

N O R S K R I F T

Redaksjon:

Gudleiv Bø

Trygve Skomedal

Åsfrid Svensen

Kjell Ivar Vannebo

Manuskripter kan leveres direkte til disse eller sendes til:

NORSKRIFT

Avdeling for nordisk språk og litteratur

Postboks 1013 Blindern

0315 Oslo 3

Manuskriptene bør være skrevet på skrivemaskin eller PC i A4-format, med linjeavstand 1 1/2 eller 2 og med marg ca. 4 cm.

NB! Utskriftskvaliteten på manuskriptet er viktig for det endelige resultatet.

NORSKRIFT er et arbeidsskrift og er følgelig beregnet på artikler av foreløpig karakter. Ved eventuelle henvisninger til disse, bør det derfor på en eller annen måte markeres at det dreier seg om utkast. Artikkene kan heller ikke mangfoldiggjøres uten tillatelse fra forfatterne.

Øystein Rottem

ROMANTISK HELT I RULLESTOL ELLER RIDDER MED RUSTENT SVERD
Et essay om Erling T. Gjelsviks romaner¹

¹ De første utkastene til dette essayet ble skrevet så tidlig som i 1981. Foranledningen var et "mannsrolleseminar" ved Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø. Utkastene bar derfor, rimelig nok, sterkt preg av de diskusjoner som pågikk rundt 1980 omkring den "krise" som den tradisjonelle mansrolle angivelig befant seg i. Året etter skrev Helge Rønning en kritisk artikkel i Vinduet om Erling Gjelsviks annen roman, Den som lever ved sverd, og jeg forsøkte å sammenfatte noen av seminarnotatene til en "svarreplikk". Manuskriptet svulmet imidlertid opp og lot seg derfor ikke bruke til dette formålet. Det havnet derfor i skrivebordsskuffen - uferdig som det var på alle måter. I 1985 innarbeidet jeg deler av det i artikkelen "Sprekker i mannsbildet. Om Knut Faldbakkens "Adams dagbok" og Erling Gjelsviks "Dødt løp", Vardøger - 16. Et par tre år senere kom jeg imidlertid til å fungere som veileder for en dansk hovedfagsstudent - Bjørn Ravn Ravnbøl - som skrev "speciale" (hovedfagsavhandling) om Dødt løp (det ble innlevert ved Institut for nordisk filologi, Københavns Universitet, i april 1989, under tittelen Omkring den maskuline udfoldelsestematik i Erling T. Gjelsviks "Dødt løp"). Vi hadde mange samtaler om romanen, og jeg gjenleste både den og Den som lever ved sverd. Det gamle notatet ble tatt fram, og jeg foretok noen mindre endringer på bakgrunn av disse samtalerne. For de som er interessert i en grundigere gjennomgang av den sentrale maskulinitetsproblematikken i Dødt løp vil jeg imidlertid henvise til Ravnbøls speciale samtidig som jeg tilkjennegir at enkelte synspunkter i det foreliggende essay står i gjeld til Ravnbøls avhandling. En del av de andre endringene hang imidlertid sammen med 1980-tallets skjerpede opptatthet av fenomenet "intertekstualitet". Noen vesentlige revisjoner av det opprinnelige notatet ble det imidlertid ikke tale om. Atter en gang ble manuskriptet lagt vekk før jeg tok det fram våren 1991 og utvidet det litt her og der. Den foreliggende versjonen bærer imidlertid tydelig preg av at essayet i hovedsak ble til for ca. 8-10 år siden. Virker det "foreldet", får det stå sin prøve. Til mitt forsvar vil jeg si at den problematikk som behandles ikke forekommer meg mindre aktuell i dag selv om den verste debatten om kjønnsrollene har stilnet hen. Opprinnelig var manuskriptet temmelig løst i formen og uten særlig stringent teoretisk fundament. Denne formen er langt på vei bevart her, selv om jeg har føyd til noen fotnoter og gitt framstillingen et visst vitenskapelig preg. Det er altså tale om en hybridform: verken "essay" eller vitenskapelig artikkel, men litt av begge deler.

1. Politikk og romantikk

Erling T. Gjelsvik debuterte med romanen Dødt løp i 1978. Den fikk jevnt over en meget positiv mottakelse. Særlig la kritikerne vekt på den unge debutantens stilistiske begavelse og på hvor dyktig han var til å fortelle en spennende og underholdende historie. Romanen er velskrevet og godt fortalt, men den velvillige mottakelsen skyldtes nok også at den brøt med en sosialrealistisk norm (uten å være "(sosial)modernistisk") som både forfatterne og det lesende publikum på dette tidspunkt var i ferd med å bli grundig lei av. Dette gjaldt også, og ikke minst, for de forfattere og lesere som i en eller annen forstand oppfattet seg som venstreradikale. Det var jo i disse miljøene at den sosialrealistiske normen (i stadig konflikt med andre estetiske normer) stod sterkest. Romanen utkom dessuten på et tidspunkt hvor den kraftigste vinden var i ferd med å gå ut av seilene hos 68-generasjonens mest revolusjonære og utopisk-sosialistiske båtførere - uten at den politiske dimensjonen ved virkeligheten av den grunn ble fornektet. Det var snarere tale om en relativ politisk avmattelse og en begynnende revidering av noen tidligere standpunkter. Ikke minst gjaldt dette for det maoistiske AKP, men tendensen var merkbar på hele venstresiden. Også av den grunn kom Dødt løp til rett tid. Den var en av de første romaner av en lang rekke (som skulle komme til å strekke seg helt inn i 90-årene) hvor forfattere som tilhørte "opprørsgenerasjonen" på 1960- og 1970-tallet, tok et mer eller mindre grundig selvkritisk oppgjør med sitt tidligere politiske engasjement. I 1978 er horisonten og referanserammen fortsatt klart venstreradikal og politisk - også i Gjelsviks roman - men mer og mer kommer det til å dreie seg om ulike typer konflikter mellom et politisk "prosjekt" og en eller flere andre individuelle "prosjekter", hvor disse konfliktene dels fastholdes (ofte med det resultat at bøkene får form av desillusjonsromaner), dels søkes "løst" gjennom en eller annen form for omdefinering eller integrering av det politiske i et

mer individualistisk, identitetssøkende "prosjekt".² I Dødt løp er det tale om en motsetning mellom politisk engasjement og maskulin selvutfoldelse. Det er dette som er det tematiske utgangspunkt, det som setter handlingen i bevegelse. Romanen kan bl.a. leses som et forsøk på å "oppløse" denne motsetningen. Det som søkes er et ståsted hvorfra det kan handles både ut fra politisk overbevisning og individuell tilbøyelighet. På dette punkt "traff" romanen sitt primærpublikum (den mannlige halvfrustrerte venstreradikaler) hjemme. Det gjorde den også ved å spille på leserens fascinasjon av noen anti-borgerlige opprørs- og frigjørings"ideologier" av romantisk, kulturradikalt eller vitalistisk tilsnitt som hadde spilt en vesentlig rolle under ungdomsopprørets første fase på 1960-tallet. I marxismens navn hadde man undertrykt denne fascinasjonen. Like fullt var den hele tiden til stede som en understrøm, og i Dødt løp tar den til fulle ut sin rett.

Men romanen rammet også et annet ømt punkt hos sitt primærpublikum. 1970-årene hadde ikke minst vært den nye kvinnebevegelsens tiår. Kampen for kvinnefrigjøring hadde vært en kamp for en omdefinering av de tradisjonelle kjønnsrollene. Dette innebar bl.a. en til tider ganske voldsom kritikk av det som ble betegnet som "typisk" maskuline verdier og atferdsmønstre. Ikke bare kvinner, men også menn måtte ta sin kjønnsrolle opp til grundig revisjon, krevde man, og ropet på "en ny mann" lød kanskje aller sterkest omkring den tiden Dødt løp utkom. Det var da begrepet "den myke mann" ble lansert, dels på alvor, dels som en karikerende overdrivelse. Gjelsvik går med sin roman direkte inn i denne debatten. I kjønnsrollesammenheng kan romanen leses som et forsøk på å restaurere noen tradisjonelle maskuline verdier, et forsøk som er beheftet med en rekke problemer. Det er selve den maskuline identitet som står på spill i Dødt løp. Romanen ble derfor av mange oppfattet som et

² For en nærmere beskrivelse av denne utviklingen se Ø. Rottem: "Tekstens illusjoner og desillusjonens tekster - fra 70-tall til 80-tall", Vardøger 16, 1985, gjenopptrykt i d.s.: Fantasiens tiår, Oslo 1990.

uttrykk for en "ny-maskulinistisk" reaksjon, som en kompensatorisk forherligelse av mandigheten. Dette kunne på sin side oppfattes som et symptom på at den mannlige autoritet befant seg i dyp krise. Av noen ble den derfor lest og forkastet som en direkte anti-feministisk roman. At en slik lesning beror på en alt for enkel forståelse av romanen skal jeg komme tilbake til, men uansett må det medgis at forfatterens utilslørte glæde ved skildringen av en mannlig selvutfoldelse, hvor det ikke blir tatt noen smålige hensyn til ropene på en omdefinering av mansrollen, bidro til at romanen vakte oppsikt og debatt hos et kjønnsrollebevisst publikum.

Tre år senere utkom Gjelsviks andre roman: Den som lever ved sverd. Etter debuten hadde Gjelsvik vært flink til å bygge opp myten om seg selv som Den store eventyreren. Den jubelombruste debutanten og globetrotteren hadde lagt ut på nye eventyr, denne gang til Latin-Amerika, mistet manuskriptet til sin nye roman, og i det hele tatt vært ute på livet slik hovedpersonen i hans første roman hadde vært. Denne selvskapte image bidro i ettertid til å forsterke den romantiske tendensen i debutromanen. Da den nye romanen utkom, var imidlertid kritikerne mer skeptiske til denne enn til den første. Gjelsvik skrev like godt og medrivende, men handlingen var mer utflytende, og romanhandlingens karakter av kompensatorisk virkelighetsflukt, på et tidspunkt hvor den norske venstreradikalismen oppviste enda klarere krisesymptomer, ble framhevet som svakheter ved romanen av kritikere som stod romanens primærpublikum nær. Romanen utkom dessuten på et tidspunkt hvor det pågikk en debatt om nye litterære tendenser. Året før var det slagkraftige mottoet "havet, døden og kjærligheten" blitt lansert - som et ønske og en spådom om en "ny" litteratur i 1980-årene. Ønsket om et oppbrudd fra 1970-tallets sosialrealisme ble delt av de fleste, også av venstreintellektuelle forfattere og kritikere, men enkelte fryktet for at barnet skulle bli helt ut med badevannet. Samme år som Den som lever ved sverd utkom, advarte bl.a. Helge Rønning mot noe han oppfattet som høyst

reelle tendenser til en flukt fra politikken i litteraturen.³ Han fryktet for at man nå ville komme til å se bort fra litteraturens problemdebatterende og samfunnskritiske oppgave. I en artikkel om nettopp Gjelsvik - med vekt på hans siste roman - gir Rønning denne kritikken kjøtt og blod. Nå representerer Den som lever ved sverd på ingen måte "en flukt fra politikken" i følge Rønning. Det er ikke der problemet ligger. Romanen framstiller seg selv til overmål som en politisk bok, som et anti-pasifistisk manifest, som et fiksjonsverk som drøfter og forsvarer voldens nødvendighet i en revolusjonær situasjon. Det er "det romantiske" ved romanen Rønning reagerer på, eller rettere: den måte som Gjelsvik forholder seg til den romantiske tradisjon på.

"Det er lenge siden en så klart romantisk heltetype er blitt lansert i norsk litteratur", hevder Rønning om hovedpersonen Jørn.⁴ Han peker med rette på at Jørn har sine røtter "i overgangen mellom sytten- og attenhundretallet".⁵ Rønning ser ikke noe galt i dette i og for seg: "Problemet er at de mytiske mønstrene ikke settes i perspektiv i en roman som framstilles som en radikal politisk bok".⁶ Men Rønning nøyer seg ikke med å påvise romanens ukritiske forhold til den romantiske tradisjon. Han kritiserer også den funksjon som en slik romantikk må tenkes å ha overfor det han oppfatter som romanens primære publikum: "Dette preget av myte og drøm og lengsel som denne romanen har, tror jeg har en bestemt funksjon. Det glir inn i fascinasjonsmønstret til et bestemt publikum. De har bak seg - og dels ennå med seg - et politisk engasjement som i stadig sterkere grad fortøner seg som umulig og ugjennomførbart. Drømmen om revolusjonen må forskyves fra det nære til det fjerne og knyttes til en eventyrlig ferd som de bare kan møte i

³ H. Rønning: "Problemer under debatt", Samtidslitteratur 81, s. 54ff.

⁴ H. Rønning: "Den nye romantikken", Vinduet, 1/82, s. 74.

⁵ Loc. cit.

⁶ Ibid. s. 76.

filmer og lesning. Gjennom denne og liknende mytiske beretninger trekkes romanens primærpublikum vekk fra en triviell hverdag med bekymringer over økonomi, samliv og småunger og inn i en verden der det umulige blir mulig".⁷ I følge Rønning flykter altså forfatteren - og inviterer sine lesere med seg - inn i en revolusjonsromantisk myteverden. Dette gjør romanen til en reaksjonær bok, fordi "revolusjonsromantikk er reaksjonært".⁸ Bortsett fra disse noe "snusfornuftige" innvendingene overfor romanens politiske intensjon og funksjon så går altså Rønnings hovedkritikk ut på at forfatteren ganske naivt har hentet opp en romantisk heltetype fra historiens dyp uten å forholde seg problematiserende til dette prosjektet som sådan.⁹ Hans kritikk hviler således på den forutsetning at forfatteren i ett og alt "går god for" sin "helt". Han forutsetter m.a.o. at romanen baserer seg på "en estetisk identifikasjon" mellom såvel forfatter og hovedperson som mellom hovedperson og leser. Det springende punkt er med andre ord - som alltid - forholdet mellom forfatter, immanent forfatter, forteller, hovedperson og immanent leser.¹⁰

⁷ Loc. cit.

⁸ Loc. cit.

⁹ Dette innebærer ikke at Rønning "tar avstand" fra romantikken eller en gjenbruk av romantiske myter i moderne litteratur. Som et kuriosum kan nevnes at Jan Kjørstad, i likhet med meg, reagerte på Rønnings artikkel, men i hans tilfelle var det fordi han oppfattet Rønnings kritikk av Gjelsviks roman som en entydig avvisning av "det romantiske". Reaksjonen utmyntet seg i essayet/foredraget "For en organisk litteratur", som ble holdt som innledning på Biskops-Arnö i juni 1986, men først trykt i J.K.: Menneskets matrise, Oslo 1989, s.107-128. I en kommentar til sitt eget essay innrømmer Kjørstad at det "er fundert på en feillesning" (s. 127).

¹⁰ Uten sammenligning forøvrig - og på grunnlag av en atskillig naivere lesning enn Rønnings - overser Kaj Skagen i sin gjennomgang av Gjelsviks roman i Bazarovs barn, Oslo 1983, s. 25-37, totalt det tekstanalytiske skillet mellom forfatter og hovedperson, noe som gjør det mulig for ham å framsette den groteske påstand at "sannsynligvis er det ingen annen nevneverdig norsk forfatter (foruten Gjelsvik) som med en så konsekvent gjennomført tankeløshet har internalisert den bazarovske nihilismen" (s. 29), og enda verre: "at Den som lever ved sverd leverer et forsvar for privat mord" (s. 36).

Rønning oppfattet Den som lever ved sverd som et klart tilbakeskritt i forhold til Dødt løp fordi Gjelsvik i sin debutroman hadde "avstand til mytene samtidig som han utnyttet dem; og der (ble) drøftingene av erfaringene fra en historisk sammenheng (...) konkretisert og ikke mystifisert".¹¹ Det er riktig at denne avstanden er tydeligere i Dødt løp, men det har bl.a. noe med fortellerperspektivet å gjøre. Dødt løp er en jeg-fortelling med en forteller som det legges relativt liten avstand til. Romanens problematisering av de myter som hovedpersonen er fascinert av og lar sitt "prosjekt" styre av, foretas i hovedsak av jeg-fortelleren selv. Han er seg bevisst - og blir seg mer og mer bevisst - det tvilsomme ved verdiene i det mytiske univers som han beveger seg rundt i. Men det finnes også andre elementer i romanen som dels underbygger jeg-fortellerens problematisering og dels underminerer den, eller rettere: avslører dens begrensninger. Foreløpig vil jeg bare antyde at det har både noe med "utsigelsen" å gjøre og noe med den måten hvorpå jeg-fortelleren settes til å gjengi det handlingsforløp som han inngår som den viktigste deltaker i. Likevel er han langt på vei "en pålitelig forteller", og han legger etterhvert så stor og synlig avstand til de myter som han samtidig utnytter, at bare den mest naive og fordomsfulle leser vil kunne overse det.

Det forholder seg annerledes med Den som lever ved sverd. Det er en tredjepersons-fortelling, og selv om denne romanens Jørn så åpenbart er en nær slektning av Dødt løps Geir, så har han et mer naivt forhold til de myter som hans fantasiliv nærer seg av. Men nettopp fordi forfatteren har skutt en tredjepersons-forteller mellom seg og sin hovedperson, har han skapt et rom hvor kritikken kan utfoldes ved hjelp av andre grep og teknikker.

Etter min oppfatning er Den som lever ved sverd skrevet ut fra samme grunnholdning til "det romantisk-mytiske univers" som

¹¹ Rønning, Op.cit. s. 76.

Dødt løp. Senere vil jeg forsøke å påvise at den underliggende strukturen er felles i de to romanene, og at den samme blandingen av fascinasjon og avstandstaken preger begge. Like fullt må det medgis at Den som lever ved sverd er en mindre "tekstbevisst" roman enn forgjengeren. Det lykkelige grep i Dødt løp besto i at den skrev seg opp mot en annen roman, nemlig Ernest Hemingways The Sun Also Rises. Dette gjorde det mulig for Gjelsvik å skape et intertekstuelte rom som gav romanen en gjennomført dialogisk karakter: et grep som i seg selv står i et motsetningsforhold til en naiv identifikasjonsetetikk.¹² Denne anvendelse av en tidligere tekst som skabelon for en ny tekst¹³ - og andre former for "intertekstualitet" - kom til å spille en sentral rolle i 1980-årenes verker og litterære debatt, og i min analyse vil jeg bl.a. forsøke å klargjøre hvilken funksjon og hvilken "teksteffekt" det bevisste og åpenlyse valg av én bestemt "intertekst" som modell og "dialogpartner" blir tillagt i Dødt løp.¹⁴ Den som lever ved sverd

¹² Når jeg anvender begrepet "dialogisk" om Dødt løp må det ikke misforstås dit hen at jeg mener at den er "dialogisk" - i motsetning til "monologisk" - i Michael Bachtins forstand, en betydning som, mer eller mindre presist anvendt, vel er den gjengse i litteraturvitenskapelig språkbruk. I Bachtins normative definisjon av "den dialogiske roman" (slik den framfor alt ble formulert i Problems of Dostoevsky's Poetics) oppfattes den som en roman hvor forfatterens stemme reduseres til en enkelt røst i den "vev av røster" (forøvrig en temmelig dårlig metafor som av en eller annen merkelig grunn har fått status av yndlingsmetafor blant norske litteraturvitere) som romanen består av. Når jeg kaller Dødt løp "en dialogisk roman", betyr det ganske enkelt at den "går i dialog" med en annen roman.

¹³ Påfallende mange romaner i kjølvannet av Dødt løp inngår i en tilsvarende bevisst dialog med en tidligere tekst som fungerer som modell og forelegg. Her kan bl.a. nevnes Edvard Hoems Prøvetid, Knut Faldbakkens Glahn og Espen Haavardsholms Roger, qult.

¹⁴ Jeg vil imidlertid i liten utstrekning trekke på de mange nyere teorier om intertekstualitet (Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Jonathan Culler, Harold Bloom o.fl.). Dette er muligens teoretisk setten svakhet, men det følgende er som nevnt først og fremst et nokså upretensiøst essay (hvor jeg er ute i flere arender). Dessuten ser jeg med en viss skepsis på disse teoriene. De fleste av dem bygger på en grunnleggende dekonstruksjonistisk metode som forutsetter at

er også skrevet i dialog med andre tekster, men ikke i samme utstrekning og ikke så stramt gjennomført.

I 1986 utgav Gjelsvik sin hittil siste roman: Stormsvalene. Hovedpersonen Brynjar er til forveksling lik sine to forgjengere. Det eneste som skiller Brynjar ut fra dem er alderen og erfaringene. Geir og Jørn har flakset med vingene en stund. Brynjar er på vei ut av reiret. Romanen ble lansert som den første i en trilogi, men foreløpig har de to neste bindene latt vente på seg. Som roman betraktet er Stormsvalene svakere enn de to første selv om også denne er båret oppe av en uforfalsket fortellerglede og vrimler av vittige episoder og småmorsomme språklige påfunn. I romanen forsøker forfatteren å fange opp stemningen i et bestemt gymnasmiljø i Bergen i det tidlige studenteropprørs dager. Det gryende sosialistiske engasjementet går i spenn med et opprør mot foreldregenerasjonens pene småborgerlighet. Forholdet mellom forfatter og hovedperson er imidlertid langt mer identifikatorisk enn i de to første. Stormsvalene er en nokså nostalgisk roman. Med nedbyggingen av avstanden mellom forfatter og forteller har noe av den indre spenningen i de to første romanene falt bort. Likevel er det interessant å studere Stormsvalene i sammenheng med de to første. I denne gir han nemlig leseren et visst innblikk i

alle tekster inneholder et ubegrenset antall av "ekko" fra andre tekster samtidig som det postuleres at "forfatteren er død" og erstattet av et desentrert talende subjekt som tjener som medium for de tidligere tekster som "strømmer" inn i den nye. Teoriene er selvfølgelig interessante i og for seg, og en studie av Dødt løp ut fra dem ville utvilsomt kunne gi spennende resultater, men jeg har for det første vanskelig for å se hvordan det overhodet lar seg gjøre å foreta en rimelig utfyllende interpretasjon av en tekst ut fra en slik tekstoppfatning, for det andre forsøker jeg å oppspore noe så gammeldags som en forfatterintensjon bak en bevisst bruk av en bestemt intertekst som forelegg og modell for en ny tekst.

bakgrunnen for det psykologiske konfliktstoff som innskrives som et slags ødipalt forhold mellom en "fokaltekst" og en eller flere "intertekster" i de to første romanene.

I den følgende gjennomgang av Gjelsviks romaner vil hovedvekten bli lagt på Dødt løp. Det skyldes at denne byr på de mest spennende fortolkningsmessige utfordringene. Den som lever ved sverd vil også bli behandlet relativt inngående, først og fremst ut fra en intensjon om å påvise at den underliggende strukturen er den samme som i debutromanen. Stormsvalene vil bare bli behandlet i tilknytning til de to første, idet jeg kommer til å trekke fram noen elementer ved denne som kan bidra til å kaste lys over dem.

Er Gjelsvik "romantiker"?

Det kommer an på hva man legger i begrepet. Det er ingen tvil om at det finnes klare romantiske trekk i Gjelsviks romaner. Men romantikk kan være så mangt. Som litterær bevegelse har den vært åpen og tvetydig. Som nasjonalromantikk har den vært orientert mot det hjemlige, det nasjonale, det lokale - og dyrket dette. Men romantikerne har også vendt seg mot det fjerntliggende, mot det eksotiske og ukjente, som har lokket og dratt - en draging som har vært næret av en grunnleggende lede ved de nære omgivelser.

Romantikken kan være svermerisk og innadventt, men også hardkøkt, opprørsk og aksjonistisk. Den kan være "progressiv" og revolusjonær, men også reaksjonær og tilbakeskuende. Den kan idealisere feminine verdier, men også framheve maskuline dyder. Den kan naivt og/eller sentimentalt identifisere seg med sine lengslers mål, men den kan også forholde seg ironisk/tvetydig til de samme. Men i langt de fleste tilfelle har den vært anti-borgerlig i en eller annen forstand.

Gjelsviks "romantikk" er åpenbart av den eksotiske, handlingsorienterte og maskulinistiske sorten. Hans unge "opprørere" er

misfornøyde, utilpassede, sivilisasjonstrøtte kynikere som ikke finner seg til rette innenfor den småborgerlige norske velstands virkeligheten. Eller rettere sagt: de spiller kynikere. De dyrker guttestreker og villmannsferd, rus og frekke påfunn. Kjekkkasseriet og behovet for å etterape noen maskuline idoler er to sider av samme sak. Gjelsviks horisont er en pubertets-horisont - til tross for at hans hovedpersoner godt og vel har passert puberteten. Det er den velkjente mentaliteten til "gutta i gjengen" han stiller til skue. Det handler om å gjøre seg bemerket, sjokkere, være tøff - for å dekke over en grunnleggende usikkerhet som forfatteren ikke gjøre noe for å skjule at hans hovedpersoner plages av. Det handler om forbindelsen mellom pubertetsaktig opposisjonslyst og politisk engasjement og om de heltebilder som stilles opp som sosialiseringmodeller i oppbruddet fra en borgerlighet som virker omklamrende og hemmende for den "naturlige" maskuline utfoldelse. Det er presentasjonen av dette galleri av heltebilder som gir romanene et så romantisk preg.

Hovedpersonenes forbilder er globetrottere, oppdagelsesreisende, sjømenn, jegere, cowboyer, geriljasoldater, revolusjonsledere. Felles for alle disse typer er at de i en viss forstand står utenfor samfunnet eller sirkulerer i samfunnets periferi. Det er nettopp i kraft av denne deres utenfor-posisjon at de kan fungere som bærere av et kritisk potensiale og som representanter for et alternativ til et bornert og trivielt samfunn. Det er også dette som gjør alle disse til typer som er bærere av sentrale romantiske - og maskulinistiske - myter. Ved å holde seg utenfor, og ikke minst ved konstant å være i bevegelse, lar de seg ikke fange inn. Som fiksjonshelter representerer de således en kritikk av en tradisjonell borgerlig mannsrolle. De er "mannfolk", ikke samfunnsborgere.

Hos Gjelsvik har denne "mannfolkdyrking" en dobbeltkarakter. Mandighetsidealet framtrer både som bærer av en eksemplarisk livskvalitet - det gir løfter om en mer "naturlig" livs- og kroppsutfoldelse, om en frigjøring fra den innsnevrende manns-

rolle som det borgerlige samfunn foreskriver - og som innbegrepet av et dydskompleks av instrumentell verdi i en sosial kontekst hvor det er tale om å gjennomføre en (politisk) forandring. Det er bare "mannfolk" som kan forandre verden. Revolusjonen er ikke noe teselskap.

De instrumentelle dydenes belønning er den potenserte livsfølelse som hefter ved den "mandige" handling. For Gjelsviks hovedpersoner representerer den frigjorte, selvstendige, myndige og mandige mann det positive motstykket til den svake, umyndiggjorte borgeren og sivilisasjonsmannen. Dette er i korthet den mandighetsmytologiske ballasten som holder Gjelsviks romaner flytende. Men som vi skal se proklameres og problematiseres disse mytene på en og samme tid. Det er denne tvetydighet jeg vil undersøke nærmere i de følgende analyser.

2. I Papas fotspor: DØDT LØP

...allikevel er det bittert
å være pilgrim....

...men jeg har aldri vært
helt nede ved havnen og heller
ikke helt oppe på toppen av
høydedragene....

...jeg skulle ønske jeg var
min egen sønn og hadde meg selv
til far...

2.1. Kort handlingsreferat

Hovedpersonen i Dødt løp heter Geir. I skuffelse over at den venstreradikale bevegelsen (d.e. AKP) har forfalt er Geir på

jakt etter nye arenaer hvor han kan utfolde sitt behov for handling. Denne jakten driver han ut på en reise hvor målet er Pamplona. Her skal han delta i den årlige San Fermin-festivalen sammen med en gruppe gamle kamerater fra Norge. Med seg i ryggsekken har han Hemingways The Sun Also Rises, og med den som guide foretar han en slags pilgrimsreise hvor han oppsøker de fleste lokaliteter som skildres i denne romanen. I begynnelsen er Geir alene på vei til Pyrenéene. Her møter han bl.a. Carlos: en basker, ETA-sympatisør og tidligere soldat under annen verdenskrig. Geir oppfatter ham som et ideal av en mann. Hos Carlos møter han også datteren Marianne som han øyeblikkelig forelsker seg i. Et heftig og kortvarig forhold oppstår, og de fører lange samtaler. Marianne er politisk aktiv og interessert, og Geir forklarer henne hvorfor han har forlatt politikken og forsøker å få henne til å forstå formålet med reisen til Pamplona. Allerede her viser han at han er klar over det eskapistiske ved reisen. Når Geir drar av sted, er det uten noe egentlig håp eller ønske om å gjense Marianne selv om han ber henne om å komme etter til Pamplona. Han er blitt sviktet av sin kjæreste hjemme i Norge og er lite innstilt på gjentakelser.

På en fjelltur i Pyrenéene møter han senere Vietnamveteranen Jim som har fått amputert det ene beinet. Jim har vendt ryggen til sivilisasjonen og lever et eremittaktig liv oppe i fjellene for å fortrenge de traumatiske krigserfaringene. De snakker sammen om krigen, om flukt og ensomhet, og i det hele tatt om det "(...) å være skadeskutt fugl her i verden" (Dødt løp, s. 57¹⁵). Geir forsøker å overtale Jim til å bli med til Pamplona, men han må reise videre alene. I Irun/Hendaye møter Geir som planlagt bestevennen Jakki. De to turer rundt i byen noen dager før de andre vennene Jørgen og Ulven og påhenget Morten dukker opp, og reisen går videre til det endelige målet: Pamplona. Her braker det for alvor løs. I starten har festivalen preg av ekte og spontan livsutfoldelse hvor Geir og hans

¹⁵ Alle sitatene fra Gjelsviks romaner gjelder førsteutgavene.

venner med stor sakkunnskap især går opp i tyrefektingen og den såkalte encierro'en¹⁶ hvor de unge mannlige festivaldeltakerne løper om kapp med noen ungoxer som slippes løs i Pamplonas gater ved morgengry. Men den tonen gutta holder i samtalene seg i mellom, er grov, koketterende kynisk og preget av stor kvinneforakt.

"Det er denne engelske merra som gjør meg aggressiv," sa Jakki. "Hva faen får henne til å tro at hun kan sitte oppe på meg i full offentlighet fordi hun tilfeldigvis har gjort det en gang bak rullegardinene. Når begynte litt knulling å bety noe mer enn knulling? Hun oppfører seg som om vi var forelsket i hverandre."

"Enkelte skrepper eier ikke skam i livet," sa jeg og lo kaldt. Jeg følte meg nøyaktig i det rette ondskapsfulle hjørnet til å snakke nedsettende om andre folk på et språk de ikke forsto" (s. 143).

Midt under festivalen dukker Marianne opp, og følelsene mellom henne og Geir blomstrer opp. Men etterhvert viser Geir at de uskrevne lovene for fellesskapet i guttegjengene betyr mer for ham enn de løftene han gir Marianne. En hendelse er særlig avgjørende. Vietnam-veteranen Jim har likevel dukket opp i Pamplona, og en morgen stiller Jim opp i encierro'en, "opp-giret" av de andre guttas lovprisning av kappløpet med oksene. Med et nøddrop redde Jim fra å trampes ned av oksene. Senere ligger Marianne med Jakki for å demonstrere hvor lite dypt vennskapet mellom ham og Geir stikker. Det endelige brudd skjer da hun kler seg ut som gutt og blander seg med okseløperne for å avsløre det infantile og latterlige ved hele foretaket. Hun blir avslørt og gjennombanket av en flokk unge spanjoler. Etter denne hendelsen reiser Marianne av sted, skuffet og

¹⁶ Encierro er den spanske betegnelsen for oksenes ankomst til den innhegning som hører tyrefekterarenaen til. Under festivalen i Pamplona løper oksene om morgenen på selve kampdagen gjennom byens gater mot arenaen, og det står fritt for enhver å vise sitt mot og sin dødsforakt ved - med fare for liv og lemmer - å løpe foran oksene.

rasende.

Felleskapet mellom kameratene begynner også å gå i oppløsning, og Geir føler ingen særlig glede ved utfoldelsene under festivalen lenger - selv om han fortsatt forsøker å bevare den alvorlige holdningen til tyrefektingen og løpingen foran oksene. Men også her begynner tingene å gå i oppløsning. Flere løpeturer ender i kaos og lemlestelse, og tribunen på tyrefekterarenaen kommer til å ligne mer og mer på en stor drikkebule. Etterhvert taper Geir helt kontakten med de andre vennene. Alene og ensom innstiller han seg på å dra hjem, men på festivalens siste dag bestemmer han seg ved en plutselig innskyttelse for å utnytte denne siste sjansen til å løpe om kapp med oksene. Han blir innhentet og stanget ned. Han overlever, men blir lam fra hoften og ned. Den rituelle manndomsprøven ender i en rullestol. Her sitter Geir lammet til slutt og føler seg bedratt av myteskaperne som har trukket ham til den baskiske festivalbyen, det vil i hovedsak si Papa Hemingway: farsfiguren framfor noen. Romanens epilog er skrevet i Paris hvor Geir har slått seg ned, og de siste ordene lyder: "Hemingway kan jeg ikke lese lenger. Jeg får denne følelsen av at han har narret meg til å dumme meg ut" (s. 280).

2.2. Geir som romantisk helt

Som nevnt er det klare paralleller mellom Dødt løp og Hemingways The Sun Also Rises, både med hensyn til handlingens sted, det dominerende reisemotivet, persongalleriet, handlingsforløpet - og ikke minst det mytiske univers som de fiktive personene settes til å sirkulere innenfor. Dialogen med Hemingway er så å si det bærende strukturelement i romanen. I denne struktur er det også innskrevet en fadertematikk som på handlingsplanet ytrer seg i form av Geirs søken etter farsfigurer som kan leve opp til det idealiserte Vaterimago som han har internalisert i et forsøk på å demme opp for den angstbesatte erfaring av jeg-svekkelse som plager ham. Av disse farsfigurer er Hemingway den fremste. Han samler i seg alle de trekk som Geir knytter til det idealiserte farsbilde.

Som i det ødipale drama er det imidlertid ikke bare tale om identifikasjonsbehov, men også om rivalitets- og opprørsønsker. I Freuds opprinnelige teori avvikles som kjent rivaliseringen med og fiendskapet overfor faren, som er hovedinnholdet i ødipuskomplekset, ved at guttebarnet identifiserer seg med faren for å unngå den trussel om kastrasjon som utgår fra ham. Sporene etter denne rivalitet og denne kastrasjonsangst er også usedvanlig tydelige i Dødt løp. Så tydelige er de hos Geir at man kan tale om et veritabelt kastrasjonskompleks som ikke er overvunnet, men som nettopp søkes avviklet gjennom jakten på en farsfigur som kan muliggjøre en tilfredstillende dannelse av et jeg-ideal. Denne ødipale tematikk reflekteres også i romanens dialogiske form. Med en viss rett kan man nemlig oppfatte Dødt løps forhold til sin primære intertekst som et ødipalt forhold. Denne sammenkobling vil jeg vende tilbake i slutten av analysen. I første omgang vil jeg se nærmere på Geir som romantisk helt - og på hans mandighetsidealer. Litt frekt kan man nemlig hevde at den typiske romantiske helt er en "faderopprører" som lider av et kastrasjonskompleks, og at mandighetsidealene bare er symptomer på en jeg-svekkelse som henger sammen med en utilfredstillende avvikling av det opprinnelige ødipuskompleks.

Geir opplever sin tilværelse i det norske samfunn som en innesperring innenfor påtvungne grenser. For ham - som for den klassiske romantiske helt - framtrer ikke samfunnet som stedet for den sanne utfoldelse av menneskelige evner og lyster. Samfunnet kan i tråd med det som tidligere er blitt hevdet, oppfattes som innbegrepet eller den abstrakte utformning av en faderautoritet som oppstiller tabuer og restriksjoner og krever at guttebarnet (og den romantiske helt) skal gi avkall på sine "naturlige" driftsønsker. Følgelig drives den romantiske helt ut på leting etter lokaliteter hvor det kan finnes muligheter for en slik utfoldelse, etter steder hvor det er rom for noen "sanne", "ekte" eller "autentiske" verdier. Geirs reise til Pamplona er motivert av denne lengsel etter autensitet i en verden som det er "ekkelig å leve i" (s. 57).

Men den konflikt mellom individ og samfunn som framkaller leden hos den romantiske helt og hos Geir - er ingen enkel svart-hvitt konflikt. Det er ikke bare samfunnet som er problematisk. Helten er det også. Eller rettere sagt: han opplever seg selv som problematisk. Han kan nok bære avvikets stempel med stolthet, men samtidig martres han av misnøye med og tvil på seg selv, av angst, av skyld- og mindreverdsfølelse. Han forakter samfunnet, men hans egne nederlag opptar ham like meget. Typisk er følgende uttalelse av Geir:

"Det var i sannhet et sjelelig landskap. T.S.Eliot ville ha frydet seg. Jeg ble imidlertid bare mer nedtrykt. Går ut fra at det var meningen; (...) Har alltid likt å gå lange turer og sture - Hamlet-kompleks. Men det er likevel grenser for hvor lenge jeg kan orke å være alene sammen med en fyr som jeg liker så lite som meg selv" (s. 252) (mine uthevn.).

Derfor er han på jakt, ikke bare etter eksiler og lokaliteter hvor han kan få utfoldet sine behov for "ekte" livsutfoldelse, men også etter opplevelser og handlinger som kan holde hans angst og nederlagsfølelse i sjakk, som kan fylle tomrommet i ham selv. Reisen får dermed en dobbeltkarakter: den blir både en flukt og en søken, og som flukt tar den avsett både i samfunnet og i ham selv. Dermed kommer det også til å klebe noe tvetydig ved de angivelig autentiske og umiddelbare handlinger. De blir et stykke på vei "reduerte" handlinger i det øyeblikk de gjennomskues som kompensasjonshandlinger.

Geir tillegges et positivt motiv for reisen, men samtidig lar forfatteren ham helt fra starten av være klar over at reisen også er en flukt. Geir forsvarer den iherdig som en nødvendig tilbaketrekning, samtidig som han innrømmer beredvillig at den kan oppfattes som "eskapisme, nostalgi, eller hva faen" (s. 56). Han ser den som et symbolsk uttrykk for en protest mot det moderne, høytteknologiserte, senkapitalistiske samfunn, som en måte å hente mental styrke til opprøret mot dette samfunn på. Bevegelsen bort og bakover til det fjernt- og tilbakeliggende

Pamplona er en nødvendig omvei som både er subjektivt og objektivt begrunnet: subjektivt fordi den anskues som en pilgrimsreise til en livgivende kilde som ennå ikke er infisert av den kapitalistiske sivilisasjons gift, og som Geir derfor kan vaske seg ren fra kapitalismens slagg i - og objektivt fordi den regressive bevegelsen tilbake til en tidligere samfunnsform for Geir er paradigmet på den bevegelse som må gjennomføres i de kapitalistiske samfunn hvis de ikke skal forgiftes av sitt eget slagg.

"Det er ikke mer unaturlig å stoppe den såkalte naturlige utviklingen i de kapitalistiske landene enn det er å skyte en gal hund. Det er ikke reaksjonært å vende det "moderne" samfunnet ryggen når det er så ekkelt å leve i som nå. Forresten er de vestlige industrisamfunnene jævlig umoderne. Kina er det eneste tilnærmet moderne samfunnet jeg vet om - og der driter de i biler og rosa toalettppapir". (s. 57)¹⁷

¹⁷ Geirs kapitalismekritikk har, som det framgår av sitatet, karakter av en generell sivilisasjonskritikk. Sammenhengen mellom denne kritikken og mytologiseringen av et "mandighets-syndrom" som hører fortiden til, er åpenbar i Dødt løp, og som vi skal se blir den enda tydeligere i Den som lever ved sverd. Her blir det ikke plass til å gå nærmere inn på denne problematikken. Ravnbøl vier et kapittel i sitt speciale til fortolkningen av den. Her hevder han bl.a. at "i civilisationskritikken befæstes dementiet af de selvrealiserende kategorier Geir søger i før-historien, og i den maskuline mytologi som i flere henseender nettop er bærer af tematikker omkring det historiske "tab" af autensitet. Det sker fordi Geirs rejse repeterer dele af de mandespecifikke historiske processer der virker destruktivt tilbage på manden, og at disse destruktive elementer er opstået som resultat af mandens egen rolle i civilisationshistorien, hans egen selvrealisering, hans eget civilisatoriske skaberværk. Det er i lyset af dette at den destruktionsstrang som vokser ud af civilisationskritikken udløses mod subjektet selv. Geirs selvdestruktive forløb kan derfor ses som bekræftelsen af en selvskabt skabne" (s. 95). Men Ravnbøl hevder på den annen side at det finnes emansipatoriske ansatser i sivilisasjonskritikken. De er knyttet til de frigjørelsesfantasier som Geir er bærer av, og "skønt udviklingsforløbet er et dementi af de selvrealiserende kategorier Geir søger i den maskuline mytologi og i afsøgningen af før-historien, kan netop dementiet, i det omfang oplevelsen af dementiet fører til en kvalificeret erkendelse, tjene som udgangspunkt til at rekonstruere mandens skaberkvaliteter og skaberpotens" (op.cit. s. 97). M.h.t. sammenhengen mellom

Formidlingen mellom den subjektive og objektive begrunnelsen for den regressive reisen til Pamplona ligger altså i synet på hvem som skal være agentene for den samfunnsforandring som Geir finner helt nødvendig. Det er nettopp de som nekter å la seg integrere i det moderne samfunn, de som dras mot de romantiske eksiler, de som er "fanget" i sitt eget avvik, sin egen "demoniserte" søken etter autentiske verdier: "vi nevrotiske, mistilpassete, aggressive, kyniske, følelseskalde selvhatere (det er vi) som tar nattesøvnen fra borgerskapet" (s. 239) (min uthevn.). Revolusjonen vil bli

"(...) gjennomført nettopp av oss litt umoderne, kantede bønder som ikke riktig har greidd å følge med i utviklingen fordi vi ganske enkelt ikke har lyst til å smelte: Vi har ikke forstått vitsen ved å lære å kjøre bil, og vi føler oss strupt i siste mote, og vi bruker ikke intimspray bak ørene. Jeg er litt bak mål på en flyplass, men kunne godt tenke meg å reise med toget hvis det gikk sakte nok til at det var mulig å gå av første vogn i fart, pisse, og gå på siste vogn igjen: føle at jeg er på tur, om du vil" (s. 56).

Geirs reise har modellkarakter. Den er positivt ideologisk begrunnet som en latent "revolusjonær" handling, samtidig som den er en måte å berge seg selv på, en måte "å ha det moro underveis til revolusjonen" på (op.cit. s. 56). Og tilbaketrekningen er desto mer nødvendig (både som individuell flukt og som en symbolsk politisk manøver) fordi det moderne kapitalistiske samfunnet har en egen evne til også å assimilere de

sivilisasjonskritikk og mandighetsmytologi kan det også henvises til Steffen Kiselbergs historiske gjennomgang av mannens rolle i Mændenes historie, København 1979, hvor det hevdes at når den klassiske mannlige myndighet tendensielt undergraves oppstår det en "tvivl og forvirring (...) som giver sig udtryk i rekurser til idealismer, mytologiseringer og biologiseringer, der henviser til prækapitalistiske livsformer og holder disse op som positive modstykker til "forfaldet", den kunstige "moderne civilisation", herunder dens denaturede mænd, - og i denne civilisationskritik ligger der gemt en mere eller mindre latent antiborgerlig og antikapitalistisk tendens" (s. 209f).

som gjør opprør mot det. Det er det som i følge Geir har skjedd hjemme i Norge. Så sterk har det beståendes makt vært at selv opprørerne i de former som deres opprør har tatt er blitt integrert. Bevegelsen har havnet "i en gedigen historisk bakevje hvor den repeterte kommunismens ideologiske feiltrinn fra trettiårene uten å være klar over det selv" (s. 238). Opprøret har stivnet til en kopi av allerede feilslåtte opprør fordi opprørerne har vært så bundet av det maktsystem som de har gjort opprør mot at de har endt med å akseptere den politiske moralen til de som de har bekjempet. Denne innsikt i "opprørets dialektikk" passer godt inn i en romantisk tankegang. Et opprør innenfra er dømt til å mislykkes. En revolusjonærs romantiske søken er alltid en søken etter et ståsted utenfor samfunnet: fortiden, naturen, de eksotiske lokaliteter, osv. Romantikere er sjelden dialektikere. Forandring tenkes aldri som indre overskridelse, bare som et radikalt brudd. "Vekk herfra. Det er mitt mål".

Men det finnes også en tredje beveggrunn for Geirs reise. Denne tredje er skuffelsen over et kjærlighetsforhold som er gått i stå, over en kvinne som har bedratt ham med en kamerat. Det er godt mulig å oppfatte de to første beveggrunnene som rasjonaliseringer for den siste, hvor den bedratte elsker fortrenger sin ulykkelige bevissthet ved å innhulle den i en sky av politisk retorikk. Som allerede nevnt kan den romantiske helt ikke reduseres til en simpel inkarnasjon av samfunnskontrære verdier: han er ikke bare et problem for samfunnet, han er også et problem for seg selv. Og det som oftest nager den problematiske romantiske helt er den ulykkelige kjærlighet. Romantikerne framstiller gjerne den lidenskapelige kjærlighet i et utopisk skjær: som det sosiale samkvems absolutte motsetning. I det øyeblikk den dør, kan skylden tillegges samfunnet eller kjærlighetspartneren, men den kan også frambringe en nagende følelse av skyld og tilkortkommen hos den romantiske elsker. I alle fall berøres han dypt av "kjærlighetssviket". Opplevelsen gjør ham problematisk for seg selv. Geir legger ut på reisen for "å komme over" nederlaget og den selvmedlidenhet som dette

har påført ham, men han trekker det hele tiden med seg. Hans reise er en reise i nederlagets tegn.

Geirs motiver for å søke et romantisk eksil er altså de klassiske romantiske: motviljen mot samfunnet, misnøyen med en selv, skuffelsen over den tapte kjærlighet. Og destinasjonen er den samme: det eksotiske og det fortidige rom - som dessuten tillegges de samme kvaliteter: det mytiske, det irrasjonelle, det umiddelbare, det autentiske, det naturlige, osv. Og reaksjonsformene er den maskulinistiske "romantikk"s paradeformer: kynismen, den hardkokte masken, den (selv)destruktive søken etter situasjoner som innebærer dødsfare, (alkohol)rusens (kvasi)-umiddelbarhet og (kvasi)-fellesskap, mannsforbundets innforståtte frimureri.

2.3. Angst og maskulin identitet

Det finnes imidlertid en annen drivkraft som ligger dypere, og framstilles som enda mer fundamental enn de andre. Denne drivkraft er en irrasjonell angst som aldri helt slipper taket i Geir. Den forfølger ham og truer atskillige ganger med å få makten over ham. Den henger sammen med hans nederlags- og mindreverdsfølelse, og den griper inn i hele reiseprosjektet. Langt på vei kan man hevde at det er denne angst som ligger styrende bak de fleste handlinger som skildres i romanen. De representerer forsøk på å besverge og vinne over denne. Angstens opphav er flere steder symbolsk representert i romanen. Framfor alt materialiserer den seg i Geirs drømmer om en hund som forfølger ham.

Hvor viktig den er kan ses av at en slik drøm er satt som innledning til første kapittel:

"Jeg drømte om en hund. Den hadde en stor, knoklete kropp dekket av kort skabbete pels. Hodet var lite og spisst - unormalt lite i forhold til den svære kroppen. Øynene satt tett sammen under en lav, flat panne. Det var de mest ondsinnete

øynene jeg har sett hos noe levende vesen: Ondskap parret med dumhet hadde avlet dette uhyret som flekket tenner mot meg og viste fram en rødgylødende mordlysten kjeft. Jeg vek bakover, og så begynte jeg å løpe oppover skrenten. Pesingen nådde straks opp i ryggen på meg. Jeg ville skrike, men lyden ble klippet av da tanngarden klappet sammen over nakken min. Jeg falt over ende og døde. Alt ble fredelig omkring meg" (s. 9).

Det er især ved å løpe foran oksene at Geir forsøker å besverge sin angst. Flere steder skildres løpingen som en form for regredering til barndommen: "(...) i to sekunder var jeg tre år gammel igjen og prøvde å løpe fra en stor hund" (s. 161). Denne umiddelbare gjenopplevelse vitner både om angstfantasiens rot i noen tidlige barndomsopplevelser og viser den direkte sammenheng mellom drømmenes hund og encierro'ens okser. Løpingen i gatene er en manndomsprøve, men den er også en magisk-rituell besvergelse av en infantil angst som må overvinnes for at den løpende unge mann skal kunne vinne tilbake eller bekrefte sin maskuline identitet. Det som skjer i encierro'en er et klart uttrykk for noe regressivt, bakutrettet, både i historisk og individualpsykologisk forstand.

"I de trange gatene i Pamplona forenes en eldgammel hedensk manndomsprøve med menneskeofringsritualer som kan spores tilbake til labyrinten i Knossos, med en moderne tørst etter spenning i en kjedelig tidsalder" (s. 157).

Hensikten med den magisk-rituelle handlingen består i å lære seg å beherske og overvinne angsten ved å sette seg selv i en situasjon som innebærer en reell (døds)fare. Å gjenta en traumatisk ursituasjon og komme gjennom den oppleves som å fødes på ny: "Sakte, slik følelsen i taknkjøttet vender tilbake etter en bedøvelse, ble jeg født på ny" (s. 162). Det vil si det samme som å få bekreftet sin maskuline identitet på nytt. Den angst som rir Geir, og som potenseres under okseløpingen, er angsten for infantilisering, for en tilbakevending til det prødipale stadiums polymorft-perverse, ustrukturerte kaos, til

det lille barns sårbare utleverthet, hvor skrankene og grensene rundt det mannlige individs dyrebare "jeg" var oppløst.

"Skyggene her nede var så dype at barnehuden min nuppet seg i kulden. Blikket klarte ikke å samle seg om former, for alt var farge i et flytende, konturløst maleri som var virkeligere enn verden. Jeg hadde lyst til å sette i å illskrike av forbauselse" (s. 162) (min uthevn.).

Å fødes på nytt vil si å trygge grensene igjen: å gjenoppbygge en festning rundt det flytende, konturløse kaos som har truet med å underminere Geirs maskuline selvfølelse. Geirs infantile angst har slått et hull i festningen. Fortvilet har han stått som vitne til sin egen regredering tilbake til den infantile vergeløsheten. Det er denne svakhet Geir overviner i Pamplonas gater.

"Skjelvende og med vidåpne øyne kjente jeg at den slimete, bløte amøben siste års begivenheter hadde gjort meg til, var i ferd med å gli ut av meg; jeg fikk pels over hele kroppen igjen og ble det samme gamle, gode dyret" (s. 163) (mine uthevn.).

Beskyttet igjen altså: barnehuden dekket med pels. "Barndom og oppvekst var altså tilbakelagte stadier: Jeg stanget inn i pubertetsalderen (...)" (s. 162). Okseløpingen framtrer som en rituell gjentakelse av den mannlige individuasjon: i en kort hektisk morgenstund repeterer Geir sin utvikling fra gutt til mann. "Verden var kommet tilbake til meg igjen, og jeg var slått av undring" (s. 163). Han har demonstrert at han kan sette grenser mot omverden, og dermed at han er.

Geir framhever da også som noe positivt at man føler seg alene og ensom på vei til encierro'en.

"Men før encierro'en, når du går nedover Estafeta på vei mot det stedet du har bestemt deg for å starte fra, er du fullstendig alene. Du ser på mennene omkring deg, ser at de er

bleke og overdrevent likegyldige i ansiktet som du selv (...) de er lik deg på alle måter. Allikevel snakker du ikke til dem, de snakker sjelden til hverandre, og selv om du går ved siden av din beste venn, vil du ha lite å snakke med ham om. De femten siste minuttene før encierro'en begynner er du alltid ensom. Hvis noen skulle finne på å snakke til deg, vil du svare med et enstavelsesord og trekke deg unna. Du vil være alene" (s. 158) (mine uthevn.).

Ensomheten er ingen tragedie, men selve det sterke mannlige individs varemerke og hederstegn. Den mannlige heroisme er da også alltid i prinsippet en ensomhetens heroisme. Når cowboyhelten rir alene mot solnedgangen, har han bevist at han er et ene-stående individ, et mannlige individ. Myten om "der grosse Einsame" og "the lonesome cowboy" representerer en irrasjonelt begrunnet monadisk individualismes mest markante idealisering. Bare som Den ensomme er det (mannlige) individ helt seg selv, befridd fra alle samfunnsmessige bånd og styringer: et "jeg" i absolutt individuell forstand, men dermed også et "jeg" som ikke kan kommunisere sin jeg-opplevelse til noen annen. "Den følelsen du har mens det hele står på (d.v.s. okseløpingen)", forklarer Geir, "(...) er noe du beholder inne i deg. Det er ikke mulig å beskrive den heller" (s. 28f).

Geir klamrer seg til denne mandighetsmytologiens irrasjonelle superindividualisme: til den setter han sitt håp om å gjenvinne kontrollen, kvitte seg med angsten, og bli seg selv igjen. Men i romanen fungerer denne rent ut sagt besatte fiksering på og overdimensjonering av ensomhetens mot og styrke først og fremst til å avsløre Geirs svakheter. Hans besvergende dyrking av mandigheten er en psykologisk forsvarsmekanisme som settes i sving for å bevare en jeg-følelse som er truet av underminering.¹⁸

¹⁸ Kiselberg oppfatter "mandigheten" som "én stor forsvarsmekanisme til bevarelse af "selvstændigheden", den individuelle autonomi, efter at dennes materielle, økonomiske grundlag er forsvundet eller er i færd med at forsvinde for flertallet af den mandlige befolkning, således at kun skindet

Det irrasjonelle i hans forsvar for de verdier han dyrker, er et indisium på det samme.¹⁹ For å dekke over sin jeg-svakhet og sin mindreverdigheidsfølelse må han hele tiden demonstrere jeg-styrke og "verdighet". Han må så å si vise seg faderbildet verdig. Men i realiteten befinner han seg hele tiden på flukt fra dyr og mennesker som truer med å ta ham av dage. Det er ikke bare den ondsinnede og mordlystne hunden med den skabbete pelsen, men også mennesker som skyter etter ham: "Livet mitt raste utfor bakke. Jeg kjente underlaget svikte. Så gjallet et skudd i øregangene mine. De skjøt på meg igjen, og denne gangen traff de" (s. 112). Innenfor fadertematikken er det tale om symbolske representasjoner for et kastrasjonsfantasme, noe jeg skal komme tilbake til senere, her skal bare understrekes at trangten til å flykte framstilles som en av de grunnleggende drivkrefter hos Geir:

"Igjen ble jeg hvirvlet inn i en tyfon av opplevelser så langt nede i bevisstheten at jeg knapt nok kan måle dem. Men da jeg kom opp igjen, var jeg enda en gang alene og redd og på flukt (...)" (s. 131) (min uthevn.).

Som i Sandemoses romaner er det tale om en flukt både fra de andre og fra seg selv. Gjelsviks flyktning krysser imidlertid ikke sitt spor. Han løper linen rasende ut.

Geir er selv klar over at hans motiver er rasjonaliseringer, at hans manndomsprøver er kompensasjoner. "Lagspill er ikke i min gate", tilstår han, "jeg er for lett. Blir blåst over ende av de store guttene" (s. 12). De andre guttene slår han "for gud

af "selvstændighed" blir tilbage, og således at denne "selvstændighed" overflyttes til sekundærområdene og dér potenseres imaginært gjennom allehånde besværgelser, idet sterkere og sterkere mytedannelser er nødvendige for at opretholde illusionen om selvstændighed, frihed osv.", Kiselberg, op.cit. s.135 (min uthevn.).

¹⁹ Kiselberg framhever nettopp det irrasjonelle aspekt ved mandighetskulten. "Hele mandighetskulten og -mytologien er i bund og grund irrationel og utryk for en tiltagende jeg-svaghed", op.cit. s. 138.

vet hvilken gang i håndbak" (s. 82 og s. 91), og han snakker om "den karslige usikkerheten sin" (s. 115) og innrømmer villig at han "gjør et nummer av å være tøff og ubesværet" (s. 115). Men ikke desto mindre: jo mer betyngtet Geir føler seg, jo mer ubesværet og tøff forsøker han å opptre; jo svakere han føler seg, jo sterkere påkaller han og identifiserer han seg med mytiske heltefigurer.

"Følelsen av å være en ensom stigangsmann utenfor loven og sivilisasjonen vokste til en behagelig dagdrøm. Jeg var blitt sterk og uavhengig igjen for første gang siden i vinter" (s. 39).

Men det er nettopp tale om "en behagelig dagdrøm". Sannheten er at Geir aldri klarer "å gjøre noe riktig - du bare trakk deg. Etterpå var du ensom og sentimentalt vemodig og lettet" (s.31). Derfor er det han potenserer imaginært sin selvmedlidende sentimentalitet til frihet og selvstendighet i ensomheten. Denne potensering av Ensomheten er bare en dårlig skjult avledningsmanøver for de sentimentale følelser som Geir trekker seg inn i ensomheten for å dyrke. Som i så mange andre maskulinistiske fiksjoner viser ensomheten sitt dobbeltansikt: den er den maskuline individuasjons conditio sine qua non, men samtidig den sårede og sveknes retrettsted.²⁰ Med masochistisk vellyst slikker Geir sine sår. Rett nok projiseres skylden for disse "sår" ut i omverden (kjæresten som sviktet, kameraten som sviktet, partiet som sviktet), men Geirs selvforaktende innsikt i at han stadig vekk løper "fra hele følelseslivet sitt på den vanlige feige og foraktelige måten" (s. 33f) forsterker like så gjerne den sentimentale selvmedlidenheten som er det psykologiske motstykke til den påtatte følelsesløshet som han holder foran seg som et skjold når han trer ut av ensomheten og

²⁰ En av paradeeksemplene her er selvfølgelig kultfilmen Casablanca hvor fascinasjonen av Humphrey Bogart bygger på hans framstilling av den sterke, ensomme outsider som er seg selv i kraft av sin vilje og evne til å beholde masken og søke ensomheten som sitt sentimentale vern omkring minnet om en tapt kjærlighet.

opptrer sammen med andre.

2.4. Rus og kontroll

Det verdikompleks som jeg har kalt mandighetsmytologien, er ikke entydig i Dødt løp. Det har noen iboende spenninger eller motsetninger som manifesterer seg i handlingsforløpet og i personenes motivasjoner og selvforståelse. Grovt sett dreier det seg om to konfliktakser innenfor det klassiske "mandighetssyndrom". Som Kiselberg har påvist kan "mandigheten"s oppkomst ²¹ oppfattes, dels som et symptom på en krise for den tradisjonelle borgerlige mansrolle, hvor "krisen i forbindelse med "mandighedens" oppkomst ikke uden videre består i ønsket om at afvikle den traditionelle borgerlige manderolle, men snarere i at befæste den"²², men dels også som et kritisk-emansipatorisk oppgjør med noen sider av det borgerlige mannsideal. Den tradisjonelle borgerlige mansrolle definerer Kiselberg først og fremst ved hjelp av begrepene "karakter" og "rasjonalitet". Idealet innebærer sånn sett et sterkt overjeg og en høy grad av selvkontroll og driftsbeherskelse.

Mandigheten representerer både en videreføring av kravet om driftskontroll (i speiderbevegelsen, osv.), men også en relativ

²¹ Kiselberg hevder at de tendenser som han sammenfattende kaller "mandighetssyndromet" oppstår omkring 1900 og at de "får relativt fast form i perioden forud for 2. verdenskrig, således at man kan tale om en regulær mandighedsmytologi med dertil hørende mandighedskult", men han skynder seg med å ta det forbehold at "som ved alle periodiseringer gjelder det også her, at grænseskellene (...) skal tages med et gran af salt, og da navnlig her hvor det drejer sig om noget så konservativt som kønsidentifikationsmønstrene, som fremfor noget søger mønstre i fortiden, og således gør netop asynkroniteten til en central - og vanskelig - del ved studiet af dem" (Op.cit. s. 129). Kiselbergs forbehold gjelder primært at det er tale om flytende periodeavgrensninger innenfor det tidsrom han undersøker, men det kan selvfølgelig heller ikke herske tvil om at den mandighetsmytologi han gjør rede for, har røtter langt tilbake i historien, og at den fortsatt spiller en vesentlig rolle i den mannlige sosialisering. Dødt løp byr seg således nærmest fram som et idealtypisk eksempel på Kiselbergs påstand om at kjønnsidentifikasjonen søker sine mønstre i fortiden.

²² Ibid. s.134.

svekkelse av dette kravet i og med at den mannlige selvutfoldelse og frisettelsen av kroppslige energier blir tillagt en verdi i seg selv. I mandighetsidealet finnes det altså en iboende motsetning mellom "driftsbeherskelse" og "driftsutfoldelse". Denne motsetning er også markant til stede i Dødt løp.

Den andre konfliktaksen går på forholdet mellom individ og fellesskap, mellom mandighetsmytologiens glorifisering av det tapre, ensomme individ og dens framhevelse av mannsfellesskapet, vennskapet mellom menn, som et forum for maskulin utfoldelse. Jeg vil behandle disse to konfliktakser i rekkefølge. Først vil jeg se på forholdet mellom driftsutfoldelse og driftsbeherskelse.

I Dødt løp dekker guttenes hardkokte maske og de forskjellige strategiene til å holde verden på en armlengdes avstand med, over noen andre følelsestrukturer og motiver som står i motsetning til de første, og som derved skaper en psykologisk konflikt i romanen som er så allmenn at den nærmest har vært obligatorisk i menns litterære selvpoppgjør siden siste halvdel av forrige århundre.²³ Det er tale om en konflikt mellom to mulige væremåter som begge fremkaller angst, og som det mannlige individ ikke klarer å formidle mellom.²⁴ Utgangspunktet

²³ Vi finner den f.eks. hos Ibsen, utformet som en konflikt mellom (dikter)kall og livslykke, og hos Sigurd Hoel, som en uluckyelig bevissthets alltid selvbekreftende angst for lykken.

²⁴ I Männerängste, Männerwünsche, München 1980, henviser forfatteren Bernd Nitzschke til Theodor Lessings Der jüdische Selbsthass (Berlin 1930) som har beskrevet disse "zwei Formen archaischer Ängste (...): entweder zu zerfliessen, sich aufzulösen, oder zu erstarren und zu versteinern. Diese beiden extremen Formen des affektiven Verhältnisses zur eigenen Person und den äusseren Objekten kehrten in der Diskussion der 60er und 70er Jahre wieder in den Schablonen vom "ozeanischen Gefühl des Narzissmus" und vom "Charakterpanzer" zurück. (...) Theodor Lessing schreibt über die beiden Extreme affektiver Erfahrung "Auf der einen Seite laufen wir immer Gefahr, zum Schwamme zu werden. Auf der anderen Seite laufen wir immer Gefahr, zur Bildsäule zu erstarren". Letzteres ist wohl die im statistischen Sinne vorhandene Normalität, also der affektive Zustand der Majorität im zeitgenössischen deutschen Wunderland"

er mannens fryktsomme pleie av identiteten, den psykiske stabiliteten, de fysiske og psykiske grenser mot omverden, karakterpanseret. Denne grensedragning - som nettopp finner sted på grunn av angsten for å flyte ut, tape kontrollen, i sin ytterste konsekvens å miste identiteten - produserer på sin side en annen type angst: angsten for å stivne til, for å tape kontakten med livet og ens egen kropp, for å bli ensom bak "karakterpanseret". Det er altså tale om en konflikt mellom beherskelse og hengivelse, mellom kontroll og utlevelse, mellom innkapsling av følelser og utagering av følelser, mellom det "appolinske" og det "dionysiske", mellom Superego og Id, mellom ratio og rus.

Den første "væremåte" framtrer gjerne som mannens lodd, som mannens "annen natur" eller som "kulturens byrde", den annen som en utopisk væremåte som mannen trekkes mot, men samtidig avviser - av irrasjonell stolthet og av irrasjonell angst. Selvbeherskelse og selvundertrykkelse er mannens adelsmerker. Kulturens byrde gjøres til en dyd og et ideal. Rokkes det ved grensene, truer kaos. Angsten for kaos er identisk med angsten for kvinnen og det kvinnelige. Kvinnens seksualitet, hennes kropp, hennes "naturforbundethet" representerer en trussel mot mannens rasjonalitet, hans selvkontroll, hans ensomhet (individualitetens ytterste grense og forutsetning) og dermed i siste instans hans identitet. Denne "kvinnelighet" skremmer, men den lokker også. Slik har mannens ønskedrømmer ofte blitt overført på kvinnen. Hun inkarnerer drømmen om en væremåte som ikke er beskåret mannen fordi han er forpliktet på den kulturens byrde han må bære som rasjonalitetens og sivilisasjonens agent.

Men det finnes reservater hvor det gjelder andre lover. Det finnes flere, men en av de viktigste er rusen. I rusen er det tillatt å tape kontrollen, da kan "kulturens byrde" legges av, da kan skallet slå sprekker, uten tap av verdighet. Under rusen gjelder en annen lov. Det er et fristed: rasjonalitetens

jurisdiksjon er satt midlertidig ut av kraft. I rusen kan mannen oppføre seg som en kvinne: han kan gråte, omfavne, bekjenne - og få absolusjon for dette fordi han ikke lenger er forpliktet på sin samfunnsmessige rolle. Rusen er derfor en av mennenes viktigste utopier. Den bærer løfter om umiddelbarhet, spontanitet, åpenhet og fellesskap. Å gå på rangel er en måte å rive ned barrierer på, sette til side angsten for kaos, la det fortrenge strømme fritt. Dødt løp er en hyllest til rangelen, ja, den handler om en eneste stor rangel: fra det forventningsfulle Vorspiel til den slemme bakrus (som er ekstra slem i denne romanen). Og de fornemste kjennetegn ved Gjelsviks litterære rangel er nettopp det orgastisk-spontane og det mannlige fellesskap.

"Slangen av dansere buktet seg ut av og inn i de tilfeldige smutthullene i trengselen, fanget opp flere bakkantinerer, møtte en annen orm som var i brunst, pisket i hop en røre av syngende og dansende mennesker; ingen i nærheten kunne unngå å bli dradd ned i juvet; det var en kollektiv orgasme; åpningen på feriat'en" (s. 18).

Grensebommene er løftet, trykket på kontrollbremsene er fjernet. Livet raser utfor bakke. Geir er en del av et beruset kollektiv som river han med seg. Denne selvoppgivelse representerer drømmen om en demontering av det ensomme, selvundertrykkende mannlige individ. Men en slik demontering framkaller som nevnt angst. Kort etter denne episoden drømmer Geir at underlaget svikter under ham. Forbindelsen til juvet som han jublende trekkes mot når rusen og massene bryter ned den individuelle kontroll, er lett å trekke. I en senere drøm kommer den sentrale konflikten enda tydeligere til uttrykk. I denne drømmen ankommer Geir til en by hvor han har vært før, en by som likevel føles som fremmed, truende og mystisk. Den ser forlokkende ut på avstand, men den forandrer seg så snart han har kommet inn i den. Det er natt i én gate samtidig som det er dag i en annen. Drømmen symboliserer åpenbart hele Pamplona-

prosjektet. På avstand oppleves festivalen i Pamplona som entydig positiv, men vel fremme kommer det til å hefte en demonisk tvetydighet ved festivalen: den utløser både dag- og natssidene hos Geir.

"(Byen) er forskjellig hver gang jeg kommer hit, men like fullt vet jeg at det er den samme byen. Jeg kommer alltid som en fremmed, alltid under falskt navn og i forklledning; jeg sniker meg alltid omkring som en forskremt skygge, uten å snakke med noen, redd for å bli gjenkjent selv om jeg er sikker på at ingen kjenner meg der. Gatene jeg ferdes i er alltid fulle av folk, men jeg har aldri vært helt nede ved havnen og heller ikke helt på toppen av høydedragene. Når jeg beveger meg nedover, blir jeg alltid filtret inn i en knugende strøm av morderiske mennesker. Når jeg trekker oppover, støter jeg mot et skremmende taust og folketomt mørke som skjuler seg bak høye rustne gitterporter og sprukne hagemurer. Husene der oppe er store og fornemme, men de er i fullstendig forfall, og jeg tror ikke det bor folk i dem. Jeg har lurt på om hele den øverste bydelen kanskje er en kirkegård, og om de store bygningene er mausoleer, men jeg kaster tanken rastløst fra meg der jeg iler nedover bakkene for å komme i nærheten av folk igjen (...)" (s. 32) (mine uthevn.).

Den topografiske motsetning mellom "høydedragene" og "havnen" tilsvarer konflikten mellom de to angstframkallende væremåtene. Høydedragene er individualitetens "sted", som ensomheten er den eneste sikre forsikringsordning for, men hvis ytterste konsekvens er døden: døden i levende live. Ensomheten er nok stor og fornem, men den er folketom. Den inngir angst. Havnen på sin side er den tapte kontrollens "sted", identitetsopphevelsens "sted". Også den inngir angst, angsten for at spontaniteten og kollektivet skal ta knekken på identiteten: en prosess hvis ytterste konsekvens også innebærer døden. Geir trekker både oppover mot høydedragene og nedover mot havnen uten at han har vært helt fremme ved noen av stedene. Trekker han oppover, støter han mot det folketomme mørket. Beveger han seg nedover,

filtrer han inn i en strøm av morderiske mennesker. Den siste bevegelsen henviser selvfølgelig til angsten ved okseløpingen, men også til beruselsens kollektive orgasme ved starten av feria'en. Også den trakk Geir ned i identitetssløshetens juv. Likevel iler han nedover bakkene for å komme i nærheten av folk igjen. Drømmen blottlegger Pamplona-prosjektets tvetydighet. Pamplona skifter karakter fra romantisk eksil til et symbol på en sentral motsetning i den mannlige psyke: mellom det appoliniske og det dionysiske.

2.5. Det mannlige fellesskaps oppløsning²⁵

Verdien av et maskulint fellesskap betones sterkt i Dødt løp. Riktignok drar Geir avsted på egen hånd og føler seg tilfreds på sin ensomme vandretur, men han har hele tiden det endelige målet for reisen i bakhodet. Pamplona-prosjektet er et kollektivt prosjekt. Uten vennene føler Geir at det ikke har noen hensikt å dra til festivalbyen. Når kameratene ikke møter opp til de avtalte møtetidspunkter, reagerer da også Geir voldsomt.

"Jeg tok en tequila til, og nå følte jeg meg virkelig nedfor. To dager var gått uten tegn til de andre. Jeg begynte å bli overbevist om at de ikke ville dukke opp. (...) Jeg satt og tenkte en bråte urettferdige tanker om mine beste venner - faen så upålitelige de kunne være; når hadde jeg egentlig kunnet stole på de folkene i det hele tatt; jeg hadde ikke flaks med valg av venner, nei; de var egentlig noen svin" (s. 76).

Geirs tvil på kameratene og deres troverdighet viser hvor avhengig han er av dem. De utgjør da også et slags broderskap, preget av en innforstått omgangstone og noen sterkt ritualiser-

²⁵ I sitt "speciale" går Ravnbøl grundig inn på betydningen av det maskuline fellesskap i Dødt løp. I sin analyse relaterer han dette fellesskap og den utvikling det gjennomløper i romanen, til faktiske historiske former for mannlige fellesskap og deres utvikling/avvikling fram mot vår tid. Det følgende avsnitt bygger i hovedtrekkene på Ravnbøls framstilling.

te samværsformer som ikke minst er styrt av at de alle sammen har noen felles idoler eller "farsfigurer". Hemingway er den viktigste, men også Raymond Chandler, Dashiell Hammet, Jack London, o.fl., foruten filmhelter som John Wayne, Humphrey Bogart, James Dean, W.C.Fields, o.fl. siteres flittig. Periodevis foregår det lange dialoger som utelukkende består av fraser hentet fra disse. Forutsetningen for gruppens samhold er beherskelsen av denne imiterende språkbruk. Funksjonen er den samme som den kanoniserte skrifter innehar i en religiøs sekt. Det er dette språk, disse tekster, denne fedrenes tale til de innvidde, som utgjør selve fundamentet for gruppefellesskapet. De kommuniserer ved hjelp av sitater. De lever i og gjennom et tekstenes kommunikasjonsfellesskap. Tekstene setter grenser mot omverden, mot de andre, de som står utenfor broderskapet. Adferdsmønsteret er modellert etter disse tekster. De er rettesnoren: mannefellesskapets Moselov. Gruppens handlinger kan derfor ikke forstås uten kjennskap til disse. Dette sikrer til sammen gruppens preg av eksklusivt broderskap.

I en diskusjon med Geir peker Marianne nettopp på dette.

"Du nekter å snakke alvor om noe annet enn tyrefektning. Du lukker deg inne og bygger det på strengt definerte, nesten mystiske regler en ikke må bryte for noen pris. Jeg vedder på at dere ikke slipper andre innpå dere før de har bestått alle mulige slags irrasjonelle tester (...) og at man kan settes utenfor ved det minste feilgrep" (s. 202).

Forfatteren gir Marianne rett. Testene er tekster. Feilgrepene er ufrivillige feilsitater.

Geir og de andre i gjengen er en slags mandighetsmytologiens kopister som regulerer sin adferd i forhold til de mytiske tekster de traderer. Dette gjør deres tale og handlinger "bakutrettet". De søker seg tilbake. De legitimerer seg ved å henvise til en historisk arv. I en diskusjon om kjønnsroller med Marianne sier Geir: "Forstår du ikke at dere krever for mye

av oss når dere vil vi skal utsette kjønnsidentiteten vår? (...) Dette er min tusenårgamle kulturarv, og den verken kan eller vil jeg kvitte meg med" (s. 249). Denne arv gjelder ikke minst tidligere tiders mannskultur og mannsfelleskap. Gruppens oppfattelse av seg selv som et "livsfelleskap" kan f.eks. minne om middelalderens laugsfelleskap.²⁶ I Pamplona oppsøker f.eks. gjengen én bestemt restaurant hvor de inntar et måltid som nærmest framstår som en imitasjon av middelalderlaugenes seremonielle fellesmåltid.

I begynnelsen framtrer guttegjengens broderskap som en helhet. Man gjør alle ting sammen. Man er til for hverandre. Den individuelle opplevelse relateres hele tiden til fellesskapet. Kollektiviteten er en verdi i seg selv. Den gir sikkerhet og trygghet. Geir er lykkelig "fordi mine venner var lykkelige, og fordi jeg hadde en viss styring på situasjonen for øyeblikket" (s. 128).

I romanen skjer det imidlertid en fremadskridende oppløsning av dette fellesskapet. Dette har for det første sammenheng med et latent motsetningsforhold mellom broderskapets overordnede solidaritetstanke - den "anti-borgerlige utopi" om de autentiske, ikke-instrumentelle, ikke-konkurrerende forhold mellom menn - og den individuelle mannlige selvtfoldelse. I starten er det ingen motsetning mellom disse to størrelser. Den enkel-

²⁶ Laugsfelleskapet kan oppfattes som en organisasjonsform som strukturerte, beskyttet og integrerte det mannlige individ i en sammenheng som omfattet alle sider ved mannens liv. "Den tekniske uddannelse var (...) indlejret i en altomfattende dannelse af lærlingen gennem livsfællesskabet i mesters hus og laugbroderskabet. Håndværket var et livsfællesskab, som omfattede alle sider ved livet. Det var således også et åndeligt broderskab, sågar et kulturfællesskab, idet man ærede en særlig helgen som håndværkets aneherre og skytspatron. I det kirkelige og offentlige liv fremtrådte laugene som korporationer, og den broderlige solidaritet manifesterede sig i et altomfattende system af sociale ordninger (...)", S. Kiselberg: "Broderskaber, kammeratskaber, venskaber og gode forbindelse - idehistoriske rids af visse mandlige fællesskabsformer", i: Nynne Koch (red.): Mænd om mænd - medaljens anden side. Kvindestudier 7, København 1983, s. 50f.

tes selvutfoldelse inngår i det kollektive fellesskaps utfoldelse. Men etterhvert blir det tydelig at fellesskapet også har en instrumentell verdi for det enkelte medlems egne jeg-utvikling. Gruppen framtrer som den beste ramme og som garant for den individuelle prestasjon, ja, gruppefellesskapet gis nettopp legitimitet i kraft av denne funksjon, som i seg selv kan utvikles til en trussel mot det samme fellesskap.

For det andre er det et latent motsetningsforhold i selve mandighetsmytologien: mellom vektingen av det mannlige broderskap og den superindividualistiske framhevelse av den sterke, ensomme mann.

Oppløsningen - og spenningsforholdet, som er denne oppløsnings forutsetning - ligger innebygd i vennegruppens forhold til de to hovedaktiviteter som har brakt dem til Pamplona, og som ved siden av "de kanoniske mannsmytiske skrifter" er de viktigste bindemidlene for deres gruppesammenhold. Det dreier seg kort sagt om tyrefektingen og løpingen foran oksene i encierro'en. De er alle sammen aficionados²⁷. Deres samtaler dreier seg oftest om tyrefekting, og på arenaen opptre de i rollen som profesjonelle, kritiske aficionados. Her opprettholdes da også fellesskapet. Her opptre de nemlig som tilskuere. Intet står på spill. Det er bare i kraft av deres omfattende kunnskaper at de presterer noe. De er ikke selv matadorer. Når de skal prestere noe, når de skal utfolde seg individuelt, er de henvist til encierro'en. Entusiasmen for tyrefektingen og aficionado-fellesskapet utgjør imidlertid forutsetningen for den individuelle prestasjonen under okseløpingen i gatene. Deri ligger dette fellesskaps instrumentelle verdi for den enkelte. Under løpingen blir det plutselig tale om å sette de kollektivt akkumulerte erfaringer individuelt ut i live. Dermed er det ikke sagt at kollektivet oppløses fullstendig. Selv om løpingen baserer seg på den individuelle prestasjon, så kan det være en fordel å opptre gruppevis. Poenget er at gruppene dannes eller

²⁷ Den spanske betegnelse for en tyrefekterbeundrer.

oppløses alt etter deres formålstjenlighet i forhold til det overordnede individuelle mål: å komme velberget i mål. Fellesskapet rekker altså bare så langt som det fremmer den enkeltes prestasjon.²⁸ Encierro-fellesskapet kan i tråd med dette tolkes som det symbolske uttrykk for en generell instrumentalisering av mannlige fellesskaper.²⁹ Jo mer framherskende denne instrumentelle verdi blir, jo sterkere framtrer oppløsnings-tendensene innenfor fellesskapet. Til slutt sitter Geir ensom tilbake, ribbet for alle illusjoner. Hans onde forutanelser ved begynnelsen er blitt bekreftet. Vennene har sviktet. Pamplona-prosjektet bar i seg en iboende sprengkraft. På flere plan stod det i splid med seg selv. Derfor innhentes Geir på nytt av den angst som han forsøkte å flykte fra i innledningen.

"Jeg våknet og var alene. Jeg satt lent opp til rekkverket i trappen og hadde solen midt i ansiktet, som var et askebeger fullt av glør. Vekk var de fem skikkelsene fra i natt. Vekk var Jakki. (...) Jeg begynte å bli redd. (...) Slik skulle det altså ende. Vi dro ut for å ha det litt moro, og så endte det med nerver og sykdom. Uansett hva du gjorde, så fikk de deg på rygg til slutt: Jeg hadde kniven i hjertet, og Jakki lystret ikke navnet sitt, og Jørgen og Ulven var spredd for alle vinder. (...) Hva er livet? sa jeg knisende til meg selv. Livet er å avfyre en bazooka uten å være klar over at det kommer ild

²⁸ Dette "instrumentelle" fellesskap kan ses som analog til de borgerlige mannsfellesskap som historisk overtar etter middelalderens laugsfellesskap. Bakgrunnen for disse er markeds- og konkurransesituasjonen som oppløser lauges sosiale livsfellesskap. "I stedet finder man nu et atomiseret konglomerat af isolerede enkeltindivider, som træder i forhold til hinanden som købere og sælgere på et anonymt marked. Og på markedet befinder de sig i konkurrence med andre privatejere, som vil sælge den samme vare", Kiselberg, 1983, op.cit. s. 52.

²⁹ "De indforståede og skiftende "kompagniskaber" under encierro'en er billedet på en instrumentel-praktisk nødvendighed for at fremme den selvstændige og individuelle præstation, som er idealet og målet i en encierro. Det, at den oprindelige vennegruppe opløses og ikke fungerer som en helhed under encierro'en, illustrerer også den begyndende isolation af medlemmerne som aficionado/encierro-fællesskabets instrumentelle karakter indvarsler", Ravnboel, op.cit. s. 63.

ut av begge endene i røret. Livet er en død rotte i en barnevogn. Livet er en fest som slutter klokken tolv uten at du er klar over det før klokken tolv. Livet er å kjøre bil uten å vite at noen har kuttet bremsebåndene. Vi har fullstendig mistet kontrollen; kontrollen som er det viktigste av alt her i verden. Da er det på tide å gå hjem" (s. 275ff) (mine uthevn.).

Men Geir følger ikke selv sitt eget råd. Han har mistet troen på de overordnede hensikter og positive motivasjoner for rettetten til det romantiske eksil. Han har innsett begrensningene, selvmotsigelsene og det (selv)destruktive i prosjektet. Livs- og dødsdrift hadde kjempet om overtaket. Nå sitter han tilbake med en følelse av tap og avmakt. Nå er han virkelig alene! Nå har han muligheter for å vise seg som den maskuline hero han ser opp til og forsøker å låne jeg-styrke fra. Ved en innskytelse løper han foran oksene en siste gang, kvestes og invalidiseres: et bytte for sitt eget "degraderte" forsøk på å bringe seg selv på høyde med de romantiske fiksjoner som prosjektet var modellert etter. Han innser at det var et naivt prosjekt. Han innser endog at det var et farlig prosjekt. I epilogen innrømmer han at han har lurt seg selv. Han ville leve opp til mytene og styrke sitt svekkede jeg gjennom dette, men i stedet tok mytene knekken på ham. Som en ekte romantisk helt søkte han etter noen autentiske verdier i fortiden bare for til slutt å måtte innse at han ikke kunne leve opp til dem, og at det heller ikke var ønskelig å leve opp til dem. Som hovedperson og jeg-forteller kan derfor Geir karakteriseres som en romantisk helt som til slutt dementerer sin egen status som romantisk helt, først og fremst fordi hans prosjekt bestod i å tre inn i en fiksjon, ikke i å utfolde et liv.

2.6. Teksten som faderfantom

Geirs viten om at hans handlinger og forestillinger er styrt av mønstre som er historisk overleverte - samme hvor ufullstendig denne innsikten er - representerer i bunn og grunn et anti-romantisk syn. Det innledende Gertrude Stein-sitatet ("Han

virker moderne, men lukter museum") og romanens slutt underbygger det, og i forfatterens forhold til sin jeg-person dominerer det hele veien. Menneskets naturlige behov er ikke "naturlige", men innplantet gjennom tradisjonsoverlevering og sosialisering. Mennesket følger ikke blindt og automatisk en indre drift som samfunnet knuger. Selv de som insisterer på at målestokken for et "sant" liv og en "ekte" utfoldelse er denne indre, uforfalskete natur, bærer en kulturell arv med seg "plantet mellom skulderbladene som en knudret pukkel" (s.242). Lengselen etter autentiske verdier er også formidlet gjennom samfunnsmessige agenter. Det er ikke bare diskrepansen mellom samfunnsnorm og individuell tilbøyelighet som har skapt den. Den gis en retning, og det har vært andre før en og tegnet opp kartet over reiseruten.

Som nevnt er reisen til Pamplona motivert av en søken etter autentiske verdier. Men en slik søken er alltid formidlet gjennom en instans som virker styrende inn på den fantasi som investeres i ethvert forsøk på å overskride en situasjon som man ikke befinner seg vel i. En slik instans kan være så mangt. For å belyse denne formidlingsproblematikken i Dødt løp er det nærliggende å trekke fram et eldre historisk eksempel: Cervantes' Don Quijote, et diktverk som nettopp tematiserer konsekvensene av en slik fantasistyring. Det er nærliggende bl.a. - men ikke bare - fordi Gjelsvik bringer et sitat fra nettopp dette verket på første side i sin roman. I Don Quijote er den formidlende instans det korpus av ridderromaner som helten har forlest seg på. Her er det for det første tale om verdier som tiden har løpt fra, og for det andre om en forveksling av fiksjon og virkelighet. På begge punkter er det klare likhetstrekk med Dødt løp. Også i den siste dominerer de formidlende tekster så sterkt at man fristes til å hevde at selve formidlingens problematikk konstituerer romanens tematikk. Nøyaktig på samme måte som ridderromanene trenger seg mellom Don Quijote og virkeligheten, trenger de "macho-fiksjoner" som har Geir har forlest seg på, seg mellom ham og hans historiske virkelighet. Så påtrengende nærværende er agentene for disse

verdier at de faktisk dekker hele kontaktflaten mellom Geir og hans omverden.

Den fremste av disse er som nevnt Hemingway. Og Geir ser nesten bokstavelig talt på verden gjennom Hemingways øyne. Han trækker i formidlingsagentens fotspor. Og forfatteren er ikke stort bedre i og med at han "plagierer" en roman av Hemingway.

Som mønster av forestillinger har den formidlende instansen modellkarakter. René Girard har påpekt at den menneskelige handling aldri kan beskrives som en lineær subjekt/objektstruktur.³⁰ Tvertimot er menneskets vilje og drifter styrt av forholdet til en tredje instans: en modell eller en "mediator" som formidler mellom subjektet begjær og objektet for dette begjær. Begjæret og den menneskelige handling er således innskrevet i en triangulær struktur. Strengt tatt vet ikke subjektet hva det begjærer eller hva som er ettertraktelsesverdig før en annen har vist det veien ved selv å etterstrebe det, eller ved rett og slett å være i besittelse av det. Objektet for begjæret behøver ikke nødvendigvis å være en konkret ting eller et konkret menneske. Det kan simpelthen være tale om et begjær etter å være en annen lik, etter å besitte noen egenskaper som mediatoren har, eller om å etterape en livsform som denne representerer - noe som kan medføre at

³⁰ René Girard framsatte sin teori om det "formidlede" - senere det "mimetiske" - begjær i sin første bok Mensonge romantique et vérité romanesque (1961). Begjæret er i følge Girard alltid et "lånt" begjær. Det er en annen som har stått modell til det. Begjæret retter seg nok mot en gjenstand, men det er ikke begrunnet i denne gjenstands verdi, derimot i det forhold at en annen person etterstreber den samme gjenstand. Denne personen kaller Girard for en "modell" eller "mediator". Strengt tatt vet individet ikke hva det skal begjære før en slik mediator har vist det hva som er etterstrebellesverdig. Girards begrep om det mimetiske begjær er antropologisk og "fenomenologisk", men han fant først og fremst belegg for det i de moderne romaner, og i sin andre bok Dostoïevski, du double à l'unité (1963) analyserer han det nærmere. Min kortfattede presentasjon av Girards teorier bygger på presentasjonen av hans forfatterskap i Hans J. Lundager Jensen: René Girard, Kbhvn. 1991.

mediatoren opphøyres (eller guddommeliggjøres).³¹ Det er denne form for "begjær" som er på spill både i Don Quijote og i Dødt løp. I begge tilfelle er mediatoren "ekstern"³². Mens alt hva Don Quijote gjør er bestemt av en annen, f.eks. Amadis, alle ridderes uoppnåelige ideal, så er det meste av hva Geir foretar seg bestemt av Hemingway, alle maskulinisters uoppnåelige ideal.

Det er nettopp i kraft av denne bevissthet om begjærets mimetiske karakter at en i det ytre så "romantisk" bok som Dødt løp "dekonstruerer" sine egne romantiske myter.³³ Konflikten mellom en romantisk forestilling om (eller en lengsel etter) maskulint-autentiske verdier og den overordnede bevissthet om at autensitetens rom er tilrettelagt etter mønster av hemingwayske "macho"-fiksjoner - noe som degraderer Geirs "autentiske" handlinger til "plagiater", og dermed til "uegentlige" handlinger - er den sentrale konflikt på såvel det tematiske plan som på fortellerplanet i Dødt løp. Men ikke bare det. Som jeg allerede har vært inne på fungerer Hemingway-dyrkingen (mønsteret av myter og forestillinger som styrer Geirs handlinger i romanen) som kompensasjonsmekanisme. Det særegne ved

³¹ "Guddommeliggjørelsen af den anden eller de andre som antages at besidde en "væren", der er kvalitativt anderledes end ens egen banale, ligegyldige og "tomme" dagligdag, trækker uvilkårligt en sakraliserende metaforik med seg", Lundager Jensen s. 14.

³² Girard opererer med et skille mellom "eksterne" og "interne" mediatorer hvor de første står så fjernt fra det imiterende subjekt at det ikke er mulig for dette å bli liksom modellen, ofte er det tale om romanskikkelser eller helter og idoler som hører hjemme i en annen verden enn det imiterende subjekt. Girard oppfatter det slik at avstanden mellom mediator og imitator minskes i moderne tid, og at det tragiske i den senere litteratur forårsakes av dette. Sekulariseringen og demokratiseringen bidrar nok utvilsomt til en slik tendens, men den er ikke entydig. Dyrkingen av fjerne og uoppnåelige helter er et markant trekk ved vår livsform, hvor f.eks. fraværet av en nærværende far har ført til at allehånde faderfantomer har trådt i dennes sted som idoler for den unge gutt. Dødt løp er jo nettopp en typisk eksempel på dette.

³³ Jfr. tittelen på Girards første verk: Den romantiske løgn og romanens sannhet.

framstillingen av det formidlede begjær i Dødt løp (til forskjell fra f.eks. Don Quijote) består således i at den formidlende instans ikke bare trer fram som objekt, idol og modell for den fantasmatiske bearbeidelse av subjektets begjær, men at den i tillegg både tjener som en eneste stor forsvarmekanisme til bevarelse av et truet selvbilde, og dessuten i seg selv gir eller inneholder "modellen" for en slik forsvarsmekanisme (i og med at Hemingways forfatterskap kan leses som en eneste lang ufrivillig (?) utlevering av mandigheten som demonstrativ kompensasjonsstrategi³⁴.

Formidlingsproblematikken (belyst ut fra Girards teori om det mimetiske begjær) henger også nøye sammen med den fadertematikk som er så sentral i Dødt løp. Som allerede antydnet kan romanen leses som en historie om en ung gutt som søker etter en fraværende faderinstans, og som har innsatt et faderfantom i den fraværende fars sted.³⁵ Dette faderfantom framstilles i utgangspunktet som en ideal far, men idealiseringen er ikke fri for den angst som er forbundet med farsskikkelsen som straffende autoritet i følge Freuds klassiske teori om ødipuskomplek-

³⁴ Gjelsvik reproduserer m.a.o. den ambivalens som allerede er latent til stede i Hemingways univers, en ambivalens som ikke minst ytrer seg som et tragisk perspektiv på de maskuline heroer. Eske Holm har vært inne på dette når han i artikkelen "Hemingway Syndromet" i samlingen Den maskuline mystik, København 1975, tar utgangspunkt i syndrom-begrepets medisinske betydning (som en samling symptomer som til sammen indikerer en lidelse), og når han hevder videre at "i den udstrækning man ønsker at kalde den maskuline psykes historie en lidelses-historie, kan Hemingway tildels bruges som spejl. Han anviser ikke mange andre muligheder for livsudfoldelse end de super virile, - selvom pinagtigheden i dette ofte skinner igennem som en tragisk belysning. Drabet, erobringen, nederlaget og ensomheden og alle de mange sjusser i kølvandet, må og skal give de ellers heroiske manifestationer en tristesse, eller et tragisk perspektiv" (s. 105f).

³⁵ Det er således bemerkelsesverdig at Geir ikke noe sted taler om eller refererer til sin egen kjødelige far. Det er bare moren som omtales, men det også på en slik måte at det forblir uklart hvorvidt Geir har levd alene med moren, eller om han faktisk har eller har hatt en nærværende far.

set. Med andre ord kan det leses en ødipal problematikk inn i romanen, noe som direkte antydes flere steder.³⁶

I en av Geirs drømmer hvor hans mor opptrer, og han samtidig sitter og venter på at Ava Gardner og Lauren Bacall skal komme, tematiseres den med ødipuskomplekset forbundne kastrasjonsangst direkte:

"Vi sto i skyggen av en stor hvit bygning som gjerne kunne ha vært sykehuset hvor jeg ble omskåret i treårsalderen (...) og det var tidlig på morgenen, og skyggene var helt svarte fordi solen var så skarp, og himmelen over oss var nesten svart den også. (...) jeg ventet hele tiden at Ava Gardner og Lauren Bacall skulle komme ut på terrassen i grå og hvite frakker som strammet om midjen og ga hoftene full bevegelsesfrihet. (...) Så gikk jeg ned trappene med mor i hånden, fremdeles ganske sjokkert over eterbedøvelsen under operasjonen, og det var det samme knivskarpe solskinn den gangen foran sykehuset som i drømmen som nå" (s. 117f).³⁷

Geir er selv oppmerksom på at hans Hemingway-fascinasjon er et uttrykk for et behov for å identifisere seg med en farsskikkelse. Hemingway er Geirs faderfantom, og hele hans prosjekt handler om en sønns identifikasjon med (og opprør mot) den faderskikkelse som han har opphøyet og guddommeliggjort.

"Nåvel, tilbake til Hem: Jeg synes han representerer mye av det positive i den maskuline kulturen, selv om han har mange skumle

³⁶ Freuds ødipale trekant kan selvfølgelig lett innskriveres i Girards teori om begjærets triangulære struktur - eller omvendt.

³⁷ I Stormsvalene forekommer en skildring av den samme sykehusscenen som er mer utdypet og dramatisk. Her er det legen - "ondemannen" - som har overtatt den fraværende fars skikkelse: "Jeg blir tatt i armer og bein og revet løs fra mor. (...) Det koddde i skrittet. Jeg skjønnte at de hadde gjort noe med tisseluren min. Jeg kneppet ned, og alt jeg kunne se var en masse gasbind og plaster. De hadde skåret den av (...). Jeg hadde bare en vag anelse om rekkevidden av tapet" (s. 123).

feil som er lette å peke ut og avsløre. Han er kort sagt fin å ha som en slags farsfigur - Good Old Papa, the Poor Man's Pyle -, en talisman det går an å henvende seg til når du synes at stemmeleiet ditt begynner å ligge ulovlig høyt. Istedenfor Hemingway kan du godt sette inn Jack London eller hvem du vil. Samme funksjon" (s. 208).

At det er tale om en ambivalens (både opprør og idealisering) i forhold til den fantasmatisk farsfiguren framgår både av enkeltelementer i romanen og av hele forløpet hvor det siste kan oppfattes som strukturert over ødipalkonfliktens to hovedkomponenter: kastrasjonsangsten og forsøket på å vinne bukt med denne ved å identifisere seg med den overlegne faderautoriteten. Tyrefektingen spiller også en rolle i denne sammenheng. Samtidig som tyrefekting er en av "Papa"s yndlingsfornøyelser, spiller jo hele tiden tyrefektingens symbolverden inn, og som kjent kan denne jo bl.a. fortolkes som et forkledd opprør mot en forhatt farsskikkelse hvor drapet på tyren trer fram som et stedfortredende fadermord. Identifikasjonen med matadoren er derfor tvetydig. Matadoren representerer både faren som driftsherre³⁸ (som man beundrer og vil leve opp til) og ens egne ønsker om å sette seg i fars sted.

Det er et viktig moment at farsfiguren så å si antar drømmeaktige og fantastiske trekk. Sosialpsykologisk lest reflekterer nemlig Dødt løp en tendens innenfor den mannlige sosialisasjon i det borgerlige samfunn som gjerne er blitt betegnet som framkomsten av "det faderløse samfunn". I Alexander Mitscherlich: Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft, München 1973 (førsteutgave 1963), framheves at guttebarnets første "objektforhold (til faren, som det elskede og beundrede forbilde) er i ferd med å svekkes i de moderne samfunn. "Faderløsheten" - d.v.s. den omstendighet at guttebarnet er uten en anskuelig

³⁸ Rambøl vier stor plass til analysen av tyrefektingens funksjon i romanen og oppfatter den nettopp som uttrykk for dette driftsherreønske. Her blir det ikke plass til å gå nærmere inn på dette, så jeg henviser bare til Rambøls speciale.

sosial målestokk og uten en kontrollinstans til å lære dets indre og ytre grenser å kjenne og lære det å kanalisere aggressiviteten inn i produktive og "positive" baner - fører til at utviklingen hos guttebarn ikke så lett fører fram til sosialisierende identifikasjoner. Forbildet og idealbildet kommer derfor til å anta drømmeaktige og fantastiske trekk. (...) Forbildet ble så funnet i eventyraktige helter som er sterke og fryktløse. Som fanatsibilder atskiller det helteaktige forbildet seg fra et faktisk opplevd forbilde ved et vesentlig trekk: det forbyr ikke, forlanger ikke selvavkall og selvkontroll her og nå" (s. 341f) (min oversettelse og min uthev.).

Fikseringen til et fantastisk og helteaktig farsbilde kommer helt programmatisk til uttrykk i Dødt løp, og ikke bare gjennom Geirs Hemingway-identifikasjon (som han selv innser er heller urealistisk: "Hvordan kan en mann som er en-enogsytti høy og veier seksogfemti kilo innbille seg at han er Hemingway!" (s. 203)), men ved at en fantasifar flere steder direkte manes fram til erstatning for den faktiske far: en fantasifar som helt i tråd med Mitscherlichs sosialpsykologiske teorier ikke krever selvavkall og selvkontroll av sitt avkom. Tydeligst kommer det til uttrykk i en scene med Geirs kamerat, Jakki, som i en rus gir seg en slik drøm i vold:

"Jeg skulle ønske jeg var min egen sønn og hadde meg selv til far", sa Jakki, "så hadde jeg fått være med på tyrefekting i Spania i femårsalderen og sittet på tribunen med iskremmer høyere enn meg selv mens pappa drakk farsmelk av lommelerke. Jeg hadde fått være med fatter'n på luffen rundt hele Europa hver sommer og kunnet snakke fire språk før jeg var tre" (s. 145).

Typisk nok følger denne påkallelse av den ideelle far etter en scene hvor Geir og Jakki har vært på tivoli og realisert noen guttungefantasier som så å si hele tiden har ligget latent i guttegjengens måte å handle og føle på. Pamplona-prosjektet kan

således også oppfattes som uttrykk for en regressiv lengsel tilbake til en barndom slik som den kunne ha vært. Skjult i teksten ligger som nevnt et ødipuskompleks, en uavviklet ødipal konflikt, som bl.a. ytrer seg i en slik regressiv lengsel tilbake til en "utopi" om et forsonet far/sønn-forhold, befridd for den ødipale fases rivalisering, kastrasjonsangst og ambivalens - og preget av total identifikasjon mellom far og sønn (Vi legger merke til at Jakki skulle ønske at han var sin egen sønn og sin egen far!).

Litt lenger ut i romanen trer faderfantomet helt i den faktiske fars sted i Jakkis fantasiverden.

"Her -," sa Jakki med følelse, "- her var det at min far ble skutt." (...) "De skjøt ham da han kom stormende rundt hjørnet der med en flaske gin i den ene hånden og en Kalaschnicov maskinpistol i den andre. Han kom stormende, full av liv, bare nitten år gammel, glødende i troen på frihet for det spanske folket, seier for kommunismen, og Kamerat Stalins storhet. Han kom over plassen her med et lite smil på leppene, og så åpnet de ild mot ham." Jakki sank i kne på biltaket, slo seg på brystet og hulket høyt. "Her døde han - på denne åpne plassen - for falangistenes forræderiske kuler. Det var i 1938, og frihetens sak i Spania gikk i graven sammen med ham. Han var kaptein, nei major - kapteinsmajor i de Internasjonale Brigadene, og han døde på Borgerkrigens siste dag, nøyaktig den ellefte i ellefte klokken elleve". Det var sterkt. Jeg så for meg faren hans, som er en tvers igjennom fredelig metodist-prest, ligge på brolegningen og forblø i klassekampens tjenestemens spriten fra den knuste flaske fordampet i solen" (s. 148).

Selvsagt er dette fyllevrøvl, og like selvsagt morer tekstens forteller seg over denne himmelropende diskrepans mellom fantasi og realitet, men like fullt er denne fantasitilstedeværelse i teksten nok et symptom på det underliggende og dypt alvorlige far/sønn-drama som er romanens tema. Det hyperbolske og ironiske i denne scenen er helt i tråd med dette en

tekststrategi fra fortellerens side som anvendes for å skjule og holde hans eget farskompleks i sjakk, og fra forfatterens side en tilsvarende tekststrategi som anvendes for å avsløre det forhold som fortelleren forsøker å dekke over med sin ironi. Denne dobbelte tekststrategi er til stede gjennom det meste av romanen, og virkningen er at der hvor fortelleren forsøker å skjule seg som mest, der blir han grundigst avslørt. Forfatteren utleverer det fortelleren skjuler. Enten man velger å legge vekt på Hemingway som "idol" eller som farsskikkelse for den problematiske romantiske helten, så må romanen lese som en serie dobbeltmotiverte manøvrer i forhold til den "mediator" eller "autoritet" som lever skjemaet hvis åpne felt fylles ut med heltens handlinger. På fortellerplan er det tale om en ambivalens som kan føres tilbake til en latent ødipal grunnkonflikt (som kommer opp til overflaten flere steder i romanen), hvis man tolker teksten i psykoanalytiske kategorier, og som kan føres tilbake til en dobbeltbevissthet (uttrykt som en konflikt mellom den naive bevissthet om at "idole" er umiddelbarhetens agent og den tragiske bevissthet om at identifikasjonen med denne agenten ikke kan realiseres som annet enn mimesis eller plagiat) hvis man tolker teksten med vekt på formidlingsproblematikken og ut fra teorien om det mimetiske begjær. På forfatterplan er det tale om en ambivalens i annen potens, nemlig om en ambivalent holdning til nettopp denne fortellerens ambivalente holdning. Forfatteren avslører nemlig håpløsheten i fortellerens prosjekt (fordi det er fanget i denne verdimeslige ambivalens og dette tragiske paradoks) samtidig som han selv er en fange av det samme paradoks. Geir følger i Hemingways fotspor, og forfatteren skriver Hemingway-"pastisjen" Dødt løp.

Geir er klar over at ideen om å reise til Pamplona i sin helhet er stjålet fra The Sun Also Rises. Den er "rent plagiat" (s. 47). Geirs bevegelser og handlinger representerer således en serie forsøk på "å handle seg inn i " en berømt Hemingway-roman. Romanen er full av allusjoner og direkte kommentarer til denne. Reiseruta er omtrent den samme, en rekke scener gjentas,

Gjelsviks fiktive personer opptrer som gjengangere av Hemingways fiktive personer, o.s.v. Med andre ord er det ikke bare Geir som imiterer et "idol", forfatteren gjør det også - idet han gjenreiser de gamle kulissene. Han iscenesetter et manus som ligger klar til bruk og utleverer rollehefter som allerede er ferdigskrevne. Det intertekstuelle spill bidrar m.a.o. til å understøtte grunnkonflikten på det tematiske nivå, nemlig den som dreier seg om den ødipale rivalisering eller det mimetiske begjær.

Men forholdet mellom tekst og intertekst tillegges ytterligere en dimensjon. Romanen tematiserer således direkte et ønske om (og problemene med å realisere dette ønske) å skrive seg selv inn i en tekst. Det er "bittert å være pilgrim", sier Geir, "å være utenfor litteraturen, å være i et univers som ikke er lukket" (s. 68). Geir er ikke bare "en fyr som vil leve i illusjonenes verden" (s. 68). Hans prosjekt er enda radikalere: han vil sikre seg udødelighet ved å gå inn i en fiksjon.

"Livet har en rastløshet som bare litteraturen kan dempe fordi den stanser opp mens alt annet går til helvete i rask rekkefølge. Det er Papas hemmelighet: Han er her, han forblir her ved elvebredden tidlig i juli 1924, selv om han personlig forlengst er død. Og dette gir oss andre den lengselsfulle lysten til også å bli igjen her sammen med ham, istedenfor å følge ham på den nedslitte og mistrøstige veien som er virkeligheten, og som fører lukt i døden" (s. 68) (mine uthevn.).

Også på dette punkt har altså Hemingway og hans mytiske helter et fortrinn framfor Geir, et fortrinn som gjør ham (og dem) usårlige og utilnærmelige, og det er som om Geir ønsker å gjøre det Lots hustru gjorde: å se seg tilbake. Men det er nettopp det som er problemet. Vender man blikket bakut, blir man til en stein. Ved å tre inn i fiksjonens verden blir man kanskje udødelig, men samtidig slutter man å leve. Og ikke bare det: ved å tre inn i et annet menneskes fiksjon blir man ikke noe annet enn en dårlig kopi.

Fordi Geirs mål er å opptre som helt i en Hemingway-roman, taper han den umiddelbarhet som han identifiserer seg med i romanen. Han tenker andres tanker, han blir et plagiat. Han "lever ikke et øyeblikk ut over seg selv" (s. 68). Det er dette som er kvintessensen i romanen. Dødt løp handler om en person som i all sin spontanitetsdyrking er ute av stand til å leve spontant fordi han lever på noe som har vært. I sitatet "Han virker moderne, men lukter museum" ligger det ikke bare en hentydning til det "foreldede" og romantiske i Geirs (og Hemingways - som Steins formulering er myntet på) verdier, men først og fremst viser det til det bakutrettede, til den manglende jeg-pro-gresjon i Geirs prosjekt. Ønsket om å bli en del av en fiksjon er et regressivt ønske, ja, i siste instans er det tale om en art dødsdrift og om en gjentakelsestvang som er forbundet med denne drift.

Geir (og forfatteren) er seg bevisst dette, og det plager dem begge to. "Alt du gjør er ritualer, mann, tenkte jeg; hvor er det blitt av impulsen?" (s. 241). Å leve livet som pastisj er en tvangsmessig form for liv, et ufritt liv. Når man trækker i andres fotspor, går man ikke sine egne veier, setter og ser man ikke sine egne spor. Man er forgjengerens fange, man er sine egne myters marionett. Livet degenererer til en serie déjà-vu-opplevelser.

"(Det) gikk (...) opp for meg at dette var en misforståelse. Jeg hadde vært her før, jeg bare drev og gjentok meg selv, på samme måten som affæren med Marianne var en repetisjon. Jeg var kommet for sent til Pamplona, hemingway hadde vært her og gjort alt sammen før meg. Hun hadde rett, jeg var på villspor, til og med andre folks villspor. Jeg hadde kommet for sent til verden, og verden var en nedtråkket søppelhaug da jeg endelig fant den. Alltid hadde det vært noen i forkjøpet og rotet ting til, og det de ikke hadde greidd å ta knekken på for meg, klarte jeg jaggu bra nok selv" (s. 277) (mine uthevn.).

Ikke bare gamle spor altså, men gamle villspor. Det er denne

innsikt Geir når til slutt der han står alene tilbake siste festivaldag, forlatt både av Marianne og kameratene. Likevel følger han villsporene til ende og løper foran oksene en siste gang - med skjebnesvangre følger. Et liv i rullestol blir det tragiske resultat av å dyrke gamle avguder. Sagt på en annen måte: Forfatteren lar sin helt sone for sin skyldfølelse overfor et avgudsbilde (den mytiske Hemingway-skikkelsen) som bare er halvhjertet og ufullstendig knust.³⁹ Berøvet for den mandighet som var første bud på avgudens steintavle ender Geir som en nokså motvillig ikonoklast. Pilgrimsreisen til en av de hellige steder i den maskulinistiske religion - en pilgrimsreise hvor pilgrimens prosjekt besto i å aksle avgudens kappe - ender med at han blir et offer for sin egen religionsutøvelse.

Geir har hele tiden vært klar over at det var den pris som han kunne bli tvunget til å betale. Å sette livet på spill i et fiktivt univers er imidlertid noe helt annet enn å gjøre det i det virkelige liv. Når Geir føler seg lurt til slutt, skyldes det nettopp at han har forvekslet virkelighet med fiksjon. Han har levd i The Sun Also Rises, men plutselig våkner han opp i "virkeligheten". Fiksjonens "uskyld" er blitt til blodig og meningsløs virkelighet innenfor den fiksjon han selv er en del

³⁹ I artikkelen "Papa Macho", Vinduet 3/81 tar Gjelsvik et oppgjør med sin ungdomshelt. Han viser hvordan Hemingway utskiller "et skall av supermaskuline attityder" (s. 20), hvordan han gjør "mannssjåvinismen til sitt emblem" (s. 20), hvordan han kom til å likne "mer og mer på en ansent, omvandrende ståpikk" (s. 22), hvordan hans senere diktning "i ekstrem grad demonstrerer den tradisjonelle mannsrollens tragiske karakter" (s. 22). Spenningen mellom den intellektuelle avstandstaken fra og en emosjonell tiltrekning til Hemingway er selvfølgelig en velkjent erfaring for mange. I Gjelsviks tilfelle kommer det imidlertid romaner ut av denne spenning. I artikkelen "Monologue to the Macho", Vinduet 1/82 reflekterer Per Otnes over hvordan denne spenningen nedfeller seg i disse romanenes struktur: "Korleis kan Gjelsvik vere så kritisk til macho-verdiar, men samstundes gje ut ikkje berre ei, men to velskrivne bøker som dyrker nettopp dei macho-verdiane han intellektuelt tar fråstand frå? Hå forfattaren sjølv er det kan hende ikkje heilt eintydig. Truleg er det difor Gjelsvik sine hovudpersonar må døy, heilt eller nesten, men umotivert, på siste side - ei soning for skuldtkjensla over ein ikon som er halvhjerta og ufullstendig knust" (s. 75f).

av. For den som ønsker å leve i illusjonenes og fiksjonenes verden inntreffer "sannhetens øyeblikk" når blodet som renner er ens eget. Strukturelt har derfor Dødt løp trekk til felles med antikrigs-romaner, hvor de oppblåste vervingstalene om plikten mot konge og fedreland og ofrets nødvendighet blir effektivt stilt i kontrast til likstanken i skyttergravene. Men i Dødt løp er kontrasten - og dermed også dementien - enda tydeligere. For døden (eller lemlestingen) kan ikke engang gis et skinn av mening. Tittelen assosierer nettopp til det uavklarte, uoppgjorte i situasjonen. I et dødt løp gis det verken noen vinner eller noen taper. Det er et spill - i dette tilfelle med døden som innsats (herav den dobbelte assosiasjon i tittelen) - hvor innsatsen ikke kan gi noen premie. Spillet er et spill på tomgang - lik et spill på en slot-maskin som bare gir mynter til å spille videre med. Å sette livet på spill er et mål i seg selv, og tilfredsstillelsen dette gir skaper en lyst til å prøve seg på nytt. I beste fall er det en måte å demonstrere mannsnot på, men dette er en demonstrasjon på tomgang fordi det kun er tale om en irrasjonell selvbekreftelse som er dømt til å løpe ut i sanden: Nederlaget er verken tragisk eller heroisk (og dermed meningsfylt), bare tomt og uten mening.

Slutten dementerer således de mandighetens myter som hovedpersonen (og forfatteren) er fascinert av. Men også dementiene (både jeg-fortellerens og forfatterens) uttrykkes i mytenes språk. Geir føler seg nok lurt til slutt, men det er den samme maskulinistiske poserende kynismen han tar i bruk for å heve seg over den triste skjebne som er blitt ham til del. Også i rullestolen (hvor han på fiksjonens premisser må tenkes å ha skrevet ned historien om Pamplona-reisen) opptrer han og taler han "på mannfolks vis".

"Nå bor jeg i Paris det meste av året. Det var en eller annen som engang fortalte meg at det er lettere å leve med sine lyter blant franskmenn. Kanskje han hadde rett; jeg vet ikke. Jeg har

en av krigsinvalidene til Siné ⁴⁰ hengende på veggen i værelset mitt. Bobler formelig av munterhet hver gang jeg ser på den" (s. 279).

En Mann gråter ikke over sin skjebne, han ler av den. Med samme tilkjempet ufølsomme realisme godtar han sin seksuelle vanskjebne:

"Marianne stikker innom meg av og til med litt fersk politisk litteratur. Hun er kamerat og avhjelper de verste seksuelle behovene. Det er omtrent som å gå på do. Jeg undres på hva pokker jeg skal gjøre når hun gifter seg" (s. 279).

I selve uttrykksformen (jeg-fortellerens og forfatterens) fastholdes altså de fascinasjonsmønstre og de bevissthetsformer som handlingens slutt punkt er satt til å dementere. Hele skriveprosjektet er kalkert over denne motsetning. På den ene side finnes den innsikt som Geir når til ved hendlingens slutt, hele historien gjennom, som en medreflektert avstandstaken til det selvoppløsende og selvdestruktive ved Pamplona-reisen. På den annen side poseres det like meget å la Hemingway i nederlagets stund. Selv om "budskapet" i romanen er tydelig nok (en kritikk av noen foreldede mannsideal er Geir følger seg lurt av dem, og det er forfatterens intensjon å belære sine lesere om at han faktisk også er blitt lurt), så taler altså teksten med to tunger. Teksten slipper ikke fri av sin intertekst. Også den som vil avmytifikere intertekstens myter er mytenes marionett.

3. Som i en B-film: DEN SOM LEVER VED SVERD

⁴⁰ Fransk tegner, kjent for sine ytterst groteske tegninger. En samling av dem ble utgitt på Pax i 70-årene.

... Han famlet etter en fantasiforestilling
han kunne skjærme seg bak...

... dømt til å lete etter det autentiske
forbildet for et falmet mentalt panorama...

... det er bedre å være et kar som skal
fylles enn et som skal tømmes...

Som i Dødt løp gjøres formidlingens problematikk til romanens tematikk i Den som lever ved sverd. Hovedforskjellen består i at den siste ikke er skrevet over noen enkel skabelon eller lar et enkelt faderfantom fylle "idoleet"s plass. Hemingway er utskiftet med et helt galleri av maskulinistiske mytefigurer. Romanen forholder seg til et univers sammensatt av seriøse fiksjoner, kriminalromaner, B-filmer og revolusjonsmyter. Denne myteverden, befolket av heroiske, ensomme menn, setter standarden i romanen. Det samstemte kor av stemmer som taler i disse mandighetens fiksjoner, taler også i Den som lever ved sverd samtidig som hovedpersonen, Jørn, stadig vekk gir uttrykk for en metapoetisk bevissthet om at hans tale er et ekko av andres tale, at hans handlinger er imitasjonshandlinger, at det er et sammenfall mellom den fiksjon han er helten i, og de fiksjoner han imiterer i egenskap av fiksjonshelt. "Jeg vil nødig høres ut som helten i en amerikansk B-film. Men det er en B-film vi har dumpet oppi nå" (s. 411).

Den som lever ved sverd er på samme tid en mindre "seriøs" og en mer "alvorlig" roman enn Dødt løp. Den er mindre "seriøs" fordi de skabeloner den primært utnytter, ikke er "seriøse" romaner, men underholdningsindustriens reduserte mytebilder. Dette får innvirkning på romanens menneskebilde, som er flatt, stereotyp, svart-hvitt, og på romanens form, som er melodramaets. På den annen side er romanen mer "alvorlig" fordi den heroiske posering ikke kommer til uttrykk som en meningsløs gutteleik med døden som innsats, men er satt til å høre hjemme

i en diskusjon om voldens nødvendighet i en revolusjonær situasjon. På dette nivå kan romanen leses som et innlegg mot hjemlig humanisme og pasifisme. Dette budskap tåkelegges imidlertid av de overordnede metapoetiske betraktningene. Dessuten havner disse diskusjonene ofte i det patetiske og propagandistiske, noe som ut fra en kunstnerisk vurdering svekker romanens litterære kvaliteter og gir inntrykk av en forfatterintensjon som er i splid med seg selv.

På den ene side har Gjelsvik åpenbart ønsket å spille på populære genre og skape en helt som spreller i populærfiksjonenes garn, en helt som spreller fordi han forsøker å gjøre virkeligheten til en B-film, eller rettere sagt: fordi han forveksler virkeligheten med en B-film. På den annen side har Gjelsvik også åpenbart ønsket å skrive en seriøs politisk roman som drøfter den humanistiske pasifismens begrensninger i en revolusjonær situasjon.⁴¹

Disse to prosjektene er ikke tilfredstillende integrert. Romanen representerer et forsøk på å konsipere en politisk roman som melodrama. Dermed løper forfatteren den risiko at resultatet blir en bastard: at melodramaet blir oppfattet seriøst og at det seriøse drukner i melodrama. I det følgende vil jeg imidlertid legge vekt på genre- og formidlingsproblematikken, som jeg tross alt oppfatter som det viktigste selv om den politisk-moralske side ved forfatterintensjonen og det tette forhold mellom tredjepersons-fortelleren og hovedpersonen stadig vekker truer med å skyggelegge den distanseskapende ironien og framstillingen av underholdningsindustriens rolle som den formidlende instans mellom helt og virkelighet.

Smussomslaget, hvor vi betrakter (altså ikke ser med personene, men overlister dem bakfra, gjennom et kjøye) et forelsket par

⁴¹ Også i Stormsvalene spiller diskusjonene om pasifisme eller politisk voldsbruk en sentral rolle. I starten er Brynjar pasifist, men han tvinges til å forlate dette standpunkt, og "omvendelsen" beskrives nærmest som en modningsprosess, som et slags ledd i overgangen fra gutt til mann.

mot en bakgrunn av typiske romantiske-eksotiske kulisser, streket opp i en typisk Kitsch-stil, signaliserer til overmål at vi som lesere inviteres til å delta i en bevisst lek med kulturindustrielle bilder og myter, og til å gå bak ryggen på hovedpersonene. At Gjelsvik har valgt å betegne sin roman som et melodrama, må oppfattes som nok et signal til leseren om at han/hun bør anlegge en slik lese måte.

3.1. Den revolusjonære macho

Som i Dødt løp er det mandighetsmytenes styrke og begrensninger som utforskes i Den som lever ved sverd. Som Geir har Jørn sans for den uberørte natur, for det primitive, det fortidige og eksotiske - og en tilsvarende forakt for den moderne sivilisasjon. Som Geir søker også Jørn kompensasjon for sin manglende jeg-styrke ved å dyrke bilder av sterke farsfigurer og tilslutte seg noen ekstreme mandighetsidealer. Den eneste forskjellen består i at skueplassen er forflyttet fra Spania til Latin-Amerika. Til felles har de også at de selv ikke er "helte", men at de forholder seg til noen heltebilder som de ser opp til og forsøker å imitere - med skjebnesvangre resultater. I begge romanene settes helten til slutt "ut av spill" gjennom en melodramatisk avslutning som kan synes tilfeldig, men som er begrunnet, ikke først og fremst i heltens karakter, men i den valgte fiksjongenes logikk. Man kan si at det er (inter)-teksten som tar livet av dem.

Også i Den som lever ved sverd settes den mandige mann opp som positivt motbilde til den umyndiggjorte sivilisasjonsmannen. Mistroen til de etablerte borgere, byråkrater og politikere og til opprørerne som har sviktet, er den samme. Både Geir og Jørn gremmes over sivilisasjonens forfall og søker sine avguder i det tilbakeliggende landskap og samfunn. Begge tenker og forsøker å handle i heroismens ånd. Begge er på jakt etter en autensitet som er gått tapt. For begge representerer mandigheten både en eksemplarisk livsstil som bærer løfte om større livsutfoldelse, og et "handlingsprogram" som er nødvendig for å

skape forandring. Behovet for å danne seg eventyragtige og heltemodige farsbilder deler de også. Forskjellen på dette punkt består i at Jørn finner sin "far" på reisen, mens Geir vedblir å jakte et faderfantom som aldri tar bolig i en skikkelse han møter. Til felles har de også apostroferingen av Ensomheten som den tilstand hvor det mannlige individ er befridd fra kulturens byrde: en likevektstilstand som samtidig er brennemerket med fluktens kjennetegn. En skitur på Hardangervidda i begynnelsen av romanen skildres på typisk vis slik:

"Han var i sitt livs form. Og nå befant han seg der han alltid lengtet etter å være: på grensen til landet hvor mennesker ikke kan sette varige spor (...) Han gikk i motsatt retning av strømmen som nå sugdes ut av fjellet mot arbeid og ufrihet. Jørn var atter en gang alene om å flykte" (s.29).

Han søker altså opp til friheten og ensomheten på viddene: et klassisk romantisk eksil.⁴² På karakteristisk vis gir Jørn uttrykk for sin lengsel etter ensomhet samtidig som han beklager seg over sin hang til flukt. Hans tilbøyelighet representerer både en dyd og et personlig nederlag. Den anropes med stolthet og fyller ham med selvforakt. Den er både hans adelsmerke og arret over de skuddsår livet har påført ham.

Jørn er utdannet jurist, men er besatt av "etableringspanikk" (s.13). Han er halvt spansk: moren var ei arbeiderjente fra Bergen, og faren var en tidligere eventyrer og republikansk helt fra Borgerkrigen.⁴³ Selv har Jørn en fortid som sjømann,

⁴² Henspeilingene til den tidlige Ibsen, ikke minst til diktet "På viddene", er neppe tilfeldig.

⁴³ Allerede her ser vi hvordan forfatteren er fiksert til det samme farsbildet som kun fantasmatisk var til stede i Dødt løp (jfr. Jakkis fantasibilde av faren som tapper soldat i de Internasjonale Brigader), men som her innpodes som "realitet" innenfor den illusjon som oppbygges i fiksjonen. Bildet er av den grunn ikke er svakere forankret i "det fraværende far"-syndrom som jeg hevdet lå til grunn for jakten på faderfantomer i Dødt løp. Snarere tvertimot. Det er således symptomatisk at Jørn ikke kjenner sin far.

omflakkende vagabond og aktivist på venstresida.

Jørn møter Siren, som er et kvinnelig motstykke til ham selv. Hun er også redd for å bli fanget inn av det etablerte samfunn. Sammen bestemmer de seg for å utsette møtet med den norske hverdagen. De drar til Amerika. Men den sivilisasjonsfiendtlige Jørn får snart det oversiviliserte og gjennomkapitalistiske USA i vrangstrupen. Og sjansen til en forandring byr seg snart. Jørn møter en tidligere kamerat fra den tiden han levde som bohem i Italia. Han er nå blitt en kynisk spekulant og kapitalist. Denne vennen råder Jørn og Siren til å dra til Latin-Amerika og ber dem samtidig om å ta med en pakke for ham til en bekjent i Columbia. Etter en rekke eventyr i Mellom-Amerika, hvor de bl.a. møter den danske drop out'en Ib, havner de til slutt i Columbia. Her møter de den revolusjonære advokaten, universitetslæreren og forfatteren Orlando Cruz og blir kjent med det venstreradikale miljøet omkring ham. Orlando oppfyller Jørns beundringsbehov, og det utvikles et vennskapsforhold mellom dem. Han opplever ham nærmest som en stedfortredende far. Snart blir det også avslørt at pakken fra Jørns italienske bohem-venn inneholdt betaling for smuglerheroin. De bestemmer seg for ikke å utlevere pengene og tør derfor ikke annet enn å bryte opp fra Columbia.

De drar til Peru. Her får de beskjed om å vende tilbake til Columbia. Mens de er borte, er Orlando blitt myrdet. De får tak i gjerningsmannen, som viser seg å være en norsk ny-nazist som har latt seg verve til en anti-kommunistisk terrororganisasjon med hovedsete i Brasil. Jørn og Siren blir klar over at de er ufrivillig skyld i at han har fått kjennskap til Orlandos identitet. De har nemlig røpet hans navn og fortalt om hans politiske aktivitet i et brev til danske Ib. Dette brevet har den norske ny-nazisten fått tak i, og han har fått i oppdrag å ta den revolusjonære advokaten av dage.

Tilbake i Columbia spinner Jørn en intrige med det mål å få lurt heroinsmuglerne til å tro at det er den norske ny-nazisten

som har stjålet pengene som de har savnet. Han sørger også for å få ham utlevert i klørne på dem. Dette utvikler seg til en orgie i tortur og sadisme. Jørn brenner av hevntørst etter mordet på Orlando, og han rives selv med i denne orgien. Siren blir kvalm av de sadistiske tilbøyelighetene hans. Det ender med at ny-nazisten begår selvmord, og på nytt bryter Jørn og Siren opp. På dette tidspunkt er Siren gravid, og den eventyrlige reisen nærmer seg ubønnhørlig slutten. De kommer seg velberget over grensene i Mellom-Amerika, men tilbake i USA blir Jørn drept ved en ren tilfeldighet av to ukjente voldsforbrytere.

Som hos Geir er det "macho"-mannen som spøker i bakhodet på Jørn.⁴⁴ En macho er et stoisk vesen, en mann som er i stand til å øve store bedrifter, og som viser eksemplarisk mot og utholdenhet når han står overfor en utfordring eller en motstander. Han har en æreskodeks som tvinger ham til å ta hevn hvis han selv, hans kvinne eller en av hans venner er blitt forulempet. Følelsene sine skal han helst skjule, og han er ensom i sin heroisme: en eremitt lukket inne i seg selv fordi det å åpne seg er det samme som å vise svakhet.⁴⁵ Når Jørn biter tennene sammen og trekker seg inn i seg selv, er han macho-myten marionett.

Machoen opptrer i mange forskjellige kostymer i virkelighetens og fiksjonenes verden. Cowboy-helten og den hardkokte detektiven er de to typefigurene som påvirker Jørn sterkest til å leke macho. Disse to bærerne av "den maskuline urmytologien" (s. 282) kombinerer sosialisten Jørn med et revolusjonært politisk ideal. Cowboy-heltens sterke individualisme - som har fungert som en viktig ideologisk rettferdiggjøring av den amerikanske

⁴⁴ Geir går karakteristisk nok under klengenavnet "Maco" blant kameratene.

⁴⁵ Denne beskrivelsen av "Macho"-mannen tar utgangspunkt i Octavio Paz' definisjon av "macho" som Gjelsvik selv gjengir i artikkelen med den for ham talende tittel "Papa Macho", Vinduet 3/81, s. 21.

individualistiske puritanisme og kapitalisme ⁴⁶ - forenes med revolusjonsheltens solidaritet med de undertrykte: Buffalo Bill og Che Guevara i én og samme person. Gjelsvik viser her hvordan guttebøkene og cowboyfilmenes idealer er beholdt intakt under en senere politisk bevisstgjøring. Romanen handler bl.a. om den problematiske koblingen mellom en rasjonelt og solidarisk begrunnet politisk kamp for frigjøring og en irrasjonelt og individualistisk begrunnet heroisme som mål i seg selv. Den handler om en person som opplever revolusjonær politikk som en forlengelse av skyteduellene i Tombstone. Den handler om de spirer til opprørske bevissthet som ligger i disse myter, og om hvordan de innvirker på den form som det politiske engasjementet tar hos en person som er oppflasket med John Wayne og Clint Eastwood. Den handler kort sagt om den amerikanske B-kulturens grunnleggende betydning for de politiserte generasjonsopprørerne rundt 1970.

Og Che Guevara og Buffalo Bill lar seg kombinere! De lever begge ut en aktivistisk og heroisk filosofi, og i aktivismens og heroismens verden står ikke individualismen og uegennyttens i motsetning til hverandre. Den heroiske mann forfølger aldri sine egne mål - enten han er sheriff i Ville Vesten eller gueriljaleder i Bolivia. I begge tilfelle er han en omvandrende ridder som kjemper det godes sak med voldelige og brutale midler. Jørn innrømmer villig sin fascinasjon av denne ridder- og revolusjonsromantikk: Lengselen etter å opptre i "ytterkannten av tilværelsen" og gi "livet sitt et dramatisk innhold og (samtidig) en avgjørende betydning for andre" (s. 128) har alltid tiltalt ham.

"Jeg har alltid hatt et svakt punkt for den omvandrende ridderen. Da jeg ble kommunist, tror jeg faktisk det var ut i fra denne lengselen etter å utrette noe godt med brutale midler" (s. 128) (min uthevn.).

⁴⁶ For en kulturhistorisk gjennomgang av cowboy-myten se H.-J. Stammel: Das waren noch Männer. Die Cowboys und ihre Welt, Hamburg 1973.

Forfølger ridderen egoistisk sine egne mål, har han tapt den moralske forankring i det godes sak. Den heroiske gjerning er en plikt, eventuelt et offer, som ikke krever gjengjeldelse eller belønning. Når den mandige hero handler tappert og oppofrende og i overensstemmelse med den maskulinistiske kode, er den eneste sanne premien som tilfaller ham, den gode følelse han har av å ha handlet i overensstemmelse med heroiserende lov, en lov som det ikke gis noen som helst dispensasjoner fra: feighet kan aldri tilgis.

I en viss forstand er saken det kjempes for, den heroiske tankeverden uvedkommende. En modig fiende er et bedre menneske enn en passiv meningsfelle. Heroismen og mandighetskulten avspeiler psykiske tilstander mer enn den avspeiler politiske holdninger, og frustrerte dagdrømmer mer enn rasjonelle målsettinger. Derfor kan den tas opp i og utnyttes av politisk vidt forskjellige ideologier.⁴⁷ Jørn forakter selvfølgelig Orlandos morder fordi han er nazist, og han hater ham fordi han har drept farsfiguren, men det er enda verre at han avslører seg som en krypende feiging når han for alvor blir satt på prøve.

Taper Mannen sin ære, er han absolutt ingenting verdt. "Har du ikke vært på kino? Oppfør deg som en helt mann", knurrer Jørn

⁴⁷ Kiselberg hevder således at "mandighetskulten lader sig tilsyneladende integrere i en hvilken som helst af de dominerende politiske tendenser" (op.cit. s. 215), og han argumenterer på følgende måde for sin oppfatning: "At mandighedskultens politiske tilordning ikke giver sig af sig (den) selv, deterministisk, - denne konstatering efterlader os (...) alligevel ikke politisk tomhændede, tværtimod. Den lader os stå tilbage med en indsigt i, at den antiborgerlige protest og de uopfyldte følelsesmæssige behov, som kommer til udtryk i mandighetskulten, helt går på tværs af politiske tilhørighedsforhold, og dét netop fordi mandighetskulten stikker dybere og afspejler en massepsykologi, altså afspejler tilstande snarere end meninger, underfladen så at sige, det potentielle udgangspunkt for en politisering, hvis konkrete skæbne som sagt ikke mindst afhænger af, hvilken af klassekampens parter, som bedst forstår at integrere, bearbejde og målrette de dagdrømme og daglig-dags frustrationer, som kommer til udtryk i mandighedskulten" (Op.cit. s. 217ff).

til morderen. (s.447)⁴⁸

Å være vitne til maskulinitetens sammenbrudd utløser et sadistisk instinkt hos Jørn. Svakhhet appellerer i seg selv til sadisme hos ham.⁴⁹ Selv unnskylder han seg med at nazistens nærvær har forgiftet hans egen mentalitet, men han innser snart at "smitteteorien" er ufullstendig, for Jørns blinde sadisme blir bare forsterket jo svakere og ynkeligere morderen viser seg å være. Han må innrømme at ødeleggelsestrangen er noe han har iboende.

"Sannheten er at du har blitt besatt av trangen til å ødelegge for ødeleggelsens egen skyld (...) Nå er dette blitt noe du boltrer deg i for din egen fornøyelses skyld. Du har fått et påskudd, kanskje kjærkomment, til å la de villeste driftene i deg løpe løpsk. Du er blitt forgiftet av atmosfæren som dette krapylet har skapt. Han har klart å utløse en fascistisk mentalitet i deg selv" (s. 424).⁵⁰

Han har da også innrømt tidligere - i en annen og uskyldigere sammenheng og i forbindelse med et forhold til en kvinne - at svakhhet virker brutaliserende på ham.

"Det henger sammen med rollen hun spiller. Den er så forbannet

⁴⁸ Men legg merke til ironien i henvisningen til kinosalen. At Jørn slenger ut en slik gutte-bemerkning i nettopp denne situasjonen får noe av bunnen til å falle ut av hans replikk - uten at det dermed er sagt at dette dementerer mandighetsmytens normbærende kraft.

⁴⁹ Enkelte har analysert nettopp den nazistiske "mentalitet" ut fra et slikt perspektiv, bl.a. filosofen Harald Ofstad, som i boken Vår forakt for svakhhet gjør denne til selve grunnsteinen i nazismens vesen - og ideologi.

⁵⁰ Jfr. Finn Alnæs' roman Koloss hvor hovedpersonen Brage Brageson havner i en tilsvarende situasjon som Jørn, og hvor han på samme vis blir tvunget til å tenke gjennom forholdet mellom positiv mandig vitalisme og sadismen - som denne vitalismes "skygge". Se min artikkel "Et spyd i sanden. Om maskulinerne utopier hos Agnar Mykle og Finn Alnæs", Vardøger - 16, 1985, hvor bl.a. denne problematikk drøftes.

konvensjonell. Hun appellerer til et sadistisk instinkt i meg. Hun får meg til å ydmyke seg. (...) det er som om jeg vil ta hevn på henne fordi hun lar seg utnytte" (s. 27).

M.a.o.: Blodtørsten stiger jo mer offeret klynker.

Romanen avslører (og tar avstand fra!) en grumsete understrøm i Jørns karakter, og denne peker direkte inn mot et svakt punkt i selve mandighetsidealet. Sadismen er den mandige vitalismes bakside. Dyrking av styrke må med nødvendighet føre til forakt for svakhet. Jørns forsøk på å rettferdiggjøre sine brutale handlinger ved å henvise til revolusjonen og de moralske prinsipper som må gjelde under denne, rokker ikke ved denne innsikten, men den gir den et mer fatalistisk preg. Revolusjon er nødvendig. Kampen brutaliserer. For å vinne må du gjøre din fiende svak. Kaller svakheten på medlidenhet, står du selv i fare for å bli drept. Sadistiske tilbøyeligheter kan derfor være en styrke i en slik situasjon. Den som lever ved sverd er på ingen måte noen "pasifistisk" roman, men den idealiserer ikke krigsheroismen: den viser hvilke instinkter den utløser og har behov for.

3.2. Autensitet og aktivisme

Jørn reiste ikke til Latin-Amerika bare for å finne en plattform for handling, men også for å lete etter autensitet. På ekte romantisk vis identifiseres det autentiske med det naturlige og det tilbakeliggende: med steder og mennesker som ikke er besmittet av sivilisasjonens u-natur. Reisen til Latin-Amerika framstilles utrykkelig som en tilbaketrekning fra framskrittet og sivilisasjonen - på samme vis som reisen til Nord-Spania ble det i Dødt løp. Tanken er at i de tilbakeliggende latinamerikanske samfunnene lever menneskene på en mer autentisk måte fordi deres livsform ennå ikke er blitt malt i stykker av sivilisasjonenes kvern. De er nok undertrykte og lever i den ytterste fattigdom, men det gjør ikke deres liv mindre "autentisk", og dessuten skaper dette de rette for-

utsetningene for et "autentisk opprør" mot undertrykkerne. Jørn uttrykker disse sammenhengene programmatisk:

"Jeg er lei av å høre hjemme i en kultur som er begynt å flate ut for lenge siden. Den rå uferdigheten i denne del av verden appellerer voldsomt til meg. Praktisk talt alt er ugjort her. Her kunne vi bli autentiske opprørere, istedenfor slike lett-kjøpte alibier for den repressive toleransen som vi fungerer som i Norge" (s. 181).

Derfor reiser Jørn til Latin-Amerika: for å gjenvinne sin autensitet, for å unnsnippe den repressive toleransen og kunne handle som en "autentisk opprører", eller rettere sagt: for å realisere noen fantasier om hvordan man handler "autentisk".

Koblingen til mandighetskulten er klar - og obligatorisk - som i Dødt løp. Enhver dyrking av maskulinistiske idealer bygger på forestillingen om at disse er mer "autentiske" enn den "siviliserte" mansrolle. Sivilisasjonen utgjør en trussel mot mannens "natur", mot det "autentisk" maskuline.⁵¹ Den feminiserer og avheroiserer mannen. Prærien, ødemarken eller jungelen - ikke

⁵¹ Koblingen natur - mandighet - autensitet er obligatorisk i det mytiske univers som Gjelsvik forholder seg til. Den gjenfinnes såvel i den seriøse kunst som i allehånde former for underholdningsindustri og seriell ideologiproduksjon: fra Tarzan-filmer til naturartikler i mannfolkblad. Som allerede nevnt gjør dette mandighetsmytologien til et genuint sivilisasjonskritisk fenomen med dette fenomenens karakteristiske kombinasjon av ideologiske og utopiske elementer, av "ressentiment" og protest. I "Kroppens hevn", Samtiden 6/1986, skriver Trond Berg Eriksen: "Myten om Tarzan (...) dreier seg om (...) kulturens fordervelse og om den brutale livskampens bloddrypende ærlighet. Men det er også en sivilisasjonstrett myte om det enkle og naturlige liv (...)". I Helt i sin tid. På eventyr i kinomørket, Oslo 1990, analyserer Yngve Finslo bl.a. Tarzan-filmene ut fra dette utgangspunkt. Anna Dahlø: Naturens herre. Kulturens slave. Myter, helteskikkelser og fortellermønstre i et mannfolkblad, Oslo 1982, inneholder en analyse av naturartiklene i ukebladet Vi menn hvor det - ikke overraskende - påvises en tilsvarende kobling. Dahlø konkluderer: "Man presenterer en "fri, naturlig og opprinnelig" tilværelse der mannen får utfolde seg i tråd med idealet, og ikke hemmes av byråkrati, teknologi, økonomi, industrialisering eller kvinnekamp" (s. 120).

skrivebordet eller fabrikkhallen - utgjør Mannens "sanne" operasjonsområde. Å søke autensitet er derfor det samme som å søke motstand, handling, kamp. Den autentiske mann er en handlende mann. Ingen "virkelig" mann er passiv.

Ordet autentisk opptrer da også ofte som honnørord i Den som lever ved sverd. Autensitet settes lik en "indre natur" i mannen som det oversiviliserte, kapitalistiske samfunn har fremmedgjort ham fra. Opp mot splittelsen, fragmenteringen og rolletvangen i det moderne samfunn står idealet om det autentiske som noe helt, sammenhengende, oversiktlig.

"Livet virket ytterst meningsfylt og målrettet og oversiktlig. Tonene drysset som skjell fra øynene til folk og fylte hver enkelt med visshet om at han eller hun var en autentisk person, ikke bare en tilfeldig, utflytende skygge på en solstekt kai der man laster en båt med bananer" (s. 157) (min uthevn.).

Å leve autentisk, eller føle at man lever autentisk, kan man altså bare hvis man har lagt sivilisasjonen bak seg. Problemet er imidlertid at man drar sin bakgrunn med seg. Som turist i autensitetens landskap blir man lett til en inautentisk tilskuer. Ufrivillig kommer man til å oppføre seg som en inntrenger. Ufrivillig kommer man til å handle i pakt med den sivilisasjon som man har flyktet fra. Jørn og Siren opplever det særlig i Peru.

"Jørn og Siren går i trengselen på markedet og lar seg overfalle av indianerkvinner som napper Siren i ermet og skriker "Gringa! Cómprame!" De kjøper eldgamle mantas og precolumbianske steiner til spottpris. De tar del i europeernes utplyndring av den peruvianske kulturarven. De går og gasser seg i folkeliv. Men dette er intet folkloristisk tablå. Dette er ikke bare kulisser for en episode i livet til to pene, unge, hvite mennesker. Her leves autentisk liv. Her hersker en motsetningsfylt mangfoldighet, uavhengig av Jørn og Siren" (s. 319) (mine uthevn.).

Men Jørns drøm består i å oppheve denne avstanden og bli ett med det tablå han står som tilskuer til.

"Han hadde følelsen av endelig å forlate den trygge avkroket Norge, pikke hull på det beskyttende skallet turister alltid er kapslet inn i, og ta skrittet over i en verden der han måtte være forberedt på å dele meninger med disse folkene som han var så tiltrukket av. Han kjente en barnslig, og derfor ytterst autentisk trang til å bli partisan. De intense lydene fra den søramerikanske natten virket ikke eksotisk lenger, men nære og kjente" (s. 250f) (mine uthevn.).

Koblingen mellom det barnslige og det autentiske overrasker ikke, den har sterke tradisjoner: barndommens rike har i store deler av den borgerlige litteratur fungert som paradigme på utopien om autensitetens og umiddelbarhetens paradisi før voksenlivets syndefall og utdrivelse. Koblingen til aktivismen er en annen, nesten like produktiv "løsning". I en samtale med Orland diskuterer Jørn "aktivismen som substitutt for religionen" (s. 286). Han tolker Orlandos uttalelser dit hen at denne hyller aktivismen som livsform per se, noe Jørn uttrykker seg skeptisk til. "Du anser vel ikke aktivisme i seg selv for å være et gode? Vi har noe som heter høyrradikalisme, vet du", innvender han mot Orlando (s. 287). I sitt svar forsøker Orlando å "redde" aktivismen nettopp som uttrykk for "autentisk liv" samtidig som han forkaster fascismens "stupide fanatisme" og "forherdede kynisme". Det er verdier i verden som er objektivt onde, hevder han, og de som kjemper for disse verdier er følgelig også objektivt onde. Men selv den aksjonisme som står i det ondes tjeneste, er ikke ond i seg selv. Med denne tvilsomme sofisme forsøker Orlando (og Gjelsvik?) å redde et mandighetsideal som går på tvers av politisk tilhørighet, og som i bunn og grunn er moralsk indifferent.

"Men handlingen, aksjonen, kan de drukne seg hodestups i, den er autentisk (!!!), tanketom og ren. Handlingen er logisk og konsekvent, i motsetning til ideene den vokser ut av (s. 287)

(mine uthevn. og utropstegn).

At honnørordet "autentisk" dukker opp i denne sammenheng er bemerkelsesverdig, og at det kobles sammen med på den ene side det negative adjektivet "tanketom", og på den annen side det positive adjektivet "ren" er enda mer bemerkelseverdig. Det er ikke riktig å oppfatte det som et subtilt uttrykk for en motvillig forståelse for den fascistiske mentalitet. Det er derimot tale om et tankekors som framkommer gjennom den måte romanen forholder seg til det aksjonistiske imperativ på. Det handler om et uløselig problem for den som oppstiller aksjonismen som den mest autentiske form for "væren". Det kan ikke uttrykkes på den sedvanlige enkle formel at hensikten helliger middelet, at aksjonismen bare behøver det "rette" moralske og politiske grunnlag for å kunne rettferdiggjøres. Uansett foreligger det et problem - eller "en fare" - når mannens identitet ensidig knyttes til kamp og handling. Det er den aktivistiske "filosofi"s moralske dilemma. Den som lever ved sverd gir ikke noe svar på dette, selv om fortelleren åpenbart legger distanse til den sadisme som Jørn utfolder som den ytterste konsekvens av sin aktivisme. Og fortelleren viser også det tvetydige i å lengte etter en autentisk livsform hvis reneste uttrykk er den umiddelbare handling. Umiddelbarheten er "tanketom" og moralsk indifferent. At den har en bakside viser Jørns egne handlinger.

Like fullt står det tilbake at romanen formidler en forestilling om at kampen og aksjonismen er de viktigste måter som mannen kan skaffe seg en identitet på. Kampen er ikke bare drevet fram av solidaritet med de undertrykte, tro på en rettferdig idé eller hat til de som utbytter andre. Idealet og farsfiguren Orlando gir uttrykk for at andre motiver er vel så viktige:

"Jeg kjemper. Jeg blir drevet fram av en mer eller mindre helhjertet aggresjon mot uretten. Men samtidig kjemper jeg fordi kampen gir meg en identitet. Å kjempe er en måte å knipe

seg selv i armen for å kjenne at man eksisterer. Mennesket står alltid i fare for å flyte ut og gå i oppløsning. Identifikasjon er vårt største personlige problem etter sulten og døden. Kampen for en klart definert ideologi; mot en klart definert fiende, har en uvurderlig terapeutisk betydning for alle som ikke resignerer og lar verdens overveldende elendighet valse seg ned eller avstumpe seg" (s. 281) (mine uthevn.).

Å kjempe vil si det samme som å dramatisere sin egen tilværelse. Kampen skaper sammenheng og formidler dermed også en identitetsfølelse. Vi må ikke glemme, belærer Orlando Jørn, "at en av de mest positive drivkreftene i mennesket er et voldsomt behov for å dramatisere sin egen tilværelse. Å gi livet et handlingsmettet innhold kan utslette meningsløsheten, eller drukne den i det minste. Hvis ingenting skjer, konstruerer vi et dramatisk fundament i fantasien" (s. 281) (min uthevn.).

Men som allerede nevnt følger den menneskelige handling aldri en lineær subjekt/objekt-struktur. Menneskets vilje, ønsker og drifter er styrt av en tredje instans: en modell eller en "mediator" som formidler mellom subjektets begjær etter å besitte et objekt og objektet for dette begjær. Jørns interne modell er Orlando: Han er inkarnasjonen av den romantiske forestilling om det autentiske handlingsmenneske. Hans eksterne modeller er alle de fiktive heroer som befolker de fiksjoner gjennom hvilke han betrakter verden og virkeligheten. Hans forestilling om det autentiske menneske er m.a.o en modellstyrt forestilling. Autensitet er noe han tillegger visse miljøer og personer, ikke en immanent egenskap ved de objekter han "begjærer". Det er det mål som han anlegger på tilværelsen og ved hvis hjelp han skiller det sanne fra det falske og det gode fra det onde.

Gang på gang demonstrerer forfatteren at denne forestilling er formidlet gjennom fiksjonenes mytiske og romantiske gestalteringer av et absolutt "fritt", "naturlig", "instinktivt" og "autentisk" menneske som har muligheter for selv å iscenesette

sitt liv. Hele mandighetskulten hviler nettopp på en slik illusjon, en illusjon som romanen nettopp avslører som det den er. Jørn er en imitator, han handler ikke som en helt, han forsøker å handle som om han var en helt. Han har alltid modellen i bakhodet. Det er denne modellen som iscenesetter hans handlinger. Når det begynner å røyne på, "tre(r) (han) inn i en rolle som hører hjemme i tegneseriene eller i eventyret eller i en annen tid" (s. 399). Når han forholder seg til og handler i verden, skjer det ikke instinktivt og umiddelbart, men modellstyrt og rollebestemt. Også den "autentiske", "frie" handling er en del av en rolleadferd. "(Han) fulgte instinkter som var podet inn i ham via hundre westernfilmer" (s. 229) - "For en gangs skyld kunne han leke at han var seg selv. Han var helt sin egen mann; i en nådetilstand for det vestorienterte menneske" (s. 282) (mine uthevn.). Men når han var "helt sin egen mann", så var det de hundre cowboyfilmers mann han var: han var seg selv som duplikat av fiksjonenes bilde av en mann som er seg selv. Det er denne bevissthet om medieringens problematikk som gjør Den som lever ved sverd til noe mer enn en naiv, revolusjonsromantisk flukt fra "en triviell hverdag med bekymringer over økonomi, samliv og småunger og inn i en verden der det umulige blir mulig"⁵²

Forfatteren bader ikke bare i fluktens elv, han står samtidig på bredden og studerer både elven og den som svømmer i den. Forskjellen mellom Geir i Dødt løp og Jørn i Den som lever ved sverd består i hovedsak i at Jørn, i motsetning til Geir, aldri tematiserer enn si plages av at han bedriver plagiat. Geir hadde distanse til seg selv, det har ikke Jørn. Geir innså at han var plaget av et farskompleks, det gjør ikke Jørn. Jørns idealisering av Orlando som venn og revolusjonært forbilde representerer et forsøk på å skjule og overvinne det ødipale drama som utspilles i Dødt løp.

Men at Jørn er mer naiv enn Geir betyr ikke at forfatteren av

⁵² Rønning, op.cit. s. 76.

Dødt løp er mindre naiv enn forfatteren av Den som lever ved sverd. Tekst- og genrebevisstheten er i en viss forstand til og med sterkere i den siste romanen, og det er nettopp denne bevissthet som "redder" romanen fra en naiv romantikk. Forfatterens spill med forskjellige fiksjonsnivå i teksten avslører en hovedperson som er enda mer sine myters fange eller marionett enn Geir var.

Den som lever ved sverd er en pikaresk roman, en reise-skildring, en spenningsroman. Eller retter sagt: Gjelsvik utnytter disse genrene til å tematisere hovedpersonens fascinasjon av nettopp disse genre, men ikke parodisk, slik Cervantes gjør i Don Quijote. Som Cervantes' helt har forlest seg på ridderromaner, har Jørn forsett seg på spennings- og cowboyfilmer. Likevel ser ikke Jørn verden som en kopi av fiksjonene og fiender der hvor det bare er vindmøller. Han lengter derimot etter og oppsøker en verden og et landskap som kan tjene som kulisser for heroiske poseringer, en verden hvor han kan sette seg selv i scene som helt i et univers som er et speil av fiksjonene. Det heter om Jørn at han "alltid (har) vært avhengig av å se verden gjennom et filter (...)" (s. 30). Dette "filter" er identisk med de mytiske mønstre som finnes i de fiksjoner han har forsett og forlest seg på. Derfor opplever han virkeligheten som et speil av fiksjonene, og ikke omvendt:

"Akkurat som i filmene, tenkte Jørn, på febrilsk jakt etter distanserende effekter. Det berømmelige bakværelset. Glem ikke et øyeblikk hvem du er: Humphrey Bogart, liten av vekst og stor i kjeften" (s. 213).

Han ser verden og føler at han har "en cowboyfilm gående i hodet hele tiden" (s. 296). Han og Siren "kunne godt vært helten og heltinnen i en italiensk film fra tidlig på sekstitallet" (s. 185), og han føler seg "hensatt til en roman av Garcia Márques" (s. 187).

Romanen beskriver en konkret reise hvor Jørn i begynnelsen først og fremst er en ivrig observatør, men hvor han etterhvert som boka endrer karakter fra reiseskildring til spenningsroman blir aktør. Det er m.a.o. også tale om en reise inn i en fiksjon hvor fiksjon og virkelighet faller sammen, og Jørn blir hovedpersonen i en ny fiksjon som er en blåkopi av de fiksjoner som fikk ham til å legge ut på en reise for å sjekke om virkeligheten stemte med fiksjonene. Og det kommer til å vise seg på nytt og på nytt at det var "akkurat som i filmene" (s. 212) - "Hele turen var i ferd med å utvikle seg til en middelmådig roman, thriller eller såpeopera" (s. 351), konstaterer da også Jørn.

I en av de mange farlige situasjonene som Jørn og Siren dumper opp i, tenker Jørn: "Hadde det vært en roman av Dashiell Hammett, ville de vært på vei lukt i fellen" (s. 194). Det er de selvfølgelig (genre)konsekvent nok også. Når Jørn til slutt forsøker å yte motstand mot fiksjonenes strukturering av hans verden, er det for sent. Virkeligheten er blitt en amerikansk B-film. "Jeg vil nødig høres ut som helten i en amerikansk B-film. Men det er en B-film vi har dumpet oppi nå" (s. 411). Til slutt tar fiksjonen livet av ham. Han er blitt et offer for sin egen forveksling.

Jørns binding til mytene og rollene stilles i kontrast til Sirens påståtte frihet innenfor det maskuline univers som romanen framstiller. Siren er en perfekt reisekompanjong for Jørn, ikke fordi hun passivt godtar Jørns maskulinistiske drømmeverden, men fordi hun har en eventyrlyst og en anti-borgerlig innstilling som kan måle seg med Jørns. Slik sett tjener hun som et positivt motbilde til den passive kvinne. Forfatterens mål er å trekke kvinnen inn i det univers som mannen til nå nærmest har monopolisert. Dette skal skje uten at hennes kvinnelighet går tapt. Men fordi hun ikke bærer på den samme mytologiske ballasten som mannen gjør (innenfor akkurat dette univers), står hun fritt - dette er romanens grunnleggende postulat om kjønnsforskjellen. Hun har ingen modell som

stiller seg formidlende mellom hennes begjær og det objekt hun begjærer: det eventyrlige liv. Hun kan stadig skride utover seg selv, fordi for kvinner er dette univers et jomfruelig område som ennå ikke er gjennomskåret av fast optrukne ruteveier.

"Men Siren, som ikke var belemret med en blåkopi av den maskuline urmytologien i bakhodet, hadde en mye renere opplevelse av å krysse en grense. Hun red ikke i andres fotefar. Hun smeltet ikke sammen med en eldgammel rolle. Hun skred utover seg selv, og var meget lykkelig" (s. 282).

Og dette er Gjelsviks innlegg i debatten om de myke verdier og kvinnefrigjøring. Mens kvinner stiller ubelastet opp på de arenaer hvor de "siviliserte" og borgerlige verdier og krav er satt ut av spill, stiller mannen opp som en ufri mytedyrker, belastet med myter som han verken kan eller vil fri seg fra: en sprellende fisk i sine egne myters garn. Paradoksalt nok er det derfor mandighetsreligionens disippel, Jørn, som omkommer innenfor det maskuline myteunivers som romanen på samme tid er en blåkopi av og forholder seg kritisk til. Men det er bare tilsynelatende paradoksalt. Han overlever ikke, nettopp fordi han er ett med dette univers, og ikke har noe liv utenfor det. Slik forstått er det innenfor fiksjonsspillet logikk bare "naturlig" at han omkommer, at forfatteren kvitter seg med sin "helt". Jørn har lyktes med det han ønsket: å gjøre livet sitt til en B-film. Det koster ham livet.

Margrethe S. Skeie:

OM TRAGEDIENS KONVENSJONER I JOHAN HERMAN WESSELS KÆRLIGHED
UDEN STRØMPER

En viktig side ved den franske klassisismens syn på litteraturen er at genrenes egenart ble så sterkt poengtert. Grensene mellom genrene ble oppfattet som naturgitte og uoverstigelige, og man fant frem til formelle særtrekk som kunne karakterisere og definere hver genre. Det jeg har forsøkt under arbeidet med *Kærlighed uden Strømper* (KuS), er å spore opp noen av tragediens karakteristika i Wessels stykke og undersøke hva som er skjedd med dem på veien fra tragedie til parodi. Men før jeg kommer inn på drøftingen av disse parallellene, blir jeg nødt til å se litt nærmere på strukturen i KuS.

Stykket handler om hvorledes skreddersvennen Johan og hans forlovede, Grete, forsøker å få giftet seg. Fordi det må skje innen kvelden, blir Johan nødt til å stjele et par strømper. Da tyveriet avsløres, begår alle de impliserte personer selvmord. Det som er avgjørende for handlingens utvikling, er at Grete og Johan har fått det for seg at de må opptre som tragediehelter. Det er deres underkastelse under de formale konvensjoners tvang som får handlingen til å ta de helt absurde vendinger.

En kan si at handlingen i KuS foregår på tre plan. På ett plan, vi kan kalle det skredderplanet, handler det om små mennesker som har satt seg fore å agere storslagne helter. Dette innebærer at de oppfører er spill for seg selv, med seg selv både som aktører og skuespillere. I dette spillet, som jeg vil kalle helteplanet, er for eksempel Johan ikke skredder lenger, men helt, og handlingen dreier seg om hans undergang formedelst elskovs makt og skjebnens luner. Men under skredderplanet igjen ligger et plan hvor de samme personer betrakter rollene sine utenfra. Dette kommer særlig tydelig frem i epilogen.

Aktørenes situasjon på skredderplanet minner ikke så lite om situasjonen til den som skal spille *commedia dell'arte*. I denne komedieformen spiller man uten manuskript, men skuespillerne har likevel atskillige støttepunkter for sin improvisasjon. For det første er hele handlingsgangen fastlagt på forhånd. I KuS er det først og fremst Gretes drøm som danner rammen for handlingens utvikling. Rollene i *commedia dell'arte* er faste figurer, hvis karakter og funksjon alltid er den samme. Også personene i KuS former sine helteroller etter et kjent forelegg. Dessuten finnes i *commedia dell'arte* de såkalte "lazzi" som er avtalte vitser skuespillerne har å falle tilbake på for å få en pause i improvisasjonen. På lignende måte brukes av og til ariene i KuS. I de mest rådløse øyeblikk kan man synge en arie og få en liten tenkepause. Eller man kan tenke seg om mens man lytter til en av de andres sang, slik som når Jespers anelse får tid til å manifestere seg til en mistanke mens Mads synger arien om fluer og sitt blod.

Men i de alminnelige syngespill pleier ikke ariene å trekkes inn i handlingen på denne måten. Det vanlige er at personene trer ut av handlingen for å synge sine arier. Det innebærer at handlingen tar et midlertidig opphold, og at de andre aktørene på scenen må finne seg i å tre i bakgrunnen et øyeblikk. At Wessel iblant lar ariene gå inn som en del av handlingen i KuS, er ett av flere eksempler på at han i sin parodi leker med flere konvensjoner enn bare tragediens.

Vekselspillet mellom de tre planene i KuS retter oppmerksomheten mot forholdet mellom fiksjonen i teaterstykket selv, og den underliggende virkelighet. Det er her det tredje planet har sin viktigste funksjon. Enkelte replikker har perspektiver som når ut over både helte- og skredderplanet. Når for eksempel Grete sier: "Dog, hvorom alting er, så går jeg nu min vej", høres det ut som hun leser en sceneanvisning høyt. Men i så fall er det ikke en sceneanvisning myntet spesielt på heltinnen Grete.

Både heltinnen og Grete selv går jo sin vei. Det samme perspektivet anlegger Mette når hun sier til seg selv at hun ikke behøver å fortelle seg selv hva hun mente med det hun nettopp sa til seg selv - "thi jeg jo ene er, og ingen har mig hørt". Men publikum har hørt Mette. Når Mette betrakter seg selv innenfor fiksjonen, er hun alene. Men skuespilleren som spiller Mette, vet at publikum er til stede. Paradokset ligger i at det er den fiktive Mette som anlegger begge synsvinklene. Særlig i epilogen kommer dette utvidede perspektiv til uttrykk. Merkur vekker de døde personene til live igjen, noe de selv finner helt unødvendig. Alle vet jo at folk som er døde i løpet av stykket, reiser seg igjen med det samme teppet faller. Her blir det helt åpenbart at de er tilskuere til sin egen forestilling. De betrakter seg selv fra en synsvinkel utenfor den fiksjonen de er en del av. Mer gjennomført er selvbeskuelsen i forholdet mellom skredderplan og helteplan. Personene er svært oppmerksomme på at de spiller roller. De gir seg selv og hverandre fortløpende instruksjon og kritikk av rolleutførelsene. Særlig Mette er en aktiv kommentator. Det er hun som instruerer Johan i hvordan man stjeler som en helt, og som irettesetter Grete når hun mener venninnen har for mange anelser i forhold til forskriftene. Johan er den som i begynnelsen trenger mest til instruksjon, og Mads legger mye omtanke i å instruere seg selv.

Det absurde består i at de tre planene behandles av aktørene som om de var ett; de smelter sammen til en absolutt fornuftsstridig legering, som i seg selv skaper komikk. For eksempel var et "spill i spillet" ikke noe ukjent begrep hos klassisistene, iallfall ikke i komediene. Når Jeppe går med på at han er baron, oppstår den samme situasjonen som i KuS: Hovedpersonen opptrer i en spilt utgave av seg selv. Mens personene i KuS forsøker å forene sine to identiteter, holder Jeppe dem atskilt. Fordi han bevarer sin fornuft, aksepterer han ikke noe mer enn at han er en forrykt baron som innbiller seg at han er bonde. Han holder fast ved at den ene av hans to identi-

teter er påtatt. Men personene i KuS finner et absurd samsvar mellom seg selv og det forbildet de forgjeves forsøker å etterligne. De merker selv at det ikke faller dem naturlig å te seg etter det mønsteret de tilstreber. Ellers hadde de ikke behøvd å gi hverandre instruksjon. Mads er vedvarende bekymret for at han ikke er ulykkelig nok. Likevel hersker det alminnelig enighet om at de alle er helter. Selv publikum går med på det. For i og med at hovedpersonene i sørgespill kalles helter, er jo heltebetegnelsen berettiget også for Grete, Johan og Mads. Men fordi de blander sammen den dramaturgiske og den personkarakteriserende betydningen av ordet, legger de mer i begrepet enn de har grunn til. Dermed blir de nødt til å fremvise en rekke moralske dyder de slett ikke har.

Fordi personene på scenen er så oppmerksomme på at de spiller roller, blir tilskuerne det også. Slik henledes tilskuernes oppmerksomhet mot skuespillet som fiksjon. Klassisistisk dramatikkk ønsket ikke å konfrontere sine tilskuere med et slikt faktum. Det ville ha forstyrret tilskuerens innlevelse i handlingen. Og var det noe de klassisistiske tragedieforfattere ønsket å unngå, så var det at noe skulle forstyrre tilskuerens innlevelse. Fra vår egen tid kjenner vi Bertolt Brechts teorier om teateret, som blant annet gikk ut på at tilskueren skulle forhindres fra å leve seg inn i stoffet. Vi bruker også begrepet romantisk ironi, som nettopp betegner en måte dikteren lar fiksjonaliteten tre frem i lyset på. Men på Wessels tid var slike effekter utelukket fra seriøst teater. I komikkens tjeneste var de derimot mer anvendelige.

De tre enheter er knapt til å komme utenom i en ekte tragedie. Det er de ikke i KuS heller. Når det gjelder stedets enhet, råder det en viss uenighet om hvorledes den er gjennomført. Francis Bull mener at hele skuespillet foregår i den samme dekorasjonen, det vil si i en og samme stue, og at dette impliserer en absurd boform. Ida Falbe-Hansen antar at scenebildet må ha forestilt det tradisjo-

nelle gatepartiet med Mads og Gretes hus overfor hverandre. En slik gatescene var en særdeles vanlig og praktisk dekorasjon som ga handlingen et visst rom for forflytning, samtidig som gaten mellom to av hovedpersonenes hjem var et sted det ville falle naturlig for aktørene å møtes. Det blir også hevdet at kravet om stedets enhet bare innebærer at handlingen må være av en slik art at stedet den foregår på, blir uten betydning. De nødvendige rekvisitter kan dermed bringes inn uten at det føles unaturlig eller påfallende. Noe radikalt scenskifte gjør iallfall ikke handlingen i KuS krav på. Med mindre man støtter Francis Bulls tolkning, må man vel si at Wessel ikke gjør noe stort poeng av kravet om stedets enhet.

Tidens og handlingens enhet blir derimot nesten eksplisitt formulert av gespenstet i Gretes drøm. Allerede i skuespilletts første vers gjøres det uttrykkelig klart at handlingen kommer til å dreie seg om hvordan man skal få Grete gift før kvelden er omme. Selvmordene kan derfor ses på som en siste utvei for å få drømmen til å gå i oppfyllelse. Bare hvis Grete er død ved siste teppefall, kan man være helt sikker på at hun aldri blir gift siden heller.

De tre enheter har iallfall én iøyenfallende funksjon. De bidrar til å skjære bort alle uvesentligheter. Ingen ting får bli med som trekker oppmerksomheten bort fra den sentrale handlingen. Handlingen i KuS er konsentrert om én eneste problemstilling. Likevel må man si at all spisingen i 5. Optog kommer som et distraherende element. Først setter Mads til side sine planer om å avsløre Johan fordi han skal spise kål. Etterpå, midt under avsløringen, dramaets store krise, får Grete lyst på flesk og erter. Så står hun da og spiser erter mens hennes helt demaskeres og hennes verden faller i grus. Selv idet de stikker kniven i eget bryst, har de alle sammen åndsnærværelse til å få sendt ertefatet fra seg. Her er det, som så ofte i KuS, sammenfallet mellom helte- og skredderplanet som skaper komikken. På den ene side uttrykker personene

heltens voldsomme sinnsopprør, og på den andre side at de er helt uberørte. Men utover dette kan jeg ikke se at det gjøres løyer med tragediens krav om konsentrasjon.

Dette kravet bør dessuten ses i sammenheng med kravet om sannsynlighet, som ble betraktet som en forutsetning for at tilskueren kan leve med i handlingen. Klassisismens teoretikere mente gjerne at det ikke måtte være et altfor tydelig misforhold mellom det som foregikk på scenen, og tilskuerens egen situasjon i salen. Hvis for eksempel personer eldes for tilskuernes øyne, vil det straks føles uvirkelig fordi tilskuernes fornuft ikke kan gå med på forandringen. Virkelighetsillusjonen fordrer at enhetene overholdes. I denne sammenhengen er det verdt å merke seg at når Gretes drøm blir så viktig for handlingen som den gjør, er det nettopp fordi virkeligheten fornektes. Det virkeligheten fordrer av et fornuftig, ungt menneske i Gretes situasjon, er at hun lar drøm være drøm og fortsetter å leve et normalt liv. Men Grete tar sin drøm dødsens alvorlig: "Så skal jeg aldri skue det håp opfyldt hvorpå jeg byggede så tryg", og påtar seg straks ansvaret for at spådommen skal gå i oppfyllelse.

Teoretikerne stilte også krav til sømmeligheten i tragedien. I denne forbindelse skilte man mellom indre og ytre sømmelighet. Det de kalte ytre sømmelighet var det som kom nærmest den betydningen ordet har i dagens norsk. Tilskuerne måtte ikke møte på scenen noe de fant sjokkerende eller anstøtelig. Forbrytelser ble derfor smuglet inn i dramaet ved at de ble formidlet av en budbringer som med sin kunstferdige fortelling brakte det nedrige opp på et høyere stilnivå. Dette grepet benytter også Wessel seg av. Stykkets laveste og usleste handling, strømpetyveriet, foregår utenfor scenen.

Den indre sømmelighet var av en annen art og hang sammen med kravet om sannsynlighet. Publikum skulle heller ikke kunne forskrekkes over at det de fikk å se, var i strid med deres forventninger til genren. Som jeg alt har nevnt,

ble genrene definert på grunnlag av formelle prinsipper, som nærmest var de identifiserende egenskaper ved deres vesen. Kravet om indre sømmelighet innebar at ethvert verk skulle holde seg innenfor sine grenser, og at alle tilløp til genreblanding ble betraktet som en svakhet ved verket.

Jeg har alt vært inne på at Wessels parodi også rammer syngespillet. Og så vidt jeg kan se, er det dessuten atskillig i stykket som leder tankene i retning av komediens genrekonvensjoner. Det hjemlige og danske miljøet vekker hos en klassisist straks forventninger om komedie. Men det er vanskelig å si om de komiske virkningene som oppstår i sammenstøtet mellom helteplan og skredderplan bare skyldes at parodien trekker den tragiske handlingen ned på et banalt og hverdagslig plan, eller om det også er genrene tragedie og komedie som støter sammen. Imidlertid er handlingen i KuS langt på vei bygget over komediens lest. Komedier handler ofte om kjærestepar som står overfor en tilsynelatende uoverstigelig hindring før de kan gifte seg. Intrigen går da ut på å få ryddet denne hindringen av veien. En annen type komedier handler om personer som er latterlige fordi de har en eller annen fiks idé. Dette stemmer godt med handlingen i KuS også.

Den indre konflikt betones i tragedien sterkere enn den ytre handling. De ytre begivenheter skal først og fremst avspeile og belyse den indre sjelestrid. Den ytre handling er de dramatiske ytre følger av en indre kamp. I KuS er det derimot omvendt. Det springende punkt er spørsmålet om Grete og Johan skal bli gift. Men fordi det haster så veldig, og fordi de legger så stor vekt på ytre formaliteter, er det ekteskapsinngåelsen som handling som kommer i fokus, og kjærligheten trenges i bakgrunnen. Grete er jo til og med rede til å gifte seg med Mads i stedet, bare for å få tak i en brudgom. Det alles bestrebelser er rettet mot, er den handlingen som skal foregå i kirken. En formell handling, som må foretas i løpet av et gitt tidsrom, tar kjærlighetens plass som drivkraft for utviklingen i stykket.

Men det Wessel parodierer fremfor alt, er tragediens trang til å heve seg opp over hverdagen. Den tragiske helt er allmennmenneskelig i den forstand at han er et bilde på mennesket i en eksistensiell konflikt. Men samtidig er han et overmenneske. Man mente at tragedien var nødt til å handle om mennesker av større dimensjoner enn den alminnelige borger, dersom publikum skulle kunne oppleve den ønskede lutring av sine egne følelser. Den tragiske helt er allmennmenneskelig, et bilde på mennesket i en eksistensiell konflikt. Wessel lar sine små og enkle hverdagsmennesker gi til beste de samme ytre manifestasjoner av følelser som den storslagne tragediehelt ville gjort i en ganske annen situasjon. Og de gjør sitt beste for å fylle formen med det banale, hverdagslige stoff de disponerer over. Det er interessant å se hvordan formen er overordnet stoffet - da Grete går og er lei seg for at hun skal gifte seg med en mann hun ikke vil ha, beroliger Mette henne med at det hun føler, bare er alminnelig "afsky". Hadde det derimot dreiet seg om hva Mette kaller "en riktig anelse", ville det vært større grunn til uro. Og da hele selskapet til slutt stikker seg med kniv, har de jo mistet enhver forankring i virkeligheten.

Ser man nærmere på de heltekriteriene personene i KuS har satt seg fore å leve etter, finner man ut at de er karikert på forskjellige måter. Jeg har alt vært inne på at når Grete tror på drømmen sin, er det et brudd med både fornuft og realitet. Men hun reagerer heller ikke slik man venter av en tragisk heltinne. I en tragedie vil en som får vite at en katastrofe truer ham, forsøke å gardere seg mot den. Ødipus rømte hjemmefra for å være sikker på å slippe unna oraklets spådom. Likevel ble han innhentet av sin skjebne. Grete er den eneste jeg vet om som straks legger alt annet til side og setter himmel og jord i bevegelse for å få sin skjebne til å gå i oppfyllelse.

Nå har Wessel gjort en vri på spådommen også. Den varsler ikke nettopp om en uavvendelig katastrofe, men setter opp to alternative utganger. Oraklet ga ikke Ødipus noe valg.

Han gjorde hva han kunne for å avverge katastrofen, men det viste seg til slutt at den var uavvendelig. Annerledes er det med Grete. Gretes gespenst har bare sagt at hun enten blir gift eller ikke gift, og at hvis hun vil bli gift, må hun skynde seg. Selvfølgelig setter dette Grete under et visst press, men hvor skjebnetung er i grunnen en spådom som lar utfallet være opp til den som blir spådd? Og hvor skjebnesvangre følger kan egentlig denne spådommen få? Det er Grete selv som ved en logisk feilslutning greier å bevise at hvis hun ikke blir gift, så må hun også dø. Ironisk nok er det faktisk det som blir det endelige utfallet. I Gretes univers blir man altså innhentet av sin skjebne selv om man har skapt den selv.

Forestillingen om skjebnens avgjørende makt over menneskelivet blir også forvrengt i KuS. Mads er den som har den mest håndfaste skjebnetro: "Men tager jeg ej fejl, en skæbne eller ånd, jeg ved ej hvem af to, tilbageholdt min hånd". Dessuten går Mads' tro på skjebnen over til å bli ren ansvarsfraskrivelse: "Vel sandt, du mig forskødt; men det er kun en skæbne mod hvilken du omsonst, og jeg mig ville væbne". Grete er av den samme oppfatning: "når helte fejl begå, er skæbnen gjerningsmanden". Man merker forøvrig av argumentasjonen i hele stykket at de alle er lite lystne på å ta ansvaret for sine egne valg, men prøver å gi beslutningene skinn av uavvendelighet og forutbestemmelse.

En tilsvarende uvilje til å påta seg skyld for det gale man gjør, spores i synet på kjærligheten. Det at Johan elsker Grete, gir ham en slags generelt amnesti. Grete sier selv: "Johan, som elsker mig, kan ej strafværdig være." I kraft av at han elsker, er han unnskyldt og frifunnet på forhånd. Mette vil at han skal fremvise vaklen mellom dyd og elskov før han stjeler strømpene; det er den heltemodige måten å synde på. Det at Johan kan vise til at hans elskov har seiret over dyden, legitimerer i en viss henseende hans forbrytelse. Jeg tror det må

være fordi kjærligheten så ofte forekommer i tragediene at den får så høy status i KuS også. For en tragedieforfatter har kjærligheten to store fortrinn. Det ene er at forfatteren med forholdsvis enkle grep kan sørge for at kjærligheten kommer i konflikt med heltens samvittighet og pliktfølelse. Man kan uten videre godta at helten er ulykkelig forelsket. Andre lidenskaper må som regel ha en eller annen form for berettigelse. Dessuten er publikum gjerne sympatisk innstilt til en forelsket person. Boileau sier: "En følsom skildring av denne lidenskap er den sikreste vei til hjertene: jeg er helt enig i at man skildrer heltene forelskede." Når kjærligheten er et så hyppig anvendt motiv i tragediene, er det ikke uventet at personene i KuS oppfatter den som et av de sikreste heltekriterier. Og det kan tenkes at det generelle amnesti som gis Johan av Grete og Mette, henger sammen med dette. Tankegangen deres kan være omtrent slik: "Johan elsker Grete, så han er helt. Da er han også et moralsk høyverdig individ, og har ikke gjort noe galt."

Men det de betrakter som det aller mest avgjørende heltekriteriet, er evnen til å tale i den høye stil. Den tragiske helt er, som nevnt, av overmenneskelige dimensjoner, og det avspeiles også i hans tale. Hans heltestatus er ikke avhengig av hans talekunst og at han taler på vers, men det er med på å gjøre hans overmenneskelighet sannsynlig. I KuS, derimot, gir språkføringen ikke bare troverdighet, den oppfattes likefrem som et bevis på heltemot. Da Johan er blitt beskyldt for tyveri, har han én sjanse til å avvise beskyldningene, "at vise heltemod". Gretes reaksjon på det han sier da, viser hvor mye man legger i evnen til språklig utbrodering: "Så meget ved jeg dog, at aldrig nogen tyv kan føre sådant sprog. Hvor heltemæssigt, stolt --". Versemålet tillegges ikke den samme betydning som ordvalg og stilfigurer. Det faller dem altfor lett til å få en slik status. I KuS taler de like naturlig i aleksandrinere som det de gjør i et hvilket som helst ekte sørgespill. Retorikken volder derimot atskillig mer besvær. De mange språklige stil-

bruddene er naturligvis morsomme i seg selv. Men det er gjennom dem man særlig tydelig merker virkningene av sammenstøtet mellom helteplan og skredderplan.

At nettopp språket tillegges så stor betydning, er ikke overraskende. Det er til og med en språklig misforståelse, det vil si en feiltolkning av ordet "helt", som er årsaken til at det overhodet etableres noe helteplan. Tankegangen til personene i KuS ser ut til å være at man gir tingene deres kvaliteter ved det navnet man setter på dem. Ved å benevne Johan som helt, plasserer man ham på helteplanet og gir ham derved moralsk høyverdige egenskaper, jf. Mads: "så er Johan en helt og kan ej være tyv". Og språket får en viktig funksjon fordi det nettopp er ved hjelp av uttrykksformene at de gjør seg selv til helter. De ytre manifestasjoner av følelser tar de ekte følelsenes plass. For eksempel ser de det som en passende måte å uttrykke sjalusi på at man går løs på vennen sin i den hensikt å drepe ham. At uttrykksformen forandrer innholdet i det man uttrykker, finnes det flere eksempler på. Da Johan begår selvmord, blir han plutselig helt igjen, og Grete elsker ham allikevel. Gretes påstand om at hun må dø hvis hun ikke blir gift, blir akseptabel for Mette og henne selv fordi den presenteres som konklusjon på et logisk resonnement. At resonnementet ikke er logisk gyldig, teller ikke så mye. Grete bruker logikken nærmest som et stilistisk virkemiddel.

De moralske egenskaper som vanligvis tillegges dem man kaller helter, får også sin spesielle vri i KuS. Høy moral, tapperhet, visdom, storsinn osv. er ikke de mest fremtredende egenskaper hos verken Johan, Mads eller Grete. Heltens rettskaffenhet blir i KuS til en nokså tøyelig moral. Grete synes det er helt i orden å gjette hvor Johan har fått strømpene fra, men hun passer nøye på at det ikke blir fortalt henne i klare, utveitydige ordelag. Protagonisten er ingen tapper kriger, men en feig helt. Selv da han er på sitt aller mest heltemodige, midt i den store kamponologen, presterer han å si: "Jeg

ellers plejer gå derfra, hvor slagsmål er". Istedenfor å vise storsinn ved å låne strømper til sin rival, skylder Mads på at en slik gjerning ville være "dårekistegal" og nekter.

Andre heltekriterier kunne utvilsomt også vært trukket frem, men jeg tror vi har nok til å se konturene av et mønster. Johan, Mads og Grete er ikke overmenneskelige, de er bare allmenmenneskelige. Og det er de ikke i kraft av å representere mennesket i en tidløs, eksistensiell konflikt. Det er ikke i denne forstand man kan si at tilskuerne får se seg selv på scenen. Heltene i Wessels sørgespill er allmenmenneskelige i tråd med komediens forskrifter. Komediene fremviser menneskelige feil og dårskaper slik at det publikum ler av, er å se sine egne svakheter forsterket og latterliggjort på scenen. Hovedmønsteret i Wessels omdanning av de heltemessige dyder jeg har omtalt her, er at dydene gjøres om til alminnelige, menneskelige svakheter. Skjebnens makt og kjærlighetens blir midler til å fraskrive seg ansvar for sine gjerninger og til å kamuflere sine valg. Rettshaffenheten er føyelig nok til å kunne tilpasses ens egne ønsker og behov. Tapperhet blir feighet, og det rene moteslaveri tar ærens plass. Helteplanets dyder omdannes så de svarer til skredderplanets realiteter.

Det går altså tydelig frem at Wessel har overholdt noen av tragediens konvensjoner, mens han har brutt andre. De han overholder, er først og fremst de ytre, formelle krav. Skuespillet har fem akter, handlingen er godt konsentrert, og kravet om de tre enheter er langt på vei overholdt. Tragediens versemål er også gjennomført. Stykket har få personer, bare de tre som er involvert i sjalusidramaet og deres fortrolige. De konvensjonene Wessel har lekt seg mest med, er de som angår innholdet i stykket: handlingen og personkarakteristikken. Her har han også et stykke på vei blandet inn komediestoff: Den ytre handling blir den sentrale fordi det dreier seg om å skaffe til veie først en brudgom, siden et par strømper. Handlingen tar utgangs-

punkt i at personene, for sikkerhets skyld alle sammen, har en bestemt fiks idé, og det er publikums egne svakheter som aksentueres og latterliggjøres på scenen.

Det at innholdet og formen passer så dårlig til hverandre, gjør at begge deler kommer i fokus. I og med at lett gjenkjennelige, menneskelige svakheter ikles en storslagen, tragisk form, blir både menneskenes forstilling og tragediens form emne for skuespillet.

Bibliografi:

Johan Herman Wessel: Kærlighed uden Strømper, utg. av Dansk lærerforeningen med kommentar av Alf Henriques, Kbh 1974

Truls Winther: Den franske klassisisme. Menneskebilde og litteratursyn. Oslo 1980

Nicolas Boileau: Diktningens kunst. Tredje sang. Norsk oversettelse Oslo 1967

Ida Falbe-Hansen: Kætterske tanker om Kærlighed uden Strømper. Edda 1920

Daniel Haakonsen: Johan Herman Wesse.. Edda 1954

NERVØS SPENNING - UNDERFUNDIG HUMOR.

ARTHUR OMRES NOVELLER ¹

I tittelen på denne forelesinga om Arthur Omres noveller har eg i stikkords form antyda ei todeling i forfattarskapen som nærmast har med forfattarholdning å gjere. Stikkorda "nervøs spenning" - og "underfundig humor" er ikkje meint å skulle summere opp kvintessensen i Omres noveller, men vel å peike på noko vesentleg. Eg kjem til å bruke desse stikkorda i ein analyse av nokre novelletekstar. Ramma for denne forelesinga set visse grenser for kor uttømande analysane kan vere, og kor mange noveller det er mogleg å seie noko om. Heller enn å fare flyktig over fleire, vil eg seie meir om få - jamvel om eg likevel ikkje innbiller meg å ha sagt alt om Omres noveller etter denne gjennomgangen.

Eg synest også det er nødvendig å plassere Omres noveller i ein litteraturhistorisk samanheng, dvs. i nokon grad sjå dei i samband med forfattarskapen, tida - og med litterære impulsar og tradisjonar som forfattaren byggjer på. Eg vil kome tilbake til dette i samband med drøftinga av novellene.

Ei av Arthur Omres noveller handlar om kor forskjellig litterær smak folk kan ha. ² Eg-forteljaren i novella har skrive ein roman som han lar diverse personar lese i manuskript. Etter kvart forstår han at lesarane vurderer romanen som god dersom dei meiner den er i samsvar med egne erfaringar og elles stør opp under holdningar og fordommar dei har - men tilsvarande dårleg om den bryt med desse. På same måte spriker oppfatningane hos ekspertisen, dvs. forlagskonsulentar og avismeldarar.

Men forteljaren får nå til slutt gitt ut romanen sin, og

¹ Sjølvvald prøveforelesing i samband med doktorgradsprøva ved Universitetet i Oslo, halden 20.9. 1991.

² "Enighet blant leg og lærd" i Stort sett pent vær.

det viser seg at den gjer lykke - i alle fall hos halvparten av lesarane: "I avisene fikk jeg ros og ris. Halvdelen av anmelderne lovpriste romanen, og de andre rakk den ned så jeg krympet meg. Den første tiden lot hele familien meg forstå at jeg burde betrakte meg som utstøtt. Tante Klara skrev at hun ba for meg morgen og kveld og i kirken søndagene, i all stillhet". Viktigast er det kanskje at romanen gjer opphavsmannen rik: "De vet når en tjener en kjølig million på en bok", kommenterer forteljaren.³

Novella kan seiast å knyte seg til Omres forfattarskap på fleire måtar. Vi finn her eit motiv som Omre vender tilbake til gong på gong: pengar - og meir spesielt - ønsket hos dei litterære figurane hans om å bli rike i ei hand vending. Typisk for Omre er også den kjappe, effektive forteljestilen, den humoristiske, lett ironisk-underfundige tonen - og måten han relativiserer bastante oppfatningar på: kven har eigentleg rett når meiningane spriker? Kanskje tar dei feil alle saman - eller kanskje har alle rett i noko? Endeleg kretsar novella omkring det å skrive - noko Omre alt er inne på i debut-, suksess- og spenningsromanen Smuglere. Den sluttar med at forteljaren - og hovudpersonen - kjem i fengsel. Bak fengselsmurane er det første han ber om, ei skrivebok - vi kan gjette for så å seie å "skrive av seg" det vonde han har opplevd - og sjølv sagt for å fortelje andre om det.⁴

Romanar og noveller

³ Stort sett pent vær, s. 349. Den økonomiske verdien litteratur kan ha for ein forfattar, må ha stått klart for Omre. Det blir fortalt at når han var ute og reiste, hadde han alltid med seg ein kopi av novella "Hunden" (Stort sett pent vær). Den var like god som ein sjekk, skal han ha sagt - den kunne når som helst seljast til ei avis eller eit blad!

⁴ Med romanen Flukten deltok Omre i 1936 i ein stor romankonkurranse. Dette er ein av Omres aller beste romanar, og verken samtid eller ettertid har forstått mykje av at det vart Karl Holters roman Skinnbrevet som gjekk av med sigeren. Kanskje er novella ("Enighet blant leg og lærd") også eit lite spark til såkalla litterære spesialistar?

Det er nok Omres romanar som er mest kjende, og i mindre grad novellene. Forutan Smuglere (1935) kan nemnast Flukten (1936), Sukkenes bro (1937), Kristinus Bergman (1938), Intermesso (1939), Det onde øie (1940), Harmoni (1941) og fleire. Særleg Smuglere gjorde lykke og har kome i mange opplag - det same gjeld forresten andre av Omres romanar. Novellesamlingane - det er fem av dei - har ikkje nådd same opplagstal. Til gjengjeld vart mange av novellene publiserte før dei kom i bokform, bl.a. i Arbeidermagasinet og Tidens tegn. Og Utvalgte noveller frå 1962 har kome i eit nytt opplag.

Den første novellesamlinga Det hender iblandt- kom i 1941. Så følgjer to samlingar med titlar som synest vere henta rett ut av vermeldinga: Stort sett pent vær (1948) og Skiftende bris (1950). Gullmyntene og andre historier er frå 1954, mens den siste novellesamlinga Den røde silkekjolen og andre noveller kom i 1966, året før Omre døydde. Den første samlinga inneheld 19 noveller, fleire av dei med emne frå USA. Stort sett pent vær er den mest omfangsrike - her er det heile 32 tekstar, gruppert i fem avdelingar med eigne overskrifter, bl.a. etter motiv. Både i denne samlinga og i dei andre er det variasjon i stoffet Omre legg fram. Skiftende bris og Gullmyntene og andre historier inneheld begge 17 noveller, mens Den røde silkekjolen og andre noveller som siste samling - med 10 tekstar også er den kortaste, og vel den mest ujamne. I Utvalgte noveller er det trykt 48 noveller. Av desse har 10 ikkje vore utgjevne tidlegare. Til saman blir dette 105 noveller - men i tillegg kjem dei tekstane som har stått i norske blad, og dei som har stått i amerikanske. Å skaffe oversyn over alle noveller Omre har skrive men ikkje utgitt i bokform, er ei oppgåve for seg.⁵

Arthur Omre publiserte såleis noveller gjennom heile den norske delen av forfattarskapen, og noveller skreiv han også i USA i tida før første verdskrig da han heitte Ole Arthur

⁵ I 1939 skriv Arthur Omre i Arbeidermagasinet at han har skrive "et par hundre noveller på siden", dvs. forutan romanane. Formuleringa kan tyde på at han på dette tidspunktet såg romanane som den viktigaste delen av forfattarskapen.

Antoniussen og arbeidde som teiknar og journalist. ⁶ "Jeg arbeidet i flere år som tegner i verkstedkontorer, som journalist, som novelleforfatter", skriv han. ⁷ Dessutan har fleire av Omres romanar novellistiske innslag. Det kan f. eks. vise seg på den måten at ein biperson blir dregen fram i lyset og at lesaren får servert delar av hans eller hennes livshistorie. Dette skjer bl.a. med den tidlegare bortsette barnevernsguten - men i romanen vaksne - Alik Tangen i Kristinus Bergman. ⁸ Og den kostelege novella "Obersten" i Gullmyntene og andre historier har stått som eit innslag i Sukkenes bro.

Novellegenen

Ei novelle er ikkje det same som ein kort prosatekst, men har visse forteljetekniske trekk som skil den frå andre kortprosatekstar. Likevel er ikkje skiljet alltid like klart - og i alle fall er andre nemningar blitt brukt synonymt eller nesten synonymt med novelle. Titlane på to av Omres novellesamlingar kan seiast å illustrere desse forholda: Skiftende bris med undertittelen "noveller og skisser", og Gullmyntene og andre historier. Her har forfattaren tydelegvis på den eine sida ønskt å skilje mellom noveller og skisser - dei siste kan bl.a. karakteriserast ved ikkje å ha noka

⁶ Det knyter seg visse mystifikasjonar til Arthur Omres namn og fødestad. Klokkarbøkene for Horten i Riksarkivet opplyser at Ole Arthur Antoniussen er født 17. des. 1887 og døypt 12. febr. 1888. Foreldre: Underoffiser Svend Adolf Antoniussen og Ragnhilde, fødd Wilhelmsen. I følgje Nils Johan Rud (og fleire) kalla han seg Arthur Antonisen - før han så tok slektsnamnet Omre. Som kriminalromanforfattar kalla han seg Arthur Juel! Det har elles blitt oppgitt fleire fødestader for Arthur Omre, bl.a. Brunlanes. Det rette er Horten.

⁷ Arbeidermagasinet nr. 8, 1939.

⁸ Nils Johan Rud skriv i Av et halvt hundre år at det gjerne i romanane er ein "novellistisk utgang som er "større enn seg selv" og får dette stadig utvidende av sitt eget indre, uten å ty til nye påfunn underveis" (s. 124).

eigentleg fiksjonshandling - ⁹ mens historier i det andre tilfellet blir brukt på linje med noveller.

Fleire novelleteoretikarar har prøvd å definere novella akront, dvs. utan omsyn til litteraturhistorisk tilknytning. Enkelt sagt går denne metoden/desse metodane ut på å finne sentrale trekk ved novella, som så blir opphøgde til å vere avgjerande, **genrekonstituerande**. Metoden inneber at vi får ei grundig drøfting av viktige aspekt ved mange noveller (f.eks. lengd, persongalleri, gjennomgangsmotiv, vendepunkt). Men problemet er at akroner definisjonar ikkje høver på alle novelletekstar.

Det er ikkje plass til i full breidde å gå inn på novella som genre og vurderingar av den. Eg vil her stø meg til Jørgen Dines Johansen som i si avhandling om novelleteori etter 1945 konkluderer med at ein novelledefinisjon må ta omsyn til "de enkelte perioder og nationallitteraturer" der novellene høyrer heime og at det ikkje er mogleg å gi nokon verkeleg presis genredefinisjon som gjeld allment. ¹⁰ Som andre litterære genrar med ein lang tradisjon bak seg har novella blitt prega av ulike tidsperiodar, og generaliseringar på tvers av desse vil derfor lett bli urimelege.

Når det gjeld Omres noveller, har dei på den eine sida eit tydeleg særpreg - bestemt av forfattarens bakgrunn og erfaringar, forteljemåte, teknikkar og grep. På den andre sida er her ein sjølvsgd samanheng mellom novelletekstar og tid - for å vende litt på ein kjend tittel.

Handlingsnoveller med ytre og indre spenning

Det er ikkje skrive mykje om Omre. Willy Dahl konstaterer i Tid og tekst III, noko overraska synest det, at "siden 1950 er det bare skrevet en eneste tidsskriftartikkel om Omre". ¹¹ Etter at Dahl skreiv dette, er det i alle fall kome ein

⁹ Sjå f.eks. Gyldendals litteraturleksikon IV, Kbh. 1974.

¹⁰ Jørgen Dines Johansen 1970, s. 238 ff.

¹¹ Tid og tekst III, s. 32.

artikkel, ¹² men om novellene spesielt kjenner eg bare til bokmeldingar. Fleire av dei er både grundige og innsiktsfulle, f. eks. har både Johan Borgen, Philip Houm, Paul Gjesdahl og Carl Fredrik Engelstad skrive godt om Omres noveller. Andre har tatt både uvanleg og urimeleg lett på dei. Men eit poeng mange strekar under, er at fleire av novellene har ei markert ytre handling. Omre dyrkar "short-storyen, handlingsnovellen, som gjerne munner ut i et markert poeng", skriv Houm. ¹³

Nå er det ikkje bare ytre handling og markerte poeng som karakteriserer short-storyen. Begrepet peikar bl.a. mot engelskspråkleg område, England og USA til skilnad frå bl.a. Tyskland - og mot ein nyare novelletradisjon, dvs. frå siste halvdel av 1800-talet og frametter. I denne tradisjonen gjer forteljaren seg mindre gjeldande som ein som reflekterer og vurderer, handlinga kan ofte vere fragmentarisk og slutten åpen slik at vi ikkje riktig veit "korleis det går". ¹⁴ Begrepet short-story blir altså brukt generelt om den moderne novella, og på den bakgrunn kan alle Omres noveller kallast short-stories. Eg synest likevel at karakteristikken høver best på ein viss type Omre-noveller som eg her vil kalle handlingsnoveller med ytre og indre spenning. Desse svarar til det første stikkordet eg antyda i innleiinga.

Det finst fleire av desse novellene. Som eksempel kan nemnast "Spilleren" frå Det hender iblandt-, ei novelle som foregår i Detroit, USA. Det er ei novelle der eg-forteljaren har trekk som minner om forfattaren, bl.a. er han teiknar. Han blir kjend med ein mann som heiter Albert Ross - som i første omgang viser seg å vere ein så glimrande plystrar at han kunne gjere plystringa til levebrød. Ross foreslår at dei skal skyte inn tusen dollar kvar og starte spelesalong saman - biljard og

¹² Espen Søybe: "Spill og forstilling. Arthur Omre som modernist", i Samtiden nr. 1, 1991.

¹³ Sitert etter omslaget i Utvalgte noveller 1964, også i Norsk litteraturhistorie VI, s. 444.

¹⁴ Sjå Jørgen Dines Johansen i Gyldendals litteraturleksikon IV og fylldigare i Novelleteori etter 1945, s. 173 ff.

kort - og forteljaren blir med på det.

Med rikeleg smøring av det lokale politiet går spelesalongen godt - ei stund. Så blir spelaren Ross innhenta av fortida. Han viser seg nemleg å vere enda meir glimrande som spelar enn som plystrar, og avslører ein kveld ein gjest som falskspelar. Denne - kjapt "skurkekarakterisert" som "en liten fyr med fippskjegg" - kjenner til at Ross har ei fortid og er ettersøkt for mord, og set politiet på sporet. Uoffisielt gir politiet Ross ein sjanse til å kome seg unna, men han har forelska seg i "en mørk skjønnhet" som det heiter, og vil ikkje reise før han kan få henne med seg. Novella endar med at forteljaren ser Ross og kjærasten møtest og høyrer at han plystrar, "kanskje av glede, da han fikk se henne". Ein konstabel legg merke til opptrinnet, politifløyta skingrar - deretter tre skarpe smell. Ross "falt rett fremover og skled enda litt bortover fortauet av farten. Han prøvde å løfte hodet, men maktet det ikke. Det seg sakte ned på armen".¹⁵

Alt tittelen på novella - "Spilleren" - peikar inn mot eit sentralt Omre-motiv: spelet, den høge innsatsen, satsinga på eitt kort - kombinert med ei nervøs uro hos hovudpersonen. Både Albert Ross og forteljaren er spelarnaturar, einsame ulvar som flakkar rundt - menn utan alder og bakgrunn. I denne novella får vi rett nok vite noko om Albert Ross' historie - men ikkje meir enn det som trengst for å gjere vår dom om han mildare. Mordet han har utført, er nemleg ei hemnhandling over dei forbrytarane som i si tid myrda far hans.

Som i ei rekke andre Omre-noveller blir forteljaren kjend med eit menneske som han har noko til felles med. På sett og vis fargar den dramatiske skildringa av Albert Ross av på forteljaren som har stått han nær, og som er på same alder. Han har også eit fornamn som begynner på same bokstav: Andy. Forteljaren rapporterer det han har opplevd i ein informasjonstett, kjøleg, journalistisk stil. Her er ingen vurderingar eller filosoferingar over det tragiske som skjer, og novella seier ikkje noko direkte om hendinga har etterlate

¹⁵ Det hender iblandt-, s. 35.

noko inntrykk hos forteljaren, jamvel om ingen er i tvil om at det har den. Vidare seier den nesten ingen ting om kva som var hans situasjon da han møtte Albert Ross. Det er ingen tvil om at han kunne fortalt meir, og at han held noko tilbake. "I disse dagene var jeg meget alene og kunde godt ønske å ha en venn" - stort meir enn dette har han ikkje å seie.¹⁶

I motsetning til dei fleste menn forteljaren har møtt, er Albert Ross ingen svindlar. Han er ærleg, drikk så å seie ikkje - og er ein førsteklases spelar. Dette imponerer forteljaren, noko også Ross' utsjånad gjer. Om denne heiter det bl.a.: "Ansiktet vakkert som en vakker kvinnes, men allikevel skarpt og mandig. Pannen høi og ren. Han var den vakreste og behageligste mann en kunde se for sig". Det lyser nesten forelsking av denne skildringa. Saman med enkelte andre aspekt ved teksten vekker den assosiasjonar i retning populær/triviallitteratur.

Vi kan vanskeleg snakke om sentimentalitet i novella. Men innramminga av teksten - plystringa som får folk i alle situasjonar til å stoppe opp og lytte - vitnar om noko mjukt som også finst hos den hardkokte spelaren. Det er dette mjuke som til slutt feller han - og kanskje ynskjer han at nettopp dette skal skje. Her er vi også ved det vi kanskje kan kalle ei form for modernisme hos Omre - skildring av storbyen og storbystemninga, det nervøse og oppjaga tempoet, jakta på rask vinning og suksess - som anten ikkje fører fram, eller som likevel ikkje blir opplevd som meningsfull.

Parallellen til romanar som Smuglere og Flukten er åpenbar - også ved at både "Spilleren" og desse romanane er skrivne i eg-form. I ein artikkel i Samtiden i år peikar Espen Søybe på vekslinga mellom første- og tredjepersons-perspektiv i desse romanane, og hevdar at eit slikt perspektivskifte er heilt vesentleg i den modernistiske romanen. Førstepersons-perspektivet - dvs. eg-personens forteljing om seg sjølv - er

¹⁶ Det hender iblandt-, s. 25. Legg merke til det u-idiomatiske uttrykket "I disse dagene" som synest å svare til "In those days" - med andre ord er det ikkje utruleg at novella først har vore skriven på amerikansk.

prega av detaljert, konkret skildring, ikkje bare "i en slags terapeutisk henseende"...for å "skaffe jeg-personen en hardt tilkjempet og tiltrengt ro, men må settes i kontrast til de innskutte grovere, helhetlige 3.personsfortellingene (hvor detaljerskildringene er fraværende)". ¹⁷ Det er mogleg å skilje mellom første- og tredjepersons-perspektiv også i ei eg-novelle som "Spilleren". Men i og med at dei to figurane Albert Ross og forteljaren har så mykje felles - dei er begge spelarar og vandrarar - synest eg heller at perspektivskiftet verkar til å forsterke uroa og det nervøse tempoet i novella.

Fleire har peika på at Omres første romanar og noveller introduserte noko nytt i norsk litteratur. Det nye låg i stoffet - (stor)byen og forbrytarmiljøa - og i forteljemåten. Lesarane meinte dei kjende stilen: "Både tempoet og den knappe sakligheten virket "amerikansk", og man gjettet straks på at Arthur Omre var inspirert av forfattere som Hemingway og James M. Cain". ¹⁸ Dette tok Omre avstand frå - han peika på at det var i det amerikanske avisspråket det nye låg - der hadde både han sjølv og sikkert Hemingway tatt lærdom.

Om ikkje Omre har lært noko direkte av Hemingway eller nokon bestemt forfattar, må det vere rett at han i romanar og ikkje minst mange noveller åpner for amerikanske impulsar. Det same kan elles seiast om Aksel Sandemose som knyter handlinga i sine første bøker til Canada. ¹⁹ Omre og Sandemose står ikkje aleine. Sigmund Skard peikar såleis i USA i norsk historie på at talet på omsette amerikanske romanar auka sterkt i mellomkrigstida, bl.a. gjennom Sigurd Hoels "gule serie" frå 1929 og framover: "Eit av dei mest slåande særmerka ved desse to tiåra (1920- og 1930-åra) er at nordmennene no sjølve, utan mellommenn, tar til å følgja Amerikas samtidige skjønnlitteratur så å seia frå dag til dag...Amerika kjem hos

¹⁷ Espen Søybe 1991, s. 81.

¹⁸ Philip Houm i Norsk litteraturhistorie VI, s. 440.

¹⁹ Ross Dane. Roman om nordiske Indvandrere i Canada (1928), En sjømann går i land (1931).

oss uvanleg sterkt med", skriv Skard.²⁰ På denne bakgrunnen kan vi seie at ei novelle som "Spilleren" både er representativ for ein viktig del av Omres forfattarskap, og knyter seg til perioden på ein særskild måte.

Det er ikkje bare i noveller med handling frå USA vi finn det nervøse tempoet, den fragmentariske menneskeskildringa, det usagde, den åpne slutten. Novella "Toget står i tyve minutter" frå same samling som "Spilleren" formidlar mykje av det same. Dette er ei novelle i tredjeperson. Forteljaren er autorial, men delar av handlinga blir fortalt frå hovudpersonens (personale) synsvinkel i form av dekt tanke. Vi har elles her ei av relativt få Omre-noveller med kvinneleg hovudperson. Ho har gift seg med ein solid og skikkeleg jernbanefunksjonær, med fast arbeid og bra løn. Den nervøse uroa ho føler i seg, gjeld mannen - kunstnaren - ho ein gong var forlova med. Han er elles den einaste personen vi får vite namnet på. Ein kveld mens toget ventar på kryssande tog i tjue minutt, kjem han innom - ikkje for å be om noko spesielt, påstår han - men for å helse på mens toget likevel står.

I løpet av desse tjue minutta tar ho eit oppgjær med det livet ho har levd til nå og bestemmer seg: "Hun ser seg rundt i stuene. Det er ikke hennes stuer. Det eneste som er hennes er peisen, når hun er alene. Det rummet oppe med gult silketeppe over dobbeltsengen er ikke hennes rum, ikke sengen heller. Den mannen som ligger der er ikke hennes mann...Han er bra nok, bedre enn de fleste mannfolk, en sikker mann, grei også på mange måter. Men ikke hennes".²¹ Ho orkar ikkje lenger det sikre, småborgarlege livet - som verkar tomt og utan meining. Heller enn å gå i frø, vel ho å kaste seg ut i det framande. Slik sett minner ho om andre spelarnaturar hos Omre.

Nerva i novella kjem ikkje minst av at handlinga på nåtidsplanet utspelar seg i løpet av dei tjue minutta toget står. Innanfor fiksjonen må avgjerda takast der og da, og

²⁰ Sigmund Skard 1976, s. 332 ff.

²¹ Det hender iblandt-, s. 102.

teksten minner oss stadig om det: "-Jeg er med toget, sier han. Jeg kom til å reise forbi her. Det står i tyve minutter"... "Det var ikke meningen min å gå hit op, men så stod toget i tyve minutter"... "Han har enda åtte minutter, og det tar bare ett ned til stasjonen"... "Han har enda fire minutter".²²

Dette tidspresset står i skarp kontrast til monotonien i førstninga av novella, der det nøkterne referatet av kva ho gjer svarar til kva ho som perfekt husmor føler (likevel slik at klokka og tida er med her også): "Hun ser på vekkeklokken på hyllen, og skynder sig. Tar det tredobbelte matspannet ut av skapet, øser kjøttsuppe i det underste, sprengt kjøtt og flesk med kålrabi i det midterste og pent skårne smørbrød med godt pålegg i det øverste. Den beste maten han får, livretten. Hun fyller termosen med rykende kaffe og legger sukkerbiter i kremmerhus som hun ruller fint sammen av hvitt papir. Etterpå tørker hun av spannet med en ren klut og setter alt sammen forsiktig ned i den lille skinnkofferten med to kritthvite servietter i bunnen."²³

Noveller som "Spilleren" og "Toget står i tyve minutter" kan etter mitt syn seiast å vere representative for ein hovudtype av Omres noveller, og høyrer særleg heime i den første delen av forfattarskapen. Eg trur Philip Houm er inne på noko rett når han seier om Omre at i dei første bøkene "kretser han helst om mennesker som, med uroen dirrende i kropp og sinn, lengter etter å falle til ro. Siden dreier det seg mest om personer som enten er falt til ro, eller står på nippet til å gjøre det".²⁴ Houms karakteristikkk passar nok best for romanheltane, f. eks. i Smuglere og Flukten. Spennet er stort mellom desse romanane og f. eks. Mikkelfanten og Svarte-Paal. I "Spilleren" og "Toget står i tyve minutter" har likevel ikkje hovudpersonane noko klart ynske om å falle til ro - dei synest ikkje riktig å vite kva dei skal falle til ro

²² Det hender iblandt-, s. 99 ff.

²³ Sst. s. 94.

²⁴ Philip Houm i Norsk litteraturhistorie VI, s. 445.

med.

Underfundige, humoristiske noveller

I ei rekke noveller skildrar Omre personar som manglar den desperate uroa. Vi møter dei helst i dei siste samlingane - jamvel om det her finst fleire unntak. Det finst elles andre skilnader mellom handlingsnovellene med ytre og indre spenning og dei novellene eg her har valt å kalle **underfundige, humoristiske noveller**. **Underfundig** er ein karakteristikk som ofte dukkar opp i samband med Omre. Ordet heng saman med **funn, list, oppfinning**, og kan bety lur, løynsk, vanskeleg å finne ut av.

Eit av hovudmotiva i **begge** novelletypar er som nemnt **pengar**. I den første novelletypen er nok hovudpersonane ofte opptatt av pengar og vil gjerne bli rike i ein fart - men det går tydeleg fram at lykka ligg ikkje i pengar aleine. I den andre novelletypen derimot, kan pengane gjere heile utslaget - og skape happy ending for dei det gjeld. Samstundes skjer det ei endring i **tonen, stemninga** i desse novellene - frå disharmoni til harmoni (Harmoni er elles tittelen på ein av Omres romanar), frå nervøst alvor til - nettopp - **underfundig humor**.

Novella "Tibbens lykkedag" illustrerer noko av dette skiftet. Den står i samling nr. to - Stort sett pent vær - frå 1948, i avdelinga "Ulvetid". Her møter vi Tibben eller Tilbur og kona Nelly, to enkle menneske frå arbeidarklassen i Oslo. Han har arbeidd seg opp frå visargut til lagerarbeidar - ho steller den beskjedne bakgardsleiligheten i Stensgata og har ansvar for to ungar. Det er etterkrigstid og vanlege folk har det trongt - egg på maten er luksus - og Tibben plukkar sneipar på gata for å få noko i pipa. Så kjem Tibbens lykkedag - han vinn over atten tusen kroner på tråvbanen. Dette er **lykka**, og Tibben veit å bruke pengane riktig - bl.a. gir han eit par hundre kroner til to fattigungar som treng hjelp.

Viktigare er det likevel at pengane **byggjer opp** Tibben - gir han sjølvtillit. Han blir i utgangspunktet framstilt som

nokså lat og tiltakslaus, men med evne til å innrette seg og slett ikkje dum. Med spelegevinsten trygt i lommeboka blir han ein annan. Han slår i bordet overfor sjefen og krev dobbel løn, og får det, plutseleg finn han gode argument! Han fortel ingen ting om gevinsten til kona, men ho blir glad når han garanterer lønspålegg og ymtar om hytte i Asker. Lykkedagen sluttar på aller beste vis for Tibben. I senga filosoferer han over det som har skjedd: "Lå og strakte seg og ventet på at hun (dvs. Nelly) skulle bli ferdig ute i kjøkkenet. Liten røyk på senga. Atten tusenlapper i lommeboka og selvstendig kar med hundre og femti i uka, og ikke redd Larsen (sjefen) lenger. Og grei og varm kjerring".²⁵

Det er ingen ting i vegen for å oppfatte Tibben som ein spelar - det er nettopp i eit spel han gjer lykka. Og det dreiar seg om pengar. Vi merker oss dessutan at Tibben som så mange andre Omrefigurar lar vere å åpne seg og fortelje alt - ikkje ein gong til menneske som står dei nær. Albert Ross avslører såleis ikkje noko om si fortid til eg-forteljaren før dei er i ferd med å skiljast, og da neppe alt. Det same kan seiast om hovudpersonane i dei tidlege Omre-romanane, og i ei lang rekke noveller. Dei ber ei form for maske - dekker seg til - noko vi kan oppfatte som ein del av spelet dei driv. I "Tibbens lykkedag" finn vi rett nok spelet og tildekinga på eit beskjedent nivå: Tibben naskar f.eks. to egg som kona hans har stukke unna, skrønar om følgjene av ein øyrefik ho har gitt han, og fortel framfor alt ikkje om den store gevinsten.

Først og fremst er Tibben ein lykkeleg mann - og det viktige er at han eigentleg ikkje treng nokon lykkedag. Han er lykkeleg også før pengane dett i fanget på han! Derfor tyder alt på at han vil tåle å bli rik. Det finst inga nervøs uro i ein mann som han. Derfor får heller ikkje "Tibbens lykkedag" og andre noveller av denne typen den nerve og spenning som f.eks. "Spilleren" og "Toget står i tyve minutter". Til gjengjeld har dei andre kvalitetar. Nokre kan ha eit visst sosialt motiv - som også denne novella har. Vi unner verkeleg

²⁵ Stort sett pent vær, s. 256.

Tibben dei kronene han vinn, og vi synest det er fint at han set arbeidsgjevaren på plass og heretter får råd både til egg og røyk!

Viktigare er likevel humoren, som særleg knyter seg til framstillinga av Tibben, og til spelet mellom han og kona. Vi får del i tankane hans - ikkje i hennes - og følgjer med i korleis han på førehand tenkjer seg at ho vil reagere dersom han gjer eller seier dette eller hitt - og lesarane får vite at Tibben tenkjer rett! Vurdert som menneske er han slett ikkje utan negative trekk, men dei skygger ikkje for andre eigenskapar: livsdugleik og tilpasningevne. Slik blir han ein slags folkeleg eventyrhelt - passeleg smart, passeleg tilfreds, passeleg fordekt.

Humor finn vi også i ei novelle som "Ål i karri" som er trykt i same samling som "Tibbens lykkedag", dvs. Stort sett pent vær, i avdelinga "Trekanten og andre kanter". "Ål i karri" er forresten også tatt med i Perler i prosa og må truleg vere ei av Omres mest kjende noveller. I innleiinga til novella der gjer Edvard Beyer merksam på i kor stor grad handlinga i novella utviklar seg gjennom samtale. Det er ein teknikk bl.a. Hemingway nyttar, og som høyrer til den moderne novella med implisitt forteljar. Novella åpnar dramatisk med at ein mann - Hammer - bankar på døra hos ein annan - Borten - i eit alvorleg ærend. Hammer kan leggje fram skriftlege bevis på at Borten har hatt eit forhold til kona hans og trugar nå med revolver i hand Borten til å skrive under på kva han har vore med på, og love å gifte seg med fru Hammer seinast to månader etter at ho og mannen er blitt skilt.

Nå heiter novella "Ål i karri" - noko som rimar dårleg med alvorlege trugsmaal - og den svingar da snart også over nettopp på eit anna emne: ål: "-Jeg ønsker ikke å bli tatt ved nesen, sa Hammer. -Jeg er en mann av ære. Det skal De også være. De skal ta konsekvensene. De skal behandle en kvinne skikkelig. Borten flyttet nervøst på løkta. -La løkta være, sa Hammer. -Hadde De tenkt å kaste den? Jeg skal gå. Sitt rolig ved bordet til jeg er ute. Hold hendene i fanget. Borten tok hendene ned fra bordet. -Hva bruker De den løkta til? sa

Hammer -Uthuset? -Nei, har elektrisk der også. Lystreløkt. - Ørret? -Av og til sjørret, mest ål".²⁶ Mat er elles eit av gjennomgangsmotiva hos Omre, og han skriv også mykje om erotiske sidesprang.²⁷

Det endar med at dei to motstandarane kjem i ivrig diskusjon om ålefiske og den rette tillaginga av ål. Hammer låner klede av Borten og dei drar på ulovleg lystretur saman. Etter ein vellykka kveld er dei både dus og gode vener - Hammer overnattar og dei sovnar fredeleg inn begge to og drøymmer truleg om ål i karri til middag neste dag. Fru Hammer som på sett og vis starta det heile, tenkjer ingen på lenger - dvs. Hammer gjer det klart at han ikkje vil presse henne på fiskekameraten: "Unner deg ikke så vondt. Du er for grei kar til det. Meg gjør det ikke noe. Vant til henne, forstår å ta henne. Hun kom til å savne meg, veldig også. Nå blir a' snill ei lang ti'. Kan lisså godt ha henne resten av tia. Skal ikke bli noe bryderi, Borten. -Ikke tale om." ²⁸

Lesaren forstår raskt at det dramatiske alvoret i åpninga av novella ikkje vil halde seg, bl.a. for di novelletittelen, som nemnt, peikar meir mot magens behov enn mot hjartet og hjernens. "Revolvermannen" har heller ikkje dei rette dimensjonane - han er ein Sancho Panza-figur, liten og fyldig, og snakkar "høyt i diskant", som det står. Den nervøse latteren gjer det ikkje betre, og særleg ikkje at han er gjort til hanrei og nå vil hemne seg på ein mann som er mykje større. Vi har for oss ein tradisjonelt komisk figur som har tradisjonar langt tilbake, heilt til mellomalderen.

Men novella byr også på meir enn situasjonskomikk av denne typen - her er såleis ei rekke dobbeltbotna replikkar som viser fin språkleg humor. Når Hammer og Borten er i ferd med å diskutere kvar dei beste fiskeplassane for (ulovleg) ålefiske

²⁶ Stort sett pent vær, s. 115.

²⁷ Det er kanskje å slå inn åpne dører, men eg minner likevel om samanhengen både i litteratur og liv mellom mat og erotikk - her knytt til det nesten før tydelege symbolet ål.

²⁸ Sst. s. 120.

finst, klagar Borten over at folk spionerer på han, og sladrar. Lesarane, som nettopp har fått vite at folk også har sladra på han for eskapaden med fru Hammer, forstår at han har grunn til å vere dobbelt bitter. På eit punkt i samtalen spør Borten om ikkje Hammer vil ha ein kaffetår, og Hammer takkar ja: "Drakk ikke kaffe idag, var litt, æh, oppskjørtet, hehehehehe..."²⁹ Her innser Hammer sjølv - som truleg er den mest intellektuelle av dei to - det komiske i situasjonen. Latteren hans viser at han er klar over skiftet som har skjedd, frå gravalvor og fiendskap til noko som faktisk kan bli eit venskap.

Enda eit eksempel: Når dei er tilbake etter tjuvfiskinga og har sett til livs kvar sin dugelege porsjon sylte og brød, spør Borten om ikkje Hammer vil overnatte: "-Du blir vel til imorra? Du har lang vei, sa Borten. -Bra plass inne hos meg. Go' seng... -Vet det, sa Hammer. Hehehehe".³⁰ Og det er da også i den behagelege dobbeltsenga dei går til køys litt seinare, ei seng som også fru Hammer har funne behageleg.

Noko av det som får både situasjonskomikken og den språklege humoren til å fungere, er omslaget i stemning. Den komiske scenen som novella rullar opp for oss, har føresetnaden i ein tidlegare alvorleg scene. Denne tidlegare scenen har vore prega av sterke kjensler - slik kan det i alle fall verke - forelsking frå Bortens og fru Hammers side, sjalusi og ønske om hevn frå Hammers.

I den andre scenen blir dei sterke lidenskapane og den moralske opphissinga avvist som ufornuftige. Den tilsynelatande reindyrka komiske figuren Hammer - ein rein narr ser det ut til - viser seg å vere overberande, fornuftig, klok. Han gir svar på det spørsmålet novella reiser: Er utruskap verdt prisen folk ofte betaler - oppbrot og fiendskap mellom partane, og dessutan hat mellom to partar som før ikkje kjende til kvarandre i det heile? Det finst dessutan andre gode enn forelsking og lidenskap som ein skal ta med seg her i

²⁹ Sst. s. 116.

³⁰ Sst. s. 119.

verda, ikkje minst den spenninga ein får ved å gjere noko som ikkje er heilt lovleg - og endeleg god mat! Omre har behandla dette motivet på liknande måte i noveller som "Kjærlighetsknute som løstes" og "Vi tok feil av ham" i Det hender iblandt-, og "Bare fire" og "På siden" i Gullmyntene og andre historier.

Fleire av dei som i bokmeldingar har skrive om Omres noveller, har vore inne på at han nyttar ein såkalla angelsaksisk skrivemåte, der "det gjelder å holde akkurat passe igjen på et poeng, ikke bli hengende i handlingens detaljer, og så utdype og dvele ved nettopp én detalj, videre å leke med overraskelsen. Den angelsaksiske fortellemåte, kaller noen det".³¹ Borgens karakteristikk høver godt på ei novelle som "Ål i karri", og kan elles bl.a. knytast til den amerikanske avisspråk-stilen. Påverknaden frå amerikansk og engelsk kultur gjeld nok også på fleire punkt. Vi har alt vore inne på den i samband med "Spilleren" og "Toget står i tyve minutter".

Noveller som "Tibbens lykkedag og "Ål i karri" gjer det elles tydeleg at Omre trekker vekslar på ein annan - og unorsk - litterær tradisjon når det gjeld livsholdning. Det er noko i det avdramatiserte og nærmast avslappa forholdet til strenge moralkrav som set forfattaren i ei særstilling. Ikkje slik å forstå at Omre tar lett på og forsvarer brotsverk og kriminalitet - det er få som har skrive så alvorleg om emnet som han. Men han stiller ofte spørsmålet om ikkje små lovbrota må kunne forsvarast - dersom dei kan føre til større glede for nokon og ikkje går ut over andre. Det må vere ok med litt ulovleg ålefiske, og det må også vere greitt om ein trufast slitar i etterkrigstidas Norge får sett seg opp eit lite hus på Lørenskog - utan byggeløyve, slik Gunnersen i novella med same namn får gjort!³² Og Omre er fundamentalt skeptisk til ekstreme standpunkt og synspunkt - på alle område. Derimot

³¹ Johan Borgen om Stort sett pent vær, i Friheten, 18. 11. 1948.

³² I Skiftende bris.

forsvarer han livsnyting - med stil, med måte og med humor og humør. Dei humoristiske, underfundige og moralsk sett kanskje noko tvilsame Omre-novellene byggjer såvidt eg kan sjå, på det som kan kallast Boccacio-linja i utviklinga av novella. Denne novelletypen, *le conte frivole*, som også heng saman med den franske fabliau-diktinga - skil seg i følgje Jørgen Dines Johansen frå den tyske novella som heller kan seiast å tilhøyre typen *le conte serieux*.³³

Nå kan noveller som "Tibbens lykkedag" og "Ål i karri" også knytast til ein annan - og norsk - novelletradisjon. Både humoren og den harmoniske avrundinga kan f.eks. minne om ein forfattar som Aanrud - jamvel om dei foregår i bonde- og bygdemiljø. Nå har Omre også skrive noveller om bønder, f.eks. "Fattig i ånden" og "Tolv rette" frå Skiftende bris, eller "Dum er jeg ikke" og "Julekveld i Avdal" frå Stort sett pent vær. Han har eit vake auga for den gjerrige og pengegriske storbonden og har ikkje mykje godt å seie om han. Større pris set han på tenestekarar og yngre søner som har hovudet på rette plassen, og som vågar å opponere mot storbonden - åpent eller fordekt. Den novelletradisjonen det her er tale om, ser i alle fall ut til å ha ei av røtene i heimstaddiktinga - Aanrud blir da også rekna som heimstaddiktar og folkelivsskildrar.

Like tydeleg er tilknytninga til den gode, folkelege underholdningslitteraturen slik den kom på trykk i Arbeidermagasinet som Nils Johan Rud tok til å gi ut i 1927. Her vart Omre ein viktig bidragsytar, og det var også meininga at bøkene hans skulle kome ut på Tiden, arbeidarrørslas forlag. Nils Johan Rud har fortalt om korleis det gjekk til da Tiden, der Omre hadde levert manuskriptet til Smuglere, ikkje våga å gi ut romanen på grunn av forfattarens fortid, og det i staden vart Gyldendal: "Omre kom til meg med sin tvil som var så mye mer enn en tvil. Da gav jeg ham dette rådet: -Gå til Tiden og be om å få utlånt manuskriptet. Si at du vil se det igjennom. Det kan være ting å rette på i det. Så går du til

³³ Jørgen Dines Johansen 1970, s. 81 ff.

Grieg i Gyldendal med det. Og hvis han tar det, og jeg kan ikke tenke meg annet, med Nils Lie attåt - da ber du om i forskudd det dobbelte av hva du fikk hos Tiden og gjør opp for deg der. Slik gikk det".³⁴

Oppsummering

For å oppsummere: Hos Omre finn vi ein novelletype som vektlegg ei dramatisk ytre handling, med tilsvarende indre dramatik og nerve. Hovudpersonane i desse novellene er på nervøs leiting etter eit livsinnhald, men synest å ha problem med å finne det dei leitar etter. Novellene er alvorlege i tonen. Vi finn også ein annan novelletype der det bl.a. blir større vekt på miljøskildring. Desse har også ei tydeleg ytre handling og gjerne markerte sluttpoeng - men personane er tilfreds med det livet dei lever - om det ikkje alltid er så storarta. Desse novellene er humoristiske, fulle av - som oftast - godt lune. For begge novelletypar gjeld stor grad av språkleg fortetting, noko som bl.a. må henge saman med at forfattaren gjennom heile livet skreiv for magasin og derfor måtte lære seg stoffbegrensing. Som vi har sett, går også motiv igjen i begge novelletypar.

Det har sjølv sagt ikkje vore mogleg i denne korte forelesinga å rekke innom alt. Eg har såleis ikkje sagt noko om dei lyrisk-poetiske novellene som også finst hos Omre, f. eks. "Oa" eller "Et gullpund", begge frå Stort sett pent vær. Ein del noveller, eller snarare forteljingar, knyter seg særskilt til episodar frå andre verdskrigen og får eit særpreg ved det, mens andre nokså tydeleg har ei sjølvbiografisk tilknytning. I alle fall ei av desse er også brukt i den sjølvbiografiske Vagabond i Gosen som har undertittelen Av et livs roman. Og han har også skrive fantastiske, science-fiction-aktige ting som "Blåkløkken" (i to versjonar) i Stort sett pent vær, eller den groteske og Roald Dahlske "Det andre stabburet" som er trykt i Utvalgte noveller.

³⁴ Nils Johan Rud 1973, s. 117.

Omre må ha hatt ei lett og rask hand - van som han var med å skrive for dagen og stunda. Det har kanskje gjort sitt til at ikkje alle noveller er like gode - noko meldarane som oftast er inne på. Dette treng likevel ikkje vere negativt. Eg rundar av med noko Dagbladets redaktør Einar Skavlan skal ha sagt, og som Paul Gjesdahl siterer i ei bokmelding av Gullmyntene og andre historier: "Det er bare talentløse mennesker som alltid skriver like godt".³⁵

LITTERATUR

Arthur Omre: Det hender iblandt-, Oslo 1941.

Arthur Omre: Stort sett pent vær, Oslo 1948.

Arthur Omre: Skiftende bris, Oslo 1950.

Arthur Omre: Gullmyntene og andre historier, Oslo 1954.

Arthur Omre: Den røde silkekjolen og andre noveller, Oslo 1966.

Arthur Omre: Utvalgte noveller, Oslo 1962 og 1964.

.....

Arbeidermagasinet nr. 8, 1939.

³⁵ Arbeiderbladet 21.10 1954, melding av Gullmyntene og andre historier.

Edvard Beyer (red.): Perler i prosa, Oslo 1967.

Johan Borgen: "Noveller av Arth. Omre", i Friheten 18.11. 1948.

Willy Dahl: Tid og tekst II og III, Oslo 1984 og 1989.

Paul Gjesdahl: "Gode sigarerer", i Arbeiderbladet 21.10 1954.

Gyldendals litteraturlleksikon I - IV, Kbh. 1974.

Philip Houm: Norsk litteraturhistorie VI, Oslo 1955.

Knut Coucheron Jarl: "Arthur Omre" i Mennesker og bøker. Artikler og essays om moderne norsk litteratur, Oslo 1942.

Jørgen Dines Johansen: Novelle teori efter 1945. En studie i litterær taxonomi, Kbh. 1970.

Eli Krog (red.): Det første jeg fikk trykt, Oslo 1950.

M. H. Olsen: "Mannen fra Brunlanes", i Tråder. Artikler og essays, Oslo 1989.

Nils Johan Rud: Av et halvt hundre år, Oslo 1973.

Rolf Rustad: Arthur Omre og hans forbrytterromaner (hovudoppgåve i nordisk ved Universitetet i Oslo), 1962.

Sigmund Skard: USA i norsk historie, Oslo 1976.

Espen Søybe: "Spill og forstilling. Arthur Omre som modernist", i Samtiden nr. 1, 1991.



