, slik vi kjenner dem fra den tidlige modernistiske litteraturen. Blant disse er ekthet, autenticitet, sannhet og mening.

5.2. Fra dekonstruksjon til rekonstruksjon

En av modernismens viktige karakteristika er forestillingen om det autentiske selvet og oppfatningen av individets rolle. Med Frederic Jamesons ord kommer det autentiske utsagnet fra ”et unikt selv” og ”en unik personlighet og individualitet som kan forvente å generere sin

²⁵⁰ Jf. oppgavens kapittel 3.2 og 5.3.

²⁵¹ Ping Huang. ”Jens Christian Grøndahl”. I: *Danske digtere i det 20. århundrede*, b. 3, s. 403.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ibid.

egen visjon av verden”.²⁵⁵ Postmoderne tenkning hevder derimot at jeget er splittet og oppløst, og er mer relativistisk og negativ til absolutte størrelser. Forestillingen om det originale og meningsbærende utsagnet problematiseres. Som Østerberg (og andre) har påpekt, avviser postmodernisten også tanken om kunstnerens unike, personlige bidrag.²⁵⁶ Dermed forkastes selve modernismens grunnkode. Jeg oppfatter spørsmålet om autentisitet som en vesentlig verdi som står på spill i *Tavshed i oktober*. Romanen handler ikke om rollespill, men om sannhetssøkende selvransakelse. Viktige motsetningspar i romanen er ekthet/falskhet og sannhet/løgn. De problematiseres både i forhold til kunstuttrykk og i forhold til alminnelige utsagn og handlinger.

Også Charlotte Folkmann har drøftet spørsmålet om moderne og postmoderne kategorier i Grøndahls (og Peter Høegs) forfatterskap.²⁵⁷ Hun har kalt studien sin ”*En drøm om autentisitet?*” Undertittelen er: *Førstepersonsfortelleren som redningsmand i det postmoderne kaos*. Her hevder hun at Grøndahl (og Høeg) bevisst tilstreber et *autentisk* kunstnerisk uttrykk.²⁵⁸ Hun vil heller ikke gå med på at innsikten i språkets og litteraturens mangler må bety at litteraturen ikke kan formidle meninger og hensikter. Folkmanns studie konkluderer med at det splittede jeget som den postmodernistiske ideologien forkaster, kan *gjenskapes*, og at dette skjer hos Grøndahl: Han har ”genfundet troen på det autentiske utsagn”.²⁵⁹ Folkmann mener at det er absurd å tro at det så å si ikke skulle komme noe ”efter postmodernismen”.²⁶⁰ Hos Grøndahl skjer det et skifte fra og med *Indian summer*, hevder hun. Her fremstår fortellingen om forfatteren August som overbevisende i det fortalte; ”som et autentisk utsagn”.²⁶¹ Grøndahl ønsker å ”skildre det almene med den personlige stemme, tale ud fra det indre”.²⁶² I hans mer innforståtte og mindre utadvendte romaner ser hun på bruken av førstepersonsfortelleren som et grep for å styrke autentisiteten og slik leseridentifikasjonen. Grøndahl tilfører litteraturen ”en dimension som det postmoderne uskyldstab ellers har berøvet den,” hevder Folkmann.²⁶³

²⁵⁵ Jameson. ”Postmodernism and Consumer Society.” I: *Postmodern culture*, s. 114.

²⁵⁶ Jf. Østerberg. *Det moderne* og jf. oppgavens kapittel 1.6.

²⁵⁷ Jf. Folkmann. *En drøm om autentisitet?*

²⁵⁸ Jf. Op.cit., s. 15

²⁵⁹ Op.cit., s. 82.

²⁶⁰ Op.cit., s. 3.

²⁶¹ Op.cit., s. 39.

²⁶² Op.cit., s. 82

²⁶³ Op.cit., s. 4.

Fortellerens autentiske jeg er et viktig tema i *Tavshed i oktober*. Den eksistensielle nøden kunsthistorikeren finner hos Giacomettis skjøre og innadvendte skulpturer, er en grensetilstand han kjenner seg igjen i: en vakling og et fravær på randen av usynlighet: ”den samme grænse, jeg bliver ved med at nærme mig, og som jeg ikke kan overskride” (s. 113). Spørsmålet om autenticitet og ekthet leder til spørsmålet om erkjennelse og sannhet. Spørsmålet om *ekthet og falskhet* står også sentralt: Kunsthistorikeren erkjenner at han har sviktet. Forholdet han i sin tid innledet til Astrid var en hevnaaksjon overfor Inès, og en måte å overkomme tapssmerten på. I ettertid tenker han at det var et svik mot ham selv, et svik mot den lidenskapen han hadde ”været ét med” (s. 118). Men kanskje var det at han – med sitt ”hvorfor ikke” – valgte Astrid også et svik mot Astrid:

Dog måtte jeg spørge, urolig, med tilbakeholdt åndedræt, om det kun var mig selv, jeg havde forrådt, om jeg også havde bedraget Astrid (s. 119).

Har *kunsten* en egen sannhet? Da August i *Indian summer* sammenligner sin egen virksomhet med urkunstneren (og rivalen) Gustavs kompromissløse gjerning, spør han:

Hvorfor blev han ved? Hvad var det for en sandhed der ikke kunde udtales, som han forsøkte at trænge sig ind i igen og igen? (s. 178).

Spørsmålet om kunstens mening – sannheten i kunsten – ligger også som en understrømming i *Tavshed i oktober*.

Essayet ”Frankfurt, ved floden” fra 1998²⁶⁴ uttrykker noen av de tankene om kunst som Grøndahl selv kan ha kommet frem til da han skriver *Tavshed i oktober*. Det innledes med beskrivelsen av to malerier, det ene av Courbet, det andre av Cézanne (et av hans mange malerier av St. Victoire-fjellet). De skildrer to menneskeforlatte steder, en landsby og en øde vei i fjellene. Begge bildene vitner om noe fraværende, skriver Grøndahl. Han kaller dem ”tavse steder”²⁶⁵ og blir både lykkelig og vemodig ved synet av dem. Historisk står både Courbet og Cézanne på terskelen til det moderne. Nå er de kommet på museum, og Grøndahls vemod oppstår fordi han plutselig ser dem i kontrast til det pulserende og postmoderne folkelivet

²⁶⁴ I *Night Mail* (1998). Deler av dette ”program”-essayet inngikk i en tale som Grøndahl holdt for studentene på Kunstakademiet i København samme høst.

²⁶⁵ Op.cit., s. 104.

utenfor kunstmuseenes ”tyste, kultiverede sale”.²⁶⁶ Sorgen kommer ved tanken på at slike verker skal miste sin verdi. Siden den kunsten verken er nyttig eller lystelig, og derfor ikke kan konkurrere med markedene og de andre tilbudene i varesamfunnet, frykter Grøndahl at kunsten skal bli utdefinert. I *Tavshed i oktober* kommer denne frykten forsiktig til uttrykk, men i essayet retter han et langt tydeligere verbalt spark til sin egen generasjon innen kulturlivet – de som forkaster dannelsen til fordel for den postmoderne mediekulturen. Videre angriper han kunstnere

som for 117. gang genoptager den gamle avantgardens oprørske attituder og dog lader sig fejre af den kunstinstitution som de i deres mondæne desperation foregiver at undergrave.²⁶⁷

Hva er det ved bildene på museet som gjør ham lykkelig? Han skriver:

(...) de minder mig om de gange, jeg er standset op i virkeligheden, fordi den pludselig mødte mig med sit fulle nærvær, ubegribelig og dog håndfast. (...) Virkeligheden (...) som en pludselig kontakt mellom forestillingsævnens og den verden, der skiftevis formes af min erindring og mine fantasier.²⁶⁸

Kunstverkene konfronterer ham med verden, med virkeligheten. Bildene etablerer et møte. De fører ikke til noen (romantisk) flukt fra virkeligheten, i stedet etableres en kontakt med verden, noe ”håndfast”, en fastholdelse. Og hver gang dette skjer, sier kunsthistorikeren, føler han seg mindre alene.

I Grøndahls bøker blir de kunstverkene som ”opptrer”, mer typiske og talende for romanens problemer enn handlinger, dialoger eller refleksjoner. De skaper et nærvær og er i dobbelt forstand *bilder* på en situasjon, ja, ofte finnes sannheten *i maleriet*. I Grøndahls litterære verden kan det faktisk være kunstverkene som besvarer de spørsmålene teksten stiller. Det gjelder for eksempel Giacomettis spinkle figurer eller Cézannes ”Badende kvinner” i *Tavshed i oktober*. Først når kunsthistorikeren ser bildet av ”seg selv”, ser han sitt virkelige selv. En tilsvarende betydning har Masaccios ”Utdrivelsen fra Paradiset” for det grunnleggende spørsmålet som

²⁶⁶ Op.cit., s. 117.

²⁶⁷ Op.cit., s. 122.

²⁶⁸ Op.cit., s. 105ff.

stilles i romanen *Rejsens bevægelser* og Ando Hiroshiges ”Bilde fra den flytende verden” for den eksistensielle tematikken i romanen *Hjertelyd*.

”Kan man ikke bare nøye seg med å si at kunsten får oss til å snakke sammen,” sier den norske filosofen Lars Fr.H. Svendsen, som innspill til den generelle kunstdebatten.²⁶⁹

Jeg mener: Hvis man først skal snakke om hva som er kunstens oppgave, trenger man ikke å komme slepende med masse patos og begreper som ’autonomi’ og ’eksistensielle grunnbegreper’ (...) dermed blir det heller ikke noen absolutt distinksjon mellom et kunstverk og en reklamekampanje. Og akkurat det ser jeg egentlig ingen problemer med.²⁷⁰

Her har både Grøndahl og Grøndahls kunsthistoriker et helt annet ståsted. I Adornos ånd forstås kunsten som *noe annet* og *noe mer* enn en reklamekampanje. Dette er et moderne, og ikke et postmoderne kunstsyn.

Scenen som beskriver kunsthistorikerens blikk på Cézannes maleri med de badende kvinnene, er en nøkkelscene i *Tavshed i oktober*. Hva er det skamfulle i romanens fortelling om kunsthistorikeren/tilskueren og Cézannes bilde? Slik jeg tolker denne scenen, er den en gåte som handler om Astrids overraskende forsvinningsnummer. Essensen i scenen med den kikkende mannen, er den skammen situasjonen fremkaller. Man kunne forstått det som en erotisk skam, en klassisk skyldfølelse over å belure nakne damer, et motiv som er i slekt med den bibelske fortellingen om ”Susanna i badet” (som vist hos Gustave Doré) og andre kulturelle overgrepsscener. Men Cézannes bilde, og Grøndahls bildefortelling er ikke seksuell, og den har ingen ”maskulin” aggresjon i seg. Den handler bare om skam. Hvorfor? Jeg tror at skammen er sann i den forstand at den avslører noe som kunsthistorikeren/romanfortelleren selv bare så vidt fornemmer, men ikke forstår før fortellingen er slutført.

Kikkeren er kunsthistorikeren selv, dog ikke som kunstekspert, men som mann og ektemann. Han eksisterer i bildets randsoner, han lurer i buskene, og fremstår som en diffus figur. Han er ”mannen uten ansikt”, kanskje også ”mannen uten egenskaper” (jf. Musils roman med samme

²⁶⁹ Gundersen, Bjarne Riiser. ”Kunstfilosofisk albatross.” Med kommentar fra Lars Fr.H. Svendsen. I: *Morgenbladet* 4.–10. mars 2005, s. 27.

²⁷⁰ Ibid.

tittel, og som handler om det moderne og fremmedgjorte mennesket). De dominerende figurene i Cézannes livsbejaende maleri er kvinner. De lever i pakt med naturen og i harmoni med seg selv. De fremstår som tilstrekkelige for seg selv, de er subjekter som lever autentisk. Han er en mørklagt biperson, som ikke bare forblir skjult for dem på bildet, men også på det nærmeste er skjult for den som beskuer maleriet. Han er kunsthistorikeren som i dobbelt forstand er en tilskuer. Han er den som "ser", men som ikke selv blir "sett", han beskuer bilder, men han er også en tilskuer til sitt eget liv, og spesielt til det livet han har levd sammen med Astrid. Dette er ingen behagelig situasjon, men heller en feig og unnvikende posisjon, og når kunsthistorikeren gjenkjenner seg selv i Cézannes maleri, blir han fylt av skamfølelse. Han er en mann uten navn og en mann uten ansikt. Å tape ansikt vil si å bli avslørt. Han står med en hund (trofasthet), men har bare forblitt trofast mot feigheten.

Til forskjell fra kvinnene (Inès, Elisabeth og Astrid) har han levd inautentisk, usant og uten kontakt med sine ekte følelser. Den integriteten han har krevd av andre (for eksempel sine kunstkjennervenner og Rosas kjæreste), har han selv manglet. Det motet han har sett hos andre, har han ikke selv klart å oppvise. Han har verken hatt mot til å skape (slik som både Inès, Elisabeth og "installasjonskunstneren" har) eller mot og evne til å elske (slik som Astrid har). Han er kunsthistoriker, og lever av å se, men han har ikke sett seg selv. Trolig er han heller ikke blitt tilstrekkelig sett av andre. Hans *autentiske jeg* har vært skjult.

I Grøndahls romaner spøker Ibsen, særlig de av hans såkalte samtidsdramaer som handler om kjærlighet og samliv. I *Indian summer* heter den mannlige hovedpersonen August (med referanse til Strindberg), og Harriet (med referanse til Harriet Bosse?) har rollen som Ellida i Ibsens *Fruen fra havet*. Det ibsenske dramaet blir videreført i *Tavshed i oktober*, der Noras moderne flukt får en senmoderne pendant i Astrids forsvinningsnummer. Også Anne Birgitte Slot kommenterer det faktum at Grøndahl har valgt både Ibsen og Strindberg som dramareferanser i romanen om Lucca.²⁷¹ Som skuespiller har Lucca fått roller både i Strindbergs *Faderen* og (som Nora) i Ibsens *Et dukkehjem*.

Ved å vise til dramatiske litterære høydepunkter innen naturalismens og symbolismens psykologiske drama, aktualiseres kjærlighets- og ekteskapstemaet hos Grøndahl, sier Slot.²⁷² Dramaene blir en intertekstuell ramme. I Ibsens stykker settes "den ideale fordring" opp mot

²⁷¹ Jf. Slot. *En fortælling frem mod identitet og et kærlighedsmøde*, s. 41–43.

den borgerlige hulheten, representert ved formelle konvensjoner i ekteskapet og andre tunge samfunnsinstitusjoner. Hos Ibsen får forsøkene på å realisere de høye idealene som regel en dramatisk og tragisk slutt, for samfunnet har ennå ikke lagt til rette for den individuelle utfoldelsen (transcendensen) som heltene hans – både menn og kvinner – higer etter. Da Nora forlater Helmer, er det derfor få av oss som ønsker at hun skal komme tilbake. Vi tenker riktignok på barna, og regner kanskje med at hun kommer for å hente dem: Det er ikke dem, men Helmer hun har forlatt. Da tause Astrid forlater sin mann, vet leseren (like lite som fortelleren) om hun vil komme tilbake. At vi heller ikke ønsker det, er svaret på gåten i *Tavshed i oktober*. Hun er ikke elsket av sin mann, og fortjener av den grunn en bedre skjebne.

Eros er *daimon*, mente Platon. Den er en skapende kraft. Og Rollo May (se kapittel 3.2.) hevder at kjærlighet bare mulig mellom mennesker som har kontakt med hverandre ut fra sin *vesenskjerne*. Bare et slikt forhold kan realisere noe ”sentralt” og ”vesentlig”. Rollo May skriver:

Vi er i en tilstand av eros (...) når vi er i stand til å åpne oss selv og, via fantasi og følelsesmessig og åndelig sensitivitet, å ha del i ideer og verdier som går ut over oss selv.²⁷³

Og videre, at eros er en måte å være sammen på, hvor vi ikke ønsker befrielse, men snarere vil ”dyrke, skape og forme verden”.²⁷⁴ Når romanfortellingen er ferdig, er tiden kommet da kunsthistorikeren må erkjenne, innrømme og uttrykke dette. Forstillelsen, fortielsen og tausheten er forbi.

5.3. Modernismens romantiske røtter

Romantikk er *en historisk epoke* i Europa fra slutten av 1700-tallet til noen tiår inn på 1800-tallet. (I Norden oppstår den senere enn den gjør i Tyskland, England og Frankrike.) Men det er også betegnelsen på en bestemt *holdning* til virkeligheten. Den populære bruken av ordet kan være verdt å ha in mente: en romantiker er en svermer, en som ikke bryr seg om fornuftige argumenter, men som dyrker følsomhet, fantasi og svulstige følelser. Også kjærligheten er en romantisk forestilling: ideen om en allianse av to selvstendige individer.

²⁷² Jf. Op.cit.

²⁷³ May. *Kjærlighet og vilje*, s. 75, jf. oppgavens kapittel 3.2.

²⁷⁴ Op.cit., s. 70, jf. oppgavens kapittel 3.2.

I en artikkel i *Samtiden* peker filosofen Kristin Gjesdal på noen tydelige sammenhenger mellom romantikkens og modernismens ideer.²⁷⁵ Romantikken representerte fremskrittstro og forandringsvilje. Dens filosofiske ideer fremholdt nødvendigheten av selvoverskridelse (også for kvinner) og for overskridelse av eksisterende samfunnsformer. I romantikken gikk man inn for individuell stil og personlig uttrykk. Kunsten og kunstnerens rolle ble viet stor oppmerksomhet og estetikken ble for første gang en egen filosofisk disiplin. Filosofene drøftet hvorvidt det fantes noen dypere mening i tilværelsen. Og man mente at kunstneren var blant dem som kunne overskride fornuftens rekkevidde og bringe frem nye innsikter. Den høyeste instansen ble *et skapende jeg*. For romantikeren var den ytre virkeligheten bare et påskudd til å få frem den indre og mer sanne virkeligheten. ”Det skjønne” var både estetisk og etisk. Romantikerne reagerte mot opplysningstidens ensidige fokusering på intellektet og viljen. I stedet fremmet man følelsenes fornuft. Den romantiske filosofien utviklet en syntese mellom fornuft og følelser, der innbilningskraften var et vesentlig element. Men ekspressivitet er ikke bare en romantisk kategori, den er også moderne. Også i modernismen skal kunstneren uttrykke *sitt eget indre*. Også modernismen viderefører forestillingen om kunst som *overskridelse*: ”Overskridelsen (...) en typisk moderne forestilling.”²⁷⁶

I romantikken var kunsten et prioritert område som ble tillagt betydning for den humanistiske samfunnsutviklingen, og kunsten ble egen filosofisk disiplin. Romantikeren dyrker det kunstneriske individet og det misforståtte og ensomme geniet. Sentralt står individets personlige fantasi og kreativitet. Et slagord kunne være: ”Jeg føler, altså er jeg til”.²⁷⁷ Modernismeideologien sier det samme: ”Følelse betyr alt,” er tittelen på en av Greenbergs essayer.²⁷⁸ Og fri formutvikling er svaret på kunstens gåte. Som i romantikken forsaker man tvang og regler: kunstneren skal være uavhengig og fri. Modernistisk kunst er *autonom*. Modernismen viser til seg selv, den er selvrefererende og selvfortolkende.

Romantikkenes kunstnere søkte *det opphøyde* – så vel i naturen som i kulturen. Det ypperste og mest attraktive var det mest opphøyde – det subline. Fremstillinger av hverdagslige ting var ikke høyverdig kunst med mindre de fungerte som symboler. Men også modernismen (i det

²⁷⁵ Kristin Gjesdal. ”Romantikk og revolusjon. En landskapsskisse.” I: *Samtiden* 4, 2004, s. 61.

²⁷⁶ Jf. Svendsen, s. 30.

²⁷⁷ *Verdens litteraturhistorie*, bind X, s. 171 (Om Rousseau).

²⁷⁸ Jf. Greenberg. *Den modernistiske kunsten*.

minste slik den trer frem i Greenbergs høymodernistiske tapning) etterstreber en sublim erfaring. Den kunne bl.a. oppnås ved at kunstformene rendyrket sitt eget mediespesifikke uttrykk: maleriet skulle rendyrke det malermessige (lerretets flathet, malingen som materiale og malerens personlige penselstrøk) og arkitekturen det arkitekturmessige (tredimensjonalitet og funksjonalitet). Barnett Newman (hvis abstrakte bilder Grøndahls kunsthistoriker omtaler med andakt) skal ha sagt at kunstneren er i stand til å ”nærme seg kildene til de tragiske livsfølelsene.”²⁷⁹ Han eller hun søker det sublimе gjennom abstrakte bilder skapt som ”en helt annen realitet”.²⁸⁰ Kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* oppnår erkjennelse gjennom tolkningen av høymodernismens ikoniske verker. De finner han i museene, kunstens hellige haller. For ham – på samme måte som for romantikerne – skal kunsten overskride det hverdagslige. Han er forbeholden overfor installasjonskunsten og konseptkunsten i hans egen åttitalssamtid. For ham skal kunsten være mer *overskridende*.

Den postmodernistiske kunsten gir i noen grad avkall på kunstens individualitet og ekspressivitet. Den siterer og kommenterer med utgangspunkt i en nærmest litterær idé. Og i stedet for å uttrykke *personlig originalitet*, gå den postmodernistiske kunsten inn for å reprodusere og rekontekstualisere *tegnene*. Hos Grøndahl finnes ingen postmoderne ironi. For forfatteren og essayisten Grøndahl er både kunstproduksjon, kunsterfaring og kunstformidling viktig, både forfattergjerningen og kunstnergjerningen spiller en rolle. Det er tydelig, heter det i Ballebye og Sørensen kommentar til Grøndahls utsagn (om essayets betydning), at det ”bag hans forestillinger om forfatterens intellektuelle rolle gemmer sig idealer om en 1700-tals lignende borgerlig offentlighed.”²⁸¹ De døde fuglene på malte bilder fra 1600- og 1700-tallet var symbolske fremstillinger og stilleben (”nature morte”, dvs. død natur) som skulle minne om naturen – og menneskets - dødelighet (*memento mori*). De sier noe om naturens forgjengelighet, og om kunstens *varighet*. Det samme gjør Cézannes epler, som kunsthistorikeren i *Tavshed i oktober* er så opptatt av.²⁸²

5.4. Romantisk modernisme?

Ifølge Northrop Frye (jf. oppgavens kapittel 1.8) realiserer romantiske verker verdier som

²⁷⁹ Her sitert fra Svendsen. *Kunst*, s. 56.

²⁸⁰ Op.cit., s. 57.

²⁸¹ Ballebye og Sørensen. ”Amatør på streiftog.” I: *Spring* nr. 12, 1998, s. 17.

²⁸² Jf. kunsthistorikerens forsøk på å forstå Cézannes stilleben med epler, og hans tanker om å la dem råtne i fred, se oppgavens kapittel 9.1.

autentisitet, sannhet og mening. I *tragisk* litteratur sørges det over meningstapet. *Ironisk* litteratur forrykker og destabiliserer sannheten og meningen i teksten. Ved første gangs lesning vil *Tavshed i oktober* kunne fremstå som et grunnleggende *tragisk* verk. Ved annen gangs lesning, eller ved en annen type lesning, kan romanen oppfattes som *ironisk*. Det *parodiske* er også en kategori i Fryes teori. I *Tavshed i oktober* kan parodien hentes frem i forlengelsen av den ironiske lesningen. Her er karikerte skikkelser og miljøer, som for eksempel kunsthistorikerens skuespillermor og vennens/arkitektens kunsthåndverkerkone. Parodien og hyperbolen opptrer også i presentasjonen av Rosas svartkledde kjæreste (installasjonskunstneren) eller hos hovedpersonene selv, som blir utlevert på en ofte latterlig, ydmykende og patetisk måte.

Likevel er det de *romantiske* trekkene som slår meg som mest relevante for fortolkningen av *Tavshed i oktober*. Romantisk litteratur uttrykker lengselen etter *autentisitet, sannhet og mening*. Disse trekkene er i påfallende grad til stede i kunsthistorikerens selvransakende bok. I Grøndahls bøker drøftes kunst og kunsterfaring i lys av den romantiske kunstnermyten, men også i forhold til senmoderne tanker om kreativitet, kunstverk og kunststoffentlighet. Min lesning av *Tavshed i oktober* har ført til en forståelse av tekstens grunntemaer som grunnleggende (men ikke utelukkende) romantiske. Slik jeg leser Grøndahl, er han romantiker. Han er også modernist. Men som vi har sett (i kapittel 5.3) har enkelte av modernismens idealer sitt opphav i romantikken.

Den modernistiske kunsten søkte å si noe sant og vesentlig om individets eksistensielle tilstand i verden. Kunst er slik en høyere form for erkjennelse. I postmodernismens teorier om kunst falt dette bort: for postmodernisten er ikke noe sannere enn noe annet. Slik Lars Fr.H. Svendsen ser det, har betegnelsen ”kunst” mistet sin magi og kunstverket tapt sin aura. Kunsten har ikke lenger noen rolle som privilegert uttrykksmedium, refleksjonsmedium og kritisk reservoar.²⁸³ ”Kunsten kan bety nøyaktig like mye og like lite som alt annet, for den er ikke lenger noe annet enn alt annet.”²⁸⁴ Og videre: ”Den lille kunsten er rundt oss overalt; i reklame, butikkvinduer, på tv og internett, samt i gallerier og museer. Det går ikke noe klart skille mellom kunsten og konsumkulturen.”²⁸⁵ Det er den situasjonen Grøndahls kunsthistoriker lever i, og tar avstand fra.

²⁸³ Jf. Svendsen. *Kunst*, s. 97.

²⁸⁴ Op.cit., s. 127.

²⁸⁵ Op.cit., s. 111.

Modernismeteorikeren Adorno betraktet kunstverket som ”noe som er mer enn det værende.”²⁸⁶ Modernismen i kunsten har hatt ambisjonen om å nå frem til en sannhet, og kunstbegrepet i modernismeideologien rommer intensjonen om noe overskridende. Også for Grøndahl synes det som om kunsten forteller noe autentisk, sant og viktig. Da Grøndahl forlot den formelt mer eksperimenterende formen, var det (ifølge ham selv) for å:

give ordene deres vægt og deres forpliktende indhold, give dem et tyngdepunkt uden for værket, i den virkelighed, den erfaring, det liv, som værket står i forhold til.²⁸⁷

Om Grøndahls prosastil har Erik Skyum-Nielsen skrevet at han dyrker ”sansningernes strøm, følelsernes viltre kaos i et menneskes larmende indre”.²⁸⁸ Jacob Brønnum har da også karakterisert Grøndahls sene romaner som *romantiske*:

Han (eller hans hovedperson) er romantiker i sin udlængsel, romantiker under det vilkår at han – til trods for at fortiden og til dels fremtiden konstant plager ham – kun kan gøre det, nuet tilsiger ham som sansning. Hans hovedpersoner forsøger hele tiden at gribe om noget, der er bestandig, men de finder kun deres egen trang, sanselighed og længsel bestandig.²⁸⁹

Det Brønnum har merket seg, er at romanfigurene hos Grøndahl lever i det flyktige, men higer etter det varige. Brønnums begrunnelse for de romantiske trekkene hos Grøndahl knyttes riktignok heller til den postmoderne ideologien enn den kobles til (en forlengelse av) modernismeideologien. Når Grøndahl er *romantiker*, sier Brønnum, er det nemlig også

”i kraft av den egocentri, han skriver frem i sine romaner, (...) hvad mange har set som fællestræk mellom postmodernismen og forrige århundredes romantik. Grøndahl er romantiker.”²⁹⁰

²⁸⁶ Theodor W. Adorno. *Estetisk teori*. Oslo, Gyldendal 1998, s. 235.

²⁸⁷ Thomas Thurah. “Anfægtelsens sprog.” Intervju med Jens Christian Grøndahl i *Weekendavisen*, 7.–13. oktober 1994. (Utsagnet er gjengitt i Slot, 2001, s. 12)

²⁸⁸ Skyum-Nielsen. ”Jens Christian Grøndahl.” I: www.litteraturnet.dk/forfatterprofiler

²⁸⁹ Jacob Brønnum. ”Følelser, stemninger og tilstande. I: www.kb.dk/elib/bio/ny-dk/groen_jc

²⁹⁰ Ibid.

Heidegger snakker om nødvendigheten av å leve ”autentisk”, dvs. med selvinnsikt og ærlighet overfor andre – og overfor seg selv. Å leve inautentisk vil si at man ikke har bevissthet om sin egen følelsesmessige situasjon. Delvis i tråd med platonske tanker (jf. den antikke myten om de to ufullstendige halvdelene), hevder Paz at kjærlighet ikke er en lengsel etter skjønnhet, men et behov for fullstendighet.²⁹¹ Fromm har en teori om skamfølelsens og skyldfølelses opprinnelse (jf. kapittel 6.2), som bygger på forståelsen av at mennesket er et individ som grunnleggende sett står alene. Men det erkjenner behovet for å leve i forening med andre. Skamfølelsen oppstår, ifølge Fromm, når det ikke evner å ta del i en slik forening, hva enten man blir utskilt fra den (slik kunsthistorikeren føler seg avvist av Inès og av Elisabeth), eller mislykkes i å føle kjærlighet (slik kunsthistorikeren opplever sitt forhold til Astrid). Zygmunt Bauman sier: ”Vi vil alle høre til et sted, der vi kan være som vi er, ikke skjule oss.”²⁹² Det jeg-fortelleren i *Tavshed i oktober* gjør i det eksistensielle tomrommet han befinner seg i, er å utfordre sin egen autentisitet. Det viser seg at han har levd inautentisk, i en ”usann” relasjon til Astrid og med en mangelfull forståelse av sin egen situasjon, sine egne behov og sin egen rolle. I fortellerens nåsituasjon (og omtrent halvveis i romanfortellingen) er han kommet frem til følgende erkjennelse: ”Jeg hadde holdt fast. Nu var det på tide at give slip” (s. 129). Her vendes fastholdelsen til sin motsetning. Kunsthistorikeren er blitt fastholdt i det inautentiske, men må velge å bli mer autentisk. Tilstanden av fortielse, forstillelse og skam i oktober skal etter alt å dømme bli erstattet av en mer sannferdig selvforståelse. Blant annet har kunsthistorikerens omgang med den selvfortolkende modernistiske kunsten bidratt til denne erkjennelsen.

I Grøndahls romaner skildres mennesker i en senmoderne virkelighet med oppbrudd, frihet og foranderlighet. Normer og verdier ”flyter”. Men der den postmoderne ideologien fremmer forandringen og bruddet, fremmer Grøndahls romaner behovet for å fastholde noen verdier. *Tavshed i oktober* tar for seg en romantisk og mytebelagt kategori: et kunstikon eller er kjærlighetsideal. Det skjer ved en form for dekonstruksjon. Romanen dekonstruerer, dissekerer og drøfter sitt emne. Fortelleren legger ikke skjul på at både kunsten og kjærligheten er problematiske kategorier i moderniteten. Men nettopp ved å løfte dem fram, anskueliggjør han verdien av dem. Metoden er avsløring og dekonstruksjon, men målet er heling og rekonstruksjon.

²⁹¹ Jf. Paz. *Den dobbelte flamme*.

²⁹² ”Kjærlighet i en flytende verden.” Intervju med Bauman. I: *Morgenbladet*, 25.-31. juli 2003, s. 8.

Forbindelsen mellom romantikk og modernisme i *Tavshed i oktober* er blitt antydnet. Kanskje gir den grunnlag for å tolke *Tavshed i oktober* – muligens også Grøndahls skjønnlitterære arbeider fra og med *Indian summer* – som ”romantisk modernisme”. For denne forfatteren er verken den store kjærligheten eller den store kunsten noen foreldet kategori. Både her og tidligere i forfatterskapet fremholdes meningen i kunsten – og meningen med kjærligheten – i vår egen tid. I sin behandling av kunst og av kjærlighet som temaer i litteraturen, er Grøndahl derfor *både* modernist og romantiker. De to begrepene rommer en motsetning, men også en sterk forbindelse. Der den postmoderne ideologien forteller om autentisitetens oppløsning, fremmer *Tavshed i oktober* nødvendigheten av å finne sin innerste kjerne. Og der postmoderne tanker ironiserer over våre romantiske forestillinger om stor og varig kunst og stor og varig kjærlighet, drøfter *Tavshed i oktober* det meningsfulle ved kunsten og meningen med kjærligheten.

LITTERATUR

1. Jens Christian Grøndahls bøker

Grøndahls utgivelser fra debuten til og med *Stilheden i glas* (1993) ble utgitt av Per Kofod forlag, de følgende utkom på forlaget Rosinante, og bøkene fra og med *Et andet lys* (2003) er blitt utgitt av Gyldendal.

Kvinden i midten, roman 1985

Syd for floden, roman 1986

Rejsens bevægelser, roman 1988

Fragment (sne, aske), tekst- og fotobok (sammen med Finn Naur Petersen) 1989

Det indre blik, roman 1990

Skyggen i dit sted, roman 1991

Sekundernes ensomhed, En rejse i Calcutta, fotobok (sammen med Marianne Grøndahl) 1991

Dagene skilles, roman 1992

Stilheden i glas, roman 1993

Indian summer, roman 1994

Ved flodens munding, essays 1995

Tavshed i oktober, roman 1996

Lucca, roman 1998

Night Mail, essays 1998

Hjertelyd, roman 1999

Hvor vi var lykkelige og *De sorte skove, to skuespil* 2000

Virginia, en fortælling 2000

Et andet lys, roman 2002

Piazza Bucarest, roman 2003

Sihaia ti amo, essay 2005

2. Annen anvendt litteratur (både litteratur det siteres fra og andre anvendte kilder)

Aadland, Erling. *Fortelleren og skriveren. En teoretisk og terminologisk oppklaring*. Oslo, Spartacus 2000.

Aalbæk-Nielsen, Kai. *I tidens ånd. Kærlighed i det 19.–20. århundrede*, b. 4. København, Gyldendal 2003.

Adorno, Theodor W. *Estetisk teori*. Oslo, Gyldendal 1998.

Alberoni, Francesco. *Erotikk*. Oslo, Samlaget 1987.

Alberoni, Francesco. *Forelsking og kjærleik*. Oslo, Samlaget 1987.

Andersen, Jens. "Forfjamsket begær." I: *Berlingske Tidende* 29. mars 2003, "Kultur", s. 8.

Andersen, Per Thomas. "Conquering pain. Personal Narrative and Identity in Jens Christian Grøndahl's *Lucca*." I: *Edda* 1, Oslo, Universitetsforlaget 2005, s. 60–67.

Bale, Kjersti. *Om melankoli*. Oslo, Pax 1997.

Ballebye, Pernille og Follmann Sørensen. "Amatør på strejftog. Samtale med Jens Christian Grøndahl om essayet og offentligheten." I: *Spring* nr. 12, 1998, København 1998.

Barlyng, Marianne. "Det iøjnespringende. Om Jens Christian Grøndhals *Rejsens bevægelser*". I: *Spring* nr. 1 1991, København 1991, s. 90–101.

Barthes, Roland. *Mytologier*. Oslo, Gyldendal 1975.

Barthes, Roland. *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Oslo, Spartacus 2000.

Bauman, Zygmunt. *Flytende modernitet*. Oslo, Vidarforlaget 2001.

Bauman, Zygmunt. "Kjærlighet i et flytende samfunn." (Intervju.) I: *Morgenbladet* 25.–31. juli 2003.

Bauman, Zygmunt. *Flydende kærlighed*. København, Hans Reitzels Forlag 2004.

Beauvoir, Simone de. *Det annet kjønn*. Oslo, Pax 2000.

Benjamin, Walter. *Det tyske sorgespilletets historie*. Oslo, Pax 2004.

Benjamin, Walter. *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo, Gyldendal 1975.

Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax 1995.

Bredsdorff. "Drømmen om en kvinne." I: www.litteraturnet.dk/forfatterprofiler.

- Brøndums encyclopædi*. København, Aschehoug 1996, s. 338.
- Brønnum, Jacob. ”Følelser, stemninger og tilstande”. I: www.kb.dk/elib/bio/ny-dk/groen-jc.
- Bø-Rygg, Arnfinn. ”Kunsten, avantgarden og fremskrittet.” I: Siri Meyer (red.). *Fra estetikk til vitenskap – fra vitenskap til estetikk*. Oslo Universitetsforlaget 1994, s. 55–83.
- Dahlerup, Pil. ”Hvad er modernisme?” I: Asmund Lien (red.). *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. (Foredrag på den XVIII studiekonferanse i IASS, Nordisk institutt). Trondheim, Universitetet i Trondheim 1991, s. 28–43.
- Danto, Arthur C. *Kunstens avslutning*. Oslo, Pax 2006.
- Derrida, Jacques. *Sannheten i maleriet*. Oslo, Pax 2004.
- Eggensen, Dorte Vang. *Den menneskelige tid: En analyse af tid og narrativitet i Alain de Robbe-Grillet's La jalousie og Jens Christian Grøndahls Tavshed i oktober*. Odense, Odense universitet 2000.
- Folkmann, Charlotte. *En drøm om autenticitet? Førstepersonsfortælleren som redningsmand i det postmoderne kaos: En læsning af Peter Høeg og Jens Christian Grøndahl*, København, Københavns universitet 1996.
- Foster, Hal (red.). *Postmodern Culture*. London, Pluto Press 1985.
- Fromm, Erich. *Om kjærlighet*. Oslo, Aventura 1991.
- Gadamer, Hans Georg. ”Estetikk og hermeneutikk.” I: Sissel Lægveid og Torgeir Horgen (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Oslo, Spartacus 2001, s. 137–145.
- Giddens, Anthony. *Modernitetens konsekvenser*. Oslo, Pax 1997.
- Greenberg, Clement. *Den modernistiske kunsten*. Oslo, Pax 2004.
- Grøndahl, Jens Christian. ”Den nye virkelighet.” I: *Fredag* nr. 19, 1988.
- Gundersen, Bjarne Riiser. ”Kunstfilosofisk albatross.” [Med kommentar fra Lars Fr.H. Svendsen] I: *Morgenbladet* 4.–10. mars 2005, s. 27.
- Habermas, Jürgen. ”Modernity – an incomplete project.” I: Hal Foster (ed.): *Postmodern Culture*. London, Pluto Press 1985, s. 3–15.
- Hagen, Erik Bjerck. *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo, Universitetsforlaget 2003.
- Hansen, Thomas Illum. *Tidens øje – rummets blikk*. Odense, Odense universitetsforlag 2001
- Heidegger, Martin. *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo, Pax 2000.
- Heltberg, Bettina. ”I en skov af ord.” I: *Politiken* 29. juni 2001. [Anmeldelse av Grøndahls to skuespill i bokform]. www.politiken.dk, København 2001.

- Holmquist, Ingrid. "Den 'rena relationen' og kvinnofrigjørelsen. Om Inger Edelfeldt, Anthony Giddens och senmoderniteten." I: Jon Haarberg og Anne Birgitte Rønning (red.). *Kjærlighetens institusjoner*, Oslo, Unipax 2002.
- Hopkins, David. *After modern Art 1945–2000*. Oxford, Oxford University Press 2000.
- Hverven, Tom Egil. *Å lese etter familien: Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet*. Oslo, Tiden 1999.
- Illeborg, Cathrine. *Tilværelse og tavshed*. Odense, Universitetet i Odense 1998.
- Jameson, Frederic. "Postmodernism and consumer society." I: Hal Foster (red.). *Postmodern Culture*. London, Pluto Press 1985, s. 111–125.
- Jensen, Elisabeth Møller. "Der er et køn der taler." I: *Kampen om litteraturhistorien: Festskrift til Pil Dahlerup*, København, Dansk lærerforening 2004, her sitert etter et utdrag i Kvinfos nettmagasin *FORUM/* 2.1. 2004.
- Jensen, Steen Bruun. *Når historien er ude – om fortællingen i den moderne roman*, "Indledning" og "Kapittel 7: Skyggen i dit sted – analyse", København, Københavns universitet 1992, s. 1–6 og 63–79.
- Kittang, Atle. *Litteraturkritiske problem*. Bergen, Universitetsforlaget 1975.
- Kittang, Atle. *Ord, bilete, tenking: Artiklar om fiksjonar*. Oslo, Gyldendal 1998.
- Kjørup, Søren. *Kunstens filosofi: En indføring i æstetik*. Roskilde, Roskilde universitetsforlag 2000.
- Krag, Ferdinand Ahm. "Den finske romer fra Danmark." Anmeldelse av *Sihaya ti amo*. I: *Information*, 21. januar 2005, s. 18–19.
- Krauss, Rosalind. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oslo, Pax 2002.
- Krøger, Cathrine. [Bokanmeldelse] I: *Dagbladet* 22. september 2003.
- Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget 1997.
- Kuspit, Donald. *The End of Art*. Cambridge, Cambridge University Press 2004.
- Kuspit, Donald. "Emmet Cole interviews Donald Kuspit." I: www.themodernworld.com/reviews/kuspit.
- Lyotard, Jean-François. *Viden og det postmoderne samfund*. Århus, Slagmark 1996.
- May, Rollo. *Mot til å skape*. Oslo, Aventura 1994.
- May, Rollo. *Kjærlighet og vilje*. Oslo, Dreyer 1977.

Mehren, Stein. *Vår tids bilde som entropi og visjon: 5 postmoderne essays*. Oslo, Aschehoug 1987.

Meyer, Siri (red.). *Fra estetikk til vitenskap – Fra vitenskap til estetikk*. Oslo, Universitetsforlaget 1994.

Meyer, Siri og Kjell Roger Solheim (red.). *Kjærlighetssymposiet*. Oslo, Spartacus 1997.

Nexø, Tue Andersen. "En duft af livet strømmer forbi?" I: *Information* 30. mars 2004, www.information.dk/fremvisning/bogsektion.

Ortega y Gasset, José. *On Love: Aspects on a Single Theme*. London, Victor Gollancz Ltd. 1959.

Paz, Octavio. *Den dobbelte flamme: Kærlighed og erotik*. København, Gyldendal 1997.

Ping Huang, Marianne. "Fortællinger om et triptykon." I: *Synsvikler*, særnummer 2, København 1995, s. 67–106.

Ping Huang, Marianne. "Begærets hulspejl, romanens indgange." I: *Standart* 98-2, www.statsbiblioteket.dk/Standart/98-2/Lucca.

Ping Huang, Marianne. "Jens Christian Grøndahl." I: *Danske digtere i det 20. århundrede*, bind 3, København, Gad 2000, s. 395–404.

Ping Huang, Marianne. "Røgen og asken." I: *Standart* 98-2, www.statsbiblioteket.dk/Standart/2004/Virginia.

Rand, Lizl. "En mands første kærlighed." I: *Berlingske Tidende* 27.10.2000, 1. sektion s. 32.

Reinholdt, Merete. "Fokus i strømmen." I: *Weekendavisen*, 10.–16. september 1999, s. 7
Reinton, Ragnhild Evang og Irene Iversen (red.). *Litteratur og erfaring*, Oslo, Spartacus 2001.

Ricoeur, Paul. "Hva er en tekst? Å forstå og forklare." I: Sissel Lægreid og Torgeir Horgen (red.). *Hermeneutisk lesebok*, Oslo, Spartacus 2001, s. 59–79.

Rougemont, Denis de. *Kärleken och Västerlandet*. Stockholm, Natur och kultur 1963.

Røssaak, Eivind. *Det postmoderne og de intellektuelle: Essays og samtaler*. Oslo, Spartacus 1998.

Schaanning, Espen. *Modernitetens oppløsning: Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo, Spartacus 2000.

Schou, Søren. "Den tabte halvdel." I: *Weekendavisen*, 10.–16. september 1999, s. 7.

Skyum-Nielsen. "Modsprogets proces" og "Det patetiskes genkomst". I: Asmund Lien (red.). *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. [Foredrag på den XVIII studiekonferanse i IASS, Nordisk institutt], Trondheim, Universitetet i Trondheim 1991, s. 322–341.

Skyum-Nielsen, Erik. "Jens Christian Grøndahl." I: www.litteraturnet.dk/danvalg/f_portraet, København 1999.

Skyum-Nielsen, Erik. *Engle i sneen: Lyrik og prosa i 90erne*. København, Gyldendal 2000.

Slot, Anne Birgitte. *En fortælling frem mod identitet og et kærlighedsmøde: En læsning af romanen 'Lucca' af Jens Chr. Grøndahl*. København, Københavns universitet 2001.

Stendhal (psevd. for Henri Beyle). *Om kærlighet*. Oslo, Gyldendal 1995.

Stjernfeldt, Frederik og Søren Ulrik Thomsen. *Kritik af den negative opbyggelighed: 7 essays*. København, Vindrose 2005.

Svare, Helge. *Vennskap*. Oslo, Pax 2004.

Sveen, Dag (red.). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo, Pax 1995.

Svendsen, Lars Fr.H. *Kunst: En begrepsavklaring*. Oslo, Universitetsforlaget 2000.

Svendsen, Lars Fr.H. "Kommentar." I: *Aftenposten* 2. juli 2000, s. 15.

Merleau-Ponty, Maurice. *Øyet og ånden*, Oslo, Pax 2000.

Wallenstein, Sven-Olov. *Bildstrider: Föreläsningar om estetisk teori*. Göteborg, Alfabeta 2001.

Wallenstein, Sven-Olov. "Konst & forskning." I: *Glänta* 4.00, Göteborg 2001.

White, Hayden. *Historie og fortelling: Utvalgte essay*. Oslo, Pax 2003.

Østerberg, Dag. *Det moderne: Et essay om Vestens kultur 1740–2000*. Oslo, Gyldendal 1999.

SAMMENDRAG

Tavshed i oktober av Jens Christian Grøndahl ble utgitt i Danmark i 1996. Postmoderne teorier proklamerte da ikke bare de store fortellingenes død, men også Kunstens avslutning. Som alternativ til den store kunsten holdt mange frem den mindre betydningsfulle kunsten, en kunst som ikke knyttes til autentisitet og kunstnerindividualitet, men til situasjon og konsept. Også kjærligheten er blitt fremstilt som en flyktig kategori i det som kalles en flytende modernitet.

Jens Christian Grøndahls forfatterskap viser vilje til å undersøke psykologiske og estetiske problemer. Refleksjonene er påtrengende og dybdeborende; her kobles en retrospektivt fortellende, skjønnlitterær struktur til en drøftende essayistisk form. Et interessant trekk ved forfatterskapet er den ambivalensen som ofte oppstår når leseren møter teksten. Resepsjonen vitner om at bøkene tolkes på mange måter, og at tolkninger kan motsi hverandre. Er bøkene banale, ironiske eller rett og slett fulle av eksistensielt alvor? Jeg hevder det siste.

Tavshed i oktober rommer tomhet, sorg og melankoli. ”Hold fast” er et emblematiske uttrykk i romanen. Men hva er det egentlig som brister, og hva er det som skal holdes fast? Hvilken rolle spiller kjærligheten for denne fastholdelsen? Og hva med kunsten?

I innledningen til denne hovedoppgaven gjør jeg rede for mitt prosjekt, og for den litteraturvitenskapelige tilnærmingen. Kapittel 2 presenterer forfatteren og resepsjonen. I kapittel 3 drøftes det jeg kaller kjærlighetsmøtet i *Tavshed i oktober*. Her inngår også noen generelle teorier om kjærlighet og modernitet. Kapittel 4 handler om kunstmøtet i *Tavshed i oktober*. Det analyseres på bakgrunn av senmoderne teorier om kunst og estetisk erfaring. Det avsluttende kapittel 5 viser hvordan dobbelttemaet kunst/kjærlighet utgjør en gordisk knute: Både kunst og kjærlighet representerer truede verdier. I *Tavshed i oktober* forsvares begge. Dobbelttemaet gir dertil nøkkelen til forståelsen av romanhandlingens *plot*: kvinnen som forsvant. Hovedoppgavens konklusjon er at *Tavshed i oktober* er et romantisk forsvar for modernistiske verdier. Når det gjelder kunst og kjærlighet, er boken også et tidlig kampskrift mot postmoderne teorier – fra en forfatter i utakt med ”sin tid”. Der postmoderne tanker ironiserer over våre romantiske forestillinger om stor og varig kunst og stor og varig kjærlighet, drøfter *Tavshed i oktober* det meningsfulle ved kunsten og meningen med kjærligheten. Til slutt antyder jeg at en egnet betegnelse på Grøndahls prosjekt kan være ”romantisk modernisme”.