

# Bestialitetens groteske historie

En lesning av det groteske i Jens Bjørneboes *Bestialitetens historie*, med vekt på effekt og på fortellerstemmens rolle.



**Ingar Sandvær**

Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og  
språk i Lektor- og adjunktprogrammet

Instituttet for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Våren 2011



© Ingar Sandvær

2011

Bestialitetens groteske historie

Ingar Sandvær

Forsidebilde: Jacques Callots (1592-1635) ”De hengtes tre” fra bildeserien *Les Grandes Misères de la Guerre*

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

Trykk: Representralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

I denne masteroppgaven gjøres en analyse av Jens Bjørneboes *Frihetens øyeblikk* (1966), *Kruttårnet* (1979) og *Stillheten* (1973), som til sammen utgjør trilogien *Bestialitetens historie*. Målet er å undersøke hvordan det groteske blir uttrykt i bøkene og hvilken effekt det skaper. Fortellerens rolle og personlige utvikling gjennom de tre bøkene står sentralt i forhold til det groteske. Begrepet k atharsis, fra Aristoteles *Om diktetekunsten*, blir avslutningsvis ogs a brukt i sammenheng med hvilken effekt det groteske har p a fortelleren.

Det groteske er en omfangsrik estetisk teori med et bredt nedslagsfelt, p a den m aten at det kan anvendes i b ade kunstteori, litteraturvitenskapen og andre nyere medier som film og fjernsyn. Oppgaven gj or innledningsvis rede for sentrale kjennetegn ved det groteske og diskuterer forholdet mellom de to r adende retningene, representert ved Mikhail Bakhtin og Wolfgang Kayser. Deretter f olger en kort redegj orelse av tiln ermingsm aten som er valgt, med s arlig vekt p a hermeneutikk, pragmatikk og forfatter-forteller-problematikk.

Analysene begynner med et innledende kapittel som tar for seg fortelleren og hvordan han fremstiller fortellingen i de tre b okene. Her belyses den spr aklige tonen og sammenhengen med essayet som sjanger. I de tre neste kapitlene, ett for hver bok, gj ores selve analysene med s arlig vekt p a det groteske spr aket. Der trekkes det frem utvalgte tekstpassasjer for  a illustrere det groteskes ulike kjennetegn. Fortellerens personlige utvikling blir utf orlig kommentert i hvert kapittel og viser hvordan han uttrykker et  nske om  a oppleve indre ro og fred i m etet med grusomhetene han beskjeftiger seg med. I denne forbindelse er ironien og den kj olige tiln ermingsm aten sentral.

Avslutningsvis diskuterer jeg om man kan snakke om en renselse (k atharsis) av fortelleren, noe analysene har antydnet. Og jeg fors oker  a konkludere med hvilken retning av det groteske som i st orst grad gj or seg gjeldende gjennom hele trilogien.



## **Takk!**

Det er på sin plass å takke. Mange fortjener takk og pris, men bare få er utvalgt ved navn.

En helt spesiell takk går til Harald Bache-Wiig, min veileder. Du har hele tiden hjulpet meg til å arbeide målrettet og konstruktivt med oppgaven. Med ditt naturlige engasjement for mer enn bare akademia, og ikke minst din gode evne til å motivere. Jeg har satt stor pris på de spennende samtalene som veiledningstimene har bestått av.

Takk også til min usigelig tålmodige, forståelsesfulle og vakre kone, Susanne. Du har holdt ut med forholdsvis sneversynte og ustabile meg i et helt år. Midt oppe i alt annet har du tatt deg tid til å interessere deg for arbeidet mitt.

Resten av familien min fortjener også ros for å vise interesse og engasjement, takk.

Mine kjære medstudenter, takk for samtaler om både fag og tull, spesielt til Hans og Thomas Anton, som har vært viktige støttespillere i et relativt ensomt og ensidig liv på Øvre Blindern. Og andre utenomuniversitetlige venner, mange takk for tålmodighet og interesse.



## INNHold

<b>SAMMENDRAG .....</b>	<b>3</b>
<b>TAKK! .....</b>	<b>5</b>
<b>INNHold .....</b>	<b>7</b>
<b>KAPITTEL 1.....</b>	<b>9</b>
- INNLEDNING .....	9
<i>Forskningsoversyn.....</i>	<i>10</i>
<i>Oppgavens mål og oppbygning .....</i>	<i>11</i>
<b>KAPITTEL 2.....</b>	<b>14</b>
- TEORI .....	14
<i>Billedkunsten .....</i>	<i>15</i>
<i>Det groteske i litteraturen.....</i>	<i>18</i>
<i>Grotesk ambivalens og andre konvensjoner.....</i>	<i>18</i>
<i>Ironi, satire og sort humor .....</i>	<i>20</i>
<i>Den glade latter.....</i>	<i>21</i>
<i>Bakhtin versus Kayser .....</i>	<i>23</i>
<b>KAPITTEL 3.....</b>	<b>28</b>
- FREMGANGSMÅTE .....	28
<i>Hermeneutikk.....</i>	<i>28</i>
<i>Nærlesning.....</i>	<i>31</i>
<i>Pragmatisk perspektiv .....</i>	<i>32</i>
<i>Forfatter-forteller-problematikk.....</i>	<i>34</i>
<b>KAPITTEL 4.....</b>	<b>37</b>
- FORTELLERSTEMMEN .....	37
<i>Det formidlende mellomledd .....</i>	<i>37</i>
<i>En tilbaketrukket flanør .....</i>	<i>41</i>
<i>En ironisk essayist .....</i>	<i>43</i>
<b>KAPITTEL 5.....</b>	<b>48</b>
- FRIHETENS ØYEBLIKK.....	48
<i>"De vakreste tegninger av utsøkte lidelser" .....</i>	<i>49</i>
<i>De små bjørnene.....</i>	<i>52</i>
<i>"Jeg har i hele mitt liv ikke sett maken til bilder" .....</i>	<i>54</i>
<i>Praiano-papirene.....</i>	<i>56</i>
<i>Dobbeltgjengerne .....</i>	<i>57</i>
<i>Blodet.....</i>	<i>60</i>
<i>Melancholia .....</i>	<i>61</i>
<i>"Hva er det som gjør at grusomhet kaller på latteren?" .....</i>	<i>63</i>
<i>Buddha in der Glorie.....</i>	<i>64</i>
<i>Frihetens øyeblikk.....</i>	<i>66</i>
<i>Lemuria.....</i>	<i>68</i>
<b>KAPITTEL 6.....</b>	<b>72</b>
- KRUTTÅRNET.....	72
<i>Galskap og karnevalisme.....</i>	<i>72</i>
<i>Homo lupus.....</i>	<i>75</i>
<i>"Blod og dritt og vind og stjerner" .....</i>	<i>77</i>

"Et rolig hjerte" .....	80
"Dette helvetes, fordømte foredraget" .....	82
"Han bygget om vårt bilde av verden!" .....	86
<b>KAPITTEL 7</b> .....	<b>90</b>
-    STILLHETEN .....	90
"Hele kloden blødde" .....	91
"Så lenge man har noe å le av" .....	93
Hernando Cortez .....	95
"Jeg tar først forhørsmetodene" .....	97
"Det skjedde i de dage" .....	98
"Vik fra meg Satanas!" .....	100
Grotesk realisme .....	102
"Noe som ligner ro og klarhet" .....	103
"Jeg har sett nok nu" .....	104
<b>KAPITTEL 8</b> .....	<b>109</b>
-    KONKLUDERENDE DEL .....	109
Kátharsis .....	111
Fornyelse eller fremmedgjøring .....	114
<b>LITTERATURLISTE</b> .....	<b>117</b>



# Kapittel 1

## - Innledning

”Jens Bjørneboe er en vesentlig del av norsk etterkrigshistorie”<sup>1</sup>, ble det sagt i Dagsrevyen på NRK, i forbindelse med utgivelsen av andre og siste bind i biografien om Bjørneboe av Tore Rem. Biografien skapte ny interesse for den radikale forfatteren, som i sin samtid ble mye omtalt på grunn av hans samfunnsengasjement og provoserende utspill. Oppmerksomheten biografien fikk, er illustrerende for hva slags bilde man har av Bjørneboe i norsk kulturhistorie. Han står igjen som en viktig stemme i den norske offentligheten, og mange har etterspurt en lignende stemme etter hans død.

I løpet av sin relativt korte litterære periode ga han ut 14 romaner, 5 diktsamlinger, 6 skuespill og et utall essays og artikler. Han har skrevet om medisinske forsøk under 2. verdenskrig, skolevesenet og fengselsvesenet, og han brukte pressen flittig for å skape interesse omkring temaene han undersøkte. I de seneste utgivelsene kommer interessen for det ondes problem tydeligere og tydeligere frem. I et intervju i forbindelse med utgivelsen av *Frihetens øyeblikk* (1966), sier Bjørneboe selv at det er dette temaet han har forsøkt å uttrykke i alt han har skrevet tidligere<sup>2</sup>. Men det er i trilogien om bestialitetens historie prosjektet eksplisitt blir uttrykt, og det er nettopp denne trilogien som har blitt stående som hans hovedverk.

*Bestialitetens historie* er en personlig fremstilling av Europas blodige historie, og gir ikke på langt nær en så ryddig fremstilling av historien som tittelen på trilogien påstår. Romanene kretser rundt omfattende temaer som frihet, sannhet, rettferdighet, ondskap, og ikke minst bestialitet. Blodige historiske hendelser, torturmetoder og massakrer blir fremstilt i den rekkefølgen fortelleren selv finner det for godt å legge det frem. Det er ingen kronologisk gjennomgang, men fortellingen utfolder seg snarere i takt med fortellerens utvikling. Sjangermessig kan den dermed sammenlignes med en dannelses- eller utviklingsroman, der fortelleren når frem til ny erkjennelse gjennom den intellektuelle vandringsen i bestialitetens historie<sup>3</sup>.

Personlig har jeg lenge vært fascinert av Bjørneboes forfatterskap, hans evne til å formidle undring og kritikk rettet mot menneskenes ødeleggelser mot hverandre gjorde meg

---

<sup>1</sup> Dagsrevyen, NRK1, 07.09.10. NRK©2011. <http://www.nrk.no/nett-tv/indeks/228210/> (06.05.11)

<sup>2</sup> “Jens Bjørneboe om “Frihetens øyeblikk”, NRK©2011. [http://www.nrk.no/video/jens\\_bjorneboe\\_om\\_frihetens\\_oyeblikk/27BC9BC217E8B411/emne/Frode/](http://www.nrk.no/video/jens_bjorneboe_om_frihetens_oyeblikk/27BC9BC217E8B411/emne/Frode/) (06.05.11)

<sup>3</sup> Per Thomas Andersen, *Norsk litteraturhistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2001), 469.

interessert i ung alder. Hans rike språk og saklige, men reflekterte fremstilling av grusomheter i historien har fortsatt evnen til å engasjere så vel unge som gamle lesere. Tematikken og den brutale fremstillingen engasjerte i alle fall meg umiddelbart. Råheten i skildringene av grusomhetene gjorde inntrykk, og gjorde at det billedlige ved romanene satte tydelig spor i hukommelsen. Jeg opplevde at lesningen på en særpreget måte utvidet mitt åndelige og intellektuelle perspektiv. Når jeg senere fikk muligheten til å gjøre et større arbeid med et selvvalgt tema innenfor nordisk litteratur, var *Bestialitetens historie* et naturlig valg. Mitt umiddelbare personlige mål var å finne ut av hva det var ved bøkene som engasjerte meg på den spesielle måten, og dermed oppsto forbindelsen med det groteske billedspråket.

Men det er mer enn personlig fascinasjon som avgjør mitt valg av oppgave. Det er lenge siden det er gjort en litteraturvitenskapelig analyse i forbindelse med Bjørneboes verker, og jeg ønsker å rette søkelyset mot en sentral del av forfatterskapet i håp om å kunne bestemme nærmere skrivemåte og estetisk særpreg.

### **Forskningsoversyn**

Å her gi en fullstendig bibliografi over hva som er skrevet om Jens Bjørneboe, vil for det første være helt unødvendig med tanke på oppgavens problemstilling, for det andre vil det bli en altfor stor oppgave. Det er skrevet mye over en relativt lang periode, men jeg vil trekke frem enkelte arbeid og vise mangfoldet i utgivelsene. Utgivelser om det groteske som litterært virkemiddel lar jeg ligge siden det er et enda større felt, og jeg nevner flere av de viktigste utgivelsene senere i oppgaven.

”Jens Bjørneboes trilogi om bestialitetens historie er et sentralt verk i nyere norsk litteratur. Men det er ikke like litterært vellykket i alle deler”. Dette skriver Per Thomas Andersen i *Norsk litteraturhistorie* (2001). Dette forholdet kan nok noe av grunnen til den manglende entusiasmen for litterære studier av nettopp disse bøkene. For vel er det skrevet mye om Bjørneboe, men det er overraskende få som har en litteraturvitenskapelig tilnæringsmåte. Det biografiske får ofte stor plass, der Tore Rem med utgivelsen av de to bindene *Sin egen herre* (2009) og *Født til frihet* (2010) står som den viktigste bidragsyteren, sammen med Fredrik Wandrupps *Jens Bjørneboe: mannen, myten og kunsten* (1984).

Bjørneboe og antroposofien har også vært under lupen, som i *Metafysikk og selvmord: et essay om Jens Bjørneboe og antroposofien* (1996) av Kaj Skagen, og i Inge S. Kristiansens *Jens Bjørneboe og antroposofien : en analyse av esoteriske og mytologiske motiver med hovedvekt på det sene forfatterskapet* (1989).

Ellers fins det utgivelser fra vidt forskjellige fagfelt. Det finnes for eksempel flere hovedoppgaver om Bjørneboe ved instituttet for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk, som Inge Knoffs *Det unike og det unyttige: Jens Bjørneboe som dandy og anarkist, gjennom en lesning av Uten en tråd og Frihetens øyeblikk* (2006). Flere av disse tar utgangspunkt i Bjørneboes skjønnlitterære verk, og gjør analyser i forbindelse med idéhistoriske emner eller med samfunnsintusjoner som skole og fengsel. En pedagogisk tilnæringsmåte er brukt i *Pedagogen Jens Bjørneboe: i artikler og romanen Jonas* (1986) av Elin Stokkenes, mens et medisinske perspektiv er lagt til grunn i fagboken *Psykoterapi og bestialitetens historie* (2007) av Eva Dalsgaard Axelsen.

Noen rent litteraturfaglige bidrag fins det selvsagt også. Laila Aases *Om Haiene av Jens Bjørneboe* (2006), er en av disse og fungerer nærmest som en lærebok og hjelp til analyse av *Haiene* (1976). Det er også levert mange hovedoppgaver i nordisk litteratur ved flere av landets universiteter, som for eksempel *Finnes det en tematisk enhet i Jens Bjørneboes roman "Haiene"?* (1981) av Wenche Sandsten. Men felles for alle disse hovedoppgavene er at de er skrevet før 1990, og de fleste før 1980. Det er altså, med noen få unntak, flere tiår siden det er gjort noen litterær analyse av Bjørneboes bøker. Dette gjør min motivasjon for oppgaven enda tydeligere, siden jeg kanskje kan være med på å tilføre noe nytt i forskningen omkring Bjørneboes forfatterskap.

Ingen har heller, så langt jeg vet, beskjeftiget seg spesielt med det groteske, selv om det har en såpass sentral plass i flere av verkene, og særlig *Bestialitetens historie*. Dette anser jeg for å være et utforsket område, og et nytt perspektiv kan dermed gis både i forbindelse med det groteske som litterært fenomen, og det som anses å være Bjørneboes hovedverk. Det fins mye litteratur om det groteske, men jo mer teoriene blir anvendt, jo mer nøyaktige og interessante vil de bli. Dermed mener jeg at jeg har funnet en ny inngang til Bjørneboes trilogi, og som fortjener å bli undersøkt.

### **Oppgavens mål og oppbygning**

Ovenfor har min motivasjon for arbeidet med *Bestialitetens historie* kommet frem. Det er verdt å nevne at når jeg velger å arbeide med *Bestialitetens historie*, velger jeg samtidig bort bøker som kunne vært aktuelle å knytte opp mot det groteske. Det være seg *Uten en tråd* (1966) som skildrer seksuelle utskeielser av ulik art, *Haiene* (1974) som også inneholder en del groteske og bestialske skildringer, som for eksempel beskrivelsen av haienes fordøyelsessystem, eller *Før hanen galer* (1952) som tar for seg medisinske eksperimenter

under 2. verdenskrig. Men jeg velger å konsentrere meg om trilogien *Bestialitetens historie*, som med tre bøker er mer enn tilstrekkelig med tanke på oppgavens omfang.

Jeg vil altså gjøre en lesning av trilogien med særlig vekt på det groteske.

Undersøkelsen av hvordan fortelleren forholder seg til det groteske vil være en sentral del av dette. Den overordnede problemstilling lyder: Hvilken effekt skaper det groteske i *Bestialitetens historie* av Jens Bjørneboe, og hvilken rolle spiller fortelleren i denne sammenhengen? For å utdype denne opererer jeg med flere målsetninger. Målet med oppgaven er å undersøke hvordan det groteske uttrykkes i trilogien, og hvilken effekt det skaper. Det vil komme frem at det især er to forskere som gjør seg gjeldende i utforskningen av det groteske, og de stiller med et ganske ulikt utgangspunkt. Jeg vil forsøke å vise hvilken av de to hovedretningene som i størst grad gjør seg gjeldende i bøkene. For å få dette forholdet klarlagt, vil jeg vise hvordan de ulike kjennetegnene kommer til syne og hva de gjør med teksten. Fortellerens rolle vil stå helt sentralt i oppgaven. Jeg vil kommentere hans personlige utvikling fra første til siste bok, og se hvordan han forholder seg til det groteske billedspråket og den bestialske historien han arbeider med. I forbindelse med fortellerens rolle vil jeg avslutningsvis forsøke å se hans personlige prosess i sammenheng med Aristoteles' begrep *kátharsis*.

Jeg har disponert oppgaven slik at jeg i neste kapittel gjør rede for sentrale deler av teorien omkring det groteske. Der vil jeg vise hva som kjennetegner motivene og språket i en groteske, samt si noe om diskusjonen mellom de to viktigste oppfatningene av det groteske. Deretter følger et kapittel om fremgangsmåte, der jeg sier noe om hvordan jeg forholder meg til det hermeneutiske perspektivet med tanke på samspillet mellom del og helhet. Jeg kommenterer også mitt ståsted i forhold til de litteraturteoretiske skolene og hvordan jeg vil arbeide med nærlesning som metode i analysene. I dette kapittelet vil jeg også si noe om hvordan jeg forholder meg til forfatter-forteller-problematikken, som jeg anser for å være sentralt i arbeidet med Bjørneboe.

Kapittel fire er et innledende analysekapittel med fokus på fortellerstemmen. Det er meningen at denne delen skal fungere som et bakteppe for de videre analysene, og jeg vil der kommentere den språklige stilen, knyttet opp mot essayet som sjanger, og ironien som virkemiddel. Etter dette vil jeg i tre kapitler, ett for hver bok, foreta litterære analyser som er særlig rettet mot det groteske språket og fortellerens utvikling. Her vil jeg presentere det jeg legger til grunn for konklusjonen som følger i det avsluttende kapittelet. I denne siste delen vil jeg oppsummere hovedpunktene i analysene, før jeg tar for meg begrepet *kátharsis* sammen med fortellerens utvikling. Deretter vil jeg forsøke å besvare oppgavens problemstilling, som

altså er å undersøke den groteske effekten og hvilken retning som i størst grad gjør seg gjeldende.

## Kapittel 2

### - Teori

Det groteske er et mangslungent begrep som har røtter langt tilbake i tid og har et bredt nedslagsfelt på den måten at det kan anvendes i både billedkunsten, arkitekturen og litteraturen. Dette kapittelets overordnede mål er å gjøre rede for noen hovedpunkter knyttet til begrepet, noe som er viktig å ha på plass siden jeg vil anvende dette på de senere analysene. De fleste teoretikere synes å være enige i at det groteske er vanskelig å definere, siden det har en så lang tradisjon og endrer seg i takt med historien. Noël Carroll, amerikansk filosof og en av de seneste bidragsyterne jeg forholder meg til i denne oppgaven, forsøker å definere det groteske, men det kulminerer nærmest i spørsmålet: ”Is there any way to find unity in such an unruly concept? Or is the concept of the grotesque so heterogeneous that it is itself grotesque?”<sup>4</sup> Dette er et treffende spørsmål, og fungerer samtidig som en slags definisjon. Det er et stort og sammensatt felt, men det er også nettopp dette som kjennetegner det groteske.

Men enkelte holdepunkter finnes det heldigvis. Begrepet har en klar forankring i billedkunsten, og nettopp dette kan være en god inngang for å forstå hvordan begrepet brukes i litteraturen. Jeg vil si litt om ordets opphav, men jeg vil fatte meg i korthet og heller konsentrere meg om billedkunstnere som blir nevnt i *Bestialitetens historie*, og da særlig Jacques Callot. Etter dette vil jeg bevege meg videre til hvordan det groteske har kommet til uttrykk i litteraturen på ulike måter, samt forsøke å redegjøre for utvalgte kjennetegn for det groteske.

Det vil komme frem at det særlig er to teoretikere som er viktig i groteskeforskningen. Det gjelder den russiske filosofen og litteraturviteren Mikhail Bakhtin, som tar utgangspunkt i middelalderens latterkultur, og den tyske litteraturviteren Wolfgang Kayser, med et mer moderne utgangspunkt. Jeg vil vie plass til diskusjonen mellom Bakhtins og Kaysers ulike syn på det groteske, for så å snevre inn min egen forståelse av hvordan det groteske kan anvendes i forbindelse med *Bestialitetens historie*. Det meste av annen litteratur omkring det groteske tar utgangspunkt i Bakhtin og Kayser, men de er allikevel viktige ved at de sammenfatter begge teorisyne, og åpner for muligheten til å sette dem opp mot hverandre og trekke inn nye elementer. En av disse er den danske litteraturviteren Helge Nielsen, som i

---

<sup>4</sup> Noël Carroll, “The Grotesque Today: Preliminary Notes Toward a Taxonomy” i *Modern Art and the Grotesque* (New York: Cambridge University Press, 2009), 295.

boken *Det groteske* (1976) redegjør for den historiske utviklingen og konvensjonene til fenomenet det groteske. Nielsens bok vil bli nevnt ved flere anledninger.

### **Billedkunsten**

Ordets opprinnelse kan være til god hjelp for å danne et første bilde av hva det groteske dreier seg om. På 1480-tallet ble det under utgravninger av blant annet den romerske keiseren Titus' palass funnet ornamentikk og malerier i ruinene som alle var kjennetegnet av skapninger med en merkelig sammensetning av mennesker, dyr og planter. Disse maleriene ble funnet i grotter og ruiner, og fikk dermed navnet *la grottesca* som stammer fra italienske *grotta* som igjen betyr grotte<sup>5</sup>. Selv om ordets opprinnelse stammer fra disse funnene, er det ikke dermed sagt at den groteske tradisjonen i kunsten startet her. Det er ikke vanskelig å se koblingen til antikkens gudeverden, som besto av figurer som minotauren med en kraftig, hårete menneskekropp og et stort oksehode, eller kentauren med hestekropp og menneskehode. Det er også mulig at grottekunsten kan ha røtter helt tilbake i egyptisk-kretisk labyrintkult, som kan ha eksistert omkring 1500-2000 f.kr.<sup>6</sup>. Dermed kan vi si at tradisjonen er lang og vanskelig å datere, men allikevel er etymologien nyttig som et utgangspunkt.

I *Bestialitetens historie* nevner fortelleren flere kunstnere som han på en eller annen måte er fascinert av. En av dem er Jacques Callot (1592/93-1635), hvis verk også pryder førsteutgavene av *Frihetens øyeblikk* (1966), *Kruttårnet* (1969) og *Stillheten* (1973), samt Gyldendals nyutgitte utgave av hele trilogien i 2010. Callots verker ble i 1620 betegnet som mønster på det groteske<sup>7</sup>, så det levner liten tvil om at han hører hjemme i en redegjørelse om det groteske. Det er særlig to bilder som blir trukket frem: *Den hellige Antonius fristelser* og et bilde fra serien kalt *Le Grandes Misères de la guerre*, som forestiller et stort tre med en mengde hengte mennesker, hengende som frukt. I begge disse bildene er det mange kjennetegn som er tilknyttet den groteske stilarten.

*Den hellige Antonius fristelser* er et stort, detaljrikt bilde som viser demoner og andre djevleske figurer. Det særlig groteske ved dette bildet er de sammensatte figurene som er så detaljert tegnet med alle sine utvekster og abnormiteter. Det fins rynkete, hårete og ildsprutende drageaktige djevler, flere er sammensatt av noe som kan ligne på en fiskekropp med en lang snabel og med pigger på ryggen, eller det kan være tynne skjelettliggende figurer som stikker fremmedlegemer inn i ulike kroppsåpninger. Ved første øyekast kan en se det abnorme ved alle disse skapningene, de kan nesten se morsomme og eventyraktige ut, men de

---

<sup>5</sup> Helge Nielsen, *Det groteske* (København: Berlinske bibliotek, 1976), 59.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 63.

kaller kanskje enda sterkere på en følelse av uhygge. Denne ambivalensen mellom det uhyggelige og det komiske er et klassisk kjennetegn ved det groteske<sup>8</sup>, i billedkunsten såvel som i litteraturen, og fungerer nærmest som en overordnet konvensjon.

Callot var også karikaturtegner og tegnet gjerne ned motiver fra maskedramaet i sin samtid. I disse karikaturene kan en kanskje enda enklere se sammenblandingen av det komiske og det uhyggelige. Det kan være en klovneaktig figur, ofte med en tydelig markert utstående mage og ansiktet kan være dekt av en maske med lang nese. Motivet er jo tatt fra underholdningen, maskedramaet, men tilskueren vil automatisk også legge merke til det skremmende ved de tydelige kroppslige attributtene som mage eller pukkelrygg. Disse kroppslige abnormitetene hører også hjemme i det groteske, det er ofte et overveldende fokus på det unormale, det som skiller seg fra det naturlige. Og særlig oppmerksomheten omkring kroppsåpninger og det som stikker ut av kroppen; nese, penis, munn, anus, er påfallende. Nielsen siterer Gradmann som sier om grotesken<sup>9</sup> at den er kjennetegnet av: ”Dynamikken, den irrationale ”handling” i skiftet mellom det endnu mulige og det umulige”<sup>10</sup>. Dette forklarer noe av den ambivalens mellom komikk og uhygge man kan føle når man er tilskuer til et grotesk bilde.

Disse kjennetegnene hører ikke hjemme i det andre bildet, der en rekke henrettede henger i et tre. Fortelleren i *Bestialitetens historie* kaller dette bildet for *De hengtes tre*<sup>11</sup>. Her er det en langt tyngre stemning som preger bildet, og det er lite som kaller på latteren. Det groteske fremstilles på en annen måte, og kan forklares som en *kald groteske*. Nielsen skriver om denne type grotesk stil at ”Fotografisk præcision ved gengivelse af isolerede dele bliver uden et overgribende mål til et forvrænget billede af virkeligheden”<sup>12</sup>. I kunstneriske uttrykk der dette blir gjort, fremstår verden som fremmed fra begynnelsen av<sup>13</sup>. Dermed er det ikke nødvendig å legge inn normbrytende fenomener for å skape en grotesk effekt. Denne kalde grotesken kan anvendes på Callots bilde, som har en realistisk og nærmest fotografisk gjengivelsespresisjon. Det er en gjengivelse av en episode under Frankrikes erobring av Lorraine, noe også resten av bildeserien er<sup>14</sup>. Tilskueren får ingen forklaring på ytre omstendigheter, men blir selv tvunget til å skape en sammenheng ut fra det han ser. Med et

---

<sup>8</sup> Ibid, 45.

<sup>9</sup> Den grammatiske formen ”grotesken” er en unaturlig konstruksjon i det norske språket, men brukes tilsynelatende uproblematisk i både svensk og dansk litteratur. Jeg velger dermed å anvende termen som hjelp til variasjon i språket, og mener med det å uttrykke det samme som det ”det groteske” impliserer.

<sup>10</sup> Nielsen 1976, 60.

<sup>11</sup> Uten at jeg har klart å spore opp opphavet til denne tittelen, men jeg vil herfra bruke den samme tittelen.

<sup>12</sup> Nielsen 1976, 31.

<sup>13</sup> Wolfgang Kayser, *Grotesque in Art and Literature* (New York, Columbia University Press, 1981), 148.

<sup>14</sup> Store norske leksikon, [http://www.snl.no/Jacques\\_Callot](http://www.snl.no/Jacques_Callot) (26.08.10)



slikt utgangspunkt kan den sammenhengen som blir skapt være vanskelig å forene med den virkeligheten en selv tilhører, dermed blir den verden vi opplever i bildet en fremmed og skremmende virkelighet.

Sentralt ved *De hengtes tre* er også den groteske tingliggjøringen, som henger sammen med den realistiske fremstillingen. Menneskene, både de som henger i treet og vaktene med sine lange spyd og staselige hatter, samt prestene som i de seremonielle draktene gjennomfører sine religiøse gjøremål, fremstår alle som marionetter og ikke individuelle personer. De tegnede figurene spiller bare en rolle i den enkle handlingen som foregår på bildet: de henger forbrytere. Denne forskyvningen av menneskets rolle får en grotesk effekt ved at ”det meningsgivende overled mangler og kategorier som kausalitet og finalitet er sat ud af spillet, [da] faller verden fra hinanden i kaotiske fragmenter og realitetspartikler [...]”<sup>15</sup>. *De hengtes tre* gir også assosiasjoner til livets tre, der de døde kroppene fungerer som en grotesk erstatning for den friske frukten. På den måten problematiseres dikotomiparet død-liv, som Mikhail Bakhtin er svært opptatt av, noe jeg kommer tilbake til senere.

Andre billedkunstnere som blir nevnt i trilogien, er Hieronymus Bosch (1450-1516), som i hovedverkene sine har en helt annen stil enn Callots realistiske strek. Et av hovedverkene er *Lystenens hage* (1504) og er av en mer fantastisk art. Han viser en voldsom, fantasifull sammenblanding og forvrengning av mennesker, dyr og planter. I *Lystenens hage* er det en mengde mennesker som bader i vellyst, i herlig harmoni med både landskapets merkelige bobler, rosa slott, kjempefugler og tamme dyr av alle slag. Det er vanskelig å skille mellom hva som er mennesker og hva som er dyr, og landskapet består av unaturlige fargekombinasjoner, den normale virkelighetsoppfatning er snudd på hodet, eller snarere ugjenkjennelig.

Ved å se på billedkunsten kan man finne en god inngang til det groteske som kunstform og skape seg et, om enn et lite, bilde av hva begrepet inneholder. Callots bilder har her gitt mulighet til å si noe om blandingen av det komiske og uhyggelige, kroppslig fokus, det realistiske og menneskets tingliggjøring. Når bildene i tillegg blir nevnt i *Bestialitetens historie* slik at man på den måten tidlig kan sette fokus på bøkene, er det liten tvil om at denne inngangen er fruktbar. Kjennetegnene jeg har beskrevet overfor vil naturligvis bli trukket frem igjen i min videre redegjørelse av begrepet, men med et tydeligere fokus på litteraturen.

---

<sup>15</sup> Nielsen 1976, 30-31.

## Det groteske i litteraturen

Det groteske har kommet til uttrykk på ulike måter i svært forskjellige litterære verk opp gjennom historien. Dantes *Den guddommelige komedie* (omkring 1307-) er full av beskrivelser av demoner og figurer som har likhetstrekk med det som ble funnet i ruinene i Roma og det man finner i bildene hos for eksempel Callot og Bosch. Særlig viktig er fortellingene om Gargantua og Pantagruel av François Rabelais (1493-1553), som er grunnlaget for Bakhtins bok om latterkulturen og det groteske<sup>16</sup>, men det finnes også i senere klassikere som *Gullivers reiser* (1726), i tidlige gotiske skrekkfortellinger omkring 1800-tallet<sup>17</sup>, og i mer moderne klassikere som Günter Grass' *Blikktrommen* (1959). Begrepet har opp gjennom tidene hatt noe ulik betydning, men jeg kommer ikke til å bruke mye tid på å gjennomgå begrepsutviklingen, men heller konsentrere meg om de forklaringene som kan anvendes uavhengig av historisk epoke. Det Wolfgang Kayser og Mikhail Bakhtin har skrevet om emnet, vil som sagt være særlig viktig for å finne min egen forståelse av begrepet.

Før jeg kommer dit, er det naturlig å først forklare nærmere hva som ligger i begrepet, hva det betyr at noe er grotesk i en litterær mening. En del av dette vil også være å forstå hva som skiller begrepet fra andre sjangre som satire og sort humor. Her vil jeg i det følgende først si noe om det groteskes felles konvensjoner, før jeg går mer inn på Kaysers og Bakhtins ulike fokus.

## Grotesk ambivalens og andre konvensjoner

Det er en rekke ulike konvensjoner som kjennetegner det groteske. Selv om begrepet opp gjennom historien har vært oppfattet ulikt, er det enkelte elementer som har blitt stående. Det som stadig går igjen i den groteske litteraturen uansett hvilken periode det er snakk om, er *ambivalensen mellom uhygge og komikk*, som jeg også har nevnt i forbindelse med billedkunsten. Nielsen beskriver dette med utgangspunkt i Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* (1956), der personkarakteristikkene, både hva væremåte og utseende gjelder, kaller på latteren og uhyggen på samme tid. Rent fysisk består den gamle damen, Claire, av arm- og benproteser som tidvis faller av. Og hun er på den ene siden en frister, hevngjerrig, grusom og på den andre siden følsom; særlig kommer det til uttrykk i hennes ønske om å gifte seg i spesielt romantiske omgivelser og ha et blomsterfylt mausoleum for seg selv og sin elskede<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Michail Bachtin, *Rabelais och skrottets historia: Francois Rabelais' verk og den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (Uddevalla, Anthropos, 1986 [1965]).

<sup>17</sup> For eksempel *The Castle of Otranto* av Horace Walpole fra 1764, som regnes som den første gotiske skrekkroman, men som også utløste flere utgivelser i samme sjanger helt opp mot 1820-tallet (Nielsen 1976, 89).

<sup>18</sup> Nielsen 1976, 12-13.

Hun er så sammensatt, både kroppslig og mentalt, at tilskueren ikke vet om han skal le eller gråte av hennes påfunn og utsagn.

I forbindelse med dette kan en også nevne *proporsjonsforvridningen* som er med på å underbygge denne ambivalensen. Proporsjonsforvridningen foregår ved at tyngdepunktet i teksten ikke blir lagt i det som med menneskelig målestokk virker som det viktigste, men heller på detaljer som ligger utenfor handlingen. Ved en slik forvridning vender man perspektivet mot det som umiddelbart kan virke unødvendig; kroppslige egenskaper, som hos Claire, støvkorn på et bord, et dyr som vandrer ute i natten; men uungåelig skildres samtidig de store begivenhetene i resten av handlingen. På den måten kan man gjøre det komiske, makabre eller bestialske spesielt iøynefallende<sup>19</sup>. Leseren får ingen pekepinn på hva som er det viktige ved teksten. Dette er særlig viktig i forbindelse med litteratur som forholder seg til historiske begivenheter, som en helt klart kan si at *Bestialitetens historie* gjør. Proporsjonsforvridningen aktiverer leseren, mener Nielsen<sup>20</sup>, og mener med dette at leseren selv må ta stilling til eksempelvis hva som er faktiske historiske begivenheter og hva som er en av del fortellerens friske fantasi.

Den komisk-uhyggelege ambivalensen rommer en rekke flere konvensjoner som kan være med på å forklare hvordan denne effekten oppstår. Det som ofte er med på å skape denne effekten, er *forvrengningen* og *deformeringen* av kjente forestillinger. Dette er ifølge Nielsen ett av to formprinsipper for det groteske, og det kan komme til uttrykk på flere måter. På innholdssiden kan det, som i billedkunsten, være ved fokus på deformerte kropper, sammenblandinger av dyr, mennesker, planter og ting<sup>21</sup>. Det kan være mennesker med enten egenskaper eller utseende lånt fra dyreverden, eller det kan være det stadige tilbakevendende fokus på kroppslige abnormaliteter som kastrerte menn, manglende ben, unormalt store munn, som igjen fører tanken over til andre kroppsåpninger, og så videre. Annet enn det kroppslige kan forvrengningen skje ved å endre på forholdene ved tid og rom eller ved å, ofte på et uproblematisk vis, tilføre fantastiske elementer inn i den bestående verden, der sistnevnte er et typisk kjennetegn for moderne grotesk litteratur<sup>22</sup>.

Nielsens andre formprinsipp henger ofte sammen med forvrengnings- og deformeringsprinsippet og handler om kontraster. Her er det viktig å skille mellom den vanlige bruken av kontraster og den som brukes i sammenheng med det groteske. Groteskens

---

<sup>19</sup> Ibid., 27.

<sup>20</sup> Ibid., 27.

<sup>21</sup> Ibid., 12.

<sup>22</sup> Ibid., 48. Elementet med fantastiske krefter som settes inn i den bestående verden forekommer opptil flere ganger i *Stillheten* ved at fortelleren møter døde personer, selv Gud og Satan, og det groteske blir enda mer fremtredende ved at han ikke engang reagerer på at han er delaktig i noe unormalt, på grensen til det absurde.

ytterste form for kontraster er ekstreme, og de skapes ved å sette opp dikotomipar som er så overdrevne at meningen faller bort. Men allikevel kan mindre kontraster være med på å tydeliggjøre det groteske som helhet. Dette er et grep fortelleren i *Bestialitetens historie* stadig bruker, ved å for eksempel i samme åndedrag fortelle om lidenskapelig sex med en prostituert, før han forklarer at de nesten lå på en haug med menneskelige ekskrementer<sup>23</sup>.

Som en kortfattet oppsummering om ambivalensen kan et sitat fra Nielsens bok få stå alene: ”Når en tekst bevisst sammensætter komiske og uhyggelige elementer, oppstår groteskeffekten”<sup>24</sup>.

### **Ironi, satire og sort humor**

Latteren er viktig element ved det groteske. Jeg vil komme mer inn på dette i forbindelse med Bakhtin og hans glade latter, samt i gjennomgangen av de store forskjellene mellom Bakhtin og Kayser. Men utenom den eksplisitte latteren er det også på sin plass å nevne ironien, satiren og den sorte humoren. Philip Thomson skriver om ironien:

Irony is primarily intellectual in its function and appeal, and the grotesque primarily emotional. [...] The impact of the grotesque is characteristically one of a sudden shock [...], Irony on the other hand, depends very much for its effect on the reader's being given the chance intellectually to make distinctions and connections<sup>25</sup>.

De to virkemidlene har altså svært ulik effekt på leseren, og effekten de sammen kan skape, kan være svært virkningsfull. Den intellektuelle ironien, som krever at leseren tar seg tid til å forstå sammenhengen mellom det som blir skrevet og måten det blir skrevet på, kan bli forstyrret ved at innholdet er sjokkartet, som mye av det groteske er. Denne forstyrrelsen, eller store ulikhetene mellom form og innhold skaper en kraftig emosjonell effekt, som er annerledes enn den vanlige responsen på ironi<sup>26</sup>. Beskrivelsene av spanjolenes invasjon av azteker- og inkariket som blir gitt i *Stillheten*, er et eksempel på dette, noe jeg vil komme tilbake til i analysene. Thomson skriver at ironikeren kan bruke det groteske for å skape denne effekten, men det kan også brukes motsatt: En tilskuer til det groteske kan bruke ironien for å ufarliggjøre det groteske. Begge disse kombinasjonene med ironi og det groteske er viktig flere steder i *Bestialitetens historie*.

Satiren blir nærmest en underkategori av ironien. Men der ironien er intellektuell og krever at leseren skaper sammenhenger, er satiren mer utadrettet og lettere å gjenkjenne.

---

<sup>23</sup> Jens Bjørneboe, *Frihetens øyeblikk: Heiligenberg-manuskriptet* (Oslo, Gyldendal, 2006 [1966]), 113-114.

<sup>24</sup> Nielsen 1976, 45.

<sup>25</sup> Philip Thomson, *The Grotesque* (London, Methuen & Co Ltd, 1972), 47.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 49.

Satiren er ikke er grotesk i seg selv, men den kan være med å bane vei for grotesken<sup>27</sup>. Satirens funksjon er i følge Thomson todelt, ved at den ønsker å fremkalle både latter og sinne og avsky, men hver for seg. Den satiren som kommer mest til syne i *Bestialitetens historie* er den siste, der kombinasjonen mellom den satiriske stilen og det groteske innholdet skaper avsky. Helge Nielsen skriver også om satiren og forklarer at den klassiske bruken av den har en didaktisk-belærende funksjon, og at den ”bruger teknikker som invertering, mikro- og makroskopi, over- og underdrivelse i den gode sags tjeneste [...], og at teksten, som har indbygget tilbakeoversættelsessignaler, skal læses med omvendt fortegn”<sup>28</sup>. Han bruker Jonathans Swifts makabre forslag om at man kan bruke en andel av de irske barna som mat for å løse matmangelen. Forslaget blir lagt frem logisk argumenterende, fornuftspreget og med en pedantisk stil<sup>29</sup>, noe som også kjennetegner satiren. Det fremstår som åpenbart at teksten skal forstås i motsatt hensikt. Swifts tekst fungerer som et godt eksempel der satiren er med på å understreke det groteske ved fortellingen.

I forbindelse med den sorte humoren, som ikke ligger langt fra satiren som beskrevet til nå, skriver Nielsen om en form for urgroteske, som har noen særlige kjennetegn. Den inneholder ofte en grensesprengende tendens der det lekes med tabubelagte emner. Som neste punkt nevner Nielsen ”Kontrasten mellom det fortrolige, kendte og det ukendte (det ubevidste, det fantastiske, det ”umulige” o. l.)”<sup>30</sup>, og det siste punktet jeg vil trekke frem, er ambivalensen som skapes ved kombinasjonen av det komiske og det uhyggelige. Alle disse konvensjonene er betinget av kontekst, og vil dermed endre seg over tid. Jonathans Swifts forslag om å tilberede barn som mat fungerer også som et eksempel på sort humor, i alle fall i min nåtidige kontekst. Mens det på 1700-tallet, i Swifts samtid, i større grad ble sett på som satire, adskilt fra den sorte humoren, siden den didaktiske funksjonen da overskygget det komiske i større grad.

Verken satiren, den sorte humoren eller ironien er grotesk i seg selv, men sammen med flere av groteskens konvensjoner kan de være med på å tydeliggjøre det groteske i en tekst.

### **Den glade latter**

Under denne tittelen vil jeg gjøre rede for hovedelementene i Bakhtins forståelse av latterkultur og det som kan kalles den groteske latter. Bakhtin har et annet utgangspunkt enn

---

<sup>27</sup> Kayser 1981, 37.

<sup>28</sup> Nielsen 1976, 36.

<sup>29</sup> Ibid., 37.

<sup>30</sup> Ibid., 41.

de teorier som eksisterer hos Kayser. Han forholder seg til middelalderen og renessansens folkelige kultur, noe han mener er nødvendig for å forstå Rabelais og de bildene han bruker i bøkene sine, som igjen er med på å danne hans teori om det groteske. Han mener at man er nødt til å gå tilbake til tidligere kulturer for å få et riktig bilde av det komiske billedspråket, og ikke måle det med en moderne målestokk<sup>31</sup>. Dette beskylder han altså forskere for å gjøre, særlig Kayser, som jeg vil komme tilbake til. Selv om enkelte deler av boken om Rabelais er knyttet til isolerte deler av middelalderkulturen eller spesifikke detaljer fra Rabelais' forfatterskap, kan det brukes i min redegjørelse av det groteske, og anvendes på nyere litteratur. Enkeltelementene er en del av den større helheten som etter hvert trer frem.

I forbindelse med karnevalsatteren påpeker Bakhtin tre viktige elementer<sup>32</sup>. Det første er at denne type latter er en latter som tilhører *hele folket*, hierarkiet har her ingen effekt på hvem som kan delta. Det er også en *universell latter* som ikke er rettet mot en bestemt ting eller hendelse, men snarere mot alt og alle, også festens deltakere. Dette er et viktig trekk ved karnevalsatteren i motsetning til den mer moderne satiriske latteren, der man utenfra retter latteren mot et bestemt mål. Det tredje poenget er den stadig tilbakevendende *ambivalensen*, som jeg har nevnt tidligere. Vel er latteren munter og triumferende, men samtidig er den ironisk og spotsk. Latteren ”förnekar och bekreftar, begraver och pånyttföder på samma gång”<sup>33</sup>.

En viktig del av Bakhtins teori om det groteske omhandler det kroppslige språket, som han eksemplifiserer ved den *groteske realismen*<sup>34</sup>. Han knytter begrepet til det materielt-kroppslige, som han påpeker er en estetisk oppfatning av tilværelsen som kjennetegner renessansens folkelige kultur<sup>35</sup>. Grotesk realisme og det materielt-kroppslige dreier seg om et tydelig billedspråk forbundet med kroppen, men ikke bare som overdrevne skildringer av kroppslige funksjoner. ”I den groteska realismen [...], framställs den materiellt-kroppsliga principen i dess universella, festliga och utopiska aspekt”<sup>36</sup>. Bakhtin opererer altså med et langt videre perspektiv enn det rent billedlige, og han fortsetter med å beskrive prinsippet som en motsats til det egoistiske, isolerte og innesluttede, og poengterer ettertrykkelig at:

Kroppen och det kroppsliga livet har här [...] en kosmisk, och på samma gång en hela folket omfattande

---

<sup>31</sup> Bakhtin 1986, 28.

<sup>32</sup> Ibid., 21-22.

<sup>33</sup> Ibid., 22.

<sup>34</sup> Bakhtins bruk av grotesk realisme skiller seg radikalt fra det Nielsen forklarer som grotesk realisme, og har en langt mer abstrakt og ikke så sjangerbestemt effekt.

<sup>35</sup> Bakhtin 1986, 28.

<sup>36</sup> Ibid., 29.

karaktär; det rör sig inte om kroppen og fysiologin i den moderna snäva och strikta bemärkelsen; lika litet är de helt individualiserade eller avskilda från resten av världen<sup>37</sup>.

Den groteske realisme har hos Bakhtin en svært positiv effekt, det kroppslige blir beskrevet overdrevent fordi det symboliserer vekst og fornyelse, men også ambivalens. Med utgangspunkt i noen gamle terrakottafigurer som forestiller gamle, nesten døende, men samtidig leende damer, definerer han det groteskes oppfatning av kroppen<sup>38</sup>. Disse gamle kvinnene er nemlig gravide. De er nær døden, men allikevel bærer de på nytt liv. En tydeligere ambivalens med dikotomien død-liv skal være vanskelig å oppdrive, og det fungerer som en velfungerende illustrasjon på motsetningsforholdet kroppen kan by på i den groteske estetikk. Selv om man skal være klar over at det ikke nødvendigvis er en motsetning mellom død og liv, noe som kommer frem i forbindelse med Bakhtins kritikk av Kayser.

Kjennetegnende for den groteske realisme er hvordan det opphøyede, åndelige eller abstrakte trekkes ned, *degraderes*, til det materielle og jordiske, slik at det på en måten kan inngå i den folkelige helheten som eksisterer i den konkrete og kroppslige virkeligheten. Denne virkeligheten er uavsluttet og stadig fornyende, og dermed positiv. Også i denne sammenhengen er det snakk om en ambivalens<sup>39</sup>. En degradering er åpenbart negativt ladet, det vitner om at man trekker ned noe som før har vært opphøyet, man trekker ned for å ødelegge. Men det som blir kastet ned, blir født på nytt og degraderingen er dermed samtidig en ny skapelse, slik illustrasjonen med de gamle, gravide damene viser. Ifølge Bakhtin er det i den groteske realismen altså en positiv handling å trekke noe ned fra det opphøyede, men det er viktig å påpeke at dette er tilfelle i den folkelige latterkulturen, og ikke i det han kaller for den borgerlige, avsluttede, oppfatningen av verden<sup>40</sup>. Det groteske opererer ved siden av den klassiske estetikken, men har ifølge Bakhtin blitt glemt, og kan ved nærmere undersøkelse gi nytt liv til både litteratur og kunst som har blitt feilaktig tolket.

### **Bakhtin versus Kayser**

Her vil jeg gjøre rede for noen hovedmomenter ved Kaysers teori om det groteske, som skiller seg en del fra Bakhtins forståelse. Dette skyldes av at de opererer med et ganske ulikt utgangspunkt. Kaysers syn kommer godt til uttrykk også i det jeg har gjort rede for ovenfor, men jeg vil her trekke frem de elementene som særlig skiller Kayser og Bakhtin. Etter at hovedmomentene kort har blitt redegjort for, vil jeg se på hvilke innvendinger Bakhtin har

---

<sup>37</sup> Ibid., 29.

<sup>38</sup> Ibid., 35.

<sup>39</sup> Ibid., 31.

<sup>40</sup> Ibid., 33.

mot disse, og jeg vil nevne enkelte innvendinger mot Bakhtin. På denne måten har jeg forsøkt å vie like mye plass til de to ulike retningene før jeg så tar mitt eget standpunkt.

Avslutningsvis i boken *The Grotesque in Art and Literature* (1981) forsøker Kayser å trekke ut essensen av det groteske, og i den forbindelse gir han en setning som definerer groteskens verdensanskuelse: ”The grotesque is the estranged world”<sup>41</sup>. Det groteske gjør vår verden til en fremmed verden, menneskene opplever verden som ukjent, skremmende og fremmed. Og den er i all hovedsak styrt av det Kayser kaller for ”Det`et”, som er en ukjent, upersonifisert kraft. For med en gang man navngir den ukjente kraften, vil det groteske miste sin kraft<sup>42</sup>. Et annet hovedmoment er den groteske latter. Kayser forsøker å undersøke hva slags latter tilskueren kan føle trang til å uttrykke i møte med det groteske. Og i all hovedsak kommer han frem til at det er en hånlig, kynisk og helst en satanisk latter, en latter som kan oppstå når man møter noe man ikke vet hvordan man skal forholde seg til. Det er en ufrivillig latter, og den har lite med glede å gjøre, men er snarere et forsøk på å le bort frykten, noe som ikke lar seg gjøre. Dette henger sammen med Kaysers neste definisjon: ”The grotesque is a play with the absurd”<sup>43</sup>. Denne leken kan først være uskyldig og preget av glede og bekymringsfrihet, men den kan, og vil, innhente deltakeren og skape frykt for de absurditeter han selv har bragt inn i verden.

Det er ikke vanskelig å forstå at Bakhtin sier seg uenig i denne forståelsen når hans teorier er så åpenbart optimistiske. Det første argumentet Bakhtin anfører mot Kayser, er det *snevre* synet på grotesken. Kayser forsøker å komme frem til essensen av det groteske, med utgangspunkt i den modernistiske forståelsen av den, samt den romantiske. Men den romantiske grotesken blir feiltolket fordi den ”ses gjennom den modernistiska groteskens prisma och bilden av den därför blir något förvanskad”<sup>44</sup>. Ifølge Bakhtin ser Kayser bare det skremmende, uhyggelige og dystre som et gjennomgående trekk ved det groteske, med lite rom for komikk og optimisme.

Nielsen mener i sin tur at Bakhtins ensidige optimistiske holdning til det groteske er for snever, og at det speiler den sosialkritiske funksjonen han forsøker å skape, som en reaksjon mot stalinismen og dens latterfiendtlighet<sup>45</sup>. Nielsen mener at latterkulturen Bakhtin tar tak i som historisk fenomen, og som strekker seg helt fra antikken og kanskje enda tidligere, blir kraftig forenklet. Så når Bakhtin mener at Kayser er for enkel og sneversynt,

---

<sup>41</sup> Kayser 1981, 184.

<sup>42</sup> Ibid., 18.

<sup>43</sup> Ibid., 187.

<sup>44</sup> Bakhtin 1986, 55.

<sup>45</sup> Nielsen 1976, 79.



kan man rette omtrent det samme argumentet mot Bakhtins ensidige kobling av det groteske med folkekulturen.

Bakhtin mener også at Kaysers bruk av begrepet ”Det`et” leder til den eksistensialistiske, snarere enn den freudianske<sup>46</sup>, ideen om en umenneskelig makt som styrer over menneskenes liv og handlinger. Bakhtin mener at han legger for mye mening i denne ukjente makten, og han reduserer med dette flere motiver i det groteske språket til en fornemmelse av dette ukjente ”Det”. Jeg kan i alle fall si meg enig i Bakhtins første moment, at det i stor grad leder til den eksistensialistiske forståelsen av ordet, for dette kommer også til uttrykk i Kaysers oppfattelse av livsanskuelsen i grotesk litteratur: ”The grotesque instills fear of life rather than fear of death”<sup>47</sup>. Med andre ord er det livet i denne verden som er så skremmende, mens døden kan virke som en befrielse, noe som man til en viss grad kan kjenne igjen hos eksistensialistene.

Nok et innspill mot Kaysers syn på den fremmedgjorte verden, er at Bakhtin sier at grotesken inneholder mulighet for adgang til en annen verden, noe Kayser overser. Det groteske gir et løfte om en ny måte å leve livet på, noe som strekker seg ut over den lukkede, uoverstigelige og allerede eksisterende verden. Den folkelige latterkulturen har gjennom hele historien vist at det som i grotesken trekkes ned, ødelegges for at nytt liv skal oppstå, et nytt liv med en verden som er kjent og som mennesket er fortrolig med. Og dette er ingen abstrakt drøm, men noe som oppleves av hele kroppen<sup>48</sup>. Dette kommer til uttrykk gjennom det materielt-kroppslige prinsippet som i billedspråket viser at kroppen går ut over seg selv, den hører sammen med resten av verden og hele folket. Bakhtin mener at dette prinsippet overhodet ikke kommer frem hos Kayser, selv om dette er grunnleggende for at noe kan kalles grotesk. Poenget med at verden er kontrollert av et overmenneskelig ”Det” blir langt på vei undergravd av Bakhtin. Groteskens funksjon er å tilintetgjøre en slik styrende ånd, som er innskrenkende alvorlig og en ferdig definert størrelse. Det alvorlige ”Det`et” ”berövas [...] sin värdighet och förvandlas till en löjlig ”fågelskrämman”<sup>49</sup>.

Kaysers sentrale sitat om at det groteske uttrykker frykt for livet mer enn for døden, får også kraftig kritikk for å være en misforståelse av det groteske. Bakhtin mener at død og liv ikke er en motsetning, men at de snarere er forent. Døden er en naturlig del av livets helhet og helt nødvendig for fornyelse. ”Døden ingår här alltid i en korrelativ förbindelse med

---

<sup>46</sup> Bachtin 1986, 58.

<sup>47</sup> Kayser 1981, 185.

<sup>48</sup> Bachtin 1986, 59.

<sup>49</sup> Ibid., 58.

födelsen, graven med jordens födande sköte”<sup>50</sup>. Kaysers poeng blir med denne forklaringen kastet bort som meningsløs fordi den indikerer at liv og død er to adskilte størrelser, mens de egentlig er uløselig knyttet til hverandre.

Det siste jeg vil nevne i denne omgang, er de to teoretikers svært ulike syn på latter. Det har allerede kommet frem at Bakhtin opererer med en optimistisk og frigjørende latter i forbindelse med det groteske. Dette står i kraftig kontrast til Kaysers negative syn, som mener at latteren oftest er et forsøk på å jage bort frykt. Når man vet hva Bakhtin legger i lattereren med utgangspunkt i den folkelige kulturen, forstår man raskt at de er på kollisjonskurs. Men Bakhtin gir allikevel Kayser litt ros for å ikke være for ensidig i dette henseende, siden han ikke kommer med noen endelig konklusjon, men snarere forslag til hva slags effekt latteren kan ha.

Som en konklusjon på debatten mellom Kayser og Bakhtin kan en si at det er snakk om to ulike typer latter. Med latter mener jeg ikke bare den fysiske handlingen å le, men støtter meg til Bakhtins terminologi, som bruker latteren som en overbyggende handling som kjennetegner det groteske. Den ene latteren er negativ, nedbrytende, satirisk og på sitt sterkeste satanisk. Denne latteren kjennetegner Kaysers teorier og vitner om håpløshet, fremmedgjøring og frykt. Bakhtins latter derimot, er glad. Den frigjør, avvæpner og føder på nytt. Denne latteren er forankret i den folkelige latterkulturen som strekker seg helt tilbake til antikken, om ikke lenger, og gir ifølge Bakhtin den mest korrekte forståelse av den groteske latter.

Ingemar Haag fører også kritikk mot de to store groteskeforskerne i sin doktoravhandling *Det groteske* (1999). Her sammenfatter han diskusjonen mellom Kayser og Bakhtin ved å forklare at Kaysers teorier baserer seg for mye på romantikken som litteraturhistorisk epoke. Bakhtin er i sin tur for ensidig opptatt av den middelalderske folkekulturens tradisjon, der han hevder det groteske har oppstått. Haags konklusjon er dermed: ”Kaysers ”kammargrotesk” äger alltså inte någon giltighet före romantikken, men på samma sätt är inte heller Bachtins föreställning om det groteske överförbar till den romantiska och postromantiska eran”<sup>51</sup>.

Jeg er delvis enig med Haag i at de på hver sin kant er for opptatt av sine respektive epoker, men at den forståelsen Bakhtin gir uttrykk for ikke kan brukes på annet enn Rabelais’ forfatterskap, mener jeg er å nedvurdere arbeidet hans. Det er åpenbart viktig å være bevisst

---

<sup>50</sup> Ibid., 59.

<sup>51</sup> Ingemar Haag, *Det groteske: Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism* (Stockholm, Aiolos, 1999), 43.

både styrker og svakheter ved teoriene man anvender, men å forkaste Bakhtins forståelse i forbindelse med all senere litteratur er overilt. Boken har tross alt blitt stående som et av de to viktigste bidragene i groteskeforskningen. Fordelen med å skrive om et emne som dette flere tiår etter at de viktigste bidragene ble gitt ut, er at man kan danne seg et bilde av de gjennomgående strømningene og skape en forståelse basert på uenighetene mellom Bakhtin og Kayser, og andre bidragsytere.

Etter å ha sett på noen sentrale momenter ved det groteske ser man at teoriene om et så stort emne kan ha et vidt spenn. Når man forsøker å komprimere groteskens konvensjoner på den måten jeg har gjort, ser man ekstra tydelig de noen ganger ensidige elementene ved de ulike forskerne. Og i den grad det er forsvarlig, kan jeg moderere disse elementene for å finne ny mening i tekstene som skal analyseres.

## Kapittel 3

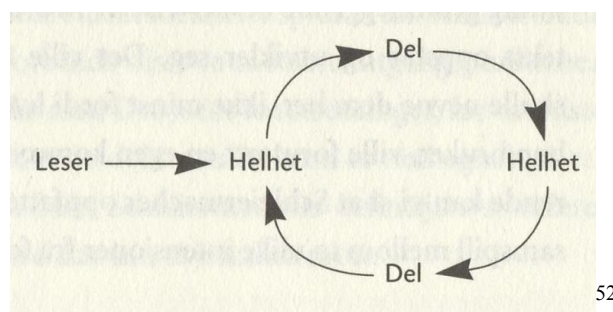
### - Fremgangsmåte

I denne delen av oppgaven vil jeg gjøre rede for enkelte hovedmomenter ved min fremgangsmåte i arbeidet med *Bestialitetens historie*. Jeg vil si noe om hermeneutikk til å begynne med, før jeg går videre til mer konkrete tolkningsverktøy som nærlesning og mitt forhold til litteraturteori. Jeg vil også si noe om forholdet mellom forteller og forfatter og hvordan jeg forholder meg til denne problematikken.

### Hermeneutikk

Som en inngang til metoden for min analyse ønsker jeg å gjøre rede for noen grunntanker innen hermeneutikk. Jeg forholder meg naturlig nok i utgangspunktet til Gadammers definisjon av begrepet, siden all annen teori omkring hermeneutikk tar utgangspunkt i hans forståelse. Målet er ikke å redegjøre for hermeneutikkens historie, debatter omkring hermeneutikk som metode eller ulike syn på begrepet, men snarere se hva som kan være nyttig i min lesning av *Bestialitetens historie*.

Et nyttig sted å starte vil være ved den hermeneutiske sirkel. Filologen Friedrich Ast presenterte først denne sirkelen i første halvdel av 1800-tallet, og den har siden fulgt den hermeneutiske tradisjon, dog stadig endret. Asts opprinnelige sirkel er en enkel beskrivelse av hvordan leseren forholder seg til teksten som del og samtidig helhet, og ser omtrent slik ut:

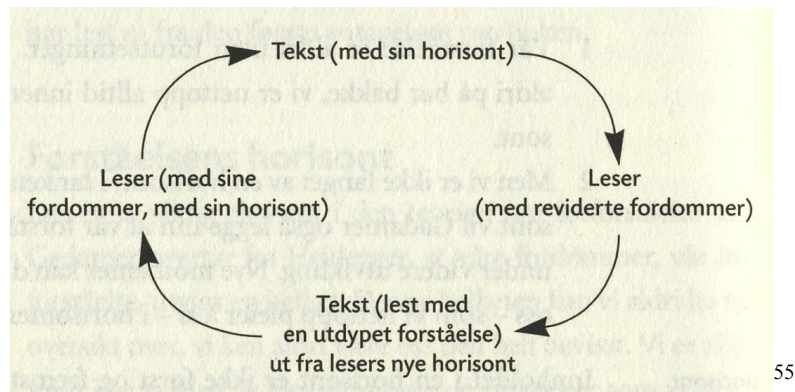


Her er det tydelig at leseren står utenfor sirkelen og bare har mulighet til å forstå en del av en tekst ved å se den i forhold til helheten, og bare forstå helheten gjennom de enkelte delene, der sistnevnte ble ansett å være det viktigste elementet<sup>53</sup>. Uten å forstå helheten kan forståelsen av delene bli misvisende og direkte feil. Men denne modellen forholder seg kun til

<sup>52</sup> Friedrich Asts hermeneutiske sirkel slik den er gjengitt hos Thomas Krogh, *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke* (Oslo: Gyldendal akademisk, 2009), 25.

<sup>53</sup> Krogh 2009, 24.

teksten og forsøker å skape mening i en tekst uten å sette teksten i en sammenheng, og uten å regne med leseren i særlig grad. Gadamer har utviklet denne sirkelen og har gjort den mer anvendelig ved å trekke leseren inn i sirkelen, med de forutsetningene leseren har, eller fordommer<sup>54</sup> og horisont, som er begrepene han bruker. Denne sirkelen ser omtrent slik ut:



Her er leseren en del av sirkelen, og ifølge Gadamer foregår det stadig en kritikk og korrigerende av egne fordommer inne i sirkelen. Både tekst og leser er preget av den tiden de lever i eller levde under, noe som er et poeng for Gadamer, fordi teksten blir forstått ut fra leserens førforståelse eller fordommer<sup>56</sup>. Denne førforståelsen må være at verket er fullkomment, ”og først når denne forutsetningen viser seg å ikke holde stikk, altså at teksten ikke lar seg forstå, begynner vi å tvile på overleveringen og forsøker å finne ut hvordan den kan heles”<sup>57</sup>. Disse fordommene blir dermed revidert underveis i lesningen, fordi leseren forstår noe underveis om delene, slik at helheten blir revidert, og dermed blir delene igjen revidert som en respons på det. På den måten kommer sirkelbevegelsen i gang.

Begrepet horisont dekker noe av det samme som fordommene, men har en noe videre betydning. I arbeidet med en tekst forholder leseren seg til to horisonter, den ene er tekstens og den andre er leserens egen. I motsetning til fordommene er ikke horisonten individuell. Det er ”forutsetninger som er felles for medlemmene av en kultur, en periode eller en vitenskapelig skole”<sup>58</sup>, og det gjelder både bevisste og ubevisste forutsetninger. For at man skal oppnå forståelse må disse to horisontene nærme seg hverandre, og målet er en

<sup>54</sup> Ordet ”fordommer” har en annen betydning hos Gadamer enn den negative betydningen den gjerne har i vår tid. Opprinnelige betydde fordommer helt enkelt forutgående forståelse, og fordommer blir dermed et positivt begrep for Gadamer (Krogh 2009, 49).

<sup>55</sup> En av Gadamer hermeneutiske sirkler, slik den er gjengitt hos Krogh 2009, 56.

<sup>56</sup> Krogh 2009, 52.

<sup>57</sup> Gadamer, gjengitt hos Erik Bjerck Hagen, *Hva er litteraturvitenskap: En kort innføring* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), 63.

<sup>58</sup> Krogh 2009, 55.

*horisontsammensmeltning*, men en total sammensmeltning er selvfølgelig ikke mulig.

”Forståelse forutsetter *både* forbindelse og avstand”<sup>59</sup>.

Som sagt er ikke meningen med denne delen å komme med noen grundig redegjørelse av hermeneutikkens historie eller Gadammers videreutvikling av begrepet. Men ut fra det jeg har skrevet her, kan jeg trekke noen slutninger knyttet opp mot mitt prosjekt. Jeg ønsker å forstå *Bestialitetens historie* av Jens Bjørneboe, utgitt over en periode på syv år, 1966-1973, men antagelig skrevet over en periode på omkring 25 år. Tiden forfatteren har arbeidet med bøkene har jeg en viss forutforståelse av, men med den horisont jeg har felles med mine jevnaldrende har jeg behov av å tilegne meg mer kunnskap om det litterære verkets horisont, slik at de to horisontene kan nærme seg hverandre. Enkelt sagt vil jeg på den måten, ifølge den hermeneutiske sirkel, oppnå forståelse av teksten, og dermed nå mitt mål. Dette kan stå som en overordnet plan for arbeidet, men mer konkret blir det hvordan jeg forholder meg til delene og helheten.

Ifølge den opprinnelige hermeneutiske sirkel, men også senere versjoner, forholder leseren seg til enhver tid til både delene og helheten. Dette er gjenkjennelig i mitt arbeid. Jeg har en forståelse av *Bestialitetens historie* som et helt verk, men for å forstå den bedre, vil jeg konsentrere meg om deler, særlig de delene der groteske kjennetegn på en eller annen måte kommer til uttrykk. Ved å både se på disse delene alene og se på sammenhengene mellom dem, vil jeg oppnå en bredere og bedre forståelse av verket som helhet.

Det hermeneutiske fokuset på delene for å forstå helheten kommer tydelig til uttrykk i et av kjennetegnene til det groteske, nemlig proporsjonsforvridningen, som jeg også har nevnt i teorikapittelet. Her gjøres det et poeng av at teksten konsentrerer seg om enkeltdeler til fordel for den større helheten, dette kan være ”ubetydeligheter” som lysstrimer gjennom et vindu, et støvkorns vandring over et bord, eller lignende. På den måten leder teksten leseren til detaljer utenfor handlingen som umiddelbart kan synes ubetydelige. Dermed må leseren selv ta stilling til hva som er det viktigste. Kan man ved å lese disse detaljerte enkeltdelene forstå noe mer om helheten, og gir forforståelsen av helheten det lettere å forstå disse enkelte delene? Dette er bare et eksempel på en konkret behandling av en del som helhet, og det vil ikke alltid være like eksplisitt i mine kommende analyser. Tolkingsarbeidet som kan bli gjort med hjelp av den hermeneutiske sirkel vil sjelden være så tydelig, men heller ligge som et bakteppe for forståelsen som springer frem underveis. Til slutt vil jeg forhåpentligvis se effekten det groteske har i bøkene, som jo er målet.

---

<sup>59</sup> Ibid., 62.

## Nærlesning

En av mine viktigste fremgangsmåter vil være nærlesningen. Nærlesning er et kjent begrep i forbindelse med analyser av litterære verk, men det kan gi ulike konnotasjoner, derfor vil jeg vie metoden noe plass.

De som har gått på skole, både grunnskole og videregående skole, de siste 40-50 årene, har sannsynligvis hatt sitt første møte med nærlesningen på skolebenken, underskrevne inkludert. Selvfølgelig er ikke denne typen nærlesning så ”nær” som den vil bli i arbeidet med en masteroppgave. Med nærlesning mener jeg helt enkelt det som ligger i ordet; jeg vil lese ord for ord, setning for setning, avsnitt for avsnitt, kapittel for kapittel og bok for bok. Hele tiden har jeg helheten i bakhodet, siden nærlesningen skal være med på å belyse denne. Nærlesning som metode er enkel å se i sammenheng med hermeneutikken, særlig da med tanke på forholdet mellom del og helhet og mellom tekst og leser. Dette har jeg allerede forklart i delen om den hermeneutiske sirkel.

I skolesammenheng har den nærlesningen som har blitt brukt, gjerne vært i samsvar med nykritikkens anvendelse av begrepet. I nykritikken anses teksten å være en organisk helhet av form og innhold<sup>60</sup>. Her gis det ikke rom for noen spekulasjoner om hva leserens forutforståelse har å si for tolkningen av teksten<sup>61</sup>. Det er ikke vanskelig å forstå at dette er en praktisk metode å anvende i skolen, der man sjelden har tid og anledning til å gjøre større undersøkelser omkring forfatterens liv, relasjoner og samtid, som kjennetegner den historisk-biografiske metode.

Når jeg gjør min nærlesning forholder jeg meg ikke utelukkende til nykritikkens bruk av redskapet, men det er enkelte elementer ved denne bruken som kan være nyttige. I følge Berseth Nilsen m.fl. ligger det en ”forestilling om at det å lese en tekst består i et møte mellom tekst og leser, der leserens oppgave blir å leve seg inn i tekstens tanke- og uttryksmåte, og la teksten tale. Teksten får en slags subjektstatus; den vil leseren noe”<sup>62</sup>. I forbindelse med dette er det viktig å poengtere at nykritikken vanligvis ikke ser på teksten som et redskap som kan forandre leseren. Meningen ligger først og fremst inne i den autonome teksten, og strekker seg ikke ut i vår virkelighet. Allikevel, hvis man ser bort fra nykritikkens noe paradoksale syn, kan poenget om at teksten vil leseren noe, være en fruktbar tilnærming i mitt arbeid med *Bestialitetens historie*. Særlig i forbindelse med *kátharsis*, der

---

<sup>60</sup> Kaj Berseth Nilsen et.al., *Veier til teksten: Litteraturteori og analysepraksis* (Oslo: Cappelen akademisk, 1994), 27.

<sup>61</sup> Ibid., 28.

<sup>62</sup> Ibid., 28.

leseren kan oppleve en form for renselse på grunn av tekstens påvirkning. Åsfrid Svensen skriver om dette i forbindelse med fiksjonens betydning:

Forbudte følelser kan finne utløp i fantasien; angst kan avreageres gjennom innlevelse i tenkt ulykke. Noe av alt dette har trolig Aristoteles ment med sitt *katarsis*-begrep: Tilskuerne til en tragedie opplever en renselse, *katarsis*, gjennom den frykt og medlidenhet verket vekker hos dem<sup>63</sup>.

Jeg vil senere i oppgaven gå grundigere gjennom hva som ligger i begrepet *kátharsis*, med utgangspunkt i Aristoteles' *Om diktekunsten* (1989).

I utgangspunktet er ikke nærlesning noe som tilhører en litterær retning, selv om nykritikken utviklet en tydeligere teori omkring redskapet. Nærlesning ”er viktig for *alt* arbeid med litteratur, uten derfor å være tilstrekkelig som arbeidsmåte”<sup>64</sup>. Denne arbeidsmåten forutsetter at leseren kjenner til fagbegreper, sjangre, språklige virkemidler, osv., og blir utilstrekkelig kun med dagligtalen, selv om det kan være en god åpner. Min nærlesning blir gjort tett knyttet opp mot et teoretisk begrepsapparat omkring det groteske, og på den måten får den en større nytteverdi enn den ville hatt uten noen teoretisk tilknytning.

### **Pragmatisk perspektiv**

Ved å slå opp ”pragmatisk” hos nettversjonen til *Store norske leksikon* fikk jeg definisjonen: ”pragmatisk, som gjelder handling og det som er praktisk nyttig mer enn f.eks. prinsipielt viktig; (i historieforskning:) som legger vekt på årsakssammenheng i stedet for f.eks. det kronologiske”<sup>65</sup>. Med denne definisjonen er dette et perspektiv jeg umiddelbart kan støtte meg til. Å forholde seg til litteraturen som handlende og praktisk nyttig, fremfor å prinsipielt forholde seg til en spesiell tolkningsmodell eller litteraturteori synes fornuftig i mitt prosjekt. Jeg knytter meg ikke til noen spesiell litteraturteoretisk skole i mitt arbeid med teksten, men det er allikevel nødvendig å si noe om mitt ståsted. I pragmatikken har jeg funnet et mangefasettert perspektiv som kan fungere som en slags metodologisk inngang til oppgaven min. Men det holder ikke med leksikondefinisjonen alene, litt mer kjøtt på beinet er nødvendig og Erik Bjerck Hagens bok *Litteratur og handling* (2000) fungerer som en veileder til det pragmatiske perspektiv.

Ifølge Bjerck Hagen tenderer pragmatister

mot å tenke seg at filosofi, sosiologi, psykologi, litteraturvitenskap og litteratur alle stråler ut mot et felles felt som er den allmenne kultur. Litteraturvitenskapens hovedoppgave er riktignok å belyse og

---

<sup>63</sup> Åsfrid Svensen, *Tekstens mønstre* (Oslo: Universitetsforlaget, 1985), 55.

<sup>64</sup> Hans Skei, *Å lese litteratur: Lærebok i litterær analyse* (Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1992), 11.

<sup>65</sup> Store norske leksikon, <http://www.snl.no/pragmatisk> (19.10.10)



raffinere den spesifikt litterære erfaring, men ved alle sine yttergrenser blander denne erfaringen seg med helt andre erfaringer<sup>66</sup>.

Dette sitatet sier noe om pragmatistens vide perspektiv, og hvor lite redd han er for å støte bort i andre disipliner så lenge hovedfokuset ligger på litteraturen. Et så vidt syn er ikke aktuelt for meg i arbeidet med *Bestialitetens historie*, men det eksemplifiserer godt mitt generelle synspunkt på ensidig tilknytning til én litteraturteoretisk skole. Jeg holder meg først og fremst til nærlesningen som fremgangsmåte, men jeg behøver ikke å være redd for å trekke inn kulturhistoriske elementer der det er nødvendig, selv om det ikke samsvarer med for eksempel nykritikkens teorigrunnlag.

Den pragmatiske leseren forsøker å ikke være bundet av prinsipper, men skape en viss likevekt som formidler en rekke ulike lese måter. Et eksempel som kan fungere som et mål for mitt prosjekt, er balansen mellom det referensielle og det poetiske. Jeg bør forsøke å ikke lese *Bestialitetens historie* referensielt ensidig som en analogi til den ikke-litterære virkelighet jeg selv er en del av. Men jeg bør heller ikke forstå det poetiske språket, som er i enhver skjønnlitterær tekst, på en så kynisk måte at litteraturens kraft forsvinner. For å oppnå dette behøver jeg i følge Bjerck Hagen en sann poetisk-realitisk holdning, og denne ”må stadig påny gjenfinnes og alltid lett justeres i henhold til de enkelte teksters egenart”<sup>67</sup>. En del av min justering er forholdet til teori om blant annet det groteske som forhåpentligvis kan være med på å gjøre tolkningen fruktbar. Men jeg vil også justere meg underveis i teksten, ved at jeg stadig får ny innsikt.

Bjerck Hagen uttrykker en tydelig kritisk holdning til det han forenklet velger å kalle norsk formalisme. Denne retningen er kort fortalt kjennetegnet av et perspektiv på litteratur som peker innover. Det litterære språket peker mer mot seg selv enn mot den ikke-litterære virkeligheten, litteraturen skal være ubehagelig og ikke forsonende ved at den serverer leseren tunge temaer som død, intet, fremmedgjøring, osv., og estetisk radikalitet blir ofte likestilt med kulturell eller samfunnsmessig radikalitet. Fortolkningen av litteratur skal først og fremst påvise strukturer i teksten som er med på å enten bygge opp eller bryte ned tekstens mening, og å undersøke tekstens litteraritet<sup>68</sup>. Det er ikke vanskelig å forstå den kritikken Bjerck Hagen fører mot den norske formalismen, som han mener har preget litteraturvitenskapen for lenge. Med kritikken viser han også noen sentrale tanker ved det pragmatiske perspektivet på litteratur. Litteraturens språk kan peke ut mot virkeligheten, det kan være forsonende, og som

---

<sup>66</sup> Erik Bjerck Hagen, *Litteratur og handling: Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 23.

<sup>67</sup> Ibid., 22.

<sup>68</sup> Ibid., 10.

fortolker bør hovedoppgaven være å tydeliggjøre det underforståtte i litteraturen og søke sannhet og mening utenfor tekstens strukturer. Estetisk radikalitet er heller ikke ensbetydende med kulturell eller samfunnsmessig radikalitet, særlig ikke etter at modernismen som epoke er forbi<sup>69</sup>.

Hvis dette kan kalles en definisjon med utgangspunkt i åpningskapittelet i *Litteratur og handling*, ser vi en tydelig parallell til leksikonets definisjon, nemlig at en pragmatisk holdning ønsker å fokusere på det som er praktisk nyttig, fremfor det prinsipielt nyttige. Definisjonen viser altså et vidt syn på pragmatikken, som betyr at man i arbeidet med litteratur ikke bør være redd for å ta i bruk flere ulike disipliner, men samtidig være bevisst hva man utelukker.

I forbindelse med redegjøringen av dette synet er det relevant å trekke inn forholdet mellom forfatter og forteller. Dette er et forhold som ofte blir problematisert i de ulike teoretiske retningene. Jeg ønsker å kommentere denne problematikken i forbindelse med min oppgave og med utgangspunkt i min sympati for det pragmatiske perspektivet.

### **Forfatter-forteller-problematikk**

”Leserens fødsel må betales med Forfatterens død”<sup>70</sup>, har blitt stående som et viktig sitat i litteraturteoriens diskusjoner omkring forfatterens rolle, og er hentet fra Roland Barthes essay ”Forfatterens død” (1968). Her skriver han om hvordan forfatteren, med en gang han begynner å skrive, utsletter seg selv og skriften står igjen alene. Han retter kritikk mot den delen av litteraturvitenskapen som alltid leter etter forfatteren bak teksten, noe Barthes mener er umulig, siden ”skrift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse”<sup>71</sup>. Barthes essay er utvilsomt et viktig bidrag i denne diskusjonen og fører en rekke gode argumenter, men det er vel heller ingen tvil om at han setter det på spissen. Ved å sitere Barthes mener jeg ikke å fullstendig støtte opp om hans spissformulerte essay om forfatterens rolle, målet mitt er heller ikke å gjøre noen inngående redegjøring for begrepene. Jeg vil kun poengtere enkelte momenter for å forklare og begrunne hvordan jeg velger å forholde meg til forfatter-forteller-problematikken.

Erling Aadland er en av mange som har skrevet om forholdet mellom forfatter og forteller, og fremstiller sine punkter på en lettfattelig og tydelig måte. Han forklarer at det selvsagt er forskjell mellom forfatter og forteller:

---

<sup>69</sup> Ibid., 10-11.

<sup>70</sup> Roland Barthes, ”Forfatterens død” i *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. (red.) Knut Stene-Johansen. Oversatt fra fransk av Knut Stene-Johansen. (Oslo: Pax Forlag, 1993 [1968],) 54.

<sup>71</sup> Ibid., 49.

Det vi her omtaler er en ontologisk forskjell, et skille mellom to forskjellige former for værender. Vi snakker ikke her om en differens, men om en hel og pur forskjell. [...] Men begge, både kunstneren og kunstverket, er, begge ”eksisterer”, begge er til i verden<sup>72</sup>.

Dette er selvsagt en enkel måte å legge det frem på, og Aadland utdyper dette langt mer senere i boken, men det inneholder sannhet i all sin enkelhet. Etter at den historisk-biografiske metode med Francis Bull i spissen måtte vike, har det i litteraturteorien i Norge, i alle fall fra siste del av det 20. århundre, blitt mer og mer vanlig å operere med et skille mellom forfatter og forteller, slik Aadland forklarer her. Dette er også noe jeg velger å gjøre, ikke av prinsipielle årsaker, men snarere på grunn av problemstillingen i mitt prosjekt. Det er ingen tvil om at jeg i stor grad forholder meg til teksten i min lesning, slik det er vanlig i nykritikken, men jeg vet at også dette vil bli for snevert når jeg er bevisst at bøkene ble til i en kulturelt svært innholdsrik periode. For, som Aadland skriver, så er også kunstverket, teksten, en del av verden. Den eksisterer og den ble til i en gitt periode, 1960- og 1970-tallet i dette tilfellet. Perioden omkring disse tiårene er preget av oppbrudd og en mengde nytt tankegods som fikk stor innflytelse, og som helt opplagt har preget forfatteren Jens Bjørneboe. Dette er noe jeg er nødt til å forholde meg til for å oppnå forståelse av tekstene, men samtidig skal det ikke være mitt hovedanliggende. Der det er nødvendig, vil jeg trekke inn blant annet enkelte grunntanker i eksistensialismen, som menneskets valg, angst, tomhet og ensomhet. Dette synet er behørig representert, og ofte eksplisitt, i *Bestialitetens historie*. I et pragmatisk perspektiv er innblanding av dette helt legitimt, og etter min mening en mer fruktbar holdning enn å for eksempel kun forholde meg til språklige strukturer som er med på å bygge opp eller bryte ned meningen i teksten.

Selv om det i de senere årene kan synes å ha blitt mer populært å, i noen grad, vende tilbake til den historisk-biografiske metoden i analyser, vil jeg altså i liten grad gjøre dette. Barthes skriver at ”Å tillegge en tekst en Forfatter er å påtvinge denne teksten en bremse, utstyre den med et endelig signifikat og stenge for skriften”<sup>73</sup>. Dette er nok en gang å trekke det langt, men det er et poeng i at man kan bli for opptatt av å lete etter forfatteren bak teksten, og dermed gå glipp av det teksten i selv har å by på. Men samtidig vil jeg delvis bryte med Barthes på dette punktet, siden jeg enkelte steder i analysene vil sette teksten inn i en kulturhistorisk kontekst, med vekt på eksistensialismen og enkelte rådende idéer fra forfatterens samtid. For å bruke begreper fra hermeneutikken vil jeg dermed forsøke å utvide min bevisste horisont slik at en horisontsammensmeltning underveis i lesningen kan skje.

---

<sup>72</sup> Erling Aadland, *Fortelleren og skriveren: En teoretisk og terminologisk avklaring* (Oslo: Spartacus, 2000), 13.

<sup>73</sup> Barthes 1994 [1968], 53.

Men jeg velger altså bevisst å ikke inkorporere den biografiske kunnskapen jeg allerede har om Bjørneboe.

Siden jeg kjenner til deler av Bjørneboes biografi, vet jeg at det sannsynligvis er en kobling mellom forfatteren av trilogien og jeg-fortelleren i den. Det er hendelser beskrevet i bøkene som er påfallende like hendelser i Bjørneboes liv, både som ung og voksen. Dette har kommet frem i ulike biografier og intervjuer med forfatteren selv. Dette er åpenbart noe man må ta stilling til når man skal arbeide med disse bøkene, men jeg har altså valgt, så langt det lar seg gjøre, å holde forfatteren utenfor. Jeg ønsker for eksempel verken å gjøre noen psykoanalytisk tolkning med henblikk på forfatteren selv, eller trekke inn rabulisten og samfunnskritikeren Bjørneboe i en marxistisk lesning av bøkene.

Etter denne raske gjennomgangen har det blitt enda tydeligere at jeg ikke bruker en mal fra en av de teoretiske skolene, men er bevisst styrker og svakheter i disse. Dette er noe av det jeg anser for å være pragmatikkens styrke, at den er bevisst ulike retninger, men ikke lar seg binde av rådende fremgangsmåter. Ved å anvende dette perspektivet kan jeg med min fulle rett konsentrere meg om teksten, men samtidig forsøke å forstå den ut fra de idéer som er rådende i samtiden bøkene har blitt til i, og som forfatteren tydelig er inspirert av.

## Kapittel 4

### - Fortellerstemmen

I dette kapitlet vil jeg kommentere viktige, gjennomgående trekk hos fortelleren i *Bestialitetens historie*<sup>74</sup>. Vel er det en trilogi med en forteller som ikke åpenbart er den samme gjennom de tre bøkene, men det er visse fellestrekk som allikevel kan kommenteres. Det blir med andre ord ingen detaljert analyse, men snarere et overblikk, som kan fungere som en innledning til de videre analysene. Innledningvis vil jeg med hjelp av litteraturteoretiske begreper klargjøre hva slags fortellerstemme som kommer til uttrykk i bøkene, samt se på narrasjonens ulike nivåer, og hvordan dette påvirker lesningen. Etter dette ønsker jeg å se på to viktige elementer som preger romanene i stor grad, der det ene dreier seg om fortellerens tilbaketrukne livsstil, som også vitner om en annen tidligere livsførsel. Det andre handler om fortellerstemmens ironiske tone, som til en viss grad utvikles gjennom de tre bøkene, og er et viktig moment siden det så tydelig kan kobles til det som kjennetegner det groteske språket.

#### **Det formidlende mellomledd**

Fortelleren i enhver roman eller annen fortellende tekst fungerer som et formidlende mellomledd mellom leseren og bokens innhold<sup>75</sup>. Dette kan naturligvis komme frem på ulike måter, og jeg vil i det følgende forsøke å si noe om det overordnede fortellerperspektivet i *Bestialitetens historie*. Jeg har i kapitlet om metode tatt for meg forfatter-forteller-problematikken, så dette utelater jeg her, og konsentrerer meg heller om fortellerstemmen slik den kommer frem i boken, løsrevet fra forfatteren.

Fortellerstemmen en umiddelbart møter i *Frihetens øyeblikk*, og som fortsetter i de to neste bøkene, kan kalles intradiegetisk. Denne fortelleren er oftest personal, og ”slike fortellere [er] ikke bare en del av den samlede fortelling, men oftest også klart anskuede figurer eller i det minste klart artikulerede ”stemmer” som selv forteller underfortellinger”<sup>76</sup>. Dette kjennetegner fortelleren i *Frihetens øyeblikk*. Det er en tydelig jeg-forteller som gir en beskrivelse av livet han lever i Heiligenberg, og jeg`et er en tydelig del av handlingsforløpet. Et av de viktigste aspektene ved den personale fortelleren er nettopp dette, at den er en del av handlingen. ”For ein forteljar som er person, er denne motivasjonen [forteljemosivasjonen] eksistensiell; den er direkte knytt til dei praktiske erfaringane hans, til stemninga og behova

---

<sup>74</sup> Verdt å nevne, for å unngå forvirring, er at jeg bruker kursiv på tittelen *Bestialitetens historie* når jeg refererer til det utgitte verket, mens når det forekommer uten kursiv refererer jeg til det fortelleren omtaler som sitt prosjekt, *Bestialitetens historie*.

<sup>75</sup> Jfr. Svensen 1985, 102.

<sup>76</sup> Aadland 2000, 28.

hans”<sup>77</sup>. Dette kommer tydelig til uttrykk hos fortelleren i *Bestialitetens historie*.

Beskrivelsene er utvilsomt subjektive, rettet etter hovedpersonens stemning og behov. Han tar seg, i *Frihetens øyeblikk*, friheter til å rakke ned på innbyggerne i landsbyen han bor i og deres forkastelige verdier, og dette kan han gjøre fordi, som han selv sier: ”Det er min bok. Og jeg bestemmer hva som står i den. Hvert ord”<sup>78</sup>. Dette sitatet er også et godt eksempel på kommunikasjonskontrakten mellom forteller og tilhører som gjør seg gjeldende gjennom hele verket. Kommunikasjonen forsøker å etablere en personlig tone mellom tilhøreren og jeg-personen, og alt som fortelles presenteres som en personlig fortelling som er tydelig rettet mot leseren. Dette forholdet blir stadig, mer eller mindre eksplisitt, bekreftet med forekomster av leserhenvendelse.

Samtidig som teksten uttrykkes subjektivt, blir det også presentert saklig. Fra enkle hverdagslige hendelser som et måltid, til beskrivelser av grusom tortur, til den subjektive opplevelsen av LSD-bruk. Alt blir til en viss grad beskrevet saklig. Fortellerstemmen fungerer som et retorisk virkemiddel som forsøker å formidle fortellingen slik at leseren ser den i det samme perspektivet som jeg-personen<sup>79</sup>. Etter hvert som leseren blir kjent med den saklige og på samme tid subjektive fortelleren, skapes det en tillit dem imellom som gjør at handlingen i bøkene virker troverdig. Det at stoffet er historisk korrekt og troverdig er svært viktig for fortelleren og det gjøres tydelig i innledningen til *Kruttårnet*:

Det er – i denne genre, den poetiske naturalisme – innen protokollføring ikke vanlig å gi . Under hensynstagen til det faktum at virkeligheten for de fleste mennesker er totalt usannsynlig – og at mang en eksakt gjengivelse av den samme virkelighet så ofte offentlig er blitt stemplet som «overdreven», «usann», «tendsiøs», etc., etc., finner jeg det imidlertid på sin plass å henvise til følgende mer vitenskapelige protokollførere, alle av internasjonal rang: [...]”<sup>80</sup>.

Videre følger en liten litteraturliste. Her er det en tydelig henvendelse til leseren, med det mål å sikre troverdigheten til stoffet i boken. Denne leserhenvendelsen er et kjennetegn en finner i dystopisk litteratur, der hensikten er å mane frem engasjement hos tilhøreren. I for eksempel *Niels Klims underjordiske reise* (1741) gjøres dette innledningsvis og det samme gjør Bjørneboe senere i *Haiene* (1974). Den samme effekten oppnås i *Kruttårnets* innledning, selv

---

<sup>77</sup> Stanzel i Jakob Lothe, *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. 2. utg. (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), 34.

<sup>78</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 13.

<sup>79</sup> Svensen 1985, 108.

<sup>80</sup> Jens Bjørneboe, *Kruttårnet: La Poudrière (Vitenskapelig efterord og siste protokoll)* (Oslo, Gyldendal, 2006 [1969]), 5.

om boken av mange grunner ikke kan kalles dystopisk litteratur, en diskusjon som uansett faller utenfor denne oppgaven<sup>81</sup>.

Fortellerstemmen er et komplekst fenomen, og denne trilogien er intet unntak. Fortelleren ønsker tilsynelatende å opprette en intim og troverdig kontakt med tilhøreren, men forholdet blir komplisert i og med at fortellingen foregår på flere ulike nivåer. Det som kan kalles rammefortellingen, der jeg-personen befinner seg i for eksempel Heiligenberg i *Frihetens øyeblikk*, eller i det en kan anta er Algerie i *Stillheten*, er det nærmeste tilhøreren kommer fortelleren. Dette nivået kan kalles det ekstradiegetiske og er det høyeste nivået i fortellingens hierarkiske struktur, ”det som er plassert over handlinga i den dominerende forteljinga”<sup>82</sup>. Det vil si de delene av fortellingen som foregår i hovedpersonens nåtid, og som utgjør viktige deler av bøkene. Et utdrag fra *Stillheten* kan fungere som eksempel på denne nivåinndelingen:

Ali var forferdelig lattermild og munter, da vi skålte sammen, og jeg visste han hadde en historie å fortelle. Det hadde han også: ”Har du ikke hørt det?” sa han og hadde vanskeligheter med å svelge på grunn av latteren: ”Har du ikke hørt hva som er hendt med..?” Han nevnte navnet på en kjent vesteuropeisk diplomat fra et av herrefolkene. ”Nei,” sa jeg; ”jeg har ikke hørt det, men jeg håper det er noe riktig ille... noe aldeles redselsfullt”. ”Det er hendt ham det samme som det hendte Lawrence i Tyrkiet”<sup>83</sup>.

Og videre fortsetter teksten med at Ali forteller om hvordan diplomaten ble bortført og utsatt for overgrep av flere innfødte. Her blir det ekstradiegetiske nivået fortellerens ståsted utenfor handlingen i dette korte eksemplet, som er en gjengivelse av et møte mellom hovedpersonen og hans venn, Ali. Det neste nivået kalles det diegetiske nivået og er ”det dominerande handlingsnivået i romanen”<sup>84</sup>, der det ofte er en tredjepersonsforteller som forteller om, men ikke deltar i handlingen. Dette er altså ikke tilfelle i *Bestialitetens historie*, siden fortelleren her både deltar i handlingen og forteller om det i etterkant. I eksempelet ovenfor ligger det diegetiske nivået der samtalen foregår mellom ”jeg” og Ali, altså gjengivelsen av samtalsituasjonen. Utdraget viser også et tredje nivå, som ligger under det diegetiske. Dette kalles det hypodiegetiske nivået, og er her emnet for samtalen, altså fortellingen om den vesteuropeiske diplomaten som blir utsatt for overgrep. Bøkene operer altså med en narrasjon på tre ulike nivåer, som ikke er uvanlig, men oftest finner en disse tre nivåene tekster med en tredjepersonsforteller.

---

<sup>81</sup> Flere kjennetegn fra dystopien kan finnes i deler av *Bestialitetens historie*, som for eksempel det groteske billedspråket som kjennetegner flere av romanene innenfor denne sjangere. Men et av de viktigste, nemlig opprettelsen av et nytt og ukjent univers eller samfunn, er på langt nær tydelig nok i noen av bøkene i trilogien.

<sup>82</sup> Lothe 2003, 53.

<sup>83</sup> Jens Bjørneboe, *Stillheten: En anti-roman og absolutt aller siste protokoll* (Oslo, Gyldendal, 2006 [1973]), 17.

<sup>84</sup> Lothe 2003, 53.

*Bestialitetens historie* har, som nevnt, en førstepersonsforteller, og behandlingen av fortellerstemmen er dermed svært interessant. De tre ulike nivåene blir alle fortalt av samme forteller, noe som også er tilfelle i de fleste tredjepersonsfortellinger, men som er eksplisitt i dette tilfellet. Dette gjør at leserens opplevelse av de handlingene som blir gjenfortalt så tydelig kan påvirkes av fortelleren, i alle fall hvis den fortrolige kommunikasjonskontrakten blir oppnådd. Vel og merke er denne inndelingen med de diegetiske nivåene vanligst å anvende i fortellinger med en aural forteller, det det ekstradiegetiske nivået ikke er synlig annet enn ved hentydninger av fortelleren. Min inndeling er dermed ikke den typen en vanligvis finner i studielitteraturen, men begrepene er de samme, og jeg mener at mine forklaringer gir godt nok belegg for å anvende det også i den personale fortellerstilen.

Jeg-personen befinner seg altså i en ramme av nåtid og forteller her i utgangspunktet i presens, det ekstradiegetiske nivået. Men store deler av fortellingen foregår på det diegetiske nivået, der handlingen i forhold til rammefortellingen er satt tilbake i tid, og består for det meste av ulike hendelser og episoder som den navnløse jeg-personen erindrer og gjenforteller. Hendelsene på det diegetiske nivået blir beskrevet med en mer fraværende forteller, men den er allikevel tilstede. Både ved at tilhøreren vet at det er hovedpersonen som erindrer, og gjennom subjektive stemningsmarkører, som for eksempel adjektiver. Disse adjektivene beskriver situasjonen, noe som jo er nødvendig, men det gjøres på en måte som vektlegger jeg-personens holdninger. Utdraget fra *Stillheten* som er gjengitt ovenfor, kan fungere som eksempel også her. Her sitter hovedpersonen med en av sine venner, Ali, på en liten fiskerestaurant, og dialogen står i fokus. Men allikevel skytes det inn enkelte beskrivelser som gjør hele passasjen rettet mot fortellerens subjektive ståsted. For det første beskriver hovedpersonen Ali ut fra sitt ståsted ved at han tolker latteren til Ali dithen at han har noe å fortelle, allerede før samtalen har begynt. Videre forklarer jeg-personen at: ”Han nevnte navnet på en kjent vesteuropeisk diplomat fra et av herrefolkene”. Dette kan virke som en forholdsvis nøytral beskrivelse, men det at hovedpersonen velger å bruke betegnelsen ”herrefolkene” indikerer hans subjektive syn på diplomaten og landet han tilhører. ”Herrefolkene” er ingen nøytral benevnelse på et folkeslag eller en nasjon. Selv om det i de mange samtalene, som blir gjengitt i alle tre bøkene, først og fremst er ren dialog på et diegetisk nivå, der dialogen er bærer av meningsytringene, er det subtilt plasserte subjektive stemningsmarkører som får frem hovedpersonens grunnholdning.

Min bearbeidelse av fortellerstemmen inneholder mer enn å peke på sentrale begreper og perspektiver en finner i studielitteratur om emnet. Som det så vidt har kommet frem ovenfor, er det noen problemer ved fremstillingen i *Bestialitetens historie* som det ikke kan



redegjøres godt nok for ved en slik kort gjennomgang. I det følgende vil jeg velge ut enkelte innholdsrike avsnitt fra de tre bøkene for å utdype fortellerstemmens rolle og samtidig knytte problematikken tettere opp mot det som er oppgavens hovedanliggende, nemlig det groteske.

### **En tilbaketrucken flanør**

Omstreiferlivet kontra det stille og tilbaketruckne livet er kjennetegnende for hovedpersonen i *Frihetens øyeblikk*, og for øvrig for resten av trilogien. Jeg-personen har levd et omflakkende liv og har tilegnet seg mye erfaring, men har nå valgt å trekke seg tilbake til mindre steder for å få ro til protokollføre menneskenes urett mot hverandre. I *Frihetens øyeblikk* er det rettsjeneren som forteller fra sitt enkle liv i i den lille landsbyen Heiligenberg i Alpene. I *Kruttårnet* er jeg-personen en slags vaktmester ved et noe ukonvensjonelt sanatorium et sted i Frankrike, og i *Stillheten* befinner fortelleren seg et sted i Nord-Afrika, ikke usannsynlig i en by i det revolusjonsherjede Algerie. Rammefortellingene i de tre bøkene er geografisk sett ganske ulike, men alle bærer preg av tilbaketrekning fra det store verdenssamfunnet. Verdt å merke seg er også hvordan den geografiske plasseringen i *Stillheten* skiller seg ut ved å være vagere markert enn de to foregående bøkene. Her er hovedpersonen en i mengden, en utlending, men allikevel en slags del av det helhetlige bylivet. I *Frihetens øyeblikk* og *Kruttårnet* er stedet grundigere forklart og markerer tydeligere hovedpersonens utgangspunkt for fortellingen. Utviklingen, som kommer til uttrykk på ulike måter, fra første til tredje bok vil jeg komme tilbake til i analysene. Jeg tar her utgangspunkt i begynnelsen av *Frihetens øyeblikk* for å se hvordan fortellerstemmen klargjør sin rolle i alpedalslandsbyen.

På første side forklarer hovedpersonen hvor mye han har reist rundt i store deler av verden og hvordan han har ervervet seg et umåtelig erfaringsgods gjennom å møte mennesker. ”Fra ishavskysten til ekvator, fra Montreal til de sibirske stepper: dette er min verden”<sup>85</sup>. Her etablerer han altså sin normale tilstand, slik han er vant til å leve, og slik han tydeligvis liker å leve. Denne måten å leve på, koblet med den litterære bevisstheten hovedpersonen innehar, gjør at beskrivelsen flanør blir anvendelig. En flanør er kjennetegnet av en elegant slentring eller vandring gatelangs, gjerne i store byer. Den som flanerer betrakter omgivelsene sine, og betegnelsen ble først brukt av Baudelaire for å beskrive det moderne mennesket. Denne beskrivelsen er ofte koblet til det litterære, og passer til en rekke verk som på flere måter tar opp vandringen, både eldre litteratur, som Jean-Jacques Rousseaus *Bekjennelser* (1782), og nytt, som Tomas Espedals *Gå, eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Her følger et treffende utdrag fra Rousseaus *Bekjennelser* som poengterer nettopp det gode ved det flanerende livet:

---

<sup>85</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 7.

Never did I think so much, exist so vividly, and experience so much, never have I been so much myself - if I may use that expression - as in the journeys I have taken alone and on foot. There is something about walking which stimulates and enlivens my thoughts. When I stay in one place I can hardly think at all; my body has to be on the move to set my mind going. The sight of the countryside, the succession of pleasant views, the open air, a sound appetite, and the good health I gain by walking, the easy atmosphere of an inn, the absence that makes me feel my dependence, of everything that recalls me to my situation – all these serve to free my spirit, to lend a greater boldness to my thinking, to throw me, so to speak, into the vastness of things, so that I can combine them, select them, and make them mine as I will, without fear or restraint<sup>86</sup>.

Å se på jeg-fortelleren som en flanør er treffende, spesielt kan en se det i de passasjene der han erindrer tidligere besøk i store byer, som for eksempel Firenze. Flaneringen er en livsstil som har gjort det mulig for han å tilegne seg alt det erfaringsgodset han har med seg til Heiligenberg, sanatoriet i Frankrike og den Nord-Afrikanske byen, og som er grunnlaget for hans protokollføring.

Men denne livsstilen er forbi, nå bor han i en liten landsby oppe i Alpene og teksten fortsetter med forklaringer av hvor utilpass han er i byen. Innbyggerne narrer ham for penger, noe de ser som sin fulle rett. ”Og her i denne alpedalen er jeg – sjømannen og vandringsmannen, sangeren, apokalyptikeren og spillemannen – *jeg*, av alle mennesker! – blitt rettstjener<sup>87</sup>. Så unaturlig det enn virker har han blitt en innbygger i det lille samfunnet. Han poengterer ettertrykkelig at han ikke er som dem, han er egentlig en sjømann og vandringsmann, og hører ikke til langt oppe i fjellene. Alle kategoriene han nevner i sitatet, kanskje utenom apokalyptikeren, viser til en tilstand uten geografisk tilhørighet, som er passende for den flanøren hovedpersonen har vært. Og det kan virke som om han påpeker dette for å understreke hvor unaturlig hans nåværende situasjon er. En ting er at han selv ikke hører hjemme i den byen han bor i, men det er også påfallende at stedet han bor er en fjellandsby, sannsynligvis milevis fra annen sivilisasjon. Han er ikke bare utenfor det lille samfunnet han er med å befolke, men selve byen er også avskåret fra omverdenen. Her bor altså rettstjeneren, satt utenfor verdens gang. Ved siden av det enkle arbeidet i rettssalen beskjeftiger han seg allikevel med store spørsmål som er forankret i mer befolkede områder av verdenen, det være seg gjennomgang av historiske hendelser eller diskusjoner om europeiske kunstnere som Callot og Bruegel.

Motsatsen til det flanerende omstreiferlivet er altså å leve tilbaketrukket. Med åpningskapittelet som utgangspunkt for å undersøke dette er det lett å se sammenhengen med Montaignes forsøk på å leve isolert:

---

<sup>86</sup> Jean Jacques Rousseau, *The Confessions* (London: Penguin Books, 1953), 157-158.

<sup>87</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 10.

*den som överalt bor, Maximus, ingenstans bor.* När jag nyligen drog mig tillbaka i mitt hem, besluten att i möjligaste mån inte bry mig om någonting annat än att tillbringa det korta livet jag har kvar i vila og avskildhet, trodde jag at jag inte kunde göra min själ någon större tjänst än att låta den sköta sig själv i fullständig överksamhet och låta den stanna och slå sig till ro i sig själv. Jag tänkte mig att det skulle bli lättare för den nu, eftersom den med tiden har mognat och fått et rikare innehåll. Men tvärtom finner jag nu – *sysslöshet ger rastlöst växlande tankar* – att själen betar sig som en forrymd häst och bekymrar sig hundra gånger mer om sig själv än den tidigare har brytt sig om andra<sup>88</sup>.

Her kommer det frem at tilbaketrekingen er ment for å gjøre det lettere å skrive, fordi sjelen har modnet etter et lengre liv på reise og med mye erfaring. Men det viser seg at det slår feil, og det blir snarere vanskeligere å skrive, fordi sjelen er for rastløs og bare tenker på seg selv.

Noe av det samme kan rettstjeneren i Heiligenberg være et eksempel på.

Innledningsvis kan det virke som om tilbaketrekingen for han er en nødvendighet for at erfaringen han bærer på kan omsettes til ord og bli det veldige tolvbindsverket han skriver på, *Bestialitetens historie*. ”[...] det umåtelige erfaringsgods jeg har samlet i tidens løp, er blitt filtrert og avklart under de siste års daglige nærvær i retten”<sup>89</sup>. Og det er altså i Heiligenberg han har vært rettstjener, og det er her han har fått filtrert erfaringsgodset sitt. Selv om skrivingen av dette verket blir presentert som hans livsverk, er det er ikke mye han får skrevet. Store deler av tiden utenfor rettssalen sitter han med sine venner, klokkeren og kirketjeneren, på den lokale restauranten og samtaler. Disse samtalene og de voldsomme inntakene av alkohol, samt funnet av dommerens groteske nakenbilder, gjør at han ikke får skrevet. Han har en idé om å skrive dette voldsomme verket, men selve skriveprosessen blir sjeldent omtalt, og det kan virke som om rettstjeneren har falt inn i det samme sporet som Montaigne beskriver.

### **En ironisk essayist**

I forbindelse med behandlingen av jeg-fortelleren møter en i studielitteraturen en viktig distinksjon som er nyttig å bruke tid på i dette tilfelle, nemlig den pålitelige og den upålitelige fortelleren. Den tilliten som forsøkes etablert mellom leser og forteller er på langt nær entydig i *Bestialitetens historie*. Jeg-fortelleren er sentral i handlingsforløpet, han fremstiller innholdet saklig, men samtidig subjektivt, og teksten inneholder stemningsmarkører som avslører fortellerens holdninger. ”En grunnleggjande konvensjon i narrativ fiksjon er at vi trur på forteljaren – til teksten eventuelt gir oss signal om å ikkje gjere det”, men: ”Grensa mellom pålitelig og upålitelig forteljar er ikkje alltid klar...”<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Michel de Montaigne, ”Om syssløshet” i *Essayer* (Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 1986), 46. (Teksten i kursiv er de oversatte latinske epigrammene, slik de er gjengitt i utgaven)

<sup>89</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 7.

<sup>90</sup> Lothe 2003, 46.

Det er enkelte ting som er med på å gjøre fortelleren upålitelig, og en av disse er fortellerens personlige engasjement, som bidrar til at fremstillingen blir svært subjektiv. I møte med en førstepersonsforteller vil leseren være mer oppmerksom på hvordan stoffet blir formidlet, men det betyr allikevel ikke at tilliten til en jeg-forteller er svekket i forhold til en tredjepersonsforteller. Jakob Lothe påpeker at leserens tillit til fortelleren kan øke hvis fortelleren viser at han er klar over sin egen subjektive fremstilling av stoffet<sup>91</sup>, noe som helt klart er gjenkjennelig hos for eksempel rettstjeneren i *Frihetens øyeblikk*. Han legger frem sin opplevelse av livet i Heiligenberg, men kommenterer også sin egen subjektive holdning, slik at leseren får fornyet tillit. Innledningsvis omtaler han innbyggerne med forakt, men han skynder seg underveis å legge til: ”Jeg er selvfølgelig underlegen overfor dem, og når jeg baktaler dem så nedrig, skyldes det nok en del misunnelse og nid”<sup>92</sup>. Men like etter fortsetter baktalingen. På grunn av disse dobbelhetene blir forholdet til fortelleren preget av ambivalens, noe som gjør at leseren må anstrenge seg for å finne frem til den egentlige kjernen, hvis det i det hele tatt eksisterer en tydelig kerne.

Enklere blir det ikke av den stadig tilbakevendende ironien som preger bøkene. I *Kruttårnet* blir leseren presentert for en rekke pasienter som hører til ved sanatoriet der hovedpersonen fungerer som en slags vaktmester. Disse pasientene blir på ”La Poudrière”, som sanatoriet kalles, skjernet fra offentligheten på grunn av grusomme handlinger både av voldelig og seksuell art, ofte begge deler, og fortelleren lar leseren bli kjent med noen av disse. I fremstillingen av enkelte av pasientenes lovbrudd møter en hovedpersonens kjølige ironi idet de bestialske handlingene deres blir forklart, som i møtet med den amerikanske generalen. Her innleder han passasjen med at fortelleren irriterer seg over generalen som har fortalt om det han gjort: ”Og hvorfor skal man i det hele tatt drepe folk, når man går omkring og sutrer og tuter over det etterpå?”<sup>93</sup>. Her blir problemstillingen omkring å drepe lagt frem på en måte som gjør at leseren kan trekke på smilebåndet, men passasjen fortsetter med en mer detaljert beskrivelse av hva som ledet til drapet:

Han fortalte om den brune piken som hadde vært hushjelp hos ham og hans familie etter at han var kommet hjem fra krigen i Østasia [...], og han hadde brukt makt mot henne – fordi han nå engang var vant til å gjøre hva han ville i Østasia – og omsider fått revet trusene av henne og fikk henne til å ligge stille ved å vri håndleddene, og så omsider hadde klart å trenge inn i henne; og at hun var blitt fullstendig gal og hysterisk etterpå og forsøkte å hyle på naboene og på politiet og plutselig var blitt død, og hadde sluppet ut ekskrementene da han bare hadde prøvet å stanse skrikingen hennes, og hva

---

<sup>91</sup> Lothe 2003, 46.

<sup>92</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 9.

<sup>93</sup> Ibid., 30.

han så i helvete skulle gjøre av liket, - efter at han hadde prøvet å partere det, men stoppet halvveis [...]”<sup>94</sup>.

Med disse to teksteksemplene kan man se hvordan det ironiske og nesten latterlige blir blandet med det overveldende, gruoppvekkende innholdet. Ironien gjør at slike passasjer nærmer seg sort humor, som inneholder mange likheter med grotesk litteratur, og som muliggjør slike beskrivelser: ”Det komiske skaber en distance, som sætter forfatteren i stand til at tale ”anstændigt” om det, som samfundet ikke accepterer, men har fortrængt og tabueret”<sup>95</sup>.

Fortelleren balanserer på en syltynn linje mellom å fremstå pålitelig og upålitelig til enhver tid, og ironien gjør dette forholdet enda mer komplisert. Det kan virke som om ironien fungerer på samme måte som komikken i sammenheng med beskrivelser av grusomheter. Fortelleren er ikke i stand til å behandle dette stoffet objektivt, og løsningen blir å legge det frem ironisk, slik at brodden av det redselsvekkende på den måten fjernes. Denne bruken av ironi utvikler seg gjennom de tre bøkene, og i de to siste bøkene ser en tydelig den mer utbredte bruken av virkemiddelet. Rettstjenerens funn av dommerens grovt pornografiske fotografier i *Frihetens øyeblikk* ser ut til å gjøre inntrykk, i en så stor grad at arbeidet med *Bestialitetens historie* blir utsatt, selv om det kunne fungert som et bidrag til verket. Og bildene blir kommentert saklig, men med oppriktig følelse av avsky. I de neste bøkene kan det virke som om hovedpersonen ikke er i stand til å la slike ting gå inn på seg lenger, og ironien blir dermed en vei for å allikevel kunne behandle stoffet. Dette vil jeg kommentere ytterligere i analysene.

Fremstillingen av stoffet og fortellerens pålitelighet kan også kommenteres ut fra et sjangerperspektiv. Jeg har allerede beskrevet fortelleren som en tilbaketrukket flanør, jeg har kommentert den subjektive holdningen bøkene er preget av og jeg har sitert Montaigne. Dermed er det nærliggende å trekke inn *essayet*, der nettopp sistnevnte regnes som opphavsmann. Essay betyr forsøk, noe som stilen i sjangeren skal underbygge, og dette kan komme til uttrykk på mange måter. *Bestialitetens historie* er skrevet på en måte som gjør at koblingen til essayet er naturlig, fordi bøkene inneholder flere av de konvensjonene en finner i sjangeren. I og med at Montaignes selvisolasjon kan regnes å være en del av sjangerens tilblivelse, kan en også nevne dette som et topos, og dette kommer tydelig frem i trilogien. Jeg har allerede nevnt hovedpersonens tilbaketrekning og hans refleksjoner omkring smått og stort ut fra sitt aktuelle ståsted. Refleksjonene han gjør seg, er opplagt subjektive, men de

---

<sup>94</sup> Ibid., 32-33.

<sup>95</sup> Nielsen 1976, 39.

legges frem på en saklig måte. Carl Fredrik Engelstad forsøker å finne noen kjennetegn for essayet og skriver: ”Det saklige moment spiller en vesentlig rolle i essayet”, og ”Essayet har et *tema*. Men det er ikke temaet som gjør essayet – det er brytningen mellom essayisten og hans tema. Det karakteristiske for et ekte essay er samspillet mellom sak og sinn, mellom iakttagelse og opplevelse...”<sup>96</sup>. Engelstad nevner videre koblingen mellom temaet og forfatteren, men som jeg har poengtert før, så er ikke dette mitt hovedanliggende. Behandlingen av essayet som sjanger er likevel interessant. Fortelleren er her essayisten, uavhengig om den kobles til forfatteren Bjørneboe eller ikke. Ved at fortelleren er så inderlig engasjert i temaet sitt, opplever leseren dette samspillet mellom forteller og tema mer eller mindre gjennom alle bøkene. Temaet kan vel i grove trekk sies å være menneskenes ødeleggelser av hverandre, eller i kjente termer: Det ondes problem. Og fortelleren er så sterkt preget av disse tankene at omtrent alt som blir beskrevet, på en eller annen måte kan kobles til denne tematikken. På denne måten fremstår fortelleren og temaet som en organisk helhet<sup>97</sup>, en helhet som ikke kan skilles.

Gerhard Haas har også satt opp noen topoi for essayet, der en også kan finne påfallende likheter med *Bestialitetens historie*. Det første av disse er spaserturen, omvei og avstikker, som han utdyper slik: ”Uttrykket ”promener mon jugement” framhevar ein ledig og lett tankegang som er fri for systemtvang. Samstundes syner uttrykket at han set ironiske spørsmålsteikn ved alle endelege vurderingar”<sup>98</sup>. Trilogiens lettsindige omgang med narrasjoner på flere plan er et godt uttrykk for den manglende systemtvangen som preger bøkene. Det ekstradiegetiske nivået fungerer som en spinkel rammefortelling, men mesteparten av innholdet foregår via tankesprang, omveier og avstikkere, som fortelleren uten problemer tar seg friheter til å gå inn på. I vurderingene som blir gjort underveis i samtale og refleksjonene er det lite som blir stående som endelige sannheter, dette er heller ikke meningen. Og dette henger tett sammen med et annet topos, nemlig prosessualiteten, som blir forklart med at ”Sanning framstår alltid berre prosessuelt og ved handling, aldri som avslutta og endeleg erkjenning”<sup>99</sup>. Dette er trekk en kjenner igjen underveis når man leser bøkene, og som preger lesningen i større grad enn man først tror når man går i møte med en romantrilogi.

Jeg kunne nevnt flere kjennetegn for essayet som lar seg finne i *Bestialitetens historie*, men meningen er ikke å finne flest mulig for å argumentere for at verket ligner på essayet i

---

<sup>96</sup> Carl Fredrik Engelstad, ”Innledning” i *Norske Essays. Utvalg og innledning av Carl Fredrik Engelstad* (Oslo: Gyldendal, 1968), 9.

<sup>97</sup> Ibid., 9.

<sup>98</sup> Gerhard Haas, ”Essayets særmerke og topoi” i *Essayet i Norge. Fjorten riss av ein tradisjon* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1982), 229

<sup>99</sup> Ibid., 232.

formen. Poenget er å si noe om fortellerens fremgangsmåte, og at balansegangen mellom upålitelig og pålitelig blir gjort enda mer komplisert ved at det fremstilles på denne måten. Essayet er en personlig og forholdsvis saklig sjanger, men den gjør at fortellerforholdet stiller enda høyere krav til leserens oppmerksomhet om hva som blir fremstilt. Det blir vanskelig for leseren å avgjøre hva som er sannhet når fortelleren har få faste holdepunkter og det hele er ladet med en kjølig ironi. Denne usikkerheten er i stor grad med på å tydeliggjøre det groteske språket som kommer til uttrykk i bøkene. Som nevnt i teorikapitlet, trekker Wolfgang Kayser frem fremmedgjøringen som et av de bærende kjennetegnene for det groteske, ”The grotesque is the estranged world”<sup>100</sup>. Den utryggheten leseren opplever i møte med fortelleren er med på å underbygge denne fremmedgjøringen, som også kommer til uttrykk på flere andre måter. I dette kapitlet har jeg forsøkt å gi et overblikk over fortellerens utgangspunkt for å skrive, uten å gi mange konkrete eksempler på groteske kjennetegn. Men det jeg nå har vist kan ligge som et bakteppe for de kommende analysene, som med hjelp av viktige passasjer vil eksemplifisere hvordan det groteske på ulike måter kommer til uttrykk.

---

<sup>100</sup> Kayser 1981, 184.

## Kapittel 5

### - *Frihetens øyeblikk*

Som jeg allerede har kommentert i forbindelse med fortellerstemmen i forrige kapittel, er *Bestialitetens historie* en brokete fremstilt fortelling, tidvis i noe som kan ligne essayet som sjanger. Fortelleren beskriver på et tidspunkt hvordan han protokollfører stoffet, og hvordan tekstene innføres ”umåtelig forsiktig og hensynsfullt, fulle av dødsens angst for å være umoralsk eller unøyaktig”<sup>101</sup>. Denne måten å ordne teksten på er i liten grad mulig å finne i *Bestialitetens historie*. Her fremstilles det på en måte som er nærmere den gleden han opplever ved synet av fargene på paletten når han maler, ”som de så ut når de bare var rørt tilfeldig om hverandre, i lag på lag”<sup>102</sup>. I trilogien ligger det lag på lag med fortellinger, erindringer, foredrag, samtaler, uten den systematikken han beskriver at han fulgte i sine malerier og i protokollarbeidet. Denne fremstillingen gjør at nærlesning av enkeltpassasjer fra de tre bøkene kan være en svært nyttig og fruktbar metode.

Jeg vil dele analysene i tre kapitler, ett kapittel for hver bok i trilogien, før jeg til slutt oppsummerer og diskuterer hovedmomentene. Gjennom mine analyser vil jeg kommentere viktige tekstpassasjer som gir uttrykk for ulike groteske konvensjoner og som underbygger lesningen av romanserien som grotesk litteratur. Det sentrale vil i denne oppgaven være det en finner av groteske kjennetegn i fortellerens betraktninger, refleksjoner og særegne fremstilling. Fortellerens personlige prosess og endring gjennom alle tre bøkene vil også få en del plass, da det henger så tydelig sammen med det groteske språket. Det vil med andre ord ikke være anledning for nærlesning av hele trilogien, men helheten vil selvsagt bli kommentert underveis og ligge som et bakteppe for de analysene som foreligger.

Det første jeg vil beskjeftige meg med i forbindelse med *Frihetens øyeblikk*, er nærheten til malekunsten, der det groteske uttrykket er svært tydelig. Teoriene om det groteske har tross alt sin forankring i billedkunsten, og har først senere blitt anvendt på litteraturen, selv om en finner eksempler på tidligere litteratur som anvender det en kan kalle et grotesk billedspråk<sup>103</sup>. Tekstpassasjene der referansene til kunsten er så tydelig, gir også et inntrykk som nødvendigvis ikke sammenfaller med resten av lesningen, dermed kan behandlingen av disse delene være med å gi liv til diskusjon omkring de neste analysene.

---

<sup>101</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 126.

<sup>102</sup> Ibid., 125.

<sup>103</sup> For eksempel Dantes *Den guddommelige komedie* (omkring 1307)



Videre vil jeg bruke en del tid på analyse av innledningen, der fortelleren og kontrakten mellom denne og leseren blir etablert. Jeg-personens prosjekt blir også presentert her, nemlig protokollføringen av menneskehetens grusomheter opp gjennom historien, som utgjør det verket fortelleren kaller Bestialitetens historie. Her er fortellerens møte med dommerens fotografier et naturlig punkt å dvele ved. I neste del vil jeg konsentrere meg om kapittelet Praiano-papirene, som er et interessant kapittel, både form- og innholdsmessig, og det inneholder mye som kan knyttes til det groteske. Dette kapittelet forklarer også noe om fortellerens holdning til bestialiteten han beskjeftiger seg med, og koblingen med melankolien vil her være sentral. Underveis vil det komme frem en utvikling hos hovedpersonen, som er preget av en langvarig prosess. Dette vil bli behørig kommentert i forbindelse med gjengivelsen av Rainer Maria Rilkes dikt "Buddha in der Glorie" og den innholdstunge tittelen. Mot slutten vil jeg se på enkelte eksempler på de gjennomgående kontrastene boken er mettet med, som igjen fungerer som groteske bilder.

### **"De vakreste tegninger av utsøkte lidelser"**

I min redegjørelse for teorien omkring det groteske billedspråket, kom det frem at det groteske har en nær tilknytning til billedkunsten. Og analysen bør dermed begynne med fokus på nettopp dette.

I kapittelet "Lemuria" erindrer hovedpersonen noe fra tiden i Stockholm, der han blant annet studerte en rekke kunstnere, de fleste med en eller annen tilhørighet til Toscana. Han berømmer disse kunstnerne for deres livskunnskap, og evnen til å formidle denne. "De har skildret livet i den skapende og fornyende, blodgjennomvåte jord, som vi kaller Toscana, og som er verden"<sup>104</sup>. Det er liten tvil om hva slags livskunnskap fortelleren sikter til, det er selvsagt kunnskapen om bestialitet, noe disse kunstnerne, gjennom erfaring, har blitt eksperter på. De har vært på de offisielle retterstedene og gjort seg sine skisser av tortur og lemlestelser av ulik art. Og studiene av disse kunstnerne gleder tydeligvis fortelleren. Han forklarer til og med at gravøren og grafikerer Callot, lenge var viktig for hans åndelige helbred, noe som i sin tur virker som en selvmotsigelse. Og det er nettopp her etableringen av det groteske virkelig gjør seg gjeldende. De bestialske bildene til Callot, med blant annet det realistiske *De hengtes tre* og det mer fantastiske *Den hellige Antonius fristelser*, vitner umiddelbart ikke om noe livgivende som kan være med å bidra til et bedre åndelig helbred. Og de andre kunstnerne som Pisanello, Andrea del Sartos skissestudier av hengte menn, eller Leonardo da Vincis anatomitegninger og karikaturtegninger, vekker i utgangspunktet lite annet enn vemmelse.

---

<sup>104</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 132.

Men det groteske bærer i seg evnen til å snu det vemmelige til noe livgivende, som Bakhtin ettertrykkelig poengterer i forbindelse med den groteske realismen<sup>105</sup>. De toscanske kunstnerne trekker, gjennom billedkunsten, menneskelivet ned, det degraderes og begraves. Men i og med begravelsen skjer det en ny skapelse, det skapes liv. Det kan synes som om det er den glade latteren som kommer til uttrykk gjennom fortellerens forkjærlighet for disse kunstnerne, det er denne effekten verkene deres har på han. Livet som stadig opprettholdes, også under henrettelser, som de fleste av disse kunstverkene skildrer, kommer til uttrykk gjennom fortellerens fokus. Han forteller om Leonardos ”høye, gyldne latter” på retterstedene, og om hvordan Castagnos bilder av hengte menn ikke er uten humor<sup>106</sup>. Pisanellos strektegninger av hengte menn blir sammenlignet med blomster: ”Nakkene er som vannliljer, som lange myke plantestengler, med de underlig runde, oppblåste ansiktene som store, utsprungne blomster på toppen”<sup>107</sup>. I denne beskrivelsen kommer også den groteske metamorfosen til uttrykk, der planter, dyr og mennesker blandes sammen, og utgjør et grotesk motiv. Arkene han har tegnet på ”viser hvordan han samtidig har spist sin kylling og drukket sin vin”<sup>108</sup>. Hverdagslivets gleder trenger med andre ord ikke å opphøre selv om man er vitne til en henrettelse, snarere tvert i mot, man kan le og nyte sitt måltid uten problemer.

Selv om det ikke kommer eksplisitt til uttrykk, kan det virke som om det er dette som blant annet inspirerer fortelleren. At disse kunstnerne, og særlig Callot, ikke lot seg slå ut av disse erfaringene, er årsaken til at jeg-personen har hatt nytte av ham for sitt åndelige helbred. Callot ”mistet aldri sin likevekt, sin kjølige og store ro. Meget gikk nok inn på ham, men det slo ham ikke over ende”<sup>109</sup>.

Det beste eksemplet fra billedkunsten kommer allikevel mot avslutningen av fortellerens presentasjon av kunstnerne. Her forenes ambivalensen mellom død og liv på sitt tydeligste, nemlig gjennom bildet til Ernst Josephsson, *La joie de vivre*, som også har vært en ledsager gjennom fortellerens liv. Maleriet forestiller en gammel, døende mann i en seng, smilende, sammen med resten av familien, som også smiler. Og den glade, bakhtinske latteren uttrykkes i forklaringen av bildet<sup>110</sup>: ”- verden er på ny blitt blomsterflor, materien er overvunnet, og den gamle manns ansikt, smilet – som de andres smil – ligger som hele maleriet mellom latter og gråt”<sup>111</sup>. I passasjer som disse, får leseren inntrykk av fortelleren

---

<sup>105</sup> Bakhtin 1986, 31-32.

<sup>106</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 133.

<sup>107</sup> Ibid., 133.

<sup>108</sup> Ibid., 134.

<sup>109</sup> Ibid., 135.

<sup>110</sup> Bakhtin 1986, 22.

<sup>111</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 136.

som en livsbejaende karakter, med sans for å holde fast på det livgivende, også i det bestialske og groteske. Referanser til billedkunstnere dukker stadig opp gjennom hele boken, og har tydeligvis vært til inspirasjon for å begi seg ut på den veldige protokollføringen.

Men *Frihetens øyeblikk*, og resten av trilogien, byr på langt mer enn dette, som til sammen gir et mangefasettert bilde av jeg-personen. Det er flere sider av det groteske som kommer til uttrykk, både på detaljnivå, og ved gjennomgående kjennetegn. Og billedkunsten brukes også i forbindelse med et annet syn. Dette kan en se når hovedpersonen noe tidligere i boken, men i samme kapittel, erindrer et omreisende vokskabinett som besøkte hjembyen hans som liten. Barna betalte seg inn flere ganger for noen få øre. Dette vokskabinettet beskrives som et sted fullt av grusomme gjengivelser av ødelagte kropper og kroppsdeler, enten av sykdom eller som resultat av tortur.

Sterkest inntrykk gjorde vel de kirkelige torturinstrumenter. Man kunne studere en tommeskru på nært hold, og likeledes en glimrende utført modell av en hånd som hadde vært til behandling i apparatet, en blodig og formløs kjøttklump som efter den langsomme knusingen av knoklene så helt annerledes ut enn en vanlig hånd<sup>112</sup>.

Flere ting i kabinettet beskrives på samme måte, før han kommenterer sin opplevelse av dette stedet, og som knytter det enda tydeligere til malekunsten: ”Det var Goyas verden som ble vist i dette teltet: mørk og stor, med et tydelig og meningsfylt billedspråk”<sup>113</sup>. Her nevnes enda en kunstner som har befattet seg med det groteske, blant annet i serien ”Krigens redsler”, der motivene er grusomheter fra Napoleons invasjon i Spania omkring 1808.

Dette billedspråket er tydeligvis et språk fortelleren er fascinert av og åpenbart kjenner, siden han omtaler det som ”tydelig og meningsfylt”. Interessant er det også at han er så interessert i dette, mens han i sin egen kunst, som han skriver om i forbindelse med Stockholmsoppholdet, stiller seg helt utenfor dette språket. Her bruker han tiden på å male landskapsmalerier, fruktkurver og akttegninger. Det kan virke som om han ikke tør gi seg ut i dette farvannet før han er sikker på at han kan gjøre det på riktig måte.

Men det viktigste blir sagt i slutten av passasjen om vokskabinettet, der han sier noe om sin voksne tolkning av opplevelsen av besøket: ”Det må vel ha vært i åtte årsalderen at jeg forsto jeg var kommet til en jord, hvor innbyggerne fulgte underlige seder og skikker, i et slags stort og endeløst ritual”<sup>114</sup>. Her møter en ikke den livsbejaende tolkningen man kan se i forbindelse med de andre kunstverkene. Det er heller en usikkerhet og en viss form for skepsis. Han ser at disse tingene er gjort, og gjøres av mennesker, men stiller seg

---

<sup>112</sup> Ibid., 124.

<sup>113</sup> Ibid., 124.

<sup>114</sup> Ibid., 124-125.

utenforstående til det hele. Og effekten av det groteske ligger nærmere Kaysers fremstilling av det groteske, nemlig det fremmedgjørende. Noe som i og for seg ikke er unormalt for en åtteåring.

Disse utdragene skiller seg ut ved å være så tett knyttet til billedkunsten, og det gjelder med andre ord ikke resten av boken. Men det groteske språket blir etablert på andre måter, og blir behandlet på ulikt vis gjennom hele teksten. Allerede innledningsvis i *Frihetens øyeblikk*, dannes det et annet bilde av fortellerens møte med det groteske. Og innledningen bør nevnes siden det er der den første kontrakten mellom fortelleren og leseren oppstår.

### **De små bjørnene**

Innledningskapittelet, ”Byene”, åpner med en form for introduksjon av fortelleren, en jeg-person som ikke husker hva han selv heter. Leseren får servert refleksjoner omkring fortellerens nåværende bosted, alpelanden Heiligenberg, og erindringer av ulik art. De består både av små barndomsminner, men også små, men detaljerte, skildringer av noen straffemetoder som har blitt brukt forskjellige steder i verden. Det viktigste leseren får vite, er neppe disse enkeltbeskrivelsene av seg selv, byen eller erindringene, selv om det er med på å uttrykke det groteske språket, men snarere hvordan han velger å forholde seg til disse tingene. Som jeg har nevnt i kapittelet om fortellerstemmen, stiller jeg-personen seg utenfor samfunnet han er en del av. Og det kan virke som om han forsøker å fremstå kjølig og betraktende, og ikke minst ironisk. Ironien og kjøligheten kommer tydelig frem i måten han forteller om de ”små bjørnene” på. De små bjørnene er et klengenavn han gir til en del av den menneskegruppen han kaller ideologer. Den andre gruppen ideologer er skolastikere<sup>115</sup>. Men den videre lesningen visker raskt ut skillet mellom disse to, og alle faller inn under kategorien ”små bjørner”.

Bjørnemetajoren er en tydelig måte å etablere ironien på, og en kan anta at begrepet stammer fra det populære kosedyret, teddybjørnen<sup>116</sup>. At en bjørn har blitt et kosedyr er i seg selv en kontradiksjon, i og med at bjørnen er et rovdyr, og på ingen måte noe man tar med i sengen for lettere å sovne. Ved å bruke denne metaforen blandes de menneskelige egenskapene med de dyriske og rovdyraktige, som til sammen blir en unaturlig, grotesk metamorfose. Denne metamorfosen er igjen en del av det groteske forvrengningsprinsippet, og er en klassisk konvensjon innenfor det groteske billedspråket<sup>117</sup>. Det groteske kommer

---

<sup>115</sup> Ibid., 13.

<sup>116</sup> Teddybjørnen er oppkalt etter USAs 26. president Theodore Roosevelt, noe som også kan være med på å gi liv til ulike tolkninger av metaforen de ”små bjørnene”, men denne tråden lar jeg ligge her.

<sup>117</sup> Nielsen 1976, 48.

særlig frem ved at sammenblandingen av disse to artene skaper en ambivalens mellom det fornuftige mennesket og den voldelige og dyriske bjørnen. Bildet spiller også på den falske tryggheten en kan føle ved å ha med seg en teddybjørn i sengen. Hele metaforen er preget av ambivalens, noe fortelleren utnytter når han skildrer de små ”søte” bjørnene på blant annet denne måten:

De små bjørnene har alltid vært flinke, og for tusen år siden, i mitt egentlige fedreland, pleide de å gjøre noe med fangene sine, som de kalte for ”å riste blodørn” på dem; de bandt dem med armene om en trestamme og klippet dem opp i ryggen, gjennom ribben og kjøtt, - så trakk de ut lungene på dem bakfra. De små bjørnene kunne alltid få det til!<sup>118</sup>

Dette forteller han med den største letthet, og etablerer med dette både ironien fremstillingen er gjennomsyret av, og det groteske billedspråket, som allerede innledningsvis får en sentral plass. I denne beskrivelsen kommer det groteske til uttrykk ved detaljerte beskrivelser av kroppen utsatt for tortur og lemlestelse, denne gangen uten det positive, livgivende fokuset en kan finne andre steder i boken. Her oppløses kroppen, uten noen gjenoppstandelse, snarere tvert i mot.

Tekstpassasjen fortsetter med flere grusomme skildringer, også dette beskrevet med kjølig ironi. Han beskriver hvordan de innfødte i Kongo ble straffet under den belgiske kongen Leopold, og kaller disse historiene for ”pussige”, som er en tydelig underdrivelse:

Hvis noen innfødt samlet viste oppsetsighet, grep man til strengere metoder: man samlet familien, mens den øvrige landsbyen så på, og derefter korsfestet man den oppsetsiges hustru og barn, derpå skar man kjønnsorganene av mannen selv og hang dem opp på en stake sammen med føtter og hender av samme familiefar. Til slutt halshugget man ham og satte som en slags prikk over i`en hodet helt opp på spissen av staken<sup>119</sup>.

Like etter disse skildringene, som det florerer av, forklarer fortelleren at dette var noe av det første han hørte om som barn. Som for å understreke at han har kunnskap om emnet, og har allerede fra barnsben av samlet seg dette umåtelige erfaringsgods, som han åpner boken med å fortelle om<sup>120</sup>. Og det kan virke som om dette er et poeng for fortelleren. ”Jeg vet hva jeg snakker om”, sier han i forbindelse med hvordan Europa har blitt skapt med hjelp av ”narkomane, drankere, homoseksuelle, tuberkuløse, sinnssyke, syphilitikere, sengevætere, kriminelle og epileptikere”<sup>121</sup>. Et spørsmål det er verdt å stille seg i denne forbindelse er hvorfor han har et så sterkt ønske om å vise leseren alle disse grusomhetene, som han vet så

---

<sup>118</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 18.

<sup>119</sup> Ibid., 18.

<sup>120</sup> Ibid., 7.

<sup>121</sup> Ibid., 32.

mye om. Dette er et spørsmål jeg vil forsøke å besvare helt til slutt i oppgaven, i forbindelse med diskusjonene av analysene og behandlingen av begrepet *kátharsis*.

### **”Jeg har i hele mitt liv ikke sett maken til bilder”**

For å undersøke hvordan ironien kommer til uttrykk i ulik grad, og hvordan fortelleren forholder seg til andre bestialske hendelser, kan man se i andre del av kapittelet ”Byene”. Her forklarer jeg-personen at det er særlig ett moment som hindrer han i å arbeide med Bestialitetens historie. Dette er funnene av de grusomme overgrepstografiene, der mange av landsbyens ellers så fromme innbyggere er deltagende. Måten fortelleren i disse tekstpassasjene reagerer på bildene, er interessant, sett i forhold til den kjølige ironien jeg har beskrevet ovenfor. Når han først finner frem bildene fra dommerens oppbevaringsskap, reagerer han med sjokk: ”Og jeg hadde et øyeblikk denne svimle følelsen av at det ikke er sant hva man ser. Verden sto et øyeblikk stille. [...] Jeg har i hele mitt liv ikke sett maken til bilder, - og jeg har sett en del”<sup>122</sup>.

Fortelleren ønsker ikke engang å skildre bildene i større grad. Fotografiene er av grove seksuelle situasjoner, både med barn, dyr og voksne, og de er så forkastelige ”at jeg ikke har lyst til å omtale dem nærmere med det samme, selv om jeg vet at jeg er nødt til det”<sup>123</sup>. Fortelleren er altså nødt til å fortelle om disse bildene, selv om de vekker så enorm avsky hos han. Denne ekteføyte avskyen vitner om at fortellerens sinnstemning ikke alltid er i stand til å harselere over grusomheter, og fremstille det ironisk. Mangelen på den ironiske distansen kommer tydelig frem når han forklarer hvordan han først forsøker å se episoden med den sedvanlige ironiske rasjonalitet, men ikke er i stand til det:

Det er snarere utmerket at de små bjørnene har den slags interesser, på bekostning av mer skadelige.

Men faktum er at slik tenkte jeg ikke den aftenen da jeg sto der alene i mitt elskede justispalass og så på dommerens fotosamling. Jeg følte meg fortvilet og opprørt. [...], alle ting forekom meg fullstendig lemuriske. Jeg skalv på hånden som holdt bildet av piken og hunden, og jeg la fra meg alle fotografiene.

Men like etter kan det virke som han har gjenvunnet sin ro, med god hjelp fra alkoholen som han tyr til allerede inne i rettslokalene. Her forklarer han at det hele egentlig ville vært en privatsak, hadde det ikke vært for at det hindret dommeren i arbeidet sitt, og at det ”allerede hadde gjort ham uskikket til å avsi domfellelser”<sup>124</sup>. Han har gjenvunnet sin rasjonelle

---

<sup>122</sup> Ibid., 37. I siste linje kan man igjen se hvor viktig det er for fortelleren å gjøre leseren klar over hans enorme kunnskap om og kjennskap til bestialitet av ulik art.

<sup>123</sup> Ibid., 38. Også her understrekes nødvendigheten av å fortelle om slike ting, men jeg lar altså dette ligge til diskusjonsdelen mot slutten av oppgaven.

<sup>124</sup> Ibid., 40.

tankegang og sinnsro, og bestemmer seg for å la det ligge til han får tenkt seg om. Saken blir ikke nevnt igjen.

Videre fortsetter passasjen med en radikal vending. Han er ute og går og han møter domprosten og den store hunden, som begge var med på bildene, før han fortsetter:

Aftenlunden fra fjellene var klar og frisk, med en snev av den kommende vinter i seg. Det har i det hele tatt vært en vidunderlig høst, lang og solfylt, uendelig klar og ren. Den minner meg om den høst min far døde. Den besto også av en slik endeløs kjede av solfylte, sydlige dager, med stadig flere gulnede og røde blader i de flammende trekronene under den silkeklare himmelen. Hele den høsten lignet på den underlige fred og munterhet han selv viste den siste tid han levte<sup>125</sup>.

Med utgangspunkt i dette utdraget er det to ting jeg vil kommentere. Det første kommer til uttrykk i siste setning, der døden nok en gang blir fremstilt som noe muntert. Sammen med naturskildringene og munterheten som faren skal ha omgitt seg med før han døde, ligner denne passasjen bemerkelsesverdig på utleggingen av Ernst Josephssons maleri, *La joie de vivre*. En møter det samme positive synet, og den gode atmosfæren som fortelleren tydeligvis har begynt å assosiere med døden. Igjen finner en altså snev av den positive grotesken, der liv og død ikke lenger er en motsetning, men snarere harmonisk avhengig av hverandre. Det må nevnes at skildringen av farens død ikke nødvendigvis minner stort om et grotesk språk isolert sett. Men lest som en del av kapittelet fremstår denne kontrastfulle vendingen, fra de bestialske fotografiene til de atmosfæriske naturskildringene, som grotesk.

For det andre vil jeg nevne denne radikale vendingen som skjer mot slutten av dette kapittelet, og koble det sammen med det som i teorien kalles proporsjonsforvridning, jfr. teorikapittelet. Fortelleren velger plutselig å fokusere på noe helt annet, den vakre høsten, istedenfor det som tilsynelatende virker som det viktigste, de grusomme bildene. Det skaper en usikkerhet hos leseren, og samtidig krever det at leseren selv må velge hva som egentlig er det viktige i den aktuelle tekstpassasjen. Proporsjonsforvridningen aktiverer leseren. Denne forvridningen gjøres ekstra tydelig ved at spranget fra de bestialske fotografiene til skildringene av den vakre høsten er så stort. Motsetningene er så store at det er vanskelig å lese teksten som en helhet, men dette ser overhodet ikke ut til å bekymre fortelleren. Nielsen kaller slike motsetninger for ”blandingen af for os adskilte heterogene elementer”<sup>126</sup>, og er et karakteristisk trekk ved det groteske språket.

Fortellerens reaksjoner på funnet av dommerens bilder, viser at ironien som forsøkes etablert tidlig, ikke alltid er mulig å benytte seg av. Bildene river han ut av den kjølige roen hovedpersonen søker å være i, og han klarer dermed ikke å leve med den store roen som han

---

<sup>125</sup> Ibid., 41.

<sup>126</sup> Nielsen 1976, 170.

beundrer Callot for å inneha. Jakten på evnen til å ikke bli slått over ende av slike inntrykk kommer til uttrykk gjennom flere passasjer i boken, og fremstår som en prosess som behøver tid. Den tiden da Praiano-papirene ble skrevet ser ut til å være begynnelsen på denne prosessen, og i nettopp dette kapittelet er det flere elementer som bør kommenteres.

### **Praiano-papirene**

Kapittelet "Praiano-papirene" skiller seg ut fra resten av boken ved å tilsynelatende være notater fortelleren har skrevet ned lenge før det som skrives med utgangspunkt i Heiligenberg, nærmere bestemt for ti år siden. Kapittelet er en brokete sammensetning av miljøbeskrivelser av byen Praiano, skildring av fortellerens sinnstemning og drømmer, samt en rekke ulike erindringer av ganske ulike slag.

Det er mye ved skildringene av den stille, røde middelalderbyen som tyder på at oppholdet der er uttrykk for en sinnstilstand, snarere enn et besøk i en ekte by. Hele kapittelet uttrykker fremmedgjøring hos jeg-personen, en konvensjon som i følge Kayser er et av det groteske språkets mål<sup>127</sup>. Byen er alltid stille, den virker i det hele tatt folketom og det er ikke noe hotell eller lignende der. Dette understrekes i innledningen, der han forklarer at han har sett byen i drømme helt siden han var barn:

Bestendig har jeg visst at denne byen var til; en helt rød, meget gammel by av teglsten. Jeg har sett den i drømme allerede som barn, og nu gjenkjenner jeg den som erindring fra drømmene; den kommer meg i møte ut av noe som ellers er fjernt, mørkt og glemt<sup>128</sup>.

Utviskingen av det virkelige ved byen fortsetter videre i kapittelet. Praiano blir beskrevet på en svært forenklet måte for å få frem en spesiell atmosfære, nemlig fortellerens sinnstemning. Det blir gjentatt gang på gang at byen er rød, og nesten uten innbyggere. Han treffer noen håndverkere som er opptatt med arbeidet sitt, og hører en kvinne som synger, men han vet ikke hvor stemmen kommer fra. Alle de mannlige innbyggerne, som han, bortsett fra håndverkerne, aldri treffer, er kledd i mørkebrunt eller gråsvart, mens kvinnene alltid er kledd i sort. "Så byen er rødbrun og sort, og himmelen hvitblå. Andre farver finnes ikke. Røde hus. Sorte mennesker"<sup>129</sup>. Denne forenklede måten å skildre ting på kan kalles verdensreduksjon, en konvensjon som ofte knyttes til litterære dystopier, men som også kan knyttes til det groteske språket, særlig for å tydeliggjøre fremmedgjøringen. Fredric Jameson definerer begrepet slik: "what we call reality is deliberately thinned and weeded out through an

---

<sup>127</sup> Kayser 1981, 184.

<sup>128</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 75.

<sup>129</sup> Ibid., 82.



operation of radical abstraction and simplification”<sup>130</sup>. Og det er nettopp dette en ser i ”Praiano-papirene”. Det abstrakte kommer tydelig frem i koblingen mellom byen og erindringen av byen fra barndommen.

Det er noe råttent ved alt i byen, som om den er full av smitte. Byen er ufattelig stille; den har lukket seg rundt som rundt meg som en eske, og jeg vet at min barndom er helt nær meg, og at denne byen har bodd i meg bestandig. Jeg går nu i en slags svimmelhet, inne i drømmen.  
Det er som en sjakt, en mørk tunnel<sup>131</sup>.

Like etter fortsetter teksten med en beskrivelse av en erindring fra barndommen, som kan virke som et trygt holdepunkt for jeg-personen: ”Jeg har bare erindringene og hverdagens små opplevelser å holde meg til”<sup>132</sup>. Disse erindringene er med på å understreke det abstrakte uttrykket store deler av kapittelet er gjennomsyret av.

Tilstanden fortelleren befinner seg i, og som fungerer som perspektivet kapittelet blir skrevet ut fra, ligger svært nært en drømmelignende tilstand. Fortelleren forsøker å forklare dette tidlig i kapittelet, etter at han har vært i byen i to dager:

[...] jeg vet at jeg tidligere ikke bare har sett bildet av byen i drømme og som barn; jeg har også sett det våken, eller rettere sagt i en tilstand som er mer enn våkenhet. [...] Det er ikke et bilde som er sett i drømme, men det er sett med de samme øynene som man bruker i drømme.

Hvilke øyne er det?

I drømme ser man bilder. De vanlige øyne ligger lukket i et mørkt rom, ute av funksjon, og de påvirkes ikke utenfra. Allikevel ser man bilder. Hvilke øyne ser man drømmebildene med? [...]

Med disse øynene som man bruker i søvne, har jeg både sovende og våken sett den by som jeg nu er kommet til<sup>133</sup>.

Nielsen forklarer at grotesken ofte skapes ut fra et perspektiv som ligner ”drømmen, den vågne drøm eller overgangen mellom vågen drøm og drøm”<sup>134</sup>. Og dette er svært så gjenkjennelig for den tilstanden fortelleren skisserer i sitatet ovenfor. Dette understrekes gjennom hele opplevelsen av byen Praiano, der skildringene og betraktningene han gjør seg er preget av en slik drømmelignende tilstand.

## **Dobbeltgjengerne**

I beskrivelsene av oppholdet i Praiano kommer det frem to viktige symboler. Et av de to er kattungen, som til stadighet dukker opp. Katten beveger fortelleren på en måte som gjør han usikker, han vet ikke om han skal skyte den eller gi den mat. Men det ligner ikke en reaksjon som først og fremst bestemmes av moral, men snarere fordi katten fremstår som så tydelig

---

<sup>130</sup> Fredric Jameson, “World Reduction in Le Guin” i *Archaeologies of the Future. The Desire and Other Science Fictions*. (London: Verso, 2007), 271.

<sup>131</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 78.

<sup>132</sup> Ibid., 83.

<sup>133</sup> Ibid., 76.

<sup>134</sup> Nielsen 1976, 169.

grotesk. Og det plager tydeligvis jeg-personen at den eksisterer, for det ender med at han løper fra den når den kommer i nærheten:

Idag møtte jeg katten, da jeg var ute og gikk, og jeg sprang min vei, men den så meg. Den var meget syk og beveget seg med vanskelighet. Den mjauet etter meg, og jeg så øynene på den, små kullsorte og blanke, og den forsto ingenting av sykdommen<sup>135</sup>.

Kattungen fungerer altså som et grotesk motiv, der den vandrer omkring i smerte, uten å forstå hva som er galt. Det forklares at det henger noe ut av den bak, sannsynligvis innvoller, og den beveger seg "[...] som om den var trukket opp og gikk mekanisk", eller "[...] slik en krabbe går på land, sidelengs og i rykk"<sup>136</sup>.

Her møtes flere av de groteske kjennetegnene i ett symbol. Innvollene som henger ut av kroppen leder til groteskens forkjærlighet for kroppsåpninger, og den ufullstendige kroppen. Den blir også beskrevet som mekanisk, som av Nielsen, basert på Kayser, blir karakterisert som et klassisk motiv for det groteske i det 20. århundre: "Blanding av det mekaniske og det organiske er ligeså velegnet som disproporsjonen"<sup>137</sup>. Samtidig med dette blir katten sammenlignet med egenskapene til en krabbe, et sjødyr, og dermed skapes en metamorfose av ulike dyrearter. Noe senere i kapittelet blir den nevnt igjen, og er da enda sykere enn før, og fortelleren sammenligner dyret med bilder av martyren Stefanus: "Den så ut i øynene som gamle bilder av Den hellige Stephano, med seksti piler gjennom kroppen"<sup>138</sup>.

Jeg-personen reagerer med avsky når han ser dette dyret, noe som kan synes naturlig med tanke på hvordan den ser ut og oppfører seg. Avsky og kvalme er i følge Noël Carroll et naturlig reaksjonsmønster i møte med en grotesk skapning: "that to touch it or be touched by it would be loathsome, because, broadly speaking, it is toxic"<sup>139</sup>. Fortelleren oppfører seg som om katten er bærer av noe giftig, noe han ikke ønsker å være i nærheten av, og på den måten er han også redd for den. Katten blir ofte omtalt i forbindelse med fortellerens usikkerhet overfor "det lange, truende, sykdomsordet på "ixo"<sup>140</sup>, en slags sykdom som har infisert deler av byen. Katten som et grotesk motiv er, på grunnlag av alle disse åpenbare groteske beskrivelsene, dermed uungåelig å kommentere.

Når man leser om kattungen, sett i sammenheng med de abstrakte beskrivelsene av Praiano, og den sinnstemning fortelleren befinner seg i, er det nærliggende å også se

---

<sup>135</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 89-90.

<sup>136</sup> Ibid., 76.

<sup>137</sup> Nielsen 1976, 169. Disproporsjon nevner jeg ikke i denne sammenhengen, men det er også et yndet motiv i det groteske billedspråket, på samme måte som blandingen mellom det mekaniske og det organiske.

<sup>138</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 116.

<sup>139</sup> Carroll, 2009, 302.

<sup>140</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 114.

kattungen som fortellerens dobbeltgjenger. Jeg-personen beveger seg også rundt i byen og forsøker å forstå noe, og han vandrer omkring i smerte. Og dette gjør usikkerheten hans enda viktigere: han vet ikke hvordan han skal behandle katten, som samtidig kan bety at han ikke vet hva han skal gjøre for å komme seg ut av den smertetilstanden han selv lever i. Tilstanden han befinner seg i under oppholdet i Praiano er svært mørk, og det er tydelig at han ønsker å komme ut av den, men ikke er i stand til det enda. Denne smertetilstanden, beskrives på flere måter, som også har tydelige tilknytningspunkter til det groteske språket.

Kattungen blir nevnt både innledningsvis og mot slutten av kapittelet, og underveis blir det andre symbolet jeg har nevnt beskrevet. Det jeg sikter til, er den fremmede mannen, som kun blir nevnt ved denne anledningen, til tross for at den fremmede tilsynelatende har bodd sammen med jeg-personen i 36 år. Allikevel er mannen fremmed, og fortelleren forklarer at ”han er blitt et kors for meg å bære”<sup>141</sup>. Og videre sier han at han minner om hans far på den måten at ”han er så avskåret fra andre, så umulig å tale med. Jeg forstår ham overhodet ikke”<sup>142</sup>. Han forstår altså ikke den fremmede mannen, selv om de har delt værelse i 36 år.

I de videre beskrivelsene av mannen forstår leseren mer og mer at han sannsynligvis ikke er så fremmed allikevel: ”Jeg ser på hælene hans at han bruker 43 i sko. Det samme som jeg. Han veier også ca. åtti kilo. [...] Han er stum som en sten og jeg tror – det vil *si: jeg vet* – at han ikke tenker heller. Alt er stillhet inne i ham”<sup>143</sup>. Fortelleren fremstiller denne mannen som fremmed, men gir allikevel uttrykk for at han vet noe så viktig som at han ikke tenker. Størrelsen på mannen er også besynderlig i samsvar med hovedpersonens egen, samt at han minner han om hans far, det er altså noe familiært over den fremmede. Både dette sitatet og flere beskrivelser av hvordan den fremmede oppfører seg i møte med andre mennesker, kan i stor grad minne om jeg-personen selv. Sett i sammenheng med de andre symbolske figurene, er det nærliggende å forstå den fremmede som enda et speilbilde av fortelleren. Kapittelet skiller seg ut fra resten av boken ved å inneholde så abstrakte skildringer, i mye større grad enn de andre kapitlene. Dermed faller det mer naturlig å tolke for eksempel møtet med kattungen og den ukjente mannen som symboler fremfor faktiske hendelser.

Både katten og den fremmede fungerer som fortellerens dobbeltgjengere, og sier noe om hovedpersonens syn på seg selv. Han nærmest betrakter seg selv utenfra, og vet at noe må gjøres for at dobbeltgjengerne kan endre seg, og dermed endre han selv. Dobbeltgjenger-

---

<sup>141</sup> Ibid., 84.

<sup>142</sup> Ibid., 84.

<sup>143</sup> Ibid., 85.

motivet kan brukes på svært ulike måter, og en av de kan være at det uttrykker hovedpersonens ønske om noe han ikke finner i seg selv lenger: ”The double signifies a desire to be re-united with a lost centre of personality [...]”<sup>144</sup>. I den fremmede mannen ser hovedpersonen egenskaper han fascineres av, særlig egenskapen å kunne omgås folk ”uhyre lett”, ”men alltid uforbindtlig”<sup>145</sup>. Og det at han kan gå rett fra en natt i bilen og inn på et dyrt hotell, og fortsatt se respektabel ut. ”Through the double, ”the possibilities of another man and another life are revealed [...]. The dialogical attitude of man to himself ... contributes to the destruction of his integrity and finalizedness”<sup>146</sup>. Men samtidig som hovedpersonen kan ønske seg disse egenskapene, så fungerer altså dobbeltgjengeren ødeleggende. Det at han er nødt til å forholde seg til katten og den fremmede mannen, gjør at han brytes sammen som enhetlig individ. Han deler seg selv opp i mindre, og kanskje lettere overkommelige, biter, men mister noe av sin fullstendighet på veien.

Fortelleren virker å selv være bevisst disse dobbeltgjengerne og forstår at han er nødt til å behandle dem på en annen måte enn han har gjort til nå. Hovedpersonen har bodd sammen med den fremmede hele livet, men han har ennå ikke blitt kjent med mannen, det skal det derimot gjøres noe med nå. ”Jeg skal snakke med ham og utforske ham, forsøke å få vite årsaken til det. Det er ikke engang dét. Jeg vil vite *hvordan* han er, og ikke *hvorfor* han er slik”<sup>147</sup>. Denne gangen skal han endelig finne ut av hvem den fremmede er, og ”bli fortrolig med ham”. Dette ønsket viser nok en gang til den prosessen jeg har antydnet tydeligere, en prosess jeg kommer tilbake til i forbindelse med Rainer Maria Rilkes dikt, som åpner det siste kapittelet, ”Lemuria”.

## Blodet

Tilstanden kan ikke beskrives. Jeg går i blod til anklene, jeg vasser i blod. I virkeligheten er dette hele saken. Det renner blod av alle vegger, og det samler seg i gaten, i rennesteinen, eller det flyter bare på fortauet. Det kan rekke meg til knærne av og til. Jeg vet jo godt hva dette er. Lyset er slått av. Jeg er i et fullstendig, kullsort kjellermørke, innesperret i svart farge. [...] I en verden av ren smerte, hvor alle inntrykk utenfra er som å bli berørt på et sted av kroppen, hvor huden er flådd av. Det er en tilstand av absolutt, beksvart mørke og smerte<sup>148</sup>.

Den drømmelignende og smertelige tilstanden jeg har skissert ovenfor, kommer tydelig frem i dette sitatet, men denne gangen med et enda større fokus på smerten. Disse skildringene kan i aller høyeste grad kalles groteske. Bildene som skapes, lar leseren se for seg blodet som

---

<sup>144</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Methuen & Co. Ltd, 1981), 108.

<sup>145</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 84.

<sup>146</sup> Bakhtin i Jackson 1981, 135.

<sup>147</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 84.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 83-84.

strømmer fra veggene og ut i gaten, i så store mengder at jeg-personen må vasse i det helt opp til knærne. Blodet, som hører til i enten en menneskekropp eller dyrekropp, har brutt ut og flommer over, i et miljø der det ikke hører hjemme. Det bryter med virkelighetsnormene som er etablert tidligere i boken, noe som gjør at slike beskrivelser ikke kan tolkes som noe annet enn noe overnaturlig, eller som en metafor. Og med tanke på det leseren har blitt presentert for tidligere i dette kapitlet, er det sistnevnte et naturlig valg.

Smerten fortelleren opplever, blir billedlig, på samme måte som i møtet med kattungen. I beskrivelsen av hvordan han vasser i blod, er det allikevel en viktig distinksjon. Han forklarer nemlig at han godt vet hva dette er, og han er i stand til å sette et navn på det, det er en sykdom. Men det har ingenting å si fra eller til, det er uansett en opplevelse av ren smerte. Sykdommen forklares ikke nærmere, men det kommer frem at det har en sammenheng med depresjonsanfallet han får like etterpå. Blodet blir altså en grotesk metafor for melankoli og depresjon.

### **Melancholia**

Alt jeg hittil har beskrevet om fortellerens opplevelse av og refleksjoner omkring oppholdet i Praiano, har sitt naturlige samlingspunkt. Jeg har forsøkt å forklare at det viktigste med skildringene ikke er de faktiske hendelsene, men heller den tilstanden fortelleren befinner seg i. Denne tilstanden er preget av en mørk atmosfære. Det beskrives mørke farger, eller snarere mangel på farger. Byen er rødbrun og sort, kvinnene går alltid kledd i svart, og selv går han kledd i brunt og svart. Fargebruken, sammen med den abstrakte fremstillingen, og fokuset på jeg-personens indre liv og opplevelse av byen, minner svært om en tilstand av melankoli.

Espen Hammer forsøker i *Det indre mørke* (2004) å sette opp en fenomenologi over melankolien, i den grad man kan gjøre det med et slikt begrept uten å samtidig løse det opp. Han viser til Heidegger og forklarer hvordan et melankolsk individ er stemt med en måte å være på. Melankolien er noe mer enn en flyktig stemning, og den er heller ikke rettet mot noe spesielt: ”Individer lever sin melankoli, den omgir dem, de beveger seg i dens (trege, fargeløse) element, men uten til enhver tid å forankre den i noe bestemt intensjonalt objekt. [...] Melankoli er en modus av det Heidegger kaller *in-der-Welt-sein* – det å-være-i-verden”<sup>149</sup>. Måten Praiano-papirene blir fremstilt på, og de refleksjonene fortelleren gjør seg, kan tyde på at det er dette han opplever. Melankolien liksom overfaller han, uten at det kommer fra et konkret sted. Symbolene, katten, den fremmede mannen og vassingene i blod,

---

<sup>149</sup> Espen Hammer, *Det indre mørke – et essay om melankoli* (Oslo: Universitetsforlaget, 2004), 19.

kan alle virke som et forsøk på å tingliggjøre den abstrakte og uhåndgripelige melankolien. Dette forklares nærmere noe senere i Praiano-papirene, da han er i Firenze og opplever perioder med tung depresjon.

Her i Firenze er min alkoholisme sprunget ut i full blomst. Jeg lider åpenbart av alle kjente former for alkohol-nevroser; jeg er både falsk og ekte dysoman<sup>150</sup>. [...] Det er særlig når mørket melder seg med full styrke at jeg drikker på denne måten, - døgnet rundt og alt jeg har for hånden<sup>151</sup>.

Dette er ikke første gangen store inntak av alkohol blir beskrevet, men her viser fortelleren til en annen måte å drikke på. Dette gjør han bare når ”mørket melder seg med full styrke”, og det er ikke lenger tvil om at det er depresjon det her er snakk om. Like etter kommer det enda tydeligere frem:

Imidlertid vet jeg godt at depresjon og alkohol forverrer hverandre gjensidig, og når mørket når bunnpunktet og blir til en fullstendig natt, til en ren innesperring under jorden, eller slik som jeg har nevnt: når jeg vasser i blod og smerte ved hvert skritt jeg tar [...] - når helvete er sluppet løs for alvor, da slutter jeg å drikke, eller jeg slutter nesten. Isteden går jeg på farmacia'en og kjøper sedativer [...] Når jeg har handlet inn bedøvelsesmidlene, går jeg opp på hotellværelset mitt og legger meg. Jeg blir da på rommet, for det meste i seng, i to eller tre dager, og spiser nye sovepiller hver gang jeg våkner. Jeg pleier å våkne av at jeg gråter, og jeg tar en håndfull piller og slår det hele ned med et glass rødvin eller to<sup>152</sup>.

Han ligger alene på hotellrommet, uten noen å støtte seg til. Isolert fra omverdenen. Denne isolasjonen er også klassisk for depresjonen<sup>153</sup>.

Når man leser Praiano-papirene, er det viktig å være klar over at dette tilsynelatende er papirer som er skrevet omkring ti år før det som utgjør rammefortellingen i boken, det vil si ti år før det livet som beskrives i Heiligenberg. Og det har skjedd noe med forfatteren på disse ti årene. Depresjonene preget helt tydelig den yngre jeg-fortelleren, som har opplevd at byer som Firenze, men ”også Napoli, Marseilles og Paris er glimrende byer til dette bruk”<sup>154</sup>. Og han mener at Firenze er byen Dante møter leoparden<sup>155</sup>. Denne referansen er viktig, siden Dante møter leoparden i sin personlige midtlivskrise. Dante blir nevnt noe senere og et utdrag fra *Den guddommelige komedie* blir sitert, der det forklares at inferno har et ekstra grufullt sted for de som har lidt av melankoli i det jordiske liv<sup>156</sup>. Melankolien er altså ikke en tilstand som bærer frukter, det må finnes en annen vei. Leoparden markerer starten på Dantes reise

<sup>150</sup> Store norske leksikons nettutgave sin definisjon av dipsomani: ”periodisk alkoholmisbruk. [...] Dipsomani varer som regel i noen dager, sjelden i uker. I periodene blir noen sky og tilbaketrekkende, andre brautende og oppstemte, mens atter andre kan utvikle forbigående vrangforestillinger. Mellom periodene er vedkommende som regel helt nøktern, naturlig og arbeidsom” (<http://www.snl.no/dipsomani>, 11.02.11.)

<sup>151</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 93.

<sup>152</sup> Ibid., 94.

<sup>153</sup> Hammer 2004, 23.

<sup>154</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 95.

<sup>155</sup> Vanligvis er det en panter Dante møter. Forklaringen kan være at det på latin sannsynligvis er brukt ”Pardus”, som også kan oversettes til leopard.

<sup>156</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 102.

gjennom de ni helvetessirkelene, og til ny erkjennelse. Dermed kan en tolke det dithen at fortelleren også møter sin leopard i Firenze, og kan herfra utvikle en form for ny erkjennelse som gjør han istand til å hanskes de utfordringer han står overfor, særlig de utfordringene arbeidet med Bestialitetens historie gir. Fortelleren blir ikke ledet gjennom helvetet, men finner sin egen vei mot erkjennelse. Dette blir presentert i samme kapittel, og berører et av kjernespørsmålene i teorien omkring det groteske.

### **”Hva er det som gjør at grusomhet kaller på latteren?”**

Toscana spiller en ikke ubetydelig rolle i *Frihetens øyeblikk*. Den toscanske kulturen rommer tanker og ideer som fortelleren lar seg fascinere av. Dette kommer tydelig frem når han forteller om hvordan grusomheten og latteren henger naturlig sammen i denne delen av verden, og at hele vår moderne kultur har blitt født av Toscana. Han forklarer at ”det er en grusom og hard kultur, men den er uten løgn. Hva er det som gjør at grusomhet kaller på latteren? De som grunnla denne kulturen, renaissansens, var alle sammen menn som lo av grusomheter”<sup>157</sup>. Han forteller om Aretino som angivelig skal ha dødd av latter idet han ser søsteren sin arbeide på et bordell<sup>158</sup>. Dette er toscanernes lynne. Her beveger fortelleren seg rundt groteskens mest sentrale spørsmål. Hvordan, og hvorfor, henger latter og grusomheter sammen? Teksten forklarer videre hvordan evnen til å le er nødvendig for at mennesket kan beholde sin forstand. Flere sentrale avsnitt, i forhold til det groteske, forklarer denne sammenhengen:

Men denne latteren er grunnen til at toscanerne oppfant naturvitenskapen og den klare, toscanske tegning i deres kjølige maleri; latteren betyr avstand. Omvent: hvor latteren mangler begynner sinnssykdommen. Hver gang jeg har hatt anledning til å iaktta utbrudd av en psykose eller en førsterangs klinisk angstnevrose, har signalet vært gitt i fraværet av humor, - i det øyeblikk man tar verden helt alvorlig, er man potensielt sinnssyk. Hele kunsten å lære seg å leve betyr å holde fast på latteren; uten latteren er verden et torturkammer, et mørkt sted hvor det skal skje mørke ting med oss, et redselskabinett av blodige voldshandlinger<sup>159</sup>.

Selv om den toscanske kulturen er hard og full av grusomheter, så beundrer jeg-personen innbyggernes evne til å le av dette. Og det er helt enkelt den eneste muligheten man har til å klare seg gjennom livet, mennesket er avhengig av latteren. Denne måten å beskrive sammenhengen mellom latteren og grusomheter på minner nok en gang om Bakhtins syn på det groteske. Det grusomme kan møtes med latter, og det kan på den måten forvandles til noe livgivende, fremfor noe ødeleggende. Det groteske er i seg selv destruktivt og nedbrytbart,

---

<sup>157</sup> Ibid., 96.

<sup>158</sup> Pietro Aretino (1492-1556) var en italiensk forfatter som skrev dristig og skandaløst om samtidens makthavere, og om republikkens løsslupne nytelsesliv ([http://www.snl.no/Pietro\\_Aretino](http://www.snl.no/Pietro_Aretino) 15.02.11). Han blir ofte omtalt som den første litterære pornograf.

<sup>159</sup> Bjerneboe 2006 [1966], 96.

men med en gang man evner å le av det, vil det skapes nytt liv av det degraderte.

Men fortelleren gir også en viktig distinksjon noe senere:

Om Leonardo vet vi at at han lo denne boblende latter av gull, som dypest sett var den florentinske latteren. Allikevel var Leonardo ingen glad mann, og hans latter hadde intet med glede å gjøre.

Dante har også hatt denne latter.

For ingen bevisste mennesker kan leve uten å ha denne latteren over krøplinger, sykdom og lidelse. Latteren over mishandlede dyr og barn, latteren over alt sammen. Uten den florentinske latter blir man gal<sup>160</sup>.

Latteren har altså ingenting med glede å gjøre. Dette bryter brått med Bakhtins syn på latteren, som er livsbejaende og livgivende. Fortellerens syn på latteren er at den er en nødvendighet for å overleve, men det behøver allikevel ikke å være nevneverdig positivt. Man må lære seg å le av alt, helt enkelt for å unngå å bli gal. Det later til at fortelleren ønsker å forstå og lære seg denne måten å se verden på, og at dette kan være hans vei ut av melankolien og depresjonene. Toscanerne er åpenbart ikke uten skyld i bruk av forferdelige henrettelsesmetoder eller andre grusomheter, men dette fremstår ikke som et moralsk spørsmål. Dette handler helt enkelt om å klare seg gjennom livet, uten mentalt å gå til grunne. Med tanke på måten Praiano-papirene er skrevet på, og at det stadig beskrives anfall av depresjoner, har han tydeligvis ikke tilegnet seg denne livsanskuelsen ennå. Han er preget av tunge depresjoner, som han forsøker å kurere med sin egen oppskrift av store mengder alkohol og sedativer, og melankolien ligger som et tungt teppe bak alle de fortellingene og refleksjonene han gjengir.

### **Buddha in der Glorie**

Den innledende presentasjonen fortelleren gir av seg selv er treffende i forbindelse med latteren: ”Når jeg åpner munnen, så ser de altså at jeg mangler noen tenner bak skjegget. Det er svært synlig, når jeg spiser høne eller ler. Skjønt begge deler er sjeldne nu”<sup>161</sup>. Beskrivelsen er grotesk i seg selv, med bildene av den tannløse munnen som spiser høne, men det sentrale i denne forbindelse er at han sjelden ler. Dette er skrevet i fortellerens nåtid, på det jeg har valgt å kalle det ekstra-diegetiske nivået, mens Praiano-papirene er skrevet omkring ti år tidligere. Han har altså ikke klart å tilegne seg den florentinske latteren, men en endring har allikevel skjedd siden den tiden. Deler av utviklingen består av den kjølige ironien han behandler grusomhetene med, som fungerer som en erstatning for den høye latteren. En annen del av det, er det som så smått blir antydnet underveis i boken, men som i innledningen til det siste kapitlet, ”Lemuria”, blir presentert mer konkret.

---

<sup>160</sup> Ibid., 103.

<sup>161</sup> Ibid., 12.



Mens jeg arbeider på å renskrive protokollene fra den gang, blir jeg hvit i skjegget.

Imidlertid har jeg beholdt min sinnsro. Jeg er rolig, klar og fri. Det er tydelig at en prosess nu er satt i gang og går videre. Min store venn i himmelen, kirkesangeren Rainer Maria, har rørt ved dette i sin kantate *Buddha in der Glorie*, som begynner med de utvetydige ordene:

Mitte aller Mitten, Kern der Kerne

Og slutter med linjene:

Denn ganz oben werden deine Sonnen  
Voll und glühend umgedreht.  
Dock in dir ist schon begonnen,  
Was die Sonnen übersteht.

Det er ingen tvil om at det er dette avsnitt som er innledet; dannelsen av en kjerne, tilblivelsen av det ene, mikroskopiske første punkt av real og absolutt eksistens, den første forvandlede substans som skal overleve solene; [...] Også i meg er dét begynt, som skal overleve solen og stjernene: ... .. *was die Sonnen übersteht*<sup>162</sup>.

Dette er en tekstpassasje som står for seg selv, og fungerer som en innledning til siste del av boken, og samtidig som en ramme for fortellerens indre prosess. Denne prosessen, slik som Rilke beskriver den, har åpenbart en sammenheng med buddhismen. Rilke forsøker i ”*Buddha in der Glorie*” å sette ord på en metafysisk prosess som kan skje i mennesket ved at mennesket åpner øynene og ser visse sannheter. Og denne prosessen er evig, den er ikke forgjengelig, slik resten av livet og verden er. En av grunnsannhetene i buddhismen, som religionshistorikerne Notto R. Thelle og Knut A. Jacobsen framholder, er at alt er forgjengelig, sammen med blant annet at alle ting er forbundet med smerte<sup>163</sup>. Fordi mennesket begjærer det forgjengelige, vil det alltid leve i smerte, og den eneste veien ut av smerten er rett innsikt. Også stjernene og solen er forgjengelige, og fortelleren sier om seg selv: ”også i meg er dét begynt, som skal overleve solen og stjernene”. Buddhismen har veien, vandringsen, som et tydelig bilde på den indre prosessen mennesket må gjennom for å oppnå rett innsikt. Og det kan virke som om fortelleren ser denne muligheten, evnen til å løsrive seg fra begjæret og verden, selve oppvåkningen, som en metode for å leve i en verden full av grusomhet og lidelse. Verdt å merke seg i denne sammenhengen er det Thelle og Jacobsen forklarer om ordet metode: ”metode er dannet av *meta hodos*, som på gresk betyr ”med veien” eller ”langs veien”. Metode er en vei eller en måte man gjør noe på”<sup>164</sup>. En del av den rette innsikten ser åpenbart ut til å være å lære seg å le av alt det verden har å by på av inntrykk.

Det er mye man kunne sagt om buddhismen og forholdet mellom fortelleren og Rilkes dikt, men det viktigste å merke seg er prosessen fortelleren mener er satt i gang, også i ham

---

<sup>162</sup> Ibid., 117.

<sup>163</sup> Knut A. Jacobsen, Notto R. Thelle, *Hinduismen og buddhismen* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 1999), 210.

<sup>164</sup> Ibid., 173, fotnote 1.

selv. De ulike tidsperiodene kapitlene er skrevet i, er viktig i denne forbindelse. Prosessen mot en livsanskuelse som gjør det mulig å takle bestialiteten, ble satt i gang av møtet med leoparden i Firenze, altså for et decennium siden, og pågår fortsatt i fortellerens nåtid. Han er i ferd med å lære seg en måte å arbeide med protokollføringen, selve Bestialitetens historie, og det er denne metoden jeg har forsøkt å beskrive i deler av denne analysen. Det kan virke som om fortellerens personlige prosess er tett knyttet til dette arbeidet. Protokollføringen fungerer som hans vei mot rett innsikt, men underveis i arbeidet trenger han også noen holdepunkter som gjør det mulig å hankses med grusomhetene. Og her er det groteske billedspråket en viktig brikke. ”Hva er det med grusomhet som gjør at det kaller på latteren?” Latteren, ironien, fordreiningene, kontrastene, overdrivelsene, underdrivelsene og fokuset på mennesket som rovdyr, er alle deler av en tilnærming til stoffet som gjør det mulig å fortsette den indre prosessen uten å underveis gå til grunne. Og målet er oppvåkningen, og ikke lenger bli rystet av verdens lidelser og forgjengelighet; Målet er frihetens øyeblikk.

### **Frihetens øyeblikk**

Jeg har ennå til gode å kommentere tittelen på boka, noe jeg relativt kort vil gjøre her. Underveis i boken forsøkes det flere steder å forklare begrepet, frihetens øyeblikk. Når jeg tar for meg tittelen, er det uunngåelig å se på samtiden, da boken ble utgitt. Jeg vil ikke kommentere forfatterens liv, men allikevel se på rådende ideer fra hans samtid, som tittelen har sterk tilknytning til. Eksistensialismen var lenge et livssyn som hadde god grobunn i det kulturelle fellesskapet i Norge, og det er nærliggende å ha disse ideene med, særlig når man behandler et så innholdstungt begrep som frihet.

To av drømmene som beskrives i boken, har nær forbindelse til det som blir kalt frihetens øyeblikk. Den ene drømmen handler om et fengsel der fangene bryter ut av fangenskapet. Det beskrives som et skremmende øyeblikk når fangene bygger opp stemningen inne i fengselet med en voldsom sang, henger fengelsvaktene opp i kroker, før de stormer ut i gatene og skaper frykt i byen. En annen drøm går ut på at hovedpersonen er ute og vandrer, men befinner seg plutselig i det ene utfordrende miljøet etter det andre. Han går gjennom skoger, opp skarpe fjell, før han går inn i og gjennom et fjell. Inne i fjellet føler han at han blir fanget, men plutselig åpner fjellveggen seg og han er ute i det fri:

Jeg sto ytterst ute på kanten av avgrunnen, mens svimmelheten og angsten stakk i kroppen. Det var tusener av meter ned til landet, og jeg hang på berghyllen. [...] Efter noen få meter langs fjellveggen steg angsten til det mangedobbelte av hva den hadde vært inne i mørket og i hulen. Å vende tilbake var ikke mulig<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 151.

På samme måte som i fengselsdrømmen, der angsten er tilstedeværende både inne i fengselet og etter at fangene har brutt ut<sup>166</sup>, er det ikke bare inne i fjellet, når steinveggene lukker seg rundt ham, at angstfølelsen gjør seg tydelig. Det frigjørende øyeblikket, når fjellet åpner seg og han blir møtt med et blendende lys, fremstår vel så skremmende, og er i stor grad preget av angst. Han forklarer like etter skildringen av drømmen: ”Finnes det noe som vekker en så sterk angst i meg som friheten?”<sup>167</sup>

Forholdet mellom frihet og angst er typisk for det som beskrives som sentrale deler av den eksistensialistiske tankegangen. Jean-Paul Sartre, ofte regnet som eksistensialismens far, forsøker å redegjøre for hva dette livssynet egentlig innebærer i *Eksistensialisme er humanisme* (1946). Det jeg vil påpeke i denne forbindelse, er forholdet mellom valg, frihet, angst og ensomhet, og disse henger tett sammen. I følge Sartre er mennesket dømt til å være fritt: ”Dømt fordi han ikke har skapt seg selv, og likevel fri; for når han engang er kastet inn i verden, er han ansvarlig for alt han gjør”<sup>168</sup>. Mennesket er altså fritt til å gjøre hva det vil, og denne friheten er forbundet med angst:

Eksistensialisten hevder gjerne at mennesket er angst. Det betyr: Det menneske som inngår en forpliktelse og er klar over at han ikke bare er den han velger å være, men dessuten er lovgiver og samtidig med seg selv velger hele menneskeheten, han kan ikke komme unna følelsen av sitt totale og dype ansvar<sup>169</sup>.

I drømmene er det altså ikke bare opplevelsene *før* friheten som er angstfylt, det er også opplevelsen av selve friheten. Når han først har kommet ut i friheten er det ingen vei tilbake, han står da til ansvar for hele menneskeheten, i alle fall ifølge Sartre. Friheten mennesket har til å velge, er altså forbundet med frykt, men også med ensomhet. En av hovedideene er at det ikke eksisterer noen Gud som kan hjelpe deg i dine valg. Det vil ikke si at det heller ikke finnes noen moral, men mennesket kan ikke forvente å få hjelp til å velge av verken Gud, venner eller moralfilosof. Du er fullstendig overlatt til deg selv, og det er dette som er ensomheten. Altså: Mennesket er grunnleggende fritt, selv om ikke alle har oppdaget det, det er nødt til å gjøre sine valg i ensomhet, og dette fører igjen til angst. Dette er en svært forenklet forklaring av noen av grunnelementene i Sartres eksistensialisme.

---

<sup>166</sup> Det bør nevnes at fortelleren finner tilbake til roen ved at han tar tak i hånden til den lille gutten, Iwan, som står utenfor. Iwan er åpenbart nok en dobbeltgjenger til hovedpersonen. Per Thomas Andersen viser til flere steder i Bjørneboes forfatterskap der den lille, uskyldige gutten figurer (Andersen 2001, 467), men jeg vil ikke vie plass til noen grundigere analyse av dette.

<sup>167</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 151.

<sup>168</sup> Jean-Paul Sartre, *Eksistensialisme er humanisme* (Oslo: J. W. Cappelens Forlag AS, 1993 [1946]), 16.

<sup>169</sup> *Ibid.*, 12-13.

Frihetens øyeblikk henger i boken sammen med den individuelle prosessen hovedpersonen går gjennom. På samme måte som i buddhismen, er eksistensialistens mål å til en viss grad løsrive seg fra omverdenen og forstå at man står ovenfor en subjektiv frihet. En passasje i *Frihetens øyeblikk* forklarer sammenhengen mellom de begrepene jeg raskt har skissert ovenfor, og viser nærheten mellom hovedpersonen og den prosessen og de ideene han er preget av:

Frihet er å ikke ha noen målestokk utenfor sin egen bevissthet, men å bære alt ansvar selv. Frihet er at man aldri mer kan få hjelp. Joseph Conrad sier dette i *Typhoon*: Kommandoens ensomhet er at den ikke kan få hjelp av noen i himmelen eller på jorden. Jeg har opplevet det, i ett eneste avgjørende øyeblikk: ingen kunne hjelpe meg, - jeg måtte gjøre alt selv, uten råd eller dåd fra noen. Det var en enorm, et øyeblikk av total ensomhet mellom stjernene og jorden. Jeg forstår idag at dette var første fornemmelse av frihetens øyeblikk, og at jeg ikke våget å gripe det. - Det var et øyeblikk av erkjennelse. Fra dette sekund kunne jeg ha gått videre alene - i frihet. Friheten er at man hvert sekund må velge selv - at ingen i himmelen og på jorden kan hjelpe en med noe<sup>170</sup>.

### **Lemuria**

Det siste jeg vil poengtere i forbindelse med *Frihetens øyeblikk*, er den ekstremt tydelige bruken av kontraster, som jeg så vidt har nevnt tidligere. Sett i lys av det jeg har kommentert til nå, handler mye av boken om hovedpersonens indre prosess. Og det groteske uttrykket veksler stadig mellom det livgivende, bakthinske synet og Kaysers fremmedgjørende og skremmende perspektiv. Flere av disse veldige kontrastene kommer frem i det siste kapittelet, ”Lemuria”, der leseren blir fortalt blant annet en historie om den tyske offiseren ”Scweinehund”. I denne fortellingen blir leseren satt på prøve ved at fortelleren stadig veksler i måten tyskeren blir fremstilt på. Han blir tidvis beskrevet som godmodig og snill, i alle fall i forhold til andre offiserer som arbeidet i utrydningsleirene, men det beste han vet er å sparke folk bakfra. ”Dessverre hendte det at han sparket av en rygghvirvel, men det var ikke meningen”<sup>171</sup>.

Det blir også beskrevet hvordan man i Tyskland, under andre verdenskrig, gjorde medisinske forsøk på de innsatte:

Det dreiet seg om små bjørners vitenskapelige eksperimenter med andre små bjørner. Forsøkene omfattet injeksjoner av smittebærende materie for en rekke sykdommer som stivkrampe etc., etc., kastrasjon av menn og kvinner ved bestråling, forsøk med nedfrysning og senkning av lufttrykket [...]. Legene som utførte de medisinske eksperimenter var uten unntagelse privat vel tilpassede, samvittighetsfulle og sunne, normale og bra mennesker, - og under utøvelsen av sitt arbeide dyktige, nøyaktige og selvfølgelig faglig høyt kvalifiserte personer<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 121.

<sup>171</sup> Ibid., 168.

<sup>172</sup> Ibid., 172.

Kontrastene mellom de grusomme forsøkene og hvordan det medisinske personell selvsagt var dyktige og gode mennesker, er svært tydelige. Og det forklares at jeg-personen under protokollføringen av dette kjenner at ”mørket begynner å bli kvelende”<sup>173</sup>.

Jeg kunne nevnt mange flere eksempler på kontrastbruken, som gjør at virkningen av de groteske fremstillingene blir mørke og fremmedgjørende. Denne virkningen kan man tydelig se hos fortelleren selv, siden han beskriver mørket som uungåelig omgir han, etter at han har befattet seg med dette over en periode. Jeg skal begrense meg til å nevne avslutningen av kapittelet, og boken, som viser den velkjente ironien de forferdelige handlingen blir beskrevet med, men som også viser en annen form for grotesk sammensetning enn det jeg har kommentert til nå i kapittelet.

I delen om fortellerens studier av de toscanske kunstnerne, samt Ernst Josepsson, blir den groteske kunsten fremstilt som noe livgivende. Henrettelsene, døden og det destruktive blir snudd til noe livgivende. Ved enkelte tilfeller i boken skjer det motsatte, der det livgivende til snudd til noe destruktivt. Kontrastene gjør at den groteske effekten der blir forsterket. Det ene er den omtalte drømmen om fangeopprøret, som påvirket han i mange år. I drømmen er han inne i et fengsel, men allikevel like utenfor begivenhetenes sentrum, der fangene slår seg fri. Denne frigjøringen kan umiddelbart ses som en livgivende kraft, der fangene bryter ut i voldsomme stønn og sang: ”tusener av fanger som ordene og hylte:

...å ...å ...å”, et endeløst langt jamrende stønn, og så det voldsomme brølet av alle på en gang: ”åh! ... åh! ... åh!” og i neste omgang den idiotiske, meningsløse teksten: ”... gratulerer den vakre dagen!”<sup>174</sup>

I denne drømmen resulterer frigjøringen i destruksjon og redsel. Fangevokterne blir hengt opp i store fiskekroker, og fangene raser gjennom byen og ”angsten som grep byen var ubeskrivelig, folk flyktet som for pesten”<sup>175</sup>. De groteske kjennetegnene kommer her frem ved beskrivelsene av fangene som henger opp vaktene etter munnen i store fiskekroker, og ikke minst ved fangene som ”var kledd i filler eller i vanvittige karnevalsdrakter, med skjert og luer i grelle farver”<sup>176</sup>. Beskrivelsene av fangene i karnevalsdrakter som synger og beveger seg i en slags dans kan minne om det folkelige karnevalet, som Bakhtin bygger store deler av sine teorier omkring det groteske og karnevalismen på. Men her ender det altså ikke med en frigjørende folkefest, det ligner snarere på en masseødeleggelse. Mot slutten av drømmen klarer allikevel hovedpersonen å berge seg selv, på en måte som er knyttet til hans personlige

---

<sup>173</sup> Ibid., 173.

<sup>174</sup> Ibid., 129.

<sup>175</sup> Ibid., 129.

<sup>176</sup> Ibid., 128.

prosess mot rett innsikt. Han finner seg selv igjen i skikkelse av en gråtende gutt, altså nok en dobbeltgjenger, som han tar i hånden og går videre gjennom byen med, som nå er vakker. ”Luften var klar og høstlig, himmelen viste at det var ettermiddag og med et svakt rødlig skjær i luften”<sup>177</sup>.

Nok et bilde på en omvendt baktinsk og livgivende holdning kommer helt mot slutten av boken, der føhnvindens og siderens effekt på innbyggerne i Heiligenberg blir skildret:

Vinteren i dalen var forferdelig. De få føhndagene har sendt en lavine av ulykker over byen. Det er som om den plutselige hete Sahara-luften fremkaller en snesmeltning, en isløsning i menneskesinnet, - som om ørkenluften tiner opp og løsner den rustning av sivilisasjon, av tvang og disiplin som omgir menneskets indre under normale forhold, og nu slipper løs de krefter som bor i dypet av oss, i det som er vår virkelige natur. Det rene, mordlystne rovdyr reiser seg med full styrke i menneskene og dreper vilt, på må og få, slakter alt omkring seg av ren blodlyst og av et umettelig menneskehat<sup>178</sup>.

Dette er altså føhnvindens effekt på menneskene. Varmen, som sola gir, som vanligvis er med på å skape liv, og hjelpe skoger og dyrelivet med å vokse, den smelter snøen i menneskesinnet. Men det som ligger under snøen er ikke godt. Her beskrives endringen hos menneskene som blir sterkest påvirket av den varme vinden, og videre blir de ulike skjebnene til disse menneskene skildret. En usedvanlig god student, et ideal av en ung mann, går fra forelesning opp til værelset sitt og skyter familien sin og en mengde andre mennesker fra vinduet ut over byen. Neste eksempel er ”en god far, dyktig håndverker og en hederlig forretningsmann”<sup>179</sup>. Han har drukket sider over en lang periode, en drikk som er deilig og avkjølende, fremstilt av epler, og tilsynelatende ufarlig, men ikke etter stort konsum. ”Han kastet fire håndgranater inn i en skolegård med lekende barn”, og en rekke andre, ”et av ofrene, så vidt jeg husker en ung lærer, fikk på nært hold skutt bort nesten hele underansiktet”<sup>180</sup>. Den siste mannen, påvirket av føhnvinden, ”var tidligere yrkesmilitær, en lidenskapelig bibelleser og ivrig våpensamler – i likhet med de andre morderne også kjent som et usedvanlig korrekt og redelig menneske”<sup>181</sup>.

Alle disse eksemplene er svært kontrastfulle. På detaljnivå kommer det frem i beskrivelsene av mennene som dydsmønstre på alle måter, som student, far og bibelleser, før de blir mordere. På et større nivå er det kontrasten mellom de svært ulike effektene solen kan gi. Den kan både være med å gi liv, men den kan også drive menneskene til å begå brutale drap. Fortellerens rolige og avbalanserte måte å skildre dette på er heller ikke uten relevans.

---

<sup>177</sup> Ibid., 129.

<sup>178</sup> Ibid., 180-181.

<sup>179</sup> Ibid., 183.

<sup>180</sup> Ibid., 183.

<sup>181</sup> Ibid., 184.

Proessen fortelleren er inne i, kommer til uttrykk ved at han er i stand til å skildre disse begivenhetene uten å selv gå inn i det mørket han har beskrevet tidligere. I det enkle livet som rettstjener i Heiligenberg har hovedpersonen kommet videre i den indre prosessen, men det er allikevel lite som ligner på den høye, florentinske latteren. Men en form for gledesutbrudd finnes helt avslutningsvis, der det kan virke som om fortelleren er svært fornøyd med livet han nå fører og er i stand til å skrive ferdig protokollene. Kanskje han nå endelig kan få den rette innsikten, slik at mørket forlater han.

Kirkeklokkene slår i tårnet i kirken hvor min venn var klokker. Mens dette skjer, skriver jeg de siste linjer i min siste protokoll.

Jeg legger fra meg pennen.

Lykkelig er den som har et værelse<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> Ibid., 185.

## Kapittel 6

### - *Kruttårnet*

Andre bok i *Bestialitetens historie*, *Kruttårnet*, byr på en ganske annerledes fortelling enn det *Frihetens øyeblikk* har gitt, men det groteske billedspråket er fortsatt synlig, selv om det blir fremstilt på en annen måte. Boken føres fortsatt i pennen av protokollføreren, som denne gangen er plassert et annet sted geografisk og sosialt. Jeg vil i analysene av *Kruttårnet* fortsette å fokusere på hvordan det groteske kommer til uttrykk på ulike måter, og forfølge fortellerens utvikling og prosess som jeg har beskrevet i forbindelse med *Frihetens øyeblikk*. Jeg vil undersøke om jeg-personens holdning har endret seg i forhold til beskrivelsene av bestialiteten han beskjeftiger seg med. I forbindelse med dette er behandlingen av den ironiske tonen viktig.

Innledningsvis vil jeg konsentrere meg om det som utgjør fortellingens ramme, og særlig kommentere forholdet til galskap. En viktig del av dette vil være det som blir kalt karnevalisme, et virkemiddel som henger tett sammen med det groteske. Videre vil jeg se på den stadige tilbakevendingen til universet, som også er med på å utvide det karnevaleske perspektivet. Et naturlig holdepunkt i forhold til det groteske, bortsett fra karnevalismen, vil være fortellerens foredrag. En av pasientene, Lacroix, og overlegen Lefèvre holder også foredrag som kunne vært interessante, men jeg velger å konsentrere meg om fortellerens eget. Det billedlige, og nærmest maleriske, ved grotesken kommer der så tydelig frem at det bør kommenteres. I den forbindelse vil jeg også kommentere ironien, som spiller en viktig rolle. Mot slutten vil jeg igjen fokusere på billedkunsten, både med utgangspunkt i det som blir skildret i hovedpersonens foredrag og med den ganske groteskfjerne Paul Cézanne. Her vil jeg forsøke å se sammenhengen mellom disse bildene og det mekaniske verdensbildet.

### **Galskap og karnevalisme**

Handlingen i *Kruttårnet* foregår stort sett på en klinikk for pasienter med mentale lidelser av ulik grad. Det er et stort område med flere bygninger, alle bygd opp rundt et gammelt kruttårn, der overlegen Lefèvre har kontor og sin personlige bolig. Sanatoriet befinner seg et sted i Frankrike, og det meste tyder på at det ligger for seg selv, bare med en liten landsby i nærheten. Men selve åpningen av *Kruttårnet* skiller seg merkbart ut fra resten av boken, og i det hele tatt resten av trilogien. Her forekommer det en eksplisitt leserhenvendelse, der fortelleren ønsker å tydeliggjøre sannhetsgehalten i bokens innhold. Denne leserhenvendelsen er plassert før begynnelsen til bokens handling, sammen med en kort innholdsfortegnelse og



en kildeliste. Selv om det ikke er vanlig i den sjangeren han skriver seg inn i, eller i alle fall selv hevder å skrive seg inn i, vil han oppgi kildene han har brukt<sup>183</sup>. Kildene er åpenbart ekte, og det skal ikke mange nettsøkene til for å finne titlene det refereres til. Nærheten til Bjørneboe selv er her svært tydelig, men også uavhengig av den historiske forfatteren er denne leserhenvendelsen interessant. Fortelleren er svært opptatt av å etablere en kontrakt med leseren der fortelleren fremstår som sannferdig og troverdig. På den måten får man inntrykk av at den eventuelle vurderingen leseren kan ha om fortelleren er pålitelig eller ikke, blir forsøkt fjernet. Etter denne henvendelsen skal det ikke være tvil igjen hos leseren om at den virkeligheten som blir beskrevet i det følgende, er sann. Et spørsmål som da dukker opp, er om den pålitelige fortelleren blir bekreftet gjennom resten av boken<sup>184</sup>. Målet mitt er ikke først og fremst å undersøke dette, men det er interessant å merke seg at leserhenvendelsen så tydelig forsøker å etablere boken som sann. Men den objektive sannheten fortelleren streber etter å stadfeste, er ikke så ukomplisert som han ønsker å gi uttrykk for. Leseren trenger ikke mange sidene med lesing for å forstå at det fortsatt er en svært subjektiv fremstilling, og boken har et påfallende innhold der galskap står sentralt. Dette gjør sannhetsinnholdet langt mer komplisert enn det kan virke som i forordet.

Galskapen spiller i det hele tatt en viktig rolle i boken. Flere av de ansatte bor i samme område som pasientene, blant annet hovedpersonen. Det er altså ingen streng adskillelse mellom den gale og behandleren. Jeg-personen omtaler seg fortsatt som protokollfører, men hans rolle ved La Poudrière er å være vaktmester og altnuligmann, noe som viser seg å bare være en liten del av arbeidet hans:

Jeg er naturligvis ikke ”vaktmester”, men som Lefèvre uttrykker det: ”kombinert vaktmester og overlege ved anstalten”, og som sådan har jeg selvfølgelig en vidtgående innsikt i alt som foregår her, i alt som finner sted. Når jeg nu sier ”overlege”, da er det selvsagt å forstå i en høyere, så å si rent åndelig forstand – som sjefsideolog og skriftefar for nesten alle. Fra yrkesregisterets synspunkt er jeg vaktmester. Pedell. Renholdsmann<sup>185</sup>.

Han er altså ingen ordinær vaktmester, men han fungerer som skriftefar og sjefsideolog, og kan på den måten ha oversikt over det meste som foregår på klinikken. Han er, som mange av de andre ansatte, også svært nær på galskapen som naturligvis preger et sanatorium.

Siden galskap blir presentert som et av bokens temaer, ved at La Poudrière fungerer som handlingens ramme er det naturlig å trekke inn noe fagstoff om nettopp dette. Erlend

---

<sup>183</sup> Bjørneboe 2006 [1969], 5.

<sup>184</sup> Mer om fortellerstemmen gis i kapittel 4.

<sup>185</sup> Bjørneboe 2006 [1969], 15.

Sandmo oppsummerer i sitt innledende essay noe av det grunnsynet som kommer til uttrykk i Michel Foucaults *Galskapens historie* (2000):

vi tenker på galskapen som et gitt fenomen, som noe som står utenfor og kanskje til og med i en slags motsetning til historien, som noe som former mennesket – ikke noe som er formet av det. Men når vi oppfatter galskapen slik, henger det nært sammen med måten vi setter ord på den og gjør den fattbar. Galskapen blir et stykke natur, og dermed normalitetens naturlige motsetning. Den er det motsatte av det vi egentlig er, av vårt naturlige selv. Slik blir naturaliseringen av galskapen en viktig del av vår oppfattelse av oss selv som naturlig og tidløst og normale, som Mennesker med stor M<sup>186</sup>.

Det virker som om det er noe av denne tankegangen fortelleren i *Kruttårnet* ønsker å problematisere. For i tillegg til den åpenbare galskapen som foregår ved klinikken i hovedpersonens nåtid, viser boken til historiske hendelser, da ved foredragene til fortelleren, en av pasientene og Lefévre. Særlig foredraget ”Heksenes revolusjon”, av hovedpersonen selv, viser inkvisisjonens bestialske historie, der hendelsene er satt i gang av kirkens og statens menn. Altså menn man vanligvis anser som normale, kanskje til og med edle, mennesker. Jeg skal, som sagt, se nærmere på foredraget siden, men det er naturlig å poengtere sammenhengen mellom den historien som blir presentert gjennom foredragene og koblingen til ”galehuset”, La Poudrière. Denne koblingen gjør at motsetningsforholdet mellom ”gal” og ”normal” viskes ut. For hvem var egentlig de gale under inkvisisjonen? Kirken, sammen med det rådende rettssystemet, som utryddet millioner av mennesker? Eller de personene som ble brent og torturert for å ha stått i ledtog med djevelen?

Denne problematiserende holdningen gjennomsyrrer hele boken, og på den måten skapes det også en grotesk ramme for boken. Det groteske som litterært virkemiddel handler i stor grad om å bryte normer for hva som er normalt ut fra en gitt virkelighetsforståelse. Og i *Kruttårnet* skapes denne groteske rammen ved at den påstått sanne virkeligheten, som så ettertrykkelig blir presentert gjennom forordet, sakte men sikkert blir brutt i stykker underveis i boken. Sammensetningen av fenomener man vanligvis skiller skarpt mellom, som i tilfellet ved La Poudrière er ”gal” og ”normal”, er også med på å skape denne groteske rammen. Gjennom hele boken utfordres de bestående begrepene, og det skaper en utrygghet hos leseren. Hvis inkvisisjonens menn ble betraktet som rasjonelle, fornuftige mennesker, hvorfor skal pasientene på La Poudrière kalles ”gale”?

Nedbrytningen av bestående normer, og det som nærmest fremstår som en verden snudd på hodet, er det som kjennetegner karnevalismen. Normen i dette tilfellet er det Sandmo beskriver: at man har brukt de gale som målestokk for å kunne definere seg selv

---

<sup>186</sup> Erling Sandmo i Michel Foucault, *Galskapens historie i opplysningens tidsalder* (Oslo: Bokklubben Dagens Bøker, 2000 [1961]), XIV-XV.

som normal. Karnevalismen er en uttrykksform som kommer fra middelalderens karneval og Bakhtin forklarer fenomenet i *Rabelais och skrattets historia*:

Karnevalen är inte till för att betraktas – i den *lever* man, och lever gör *alla*, ty i enlighet med sin idé är den till för *hela folket*. Så länge karnevalen pågår finns inte för någon något annat liv än karnevalens. Under karnevalen kan man bara leva enligt des lagar, dvs. efter dess *frihets*-lagar. Och ingen kan lämna den, ty karnevalen känner inga rumsliga gränser. Den har en universell karaktär, den är ett särskilt tillstånd hos världen, där den pånyttföds och förnyas och där alla är delaktiga<sup>187</sup>.

Bakhtin forklarer på sitt sedvanlige, engasjerende vis hvordan karnevalet innlemmer hele folket, og at det på den måten visker ut sosiale skiller. I karnevalet lever man etter loven om frihet, og det er noe positivt og livgivende over tilstanden. Som jeg har påpekt tidligere, er Bakhtin svært positiv i sitt syn også i forbindelse med det groteske billedspråket, og dette kjennetegner synet hans på karnevalismen.

I *Kruttårnet* er det ikke vanskelig å kjenne igjen det karnevaleske i rammefortellingen som foregår på klinikken for gale. Både pasienter og ansatte vandrer fritt omkring, de samtaler med hverandre og de deltar alle på foredragskveldene sammen. Det skilles ikke skarpt mellom ”normale” og ”gale”, og tilstanden minner om den friheten som Bakhtin beskriver i sitatet ovenfor. Det som derimot ikke er så tydelig ved La Poudrière, er det livgivende og fornyende perspektivet han fremstiller. Dette er et resultat av fremstillingen til fortelleren. Han er så godt som gjennomført ironisk i sine kommentarer, refleksjoner og samtaler, noe som legger en demper for pånyttfødselen og fornyelsen. Men det fungerer som en slags metode fortelleren benytter seg av for å hanske situasjonen sin, og ikke minst arbeidet med Bestialitetens historie. Den ironiske tonen vil jeg komme tilbake til i forbindelse med hovedpersonens indre prosess. Men selv om en ikke her finner det livgivende aspektet så tydelig som det Bakhtin fremstiller, så er rollen til de gale allikevel viktig. Bakhtin forklarer at ”dårene” er ”de permanenta, legitimerade bärarna av karnevalsprincipen i det dagliga livet”<sup>188</sup>, altså ikke bare under selve karnevalet. Og de er på den måten representanter for en ideell livsform, ”de uppehöll sig i gränlandet mellan liv og konst”<sup>189</sup>.

### **Homo lupus**

Sanatoriumet, med både pasienter og ansatte, er i *Kruttårnet* altså med på å snu opp-ned på den vanlige virkelighetsforståelsen, og skaper på den måten en grotesk og fremmedgjort verden. Helge Nielsen skriver om dette og referer til Kayser: ”Mennesket på grænsen til vanvid, oplevelsen af et begyndende vanvid fører til det groteske: 'Møtet med vanviddet er

---

<sup>187</sup> Bachtin 1986, 17.

<sup>188</sup> Ibid., 17-18.

<sup>189</sup> Ibid., 18.

ligesom en af de uerfaringer af det groteske, som livet påtvinger os"<sup>190</sup>. Med dette som ramme kan man se nærmere på bokens innhold og finne det samme synet komme til uttrykk på flere måter. Nok et sitat fra Sandemo kan være med på å utvide perspektivet, her fra en del av sammenfatningen av Foucaults historiske gjennomgang av hvordan man har forholdt seg til galskap gjennom tidene:

Galskapen var i klassisismens første tid ikke en sykdom, men en "animalitet", skriver Foucault. De innesperrede gale ble ikke oppfattet som mennesker som hadde tapt sin forstand, men som dyr "som var blitt bytte for et naturlig vanvidd". [...] De gale hadde som "dyr" også en egen samfunnsmessig mening i det at de stilte til skue hvor dypt mennesket kunne falle, hvordan det dyriske var evig nærværende en ytterste grense for liv og sannhet – slik døden var det ved livets endelige slutt"<sup>191</sup>.

Her blir det forklart at man i en periode så på de gale som dyr, og at de med andre ord ikke var en del av det vanlige hverdagslivet. Denne dyriske galskapen kommer i *Kruttårnet* frem ved sammenligningen med ulven. Dette blir eksplisitt uttrykt i beskrivelsene av den russiske ambassadørhustruens anfall:

Hun skriker som en ulv. I den lydløse natten skjærer det ensomme ulvehylet fra avdelingen ut som en stripe på den sorte nattehimmelen, som sporet av et stjernesudd. Det ulende, langtrukne skriket gjentar seg et par ganger. Hvorfor hyler ulvene i skogen også på den måten? Det er i all sin ulveaktighet allikevel først og fremst et menneskelig hyl. Antagelig henger hun oppe i gittervinduet mens hun hyler, slik som hun pleier under anfållene<sup>192</sup>.

Her skapes det en sammenheng mellom mennesket og dyret og sammenkoblingen skaper den samme effekten som de små bjørnene i *Frihetens øyeblikk* gjør. Rovdyrmentaliteten trekkes frem og skaper en metamorfose av dyr og menneske, altså et klassisk grotesk kjennetegn. Disse skildringene, sett i sammenheng med den karnevaleske rammen, gjør at leseren utfordres på hva som er normalt og hva som ikke er det. Karnevalismen, som snur opp ned på bestående normer, gjør at de gale kan oppfattes som normale. I analysene av *Frihetens øyeblikk* påpekte jeg sammenligningen med de små bjørnene, der rovdyrmentaliteten nær sagt fremstilles som det normale av fortelleren. Alle går mer eller mindre under betegnelsen små bjørner, også han selv, dermed problematiseres ambassadørhustruens animalitet ytterligere.

Noe senere i boken, i fortellerens foredrag, kommer sammenhengen med ulvene frem igjen:

En ny mennesketype var ved å oppstå. Mennesket møtte ulvene i seg selv, og dermed var innsikten fullkommen: mennesket *homo lupus* var frembragt. Og angsten vokste; ulvemenneskets ensomhet og innsikt i meningsløsheten var fullbragt. [...] Alle ulver jager ulver<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> Nielsen 1976, 169.

<sup>191</sup> Sandmo i Foucault 2000, XXIV.

<sup>192</sup> Bjørneboe, 2006 [1969], 15.

<sup>193</sup> Ibid., 77.

Istedenfor å se mennesket som små bjørner, er det denne gangen sammensetningen av mennesket og ulven som preger fortellingen. Sammensetningen blir brukt i forbindelse med ambassørhustruen, som vist over, men i dette sitatet blir det altså brukt om hele menneskeheten. Mennesket er et rovdyr, og jakter naturligvis på hverandre av den grunn, men det er også den store angsten som fører til jakten<sup>194</sup>. Angsten for eksistensen, for meningsløsheten og ”Når *troen* på at kosmos, - ilden under oss og det tomme, døde og endeløse rom over oss – har en mening, blir truet, da reiser *troen* seg og knuser *vantroen*”<sup>195</sup>.

Ambassørhustruens ulvehyl er med andre ikke noe unormalt, snarere tvert imot. Hele menneskeheten er ulver, de er homo lupus, og ambassørhustruen gjør som ulver pleier: hun hylar.

### ”Blod og dritt og vind og stjerner”

Karnevalismen som preger hele boken, omfavner ikke bare ”La Poudrière”, men blir utvidet ved de stadige samtalene om universet og fortellerens stadige tilbakevending til dette temaet. Hele eksistensgrunnlaget blir i det hele tatt fremstilt som galt. I en av de tidlige samtalene med overlegen, like etter at de sammen har ruset seg på LSD, innledes fokuset på det absurde universet:

”Det mest plagsomme”, sa han med ett og så opp mot den ubrutte blå flaten over oss; ”det mest plagsomme er i grunnen å tenke på at mens planetene følger sine åndssvake, fantastisk pedantiske ordnede baner rundt solen, - rundt og rundt og rundt, - midt i all denne idiotiske nøyaktigheten, er det slakteriene pågå. Blodbadene - i hvilken form man nu måtte foretrekke dem - bombe, skyte, forgifte, brenne - blodbadene finner sted midt i et med matematisk pedanteri ordnet kosmos. [...]

Naturligvis er det meget som tyder på at ikke bare vi, men at også naturen er sinnsyk. Eller i det minste sterkt nervelidende”.

Vi snakket meget om dette på La Poudrière<sup>196</sup>.

Nok en gang kommer galskapen frem, men denne gangen i forbindelse med kosmos og naturen i sin helhet. Det første jeg vil kommentere i denne forbindelsen, er den mekaniske fremstillingen av universet. Universet blir vanligvis sett på som vakker og god natur, der stjernenes og planetenes baner fører til beundring og fascinasjon. Men i følge Kaysers syn på det groteske er mekaniseringen av naturen en del av fremmedgjøringen av verden, og ikke minst en fremmedgjøring av mennesket som lever i denne verdenen<sup>197</sup>. Det kommer tydelig frem at fortelleren og overlegen opplever nettopp dette. Naturens og menneskets frihet, som

<sup>194</sup> Man kan stille spørsmål ved fortellerens utsagn: ”Alle ulver jager ulver”. Det kan være at det er en misforståelse av uttrykket ”Homo homini lupus”, et gammelt romersk ordspråk, som betyr at mennesket er ulv mot mennesket. For ulver jager vitterlig ikke ulv, de er flokkdyr som jager sammen. Men dette blir kun spekulasjoner. Mine analyser tar utgangspunkt i effekten av det fortelleren mener om mennesket som ulv.

<sup>195</sup> Ibid., 79.

<sup>196</sup> Ibid., 11.

<sup>197</sup> Kayser 1981, 170, 183.

fortelleren er så usigelig opptatt av, blir satt i grell kontrast til det så altfor forutsigbare, mekaniske kosmos. På den måten frykter de den verdenen de bebor.

Det andre jeg vil påpeke er menneskets rolle i det mekaniske universet. Det at universet er så forutsigbart og nærmest mekanisk, gjør at den friheten menneskene har, blir enda vanskeligere å forholde seg til. Planetene har tilsynelatende ingen frihet, men det har mennesket. Allikevel velger det å kopiere kosmos' uendelige pedanteri med planetenes idiotiske nøyaktighet, for å uttrykke meg med fortellerens kjølige tone. Mennesket velger ufriheten og blir dermed redusert til enkle marionetter som ikke lenger er i stand til å gjøre egne valg. Det ender opp som marionetter for et pedantisk, idiotisk og sykt univers, som bare gjentar seg og gjentar seg. Denne degraderingen av mennesket til dukker i et spill, der de lar seg føre av en usynlig kraft, er et av de mest vedvarende motivene i det groteske billedspråket<sup>198</sup>. Dette dukkespillet preger hele boken, der menneskenes handlinger, særlig gjennom hekseprosessenes historiske gjennomgang, fremstår som styrt, uten evne til å endre seg.

Den usynlige kraften som styrer universet, og i sin tur menneskene, kan kobles til det Kayser kaller for "Det'et". Han skriver at dette er en upersonlig og uforklarlig kraft, men at det groteske billedspråket er med på å tingliggjøre denne kraften<sup>199</sup>. Som nevnt i teorikapittelet, så mener Bakhtin at Kayser bruker begrepet "Det'et" i eksistensialistisk forstand, noe som ikke er vanskelig å forene med det som blir fremstilt i *Kruttårnet*. Det groteske billedspråket, som kommer frem i blant annet foredragene og fremstillingen av det mekaniske verdensbildet er med på å synliggjøre dette "Det'et". Og det er denne kraften som gjør at verden blir fremmed og skremmende, siden den er ukjent og kun kan komme frem i det sammensatte groteske språket.

Etter samtalen med Lefèvre fortsetter hovedpersonen sine refleksjoner omkring universets absurditet. I motsetning til pedanteriet som preger en utstyrsforretning, der det faktisk har en mening, har ikke solsystemet noen mening. "Meningsløsheten er skrikende, men pedanteriet er perfekt"<sup>200</sup>. Underveis i disse refleksjonene kommer sammenligningen med universet og menneskets eksistens eksplisitt frem:

Med menneskene er det anderledes; dette ordnede, pedantiske og idiotisk meningsløse kosmos har vi forsøkt å etterligne i årtusener, - fra Paulus til Lenin [...] har vi ikke gjort annet enn å prøve å overvinne vår angst for friheten ved hjelp av å lage "lover" [...]. Men naturen har ingen slik kjerne av vilt, uberegnelig, fritt liv; det har bare vi.

---

<sup>198</sup> Ibid., 183.

<sup>199</sup> Ibid., 185.

<sup>200</sup> Bjerneboe 2006 [1969], 13.

Selv om mennesket er fritt og kan være uberegnelig, har det allikevel til alle tider forsøkt å etterligne det matematisk bestemte kosmos. På denne måten blir også Friheten, med stor F, gjort til noe fremmed og absurd. Og det er mennesket som har gjort friheten fremmed, det har selv valgt å la seg binde opp som marionetter fordi de ønsker å bli styrt av dette uendelige, men allikevel så forutsigelige universet. Friheten, som fortelleren med iver og engasjement kjemper for, har på den måten også blitt grotesk, fordi den nå er forbundet med det absurde og fremmede og det skuespillet mennesket har valgt å bli en del av.

Jeg vil nedenfor ta for meg deler av foredraget hovedpersonen holder, men for å foregripe begivenhetenes gang, vil jeg i forbindelse med problematiseringen av menneskets frihet, allikevel se på to små passasjer.

Jeg vet godt hvem Satan er: Han er friheten.

Han er det ukontrollerte, det uberegnelige, det motsatte av orden og disiplin, det motsatte av verdensrommets lovmessighet. Satan er opprøreren mot Guds Rike, som er orden. Som er elipser, pendler og matematikk og planetbaner og nødvendighet. Man vet hvor en planet befinner seg om tolv år, fire måneder og ni dager. Men man vet ikke hvor en sommerfugl vil være fløyet hen om et minutt Derfor er sommerfuglen av Satan<sup>201</sup>.

Her understrekes den karnevaleske vridningen av virkeligheten. Man er vant til å se på den vakre naturen som en del av Guds gode skaperverk, mens det her blir forklart at sommerfuglen er av Satan fordi den er fri. Det systematiske og ordnede, representert ved Gud, blir trukket ned, mens det uoversiktlige og uforutsigbare, representert av Satan, blir gjort til noe høystemt og vakkert. Noe senere i foredraget kommer forbindelsen mellom Gud og djevelen enda tydeligere frem, og med et enda mer grotesk tilsnitt.

Ettersom vi fra gammelt av vet at Djevelen er Guds ape, den som gjør skaperverk om til det motsatte, som fordreier, forvrenger og forvansker, da er det ikke vanskelig å se at det på ny er vår Store bror med Halen som har vært på ferde<sup>202</sup>.

Det karnevaleske kommer eksplisitt frem i dette utdraget. Vår verden er åpenbart fordreid og forvansket. Noe som var ment som noe godt, har blitt endret til noe ødeleggende. Disse to eksemplene fremstiller djevelen som både den som forvrenger virkeligheten og som friheten. Med andre ord er den forvrengte verden forbundet med frihet. Man må dermed bryte med det opprinnelige for å nå frem til friheten. Selv om karnevalismen i forbindelse med galehuset ikke i utgangspunktet har så veldig mye livgivende over seg, kommer det i dette større perspektivet frem en bakhtinsk positivitet. Og gjenkjennelsesfaktoren er stor med Bakhtins forklaring av den idelle karnevalsfestens funksjon:

---

<sup>201</sup> Ibid., 62.

<sup>202</sup> Ibid., 78.

I motsats till den officiella festen firade karnevalen en tillfällig befrielse från den förhärskande sanningen och den rådande ordningen, ett upphävande av alla hierarkiska förhållanden, privilegier, normer och förbud. Karnevalen var en tidens sanna fest, en tillblivelsens, förändringens och förnyelsens fest, fientlig mot allt beständigt, allt fullbordat och avslutat. Den såg in i den ofullbordade framtiden<sup>203</sup>.

Fortelleren er allerede innledningsvis opptatt av disse spørsmålene, og den muligheten mennesket har til å bryte ut av det ordnede hierarkiet, men svært sjeldent vil det. ”Hvorfor i all verden skal ikke alt brytes ned, alt veltes om? Vi *kan* bryte ”lovene”. Det kan ikke planetene<sup>204</sup>.

Fortelleren bruker altså det groteske billedspråket på flere ulike nivåer i fortellingen, men som man kan se, så behøver ikke meningen være den samme. Det viktigste er karnevalsrammen, der verden er snudd på hodet, som både kan virke forvirrende, absurd og fremmedgjørende, slik som i forbindelse med galehuset. Men det kan også være med på å skape liv, slik det fremstilles i det større perspektivet jeg har vist nå.

### ”Et rolig hjerte”

Fortellerens indre prosess bør nevnes også i analysene av denne boken. Som nevnt, så er *Kruttårnet* langt mer utadvendt enn det *Frihetens øyeblikk* er. Den første boken viser en forteller som forsøker å finne ro og tilfredshet overfor verden, og avslutningen antyder at han har er i ferd med å finne det, der han priser seg lykkelig over å ha et rom<sup>205</sup>. Praiano-perioden han skriver om, har vært med på å gi han ro og klarhet, som han mener han har funnet i alpedalen, altså i Heiligenberg: ”Siden kom den totale forandringen, freden, stillheten og fremfor alt klarheten her oppe i alpedalen. Likevekten i sinnet. Min urokkelige ro i sjelen<sup>206</sup>. Dette er åpenbart hans innerste ønske, og det samme uttrykkes i *Kruttårnet*, her i forbindelse med hans daglige rutiner: ”Dette har brakt meg den fullstendige klarhet i sjelen, den gamle manns fred, et rolig hjerte. Kanskje jeg av og til savner havet, jeg vet ikke<sup>207</sup>. Den prosessen jeg har beskrevet om i forbindelse med *Frihetens øyeblikk* er en personlig reise mot målet, som er et rolig og klart sinn, uavhengig av verdens grusomheter. Det kan altså virke som han delvis har kommet frem til målet, men siste linje gir en indikasjon på at noe allikevel mangler: ”Kanskje jeg av og til savnet havet, jeg vet ikke”.

Roen han mener å inneha, kommer frem gjennom hvordan han fremstiller det grusomme og de holdningene som kommer frem i møtet med dette. Den kjølige ironien jeg har kommentert tidligere, er fortsatt tydelig tilstede i *Kruttårnet*, og særlig i samtalene med de

---

<sup>203</sup> Bachtin 1986, 19.

<sup>204</sup> Bjørneboe 2006 [1969], 14.

<sup>205</sup> Ibid., 185.

<sup>206</sup> Ibid., 149.

<sup>207</sup> Ibid., 15.



ansatte kan man finne antydning til latter og glede når de snakker om den bestialske historien. Allerede i den første samtalen mellom hovedpersonen og Lefèvre kommer den glade ironien tydelig frem, der de snakker om den ”fantastiske” nyvinningen elektrotorturen. Lefèvre forklarer:

Man kobler bare den ene elektroden til rectum eller til glans penis, og den andre til neseborene på objektet. Så sveiver man på håndsviveen, og alt etter den hurtighet og energi man legger i sveivingen, sender man en passe strømspenning gjennom pasienten, så han danser rene St. Veitsdans av glede<sup>208</sup>.

Det første leseren møter i boken, er katten som holder til ved La Poudrière, som har urinert på avisen med en avbildet politiker. Og i neste øyeblikk kastes man rett ut i samtale om en grusom forhørsteknikk. Det hele blir presentert som en dagligdags samtale, der begge partene med gledelig ironi omfavner den franske kulturen. Det groteske kommer tydelig frem i måten de snakker om torturen på. Beskrivelsene er groteske i seg selv, der det blir forklart hvordan man fester elektroder til penis eller rectum, som jo er områder grotesken stadig tar for seg. Den torturerte blir også kalt ”objektet” og ”pasienten”, som skaper avstand til individet som faktisk må lide under torturen. Effekten er at han ”danser rene St. Veitsdans av glede”, som blir en absurd og grotesk sammenligning med de krampetrekningene den forhørte opplever.

Selv om han ønsker å fremstå klar og kjølig, hender det allikevel flere ganger at han blir revet ut av likevekten og klarheten han streber etter. Dette kommer tydelig frem når hovedpersonen møter ”Le général”, som han blir kalt på klinikken:

Herre Gud og Jesus Maria, hvor skal dette ende!

Den fordømte, stinkende tårevåte hankatten, ekskrementgeneralen fra Coca-Cola-landet, har vært her og plaget meg, forstyrret meg i arbeidet med rosene i parken og tømt hele sin råtne søppelpøs av amerikansk samvittighet over på meg! Som om det ene mord ikke er like godt som det andre! Som om et gult lik ikke lukter like fortreffelig som et sort eller et brunt! Og hvorfor skal man i det hele tatt drepe folk, når man går omkring og sutrer og tuter over det etterpå?<sup>209</sup>

Kapittelet ”Slakterne” åpner på denne måten og sier noe om fortellerens holdning til de innsatte, og da særlig den amerikanske generalen i dette tilfellet. Selv om han fortsatt forholder seg kjølig til amerikanerens mordhandlinger, og forsøker å latterliggjøre at han i det hele tatt angrer på noe av det, er det allikevel noe som rokker ved hovedpersonens faste bevissthet. Han forklarer: ”Jeg var altså rolig i hjertet og tilfreds med min lodd, da jeg ble forstyrret av Pentagon-mennesket”<sup>210</sup>.

Her er det møtet med et menneske og hans handlinger og holdninger, som bringer fortelleren ut av likevekt. Men at fortelleren ikke er i egenskap av et rolig hjerte, kan man

---

<sup>208</sup> Ibid., 7.

<sup>209</sup> Ibid., 30.

<sup>210</sup> Ibid., 31.

også finne i en langt større sammenheng. Jeg har i forbindelse med underoverskriften ”Blod og dritt og vind og stjerner” skrevet om karnevalismen som foregår på flere nivåer, og fortellerens stadige tilbakevending til det uforståelige universet. Samspillet mellom disse nivåene er med på å skape en grotesk effekt. Fortelleren skifter flere steder perspektivet fra stort til smått, og dette skaper store kontraster som igjen er med på å skape en proporsjonsforvridning. I denne forbindelse spiller pinnsvinet en viktig rolle:

Hva er meningen med at midt mellom en død og steril klump materie av en måne som følger en idiotisk bane i kosmos, midt mellom denne månen – som vi nu snart også skal forgifte og syfilisere og forpuste – midt mellom den, på en grønn og levende skorpe av det eneste liv som finnes i kosmos, og mellom et flammende helvete av flytende, kokende mineraler under oss, - midt imellom det hele går det et ensomt pinnsvin omkring i natten og lukter etter vann?<sup>211</sup>

Tidligere i boken har fortelleren beskjeftiget seg med inkvisjonens historie og hvordan mennesket gjennom alle tider har ødelagt og drept hverandre. I dette sitatet vender han igjen tilbake til kosmos. Og fra disse voldsomme perspektivene, både historisk og romlig, beveger han seg helt ned til det lille pinnsvinet. Proporsjonsforvridningen er tydelig, og det virker som om fortelleren bevisst vil gjøre leseren utrygg ved å skape disse kontrastene. Men proporsjonsforvridningen og disse kontrastene slår begge veier. Han er selv ukomfortabel med å være en del av den absurde verdenen han forsøker å gi et inntrykk av for leseren, denne ”vesle grønne skorpe av gress og blomster”. Han beskriver videre: ”Det fyller meg med angst og gru. Vår situasjon mellom lavamassene under og dødskulden over oss er skremmende”<sup>212</sup>. Han har blitt redd for sin egen eksistens og tilværelse. ”The grotesque instills fear of life rather than fear of death”<sup>213</sup>, skriver Kayser, noe som kan virke forklarende i denne sammenhengen. Fortellerens lek med det absurde, som også regnes som en viktig del av det groteske, har gjort at han selv blir fylt med frykt. Denne frykten passer ikke med hans forklaringer av roen som han hevder å inneha.

Fortellerens ro er med andre ord ikke så bunnsolid som han selv hevder. Dermed har ikke prosessen som startet i Praiano-tiden nådd sitt endelige mål, og han må fortsatt ty til den groteske ironien, som et redskap for å kunne hanskede de grusomhetene han daglig er en del av, både som protokollfører og som ansatt på ”La Poudrière”.

### **”Dette helvetes, fordømte foredraget”**

Hovedpersonens foredrag, ”Heksenes revolusjon”, er satt sammen av stoff han bruker i protokollføringen sin over menneskenes grusomheter opp gjennom tidene, altså Bestialitetens

---

<sup>211</sup> Ibid., 83-84.

<sup>212</sup> Ibid., 85.

<sup>213</sup> Kayser 1981, 185.

historie. Her får leseren et innblikk i nøyaktig hva dette protokollarbeidet dreier seg om, og det er interessant å merke seg hvordan historien blir fremstilt. Ironi er nok en gang en viktig del av fremstillingen, og det er kanskje i dette foredraget at dette kommer tydeligst til uttrykk. Jeg vil her kommentere noen passasjer for å se hvordan det groteske kommer til uttrykk på ulike måter, og hvilken effekt det har.

Kaysers skriver i sin gjennomgang av det 20. århundrets groteske litteratur om kalde grotesker, og han nevner i den forbindelse Kafkas verker. Måten det groteske er fremstilt på der, gjør at leseren ikke vet om han skal le eller grøsse av beskrivelsene. Denne kjøligheten kjennetegner protokollførerens fremstilling. Han omtaler kirkens og de rettslærdes massakrering av såkalte hekser og trollmenn som en krig:

Den krig som fulgte, var ubeskrivelig og uendelig heroisk fra Guds tjeneres side.

I fulle to hundre år gjennomførte man kampen etter Kjærlighetens bud: flere titalls millioner av falske kristne, spioner og agenter for den sorte Majestet, med ektefeller og ofte meget små barn, ble underkastet stige og ild, (samt alle de videnskapelige instrumenter; som Faderen, Ånden og Sønnen har skjenket oss), [sic.] og derefter overlatt, uten blodsutgydelse, til denne verdens rettferdighet. Etter denne mektige og kosmiske Verdenskrig, som altså varte over to hundre år, viste det seg at teologien og jurisdiksjonen hadde seiret over de mange som hadde stillet seg i Satans Rikes tjeneste. Seieren var Kirkens og Lovens<sup>214</sup>.

De handlingene som blir sammenfattet her, er så grusomme og umenneskelige at den ironiske forklaringen av det blir ekstremt ambivalent. Som i Kaysers definisjon av den kalde grotesken, vet man ikke om man skal le eller grøsse<sup>215</sup>. Millioner av uskyldige har blitt torturet og drept, fordi de skal ha stått i ledtog med djevelen, og fortelleren fremstiller det som en heroisk akt og en seier for kirkens og lovens menn. Denne ironien er gjennomgående i hele foredraget, der passasjer lignende dette gjentar seg gang etter gang. Denne bevisste kombinasjonen av uhyggelige og komiske elementer skaper ambivalens og dermed den groteske effekt<sup>216</sup>.

Det er interessant å merke seg hva protokollføreren sier om valget av emnet: ”Som sagt, for en mann i mitt fag – som bestialiker og demonolog – var møtet uungåelig, selv om jeg utsatte det lengst mulig. Et virkelig lokkende tema var det ikke. Men det belyser meget”<sup>217</sup>. Selv om det ikke er lokkende, så må ha en på et eller annet tidspunkt ta tak i denne delen av historien. Bestialitetens historie er hovedpersonens livsverk, og, som jeg har påpekt i *Frihetens øyeblikk* er det en måte å komme nærmere den rette innsikt. Målet er løsrivelse og frihet fra begjæret i verden, men for å nå dit, må han gjennom et tungt protokollarbeid. Derfor

---

<sup>214</sup> Bjørneboe 2006 [1969], 51.

<sup>215</sup> Kayser 1981, 148-149.

<sup>216</sup> Nielsen 1976, 45.

<sup>217</sup> Bjørneboe 2006 [1969], 16.

er han også nødt til å sette i gang med hekseprosessene, som han kaller den lange perioden han foredrar om, selv om han i utgangspunktet ikke finner det fristende.

Ironien gjennomsyrer, som sagt, hele foredraget, og jeg finner det ikke nødvendig å kommentere akkurat dette i de passasjene jeg velger å se nærmere på. Det kommer tydelig nok frem uten at jeg behøver å peke på det i hvert sitat. Men det er altså langt mer enn den kjølige ironien, som skaper ambivalens og en grotesk effekt. Og ironien er med på å understreke denne effekten. Et eksempel kan være beskrivelsene av strekkbenken:

I det lange løp viste det seg den svakhet ved den gamle og tidligere så enerådende strekkbenk, eller ”stigen”, at nemlig særskilt forherdede hekser klarte å holde ut den ut, noe som skyldtes at leddene vennet seg til utstrekningen, slik at personer som tidligere hadde vært under anklage, aldri ble helt faste i leddene igjen, og da ved senere utstrekninger ikke lenger følte den riktige grad av pine ved utstrekningen av benken. Leddene gled fra hverandre altfor lett<sup>218</sup>.

Denne grusomme innretningen blir nærmest omtalt som en trofast ledsager i arbeidet med forhørene, noe som kanskje ikke er så langt unna sannheten. Men nå er det altså noen ekstra utholdende mennesker som rett og slett har vennet seg til det, og det gjør arbeidet langt vanskeligere. Når det er snakk om en strekkbenk tenker man automatisk på ledd som trekkes fra hverandre, og dette sies også eksplisitt. Dette redskapet og disse beskrivelsene er altså med på å løse opp kroppen fra dens normale sammensetning. Dette skaper en grotesk effekt, for vår oppfatning av hvordan menneskekroppen skal se ut, gjør at leddene som blir strukket ut i unormale lengder skaper uhygge og avsky. Dette fokuset på kroppen kommer enda tydeligere til uttrykk når fortelleren foredrar om hvordan fiendene av kongedømmet i Frankrike straffes ved å rives i stykker av hester, men trenger litt hjelp av bøddelen..

til slutt måtte bøddelen med kniv skjære over senene i hofteleddene og skuldrene, for at hestene skulle fullbyrde verket. Allikevel var oppgaven tung, og først litt etter litt – til folkemassens udelte begeistring – ble lem etter lem revet av rebellen mot kongedømmet<sup>219</sup>.

Her rives hele kroppen i stykker, og den oppfatningen leseren har av menneskekroppen kommer til kort. Oppløsningen er komplett, og lemlestingen blir mottatt med glede fra publikum, særlig fra adelen, som blir omtalt i fortsettelsen:

Den Store Marquis, de Sade, har selv vært øyenvitne til henrettelsen og har etterlatt en kostelig skildring av den, og ikke minst av den franske adel som iakttok skuespillet fra slottsvinduene, mens damer og herrer gjensidig befølte hverandre kjønnsorganer<sup>220</sup>.

I dette eksempelet kommer både Bakhtins og Kaysers syn på grotesken frem. Fortellingen om lemlestelsen i foredraget får en slags livgivende og fornyende effekt ved at kroppen løses opp.

---

<sup>218</sup> Ibid., 56.

<sup>219</sup> Ibid., 73.

<sup>220</sup> Ibid., 73.

”Att nedsätta, att ta ner på jorden betyder inte bara att man rätt og slett kastar til marken, att man kastat till den absoluta förintelsen, utan att man överbringa til ett reproducera ”nedre”, som alltid är *i färd med att alstra och frambringa*”<sup>221</sup>. Bakhtin forklarar det ”nedre” som synonymt med den fødende jorden, eller mors liv, altså noe som gir liv. Opprørers ”förintelse” leder til kjønnslig omgang hos adelen, og vill begeistring hos publikum.

Men denne lesningen i seg selv gir ikke et riktig bilde av den sammensatte groteske scenen. Man kan, om man leser scenen isolert og bruker Bakhtin på den konkrete måten som jeg har gjort her, skape en slags livgivende effekt. Men sett i sammenheng med den ironiske tonen, og resten av foredraget, og ikke minst sammenhengen foredraget blir holdt, skapes det i større grad en fremmed verden snudd på hodet, der leseren føler avsky mer enn glede. Beskrivelsene av lemlestelsen, og ikke minst det at grusomhetene gjør adelen seksuelt opphisset er svært groteske, og de er med på å skape en verden og et liv man frykter. Dette minner langt mer om Kaysers oppfattelse av groteskens effekt, der grotesken er den fremmedgjorte verden, og man frykter å leve i denne verdenen<sup>222</sup>.

Foredraget om hekseprosessene forteller om en menneskehet som er preget av forutsigbarhet i møtet med angsten<sup>223</sup>. Denne angsten har fulgt mennesket gjennom alle tider og ledet til masseutryddelser og lidelse. Dette leder nok en gang til det mekaniske verdensbildet som blir skapt gjennom hele boken og satt i sammenheng med det matematiske og forutsigelige universet. Fortelleren viser at man gjennom hele historien kan se eksempler på at mennesket ikke er annet enn dukker i et stort skuespill. Hver gang det blir konfrontert med angsten for friheten, for at det systematiske kosmos ikke har noen mening, da bryter det ut en ny hekseprosess. Noen må ta skylden for at den trygge tilværelsen rokkes ved, og de må utryddes for at det kan komme en ny tid med fred og fordragelighet. Jeg-personen forteller på et tidspunkt i foredraget om det nye henrettelsesapparatet guillotinen, og om hvordan Lord Byron lar seg begeistre over det artistiske ved en slik henrettelse:

Seremonien, innbefattet de maskerte prestene, de halvnakne bødlene, de lenkede forbryterne, den sorte Kristus og hans fane, skafottet, soldatene, den langsomme prosesjonen og den raske raslingen i den tunge øksen som falt, fontenen av blod og det uhyggelige ved de fremviste hodene<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Bakhtin 1986, 31.

<sup>222</sup> Kayser 1981, 184-185.

<sup>223</sup> Angsten er en del av eksistensialismens grunnbegreper og er en del av den friheten jeg har forklart at fortelleren problematiserer og forsøker å fremme. Jeg bruker begrepet her og velger å ikke gi en grundigere forklaring enn det jeg har gitt i forbindelse med underoverskriften ”Blod og dritt og vind og stjerner”, eller i analysene av *Frihetens øyeblikk*.

<sup>224</sup> Bjerneboe 2006 [1969], 74.

Disse beskrivelsene minner nesten om sceneanvisninger til et skuespill. Alle elementene har sine faste roller ved henrettelsens seremoni, og de utspiller dem perfekt. Til sammen blir det en vakker scene for tilskueren.

I foredraget blir hekseprosessene eksemplifisert med inkvisisjonen, landsopprørere, politiske opprørere og verdenskriger. Og det kommer ikke til å gi seg med dette: ”Når vi i fremtiden erobrer verdensrommet, vil Den Store Angst stige til nye høyder, og intet har lignet på den jakt som skal komme”<sup>225</sup>. I det store skuespillet, som er livet på jorden, spiller alle sine roller på en eller annen måte. Noen er forfølgerne og noen blir forfulgt. Fortelleren blir her en dommedagsprofet som forsøker å gjøre folk klar over de skadene ”Den Store Angst” kan gjøre.

### **”Han bygget om vårt bilde av verden!”**

Billedkunsten spiller også i *Kruttårnet* en sentral rolle, men, i motsetning til *Frihetens øyeblikk*, er det ikke de spesifikt groteske kunstnerne som betyr mest for fortelleren. Mot slutten av boken, i kapittelet ”Christine”, fortelles det engasjert om to kunstnere, nemlig billedhuggeren Rodin og aller viktigst Paul Cézanne. Ingen av disse kan anses for å være skapere av grotesk kunst, men allikevel har Cézanne fått en fremtredende plass. Derimot kommer det i foredraget frem klassisk grotesk kunst, som bør nevnes i denne sammenhengen. Fortelleren bruker mye tid på å detaljert beskrive et djevl-maleri av tyske Stephan Lochner, ”Dommens dag” fra ca. 1435.

Maleriet inneholder mye av det som anses som klassisk i den groteske kunsten. Det er djevl som ser ut som uhyrer, med utvekster, tydelige kjønnsorgan, det er flyvende engler og djevl som stikker hverandre. Alt er malt i sterke farger, særlig djevlene har unaturlige farger, som grønn, som tydeliggjør at de er giftige og at man ikke ønsker å komme i berøring med dem. Det beskrives særlig en djevl som står sentralt i bildet:

[...] fremfor alt er han rikelig utstyrt med djevl-ansikter: ett stort et på underlivet, ett på hvert kne og ett på hver skulder. Selve hovedansiktet hans er en blanding av hestehode og tigmunn, mens ørene er flaggermuser som er grønne utenpå og røde innvendig<sup>226</sup>.

Beskrivelsene er utpreget groteske, med sammenblandingen av ulike dyr som utgjør en grotesk enhet. Særlig de ekstra ansiktene gjør inntrykk. Alle ansiktene lever sitt eget liv på den ene kroppen og er svært fryktinngytende. Djevlens majestet blir også beskrevet med et ansikt i underlivet og meningen blir forklart i den forbindelse:

---

<sup>225</sup> Ibid., 79.

<sup>226</sup> Ibid., 68.

Det er tydelig at disse djevleansiktene på underlivet betyr kjønnsorganer; men at disse er både incubus og succubus samtidig, i og med at nese og øyne tilsvarer penis og testikler, mens den røde, oppsperrede munnen utgjør vagina<sup>227</sup>.

Her er det ikke bare bildet i seg selv som er grotesk, men også fortellerens tolkning av de ekstra ansiktene som kjønnsorganer. Fokuset på kjønnsorganer er et tilbakevendende tema i grotesken, og kombinasjonen med kjønn, ansikt, djevler og ikke minst at det er tvekjønnet, gjør at dette vekker frykt og avsky. Den verden som blir beskrevet er en giftig, skremmende og marerittaktig verden.

Det som gjør denne passasjen ekstra interessant, er sammenligningen med det gruoppvekkende maleriet og vår egen verden.

Her stikkes og spiddes og bites og knuses, - men fremfor alt: det brennes og brennes og brennes. Helvete er altså fremstillet nøyaktig som Kirkens egen virksomhet, presis som et av inkvisisjonens fromme verksteder. [...] Dette bildet er evigheten; det er slik vår kultur tenker seg det evige liv<sup>228</sup>.

Ikke nok med at dette er et grotesk maleri, men det fungerer illustrerende for menneskets hekseprosesser, og ikke minst menneskets oppfatning av evigheten. Og slik jeg har vist før, så vil mennesket alltid etterligne det som er større enn dem, slik som universets pedanteri, eller evigheten. Menneskeheten vil i sin marionetteaktige tilstand fortsette med forfølgelsene og brenningen siden det er det evigheten handler om. Dette understreker han like før han skildrer bildet: ”vi er de eneste som har skapt billedet av dødsriket som kosmisk torturkammer, hvor vi skal spiddes, flås, kokes og stekes om igjen og om igjen i *all evighet*”<sup>229</sup>. Den mekaniske verden gjøres her komplett.

Dette maleriet er det eneste utpreget groteske kunstverket som blir nevnt i boken, og det blir omtalt i foredraget, som retter kraftig skyts mot kirkens kleresi. Så maleriet spiller flere roller, både som en del av skytset mot kirken og som grotesk virkemiddel i boken. Men mot slutten blir det altså nevnt en helt annen type kunstner, nemlig Paul Cézanne. Denne maleren blir av fortelleren omtalt som den viktigste revolusjonære, og blir til slutt stående som Frankrike selv. Grunnen til at Cézanne og fortellerens beskrivelse av ham er interessant i denne forbindelse, er sammenhengen med det mekaniske verdensbildet, samt den karnevaleske galskapen.

Revolusjonære og opprørere har forsøkt å endre den forutsigbare verdenen gang på gang. Men menneskeheten har allikevel fortsatt sin evige runddans av ulike hekseprosesser og sin angst for det store tomme kosmos.

---

<sup>227</sup> Ibid., 68-69.

<sup>228</sup> Ibid., 67-69.

<sup>229</sup> Ibid., 65.

Den gamle landsbyidiot, Paul Cézanne, - akk, han hadde intet forhold til - 71-revolusjonen: han spiste ikke rotter og han skjøt ikke med skarpt. Han var ingen revolusjonær, - i alle fall ikke i øyeblikket; han spiste sin ost og drakk sin rødvin, som enhver anstendig småborger i dette fantastiske brutale Guillotinens land alltid har gjort, uten å la seg genere av blodlukten fra retterstedet<sup>230</sup>.

Cézanne er derimot uberørt og upåvirket. Han bodde for seg selv i en liten fransk landsby og var upåvirket av de voldsomme hendelsene landet ellers var fullt av. Fortelleren kaller han til og med for idiot, noe som er påfallende med tanke på bokens forhold til galskap.

Karnevalismen er her tydelig: Cézanne er idioten, men det er han som er i stand til å gjøre noe med verden. Revolusjonene på 1800-tallet fikk utført mye, ”Men hvem *forandret* verden? Den gamle rentenist og småborger, med sitt lille hus og sin bankkonto, - han *bygget* om verden”<sup>231</sup>. Det er den uberørte, landsbyidioten, uten begjær om noe annet enn det han har, som er i stand til å endre på den mekaniske verden. Og han gjør det ved å male naturen, ”slik som *han* så den. Ikke slik som andre hadde tenkt den eller følt den eller sett den”<sup>232</sup>.

Og slik Paul Cézanne ser verden, slik vil også fortelleren se verden. Uten ironi og groteske voldsomheter, helt enkelt bare ved se verden på sin egen måte. Disse refleksjonene omkring landsbykunstneren fungerer som en videreføring av den prosessen fortelleren startet på i *Frihetens øyeblikk*. Der var de groteske kunstnerne som Pisanello, Bruegel og særlig Callot forbilder. Nå har han kommet et stykke videre og ønsker seg en annen livsanskuelse, en som er løsrevet fra revolusjoner og voldsomheter. Han ønsker rett og slett å fri seg fra begjæret om noe annet, og kunne falle til ro med omstendighetene han er en del av. Slik Cézanne bodde langt bortenfor Frankrikes storbyer og var fornøyd med sin bolig og sin virksomhet som maler. Han var fri.

I forbindelse med fortellerens vandring mot en livsanskuelse kan slutten nevnes, som har en lignende hyllest til livet som avslutningen i *Frihetens øyeblikk*. Boken avslutter med en samtale mellom hovedpersonen og Lefèvre der de snakker om noen kattunger som ble forsøkt druknet, men en av de overlevde.

”Og hva skjedde så?”

”Den ble druknet om igjen, og hvis den overlever på ny så får vi fortsette med det, som ved andre henrettelser, - inntil døden inntreffer. [...] Antagelig vil den etter hvert venne seg til det. Den daglige drukning og begravelse vil bli en vane, og veslepus vil akseptere at livet nu engang er slik. At det hører med til det hele”<sup>233</sup>.

Her blir den mekaniske gjentakelsen av menneskenes grusomheter fremstilt i liten skala, ved

---

<sup>230</sup> Ibid., 149.

<sup>231</sup> Ibid., 150.

<sup>232</sup> Ibid., 150.

<sup>233</sup> Ibid., 175.



at katten druknes og begravnes, og det blir til slutt en naturlig del av livet. Men like etter dette dukker pinnsvinet opp igjen, og det får melk å drikke. Det er ikke noe ondt i dette pinnsvinet, det ønsker bare noe å drikke, og da er det tilfreds. Denne tilfredsheten ved å få stilt begjæret etter drikke blir tidligere i boken vist der en gutt drikker fra sin mors bryst i Afrika og en ung pike drikker fra en fontene på Sicilia<sup>234</sup>. Begjæret slukkes ved at de drikker seg utørste. Og pinnsvinet minner fortelleren på dette igjen, som er et ønske han selv har. Han vil drikke seg utørst og gi slipp på begjæret. Hans drikke er protokollføringen, og når han er ferdig med Bestialitetens historie håper han å være utørst.

”Det er bare et pinnsvin som er ute og snuser etter vann”, sa jeg. Så reiste jeg meg og gikk inn etter en skål melk til pinnsvinet. Det drakk lenge, og jeg tenkt på en gutt i Afrika og en pike på Sicilia<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Ibid., 82-83.

<sup>235</sup> Ibid., 175.

## Kapittel 7

### - *Stillheten*

Handlingen i *Stillheten* tar kort fortalt for seg europeernes invasjon av Mexico og Sør-Amerika, og massakreringen av azteker- og inkariket. Den forteller om torturmetoder og grusomheter under Vietnamkrigen, og samtidig inneholder den en rekke fantastiske innslag av ulik art. Rammefortellingen foregår i en by et sted i Nord-Afrika, der hovedpersonen stadig arbeider med protokollføringen, hvis han ikke er sammen med vennen Ali. Bokens avsluttende funksjon markeres på flere måter, det være seg tittel, innhold og fortellerens personlige prosess.

Boken skiller seg fra de to foregående på enkelte områder, men fungerer som en avklarende avslutning på andre måter. Jeg vil i analysene fokusere på det som er gjennomgående i hele trilogien. Det vil, naturlig nok, især være fremstillingen av det groteske, og jeg vil undersøke i hvilken retning fortelleren beveger seg i forhold til den prosessen jeg har beskrevet tidligere. Jeg vil også kommentere groteske kjennetegn som ikke har kommet frem tidligere, som for eksempel fortellerens møte med det overnaturlige. *Stillheten* mangler altså noen av de samme rammene som har vært viktige for *Frihetens øyeblikk* og *Kruttårnet*, og det mest sentrale er fokuset på friheten. Problematiseringen og refleksjonene omkring friheten har i stor grad vært med på å drive frem fortellingen i de to første bøkene, mens dette bare kommer frem innledningsvis i den siste boken. *Stillheten* har heller ikke noen særlig nærhet til malekunsten, slik som begge de to foregående har hatt.

Innledningsvis vil jeg se på bokens første delkapittel og kommentere etableringen av denne bokens ramme. De første sidene favner noen av de samme kjennetegnene jeg har nevnt før, som for eksempel det mekaniske verdensbildet, fremmedgjøringen og galskapen. Videre vil jeg kommentere den litterære fremstillingsmåten, der ironi og satire er svært viktig. For å eksemplifisere dette vil jeg ta for meg gjennomgangen av Cortez' invasjon av Mexico og fortellingen om hva "Den snille Amerikaneren" så og opplevde i Vietnam. I disse passasjene kommer også det groteske språket tydelig frem. Etter dette vil jeg kommentere fortellerens møte med det overnaturlige, som er et grotesk kjennetegn som figurerer for første gang i trilogien. I denne forbindelse vil jeg også si noe om bokens komposisjon og virkelighetsnorm og knytte dette til den realistiske grotesken.

Fortellerens pågående indre prosess er også svært viktig i denne boken, og det skjer en tydelig utvikling fra begynnelse til slutt, og den avklares på sitt vis i avslutningen. Det

indikeres også flere steder en usikkerhet omkring prosjektet med Bestialitetens historie, noe jeg vil kommentere i forbindelse med prosessen. Passasjene som beskriver anfallet av depresjon og mørke, og minner svært om det som ble gjengitt i forbindelse med Praiano-papirene, vil jeg også ta for meg her.

### ”Hele kloden blødde”

Første del av *Stillheten* presenterer en ramme for resten av boken, der det både blir trukket frem elementer fra de to tidligere bøkene, og tilføyer nye elementer av det groteske billedspråket. Det første jeg vil nevne er det som kan knyttes til friheten. Boken åpner med at fortelleren forklarer hvordan de blodige revolusjonene har preget vår historie.

Revolusjonen, den store flodbølgen som vil reise seg og velte innover oss, en bølge av hat og ild og blod. Det eneste vi kunne ha gjort, var å gjøre revolusjonens arbeide frivillig, gjøre det selv. Bølgen ville ha blitt mindre blodig da<sup>236</sup>.

Revolusjonene har altså kommet fordi menneskeheten selv har valgt å ikke bruke friheten den har til å gjøre revolusjonens arbeide. Mennesket har isteden brukt friheten til å undertrykke hverandre i jakten på makt. Dermed har revolusjonene kommet som flodbølger, gang på gang. Og på et vis har mennesket valgt dette selv: ”vi var simpelthen så sterkt rammet av livets generelle skadevirkninger at vi foretrakk blodbadene”<sup>237</sup>. Det er som sagt et langt mindre tydelig fokus på frihetsbegrepet, men det kommer allikevel frem gjennom utdrag som dette. Disse innledende sitatene leder videre til to andre elementer, særlig fra *Kruttårnet*, som også blir etablert her. Det ene er det mekaniske synet på verden, mens det andre er galskap og sykdom.

Det mekaniske verdensbildet og hva det har gjort med menneskenes utvikling kommer frem gjennom de første sidene i boken. Istedenfor å bruke friheten frivillig til å faktisk endre på historiens gang, har livet på jorden blitt mekanisk, der alt følger sine vante baner og ellipser, og dermed kommer blodbadene om og om igjen. Mennesket etterligner det mekaniske kosmos, slik det så ofte blir uttrykt i *Kruttårnet*. ”[...] vi lever mellom dødskulden over oss og den dødelige ild i jordens indre under oss”<sup>238</sup>. Her blir det samme synet uttrykt, som for å bringe den samme tankegangen videre inn i den siste boken. Mennesket blir rammet av dette veldige og uforståelige kosmos, som fremhever det uklare ved dets opprinnelse: ”Saken er at hele menneskeheten rett og slett er foreldreløs”<sup>239</sup>. Menneskets etterligning av

---

<sup>236</sup> Bjerneboe 2006 [1973], 5.

<sup>237</sup> Ibid., 5.

<sup>238</sup> Ibid., 7.

<sup>239</sup> Ibid., 7.

det pedantiske, men samtidig ufattelige kosmos, har gjort det foreldreløst og rotløst. Dette er utgangspunktet for sykdommen og galskapen som er det andre elementet i etableringen av bokens ramme. For ved å være foreldreløse har menneskeheten blitt verdens problembarn, og videre har den blitt pasienter.

Galskapen er en ambivalent faktor, som i forrige bok blir snudd og vendt på, der de gale tidvis fremstår som normale. Skillene mellom gal og normal viskes ut og blir uklare. Men samtidig er det tydelig at sammenhengen mellom galskap og det mekaniske verdensbildet gjør at verden fremstår som gal og til en viss grad syk. Nettopp dette kommer tydelig frem også innledningsvis i *Stillheten*. Mennesket har blitt rammet av livets psykiske skadevirkninger, og er ikke i stand til å velge den riktige veien. Den syke jorden blir fremstilt gjennom et slags syn fortelleren har, der han holder en globus:

[...] det var blod som pippet og rant ut over kloden, - hele kloden blødde, og det rant av den, det dryppet ut av alle porer på den stakkars, stakkars forpinte jord, blodet rant i et levende mønster over landene og havet, og jeg fikk blod på hånden som holdt globusen<sup>240</sup>.

Bildet er i høy grad grotesk. Den døde globusen blir plutselig levende, vet at den har egenskapen av å blø. Globusen symboliserer tilstanden til hele jordkloden. Blodet renner også ned på hånden til fortelleren, som indikerer at han selv er en del av den blodige historien, eller at han i alle fall tar del i blodbadene på en eller annen måte. Det fungerer som en liten introduksjon til fortellerens personlige prosess som foregår underveis i protokollarbeidet. Den merkelige hendelsen ser ikke ut til å bevege fortelleren i noen særlig grad, bortsett fra at han synes synd på den stakkars og forpinte jorden<sup>241</sup>.

Verden som syk blir igjen poengtert like etter: "[...] verden er et sykehus med pasienter. Strengt tatt har jeg aldri truffet noen som ikke mer eller mindre og til en viss grad er sinnsyke"<sup>242</sup>. Han mener at det ville være et overkommelig arbeide å skrive en sykdomshistorie, og han foreslår "Europas psykopatologi". Som for å eksemplifisere galskapen verden er preget av, forteller han to historier. Den ene fra Russland, der en engelsk bankier var svært nær ved å bli utstoppet etter ordre fra Katharina II, men kommer seg unna ved at misforståelsen mellom bankierens navn og navnet på keiserinnens hund blir oppklart<sup>243</sup>. Fortelleren diagnostiserer de involverte med den russiske lydighets-psykose, altså de embeds- og tjenestemenn som handlet blindt etter keiserinnens ordre. Den andre

---

<sup>240</sup> Ibid., 6.

<sup>241</sup> Slike overnaturlig hendelser kommer frem flere ganger i boken, og jeg vil kommentere den groteske effekten nærmere i forbindelse med disse.

<sup>242</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 7.

<sup>243</sup> Ibid., 9-10.

fortellingen er om Affonso de Albuquerque, som i jakten på gull og makt, massakrer en forsvarsløs fiskeflåte og flere byer. Konklusjonen på de voldsomme og egentlig ekstremt brutale historiene er enkel: ”Det skjer underlige ting under et menneskesinns møte med verden. Av og til går et sinn til grunne, og av og til er det verden som går under”<sup>244</sup>.

Det er selvsagt mer som kunne vært sagt om denne innledningen, som er sammensatt og innholdstung, men det som i alle fall kan konstateres, er at bokens åpning er med på etablere en syk og skremmende verden. Det er en verden man blir syk av å leve i over tid, og dermed egentlig noe man bør sky. Kaysers syn på den fremmedgjorte verden er her tydelig. Menneskets møte med denne verden gjør at det blir redd for livet, snarere enn for døden<sup>245</sup>. Noël Carroll skriver om at det skremmende også bør inneholde noe urent, for at det skal kunne kalles grotesk<sup>246</sup>. Og det er nettopp en slik grotesk verden, som både er skremmende og uren, som blir presentert her. Kloden er et sykehus bebodd av pasienter, og naturligvis vil man vanligvis forsøke så langt det lar seg gjøre å holde seg unna sykehuset. Den blodige globusen fungerer som en miniatyr som inneholder alt dette. Ikke nok med at den er et sykehus, men den blør i tillegg, noe som er med på å gjøre det skremmende og groteske bildet urent i enda større grad.

Innledningen er altså med på å skape en ramme for boken, som står i samsvar med de to foregående bøkene. Forklaringen av verden som sykdomsskapende og gal kommer frem på uliker måter gjennom boken, men fokuset på friheten er i stor grad forsvinnende. Boken som helhet fremstår også langt mer sammensatt enn det for eksempel *Kruttårnet* gjør. Dette kommer jeg tilbake til i forbindelse med den den realistiske grotesken.

### ”Så lenge man har noe å le av”

Tidligere har hovedpersonen forklart at han også ønsker å lære seg å le av alt, som en slags metode for å hankses med det grusomme. I møtet med andre mennesker er hovedpersonen ofte svært lattermild, noe som kommer svært tydelig frem i *Kruttårnet*, der de ansatte stadig ler sammen. Når pasienten Lacroix nesten skjærer hodet av seg, vitser Lefèvre med jegerpersonen inne i operasjonssalen og alle bryter ut i latter<sup>247</sup>. Det groteske i fremstillingen er åpenbart, kontrasten mellom det makabre selvmordsforsøket og Lefèvre grove spøk skaper den stadig tilbakevendende ambivalensen, som er svært karakteristisk for det groteske. Denne formen for latter er kjennetegnende for miljøet på La Poudrière. Denne løsslupne latteren

---

<sup>244</sup> Ibid., 15

<sup>245</sup> Kayser 1981, 185.

<sup>246</sup> Carroll 2009, 300.

<sup>247</sup> Bjerneboe 2006 [1969], 20.

kommer også tydelig frem i *Stillheten*, særlig i samtalene til hovedpersonen og Ali. I den første samtalen de har, klarer de ikke annet enn å le mens de snakker om diplomaten som har blitt mishandlet på det groveste av lokalbefolkningen. Latteren dukker stadig opp igjen i forskjellige samtalsituasjoner, og Ali bryter ofte ut i sin ”gyldne, boblende negerlatter”<sup>248</sup>.

Kjennetegnende for mye av denne latteren er at den ikke gir leseren den samme gleden som de involverte i fremstillingen. Det er en kjølig, satirisk og nærmest hånlig latter som ikke vitner om en naturlig glede. Den fremstår som et redskap for å holde hodet over vannet i det miljøet hovedpersonen befinner seg i. Kayser skriver om latteren i det groteske og forklarer den som: ”Filled with bitterness, it takes on characteristics of the mocking, cynical, and ultimately satanic laughter while turning into the grotesque”<sup>249</sup>. Denne karakteristikken kler latteren som kommer frem, særlig i *Stillheten*. Hovedpersonens voksende bitterhet over Europas blodige historie, og over at han er nødt til å beskjefte seg med det, leder til denne latteren. Den skiller seg skarpt fra den frigjørende og livgivende latteren som Bakhtin skriver om i forbindelse med karnevalet. Det pessimistiske og mørke ved grotesken blir i det hele tatt tydeligere i denne boken, og det blir stadig vanskeligere å finne spor av Bakhtins positive folkegroteske<sup>250</sup>.

I forbindelse med latteren og hvilken retning det groteske tar, er det naturlig å nok en gang trekke inn ironien. Denne er også et slags redskap for fortelleren i møte med det grusomme. Og i *Stillheten* er ironien tydeligere og kjøligere enn noen gang. Det aller meste som blir fortalt, blir presentert på en gjennomført ironisk måte, fremstillingen ligger nå enda nærmere satiren, som er tydeligere rettet utover mot et bestemt mål enn det ironien i utgangspunktet er. Som jeg har påpekt i teorikapittelet har satiren også en tydeligere didaktisk funksjon, og det ligger i sjangerens natur at teksten skal leses med motsatt fortegn. Innledningsvis skriver han om de fattige som ligger som jordklumper rundt omkring i byen: ”Enkelte av jordklumpene er nesten levende, de sitter urørlige og ser levende ut med den ene hånden strakt frem. De kan naturligvis være døde som bare sitter der og ser levende ut, av pur ondskap, for å genere oss som stadig er levende”<sup>251</sup>. Fremstillingen av tiggerne, der han rakker ned på de som ligger og kanskje egentlig er døde, er åpenbart satirisk. Den retoriske bruken av satiren er tydelig i dette tilfellet, og kritikken treffer selvsagt ikke de fattige, men de levende som går omkring og ser på tiggerne som ligger langs bakken som jordklumper.

---

<sup>248</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 82.

<sup>249</sup> Kayser 1981, 187.

<sup>250</sup> I forbindelse med fortellerens depresjonsanfall får latteren en mer positiv funksjon, se underoverskriften ”Jeg har sett nok nå”.

<sup>251</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 6.

Wolfgang Kayser skriver om satiren at den ikke er grotesk i seg selv, men at den kan være med å bane vei for grotesken<sup>252</sup>. Dette er tilfellet i *Stillheten*, og til en viss grad i de to foregående bøkene<sup>253</sup>. Det er ingen gjennomført satirisk roman, men det satiriske er med på å understreke det groteske i fremstillingen. Den retoriske bruken av ironien kommer også tydelig frem i samtalen mellom fortelleren og Ali, der de ofte snakker om den europeiske kultur. Ali hisser opp hovedpersonen ved å rakke ned på hvordan de europeiske kolonistene forsøkte å få Afrika til å ligne Europa. Og i ordkløveriet bryter fortelleren ut:

Du som selv bare er et avfallsprodukt av Europa! Du er selvsikker fordi du har et par bedritte franske doktorgrader og snakker tre eller fire europeiske språk. Hele din selvbevissthet kommer av at du vet mer om Europa enn europeere gjør selv. Men er det en målestokk for afrikanere? Dere bedømmer hverandre etter hvor meget dere har klart å etterligne oss<sup>254</sup>.

Tilsynelatende virker det som om han her forsøker å forsvare den europeiske kulturen og sitt hjemlige kontinent, men den ironiske tonen som har blitt etablert gjennom boken til nå, gjør dette forsvaret falskt. Leseren kjenner nå den satiriske stiltonen, slik at også et utbrudd som dette ender opp med å ramme Europa selv, altså det som her tilsynelatende blir opphøyd. Like etter munnhuggeriet bryter de begge ut i latter, noe som tydeliggjør det falske ved forsvarstalen.

Hele boken er gjennomsyret av denne ironien og sarkasmen, som er hardere og mørkere enn i de to foregående bøkene. Latteren, som virkemiddel mot det grusomme, kommer frem både eksplisitt ved at de ler, men også gjennom den satiriske stilen, som hele tiden antyder et lite smil om munnen på fortelleren. Han finner ingen varig ro ved hjelp av dette, men det er i alle fall med å gjøre arbeidet med protokollføringen enklere. Latteren er også med på å gjøre barndoms- og ungdomserindringene enklere å forholde seg til. Disse erindringene gjør at han mister sin ellers så sindige holdning. ”Jeg kan ikke forstå hvorfor disse barndoms- og ungdomserindringene gjør meg så forferdelig trist”<sup>255</sup>. Men han klarer å ta seg sammen og forklare at: ”For øvrig er alt sammen ikke så verst, så lenge man har noe å le av”.

### **Hernando Cortez**

Ironiens groteske funksjon kommer tydeligst frem gjennom to passasjer i boken, der det beskrives hvordan aztekerriket og inkariket blir plyndret og tilintetgjort. Jeg vil forholde meg til fortellingen om Cortez invasjon av Mexico og aztekerriket for å eksemplifisere dette.

Fortelleren gir en ryddig og relativt grundig beskrivelse av hvordan spanjolene, med

---

<sup>252</sup> Kayser 1981, 37.

<sup>253</sup> Særlig foredragene i *Kruttårnet* bærer et satirisk og sarkastisk preg.

<sup>254</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 82.

<sup>255</sup> *Ibid.*, 31.

Cortez i spissen, invaderte Mexico og banet seg vei innover i landet, mot rikdommene og keiseren Montezuma. Til å begynne med introduseres Cortez, der det er lett å kjenne igjen rovdyrbeskrivelsene som er gjennomgående i *Frihetens øyeblikk* og *Kruttårnet*. Det beskrives at han var velsignet med ”rovdyrblodets flom”, og at ”Han var européer ut til spissen av sin penis”<sup>256</sup>. Selv om det rovdryrlignende ikke blir beskrevet mer eksplisitt enn at han har rovdyrblodet, så sitter leseren uungåelige igjen med bildet av europeerne som rovdyr gjennom lesningen av de to foregående bøkene. Og når han da er europeer ”ut til spissen av sin penis” forstår man at han er et kroneksempel på det maktgale og rovdyraktige folket. Dette bekreftes gjennom hele fortellingen, der han som et rovdyr nærmest styres av instinktet på jakt etter gull og rikdom.

Det blir nevnt få detaljer av grusomheter, men det som gjør fremstillingen grotesk er den ironiske stilen. Det er saklig, kjølig og tvers igjennom ironisk:

[Cortez] besluttet straks å underlegge Mexico den spanske kronen og frata keiseren og folket hver eneste edelsten og hvert gram med gull de måtte være i besittelse av. For å kunne gjøre dette med god samvittighet og sin fulle rett, steg Cortez i land med menn og prester, hvorpå han på sitt aller mest velklingende castiljanske oppleste følgende manifesto<sup>257</sup>.

Med den største selvfølgelighet forteller han om hvordan Cortez altså ser det som sin fulle rett å innta riket fordi han har lest opp manifestet som forklarer at han er en utsending av kongen og Gud. Videre kommer det frem at ”Blodbadet var ellers helt igjennom vellykket”<sup>258</sup>. Den ironiske fremstillingen gjør at leseren blir usikker, men samtidig engasjert i fortellingen. Å skrive at blodbadet var vellykket, og at Cortez står i sin fulle rett til å invadere landet, strider mot den medmenneskelige fornuft leseren sannsynligvis sitter med. Dermed oppstår det et normbrudd, noe som tydeliggjør det groteske i fremstillingen.

Enkelte passasjer er groteske på en mer billedlig og konkret måte enn det stilistiske, men også dette presenteres på den samme kjølige og ironiske måten. Når spanjolene har kommet seg lenger inn i landet, til byen Cholula, inviterer de lederne i byen inn i borggården de har fått til disposisjon. Denne byen, og gården, er slående vakker og full av luksus. Inne i borggården massakreres de våpenløse og fredelige innfødte:

De innesperrede var en eneste stor kjøttklump, og kanonene, ladet med spiker, jernstykker, jernskrot og sten skjøt og skjøt inn i menneskemengden. Spanierne gikk tappert til angrep med geværer og pistoler og sverd, og det fortelles at blodet fløt som regn etter en dag i regntiden<sup>259</sup>.

---

<sup>256</sup> Ibid., 49.

<sup>257</sup> Ibid., 51.

<sup>258</sup> Ibid., 52.

<sup>259</sup> Ibid., 61.



Den grusomme massakren står i skarp kontrast til de utrolig vakre omgivelsene og forsterker hendelsen. Menneskene som mister sin opprinnelige menneskelige form og blir forvandlet til en eneste stor kjøttklump er grusom og grotesk i seg selv, men kommentaren om at spanjolene gikk tappert til angrep understreker det groteske i enda større grad. Det er ved slike kommentarer at det skapes en ambivalens der leseren ikke vet om han skal grøsse av de brutale handlingene eller le av måten det blir fortalt på.

Historien om Cortez avsluttes i samme ånd: ”Hans verk var gjort: Paradiset var ørken. På tredivde år blir nitten millioner slaktet. Det er ikke alle forunt å få ødelegge en kultur”<sup>260</sup>. Dette er de siste ordene i fortellingen om Cortez og i neste avsnitt er fortelleren plutselig tilbake i nåtiden og vandrer omkring i byen, og han vender fokuset mot barndomserindringer. Den plutselige tilbakevendingen til rammefortellingen skaper en proporsjonsforvridding i fortellingen: fra det store historiske perspektivet han nettopp har vist ved å fortelle om Cortez’ bedrifter, til den nære, hverdagslige byvandringen. Disse brå skiftene mellom perspektiver skjer hyppig i alle tre bøkene i trilogien, og er en viktig del av aktiveringen av leseren<sup>261</sup>, som altså selv må velge ut hva som er av betydning. Slike plutselige endringer, fra tilsynelatende historiske fakta til erindringer, gjør at leseren blir usikker på hva som er til å stole på. Hva er fortellerens friske fantasi og hva er historiske fakta? *Stillheten* har heller ingen direkte kildehenvisning slik det forekommer i *Kruttårnet*, fortelleren er ikke lenger like opptatt av å tydeliggjøre sannhetsinnholdet i boken, dette aktiverer leseren ytterligere.

### ”Jeg tar først forhørsmetodene”

Et enda tydeligere eksempel på den store kontrasten mellom fremstilling og innhold kommer i forbindelse med ”Den Snille Amerikaneren”, Samuel, og hva han opplevde som soldat i Vietnam. Samuel deserterte og flyktet til en rolig landsby, der han ble godt mottatt og levde sammen med beboerne som venner. Etter en tid kom de amerikanske troppene også til den lille landsbyen, og Samuel fikk se forhørs- og straffemetodene bli utført på dem som hadde blitt hans venner. Denne gangen er det Ali som fører ordet, og den ironiske og sarkastiske stilen er tonet noe ned. Det groteske kommer her tydeligst frem ved at det hele blir fremstilt ekstremt ryddig og punktvis etter kategori av straffemetoder. Den ironiske distansen er i stor grad fjernet, og grusomhetene treffer leseren hardere ved at fremstillingen er preget av den protokollaktige nøyaktigheten. Disse tekstpassasjene overgår det meste av det andre som er beskrevet i grusomhet. Ambivalensen mellom uhygge og latter er her byttet ut med den rene

---

<sup>260</sup> Ibid., 67.

<sup>261</sup> Nielsen 1976, 27.

uhyggen. Det er skremmende og frastøtende, og den groteske effekten er at det er en smerte å lese seg gjennom det som beskrives.

Ali begynner altså med: ”Vi kan ta det hele ganske generelt og gjerne sette den rene rutinepraksis opp i punkter. Jeg tar først forhørsmetodene, slik de kan graderes i hyppighet”<sup>262</sup>. Punktvis beskriver han altså forhørsmetoder som slag og spark, spissede og splintrede bambusstokker som kan slås inn kroppens hulrom, klipping av fingre, våte lærremmer som strammes, vannmetoden, elektrotortur, massevoldtekt, osv<sup>263</sup>. Innholdet er så bestialsk og makabert at man som leser ikke vil oppholde seg lenger enn nødvendig ved teksten. Selv om det er Ali som forteller dette, kjenner man igjen noe av den ironiske tonen fortelleren vanligvis har, som i forbindelse med vannmetoden:

Metoden nådde sitt høydepunkt her i landet, hvor koloniherrne kombinerte den med å sette en haveslange inn i endetarmen på den person som skulle forhøres [...]. Det var meget effektivt, men hadde det aber at man ofte påførte fangene brist i tarmveggen, slik at de døde av bukhinnebetennelse en stund etter forhøret”<sup>264</sup>.

Det omtales som et høydepunkt at torturmetoden fornyes til å bli enda verre, og det beskrives nærmest som irriterende at den forhørte ble så ille skadet at han døde av det.

Mot slutten av gjennomgangen blir samlermanien til enkelte av soldatene nevnt. Det forklares hvordan flere skjærer av ulike kroppsdelene som samleobjekter: ”[...] de fleste nøyer seg med ører, fingre, bryster, penis og de ytre deler av vagina, - og man medfører ofte syltetøyglass for å legge disse legemsdelene ned på sprit”<sup>265</sup>. Denne formen for samling minner om det klassiske groteske konseptet som blir nevnt i *Frihetens øyeblikk*, nemlig vokskabinettet. Handlingen er åpenbar grotesk, og det står i grell kontrast til fremstillingen, der det bare blir presentert som siste punkt på en liste over metodene brukt i amerikanernes straffeekspedisjon.

### ”Det skjedde i de dage”

Ved to tilfeller blir det i *Stillheten* presentert noe som nærmest fremstår som lignelser i *Stillheten*. Den ene av dem forteller historien om en nylig omvendt ung mann som vil ut og se alle verdens lidelser. Denne fortellingen vil jeg i korthet nevne i forbindelse med fortellerens prosess og refleksjoner omkring prosjektet han holder på med. Den andre fortellingen, som jeg vil ta for meg her, handler om djevelen som flytter fra helvete og opp til jorden. ”Det skjedde i de dage da Gud hadde tillatt djevelen å forlate helvete og finne seg et kjøligere

---

<sup>262</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 94.

<sup>263</sup> Ibid., 94-97.

<sup>264</sup> Ibid., 95.

<sup>265</sup> Ibid., 97-98.

tilholdssted blant menneskenes barn”<sup>266</sup>. Fortellingen fremstilles formmessig som en blanding av eventyr og bibelsk lignelse, samtidig som den er preget av den sedvanlige ironien som er kjennetegnende for fortelleren. Kort fortalt handler den om djevelen som flytter til Firenze i Toscana på 1400-tallet: ”Djevelen følte seg i første omgang riktig hjemme i Firenze; han snøt og bedro som alle andre, og ble snart en ekte florentiner”<sup>267</sup>. Han får seg en ung kone, en passende grevetittel, et slott og han forsøker å investere formuen sin etter beste evne. Det ser ut til å starte godt, men ”Stakkaren ble et lett bytte for dem [florentinerne], - naiv og menneskevennlig som han var blitt [...]”<sup>268</sup>. Det ender med at han blir rundlurt av familien og investorene og flykter til den lille byen Peretola, der han overværer en offentlig henrettelse med et stort publikum:

Slike – og til dels langt mer raffinerte og gjennomtenkte – dødsscener, mest i kirkelig regi, hadde djevelen ofte overværet i Firenze, - og når han nu sto og iakttok henrettelsen her i Peretola, da ble han grepet av den melankolske tanke at det eneste virkelige utbytte han hadde hatt av sitt opphold på jordens overflate, det var at han hadde lært en stor mengde nye og utsøkte måter å pine mennesker på – noe som viste hvor akterutseilt helvete var blitt.

Djevelen innser at han har kommet til kort overfor menneskene, også i hans spesialområde, nemlig pinsel og tortur. Når han blir funnet av forfølgerne, ber han Gud om å bli sendt tilbake til helvete, han vil mye heller være der, og han får det som han vil.

Dette er åpenbart en satirisk fortelling, som retter kritikk mot menneskenes uendelige begjær etter makt og rikdom. Men det som gjør fortellingen interessant i forbindelse med det groteske er virkelighetsnormen som blir snudd på hodet, og man kan si at fortellingen er karnevalistisk. Leserens virkelighetsforståelse blir snudd opp-ned, når djevelen, som kommer fra helvete, det mest pinefulle og grufulle sted man kan tenke seg, kommer til jorden, og blir ”ut-djevlet eller overdjevlet”<sup>269</sup>, av det innflytelsesrike toscanske folket.

Karnevalismen, slik den kommer frem i *Kruttårnet*, løser opp betegnelsene gal og normal, og snur på forståelsen av hvilken rolle Gud og djevelen har i forbindelse med menneskenes tidvis grusomme handlinger. Karnevalismen fremstår der delvis som en positiv effekt som kan hjelpe menneskene ut av den mekaniske livsførselen, preget av gjentakende blodbad, og inn i friheten. I forbindelse med fortellingen i *Stillheten* kan en si at hele historien er karnevalistisk, og gir fortellingen en tydeligere kritisk funksjon. Den kristne tradisjonen viser et slags hierarki der den gode Gud befinner seg øverst, menneskene er i en mellomposisjon, som kan velge Gud, eller djevelen, mørkets fyrste, som befinner seg nederst i

---

<sup>266</sup> Ibid., 119.

<sup>267</sup> Ibid., 119.

<sup>268</sup> Ibid., 120.

<sup>269</sup> Ibid., 122.

denne inndelingen. I denne fortellingen blir dette hierarkiet brutt opp, og det er jo nettopp dette som er karnevalets funksjon i følge Bakhtin<sup>270</sup>. Her blir Gud og djevelen stående utenfor og samtaler seg i mellom om djevelen skal få lov til å vende tilbake til helvete. Gud hadde til og med fryktet at det skulle gå så ille som det gjorde, og menneskene har dermed satt seg selv i en posisjon der de rangerer under djevelen, siden de overgår også han i ondskap. Kritikken mot, eller harseleringen med, menneskene er tydelig, men den livgivende effekten til karnevalet er ikke like synlig.

Lignelsen inngår som et ledd i den sammensatte fortellingen *Stillheten* presenterer. Og den karnevalistiske effekten og den harselerende humoren fungerer som et virkemiddel fortelleren kan ta i bruk for å sette ord på menneskets urettferdige og onde handlinger.

### **”Vik fra meg Satanas!”**

Et nytt element av det groteske gjør seg tydelig flere ganger i løpet av *Stillheten*. Fortelleren møter stadig vekk døde eller overnaturlige personligheter, og fører samtaler med disse. Disse forekomstene er med på å vise at fortelleren er i ferd med å gi slipp på skillet mellom drøm og virkelighet. Christopher Columbus er en av de døde som figurer i boken, og fortelleren snakker med han flere ganger. Første gangen er helt innledningsvis der de støter på hverandre i byen, og med den største selvfølgelighet tar de en liten prat. Fremstillingen av møtet er ikke mer spesielt enn om det hadde vært en hvilken som helst annen levende karakter:

Forleden møtte jeg for eksempel Christopho Columbo på gaten, mellom den store moskéen ved fisketorvet og la Banque National. Han så på sin måte merkelig ut i de fire hundre år gamle klærne, og selv virket han nokså slitt. Han var av litt under middels høyde, men kraftig bygget [...]<sup>271</sup>.

Han kommenterer altså at han har gamle klær på seg, men ellers blir han skildret slik enhver annen ville blitt gjort.

Han møter også Gud og forteller at han stadig er i samtale med han. En av passasjene der han møter Gud og spiser lunsj sammen med han, fungerer som et godt eksempel på hvordan fortelleren ikke lenger klarer å se hva som er drøm:

Han [Gud] satt en stund og tenkte. Så sa han: ”Kan du ikke slutte med Bestialitetens historie? Det er den som ødelegger matlysten din og maven din. Hvis du skal sitte og tenke på nyskollede barn, hver gang du spiser en krepsehale, da kan det ikke føre til noe godt. Slutt med elendigheten!” ”Jeg skal aldri slutte!” sa jeg: ”Du skal ikke slippe så lett unna!” [...]”Hold opp med det du arbeider med,” svarte han; ”så skal du få både appetitten og din gode fordøyelse igjen. Jorden skal tilhøre deg! [...]” ”Du er ikke Gud,” sa jeg: ”Du har hale.” ”Bare en er allmektig. Jeg legger verden for dine føtter.” ”Jeg driter i verden. Vik fra meg Satanas!” Der satt jeg alene igjen og spiste nøtter og fiken som etterrett<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> Bachtin 1986, 19.

<sup>271</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 10

<sup>272</sup> Ibid., 76.

Her fører fortelleren en opphetet diskusjon med Gud, og likheten med Bibelens fortelling om Jesus som blir fristet av djevelen i ørkenen er åpenbar. Her blandes det flere sjangre og på den måten skapes det en merkelig, og fremmed tekstpassasje, med en blanding av den bibelske teksten, fantastisk litteratur, og en kollisjon med den virkelighetsnormen fortelleren har etablert i boken. Gud forsvinner brått når han har bedt ”Satanas” vike, og han sitter plutselig alene på restauranten og fullfører måltidet sitt. Fortelleren reagerer ikke engang på at Gud plutselig forsvinner, og spiser videre som den største selvfølgelighet.

Helge Nielsen skriver om fenomenet med fantastiske innslag som et typisk kjennetegn for den moderne grotesken, ”og stykkets groteske karakter kan forsterkes ved, at personerne reagerer som i en ”normal” situation”<sup>273</sup>. De overnaturlige møtene fortelleren gjør, er alle gode eksempler på det groteske. Samtalene dreier som om ulike ting, men det gjennomgående er at fortelleren reagerer som normalt, eller snarere at han ikke reagerer i det hele tatt. Han samtaler med de fantastiske figurene på samme måte som han ville ha samtalt med Ali eller Achmed på restauranten. Bruddet med virkelighetsnormen er svært tydelig, og ved at disse overnaturlige møtene skjer gjennom hele boken, uten at det allikevel blir en del av bokens virkelighetsnorm, opprettholdes den fremmedgjørende effekten overfor leseren.

Helge Nielsen nevner Tzvetan Todorovs bok *The Fantastic* (1975), og hevder at flere av hans definisjoner på fantastisk litteratur sammenfaller med det groteske<sup>274</sup>. Det er to ting jeg vil nevne fra Todorovs bok i forbindelse med de fantastiske innslagene i *Bestialitetens historie*. Det ene er en av hans hoveddefinisjoner på hvordan leseren oppfatter det fantastiske, der han skriver at det er opp til leseren i møte den fantastiske hendelsen å avgjøre om den er virkelig, en frukt av fortellerens fantasi eller en illusjon: ”in other words, we may decide that the event *is* or *is not*”<sup>275</sup>. Dette er interessant i forhold til det groteske og hvordan det fantastiske opptrer i *Stillheten*. Som sagt reagerer ikke fortelleren på at det er noe unormalt, noe som også gjør leserens vurdering av om det er virkelig, fortellerens fantasi eller en illusjon, langt mer komplisert. De to sistnevnte mulighetene er selvsagt det mest nærliggende. Men ved at han fører samtaler med døde og fantastiske figurer, og like etter befinner seg i den samme virkeligheten som leseren kan kjenne seg igjen i, skapes den utryggheten som ofte hører med i grotesk litteratur. Leseren får dermed vanskeligheter med å definere om det *er* eller *ikke er*, og definisjonen til Todorov blir dermed mangelfull. Dette tydeliggjør bare

---

<sup>273</sup> Nielsen 1976, 48.

<sup>274</sup> Ibid., 212.

<sup>275</sup> Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975), 157.

groteskens natur, som med sin lange tradisjon og brede nedslagsfelt har utviklet seg til å bli ekstremt sammensatt og preget av motsetninger.

Det andre momentet ved Todorovs bok dreier seg om hvilken effekt det fantastiske har. Dette dreier seg om sammenhengen mellom de ofte tabubelagte emnene som finner sted i fantastisk litteratur og hvordan det blir fremstilt. Leserens umiddelbare reaksjon på møtene med tabuene er en slags fordømmelse av fortelleren på grunn av disse. Todorov forklarer da at: ”the introduction of the supernatural elements is an expedient to avoid this condemnation”<sup>276</sup>. Todorov bruker dette i en større sosial sammenheng, der det er forfatteren selv som vil unngå å bli fordømt av leseren. Men dette er fullt anvendelig også i forbindelse med fortellerstemmen, uavhengig av den historiske forfatteren. Og fortelleren i *Stillheten*, for øvrig i hele *Bestialitetens historie*, er ofte eksplisitt i beskrivelsene av homoseksualitet, prostituerte og seksuelle antydninger til mindreårige<sup>277</sup>. Det fantastiske fungerer da som en hindring mot at han blir fordømt. Dermed kan også bruken av fantastiske elementer inngå i diskusjonen om fortellerens renselsesprosjekt, som jeg, som nevnt, vil kommentere i neste kapittel.

### **Grotesk realisme**

*Stillheten* er en innholdsmessig svært sammensatt bok, og kan på den måten ligne på *Frihetens øyeblikk*. Men der fortelleren i *Frihetens øyeblikk* alltid er i stand til å alltid vende tilbake til hovedfortellingen å geleide leseren gjennom de ulike periodene han forteller om, der har han kommet til kort i den siste boken av trilogien. Rammefortellingen, der fortelleren befinner seg i den Nord-Afrikanske byen, fungerer som en rød tråd for leseren. Men selv her er det lite kontinuitet i fortellingen. Hovedpersonen hopper fra det ene emnet til det andre, og skiftene er ofte brå. Han er ikke opptatt av å lede leseren gjennom de ulike delene av historien, og det ser ut til at han tidvis mister sammenhengen selv og velger derfor å ta tak i det som umiddelbart står foran han. Det være seg erindringer, historiske fakta og grusomheter, samtaler med overnaturlige karakterer eller små anekdoter og lignelser.

Helge Nielsen skriver om det han kaller for grotesk realisme, ”som udtrykker tingenes (og menneskenes) isolering og adskillelse fra meningssammenhængen”<sup>278</sup>. Dette fungerer som motpolen til den mimetiske fortellertradisjonen, altså etterligningen av virkeligheten. Denne isoleringen og adskillelsen mellom tingenes sammenheng, og ikke minst fortelleren

---

<sup>276</sup> Ibid., 159.

<sup>277</sup> For eksempel den prostituerte han utfører samleie med i *Frihetens øyeblikk*, der datteren er med og sitter ved siden av, og i *Stillheten*, der den unge gatepiken følger etter han og tilbyr sex.

<sup>278</sup> Nielsen 1976, 33.

selv, kommer frem gjennom måten fortelleren fremstiller bokens handling, slik jeg har forklart ovenfor, med de plutselige innfallene. Nok et godt eksempel på det forekommer i innledningen, der han opphever tiden og sin egen levealder ved å huske tilbake til noen historiske hendelser: ”Et like interessant tilfelle husker jeg fra min inkarnasjon i Petersburg under Katharina den Stores regime”<sup>279</sup>, og noe senere: ”Jeg minnes for eksempel en vakker morgen i flammende solskinn på det nærmeste tropiske hav i sørvest for Indialand, så tidlig som i året femtenhundreogtre”<sup>280</sup>. Her forklarer han, uten å kommentere det utrolige ved det, at han har vært en inkarnasjon på 1700-tallet i det russiske keiserriket, og at han husker den vakre morgenen der Affonso de Albuquerque ergrer seg over å ikke ha tilegnet seg større rikdom enn noen hundre tønner gull. Disse innfallene kommer brått og uten forvarsel, og tar leseren med til andre steder i verden, i andre tidsaldre, til hendelser som fortelleren hevder å ha overvært. Dette gjør at tingenes sammenheng blir vanskelig å få øye på, noe som gjør at det er naturlig å trekke inn den groteske realismen i denne forbindelsen.

Men den antimimetiske fremstillingen av handlingen er ikke gjennomført, slik Kayser forklarer at den er hos Kafka, i forbindelse med den kalde grotesken. ”We do not loose our foothold on the world, because we have never had it”<sup>281</sup>, forklarer han når det er fremstilt på en antimimetisk måte fra begynnelsen av. *Stillheten* er dermed en slags kombinasjon. Leseren får i utgangspunktet presentert en virkelighetsnorm han er vant til, men den blir brutt underveis av ”tingenes isolering og adskillelse fra meningssammenhængen”, før den kjente virkeligheten igjen dukker opp. Blandingen av den mimetiske og antimimetiske fremstillingen skaper en usammenhengende og kaotisk virkelighet. Dette gjør at helheten fremstår som skremmende og utrygg, som jeg flere ganger har vist at er en av den klassiske groteskens effekter.

### ”Noe som ligner ro og klarhet”

Jeg har gjennom analysene av *Frihetens øyeblikk* og *Kruttårnet* forsøkt å peke på den personlige prosessen fortelleren er inne i, og som legger grunnlaget for fremstillingen av bøkene. Jacques Callot er en av hans store forbilder, som så og opplevde mye, men allikevel beholdt roen. Paul Cézanne er maleren som blir nevnt spesifikt i *Kruttårnet*, der han hylles for å klare å holde seg utenfor blodbadene, men uten å overse dem. Cézanne så og malte verden på sin måte, og han levde derfor et godt liv. Disse er altså forbildene til hovedpersonen, og han streber etter den samme sinnsroen de innehar. Mot slutten av *Frihetens øyeblikk* hevder

---

<sup>279</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 9.

<sup>280</sup> Ibid., 13.

<sup>281</sup> Kayser 1981, 148.

han å ha funnet denne roen, og i *Kruttårnet* er han også opptatt av å poengtere at han har ”den gamle manns fred, et rolig hjerte”<sup>282</sup>. Men i den siste boken kan det virke som om prosessen har stagnert og snarere trukket han tilbake:

På en måte har jeg sett for meget, opplevet alt for mange ting til å klare å ordne dem, selv om jeg har timer av noe som ligner ro og klarhet. Allikevel nekter jeg helt å anerkjenne en fred og en stillhet i sjelen, som bygger på at man har oppgitt møtet med verden, - jeg godtar ikke en sinnets ro, som består i at sinnet har trukket seg tilbake i seg selv og avvist Babylon<sup>283</sup>.

Her kommer det frem at han bare opplever ro og klarhet noen få timer. For den roen han søker, kan ikke gå på kompromiss med arbeidet hans, slik at han vender bort fra det grusomme, for å finne ro på den måten. Prosessen fortsetter, og han gir seg ikke med protokollføringen, det ser ut til at arbeidet er viktigere enn at han selv skal få oppleve ro og fred. Men allikevel må den indre roen være viktig for han, siden det uttrykkes så tydelig gjennom hele trilogien.

Det er uklart om fortelleren snart når sitt personlige mål. Bokens undertittel, ”En anti-roman og absolutt aller siste protokoll” antyder at dette er siste hånd på verket. Sitatet ovenfor indikerer også at han simpelthen har sett nok. Men like før dette sier han det motsatte, når han forklarer hvor lenge han holdt på å protokollføre menneskesinnets møtet med verden, som er Bestialitetens histories prosjekt:

Et halvt århundre har jeg holdt på med dette møtet, og det er ikke bare Colombus som er trett. Det har slitt svært på meg, og selv om mange ting står tydeligere og i noe klarere lys enn før, så vet jeg at det må mange, mange år til før jeg kommer ut i dagslyset. Jeg må bli meget eldre<sup>284</sup>.

Her forklares det at han ”må bli meget eldre”, og er med andre ord på langt nær ferdig. Hans faste samtalepartner og venn, Ali, ber han stoppe: ”Du har sett nok”, fortsatte Ali; ”du behøver ikke å se mer. Du vet alt du trenger å vite”<sup>285</sup>. Men arbeidet er altoppslukende og det ser ut til å bety mer enn den midlertidige roen han kan få hvis han slutter før han har gjort seg ferdig. Det han jakter på finnes på andre siden av det fullførte protokollarbeidet<sup>286</sup>.

### **”Jeg har sett nok nu”**

I *Stillheten* kommer det altså frem en usikkerhet omkring prosjektet han har begitt seg ut på, og det er flere ting som tyder på at hans mentale helse har fått seg en alvorlig knekk. Jeg har

---

<sup>282</sup> Bjørneboe 2006 [1969], 16.

<sup>283</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 12.

<sup>284</sup> Ibid., 12.

<sup>285</sup> Ibid., 23.

<sup>286</sup> Dette kan knyttes til det jeg tidligere har antydnet om en form for renselse for fortelleren gjennom arbeidet, og som jeg vil forsøke å sammenfatte i neste kapittel.



vist at både han selv og vennen Ali sier at han har sett nok, til og med Gud påpeker dette<sup>287</sup>. Og han reflekterer stadig over hvordan han har blitt slik han har blitt og hvorfor han i det hele tatt begynte på protokollføringen. Omtrent midtveis i boken erindrer fortelleren noen episoder fra barndommen. Det kommer frem at han allerede i ung alder fant det vanskelig å avfinne seg med verden. Han erindrer at han var et problembarn på skolen, og da han var omkring ti år gammel, oppfattet han verden som en grisebinge<sup>288</sup>. Det startet altså i ung alder, og like etter dette forsøker han langt på vei å forklare årsaken til at han gjør det han gjør:

Var det møtet med verden, som jeg kanskje oppfattet med mer blodige nerver enn folk flest? Er det sykdom, eller er det sunnhet? *Jeg har besluttet at det er sunnhet.* Det er jeg som er frisk, de andre er syke. Hvorfor begynte jeg for tyve år siden å føre denne protokollen over bestialitets historie [...]. Den vil aldri bli skrevet, fordi den ingen begynnelse har og ingen slutt<sup>289</sup>.

Han mener at det er han selv som er frisk siden han reagerer så sterkt på all bestialiteten i verden, og de andre som er syke som ikke oppfatter dette. Men han er åpenbart ikke tilfreds med denne erkjennelsen, siden han fortsetter å strebe etter den indre roen. Arbeidet er jo, som han forklarer, egentlig en umulig oppgave som aldri helt kan avsluttes. Dermed må motivasjonen for å allikevel fortsette være av personlige årsaker. Det kan virke som om han tror at han på et eller tidspunkt vil føle seg ferdig med sin del av arbeidet, og da kan han finne denne endelige roen.

Begynnelsen på hans personlige prosess mot ”den gamle manns fred” begynte etter perioden da han skrev Praiano-papirene, der han gikk gjennom noen tunge depresjoner. Den melankolien som beskrives blir ikke nevnt igjen, før han her i siste bok går gjennom en mørk periode som ligner svært på den tilstanden han beskriver i *Frihetens øyeblikk*. Det starter med en sort katt, et motiv som stadig vender tilbake. Og som med katten i Praiano, så lider også denne. Den ligger i veikanten med sprukket mave etter å ha blitt påkjørt av en bil. Beskrivelsene er åpenbart groteske, der innvollene ligger utenfor kroppen, og guttene i nabolaget morer seg ved å kaste stein på den. Møtet med katten gjør sterkt inntrykk på fortelleren:

Kattehistorien ødela ikke bare dagen for meg; flere dager, - nesten hele uken hadde jeg katten i bevisstheten. Det var på ny en påminnelse om den smerte som ikke er min egen.

Når ble jeg slik?

Hva er meningen med dette? Hva er meningen med at jeg samler opp i meg all den lidelse som skapningen ufortjent har gjennomgått fra bestialitetens historie begynte – og frem til den urett og den lidelse som hører nutiden og dessverre også fremtiden til?

Mørket har lukket seg omkring meg på ny. Regnet som blander seg med støv på gaten blir ikke bare til almindelig sett, men til en slimete blodmørje som jeg vader omkring og glir i. Jeg vet at hvis jeg

---

<sup>287</sup> Se underoverskriften ”Vik fra meg Satanas!”

<sup>288</sup> Bjerneboe 2006 [1973], 68.

<sup>289</sup> Ibid.,73.

faller overende, da vil jeg bli full av denne blodige sølen, og jeg vil ikke kunne reise meg igjen. Jeg vil simpelthen bli liggende der, og jeg vil drukne i dritt og blod<sup>290</sup>.

Katten setter i gang nok en runde med usikkerhet og refleksjoner omkring hvorfor han jobber med bestialitetens historie. Og resultatet er at han går inn i en tung depresjon som varer nesten en uke, der han nok en gang vasser i blod, som et grotesk bilde på melankolien og angsten. Noe senere opplever han mørket igjen. Og han bruker den samme metoden som før: han låser seg inne på rommet og har med seg rikelig med alkohol og sedativer. Denne gangen dukker det også opp en fremmed mann, og han kaller mannen for ”bøddelen”. Bøddelen er i større grad enn den fremmede mannen som blir beskrevet i Praiano-papirene, en grotesk figur. Han er en skremmende, uklar skikkelse, ”med det svake, litt snøftende åndedrettet og den underlige, råtne lukten av kulde omkring seg”<sup>291</sup>. Men fortelleren setter seg som mål å overløse han ved å sove seg bort i flere timer om gangen.

Depresjonsprosessen er i det hele tatt en opplevelse som favner flere groteske elementer. For eksempel bruken av det slimete blodet som symbol og den fremmede, skremmende og illeluktende mannen. Han beskriver også at han befinner seg i en tilstand mellom våken og drømmende, og han erindrer bilder fra barndommen der han hadde lignende anfall. Han lukter og hører ting han vanligvis ikke hører. Fortellerens møte med disse groteske og skremmende opplevelsene og inntrykkene gjør at han tyr til alkoholen, for der finner han krefter til å le.

Da jeg våkner, ler jeg av bøddelen som sitter borte ved døren og lukter vondt. Han er ganske latterlig nu, og alle ting er samtidige og fremtiden er her, og alt som har skjedd er også omkring meg, og bøddelen har fulgt meg etter meg og stinket, siden jeg var et lite barn, og jeg er den sterkeste og har min latter på min side, jeg må le av Ali og meg i ørkenen, jeg kan nesten ikke stoppe med å le av oss [...]”<sup>292</sup>.

Latteren i møte med det groteske fungerer nok en gang som et hjelpemiddel i situasjonen han er i. Og latteren gjør han sterk. Effekten det får minner her om Bakhtins livgivende latter, der den trekker fortelleren opp fra mørket og tilbake til seg selv og virkeligheten.

Etter at han har kommet seg til hektene igjen, er det som om anfallet har bragt han klarhet:

Når alt kommer til alt vet jeg uhyggelig mye om denne verden, og jeg har opplevet en del ting. Det meste har skjedd i forbindelse med alkohol. Men jeg er over et halvt århundre gammel, og jeg har sett nok nu. Jeg vil ikke oppleve mer, jeg kjenner mysteriene. Reisen i mørket er forbi.

---

<sup>290</sup> Ibid., 108.

<sup>291</sup> Ibid., 133.

<sup>292</sup> Ibid., 136.

Usikkerheten omkring arbeidet hans og de gjentatte utbruddene av undring over hvorfor han har blitt som han har blitt, har forsvunnet, og han innser plutselig at han er ferdig. Det virker som han har gjenfunnet roen, og kastet ut bøddelen, til og med djevelen kastet han ut fra badet, alt ved hjelp av latteren.

At han er ferdig blir bekreftet på siste side: ”Jeg har ført mine avsluttende protokoller, i enogtyve år har jeg ført dem [...]. De kan ha sin mening eller ikke ha sin mening. Men noe har jeg lært av dem”<sup>293</sup>. Han virker tilfreds med å være ferdig, og meningen med det etter å ha arbeidet med det i 21 år er ikke så viktig. Han er ferdig og det viktigste virker å være å glede seg over mennesket: ”Prosedyren blir lovsang – over mennesket det ufattelige – det uendelig onde, det uendelig gode, - det alt fornyende, det alt omveltende”<sup>294</sup>.

I forbindelse med fortellerens utvikling og refleksjoner rundt arbeidet med protokollene er det naturlig å nevne fortellingen som blir gjengitt like før slutten av boken. Det blir presentert som noen gamle papirer han skrev som ung, og handler om en nylig omvendt ung mann som vil ut og oppleve alle verdens lidelser. Fremstillingen ligner også her på en bibelsk lignelse, men i motsetning til fortellingen om djevelen i Firenze, og boken i sin helhet, så er humoren og sarkasmen lagt bort. Det er ikke vanskelig å se likheten mellom handlingen i lignelsen og fortellerens prosjekt.

Det handler om den unge mannen som spør læremesteren sin om han kan gå ut og møte all verdens grusomheter. Etter flere års vandring blir han til slutt gal av å kjenne all lidelsen. Etter å ha kjent den siste smerten, som kan tolkes til å være fraværet av Gud, som ikke svarer han når han roper, legger han seg ned i ørkenen for å dø. Men han våkner av at han drikker fra en elv, og ved siden av han står det en ung og frisk plante. Og det er nettopp en slik plante han i ungdommen ble forklart at bare kunne leve ved at Herrens engler holdt den oppe. Da reiser han seg opp og innser at han lært all verdens smerte å kjenne, også den siste, og vender tilbake til læreren sin. Og i deres samtale sammenfattes hele fortellerens indre prosess, og hans største ønske. Den unge mannen har fått det som han vil, han har sett og opplevd alle verdens lidelser, men målet med det er å kunne lære seg å leve med det, og fortsatt kunne glede seg over livet. Og her kommer nok en gang viktigheten av latteren frem, slik den har gjort i alle bøkene. Den glade latteren, som kjennetegner Bakhtins forståelse av det groteske, er den som blir lagt frem som fortellerens mål, selv om han har vanskelig for å omfavne den. Men i denne avsluttende fortellingen er det denne latteren som gir seg til kjenne, den er livgivende og fornyende.

---

<sup>293</sup> Ibid., 170.

<sup>294</sup> Ibid., 170.

- Min sønn, har du nu sett all verdens smerte? sa den gamle.
  - Allverdens, svarte mannen.
  - Også den siste?
  - Den siste.
  - Da har Herren talt til deg, siden du står foran meg nu.
  - Jeg så en kilde med rinnende vann og en grønn plante.
  - La meg så se om du kan smile, sa den gamle.
- Og mannen smilte, nesten som et ungt menneske<sup>295</sup>.

---

<sup>295</sup> Ibid., 169.

## Kapittel 8

### - Konkluderende del

Gjennom de tre foregående kapitlene har jeg analysert sentrale deler av de tre bøkene i *Bestialitetens historie*. Jeg har vist hvordan det groteske språket preger bøkene på ulike måter, og det er langt mer å ta av enn de passasjene jeg har kommentert. Men jeg har forsøkt å påpeke det som trer frem som gjennomgående i alle bøkene, samt vise flere ulike groteske kjennetegn. I denne avsluttende delen vil jeg oppsummere viktige punkter fra analysene og kommentere helheten. Problemstillingen jeg la frem innledningsvis har gjennom hele oppgaven fungert som en rettesnor: Hvilken effekt skaper det groteske i *Bestialitetens historie* av Jens Bjørneboe, og hvilken rolle spiller fortelleren i denne sammenhengen? Etter at jeg har oppsummert analysene vil jeg, som jeg også har nevnt flere ganger tidligere, kommentere hovedpersonens personlige prosess og prosjektet han har arbeidet med. Dette vil jeg så se i forbindelse med begrepet *kátharsis*. Her besvarer jeg altså andre del av problemstillingen. Til slutt vil jeg forsøke å besvare første del av problemstillingen og konkludere med hvilken effekt det groteske har i trilogien.

I *Frihetens øyeblikk* har jeg viet en del plass til bildekunsten, som der er fremtredende, og som gjør det maleriske ved grotesken svært tydelig. Der nevnes det kunstnere som blir ansett for å ha produsert klassiske groteske verk, som Callot, Bruegel, Bosch, Pisanello, Da Vinci, osv.. I forbindelse med disse kunstnerne diskuterer han et av kjernespørsmålene i grotesken, nemlig: Hva er det som gjør at grusomhet kaller på latteren? Og han forklarer hvordan latteren er nødvendig for å leve, for: ”hvor latteren mangler begynner sinnsykdommen”<sup>296</sup>. Og det er vel nærmest en slags sinnsykdom han opplever i den perioden ”Praiano-papirene” blir skrevet. Der har han ikke lært seg å le av livet ennå, og han går stadig inn i tunge depresjoner, som han kurerer med store mengder alkohol og sedativer. Men etter denne perioden påstår han å ha funnet roen i byen Heiligenberg.

Den høye latteren er lite fremtredende, men som en erstatning brukes det ironi. Store deler av boken er preget av denne kjølige tilnæringsmåten, særlig i beskrivelsene av menneskene som ”små bjørner” og eksplisitt groteske motiver som tortur og lemlestelser. Dette er også tilfellet i *Kruttårnet*, der ironien er enda tydeligere. I foredragene som blir gjengitt der, nærmer ironien seg satiren som sjanger, siden den ironiske fremstillingen så tydelig retter kritikk mot kirken og rettsvesenet. Utenom foredragene blir også det aller meste

---

<sup>296</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 96.

beskrevet med ironi. Men det hender at han blir oppriktig opprørt og revet ut av den ironiske holdningen, særlig i forbindelse med diskusjonene omkring universet, som blir forklart som pedantisk, matematisk og idiotisk.

Det matematiske ordnede kosmos er også med på å skape et mekanisk verdensbilde, som er en viktig del av det groteske språket i denne boken. Der fremstår menneskene som marionetter uten evne til å gjøre egne valg. Det skremmende og fremmedgjørende blir på den måten tydeliggjort. I *Kruttårnet* har jeg også vist hvordan det karnevaleske gjør seg gjeldende på flere nivåer, både ved "galehuset" og i sammenheng med kosmos. Det karnevaleske løser opp skillene man vanligvis operer med, og snur vante forestillinger på hodet. På "La Poudrière" gjør det karnevaleske at situasjonen blir skremmende, da det blir uklart hvem som er gal og hvem som er normal. I forbindelse med kosmos fremstår det systematiske universet som galt, mens det usystematiske, forbundet med djevelen, Guds ape, blir forbundet med friheten, som fortelleren i de to første bøkene er så opptatt av.

Som jeg har poengtert i analysekapittelet, skiller *Stillheten* seg ut på flere måter. Fokuset på friheten er så vidt tilstede innledningsvis i boken, men er senere forsvinnende lite med. Oppmerksomheten omkring malerkunsten, som har vært bærende i det groteske språket i de foregående bøkene, er helt borte. Ikke minst har prosessen mot den indre roen endret retning i den siste boken. For fortelleren hevder å ha funnet roen, både i *Frihetens øyeblikk* og i *Kruttårnet*, men her virker det som om han har havnet noen steg tilbake. Resultatet er at fortelleren nok en gang må gjennom anfall av angst og depresjoner. Drømmen om roen og freden er for en stor del skiftet ut med usikkerhet og grubling omkring arbeidet med protokollføringen.

Sett ut fra et hermeneutisk helhetsperspektiv, så kommer kanskje trilogien *Bestialitetens historie* til kort som et komponert, enhetlig, estetisk verk, ikke minst på grunn av denne siste boken, som ikke følger opp enkelte viktige temaer. Den geografiske plasseringen av hovedpersonen kan også være med på å illustrere dette. I *Frihetens øyeblikk* befinner han seg i en alpedal, i *Kruttårnet* er han på institusjonen La Poudrière. Begge steder har en avsides beliggenhet, og er plassert på en høyde med utsikt over landskapet, slik at leseren får inntrykk av at fortelleren opererer med et vidsyn. I *Stillheten* derimot, er han i en storby et sted i Nord-Afrika, sannsynligvis i Algerie, og han er midt oppe i elendigheten samtidig som han skriver om den. Vidsynet kommer der frem ved at han tar for seg historiske hendelser, men samtidig er det en langt mer jordnær og individorientert fremstilling.

Men det er også deler som er med på å skape en helhet i trilogien, og her er det groteske viktig. Det mekaniske verdensbildet kommer delvis frem innledningsvis, et grotesk

kjennetegn som er særlig viktig i *Kruttårnet*. Det karnevaleske kommer frem i fortellingen om djevelen som i en periode bosetter seg i Toscana og blir lurt og jaget av menneskene. Det er også flere groteske motiver i de historiske gjennomgangene, særlig i forbindelse med ”Den Snille Amerikaneren” i Vietnam. Og ikke minst er det den ironiske tonen, som i *Stillheten* er enda hardere og kaldere enn tidligere. Store deler fremstilles i det som ligner på satiren som sjanger.

### **Kátharsis**

Det er åpenbart at ironien står ut som et av de tydeligste, gjennomgående groteske kjennetegnene i *Bestialitetens historie*. Fortellerens kjølige holdning og bruk av ironi preger alle bøkene, og følger hovedpersonens utvikling og prosess. Jeg har tidlig påpekt at jeg ønsker å se denne prosessen, og problematiseringen rundt hvorfor han i det hele tatt arbeider med protokollføringen, i sammenheng med det som Aristoteles omtaler som *kátharsis*. Dette begrepet er altså hentet fra teori om dramaet som sjanger, men er fullt anvendelig også i forbindelse med prosa. Sam. Ledsaak skriver i innledningen av sin oversatte utgave av *Om diktekunsten* at det er:

vanlig å dele oppfatningen i to grupper; den ene henholder seg til gammel medisinsk terminologi og tolker *kátharsis* som *purgatio* (renselse), den andre henholder seg til gammel religiøs terminologi og tolker *kátharsis* som *lustratio* (lutring)<sup>297</sup>.

I den medisinske forståelsen blir tilskueren renset for en besværlig sykdom, ”en patologisk medlidenhet eller frykt”<sup>298</sup>. Mens det i den religiøse tolkningen er det sinnsbevegelsene som blir endret: ”sinnet leges for alt som er for lite og for meget: den som ikke frykter noe, lærer frykten å kjenne [...], den som flyter over av medlidenhet, blir nøktern”<sup>299</sup>.

De to definisjonene er kanskje ikke så langt unna hverandre, begge handler om at noe blir rettet opp i tilskueren, om det enten er noe som mangler, eller om det er for mye av noe. I *Om diktekunsten* blir *kátharsis* anvendt i forbindelse med skuespillet, men det blir også brukt i forbindelse med annen fiksjon. Åsfrid Svensen, også sitert i teorikapittelet, skriver at leseren av fiksjon, ikke nødvendigvis dramatisk, kan leve seg inn i handlingen: ”Forbudte følelser kan finne utløp i fantasien; angst kan avreageres gjennom innlevelse i tenkt ulykke. Noe av alt dette har trolig Aristoteles ment med sitt *katarsis*-begrep”<sup>300</sup>.

---

<sup>297</sup> Sam. Ledsaak i Aristoteles, *Om diktekunsten* (Oslo: Dreyers bibliotek, 1989), 13.

<sup>298</sup> Ibid., 13.

<sup>299</sup> Ibid., 13.

<sup>300</sup> Svensen 1985, 55.

Kátharsis har i moderne litteraturteori flere bruksmåter og definisjoner enn de Ledsaak har gitt. Adnan K. Abdulla trekker i *Catharsis in Literature* (1985) frem en tolkning han mener er av stor betydning. Han siterer Ernst Cassirer som skriver:

[...] the cathartic process described in Aristotle does not mean a purification or a change in the character and quality of passions themselves but a change in the human soul. By tragic poetry the soul acquires a new attitude toward its emotions. The soul experiences the emotions of pity and fear, but instead of being disturbed and disquieted by them it is brought to a state of rest and peace<sup>301</sup>.

Her gis det en litt annen definisjon enn de Ledsaak har gitt, og denne ligger kanskje nærmest den religiøse tolkningen. Det er særlig resultatet av renselsen som her er interessant. Nemlig ”a state of rest and peace”. Distinksjonen ved at det er sjelen og ikke emosjonene selv som endres, er også verdt å nevne. Karakteren endres ikke, men sjelen i han gjør det, og det endrer måten han behandler inntrykkene på. Denne definisjonen er ikke vanskelig å anvende i forbindelse med fortelleren i *Bestialitetens historie*. Målet hans er å oppnå fred, men ikke ved å ta avstand fra protokollarbeidet. Han ønsker å være i stand til å behandle inntrykkene på en måte som gjør at han kan oppleve denne tilstanden av ro og fred.

Aristoteles har sannsynligvis i utgangspunktet ment at det er tilskueren av skuespillet som opplever renselsen, på samme måte som Svensen skriver at det er leseren av fiksjonen som opplever det. I andre moderne tolkninger har noen også brukt kátharsis i forbindelse med protagonisten i fiksjonen, altså den som opplever handlingen. Dette anses som mer komplisert, og blir av Abdulla nevnt i forbindelse med tolkninger som er ”so far-fetched and esoteric as to render them negligible”<sup>302</sup>. Men min tolkning av begrepet i forbindelse med fortelleren mener jeg er forsvarlig. I *Bestialitetens historie* er fortelleren også en slags tilskuer. Han er ikke selv en del av det groteske som fremstilles, men han fungerer som tilskuer, eller leser, ved at han arbeider med protokollføringen<sup>303</sup>. Derfor kan man si at også fortelleren, i dette tilfellet, kan oppleve kátharsis.

Fortelleren er nødt til å forholde seg til grusomhetene han skriver om på en eller annen måte, og han er åpenbart ikke tilfreds med hvordan han reagerer på det han møter i arbeidet. Han skriver flere ganger at han ikke i utgangspunktet har lyst til å gjøre rede for enkelte elementer ved den bestialske historien, men at han allikevel må. Dette kommer frem i forbindelse med de grusomme overgrepene han finner i justispalasset i Heiligenberg, eller når han forteller om at han ikke ønsket å arbeide med historien som kommer frem i

---

<sup>301</sup> Cassirer i Adnan K. Abdulla, *Catharsis in Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 5.

<sup>302</sup> Abdulla 1985, 23.

<sup>303</sup> Selvsagt er fortelleren også involvert i handlingen, det ligger også i begrepet intradiegetisk, men det er hans møte med det bestialske og grusomme som er anliggendet her.



foredraget, ”Heksenes revolusjon”. Han har ikke lyst, men: ”jeg vet at jeg er nødt til å gjøre det”<sup>304</sup>. Men det er i *Stillheten* at refleksjonene omkring prosjektet han holder på med virkelig gjør seg gjeldende.

Hva er meningen med dette? Hva er meningen med at jeg samler opp i meg all den lidelse som skapningen ufortjent har gjennomgått fra bestialitetens historie begynte – og frem til den urett og den lidelse som hører nutiden og dessverre også fremtiden til?<sup>305</sup>

Han har, som jeg har påpekt i analysene, ikke funnet freden han påstår å inneha i de to første bøkene. Den mentale helsen er nå tydelig svekket, men han fortsetter allikevel arbeidet.

Titlene på de to siste kapitlene i *Stillheten* har en tydelig forbindelse til kátharsis. ”Mea culpa - mea maxima culpa” heter det i det nest siste kapitlet, og betyr ”Min skyld, min meget store skyld”. Denne setningen, hentet fra den katolske messen, sammen med tittelen på det siste kapitlet, ”La rue du Grand Peur”, eller, ”Den Store Angsts gate”, og fortellingen om den unge omvendte mannen, peker alle mot skyld og lidelse som motiv. Det er menneskets skyld at verden har blitt som den er, og måten man kan bli skyldfri på, er å ta lidelsene på seg, for så å bli lutret i prosessen. Dette kommer tydelig frem i fortellingen om den unge mannen som opplever all verdens smerte og lidelse, men gjennom lutringen blir han i stand til å le. For fortelleren blir også lidelsen en vei mot lutring og fred.

Noe tidligere i boken er det en sentral passasje som er viktig i forhold til denne renselsesprosessen. Her forklarer fortelleren målet med protokollføringen. Arbeidet blir omtalt som å gjøre opp Europas regnskap:

Og det besynderlige er at å gjøre opp Europas regnskap, det er å gjøre opp sitt eget regnskap. [...] For alt sammen er blod av mitt blod, kjøtt av mitt kjøtt. Å dissekere Europa er å skjære opp seg selv, fordi det er sine egne tanker og instinkter og lidenskaper man møter i de stinkende kreftsyke tarmen man finner inne i monstret, inne i uhyret. Denne stinkende blandingen av blod og sykdom er mitt eget indre. Men jeg skal fortsette å skjære meg opp, fortsette å grave i betennelse, verk og materie, - inntil vi har sett hele innmaten av det vakre bildet<sup>306</sup>.

Underveis i arbeidet med å grave i den skitne og voldelige historien om Europa, graver han samtidig i seg selv og finner sine egne sykdommer og lidelser. Og han skal fortsette å skjære seg opp, helt til han kan se hele det vakre bildet. Altså til han kommer frem til en erkjennelse om at han er ferdig med arbeidet. Det at han både skjærer i uhyret Europa og i seg selv viser at arbeidet har to mål: Det skal både ende opp som et massivt tolvbindsverk som fremstiller Europas bestialske historie, men samtidig, og kanskje viktigst, fungerer det som en renselse av han selv. Når han har sett hele innmaten av det vakre bildet, da kan han finne fred. Han

---

<sup>304</sup> Bjørneboe 2006 [1966], 38.

<sup>305</sup> Bjørneboe 2006 [1973], 108.

<sup>306</sup> Ibid., 36.

tvinger seg altså til å grave og skjære gjennom de stinkende, blodige og syke tarmene og innvollene til monsteret. Ledsaak skriver i forbindelse med kátharsis at:

det å gjennomleve en skikkelig tragedie er anstrengende, det tar på, det er en smerte, men en smerte som ikke ender i håpløshet. [...] Etter tragedien er man likevektig, og dog løftet, tankene er større, sinnet helere, og dette er gleden<sup>307</sup>.

Fortellerens personlige reise mot den indre roen og sinnets klarhet, er helt avhengig av at han fullfører arbeidet med protokollføringen. For det er bare ved å bli ferdig at han kan finne fred, og aller helst glede. Det groteske billedspråket og den ironiske fremstillingen, som tydeliggjør det groteske, blir gjennom alle bøkene et virkemiddel for å gjøre seg ferdig med arbeidet, slik at han kan oppnå ”den gamle manns fred”<sup>308</sup>. Og mot slutten blir det antydning at han har funnet denne. Han ler høyt etter å ha kommet seg fra det siste angstanfallet<sup>309</sup>, og på siste side kommer det frem at han er tilbake i rettssalen, ferdig med arbeidet sitt.

Han har gjennomlevd hele arbeidet og har tilsynelatende opplevd kátharsis. Han er lutret og balansert, og har lært seg å håndtere emosjonene han møter i arbeidet med det bestialske. Han avslutter det hele med å prise det ufattelige mennesket, som må sies å være et resultat av at han gått gjennom en forandring, ellers ville han fortsatt med den ironiske fremstillingen av menneskets bestialske handlinger, slik han har gjort gjennom alle tre bøkene.

### **Fornyelse eller fremmedgjøring**

Første del av den overordnede problemstillingen spør etter hvilken effekt det groteske skaper i *Bestialitetens historie*. For å finne svar på dette, har jeg pekt på hvordan det groteske har kommet frem på ulike måter, ved billedlige motiver, kjennetegn som mekanisering, overdrivelse, metamorfoser av dyr og mennesker, elementer av fantastikk, og særlig den ironiske tonen. Jeg har i teorikapittelet fremstilt særlig to hovedretninger innenfor groteskeforskningen. Dette gjelder altså Mikhail Bakhtins og Wolfgang Kayzers arbeid, som har svært ulike holdninger til det groteske, og et tydelig skille mellom disse er synet på latteren. Bakhtin operer med en glad latter, som er med på å gjøre det groteske til noe livgivende og fornyende. Groteskens mål er, ifølge Bakhtin, å trekke noe ned, destruere det, for at det siden skal oppstå noe nytt og enda bedre. På den måten blir dikotomiparet død og liv løst opp og istedenfor sett på som to nødvendige sider av samme sak. Døden og begravelsen fører til nytt liv. Kayzers syn på det groteske er langt mer negativt, der effekten av det

---

<sup>307</sup> Ledsaak i Aristoteles 1989, 14.

<sup>308</sup> Bjerneboe 2006 [1969], 15.

<sup>309</sup> Bjerneboe 2006 [1973], 136.

groteske skaper en fremmedgjørende og skremmende verden. Latteren er der, i ytterste konsekvens, satanisk. I denne verdenen fremstår døden nærmest som en redning fra livet, som man frykter.

Jeg har vist eksempler på begge disse synene i *Bestialitetens historie*, og det er vel liten tvil om at det er den glade latteren, forbundet med Bakhtin, som av fortelleren blir satt frem som et mål. Dette kommer frem i fortellerens prosess, der han ønsker å finne fred ved å ta for seg Europas bestialske historie. Man kan si med Bakhtins termer, at han i protokollarbeidet forsøker å trekke ned og degradere den europeiske kulturen, for at den kan fornyes og oppstå som noe bedre. Han ytrer også et ønske om å le høyt, som toscanerne, og hver bok slutter med noe som kan ligne på et gledesutbrudd eller en hyllest til livet. Latteren, oftest erstattet med ironi, fungerer som et redskap for å skape distanse til grusomhetene i verden. Dermed er grunnen til at fortelleren bruker det groteske språket, en metode for å finne en vei opp fra det grusomme. Ut fra dette perspektivet er Bakhtins positive forståelse av det groteske nærliggende.

Men selv om det er denne retningen som fremstilles som fortellerens mål, er det langt mer enn dette som kommer frem gjennom de tre bøkene. Den ironiske og delvis saklige stilen slår feil, og istedenfor for å skape glede, skaper den frykt. De groteske motivene, som kommer tydelig frem gjennom billedkunsten, og i de billedlige skildringene av torturmetoder, for eksempel under inkvisisjonen, skaper usikkerhet blandet med avsky. I de to første bøkene er sammenligningen mellom mennesket og rovdycet i stor grad tilstede, tidvis også i *Stillheten*. I *Kruttårnet* blir universet fremstilt som et mekanisk urverk, og menneskeheten fremstår som marionetter for en ukjent kraft. Mennesket er berøvet sin frihet, eller snarere har det valgt å ikke bruke friheten. Dermed oppfører det seg som ulver mot sine medmennesker.

I *Stillheten* kulminerer nærmest følelsen av den fremmedgjorte verden. Der er ironien kjøligere enn noen gang og skaper avstand på en måte som fører til utrygghet. Hele boken blir fremstilt i usammenhengende brøker, med barndomserindringer, merkelige møter med fantastiske figurer, lignelser og anekdoter, depresjonsanfall og gjennomganger av bestialske og historiske hendelser. Avslutningen, der fortelleren forklarer at han er ferdig med arbeidet sitt, og er tilsynelatende tilfreds med det, virker malplassert i forhold til hvordan helheten står frem<sup>310</sup>. Han forsøker å fremstå som seirende, men virker heller resignert, som for eksempel

---

<sup>310</sup> Poenget om at avslutningen fremstår som malplassert kan være en god anledning til å nevne Tore Rems biografi om Bjørneboe, uten at det skal overskygge min innfallsvinkel. Rem skriver: "Nær slutten i romanens siste del, "La rue du Grand Peur", Den Store Angsts gate, har Bjørneboe klippet inn en lett revidert versjon av sin gamle novelle om ynglingen i Alexandra" (Rem 2010, 439). Rem kommenterer også den siste delen som avslutter boken: "I en manuskriptversjon har Bjørneboe kalt denne siste delen for "Rettferdighetens øyeblikk."

når han forklarer at han er ferdig med rettsprotokollene: ”De kan ha sin mening eller ikke ha sin mening. Men noe har jeg lært av dem”<sup>311</sup>. På sitt vis sier han seg kanskje fornøyd med det, at han har lært noe. Men avstanden til den bakhtinske pånyttfødselen, som resultat av arbeidet, er stor.

Det meste tyder altså på at det er Kaysers syn på det groteske som i størst grad gjør seg gjeldende. Det groteske har i de aller fleste tilfellene en fremmedgjørende, skremmende og avskyvekkende effekt. Selv om fortelleren kanskje egentlig fra begynnelsen ønsket å uttrykke noe annet, så er det dette som preger bøkene. Kayser skriver som et siste hovedpunkt at det groteske er: ”An attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world”<sup>312</sup>. Og det er nettopp det Bestialitetens historie er, den er et forsøk på å kalle frem det grusomme, for så å legge det under seg. Men bare halvparten av målet blir gjennomført. Erkjennelsen av den høye, toscanske latteren han skriver om i ”Praiano-papirene”, som kan være med å fordri de onde maktene, viser seg å komme til kort. For noe starter vitterlig i denne perioden, hvor han mener å ha funnet metoden han kan bruke for å ta fatt på arbeidet. Men latteren, særlig ironien, blir fremmedgjørende istedenfor livgivende, den groteske billedkunsten blir avskyvekkende istedenfor fornyende, og de groteske motivene i de historiske gjengivelsene blir destruktive istedenfor pånyttfødende. Fortelleren kaller frem det grusomme, men han evner altså ikke å beseire det. Bakhtins positive holdning kommer til kort, selv om det er den som er målet, og isteden er det den langt mer negative og destruktive holdningen, representert ved Kayser, som vinner frem. Det groteske blir en vei fortelleren har funnet og som han forsøker å følge i riktig retning, men underveis i vandringen går han seg vill i en fremmed verden, der frykt og avsky blir hans følgesvenner.

---

Etter sannheten og friheten kommer rettferdigheten. Slik skaper han helt til slutt en form for håp i sitt mørke trebindsverk, selv om det knapt nok er konsekvent med mange av fortellerens ytringer ellers i trilogien. Snarere forblir det en trassig påstand i møte de kataloger av uhyrligheter forfatteren har presentert sine lesere for [sic] underveis. Som om han hele tiden har skrevet om det onde for det godes skyld” (Rem 2010, 440). Dette kan være med på å forklare og bekrefte den plutselige endringen mot slutten, selv om det ikke er av avgjørende betydning for min lesning.

<sup>311</sup> Ibid., 170.

<sup>312</sup> Kayser 1981, 188.

## Litteraturliste

### Primærtekster

Bjørneboe, Jens. 2006 [1966]. *Frihetens øyeblikk: Heiligenberg-manuskriptet*. Oslo: Gyldendal.

Bjørneboe, Jens. 2006 [1969]. *Kruttårnet: La Poudrière (Vitenskapelig efterord og siste protokoll)*. Oslo: Gyldendal.

Bjørneboe, Jens. 2006 [1973]. *Stillheten: En anti-roman og absolutt aller siste protokoll*. Oslo: Gyldendal.

### Sekundærtekster

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

Abdulla, Adnan K. 1985. *Catharsis in Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Aristoteles [Poetica. Norsk]. 1989. *Om diktekunsten*. Oversatt fra gresk av Sam. Ledsaak. Oslo: Dreyers bibliotek.

Bachtin, Michail. 1986. *Rabelais och skrittets historie: Francois Rabelais' verk og den folklige kulturen under medeltiden och renässansen*. [Russisk orig. 1965] oversatt av Lars Fyhr. Uddevalla: Anthropos.

Barthes, Roland. 1994. "Forfatterens død". *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*. (red.) Knut Stene-Johansen. Oversatt fra fransk av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag.

Carroll, Noel. 2009. "The Grotesque Today: Preliminary notes toward a taxonomy". *Modern Art and the Grotesque*. (red.) Frances S. Connelly. Cambridge: Cambridge University Press. S.291-311.

Engelstad, Carl Fredrik. 1968. "Innledning". *Norske Essays. Utvalg og innledning av Carl Fredrik Engelstad*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.

Foucault, Michel. 2000. *Galskapens historie i opplysningens tidsalder*. [Fransk orig. 1961] Oversatt av Fredrik Engelstad og Erik Falkun. Oslo: Bokklubben Dagens Bøker.

Haag, Ingemar. 1998. *Det groteska: Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*. Stockholm: Aiolos.

Haas, Gerhard. 1982. "Essayets særmerke og topoi". *Essayet i Norge. Fjorten riss av ein tradisjon*. (red.) Grepstad, Ottar, et. al. Oslo: Det Norske Samlaget.

- Hagen, Erik Bjerck. 2000. *Litteratur og handling: Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagen, Erik Bjerck. 2003. *Hva er litteraturvitenskap: En kort introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hammer, Espen. 2006. *Det indre mørke – et essay om melankoli*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Jacobsen, Knut A., Thelle, Notto R. 1999. *Hinduismen og buddhismen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Jameson, Fredric. 2007. "World Reduction in Le Guin". *Archaeologies of the Future. The Desire and Other Science Fictions*. London: Verso. S.267-280.
- Kayser, Wolfgang. 1981. *The Grottesque in Art and Literature*. [Tysk orig. 1957] Oversatt av Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press.
- Krogh, Thomas. 2009. *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lothe, Jakob. 2003. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Montaigne, Michel de. 1986. "Om syssløshet". *Essayer*. Oversatt fra fransk av Jan Stolpe. Stockholm: Bokförlaget Atlantis. S. 45-46.
- Nielsen, Helge. 1976. *Det groteske*. København: Berlingske bibliotek.
- Nilsen, Kaj Berseth, Romøren, Rolf, Tønnesen, Elise Seip, Wiland, Sverre. 1994. *Veier til teksten: Litteraturteori og analysepraksis*. Oslo: Cappelen akademisk.
- NRK. *Jens Bjørneboe om "Frihetens øyeblikk"*. NRK©2011, [http://www.nrk.no/video/jens\\_bjerneboe\\_om\\_frihetens\\_oyeblikk/27BC9BC217E8B411/emne/Frode/](http://www.nrk.no/video/jens_bjerneboe_om_frihetens_oyeblikk/27BC9BC217E8B411/emne/Frode/) (06.05.11).
- NRK. *Dagsrevyen 07.09.10*. NRK©2011, <http://www.nrk.no/nett-tv/indeks/228210/> (06.05.11).
- Rem, Tore. 2010. *Født til frihet: En biografi om Jens Bjørneboe*. Oslo: Cappelen Damm.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1953. *The Confessions*. [Fransk orig. 1781] Oversatt av J. M. Cohen. London: Penguin Books.
- Sartre, Jean-Paul. 2008. *Eksistensialisme er humanisme*. [Fransk orig. 1946] Oversatt av Carl Hambro. Oslo: J. W. Cappelens Forlag AS.
- Skei, Hans. 1992. *Å lese litteratur: Lærebok i litterær analyse*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Store norske leksikon. *Dipsomani*. <http://www.snl.no/dipsomani> (11.02.11).
- Store norske leksikon. *Jacques Callot*. [http://www.snl.no/Jacques\\_Callot](http://www.snl.no/Jacques_Callot) (26.08.10).

- Store norske leksikon. *Pietro Aretino*. [http://www.snl.no/Pietro\\_Aretino](http://www.snl.no/Pietro_Aretino) (15.02.11).
- Store norske leksikon. *Pragmatisk*. <http://www.snl.no/pragmatisk> (19.10.10).
- Svendsen, Åsfrid. 1985. *Tekstens mønstre: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thomson, Philip. 1972. *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd.
- Todorov, Tzvetov. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press.