

Dekadanse hos Hamsun

Ei nærlesing av Edevart i *Landstrykere*

og *August*

av Aasta Marie Bjorvand

[...Hamsun] har alltid gitt sine mest enfoldige og fattige - bønder, husmenn og tiggere - hele den uutsigelige skrøpelighet, kompliserthet og avgrunns-dybde som våre «store» romanforfattere, som ingenting vet og bare har problemene i hodet, har regnet for å være det dekadente storby-menneskes forbannelse og privilegium. [...] Slik skriver han om landstrykerne: som om han ikke tror ett ord om virkeligheten, som om han har liten tiltro til den.

Walter Benjamin, «Fragment om Hamsun», 1927.

Sitert etter Baumgartner 1998, s. 9

Eksistensiell disharmoni legg grunnlaget for menneskeleg attrå: Det er alltid noko ein manglar. Ei stadig leiting etter å fylle behova sine og realisere draumane sine driv mennesket framover og oppover og medverkar til å auke kvaliteten på livet. Attråa verkar såleis som ei positiv kraft til at mennesket aktivt sjølv prøver å oppnå måla sine.

Men attråa kan ta overhand og overskugge den rasjonelle tenkeevna, eller ho kan slokne heilt. Båe delar kan få fatale følgjer. Edevart, som er hovudperson i Hamsuns *Landstrykere* (1927) og biperson i *August* (1930), er eit døme på dette.

I denne artikkelen skal eg konsentrere meg om personen Edevart. Nokre spørsmål eg finn særleg interessante er: Korleis utviklar han seg i dei to romanane? Endrar han seg? I så fall, kva er årsaka til denne endringa? Eg ønskjer å konsentrere meg om Edevart i lys av blant anna desse spørsmåla. Målet mitt er å finne ut om han er ein person med dekadente trekk. Ifølgje *Litteraturvitenskapelig leksikon* har ein dekadent litterær person ofte fleire av desse kjenneteikna: «hedonisme, dandyisme, pessimisme, eksentrisitet, isolasjon, opplevelse av lede (*ennui*), overfølsomhet, nervøsitet, interesse for det artifielle (ikke det naturlige), for ekstreme sinnstilstander, ofte for det morbide.» (Lothe et al 1997, s. 42) Eg vil i det følgjande argumentere for at vi finn fleire av desse kjenneteikna hos Edevart, sjølv om ikkje alle er representerte. I tillegg vil eg støtte meg til professor Per Buvik som meiner vi bruker ordet dekadent til å «[...] stemple en person, et atferdsmønster, et utseende eller en kulturytring på en bestemt negativ måte. Vi mener da at det dreier seg om et menneske eller et fenomen i *forfall*, eller om symptomer på en allmenn forfallstilstand.» (Buvik 2001, s. 15)

I det følgjande vil eg konsentrere meg om nokre forhold og episodar. Eg vil starte med det første møtet med Edevart, når spelemennene kjem til Polden. Deretter vil eg sjå nærare på kva slags rolle August og Lovise Magrete spelar i forhold til korleis Edevart utviklar seg. Gjennom artikkelen vil eg dra nytte av særleg Buvik og Andersen, men òg vise til kva Kittang, Tiemroth, Simpson og Rottem har å seie.

Edevart

Landstrykere og *August* er dei to første romanane i trilogien om August, men i første bind er Edevart hovudpersonen. Vi møter Edevart første gong som tenåring: «[...], en halvoksing, tretten år, fregnet og lyshåret, [...]» (s. 8) i det to spelemenn vitjer den fattige heimbygda hans, Polden. Deira underhaldning blir ei stor oppleving og eit lyspunkt for bygdefolket. Her blir dessutan spelet mellom illusjon og røyndom, løgn og sanning introdusert for første gong i *Landstrykere*. Dei lurar bygdefolket blant anna til å tru at den eine er blind for å få sympati og dermed pengar. Edevart finn ut at dette er hykleri. Han blir

desillusjonert. Ironisk nok er det han og August som seinare i boka fører dette spelet vidare. Eg tenkjer spesielt på August som gir seg ut for å vere russar og Edevart som gir seg ut for å vere velstående i heimbygda sjølv i dei periodane då han er «raka fant».

Episoden med spelemennene og introduksjonen av Edevart spelar ei viktig rolle ved at lesaren her får signal om kva som vil skje vidare i boka. Likesom spelemennene, kjem August og Edevart til å reise rundt. Vi ser ei endring hos Edevart når han finn ut at spelemennene berre driv med narreri:

Edevart skjønnte ikkje nu stort mere end før av de fremmedes opførsel, han var blit spak. Da det endelig dæmret for ham at han kanskje hadde været ute for narreri tok han raskt i sneen og eltet en ball, men da den var blit god og hård slap han den og lot den ligge. Han kom hjem som en anden gut, litt flau, lei av sig selv, motløs. (s. 11)

Edevart sin reaksjon her er representativ for den vidare utviklinga hans gjennom romanen, samt i den neste boka i trilogien, *August*, fordi han med tida blir meir og meir motlaus og handlingslamma. Denne endringa hos Edevart dannar dessutan ein parallell til den endringa han gjennomgår etter bruddet med Lovise Magrete og livet på Doppen, som eg seinare vil komme tilbake til.

Edevart og August

«En vidtfarende ung mand kom hjem til bygden, August hette han, en forældreløs. [...] Med ham og Edevart var opståt godt vennskap.» (s. 12) August medverkar til å utløyse ei vending i Edevart sitt liv. Mens dei andre mennene og gutane dreg til Lofoten for å fiske, dreg Edevart frå Polden i lag med eventyraren August. Han vel å bryte opp i staden for å bli heime, arbeide og etablere seg med kone og barn. Ved å følge August tar han første skritt bort frå samfunnet. Eg må her seie meg einig med Simpson som meiner Edevart ikkje forandrar seg monaleg på den første turen. Det er andre reisa deira som skal komme til å få store konsekvensar for Edevart. (Simpson 1973, s. 92)

Edevart ser opp til August, men denne beundringa blir delvis svekka ettersom Edevart får sjå andre sider ved han. Han gjennomskuer at August ikkje er nokon helt, men snarare ein stor skrønemakar med ein vaklande moral. Mens August drikk seg full, gir gull til kvinnene og byggjer opp fantasiskyer, er Edevart meir måte-halden og forsiktig. Han kastar ikkje bort dei pengane han har og held beina på jorda. Såleis kan ein seie at dei to utfyller kvarandre, samtidig som dei

dannar to motpolar: Edevart representerer fornuften, mens August alltid handlar impulsivt og følger lysta, han representerer fantasien. (Rottem 1978, s. 55)

Jørgen Tiemroth meiner vennskapet med August er avgjerande for korleis livet til Edevart utviklar seg:

Uden ham ville Edevart være blevet hjemme i Polden og have giftet sig med Ragna, boet i sine forældres hus, dyrket kartofler og korn til husbehov og blot roet til Lofotfiskeri om vinteren. Men fra den dag, da han istedet for at tage med de andre til Lofoten, [...], vælger at følge August, [...] er han i drift. (Tiemroth 1974, s. 271)

Dekadent romantikk?

Hadde det ikkje vore for August, hadde ikkje Edevart møtt Lovise Magrete. På den andre reisa si tar dei to kameratane inn på Fosenlandet. Der møter dei ei ung kone, Lovise Magrete. Edevart blir sterkt sjarmert av kvinna, som sidan kjem til å sette skjebnesvangre spor i sjela hans:

Edevart var ikke lik sig selv, langtfra, han hadde penger i lommen, men intet humør i livet – neivel, han hadde i flere dager været ødelagt av forelskelse og elendighet, hat ringe matlyst, var gråblek og forsagt, riktig nedfor. [...] Å denne oplevelse på Fosenlandet! Lille Ragna derhjemme blev borte for ham, [...]. (s. 61)

Det endar med at Edevart forlater August og dreg tilbake til Lovise Magrete på Doppen. Ho, barna og livet deira på Doppen har gjort eit storslagent inntrykk på Edevart: ikkje berre har han blitt forelska, men han ser for seg eit fredeleg, idyllisk liv på Doppen. Ei kort stund får han ta del i livet deira, inntil det kjem eit brev frå mannen hennar som varslar at han kjem heim att etter mange år. Siste natta Edevart er på Doppen gir Lovise Magrete seg hen til han. Dette erotiske møtet set sterke kjensler i sving i Edevart. No må han gi avkall på dette livet i same stund som han for alvor har fått smake på det. Han dreg derifrå skuffa, men samtidig glad over å vite at ho ville ha hatt han der lenger.

Simpson meiner Edevart kanskje hadde klart å vende tilbake til Polden og finne plassen sin i samfunnet igjen om Lovise Magrete ikkje hadde tilfredsstilt attråa hans. (Simpson 1973, s. 101) Draumen blir til i det han får ho. No som han har fått ho fysisk, vil han ha meir. Han blir styrka i trua på at draumen hans kan bli sann. Draumen fører til at Edevart gradvis begynner å gå i oppløysing fordi evna hans til å skilje

mellom draum, illusjon og røynd er svekka. Draumen er illusorisk. Han innser ikkje at det er svært usannsynleg at draumen kan bli sann. Lovise Magrete er ei gift kone, og ho er tydeleg glad i og stolt av mannen sin. I det heimkomet hans blir varsla, gløymer ho Edevart som truleg var god å ha fordi ho var så einsam.

Edevart drar til Trondheim for å treffe August, men vender så tilbake til Knoff på Fosen i håp om å få sjå att Lovise Magrete. Han møter henne, men no saman med mannen hennar, Håkon. Dette andre møtet med Lovise Magrete har ein desillusjonerande effekt på Edevart. For å halde seg oppe skapar han seg no eit idealiserande bilete av Polden. (Simpson 1973, s. 118) Likesom i opningskapitlet går han her frå illusjon til desillusjon. Den tematiske strukturen illusjon/desillusjon, (og nokre gonger i omvendt rekkefølge), styrer teksten. (Kittang 1988, s. 319)

Tilbake til samfunnet

Å komme heim til Polden att blir ikkje som Edevart hadde trudd: «Men alt i alt var Edevart kommet tilbake og var blit skuffet. Han møtte ikke den gamle trohjertethet, hjemligheten var blit borte, uskyldigheten sjeldnere, det var blit en anden tankegang.» (s. 117) No blir endringa stadig tydelegare hos Edevart: «[...], han blev mindre og mindre nøieregnende med sine tanker, ord og gjerninger, [...]» (s. 126) Her har vi ein allusjon til den kristne syndsvedkjenninga som fungerer forsterkande ved at Edevart no ikkje berre blir meir likesæl, han bryt i tillegg med ei tradisjonell etisk retningsline. Frå å vere ein snill, generøs, forsiktig og hjelpsam ung gutt, blir han no både mindre sympatisk og stor på det. Han ser på seg sjølv som betre og høgare stilt enn dei andre Poldværingane. (Sjå ss. 126-127) For å markere posisjonen sin har han eit dyrt lommeur, kler seg fint og gir smykke til søstrene sine. Han vil ta seg godt ut og verke velhalden trass i at han ikkje egentleg har så mykje pengar. Likesom August, som ber gull og dyre ur, prøver han å vere ein elegant mann. Han er ein dandy. Dette ser vi tendensar til allereie når Edevart treffer Lovise Magrete for andre gongen: «[...] ikke tvil om at nye klær, penger i lommen, klokke og guldring hjalp til å gjøre en hel kar av Edevart, [...]» (s. 69) Ifølgje ei fransk litteraturhistorie¹ er dandyismen eit uttrykk for eit slag eleganse som både er stolt og arrogant, freidig og nonchalant.

¹ Brunel, Bellenger, Couty, Sellier og Truffet: *Histoire de la littérature française XIXe et XXe siècle*, Bordas, 1996, s. 481.

Dessutan er ein dandy ofte livstrøytt eller ein som lid. Om ikkje Edevart er livstrøytt, så lid han over ikkje å få draumen om livslukka.

Møtet med «den store verda» og kapitalismen medverkar òg til å forderve og bryte ned Edevart. Her kan vi trekkje ein parallell til heimbygda hans, Polden, som òg utviklar seg negativt etter møtet med «den nye tida» og pengar. Det er pengane, og den æra og makta som følgjer med dei, som er drivkrafta, både for folket i Polden og for Edevart. Om dei ikkje var så nøgde eller lukkelege før, så kjende dei kanskje ikkje til noko betre. No har dei sett betre tider og ordtaket «mykje vil ha meir» høver bra for å skildre tilstanden.

Edevart drar atter tilbake til Fosen. No får vi enno ein gong sjå at han har blitt mindre nøye på kva han foretar seg. Han har lurt unna pengar frå pengekassa som han har med tilbake til Knoff etter fiskekjøp og fisketørking. «Edevart hadde lært å snu og vende sig, hadde lært det av mange, av August, av gamle Papst, av skipper Norem, av alverden, [...]» (s. 143) Han er i moralsk forfall. Max Nordau² har sett opp forfallssymptom som var typiske for *fin de siècle*-kunstnerne. Eit av dei er «morsk galskap» som vil seie likesæle når det gjeld moralske reglar og normer. (Buvik 2001, s. 51) Edevart rettferdiggjer seg sjølv ved å seie frå seg ansvar eller framheve at andre ikkje er betre enn han: «Han hadde været tjener og solgt varer, det var kanskje værdiløse varer, men hvad så? En handel var en handel. Ingen anden var ømskindet, hvorfor skulde så Edevart være det!» (s. 93)

Edevart prøver å fornekte at Lovise Magrete tyder noko for han: «Hun betydde ikke mere for ham end en busk derhjemme. Hun hadde to børn, hvad skulde han med dem! Hun var forresten gift - » (s. 146) Men korleis han handlar strir mot kva han tenkjer. Ho kjem til han i båten for å spørre om pengar slik at ho og familien kan reise til Amerika. Med ein gong han ser ho, er han fortapt. Med smiger får ho han til å hjelpe seg med pengar sjølv om det er dei einaste pengane han har, og han slett ikkje vil at ho skal reise. Om han ikkje kan få ho, vil han i det minste ha ho i nærleiken! Den lille romansen mellom Lovise Magrete og Edevart fungerer som ein katalysator for Edevart sitt forfall. Han lar seg forføre og gir og gir, mens ho tener på å vere kjærleg mot han. Ho går frå å vere «madonna» (i hans auge) til å bli «skjøge». Ho byr seg sjølv fram for at han skal finansiere hennar reise. Takka vere han kjem ho seg til Amerika og opp og fram. Ho klarar seg bra samanlikna med Edevart. Ho tar over landstrykarrolla, mens han aller helst ville ha etablert eit liv saman med henne: «[...] han hadde stundom drømt vilde drømme om noget andet: at hun vilde forlate

² Tysk-ungarsk jødisk forfatter, 1849-1913.

Doppen og komme til ham, være hos ham, leve og dø med ham.» (s. 147)

«Begjæret, slik Wilde fremstiller det, er fundamentalt motsigelsesfylt: et ønske om oppfyllelse gjennom overvinnelse av den andres motstand, og samtidig et ønske om *selv* å gi seg helt over.» (Buvik 2001, s. 155) Attråa blir for alvor tent i Edevart under den første erotiske opplevinga hans med Lovise Magrete. Attråa hindrar han i å forhalde seg til røynda og leier til undergangen hans. Han håpar på ei sjanse til å realisere draumen. Men etter at han har gitt ho pengar til reisa, sloknar attråa i han av di han skjøner at draumen ikkje kan bli oppfylt. Draumen og attråa har hatt slik makt over han at draumen om Lovise Magrete har vore det einaste som har tydd noko. Kjærleiken til Lovise Magrete, som skulle ha vore ei positiv kraft i han, har istaden ført han på avvegar. Etter avskjeden med Lovise Magrete første gong er utviklinga hans nedadgåande; personlegdomen hans blir sakte oppløyst, og han utviklar seg til å bry seg mindre og mindre om omverda og sine medmenneske. Han har latt seg gjennomsyre av draum, attrå og illusjon. Likesæl står Edevart att på kaia når ho reiser til Amerika: «Han var avstubbet, det gjorde ikke så meget at hun reiste.» (s. 153) Det moralske forfallet fører no òg med seg ei avstumpning av kjenslelivet.

Edevart er ungar. Den einaste han vil ha, er den kvinna han ikkje kan få. Han får med tida fleire kvinner, men ingen av dei kjem til å tyde noko for han. På Fosenlandet sjarmerer han jomfru Ellingsen, på båten derifrå møter han Mattea som han har det litt hyggeleg med, trass i at ho er gift. «Men han solgte seg ikke og gjorde ingen dumheter denne gang, han var ikke forelsket.» (s. 175) Når han drar frå Fosen føler han seg heimlaus og likeglad.

Han treffer att August og saman fører dei det velsigna late landstrykarlivet. Med full båt fer dei heim til Polden, og dei set det høgt å gjere eit godt inntrykk. Med fine klede og sigar i munnen, dannar dei ein sterk kontrast til det fattige folket i Polden. «[...], folk kunde løpe rundt og fortælle hvad for storkarer Edevart og August var blit: at de hadde lommeur og guldring, de gik i fine sorte klædesklær og med hatten på skakke, på føtterne hadde de høie røiserter med lakerte kapper nedover skafterne.» (ss. 193-194) Her framstår Edevart og August som to forfengelege dandyar, og deira luksus haustar både misunnning og beundring blant Poldværingane.

Vel heime går August i gang med nye prosjekt mens «[...], Edevart derimot, hans kamerat, tok sig ikke meget for, men duset tiden bort, blev lat og fin på det og fjaset litt med kvindfolkene.» (s. 209) Det moralske forfallet held fram. Han har forhold til fleire

kvinner, deriblant Ragna, som han slett ikkje har nokon interesse av lenger. Som tenåring var det ho han ville ha, men ho ville ikkje ha han. No derimot er ho ikkje vanskeleg å be. Han er ikkje det spor interessert i ho, anna enn fysisk, men har truleg eit forhold til ho fordi han no kan få ho og vil markere sin posisjon. No er han god nok for ho, og overlegen i tilhøvet. Ho kan ikkje lenger le av han eller oversjå han, slik ho gjorde då dei var yngre. Forholda med til dømes Ragna og Mattea avspeglar hans likesæle. Han har inga kjensle for dei. Han passar inn i Gustave Flaubert si oppfatning av ungdømlinga som han definerer som egoistisk og fordervet.³ (Buvik 2001, s. 250) Ved sida av trongen til dandyisme har Edevart no utvikla klare hedonistiske drag. Når den moralske rettesnora er broten og livet ikkje lenger har noko klart mål, kan han berre halde «ennui» sin på avstand gjennom å ta for seg av dei livsnytingar som byr seg fram. Men Edevart er framleis ein snill, hjelpsam og generøs mann. I trange tider gir han ut både kaffe og mel til fattigfolket.

Forfall, isolasjon og motløyse

Edevart kan ikkje sleppe lengtinga si etter Lovise Magrete. I den vonlause draumen blir alt anna utan meining. «August hadde sagt til ham engang: Nei du er da net akkurat som en dødning, du er bare ikke jordfæstet.» (s. 212) Ein dag får Edevart brev om at Lovise Magrete kjem att til Noreg. No blir det fart i Edevart, og då han får høyre at ho er skilt frå mannen, får han høge forventningar til hennar heimkome. I denne tida er Edevart verksam og arbeider hardt for å ordne i stand på Doppen. Endeleg kjem ho og dattera deira, Håbjørg. Edevart «[...] var grepet i sit inderste av ny forelskelse og glæde, [...]» (s. 232) Men Lovise Magrete har forandra seg og blitt ei fin dame. Doppen er ikkje lenger bra nok for henne, ho har blitt vant til eit anna levested. Edevart, derimot, har det bra: «[...], han ønsket sig det ikke bedre.» (s. 239)

Lovise Magrete prøver å vere slik Edevart vil ha ho. Likevel finn dei ikkje att tonen frå første tida på Doppen. Lovise Magrete vil tilbake til Amerika, men istaden følgjer ho med Edevart til Polden. Heller ikkje her klarar ho å slå seg til ro. Nok ein gong utløyser så eit brev oppbrudd mellom dei to: Eit Amerikabrev som varslar at Håkon Doppen er funden. Lovise Magrete vil reise, men Edevart vil bli. Båe

³ Definisjonen er opphavleg henta frå Flaubert sitt kjende «klisjéleksikon», *Dictionnaire des idées reçues*, som blei utgitt posthumt i 1911.

har blanda kjensler over oppbruddet. Dei gir seg ut for å vere meir såra og lei seg enn dei i realiteten er. Likevel finn Edevart det tungt å skilles: «[...] hun var ikke for intet hans første dype kjærlighet fra ynglingedagene, [...]» (s. 272) Frå no av går det tydelegare nedover med Edevart: «Han var i det hele tat så ilde medfaren, i en så miserabel tilstand, at han helst stak sig væk fra alle mennesker.» (s. 274) Han vel å isolere seg for å skjule kjenslene sine. Han fer tilbake til Doppen. Her gret han i einsemd og kan ikkje skjønne korleis Lovise Magrete hadde hjarte til å forlate staden. Han blir her, slår graset og arbeider hardt i fleire dagar. Samtidig aukar forbitringa mot Lovise Magrete i han. I avskjeden sin med Doppen bryt han saman i gråt. Her kan vi trekkje ein parallell til opningskapitlet med spelemennene i Polden. Likesom han gikk frå å elte ein snøball i raseri til å bli motlaus den gongen, har han no, drivi av sin beiskleik, arbeidd som ein gal og gjennomgått ein prosess med kjenslene sine. Men han kjem ut av denne prosessen som ein annan mann og vender motlaus heim til Polden. «Nei hvad skulde Edevart slå ind på? Han var blit til mindre og mindre, drev dagene væk i lat ensformighet, gik med uklippet hår, la sig om kvelden og sovnet først på morgensiden.» (s. 321)

På slutten av romanen *Landstrykere* fortel Joakim, broren til Edevart, om fem små osper. Fire av dei er frodige, men den femte er mindre i veksten og har lite lauv. Joakim gjødsla og vanna ho, men no har ho fått skabb og er enda ynkelegare enn før. Den minste ospa er eit bilete på Edevart. Han var «mindre» enn dei andre fordi han ikkje var stø i lesing og måtte gå eit ekstra år for presten. Relasjonen mellom Edevart og Lovise Magrete kan ein seie tilsvarar gjødsla. Likesom gjødsla skulle ha ført til at ospa voks og blei stor og fin, skulle kjærleiken ha styrka Edevart og vore ei positiv kraft i han. Istaden får ospa skabb, og kjærleikskrafta har ein nedbrytande og negativ effekt på Edevart. Ho utløyser forfallet hans.

I slutten av romanen arvar Edevart Papst. Pengane kunne han ha brukt på ei Amerikareise, men no vil han leve og døy i Polden. Men nok ein gong kjem eit brev som får følgjer for Edevart. Eit amerikabrev. «Edevart blev mere og mere indesluttet, det var å frykte for at han for sin vei en dag.» (s. 333) Morgenen etter er Edevart borte.

Edevart i August

I romanen *August* møter vi Edevart att. Han kjem heim frå Amerika saman med Lovise Magrete. Dei to er no mann og kone. Edevart er forandra, ikkje berre er han blitt utruleg mager, men han er «[...] tung

og alvorlig, så fåmælt og fortænkt, han har glemt al latter og hans smil er tomt.» (*August*, s. 46) Han vandrar kring i einsemd og held seg unna folk, han isolerer seg. Han framstår som likesæl, og ingenting engasjerer han. For det meste tilbringer han tida blant dei fem ospene der han driv med «Drømmeri. Ørkesløshet.» (*August*, s. 50) Her kan vi igjen trekkje inn eit av dei forfallsymptoma som Max Nordau har sett opp (ifølgje Buvik): «Forkjærlyhet for ørkesløse og usammenhengende drømmerier.» (Buvik 2001, s. 51)

Edevart og Lovise Magrete er gift. Han har fått henne, kvinna han har drøymt om! Men ekteskapet mellom dei er ingen idyll: «[...] nei de lot ikke til å høve så godt sammen som i yngre dager.» (*August*, s. 51) Lovise Magrete forlater Edevart og dreg til Amerika. Ho skriv til Edevart, men han får seg aldri til å svare. Det blir med tanken. Han er tafatt. «[...] han tænker tusen tanker men er for dårlig til å utrede dem. Nu går han med en indvendig skade, men han lægger sig hver kveld og står op igjen hver morgen uten å prøve på å hele den, han er så sløv.» (*August*, s. 223) Her kan vi trekkje inn eit tredje forfallsymptom av Max Nordau: «Handlingslammelse og viljesvakhet.» (Buvik 2001, s. 51) Men han ber framleis på ein varme i hjartet: «[...] Doppen. [...] Han la sin kjærlighet igjen der, og aldrig var han blit i stand til å glemme helt dette under, [...]. Og endda slår hjertet hans og er varmt, men det elsker på erindring, på et minde.» (*August*, s. 223) Han har ikkje klart å rive seg laus frå fortida. Minnet om draumen lever i han. Trass i at Edevart til slutt fekk Lovise Magrete, klarte han ikkje å finne lukka. Han ville ha draumen, men draumen blei ikkje som forventta, trass i at han fekk ho.

Den aktive pådrivaren August prøver å få Edevart ut av den passive tilstanden. Han får han med på arbeid, men klarer ikkje å trekkje han ut av sløvleiken. Edevart har gitt opp, kapitulert. Han lever ikkje, han berre eksisterer og livnærer seg på draumar og minne. Han gjer ikkje noko forsøk på å komme seg ut av denne tilstanden, han er utan tiltak. Forfallet er fullendt når han døyr i storm på sjøen.

Edevart – ein dekadent person?

«Men så er det at mennesken [sic] hun vil flyve høiere end hun har vinger til, så dætter hun ned.» (s. 168)⁴ seier gamle og kloke Martinus i *Landstrykere*. Edevart er ein alminneleg bondegut frå fattige kår. Istaden for å utnytte dei ressursane han har tilgang på og føre eit

⁴ Sitatet er direkte sitert fra *Landstrykere* og eg har dobbeltsjekka det i fleire utgåver.

stabil liv, likesom til dømes Joakim og Ezra, dreg han ut. Mens Ezra og Joakim held seg nær til naturen og utnyttar han, søker Edevart seg ut i sivilisasjonen. Dersom ein meiner at naturstadiet er det høgaste, er menneska sitt brudd med naturen sin orden eit fall, ifølgje Buvik (Buvik 2001, s. 70) Utifrå dette perspektivet er sivilisasjonen kontinuerleg i fall og forfall. Edevart vil opp og fram og prøver å tilnærme seg ein forfina kultur med finare klede, gullring og lommeur. Men resultatet er at mens han satsar høgt som både skippar og krambodkar, så fell han stadig lenger og lenger ned. Livet blei ikkje som Edevart hadde ønska. Han fekk ikkje den kvinna han så inderleg ville ha, før det var for seint og dei ikkje fann inn til kvarandre lenger. I tillegg har både omflakkinga og jaget etter pengar medverka til å svekke moralen hans. Alle desse faktorane har ført til at Edevart fortaper seg. Han endar opp som ein tafatt, motlaus og passiv mann, og er dermed ein kontrast til den driftige pådrivaren August.

Edevart har berre nokre av dei kjenneteikna som er typiske for ein dekadent litterær person, ifølgje *Litteraturvitenskapelig Leksikon* (se ovanfor). Dei klaraste trekkene eg finn, er dandyisme og isolasjon og tidvis ein tendens til hedonisme og ennui. Edevart er også svært følsam, både som ung gut og som vaksen mann, men å seie at han er overfølsam er å overdrive. Edevart mistar med tida livsmotet, men han har ingen sterke pessimistiske trekk, av di han er så likesæl at han ikkje eingong er pessimist. Dei kjenneteikna eg ikkje har funne hos Edevart er: eksentrisitet, nervøsitet, interesse for det artifisielle, for ekstreme sinnstilstander, ofte for det morbide. (Om ikkje Edevart si interesse for kva August gjorde med negerjenta kan bli rekna for morbid.) Utifrå dette kan eg ikkje konkludere at Edevart er ein dekadent person, men snarare ein person med nokre dekadente trekk.

Men *dekadanse* famnar vidt. Eg meiner Edevart er dekadent fordi han er i forfall. Her støtter eg meg til Buvik (se ovanfor) og Max Nordau sine forfallssymptom, som eg har påvist fleire av: «moralsk galskap», «handlingslammelse og viljesvakhet» og «forkjærlighet for ørkesløse og usammenhengende drømmerier.» (Buvik 2001, s. 51) Men eg er klar over at denne påstanden er i grenseland av di det å vere dekadent inkluderer trekk som eg ikkje finn hos Edevart.

Dekadanse har ei snever litterær tyding. Omgrepet omfattar hovudsakleg *fin de siècle*-forfattarane frå slutten av det 19. århundre. I det daglege språket har uttrykka dekadanse og dekadent gjerne ei moralsk fordømande tyding. Dei blir brukte om personar som bryt med vanleg anerkjente etiske prinsipp. Særleg gjeld dette normer for familieliv, erotikk og bruk av rusmiddel. (Andersen 1992, s. 49) Edevart bryt med norma for familieliv fordi han lenge lever som

ungkar. Han har fleire lausungar, og når han først gifter seg, går det dårleg med ekteskapet, og dei lever til slutt atskilt. Når det gjeld norma for erotikk, lever han utsvevande fordi han har fleire lause relasjonar med ulike kvinner.

«Dekadanselitteraturen fremstiller nivelleringen av verdier som nivellering av personligheten, det vil si som personlighetsoppløsning.» (Andersen 1992, s. 16) Edevart sin personlegdom blir utradert og oppløyst ettersom han blir mindre og mindre nøye på kva han gjer og kva han seier. Ifølgje Per Thomas Andersen mistar mennesket si heimstavnskjenle i røynda etter kvart som røynda blir tømt for verdiar. (Andersen 1992, s. 18)

Edevart kan passe inn i kva George Ross Ridge karakteriserer som «a cerebral hero». (Andersen 1992, s. 223) Per Thomas Andersen definerer *hjernehelten* slik:

[...], en lammende passivitet i forhold til den ytre verden og en tilsvarende kompensatorisk trang til å bygge fantasislott i den indre «cerebrale» verden, [...] Hos den sunne personlighet må man regne med en balanse mellom intellekt og sentiment, mellom fornuft og følelse, [...] Det særegne ved en dekadent helt er at en slik balanse aldri er tilstede. (Andersen 1992, s. 223)

Hos Edevart manglar balansen mellom fornuft og kjensle fordi han innser for seint (eller aldri) at draumen hans ikkje kan bli sann. Han lar seg blinde av illusjonen om at Lovise Magrete skal forlate mannen sin og gi seg hen til han. Når han så blir desillusjonert, er han allereie blitt så likesæl at han ikkje bryr seg om noko. Utan vilje til handling lar han seg sjølv forfalle. Dermed vil eg slutte at Edevart, om han ikkje er reint dekadent, i det minste har klare dekadente trekk.

Bibliografi

Hamsun, Knut. 1993: *August*. Trondheim: Gyldendal

Hamsun, Knut. 1998: *Landstrykere*. Trondheim: Gyldendal

Andersen, Per Thomas. 1992: *Dekadanse i Nordisk Litteratur 1880-1900*. Oslo: Aschehoug

Baumgartner, Walter. 1998: *Den modernistiske Hamsun*. Oslo: Gyldendal. Oversatt av Helge Vold.

Benjamin, Walter. 1998: «Fragment om Hamsun», i Walter Baumgartner: *Den modernistiske Hamsun*. Oslo: Gyldendal

Buvik, Per. 2001: *Dekadanse*. Pax Forlag

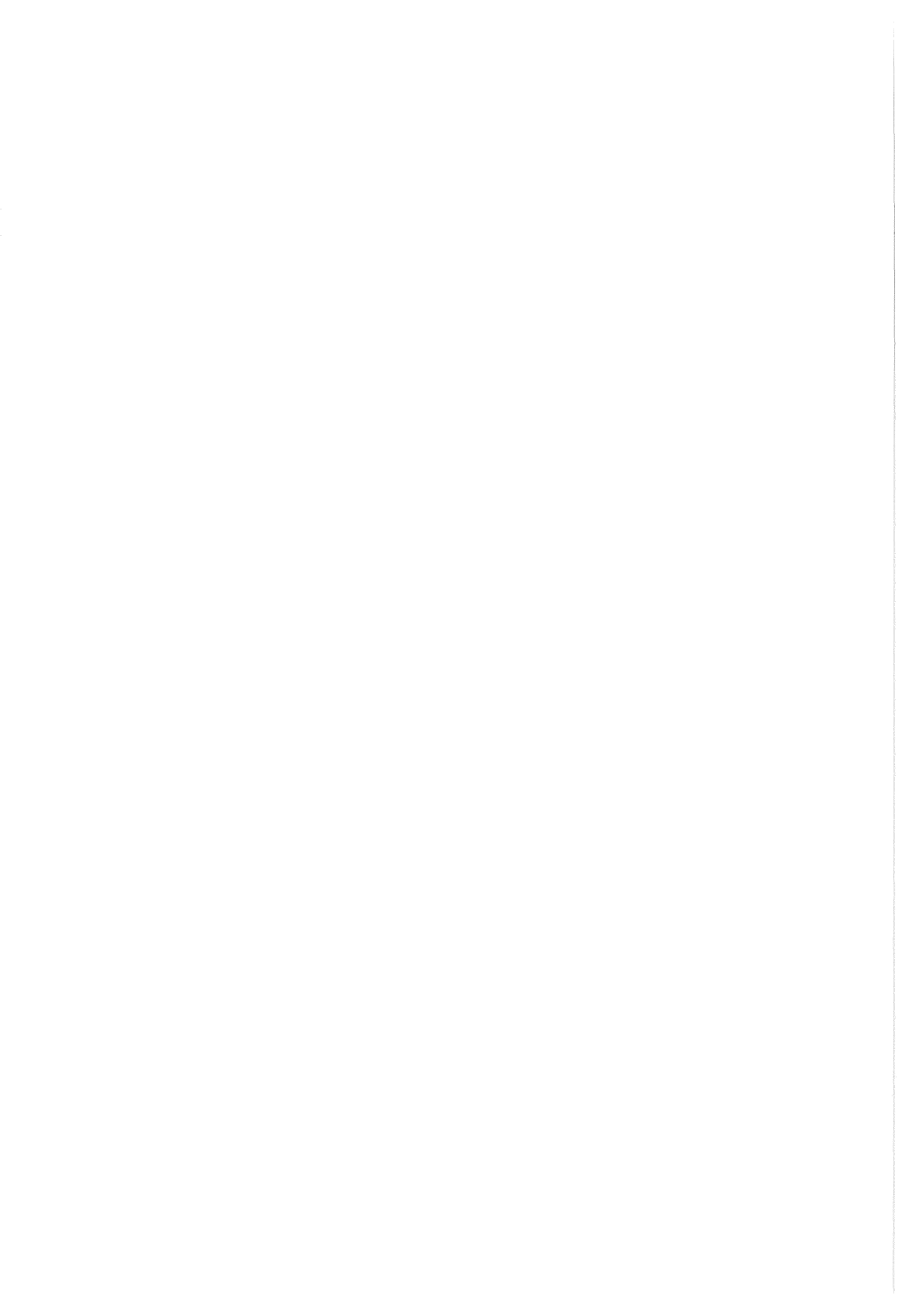
Kittang, Atle. 1988: «Form og begjær i romanen om Marthe Robert, Peter Brooks og Knut Hamsuns *Landstrykere*», i: *Møtestader*. Oslo: Det Norske Samlaget

Lothe, Refsum og Solberg. 1997: *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget

Rottem, Øystein. 1978: *Knut Hamsuns Landstrykere. En ideologikritisk analyse*. Oslo: Gyldendal

Simpson, Allen. 1973: *Knut Hamsuns Landstrykere*. Oslo: Gyldendal. Oversatt av Jan Fr. Marstrander

Tiemroth, Jørgen. E. 1974: *Illusionens vej. Knut Hamsuns forfatterskab*. København: Gyldendal



Karen Blixen, storyteller

En diskusjon av fortelling og fortellerforhold i

«Syndfloden over Nordenerney»¹

av Anne Lise Jomisko

I begynnelsen av forrige århundre ble det populært å besøke badestedet Norderney på vestkysten av Holsten. Fornemme damer og menn kom for å dyrke sine hobbyer og for å være nær havet, da de mente at saltvannet hadde en unik helbredende kraft. På slutten av sommeren 1835 skjedde en forferdelig ulykke. Etter en tredagers storm snudde vinden i nord, og havet brøt gjennom dikene. Et kaotisk redningsarbeide ble iverksatt, mange omkom. Fire mennesker ble frivillig etterlatt på et høyloft, etter at de tilbød en bondefamilie plass i en av redningsbåtene som ikke kunne ta flere. De fire tapre er kardinal Hamilcar von Sehested, den gamle frøken Malin Nat-og-Dag, hennes unge guddatter komtesse Calypso von Platen-Hallermund og den unge Jonathan Mærsk. Mens de håper på at båten rekker tilbake for å redde dem, fordriver de tiden med å fortelle hverandre historier gjennom en

¹ Teksten er en bearbeidet versjon av en prøveforelesning i nordisk hovedfag, Universitetet i Oslo 27. mai 1998.

hel natt. Dette er plotet i Karen Blixens fortelling «Syndfloden over Norderney».

«Syndfloden» er en typisk Blixen-fortelling, det vil si at det slett ikke bare er én fortelling, men mange fortellinger lagt inn i hverandre, som i en kinesisk eske. Heller ikke finnes det bare én stemme, men mange stemmer i dialog med hverandre. Dermed kan det heller ikke utledes bare én mening av fortellingen. I denne artikkelen vil jeg forsøke å pakke opp denne kinesiske esken og diskutere Blixen i et sjanger- og litteraturhistorisk lys. Det vi finner er en sammensatt og uvanlig rik tekst som står i et spenningsforhold mellom det arkaiske og det moderne, tradisjon og fornyelse.

«Syndfloden» er én av syv fortellinger i samlingen *Syv fantastiske fortællinger*, som kom ut på dansk i 1935. Året før ga Blixen den ut i USA under psevdonymet Isak Dinesen, med tittelen *Seven Gothic Tales*. Karen Blixen har selv framhevet sin rolle som storyteller, fortellerske. Hun foretrakk å se på seg selv som en forteller i forlengelsen av de store fortellerne i verdenslitteraturen. Mangfoldet av referanser knytter forfatterskapet til klassikerne, de viktigste er kanskje antikkens fortellere, Bibelen og Shakespeare. I «Syndfloden» finner vi en rammesituasjon som minner om Boccaccios i *Decameronen*. Der handler det om 10 unge mennesker som flykter fra pesten i Firenze. For å fordrive tiden, forteller også de hverandre historier. «Syndfloden» hentyder også ved et par tilfeller til rammesituasjonen i *1001 natt*, der vi møter den store fortelleren Sheherazade, som gjennom å fortelle, utsetter sin egen død. Den siste setningen i «Syndfloden», som uttales idet dagen gryr, er et rent sitat fra denne. Ut fra rammefortellingen springer en rekke nye fortellinger, som det så ofte gjør hos Blixen. Disse inneholder gjerne en dypere sannhet om de spørsmål rammefortellingen tar opp.

På den ene siden er altså Blixen en videreformidler av en flere tusen år gammel fortellertradisjon. Fortellingene hennes har unektelig et preg av den virkelig fjerne fortids stil, med utgangspunkt i den muntlige ursituasjonen; en samling tilhørere rundt leirbålet, med en ekte yrkesforteller til stede. På den andre siden brytes denne situasjonen, først i den opplagt tekstlige formen fortellingene opptrer i, men også på mer subtile måter. La oss se på dette spenningsforholdet i Blixens fortellinger.

Walter Benjamin

Den tyske filosofen Walter Benjamin kan hjelpe oss å belyse dette. I hans kjente essay «Der Erzähler», fra 1936, skisserer han flere kjennetegn ved den ekte, klassiske fortelleren. Han må for det første ha evnen til å utveksle erfaringer. Fortelleren bærer ikke bare på egne erfaringer, men har en unik evne til å formidle andres erfaringer, og presenterer derfor et rikt erfaringsgrunnlag for tilhørerne. For det andre er den ekte fortelleren enten den bofaste bonde eller den handelsdrivende sjømann. Denne bakgrunnen gir det rikeste erfaringsgrunnlaget. Og kombinasjonen av disse to er det ideelle utgangspunkt. For det tredje må fortelleren holde fortellingen fri for fortolkninger mens han forteller den. Slik får tilhøreren anledning til selv å slutte seg fram til fortellingens moral, og dermed ane den visdom fortellingen består av, og nettopp visdom er sentralt for Benjamin. Sist, men ikke minst, henter fortelleren sin autoritet fra *døden*. De døende ser sitt liv, og livet i sin alminnelighet i et perspektiv som er vesentlig for erkjennelse. I det borgerlige samfunnet stuer en vekk de døde på institusjoner. Dermed forsvinner døden på et vis fra samfunnet, og med den fortellingen.

«Syndfloden» har flere elementer som kvalifiserer til en ekte benjaminsk fortelling. Fire skibbrudne på et høyloft vender seg mot hverandre for å fortelle hverandre historier. Gjennom forteller- og tilhørerroller kan vi se for oss den ideelle situasjon som Benjamin fordrer. Evnen til å lytte må sies å være tilstede hos representantene, selv om Malin Nat-og-Dag avbryter med digresjoner og kommentarer underveis. I tillegg er enkelte av fortellerne flinke til holde fortellingen sin fri for fortolkninger mens de forteller. Det er mange aspekter ved fortellingene deres som ikke gir åpenlyse forklaringer, men som først i ettertid, i et helhetsperspektiv, får sin mening, og ikke alltid da heller. Videre henter de enkeltes fortellinger sin autoritet fra døden. Det er tanken på den nært forestående døden som venter, med havet som truer med å krype opp mot dem, som motiverer dem til å fortelle sin livshistorie.

Personene har svært ulikt erfaringsgrunnlag. Den visdom alle historiene til sammen rommer, må kunne tas til inntekt for det Benjamin anser som den klassiske fortellers formidling av erfaringer. Men for Benjamins forteller er det ett særskilt erfaringsgrunnlag som gjelder, basert i et fortidig, arkaisk jordbruks-samfunn. Tone Selboe har i sin doktoravhandling om Blixen, *Kunst og erfaring* (1996), blant annet polemisert mot en uproblematisk anvendelse av Benjamin på Blixens fortellinger:

Hvis vi leser Blixens fortellinger mot den erfaringskontinuiteten Benjamin ser som konstituerende for den muntlig overleverte historien, vil vi se at de (av)bruddene som skrives inn under tekstoverflaten, nettopp er et uttrykk for at den erfaringen det muntlige fellesskapet er bærer av, hos Blixen brytes mot andre erfaringsformer. Historiene oppretter nok en kontinuitet og en muntlig samforstand, men denne samforstanden brytes like snart som den er opprettet. Ulike fortolkninger av tradisjoner og hendelsesforløp konfronteres i teksten. (1996:19)

Benjamin mente at forutsetningen for det muntlige fellesskapet var et felles erfaringsgrunnlag. Selboe mener altså at det hos Blixen snarere er brudd enn kontinuitet i erfaringsgrunnlaget. Selboe betegner videre Blixens tendens til å frambringe en muntlig fortellersituasjon som en illusjon om en sådan. Hun mener at de elementer som Benjamin skisserer for den ekte fortelleren, inngår i Blixens tekstunivers som *fiktive* elementer, både i Blixens iscenesettelse av sin egen Sheherazade-rolle og hos tekstenes mange fortellere. Benjamin på sin side legger ikke vekt på fortellingenes fiktive karakter, men regner dem som referensielle og virkelighetsskildrende.

Blixens fortellinger, også "Syndfloden", er selvrefleksive og problematiserer sin egen tilblivelse. Metatekstlige nivåer kan gjenfinnes i mange av fortellingene, nivåer som Benjamin på ingen måte forholder seg til. Dermed er Selboes konklusjon at Blixen ikke er en forteller i Benjamins ånd, men at hun i stedet innreflekterer mange forskjellige erfaringshorisonter og spiller disse opp imot hverandre. Hvis vi overfører disse poengene til «Syndfloden», vil vi finne både fiktivt innskrevne fortellere, ulike erfaringshorisonter i konfrontasjon mot hverandre og en utstrakt metatekstualitet. Det siste finner vi de mange henvisningene til spill og kunst. På denne måten kan Blixens posisjon sies å befinne seg mellom tradisjonen og det moderne. Så langt Benjamin.

Når det gjelder komposisjonen av hele samlingen *Syv fantastiske fortællinger*, er det flere som har påpekt det usammenhengende og uferdige preget. Jan Kjærstad kaller dette for *lenkeproblemet* i sitt essay «Tusen og ett liv. Om Karen Blixen» fra 1997. Han ser det utelukkende som en svakhet ved fortellingene, og savner en overordnet struktur, som for eksempel kunne vært gitt i en rammefortelling lik den i *1001 natt*. La meg legge til at dette er så godt som den eneste innvendingen Kjærstad har mot Blixens fortellinger.

Også Charlotte Engberg påpeker *Syv fantastiske fortællingers* mange digresjoner, assosiasjoner, abrupte trekk og ufullendte poenger. Men i motsetning til Kjærstad, så leser ikke Engberg det tilsynelatende ufullstendige som noe negativt. Hun påpeker derimot denne stilens

moderne egenskaper. Det minner om en montasjeteknikk, eller collage, betegnelser som passer på flere modernistiske verk.

Gotikk

Blixen legger flesteparten av fortellingene sine til 17- og 1800-tallet, til overgangen mellom en føydal og en borgerlig samfunnsstruktur. En rekke verdier fra det førborgerlige samfunn framelskes gjennom heltene og heltinnene hennes, verdier som heroisme, dyd og ære. Blixen beklaget ofte disse verdienes fall i det moderne samfunnet. I tillegg til spor av det førborgerlige og borgerlige, finner vi også spor fra langt eldre tider og tradisjoner.

Fortid og nåtid støter sammen i tekstene. Dette er også merkbart i Blixens sjangeranvendelse. Man kan oppspore ulike stilistiske virkemidler som vitner om at forfatteren til en viss grad leker seg med sjangerelementer, noe som gir grunnlag for å kalle den blixenske sjanger for en slags bastardsjanger. Vi finner først og fremst sjangerelementer fra fortidige epoker, særlig fra romantikken, og nærmere bestemt gotiske stilelementer. Den amerikanske utgaven av *Syv fantastiske fortællinger* fra 1934 het også *Seven Gothic Tales*. Ved å undersøke virkningen av det gotiske, oppstår mange interessante perspektiver, ikke minst i forbindelse med fortellingenes moderne tilhørighet.

I «Syndfloden» presenteres vi helt fra starten for en setting som fører oss rett inn i gotikken:

Den romantiske tid fandt sin harmoni i kontrasterne, den havde ikke lændere verken tro eller kjærlighet til tilværelsens tryghed og velvære, men sled sig gerne fra salonernes forfinelse og et klart filosofisk systems sikkerhed, naar den hørte stormenes vilde stemmer kalde paa heden, og lidenskabernes i hjertet. (1992:137)

Ikke lenge etter får vi vite at det den kvelden hendelsene foregår, var et meget spesielt vær; «luften var trykkende og af en sær, lysende svovelagtig uklarhed». Den litterære gotikken betegnes som en periode der det overnaturlige overtok for det naturlige, der galskapen rådet framfor fornuften, der det irrasjonelle banet vei fram fra underbevisstheten og underminerte rådende systemer og normer. Spøkelser, mystiske fremmede, dobbeltgjengere og lignende befolket dunkle landskaper, gjerne i stormfulle og truende værforhold. Med en slik innledning i fortellingen forventer vi at noe grusomt skal skje, noe

det også gjør. Et uvær forårsaker en enorm stormflod. Denne gir navn til fortellingen, som er en klar allusjon til syndefloden i *Bibelen*.

Blixen-forskeren Susan Hardy Aiken påpeker gotikkens moderne potensiale gjennom dens tendens til å underminere tradisjonelle sjangrer og kulturelle koder. Ofte ser vi at den leker med fragmenter av fortiden. Aiken mener at Blixens bruk av gotikk kan leses som et modernistisk og også postmodernistisk prosjekt. Stilen tillater en demontering av de tradisjonelle kodene, og framstår som subversiv og undergravende. Litterær gotikk er egentlig en dekonstruktiv form, hevder Aiken.

Det gotiske hos Blixen brukes selvbevisst og parodisk, som et narrativt grep og som en metakritisk metode. Ved å anvende en slik stil, oppnår Blixen å snu opp ned på en del forhold som tradisjonen tok for gitt. Fortellingene er dermed et kritisk innlegg i ulike debatter, det være seg politiske, litterære eller kjønnskritiske debatter. Charlotte Engberg knytter Blixens anvendelse av gotikk til begrepet *camp*. I artikkelen «Som i et hulspejl» karakteriserer hun *camp* som en stil som viser fram det stiliserte, det kunstlede og det overdrevne. Når Engberg viser til Blixens *camp*sensibilitet, er det nettopp fordi gotikken brukes ironisk og reflektert.

Fortellingene til Blixen er mangetydige. En kommer sjelden til bunns i en fortelling, men konfronteres med en ny der en skulle ventet seg en konklusjon eller en moral. Fortellerforholdene i «Syndfloden» er også relativt kompliserte. Blixen opererer gjerne med en allvitende, noe tilbaketrukket forteller med et retrospektivt perspektiv på hendelser som oftest ligger hundre år tilbake i tiden eller mer. Det er som om denne fortelleren, vi kan kalle henne rammefortelleren, inntar en posisjon i et rom som ligger utenfor selve plotet. I dette ressonansrommet fins ofte en skjult mening som ofte kontrasterer eller kommenterer hendelsene som foregår i plotet.

Mikhail Bakhtins polyfoniske prinsipper

For å belyse «Syndfloden»s komplekse form- og meningsstruktur, har jeg søkt hjelp hos den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin, og hans studie *Problemer i Dostojevskijs poetikk* fra 1929. Bakhtin har noen synspunkter som etter min oppfatning gir en fruktbar innfallsvinkel til Karen Blixens fortellinger, og i dette tilfellet til «Syndfloden over Norderney».

Bakhtin lanserte begrepet «den polyfone roman» i forbindelse med Dostojevskijs romaner, og hentet uttrykket fra musikkterminologien.

Polyfoni beskrives som en flerstemmighet, som en forbindelse av et større eller mindre antall av selvstendig førte melodier. I Dostojevskijs romaner har heltene en selvstendighet som verken belyser forfatterens idé eller en overordnet moral, ifølge Bakhtin. I tidligere litteratur, og særlig i den realistiske romanen, finner man gjerne et verdisystem og en moral som helten i fiksjonen gjøres til talsmann for. Dette kan ifølge Bakhtin betegnes som den monologiske roman. I motsetning til denne, vil en polyfon roman bestå av en dialog, eller flere dialoger. Begrepene polyfoni og dialog kobles sammen. Gjennom en utpreget flerstemthet oppnår Dostojevskij ifølge Bakhtin å stille ulike verdisyn opp mot hverandre, uten at ett av disse favoriseres eller belyser forfatterens idé. Stemmene eksisterer parallelt, og kombineres, men de sammensmelter ikke. Likevel er det snakk om en sameksistens og en vekselvirkning. Stemmene er derfor jevnbyrdige. Bakhtin poengterer at polyfonien kan eksistere så vel på mikroplan som på makroplan, det vil si at kontrapunktiske stemmer kan avleses i alt fra den overordnede strukturen i et verk, og helt ned til heltenes ansiktsuttrykk, som dermed signaliserer en dialog og ikke en monolog.

Bakhtin går selv i dialog med andre Dostojevskij-forskere, blant annet russeren Lunatjarskij, som tolker motsetningene i Dostojevskijs forfatterskap som motsetninger basert i Dostojevskijs *egen* splittethet. Vaklingen mellom revolusjonær sosialisme på den ene siden, og en konservativ, religiøs verdensanskuelse på den annen, gjorde Dostojevskij til en motsetningenes mann.

Dette gir gjenklang hos Blixen. Posisjonen mellom aristokrati og borgerskap nedfeller seg ofte i fortellingene som en dialog mellom to verdisyn. Grever, prinser, baronesser og deres like stilles ofte opp mot folk fra borgerskapet. Denne splittelsen har av flere blitt påpekt som et utpreget trekk ved Karen Blixen selv. Hun befant seg i en posisjon mellom aristokrati, representert ved faren, og borgerskap, representert ved moren.

Splittelsen hos Blixen kan også avleses i mange av hennes psevdonymer som forfatter, og særlig navnet Isak Dinesen, som Blixen signerte de amerikanske utgivelsene sine med. Videre har Blixens forhold til Afrika, og hennes splittelse mellom Afrika og Danmark blitt trukket fram i flere sammenhenger. Om en aksepterer slike biografiske premisser som grunnlag for forfatterskapet, kan splittelsen godt ses på som et uttrykk for polyfon verdensanskuelse og livssyn, for å snakke i bakhtinske termer.

En annen kritiker Bakhtin trekker fram er Viktor Sjklovskij, som kommer med lignende synspunkter på det polyfone hos Dostojevskij. I svensk oversettelse heter det hos Sjklovskij: «Så länge ett verk förblev

flerskiktigt och mångstämmigt, så länge människorna i det fortsatte att träta, infann sig ingen fortvivlan över frånvaron av en lösning. Slutet på en roman betydde för Dostojevskij instörtandet av ett nytt Babels torn». (Bakhtin 1991:47) Det er som å lese en karakteristikk av Blixens fortellinger. Hennes form er en polyfon form, med uavsluttede dialoger og en evig «träta» mellom menneskene.

Flerstemmighet i «Syndfloden»

Hva så med polyfonien i «Syndfloden»? Det er mange stemmer her, og ikke bare konkret, i personenes replikker, men også på et overordnet tolkningsmessig plan. Jeg vil i det følgende vise hvordan stemmene kan kategoriseres i henholdsvis den sanne identitets stemme, maskestemmen, sjangerstemmen, fornuftens stemme, den intertekstuelle stemmen og til slutt den immanente fortellerstemmen.

Etter at rammefortelleren har presentert stemning, personer og situasjon, gjør hun en brå vending. Tonen blir med ett intim, perspektivet legges i hovedsak til de fire skibbrudne på høyloftet. Setningen som markerer endringen lyder slik: «Som om de havde været fire Marionetter, der blev styret av samme Snor, vendte de fire i Høyloftet sig mot hverandre». (1992:147) For fortellersituasjonen får dette flere konsekvenser. Setningen kommer nokså overraskende, og innvarsler at et dukkespill er i vente! Det som kommer skal kanskje ikke tas bokstavelig. Jeg får i hvert fall følelsen av at vi nå må lete etter et allegorisk plan. Sansene skjerpes umiddelbart. Handlingen heves nå fra plotnivå opp til et abstrakt nivå, der ulike livsholdninger og verdier skal stilles opp imot hverandre.

De skibbrudne opplever situasjonen som en dommedag i miniatyr. De reflekterer over hvordan dette vil arte seg, og kardinal Hamilcar von Sehested sier: «Det er næsten Midnat. Lad dette da være den Time, hvori Masken faller, - og kan det ikke blive Deres eller min Maske, som falder, lad det da blive Skæbnens og Livets Maske». (1992:159) Og like etter faller replikken som gir motivet for den rekke av innskutte fortellinger som nå følger:

Snart skal vi maaske uden Maske møde Døden. Indtil da har vi intet videre at foretage os uden at gøre os klart, hvad Livet ret beset nu er. Deres Naade, og De, min unge Broder og Søster, da vi dog ikke kan sove i Nat, og da vi her sidder ret bekvemt for det, fortæl mig da, hvem De er, og beret mig Deres Historie, frimodigt og uden Bagtanker, som om vi i Paradiset sad sammen og genopfriskede vort Jordeliv (1992:159).

Det er på dette tidspunktet klart at fortellingens prosjekt er et *identitetsprosjekt*. Fire menneskers livshistorie nøstes opp og settes i en sammenheng som til sammen gir en spennende diskurs om hva og hvem mennesket er. Det er betegnende at vi ikke får klare svar og avslørende detaljer. Identitetsframstillingen er vevd inn i gåter og myter, i fortellingens form.

La oss se nærmere på livsvilkårene for hver av de fire fortellerne. **Jonathan Mærskts historie** fortelles av ham selv, og han kaller den «Timon fra Assens», en henspeling på Shakespeares *Timon of Athens* og også på *Misanthropen fra Athen*. Historien handler om Jonathans opplevelser som naiv student i København. I møte med dekadente omgivelser opplever Jonathan en identitetskrise. Av flere grunner blir Jonathan offer for en kultdyrkelse. Det heter at han var en «Herre paa Moden.» (1992:162) Ingen interesserer seg for hvem han egentlig er. Men det blir han til gjengjeld selv i økende grad opptatt av. Opphavet hans er ukjent. Hvem er faren hans? Er det den gamle sjøkapteinen han har vokst opp hos, eller den dekadente og rike baron Gersdorff? Vi får ikke et tydelig svar, men konfronteres med usikkerheten, akkurat som Jonathan selv. Når hans fortvilelse når bunnen, er selvmordet eneste utvei. Han forhindres imidlertid i å ta livet sitt. I stedet flykter han, og havner i Norderney. Den innsikt Jonathans historie gir, dreier seg om identitetskonflikter. Jonathan er en bastard, noe det følgende spørsmålet vitner om: «Men hvem har større Behov enn Bastarden til at løfte sin Røst og raabe: 'Hvem er jeg?''» (1992:160)

I **Calypsos historie**, som frøken Malin Nat-og-Dag forteller, stilles det samme spørsmålet. Også her ligger en klar identitetsproblematikk. I motsetning til Jonathan, som har blitt sett for mye, det vil si iaktatt på falske premisser, blir Calypso overhodet ikke sett i sin oppvekst. Det skyldes hennes tilværelse hos den homofile og mondene onkelen grev Augustus von Platen-Hallermund. Han fordrar ikke det kvinnelige, og når Calypso begynner å utvikle kvinnelige former i puberteten, reagerer onkelen med avsky. Calypso ignoreres totalt, noe som blir ensbetydende med å ikke eksistere. Når Malin forteller Calypsos historie, gjenfødes Calypso. Hun lytter med stor interesse på sin egen livshistorie. Det kommer fram at historien er en omskrivning av sannheten.

I tilknytning til polyfonien, kan vi si at Jonathan og Calypsos historie representerer *den sanne identitets stemme*, fordi begge har søkt kjernen i sin eksistens. Denne stemmen har imidlertid sin motstemme, en stemme som går i dialog med det identitetsprosjektet Jonathan og Calypso fremmer. Representantene her er de to andre

fortellerne, kardinalen og frøken Malin Nat-og-Dag. De forteller ikke direkte sin egen historie, Malin får sin fortalt av rammefortelleren, og kardinalen tar omveien via en allegori. Som vi skal se, er kardinalens identitet svært gåtefull.

Frøken Malin Nat-og-Dags historie er en historie om splittelse og dobbelthet. Allerede navnet hennes signaliserer det. Hun er av adelig avstamning, og familiens våpenskjold er todelt i sort og hvitt og symboliserer Natten og Dagen. Livet hennes består av motsetninger. Som ung var hun en fanatisk jomfru som tok Bibelens ord om synd bokstavelig, slik at en manns blikk var å regne som grov voldtekt. På sine eldre dager betrakter hun imidlertid seg selv som en av sin tids store synderinner. Hun går for å være litt forstyrret, men de som kjenner henne godt, mener at galskapen er et fritt valg for henne. Hun har det synspunkt at man har mer fornøyelse i tilværelsen når man er litt forstyrret. Videre heter det om henne: «En heks hadde hun alltid lignet, men nu, da hun paa en sindrig Maade gik i Barndom, virkede hun snarere som den malicieuse Fé i Børneeventyrene.» (1992:155) På fortellingens tidspunkt representerer Malin latteren, fantasien og maskeraden. Hun er i tillegg drivende god til å fortelle historier: «Frk. Malins Indbildningskraft var stærk nok til at rive enhver med sig». (1992:181) Flere av hennes utsagn priser de mer fantasifulle sidene ved livet, og det er nærliggende å koble henne til forfatteren selv. Likheten mellom Malin og Karen Blixen er påfallende.

I forbindelse med kardinalens historie må vi ta omveien om historien til hans tjener, **Kasparsens historie**. Om Kasparsen får vi vite at han er «en forhenværende Skuespiller og en Eventyrer, en begavet Person paa sin Manér, som talte flere Sprog og havde tilegnet sig Færdigheder af mange Slags». (1992:140) Kasparsens historie handler i hovedsak om en livsholdning. Den heter «Fjerdingsfyrstens vin» og skildrer møtet mellom apostelen Peter og røveren Barrabas. Barrabas framstår uvanlig nok som den virkelige helt. Det er han som hyller de ekte verdier, han kan glede seg over jordelivets gaver; god vin og kvinner. Videre framstilles han som en hengiven venn, med oppriktig omsorg for sine nærmeste. Peter derimot framstår som selvopptatt og lite tilstedeværende. Vi husker at Peter fornektet Jesus. Karakter-skildringen stiller Peters svik i relieff. Fortellingen om Peter og Barrabas forklarer Kasparsens liv. Han er selv, som Barrabas, en forbryter og en bastard.

En av fortellingens mange overraskende poenger er det vi kan kalle dobbeltskikkelsen kardinalen/Kasparsen. Det viser seg nemlig at han vi lenge trodde var kardinal i virkeligheten er skuespiller Kasparsen. Han har drept kardinalen, og overtatt hans skikkelse. Selv

om han er morder, legges det liten vekt på spørsmålet om skyld. Barrabas og Kasparsen er sympatiske til tross for forbryterrollen. Dette er en indirekte diskusjon, eller, med Bakhtin, en dialog om de kristne grunnverdiene. Det handler i mindre grad om dyd og velgjerninger i kristen forstand. Derimot handler det om ansvar og frihet i mer eksistensiell forstand. Tatt i betraktning at Kasparsen agerer som kardinal, er disse synspunktene ganske radikale.

Om vi aksepterer denne tolkningen, kan vi forstå frøken Malins formuleringer om Gud og den himmelske orden i samme retning. Hun sier at Gud har en svakhet for *maskerade*. Også et radikalt synspunkt. Maskeraden som prinsipp understrekes av at Malin selv har spilt roller i sitt liv, noe hennes paradoksale livsstil vitner om. Og Kasparsen, han er jo skuespiller. Identitetsspørsmålet får dermed, gjennom Kasparsen og Malin, en noe endevendt karakter. Det gjelder ikke, som en skulle forvente, å avsløre og komme i kontakt med sitt innerste, men derimot å spille sin *rolle* godt. Det gjør Kasparsen i rammefortellingen. Folket i Norderney, og leseren, tror lenge at han er kardinalen, og forføres av spillet hans. Fortellingen gjør en brå vending i det øyeblikk han avslører at han egentlig er kardinalens kammertjener, Kasparsen. Dette skjer mot slutten, og er fortellingens peripeti.

Maskeraden som ideal, representert gjennom Kasparsen og Malin, er derfor en *motstemme* til Jonathan Mærsk og Calypsos stemme, som jeg kalte den sanne identitets stemme. Disse to stemmene går i dialog med hverandre. Maskeraden, eller spillet, understrekes på ulike måter og på ulike plan. Selve plotet foregår i truende og destabiliserte omgivelser. Alt flyter. Det igjen speiler maskeidéen, fordi den antyder at også identitet er flytende, ustabil, og vanskelig å bestemme. Gjennom de destabiliserte forholdene blir hele teksten en scene som er forberedt til spill. Blixen setter på denne måten et likhetstegn mellom maskerade og litteratur.

I tråd med Bakhtin kan vi si at det eksisterer et dialogisk rom i «Syndfloden over Norderney». Det er ikke bare enkeltmenneskers, fiktivpersonenes stemme som taler. Bakhtin hevdet at det dialogiske foregår på flere plan. Ett plan som bidrar med sin egen stemme i fortellingen, er hva vi kan kalle sjangerstemmen. Som jeg har vært inne på, låner Blixen stiltrekk fra det gotiske, og anvender dem til å vende opp-ned på tilvante normer og verdier. Den gotiske stemmen inviterer til en omvendt logikk, der det irrasjonelle, mystiske og overnaturlige plasserer seg, med frøken Malin Nat-og-Dag som hovedrepresentant.

Dette stilles opp og brytes mot hva vi kan kalle fornuftens stemme, der den borgerlige dyd og moral råder, der lov og orden

hersker. Rasjonalitetens representant er først og fremst kardinal Hamilcar von Sehested, som ikke opptrer på handlingsplanet, men kun omtales. Han bor i et lite fiskerhus i nærheten av badestedet, og skal skrive sin avhandling om «Den hellige Ånd». Det heter om kardinalen at han hadde en dyp kjærlighet til lov og orden. Og videre at han mente at alt føyer seg inn i en skjønn og harmonisk verdensplan. Kardinalens fromhet står blant annet i kontrast til frøken Malins frittalende og løsslupne vesen.

En stemme som ikke tilhører noen av de fiktive personene, men som i høy grad bidrar til å gjøre fortellingen flerstemt, er hva vi kan kalle den intertekstuelle stemmen. Litteraturforskeren Julia Kristeva knytter begrepet intertekstualitet opp til Bakhtins dialogisme-begrep i artikkelen «Word, dialog and novel» fra 1966. Jeg skal ikke komme nærmere inn på det her, men bare nevne denne forbindelsen, som samtidig underbygger påstanden om at intertekst er et polyfonisk prinsipp. Blixen forvalter en rik litterær arv, gjennom forfatterskapet henviser hun både direkte og indirekte til forfattere i verdenslitteraturen. Ofte trekker hun dem inn for å produsere en *mottekst*, en polemikk mot intertekstens verdisyn. I «Syndfloden over Norderney» spiller mange andre forfattere med. Vi finner allusjoner til *Bibelen*, særlig til syndefallet og skapelsesberetningen. Videre til Shakespeare, gjennom Mærskes historie om melankolikeren «Timon fra Assens», og til Sheherazade i *1001 natt*, for å nevne noen av de viktigste. Bruddstykker fra intertekstene er vevd inn, og dannet en særskilt ressonansbunn for både rammefortellingen og for enkeltfortellingene. Effekten av denne mangetydige stemmen, eller stemmene, er at en entydig og klar mening utsettes idet de ulike intertekstene spiller med, med hver sin mening fra sin respektive kontekst. Det foregår dermed en intertekstuell dialog inne i fortellingen.

La oss oppsummere. For det første finner vi Jonathan Mærskes og Calypsos syn i den sanne identitets stemme. For det andre har vi en motstemme, som vi kan kalle maskestemmen, med frøken Malin og Kasparsen som talsmenn. For det tredje har vi sjangerstemmen, som gjennom det gotiske representerer skjulte og irrasjonelle krefter. For det fjerde har vi fornuffens stemme, som den ekte kardinalen står for. For det femte har vi den intertekstuelle stemmen.

Jeg vil også trekke inn en sjette stemme. På et overordnet plan kan vi betrakte rammefortellerens diskurs som en selvstendig stemme blant alle de andre. Rammefortelleren inntar en posisjon i et rom som ligger utenfor og over selve plotet. Innledningsvis kalte jeg dette rommet for et ressonansrom. Her inne finnes en skjult mening som

kan stilles opp imot plotet. Vi kan kalle denne stemmen for den immanente fortellerstemmen. Det er en stemme som taler med flere tunger samtidig, som ikke favoriserer verken det ene eller det andre meningsinnholdet, men som tvert imot er flertydig. Denne stemmen blir man ikke klok på, uten at det spiller noen rolle. Fortellingens uutgrunnelighet og mangel på en endelig slutt vitner om at vi har med en flertydig stemme å gjøre. I tråd med Bakhtin kan vi si at denne stemmen representerer en dialogisk eller polyfon vilje som ikke kan fanges eller avgrenses innenfor et bestemt paradigme.

Noen innvendinger kan rettes mot denne lese måten. Det kan være at det sitter en marionettespiller og styrer, og at hun også har en klar *monologisk* idé med det hele. Denne monologiske stemmen sier kanskje: «Paa din Maske skal jeg kende dig» (1992:159), som Kasparsen alias kardinalen sier det i fortellingen. Kanskje er maskefilosofien tekstens bærende idé, til tross for at den er preget av splittelse av den sanne identitet? Jeg tror ikke det er så enkelt. Maskeidéen vakler selv, idet syndfloden angivelig skyller over også dennes talsmenn, Kasparsen og Malin Nat-og-Dag.

Vi kan vri litt på Bakhtin, og hevde at den eventuelt monologiske idé om masken og maskering inngår i dialog med andre idéer. På den måten gir ikke Blixen noen endegyldig sannhet, men framstiller ulike og til dels motstridende idéer. Resultatet blir en paradoksal og også nyansert diskurs.

Maskefilosofien er altså ikke fortellingens endegyldige moral. Dette bekrefter også Tone Selboe. Hun mener at også Kasparsen og Malin er ofre for fortellerens ironi. Det de representerer kaller Selboe for romantiske dyder, som innbefatter vidd og fantasi. I den siste timen på høyloftet befinner de seg i et nostalgisk-melankolsk lys, skapt av den lykten de samtalende er samlet rundt. Selboe skriver:

Rammefortelleren viser både ved sin distanse til begivenhetene ("denne Stormflod blev dog sent glemt"), historiens tid (1835), og ved sine innskutte kommentarer (f eks angående Malins dikteriske omskrivninger) at også de som taler spillets pris er nokså upålitelige og ikke nødvendigvis skal tas for pålydende. (1996:79-80)

I forlengelsen av denne slutningen har Selboe et sentralt poeng som ligger tett opp til et Bakhtinsk perspektiv, selv om Selboe ikke nevner ham. Hun hevder at fortellingen maskerer sin egen identitet. I tråd med Bakhtin, vil tekstens maskering kunne leses som en tildekking av forfatterens egen idé. I stedet konfronteres et sett med idéer uten en klar valorisering.

Fortellerforholdene er som nevnt knyttet opp til fortellerproblematikk. Vi kan si at fortellingen konstituerer selvet og identiteten. Ethvert menneskes skjebne er avhengig av en fortolkning av fortellingen for at et mønster skal tre fram. Denne troen på fortellingens potensiale gjennomsyrrer Blixens tekster, også «Syndfloden». Uten fortelling, ingen identitet.

Etter at de unge har falt i søvn på høyloftet, vil også Kasparsen og Malin inn til kjernen av sin egen identitet. Kasparsen tar av seg forbindingen han har hatt på seg hele dagen, og avslører at han ikke er kardinalen. Malin sier at hun vil fortelle hele sitt liv. Men idet demaskeringen er et faktum, slutter fortellingen, og det gjør den med det franske ordet «tut», som betyr å tie. Dette kan bety at når avsløringens time har kommet, er det ikke mer å fortelle. Taushetens poetikk, kaller Tone Selboe denne formen for estetikk. I tausheten ligger nemlig kimen til en *ny* fortelling. Gjennom tausheten holder Blixen paradoksalt nok fortellingen i live, og det gjør hun ved å henvise til andre fortellinger og andre fortellere gjennom Sheherazade-sitatet på slutten. Fortellingen blir en overlevelsesstrategi. Selboe sier videre: «Men at en så snakksalig fortelling som 'Syndfloden over Norderney' har 'tiet' som sitt siste ord og slik peker hen både på talens opphør og på en mulig fortsettelse, ja, det er en ironisk dobbelthet tekstens forfatter vet å utnytte.» (1996:80)

Her vil jeg nok en gang trekke inn Bakhtins polyfonibegrep. Når Blixen vet å avslutte sin fortelling når den er på sitt mest spennende - vi vet ikke sikkert hvordan det går med de skibbrudne - må det være en spesiell grunn til det. Hun kobler fortellingens slutt opp til fortsettelsen av en annen fortelling, som Sheherazade-sitatet vitner om. Mangel på en slutt, og videre, den ubestemmeligheten fortellingene omgis med, faller på plass under begrepet polyfoni. Nettopp vekselvirkningen mellom de ulike stemmene bestemmer deres innbyrdes forhold i den overordnede *dialogen* som foregår.

I forbindelse med Blixens forhold til tradisjonen, sa jeg innledningsvis at fortellingene hennes befinner seg i spennet mellom tradisjonen og det moderne. Man kan trekke også dette poenget inn i en Bakhtinsk forståelse, og se denne konflikten som nettopp et uttrykk for polyfoni. Dialogen mellom tradisjonen og det moderne nedfeller seg i fortellingen som en samklang og vekselvirkning. Walter Benjamins tradisjonsbundne forteller er tilstede i fortellingene, men bare som delaktig i en samtale om ulike verdisyn.

I skapelsesberetningen heter det at idet Eva og Adam spiste av kunnskapens tre, ble deres øyne åpnet, og de kunne virkelig se. De fikk dermed evnen til å kjenne godt og ondt, og de fikk forstand. De

ble forlegne av nakenheten sin, og dekket seg til med fikenblader. Dette var noen av konsekvensene av syndefallet. Hos Blixen tolkes tapet av uskylden positivt. Hun priser maskeraden, og hun ville nok hevdet at menneskene gjennom fikenbladet fikk tidenes første og beste anledning til å maskere seg. Hvis vi stiller «Syndfloden» opp imot *Bibelen*s syndefallsberetning, ser vi visse likheter. I begge historiene er det en tilstand før og etter. I *Bibelen* formidles budskapet om en lengsel etter den uskyldige tid før syndefallet. Hos Blixen er tiden etter å foretrekke. Fortellingen kan klart leses som et identitetsprosjekt, og driften etter erkjennelse kan sammenlignes med Adam og Evas situasjon etter at de spiste den forbudne frukt. Mot slutten av «Syndfloden» finner vi også henspeilinger på syndefallet: «En lang mørk Figur, som en Slange, laa over Gulvbrædderne.» (1992:205) Dette er vannet som siger inn på høyloftet. Det foregår et syndefall, og likeledes en syndeflod i fortellingen. Men Blixen vrir på den opprinnelige bibelhistorien for å fremme et annet budskap.

Et av Blixens mest kjente motiver er marionettemotivet. «Syndfloden»s karakterer kan i utgangspunktet sammenlignes med marionettedukker, og de blir det også eksplisitt. Vi kan tolke dette i lys av syndefallsmyten. Marionetten er en uskyldens representant, som lar seg styre av en overordnet makt, for eksempel Gud. Når karakteren blir for individuell, trues uskylden. Individualiteten kan leses som en allegori over kunnskapens tre. Men når demaskeringen, altså individualiteten, er et faktum, og når maskestemmene, Kasparsen og Malin, vil dypere ned i sitt livs gåte, da slutter fortellingen brått, individualiteten overtar. Det er ikke mer å fortelle i denne omgang. Selv om fortellingen nå slutter, peker den mot andre fortellinger. Kan hende Blixen så på syndefallet som en forutsetning for fortellerkunsten?

Diskusjonen mellom uskyldens tid og, skal vi kalle det skyldens tid, er en ufullendt dialog i Blixens tekster. Ufullendt, fordi hadde den vært fullendt så ville fortellingene forstumme.

Bibliografi

- Blixen, Karen: *Syv fantastiske Fortællinger*, Danske Gyldendal 1992 (1935)
- Aiken, Susan Hardy: *Isak Dinesen and the engendering of narrative*, The University of Chicago Press 1990
- Bakhtin, Mikhail: *Problemer i Dostojevskijs poetikk*, svensk utg., Anthropos, 1991 (1929)
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, utvalg og oversettelse ved Torodd Karlsten, Oslo Gyldendal 1991 (1975)
- Engberg, Charlotte: «Verden på vrangen: Om Karen Blixens 'Syndfloden over Norderney'», i Andersen og Engberg, *Masken som repræsentation*, Aarhus Universitetsforlag 1994
- Engberg, Charlotte: «Som i et hulspejl», i *Modernismens kjønn* (Red: Iversen, Rønning) Pax, 1996
- Kjærstad, Jan: «Tusen og ett liv. Om Karen Blixen», *Menneskets felt*, Aschehoug 1997
- Selboe, Tone: *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*, Odense Universitetsforlag 1996

Forfatteren Zackarias

En lesning av *Natt i marknadstältet*

som kunstnerroman¹

av Mira Kongstein

Lars Ahlin og *Natt i Marknadstältet*

Lars Ahlin (1915-1997) debuterte i 1943 med romanen *Tåbb med manifestet*. Han har sin bakgrunn fra fattige kår, med folkeskole og folkehøgskole som eneste utdanning, og det er fra de lavere samfunnsklassene han henter miljøet til sine romaner. Han skaper en arbeiderlitteratur uten romantikk og fornyer den svenske romanen gjennom å søke seg vekk fra realismen. Gjennom artikler og i sin skjønnlitterære produksjon danner Ahlin en egen estetikk og en egen filosofi. I estetikken søker han vekk fra realismens illusjonsroman til en litteratur der leseren er medskaper og forfatteren er «identificator». I hans «nollpunkts-filosofi» søker han vekk fra samfunnets hierarki og verdiskala.

¹ Artikkelen er opprinnelig en mellomfagsoppgave i nordisk litteratur fra høsten 2000.

Denne estetikken og filosofien finner vi også i romanen *Natt i marknadstältet* fra 1957. Kompositorisk springer romanen fra den ene fortellingen til den andre, med stadige tilbakeblikk, digresjoner og historier i historien. Mange av disse historiene blir fortalt av den unge gutten Zackarias til hans venninne Klara. Boka starter på kanten av hovedhistoriens katastrofe: Leopold har i mange år søkt oppreisning etter et nederlag ved å reise bort fra familien, men denne natten kommer han tilbake til Paulina, som i alle år har stått klar til å ta i mot ham med sin kjærlighet. I bakgrunnen brenner konsulens villa, men det er først etter å ha vært gjennom alle romanens historier vi får vite at dette er Leopolds hevn over konsulen og det hans oppreisning består i. Når Paulina ikke vil ta imot ham på disse vilkårene og vil ha han til å melde seg for politiet, truer Leopold med å drepe sin uekte sønn Jan-Alf for så å gå i døden med Paulina. Konflikten løses ved at Paulina dreper sin elskede fordi han ikke vil bære skylden sin, og for å redde Jan-Alf, som har funnet kjærligheten i Klara. Slik bygger komposisjonen opp under et av hovedtemaene i romanen: Døden ligger hele tiden under livet; den er en forutsetning for livet, som består i å sammenføye motsetningene liv og død, godt og ondt, glede og smerte i humorens livsholdning.

Innledning

I slutten av *Natt i marknadstältet*, etter at romanens hovedkonflikt mellom Paulina og Leopold har fått sin utløsning og de elskende, Klara og Jan-Alf, har fått hverandre, er det Zackarias som står igjen. Det er hans kamp som avslutter boka, og det er han som får uttale ordene som knytter slutten til bokas tittel: «Här är natt, viskade han [...] Det är natt i världens marknadstält.» (s. 461) Tradisjonelt blir Paulina og Leopold sett som hovedpersonene. Det er med dem boka åpner, det er gjennom dem hovedtemaene likhet og humor blir presentert, og det er deres konflikt som munner ut i bokas høydepunkt. Jeg mener likevel, på grunnlag av bokas tittel og utgang, at den åpner for å lese Zackarias som bokas hovedperson. Det er knyttet en rekke kommentarer om kunstneren og kunsten til Zackarias. Disse mener jeg gir grunnlag for å lese *Natt i marknadstältet* som en kunstnerroman der hovedpersonens utvikling står i sentrum, med den problematikken rundt kunst og liv dette aktiviserer.

Jeg vil først gi en analyse av hovedpersonen slik han framstår i begynnelsen av romanen, og vise hva det er som knytter ham til

forfatterrollen. Så vil jeg gå inn på de tekstpartiene som omtaler kunsten og kunstneren og trekke paralleller til Ahlins estetikk. I siste del tar jeg for meg den utviklingen Zackarias gjennomgår og hvor han står ved utgangen av romanen. På grunn av oppgavens begrensede omfang vil de sidene av hans personlighet og historie som ikke har direkte tilknytning til kunstnerproblematikken holdes utenfor. Også enkelte forhold som hører inn under kunstnerproblematikken, som for eksempel en nærmere analyse av Alexis Bring som en mulig utvikling av Zackarias og de parallellene til Jesus-skikkelsen som finnes, vil ikke få plass i denne oppgaven.

Anvendt forskning

I min analyse av *Natt i marknadstältet* har jeg begrenset bakgrunnsstoffet mitt til fire tekster. Som en generell innføring i bokas temaer har jeg lest Erik M. Nielsens analyse i hans bok *Lars Ahlin. Studier i sex romaner* (1968). Gjennom Arne Melbergs doktoravhandling *På väg från realismen. En studie i Lars Ahlins författarskap, dess sociala och litterära förutsättningar* (1973) har jeg fått en oversikt over bakgrunnen for Ahlins forfatterskap og hans estetikk. Det er Melberg jeg støtter meg på i de parallellene jeg trekker til estetikken i min oppgave. Melberg gir også en analyse av «humorns estetikk» i *Natt i marknadstältet*. Jeg har også brukt Anna Boëtius' «Ensamhet och gemenskap i *Natt i marknadstältet*» og Hans Göran Ekmans «Humor och ironi i *Natt i marknadstältet*», begge fra *Synpunkter på Lars Ahlin* (1971).

Zackarias' historie

Zackarias er en tolv år gammel gutt hvis kall i livet er å prate med mennesker. Til dette har han funnet ut at sykehuset er det mest egnede stedet. Der treffer han de som nettopp er skrevet ut og får dem til å spandere en matbit på ham mens de forteller ham sin historie. Vi møter ham i andre kapittel, etter først å ha blitt introdusert for Paulina og Leopold, og deres problematikk. Boka har gjort et hopp cirka åtte måneder tilbake i tid, til en morgen Zackarias står utenfor sykehusets porter og venter på noen å prate med. Denne morgenen kommer en ung jente som heter Klara. Han blir betatt av Klara; i et øyeblikk de

sitter og veier hendene mot hverandre holder han på å tippe over i kjærlighet til henne. Men han verken vil eller kan begynne å elske.

Zackarias og Klara blir gode venner, men for å slippe intime øyeblikk drar han henne med rundt i byen og forteller henne en masse historier. Når han ikke føler seg truet av intimiteten mellom de to, ser vi at han har et behov for kroppslig kontakt med henne. Han klyper henne stadig i haken når anledningen byr seg. Det er tydelig at kjærligheten til henne ligger der, men han tillater seg ikke å leve den ut. Han blir sjalu når hun blir Kornelius' husholderske, og når Jan-Alf vil erklære sin kjærlighet til henne, prøver han å sabotere det. Etterpå skammer han seg over dette, og på festen til Glada-Frasse er det han som bringer de små lappene med kjærlighetserklæringer mellom de elskende. Til slutt, når Jan-Alf og Klara har fått hverandre og Paulina har drept Leopold, står Zackarias alene igjen ute i natten. Han blir grepet av en kulde som truer med å stivne ham helt. For å slippe unna begynner han å løpe, og ender opp i markedsteltet. Der tar han på seg Glada-Frasses dokke, og med den på hodet begynner han å gråte. Mens han står og gråter kommer Kornelius. De to går hjem til han for å drikke kaffe og prate, og her blir Zackarias igjen overmannet av følelsen at han er fortapt, at han bare kan leke. Men når han sovner, gråter han med ett smil på leppene.

Zackarias som forfatter

Det er flere ting i *Natt i marknadstältet* som knytter Zackarias til forfatterrollen. For det første har han fått en livsoppgave av faren, Jerk, og Alexis Bring om å «gå direkt till människorna och studera dem i full frihet och utan förutfattade bokmeningar». (s. 23) Når Zackarias står utenfor sykehuset og venter på mennesker han kan studere, ytrer han at hans oppgave er «att tolka det han såg rätt och att sedan välja de bästa orden». (s. 31) Tar man dette litt ut av sin sammenheng, viser de klart til en forfatters oppgave. For det andre er Zackarias en slik person vi ofte forbinder med forfatterrollen. Han er en pikaro, en som reiser i andres liv og historier, men som selv står utenfor livet. Zackarias lever gjennom historiene han forteller. Han har en stor nysgjerrighet i forhold til menneskene han møter: Han vil kjenne hele livet uten å leve det selv. Derfor vil han heller ikke legge noe av seg selv i møtet med disse menneskene: «Det hände att han uppgav falskt namn. Han ville försvinna lika spårlöst som han hade dykt upp.» (s.33) Zackarias leker bare, og dermed kan han heller ikke leve seg inn

i historiene deres på alvor. Innlevelse i andres liv krever tyngdepunkt og alvor i eget liv, og det er det Zackarias mangler.

Om å «gå och röra sig som en kines»

Zackarias har et dypt ønske om å «gå och röra sig som en kines». (s. 22) Tidligere har han vært vitne til en båt med kinesisk mannskap. Deres sirlige, vakre bevegelser fester seg hos ham, og han får et kroppslig behov for å selv kunne gå og røre seg som dem. Det er som om voksesmerter herjer i kroppen hans: «En allergisk oro blossade fram i vävnaden, irriterade musklerna, bände i fotvalven, spretade ut fingrarna, flämtade i skulderbladen och slet i halsens rot.» (s. 23) Det kroppslige er i *Natt i marknadstältet* knyttet til livet, å eksistere i virkeligheten. Jeg tror det er forfatterens eksistensielle trang til å skrive Zackarias skildrer i sin lengsel etter å lære seg kinesernes måte å bevege seg på: «det lätta och graciösa och hemlighetsfullt stiliserade». (s. 23) Måten han beskriver deres bevegelser på kunne like gjerne fungert som en beskrivelse av en skrivemåte: smidig og lett, stilisert uten at det skinner leseren i øynene som konstruert. Zackarias er en forfatter i dannelsesprosessen, han søker en form som er sin. Kinesernes form blir et forbilde for ham, men som Alexis Bring sier: «Vårt sätt att förflytta oss och att röra armar och huvud bestäms inte enbart av naturen [...] Det är kulturen som avgör det där.» (s. 23) Form er avhengig av språk, og språk bestemmes ut fra den kulturen vi lever i. Derfor er det vanskelig for en «västerlänning» å tilegne seg en form som er skapt ut fra østens språk.

Men Zackarias' forhold til kineserne utvikler seg. I den første samtalen med Klara kommer han med noen betraktninger om det å fortelle. Svært fornøyd med sin formulering tenker han: «Kineserna? Även när han var tillfreds med sig själv kunde han få dem i tankarna. Deras rörelser var utsökta och hemlighetsfullt talande, men hans egna var inte heller så dumma, kände han nu.» (s. 35) Zackarias er på vei til å finne en form, i det han uttaler seg om å fortelle.

Zackarias som forteller

Zackarias er også konkret fortelleren av store deler av boka. De fleste bihistoriene er fortalt av ham. Av ham får vi høre historien om Hedvig og hennes sønn, Sista Rönet, om Gris-Lasse, om en del av bakgrunnen til Paulina og Leopold, om historien om Jan-Alf og om Frans Ledin.

Disse historiene har en sentral funksjon i boka, de belyser tematikken fra ulike sider. Det spesielle med disse historiene er, rent bortsett fra at en tolvåring aldri kunne ha fortalt historier på denne måten, at de er fortalt av Zackarias samtidig som de også løftes «over hodet» på ham. Historiene overtas av den autorale fortelleren mens de blir fortalt, og glir tilbake til Zackarias når hver enkelt av dem har nådd sin slutt. Et annet trekk ved disse historiene er at de ikke virker muntlig fortalt; de er tydelig litterære. Som eksempel kan vi se på den første historien han forteller for Klara, «Berättelsen om Hedvig och hennes son». Det første vi ser er at historien er skilt ut i et eget kapittel med et eget navn: Den er en liten roman i romanen. Denne historien åpner *in medias res*, typisk for den realistiske romanen og novellen: «– Det var jag som tappade honom i golvet, sade Hedvig. / Hon stod stilla som en bild och rörde inte ens händerna.» (s. 61) I tillegg brytes historien stadig med beskrivelser av hvordan *fare*n til Zackarias forteller dette: «Mycket tidigt blev han från, håfull, fordrande. Innan han talade rent var han en le jäkel, berättade Zackarias' far i ett försök att inte ta Joels historia för tungt.» (s. 67) Her er det en autoral forteller som gjengir det Jerk sier i Zackarias' fortelling. De narrative nivåene blir blandet på en slik måte at det oppstår en forbindelse mellom hovedpersonen og den autorale fortelleren. Dette knytter igjen Zackarias sterkere til forfatterrollen.

Zackarias som «förbedjare och identifierator»

Ahlins forfattervisjon var å være en «förbedjare och identifierator». I «Om ordkonstens kris» skriver han om kunstneren: «Han vill i konsten vara creator blott i estetisk mening, i övrigt vill han fungera som identifierator, ja, kanske han rentav finner sin adekvataste karakteristik i ordet förbedjare.» (Ahlin 1945, s. 10) Å være «förbedjare och identifierator», innebærer å leve seg inn i andre menneskers situasjon med inderlighet og alvor og vise deres forhold. Det er først og fremst «de misslyckade» forfatteren skal beskrive – de som er taperne i samfunnets verdihierarki. I *Natt i marknadstältet* viser Ahlin de strukturene i samfunnet og i språket som gjør noen til tapere og noen til vinnere. Slik er han en «förbedjare» for disse. Selv om de står for en negativ måte å forholde seg til livet på, holder Ahlin dem fram og viser hvorfor det er slik, og gjennom dette viser han den grunnleggende verdien alle mennesker er født med – likheten.

Det er «de misslyckade» også Zackarias oppsøker når han vil finne materiale til sin studie av menneskene. Utenfor sykehuset finner

han de ensomme og forvirrede, de som ikke vet hvor de skal og som lenge har vært utsatt for den fornødelsen det er i samfunnets målestokk å være syk og pleietrengende. I kontrast til disse stilles de som kommer ut av tinghuset etter å ha vunnet en sak. De kommer i flokk med alle sine venner, og de går målrettet til ølhuset for å feire. Zackarias vil høre deres historie også («allt ska prövas»), «fastän en hejare och segrare inte var den rätta för honom». (s. 32) Slik viser han at hans mål er det samme som Ahlins, men det er fortsatt noe som mangler for at han kan være en «förbedjare och identifierator». På dette punktet er han fortsatt preget av leken. Som sagt tidligere, mangler Zackarias tyngdepunkt i eget liv, og dermed mangler han også den inderligheten det krever å leve seg inn i andres liv med alvor.

Forfatterens program

Til Zackarias' person knytter det seg en rekke kommentarer og diskusjoner om forfatterens oppgave og kunstens mål. Jeg skal her ta for meg de ulike tekstpartiene hvor det dreier seg om kunstneren og kunsten og jamføre disse med Ahlins estetikk.

Om å «Se människan»

I forbindelse med at Jerk og Alexis Bring gir Zackarias hans livsoppgave, holder Alexis Bring et foredrag om den moderne kunsten. Her kritiserer han den impresjonistiske og subjektivt ekspresjonistiske kunsten for kun å være dannet ut fra kunstnerens egne nykker, uten å rette seg mot en mottager. Dette er et resultat av at alt har blitt subjektivt, at mennesket setter sine egne drømmer og vilje i sentrum og glemmer den grunnleggende verdien alle mennesker er født med. Foredraget ender i en oppfordring til Zackarias:

Därför: strunta i böcker och teorier, Zackarias. Se människan! Direkt och oförvillat. Studera hennes friheter och beroenden. Träng förbi drömmarna, Livet, handlingarna, livsbråket, det som bara skenbart bekymrar och hänför. Nå fram till det enkla och betydelsefulla, allt det ingen tycks lägga märke till, eftersom det är givet från begynnelsen. En människas biografi är något helt annat än det som står i Nordisk Familjeboks sista upplaga. Där läser man utanverken. Just det som sticker i ögonen på folk. Misstro paradhästarna. Skämta med frasmakarna. Se att de framgångsrika är beroende av bifallet. (s.25)

Sentralt i dette sitatet står det å se. Å se har en spesiell betydning i *Natt i marknadstältet*, og henger sammen med å se bak murene vi bygger rundt oss med masker og klær. Ser man forbi menneskets murer, bryter man ned samfunnets maktstrukturer og ser alles grunnleggende verdi. (Boëthius 1971, s. 103) (Boëthius 1971, s. 103) Alle mennesker er født med samme verdi, men denne overses fordi vi lever i et samfunn der menneskene måler seg mot et konstruert verdihierarki. Boka stiller opp en motsetning mellom de som kjenner sin grunnleggende verdi og legger livet sitt i hverdagen, familien og arbeidet, og de som måler seg opp mot samfunnets verdihierarki og higer etter drømmene; «det fantastiska». Verdihierarkiet er skapt og opprettholdes av «de mäktiga», ledertypene som mener mennesket må oppnå noe for å ha verdi, og som slik opprettholder samfunnets grupperinger. Det er disse, «paradhästarna», «frasmakarna», «de framgångsrika», Zackarias må arbeide mot for å kunne se menneskenes likhet.

Språkfilosofien

At verdihierarkiet har sammenheng med språket, vises gjennom at «de mäktiga» også kalles for «språkhärskarna». (Boëthius 1971, s. 98) Språket har blitt en instans som splitter menneskene og konstituerer maktstrukturene i samfunnet. I *Natt i marknadstältet* jobber Ahlin mot verdihierarkiets språk, superlativenes språk som sier «mycket-mera-mest». (s. 441) Måten han gjør det på er ved å vende opp-ned på begreper vi betrakter som positive; «det fantastiska», «det goda», «de heliga» og «de kloka» – alle disse begrepene blir brukt i negativ mening. I motsetning til dette språket søker Ahlin det felles språket, det som er «skapat av alla – skapare av alla». (Boëthius 1971, s. 1971)

I utgangspunktet er språket likhetens redskap. Siden språket er skapt av alle, viser man sin alminnelighet gjennom å bruke språket. Samtidig viser man sin individualitet, fordi det er individuelt hvilke deler av språket som aktiviseres i den enkelte. Når Zackarias er på vekkelsesmøte, får han høre liknelsen om såkornet. Dette kobler han til språket: «Plats och tid bestämmer såddens art. Känslan för språket skildrar vars och ens jordmån.» (s. 106) Alle mennesker har *sitt* språk, og dette er også bestemmende for hvordan deres opplevelse av verden er. I fortellingen om Sista Rönets forklarer Zackarias sin virkelighet før han så vitenskapens lys slik:

[...] Sista Rönets språk på den tiden var ovanligt fattigt och armt.

De rika och lysande orden hörde inte hemma i Sista Rönets liv. Nej, hur skulle de kunna göra det? Han slarvade omkring i språkets smågrus och damm. Det var knappt han kunde säga Jag njuter när han njöt. Så frågan står öppen, om han njöt eller ej. [...] Att säga Jag lever i ett gott samhälle som vårdar sig om frihet och rätt och ser till att ingen svälter skulle aldrig ha fallit honom in. Så frågan står öppen i vilket samhälle han egentligen levde [...] (s. 134)

Men dette virker også andre veien, ved at de oplevelsene vi har, er med på å danne og begrense vårt språk. Når man lever i virkeligheten, vil de sårene vi får også såre språket:

Vad kan det vara som så många har tappat och skadat? [...] han gissade att det var modersmålet. [...] Varje vuxen har ett språk med någon förlamad lem. Och det betyder att de inte kan bruka lemmen. Och det betyder att de inte kan utföra vissa rörelser. Och det betyder att de inte kan gå dit de förut gick. Och det betyder att de har isolerat sig och inte längre kan leva samman med det de förut levde samman med. Och det betyder att något är dött för dem. (s. 95)

Kunstsynet

Alexis Brings tale tar avstand fra den subjektive kunsten, slik Ahlin kritiserer den for å postulere kunstens autonomi. Han utvikler sin «sociala ontologi» der han hevder at kunstens karakter er antropomorf, altså at den ikke kan eksistere som kunst uten at den holdes fast av en mottager. (Melberg 1973, s. 121) Ahlin kritiserer også den realistiske romantradisjonen, som gir seg ut for å gi en objektiv gjengivelse av virkeligheten – som gir seg ut for å *være* virkelighet. Denne kritikken kommer fram i *Natt i marknadstøttet* i en diskusjon mellom Alexis Bring og Jerk. Jerk har ytret sitt forsvar for den naturalistiske litteratur fordi den speiler menneskets liv. Mennesket trenger å se sitt liv skrevet for å tro på at de lever, mener Jerk. Alexis Bring er sterkt uenig: «Naturalism som konstanteori er en dålig vits. Som konstantverk er den forhånande.» (s. 145) Den naturalistiske roman blir ofte brukt til å skildre «tapernes» livssituasjon, de som er forkastet av samfunnets verdihierarki. Gjennom å presentere leseren for en sluttet virkelighet, må leseren oppgi sin egen virkelighet for å gå inn i en annen på romanens premisser. Slik blir leseren plassert inn i et verdihierarki der han er underlagt både teksten og forfatteren. Det blir en gjentakelse av forkastelsesprosessen: «Detta er att forhåna den ständigt utsatta människan. Det er att avstå från att gestalta henne med respekt och allvar.» (s. 145)

Natt i marknadstältet har blitt lest som en karnevalistisk roman.² En viktig side ved karnevalstradisjonen er at den forutsetter aktiv deltakelse. I karnevalstiden blir samfunnsstrukturer oppløst, høyt blir lavt og lavt blir høyt, og dette skjer gjennom en aktiv deltakelse fra alle samfunnslag. Deltakelsen utgjør altså likhetens forutsetning, og det er det Ahlin vil ha av sin leser: han vil ha en leser som aktivt arbeider med sitt eget språk i teksten, og slik blir en medskaper. Det stiller forfatteren, teksten og leseren på samme nivå, der alle inngår som nødvendige faktorer for at en tekst skal fungere som et estetisk verk. Dette utgjør den estetiske siden av likhetstanken. Humorens livsholdning viser seg også på det estetiske planet. Den karnevalistiske humoren bryter ned verdihierarkier, er i opposisjon mot autoriteter og er fullstendig udogmatisk. Humorens mål er å sammenføy motsetninger og vise den grunnleggende likheten i alle. Dette kommer fram i bokas struktur; det er en uren tekst der mange ulike teksttyper, for eksempel sanger og rapporter, innlemmes i romanens helhet – det Melberg kaller «ett 'humorns' formspråk». (Melberg 1973, s. 177) Ahlin opponerer mot den realistiske tekstnormen også ved sin karaktertegnning. Han vil bryte med illusjonen om en «hel» og «ekte» person. Zackarias representerer et slikt brudd. Han er en tolv år gammel gutt med et språk og noen historier det krever lang livserfaring for å tilegne seg. «Läsaren får då inte tro att konstverket-språkverket beskriver unika personligheter eller skeenden, utan endast allmänna erfarenheter, som person och handling exemplifierar och som läsaren själv gör unika i kraft av sin inlevelse.» (Melberg 1973, s. 135) Resultatet er at teksten forbyr leseren å leve seg inn i Zackarias' person. Dermed blir det det allmenne problemet han gir skikkelse til som blir satt i sentrum, og det er dette leseren tilegner seg og gjør personlig gjennom sin medskapelse.

Alexis Bring ønsker at Zackarias skal trekke konsekvensen av naturalismens dogme om at form og innhold sammenfaller. Det innebærer å skrive dårlig litteratur: «När du skriver om slappa, skal du skriva slappt.» (s. 146) Bare slik, mener Alexis Bring, kan man «komma på andra sidan all sorts naturalism». (s. 146) Men dette medfører å oppgi kunsten. I sitt essay «Att överskrida utan att överge» ønsker Ahlin at forfatteren skal overskride kunsten og gjøre den til mer enn bare kunst ved å gjøre den sosialt avhengig. Men samtidig

² Hans-Göran Ekman ser på de karnevalistiske trekkene i Ahlins forfatterskap generelt i sin doktoravhandling *Humor, grotesk och pikaresk – Studier i Lars Ahlins realism*, Uppsala 1975, og i *Natt i marknadstältet* spesielt i sin artikkel «Humor och ironi i *Natt i marknadstältet*» i Furuland (red.): *Synpunkter på Lars Ahlin*, Stockholm 1971.

skal bildene – kunsten – holdes fast, ikke overgis. Zackarias støtter heller ikke Alexis Brings oppfatning: «Blir jeg författare, vill jag bli en bra författare, det är klart. Man måste nog skriva bra om dåligheter och kraftfullt om de elända.» (s. 146) Dette gjør Ahlin i *Natt i marknads-tältet* i nesten ekstrem grad, med sine «høye» filosofiske tankerekker i et «lavt» arbeiderklasse miljø. Slik peker Zackarias igjen mot å bli den forfatteren Ahlin presenterer i sine estetiske tekster og viser seg å være i sine romaner.

Forfatterens problem

Jeg har vist at Zackarias' person kan oppfattes som en forfattertype som ikke er bundet til livet. Erik M. Nielsen snakker om dualismen i Zackarias' forhold til virkeligheten, om at «[...] han befinner sig nästan på samma punkt som vid romanens början, svävande mellan det fantastiska och det verkliga [...]». (Nielsen 1968) Jeg vil framheve den utviklingen Zackarias går gjennom *fra* det fantastiske *til* det virkelige.

Møtet med virkeligheten

Det er Klara som setter i gang denne utviklingen hos ham. I møtet med henne opplever han for første gang bare å ville sitt eget liv. Han er lei av at han låner andres skikkelser og lever gjennom disse:

Men – han ville inte längre vara många. Han ville bara vara sig själv. Han ville inte gå som en kines. Han ville inte vara någon annan än Zackarias. Zackarias själv! Det fick inte fortsätta att hända som det alltför ofta hände: att han i ensamheten gick och talade högt med en annans röst, sköt upp axlarna eller lät dem falla, flaxade med händerna i uppfunna gester. Han fick inte gråta eller skratta längre ur en annans mun. Han fick inte hata eller älska, därför att den bild han var sammanvävd med hatade eller älskade. Han måste upphöra att låna sina fantasifigurers styrka och svaghet, deras segrar och nederlag. (s. 58-59)

For Zackarias blir Klara hans første møte med sin egen virkelighet. Før han møter henne har han ingen egen historie, ikke et eget liv. Ønsket om dette oppstår i forbindelse med at han forelsker seg. I boka forbindes det å elske med å leve i virkeligheten. Men den som elsker avgrensner seg også mot verden, det opprettes et «innenfor» der de to elskende befinner seg, og et «utenfor» som stenger andre ute fra denne

samhørigheten. Den som lever i virkeligheten stiller seg sårbar, og gjennom sårene avgrenser en også språket sitt. For Zackarias, som vil være overalt og være alle, oppleves det som truende at han plutselig ønsker å binde seg til én. Hele hans eksistens har vært forbundet med å leke ulike roller. Slik blir det en eksistensiell krise som oppstår ved hans møte med kjærligheten og virkeligheten. Derfor er også hans frykt for kjærligheten instinktiv – instinktene er jo nettopp det som beskytter vår eksistens: «Han måtte ständigt växla: ibland vara stor, ibland vara liten för sin ålder. Han måste det, därför att han behövde skydda sig. Men – var det så nödvändigt? Det var nödvändigt, svarade han *instinktiwt* och växlade: blev stor, blev liten. Hon hotade honom.» (s. 93, mine kursiver)

Måten han beskytter seg på er stadig å veksle mellom å være stor og liten. Dette kan tolkes helt konkret, som at han i sin oppførsel mot Klara noen ganger ter seg som et lite barn, noen ganger som en far for henne. Men det kan også oppfattes som forfatterens livsmønster. Å stadig veksle mellom ulike personlighetstyper er Zackarias' forestilling om forfatterens livsoppgave, og gjennom stadig å veksle mellom disse tviholder han på sin forfatterposisjon overfor Klara.³ Dette gjør han konkret ved å fortelle henne historier. Nielsen viser i sin analyse av romanen hvordan disse historiene, i tillegg til mange andre funksjoner, diskuterer Zackarias' egen problematikk. Men de knytter ham også sterkere til forfatterrollen, og når han vender blikket bort fra seg selv og igjen ser menneskene, glemmer han at Klara er en fare for ham. (s. 95) Slik får han igjen feste i forfatteridentiteten sin.

Møtet med inderligheten

Etter dette blir Zackarias' problematikk liggende i bakgrunnen av boka, til han får vite at Jan-Alf har rømt fra fengselet for å erklære sin kjærlighet til Klara. Zackarias blir sjalu, og prøver å lokke ham tilbake til musikken ved å gi ham et munnspill. Jan-Alf representerer også en kunstnertype i romanen. Hans liv har hele tiden vært musikken; «Han har ingen kropp», sier Paulina. (s. 319) Det viser seg imidlertid at Jan-Alf klarer det Zackarias tror er umulig: å kombinere kunsten og livet, musikken og kjærligheten. Når Zackarias så ser Jan-Alfs ansikt etter å ha gitt ham munnsillet, skyter angeren opp i ham.

³ Anna Boëtius går nærmere inn på det å forminske seg som en generell mekanisme hos menneskene i *Natt i marknadstället* for å beskytte seg mot forandringens trykk. (s. 94-95)

Ansikt har en stor betydning i romanen, som et lerret der menneskets nakne innerste vises. Jeg har før snakket om betydningen av å se, men til nå har Zackarias bare sett menneskene utenfra. Det har ikke vært alvor i hans studie av menneskene – alt har vært lek. Det er dette alvoret jeg mener han opplever når han nå ser Jan-Alfs ansikt: «Hade jag sett honom riktigt i nattältet, skulle det aldrig ha hänt. Men *hans ansikte* var osynligt för mig. Jag såg honom aldrig.» (s. 304, mine kursiver) I *Natt i marknadstältet* er «ansiktsbeskrivningarna [...] genomlysta av förståelse för människornas karaktär.» (Boëtius 1971, s. 105) Som Ahlin beskriver mennesker med deres ansikter, lærer Zackarias seg å se menneskenes innerste gjennom deres ansikt. Og siden det alvoret og den inderligheten dette krever er en forutsetning for identifikasjonen, blir det et viktig skritt på veien mot forfatterens «identifier»-rolle. Dette er et vendepunkt for Zackarias som leder til hans oppgjør med seg selv i natten i markedsteltet.

Møtet med natten

Når Zackarias står alene igjen i natten, føler han seg som en «förcastad»; dømt til å stå utenfor livet og bare leve gjennom kunsten. Han er redd for å stivne: «Han kände hur han stelnade till och blev styv, och hur en sträng kyla rörde sig inom honom. Han fick ett iskallt band om midjan – om det nu var där, han kunde inte avgöra det – kölden trängde på från alla håll och det drogs till om honom.» (s. 458) Zackarias er på vei mot et liv i kulden, et liv som allerede leveres av en i denne romanen, nemlig Alexis Bring.

Ser man *Natt i marknadstältet* som kunstnerroman, representerer Alexis Bring en mulig utvikling av Zackarias. Det er kulden som kjennetegner Alexis Bring. Det er en kulde som kommer innenfra som et resultat av at han aldri har deltatt i livet; han er «outclassed utan att ha uppträtt i ringen». (s. 416) Han har satt inn alt for å holde smerten unna livet, og slik har han satt seg utenfor hele livet. Livet er både smerte og glede, og tillater man ikke smerten, tillater man heller ikke livet. Dermed blir Alexis Bring en «død»: Det er den gjennomtrengende dødskulden som preger ham. Det er denne kulden Zackarias føler komme i natten, og det er denne han rømmer fra når han løper inn i markedsteltet og tar på seg dokka.

Dette tekstpartiet er tolket på mange ulike måter. Ekman hevder at Zackarias her «begår [...] identifikasjonen». (Ekman 1971, s. 150) Dette mener jeg er å foregripe situasjonen. Han er fortsatt i kamp på dette tidspunktet, det er en masse motstridende krefter som virker i

ham når han står med det groteske hodet og gråter og banker seg i pannen. Nielsen framhever dokka som en beskyttelsesmekanisme mot verden – av samme type som Glada-Frasses groteske humor er en maske han kan gjemme seg bak og få ut følelsene gjennom. Boëtius tolker dokkehodet som det felles språket som Zackarias må banke til for å få det til å smelte det sammen med sitt eget hode, slik at han finner *sitt* språk, og gjennom det sin form. Melberg støtter seg til denne tolkningen, men påpeker det mangetydige ved dokka. Melberg hevder at den sammenfører motsetningene mellom Glada-Frasses livsholdning og Paulinas, og at det slik er en humorens og livets seier. Samtidig peker han, som Ekman, på referansene til Almqvists «Skaldens natt». Denne skildrer kunstnerens lengsel bort fra estettilværelsen der han alltid har avstand til det han beskriver – bort fra leken.

Først i siste setning får hovedpersonens kamp sin løsning: «Fem minutter senere låg Zackarias åter och grät med ett leende på läpparna.» (s. 462) Da har han vunnet humorens livsholdning; evnen til å sammenføye motsetninger og å stå i midten av sitt liv. Humoren virker gjennom identifikasjon, og slik går han ut av denne boka som «identifierator».

Sluttord

Natt i marknadstättet er en bok som ved første lesning kan synes som en kaotisk samling av tekster, men ved nærmere analyse avslører den en tett sammenvevet struktur der tekstene går inn i hverandre og belyser hverandre gjensidig. Det felles punkt alle tekstene dreier seg rundt, er bokas tema: likhet og humor. Samtlige av skikkelsene i romanen gir sin vinkling av denne tematikken.

I denne oppgaven har jeg sett *Natt i marknadstättet* som en kunstnerroman der Zackarias' utvikling mot «förbedjare och identifierator» står sentralt. Gjennom dette mener jeg også å ha vist en side av bokas tematikk; det er kunstnerens forhold til likheten og humorens livsholdning som kommer fram gjennom Zackarias' skikkelse.

Bibliografi

Ahlin, Lars. 1957: *Natt i marknadstältet*, Stockholm

Ahlin, Lars. 1945:1: «Om ordkonstens kris» i *Kritiskt 40-tal*, Stockholm

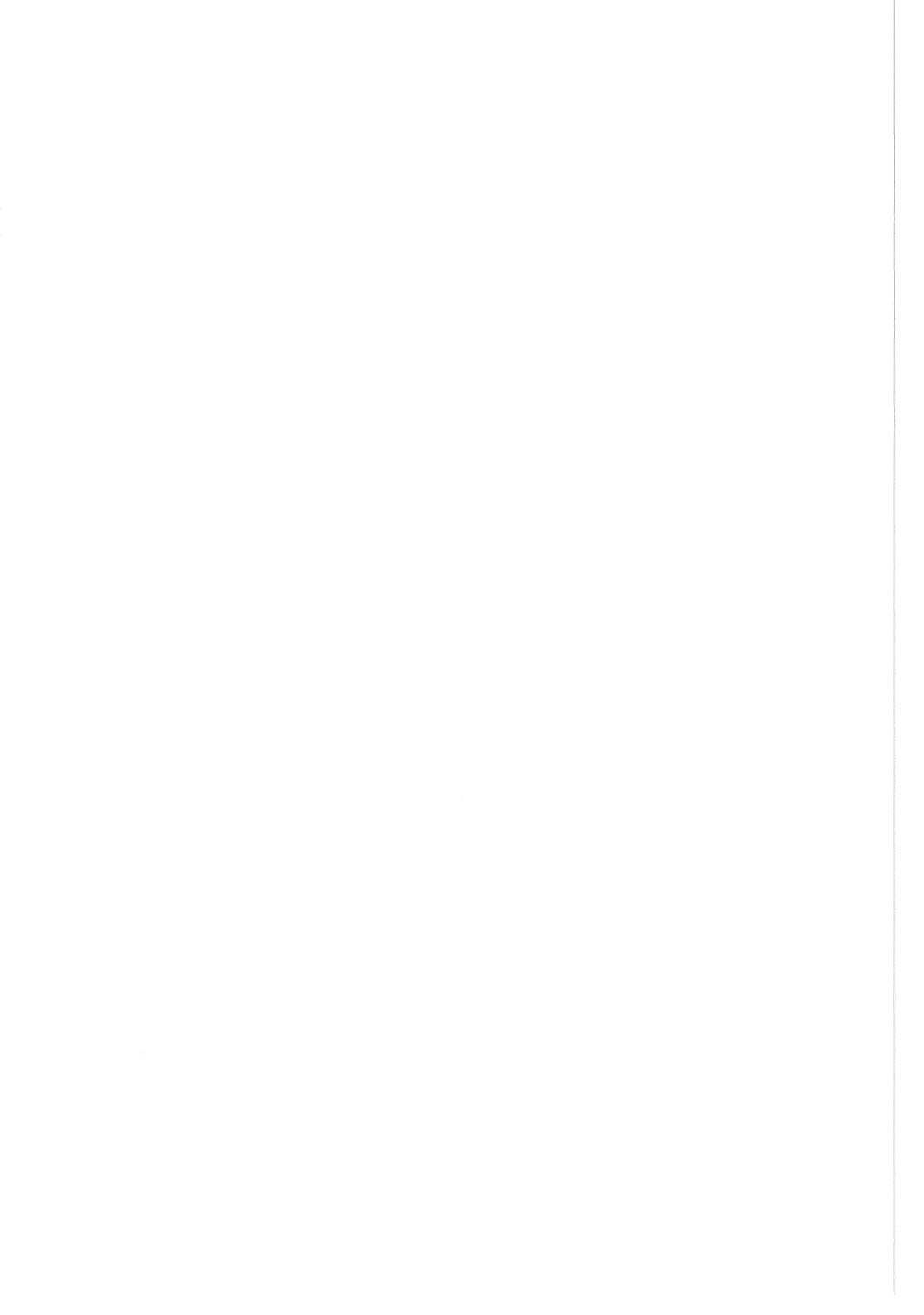
Ahlin, Lars. 1965:6: «Att överskrida utan att överge» i *BLM*, Stockholm

Boëtius, Anna: «Ensamhet och gemenskap i *Natt i marknadstältet*», s. 91-121 i *Synpunkter på Lars Ahlin*, red. Lars Furulund, Stockholm 1971

Ekman, Hans Göran: «Humor och ironi i *Natt i marknadstältet*», s. 122-151 i *Synpunkter på Lars Ahlin*, red. Lars Furulund, Stockholm 1971

Melberg, Arne. 1973: *På väg från realismen – En studie i Lars Ahlins författarskap, dess sociala och litterära förutsetningar*, Stockholm

Nielsen, Erik M. 1968: *Lars Ahlin – Studier i sex romaner*, Stockholm



Opprør og underkastelse i Sven Delblancs forfatterskap

av Ingvald Aarstein

Samme setning lyder flere steder i Sven Delblancs forfatterskap, som bekreftelse eller formaning: «Man får inte underkasta sig och tåla.» Ordene uttrykker trass og motstandsvilje, men det at de gjentas såpass ofte, gir også opphav til en mistanke: Det må være fordi underkastelsen er en ganske *fristende* mulighet at den så iherdig blir holdt på avstand. Det gjelder å ståsette seg mot denne fristelsen. Som om opprøret er en moralsk forpliktelse: Ingen får godta en virkelighet som er så rik på lidelse hos uskyldige.

Sven Delblanc (1931-1992) skrev nærmere tretti romaner, i tillegg til skuespill, essays og artikler. Han skal en gang ha omtalt sine romantekster som absurde miksturer av «bondkomik och Dostojevskij». Kritikeren Lars Lönnroth bestemmer nettopp dette som særpreget ved forfatterskapet: «denna oreña blandning av högt och lågt», «de svindlande sprången och de barocka stilgreppen», «interaktionen mellan teologi och studentspex, humanism och vild anarkism, högstämnd retorik og grovkornig buskis». (Lönnroth 2001)

Her blir estetiske forhold viet liten plass. Oppmerksomheten retter seg mot den tematiske spenningen som tittelen nevner.

Begrepene opprør og underkastelse angir bevegelser i forhold til verdien frihet: Opprøret er drevet av frihetsdrift eller frihetslengsel; underkastelsen handler om å gi fra seg frihet, å flykte fra frihet. Omvendt kan man forstå opprør og underkastelse som bevegelser i forhold til makt, orden og autoritet: Å underkaste seg er å la seg styre av andres vilje, å innordne seg; den som gjør opprør, vil ikke tåle noen slik innskrenkning av sitt eget handlingsrom. Videre er det rimelig å forbinde begrepsparet opprør og underkastelse med motsetningen mellom håp og resignasjon.

I

Livets ax, som ble utgitt i 1991 med undertittelen «barndomsminnen», forteller om et barn som lever i skrekk og avmakt under et brutalt farsregime. I politiske termer er barndomsriket et tyranni med faren som enehersker. Maktutøvelsen er vilkårlig og det finnes ingen appellinstanser. «Han är starkare än jag» – slik heter det igjen og igjen, som uttrykk for den underkastelsen under farsmakten som er sønnens situasjon. Det hender at faren uten egentlig foranledning blir rammet av barbarisk raseri, et raseri han leder ut i vold mot mennesker og dyr, mot uskyldige og forsvarsløse. Teksten tilskriver farsskikkelsen stadig mer demoniske egenskaper og mytiske proporsjoner: Han stod utenfor og bortenfor alt menneskelig, heter det. Etter sin død lever han videre i rollen som «mitt livs Jahve» – en gud som ikke så meget er streng og rettferdig som direkte ond, og som forfølger sønnen gjennom livet.

Livets ax forteller ikke sannheten om Siegfried Delblanc, men kan samtidig neppe kategoriseres som ren fiksjon. I det minste inneholder vel boka en subjektiv sannhet, et uttrykk for barnets opplevelse, transformert gjennom minnets og skriftens upålitelighet. Og mot denne farsskikkelsen, tenker man, måtte ethvert opprør komme til kort. Fortelleren skriver at han revolterte nok til å redde en viss selvrespekt, men opprøret blir aldri innstilt eller avsluttet: Det lever videre hos den voksne mannen som skrekk og avsky for makt og makthavere. Grunnholdningen er opposisjon, og den følges av medlidenhet med ofrene, de svake og utstøtte, som går til grunne under makten. Både opprørstrangen og medlidenheten bunner i et begrep om rettferdighet. Overfor handlinger og tilstander som er onde og urettferdige, beskriver Delblanc to måter å reagere på:

Inför det onda i världen pendlade han mellan ytterligheter. Han kunde ömsom sticka sig undan i en vrå och uppgivet sucka över att allt är som det är och måste vara, det onda är starkare än jag, ömsom brusa upp i vrede mot detta han såg som en faderlig orättvisa. (Delblanc 1991, s. 107)

Samme doble mønster blir beskrevet når det er snakk om medlidenheten:

Att se lidande upplevde jag själv som något så ytterligt plågsamt, medkänslan som en smärtsam kramp, den ville slå över i vrede, den väckte en drift att skrika och slå eller gömma sig i ett hörn och barmhärtigt förvandlas till sten. Inför det onda var jag maktlös, kunde inget göra för att hjälpa. Gud och min far var starkare än jag. (Delblanc 1991, s. 175f)

Når indignasjon og sinne slo ut i åpent opprør, skyldtes det ingen moralsk foretreffelighet, men det mørket som hersket i oppveksten:

Det var faderns skugga han revolterade mot. Han skulle alltid bära med sig en folklig misstro mot överheten, som i grunden var barnets vaksamma blick nedifrån på den stora, faderliga makten. Den makten kunde aldrig vara god. Den hade ingivit honom en skräck, som han bar med sig genom livet. (Delblanc 1991, s. 108)

Slik kommer det onde i verden til å synes overmektig. Det har til og med Gud på sin side, en gud som er blind og verken kan se eller fatte lidelsen.¹ Et menneske kan enten skrike og slå, yte motstand etter fattig evne, sette i verk et avmektig opprør – eller gjemme seg vekk, gi etter for dem som er sterkere, gjøre seg kald og hard for å slippe en medlidenhet som er smertefull og samtidig uten hensikt. Det siste innebærer underkastelse: Selv om man kanskje oppnår sinnsro i sitt indre eksil, så opptrer man utad på en måte som bare kan styrke det onde som rår.

Andre roman i Hedebysviten, *Stenfågel* (1973), uttrykker noe av samme spenning gjennom en skapelsesberetning formet av et barns fantasi: Som tegn på friheten skapte Gud fuglene. Men på den sjette dagen begynte Gud å gå tom for materialer til sitt eget avbilde, mennesket. Da lot han noen av fuglene bli til stein. De falt ned og gikk i tusen knas. Av støv fra jorden og rester etter steinfuglene skapte Gud menneskene. Fra da av har de båret med seg minnet om friheten i marg og bein, de er levende motsigelser, skapt av stein og støv, men

¹ «Det rör sig om den konkrete fadern, men också om fadern som symbol för en ond och evig maktprincip. Delblanc arbetar i sina sena böcker med en snarast gnostisk världsbild, och fadern framstår här [...] som en ond skapargud, en Demiurg.» (Ahlbom 1998)

med drømmer om å fly. De har i seg en drift opp og en drift ned: Minnet og drømmen om frihet er forbundet med viljen til å gjøre opprør. Samtidig finnes det noe i mennesket som er stein, og som gjør det utsatt for en slags åndelig tyngdekraft – et ønske om å la seg falle og ligge stille og bli kald og hard. Det finnes noe som trekker mot selvpoppivelse og resignasjon og underkastelse. Lest slik sier myten også noe om hvilken kraft som er den sterkeste: En fugl må bevege vingene for å fly, men en stein bare faller, helt uten anstrengelse. (Jf. Delblanc 1973, s. 195f)

II

Spenningen mellom opprør og underkastelse er dermed ikke bare et privat problem, men et allment trekk ved mennesket. Perspektivet er utvidet fra det mer biografiske til det mer litterært-tematiske.

I flere passasjer i *Livets ax* skriver Sven Delblanc om det som har vært hans store tema: At mennesket er stilt overfor et umulig valg mellom frihet og orden. Valget er umulig dels fordi ingen kan slå seg til ro med ett av alternativene, dels fordi begge alternativer har en tendens til å utarte seg: «Människan var ställd inför ett tragiskt val mellan en Ordning, som tycktes bestämd att stelna i tyranni, och en Frihet, bestämd att sluta i självsvåld och bestialitet.» (Delblanc 1991, s. 214) Litt senere heter det: «[...] antingen en Ordning, som blev till ett mordiskt fängelse, eller en Frihet, som ledde till vår självförintelse.» (Delblanc 1991, s. 219f) Trangen til orden, system, autoritet og kontroll vil tendere mot et samfunn etter modell av slaveskipet eller fangeleiren, mens frihetsdriften vil utarte i lovløshet og moralsk forvirring. Delblancs tema blir konkret i sosiologiens motsetning mellom sosial kontroll og anomi, i politikken mellom totalitarisme og anarki, i økonomiens mellom planstyring og markedsliberalisme.

Ovenfor ble opprøret definert som en bevegelse mot en tilstand av frihet, underkastelsen som en bevegelse mot en tilstand av orden. Dermed berører begrepsparet opprør og underkastelse selve hovedtemaet i forfatterskapet. De fire begrepene lar seg ordne i en pen sirkelbevegelse: Opprøret fører til frihet; friheten utarter og blir utholdelig; for å unnsnippe kaos følger underkastelsen under en makt som lover orden; men når ordenen vel er gjenopprettet, utarter den til tyranni og legger dermed grunnlaget for nytt opprør. Bevegelsen minner om et syklisk historiesyn, slik det særlig fantes i før-moderne tenkning. Delblanc avviste også eksplisitt all moderne fremskrittsoptimisme og alle utopiske forestillinger om historiens mål.

III

Ved midten av 1960-tallet skrev Sven Delblanc et essay om Marquis de Sade og om kunsten som opprør. Kunstneren gjør opprør ved å stille opp et speil for sine samtidige, ved å skape bilder av alternativer, eller ved å angripe estetiske konvensjoner. Men som alle opprør er også kunstens dømt til å mislykkes. Det blir effektivt nøytralisert enten kunstverket ignoreres eller kanoniseres. Sade innså dette. Det var derfor han ble så rabiatt.

Delblanc forstår Sade som en som fører ideen om individuell frihet ut i sin ytterste og radikalt umenneskelige konsekvens: «Sades frihetsdrift får sitt arketypiske uttrykk i den sexuella konfrontasjonen: mannen som exploaterar, misshandlar och slutligen dödar en kvinna. Detta är revolten mot den inskränkning av vår frihet som Nästans krav utgör.» (Delblanc 1966, s. 409f) Sade åpenbarer hva som ligger i forlengelsen av alle krav om å absoluttere friheten som verdi, han viser at friheten i ytterste konsekvens fører til bestialitet og ødeleggelse av det gode. I et intervju fra 1965 gir Delblanc på en annen måte uttrykk for det samme: «Den fullständiga friheten är en lögn mot människan inom oss och någon form av underkastelse och inordning är nödvändig just för vår frihets skull. Människan måste balansera mellan en frihet som utplånar och ett tvång som förkväver.» (Lagerlöf 1965, s. 131) Innordningen i et fellesskap, et samfunn, representerer en nødvendig underkastelse: Det er bare der, i forholdet mellom mennesker som er moralsk forpliktet overfor hverandre, at sannheten om «människan inom oss» (som vel betyr noe i retning «menneskenaturen») blir realisert. Fullstendig frihet virker sentrifugalt, fører til sosial fortynning og normløshet, lar kald, egoistisk nytelse stå igjen som den siste glede.

IV

Det finnes altså et destruktivt opprør på vegne av en destruktiv frihet. For å gi et bilde av det motsatte – tyrannisk orden og underkastelse – forlater jeg *Livets ax* til fordel for *Speranza* (1980). Romanens form er allegorien, hvilket innebærer at den kan fortolkes koherent på ulike betydningsnivåer. Bokstavelig handler det om noen mennesker ombord i et slaveskip på vei til Det karibiske hav i revolusjonsåret 1794. Indirekte forstår man at romanen er skrevet inn i en aktuell politisk virkelighet, noe undertittelen «en samtida berättelse» gjør åpenbart. Slaveskipet er kanskje et overtydelig symbolsk uttrykk for en

global maktstruktur, forholdet mellom det rike nord og det fattige sør. Ved utgivelsen ble *Speranza* også lest som en kommentar til 1968-opprøret, som begynte med brask og bram, men som rant ut i en stemning av oppgitthet. Noen av dem som til å begynne med dyrket friheten, forsvarte til sist totalitære statsdannelser.²

Malte Moritz von Putbus heter hovedpersonen, en ung aristokrat og idealist som uforvarende dumper ned i et flytende fengsel. Han har lest Rousseau, Voltaire, den franske encyklopedien og de amerikanske grunnlovsfedrene, og han har tilsluttet seg opplysningstidens ideer om frihet og likhet. Men det fremgår tidlig og tydelig at han er en pratmaker uten realitetssans og uten selvinnsikt. Han ynder å fremstille seg som inkarnasjonen av alle liberale verdier, men avslører til stadighet sitt sanne vesen, at han er aristokrat og dypt rotfestet i de privilegertes livsform. Ombord på slaveskipet går den unge drømmeren veien fra naivt opprør til fullstendig underkastelse. Til sist er hele hans vesen forvandlet. Utviklingen fremgår av Maltes dagbok, som utgjør romaneteksten, og som er ubehagelig lektyre. Mot slutten løser syntaksen seg opp, før det hele toner ut i setningsemner og enkeltord: En individuell bevissthet nærmer seg utslettelse. Fiksjonsuniverset i *Speranza* er så fortettet og aktørene har så få handlingsmuligheter at leseropplevelsen nærmer seg et klaustrofobisk anfall. Det er som om forfatteren har hatt en viss ond glede av å ta knekken på salongradikaleren Malte Moritz og hans politiske munnsvær. romanens hovedperson blir spiddet på en skarp penn og grillet over et glødende politisk helvete, og til slutt blir all den lettvinde humanismen brutalt flekket av ham.

Fugler og stein er (som antydnet) bærende symboler i mange Delblanc-tekster. Måten Malte ser fuglene på i tre ulike tekstavsnitt, røper hans egen utvikling. Til å begynne med forstår han ikke hva slags skip *Speranza* er, han har ennå ikke våknet av frihetsrusen i romanens åpning: «Høgt, høgt uppe såg jeg en stormfågel vila på spända vingar, och jag lyfte min hand och ropade i vinden: 'Höj dig på stolta vingar mot solen, du min andes fågel!'» (Delblanc 1980, s. 14) Her er fuglen ennå «frihetens vårdtecken» (som i myten om steinfuglene). Men Malte kjenner fuglens skygge som et kjølig kors i

² Sven Delblancs debutroman *Eremitkräftan* (1962) er for øvrig også en allegori som tematiserer opprør og underkastelse: Hovedpersonen Axel flykter fra en fangeleir av Gulag-type og kommer til «Den Vita Staden», der friheten råder, særlig i kjønnslivet. Men promiskuiteten eskalerer til dyrisk grusomhet. Axel forlater orgiene, vinner tragisk innsikt, og beveger seg så via det stillestående livet i en fiskerlandsby tilbake til fangeleiren: Der ber han på sine knær om å få slippe inn.

pannen; i neste øyeblikk er den forsvunnet, som blåst bort fra himmelen, som et varsel om frihetens flyktighet. Midtveis i romanen blir en albatross, som har flydd inn i riggen og falt ned på dekk, spikret til stormasten fordi sjøfolkene mener det skal gi trygg overfart. Senere heter det:

Stormfåglarna har kommit tillbaka! De seglar på breda vingar över skeppet, och deras skuggor glider som svarta kors på däcket. En skenbar frihet! De lyder den instinkt de förlänats av Skaparen. Så råder lydriad i himlens höjd och bland fiskarna i havets djup. Rätt så! (Delblanc 1980, s. 181)

Tilsvarende med Malte: Han tror han er en fri fugl, men smeller inn i den harde virkeligheten og ender i blind lydighet. Korset er til stede i alle de tre avsnittene, men blir ikke forbundet med noe håp om nytt liv, bare med død og undergang.

Teologen Marcello leverer det teoretiske forsvaret for slavehandelen og undertrykkelsen. Årsaken til hans nærvær på Speranza er at han representerer jesuittene som eier slavene og den plantasjonen de fraktes til. Mer avgjørende enn hans kirkelige tilhørighet er imidlertid Marcellos rolle som forsvarer for denne verdens makter og myndigheter. Han legitimerer diktaturet med en retorisk og ideologisk ildgivning så intens at Malte først kryper i dekning og siden overgir seg. Argumentasjonen er gammel og velkjent: Målet for historien er gudsriket på jorden, på vei mot dette kan alle menneskelige ofre forsvares. Slavene (undersåttene) vet ikke sitt eget beste. Det gjør derimot de som styrer skipet (samfunnet) mot målet (utopien). Håpet om forløsning gir mening til lidelsen. Navnet Speranza fungerer imidlertid ironisk. Skipets gallionsfigur har bind for øynene og bærer teksten *dum spiro, spero* («jag andas, derfor hoppas jeg»); håpet er nettopp blindt, skipet når aldri noen havn.

Marcello forkynner ikke bare historiemetafysikk, men påstår også noe om hva som kjennetegner mennesket: Det kan nok være slik at mennesket lengter etter frihet, sier han. Men det lengter også etter det motsatte – underkastelse, trygghet og slaveri – og det skyldes at mennesket ikke klarer å bære friheten. Friheten er en byrde som ble lagt på menneskene i og med syndefallet:

O, denna stora och stränga dag, under det nyligen murade himlavalvet, då människan för syndens skull drevs ut ur lydriadens paradid, ut i frihetens öken, efterlämnande bara fåglar och fyrfota djur i träldomens fadersfamn... Och sannerligen säger jag er: alltsedan den dagen har människan dignat under frihetens börda och överallt sökt en ny lydriad, en ny bestämmelse, ett äntligen förnyat barnaskap i Gud! (Delblanc 1980, s. 83)

Også her blir det altså sagt noe om en dobbelthet i mennesket, om en pendling mellom frihet og orden. Om noen gjorde opprør mot undertrykkelsen og realiserte full frihet, ville de snart finne ut at friheten ikke var til å leve med. Og da kom de så å si til å gjøre opprør mot friheten for å kunne leve trygt og innordnet under autoritet og kontroll. Mennesket søker underkastelse.

Flere forhold medvirker til at dette også blir skjebnen til Malte Moritz von Putbus: Psykologisk blir det antydnet at forholdet til faren gjør ham disponert for underkastelse i en politisk kontekst. Ved en anledning ser Malte kapteinen og Marcello som groteske utgaver av sine egne foreldre, og mot slutten blir kapteinen mer og mer tydelig omtalt som farsskikkelse, som faderlig autoritet. Sosialt er Malte frustrert av rollen som unyttig og foraktet intellektuell, han lengter etter fellesskap og varme. Eksistensielt søker han å unnsnippe det pinefulle fraværet av mening: «Det måtte finnes någon mening med vad som sker här på Speranza, en mening med alla dessa offer! Om jag bara kunde förstå... Utan hoppet om en mening kan jag inte leva.» (Delblanc 1980, s. 167) Når han omvender seg til Marcellos politisk-religiøse åpenbaring, blir fraværet fylt, og den onde og absurde virkeligheten på Speranza fremstår som meningsfull: «Allting är så tydligt för mig nu. Fullständig underkastelse, lättnad och glädje. Äntligen frid.» (Delblanc 1980, s. 180)

Det finnes imidlertid en annen opprører på Speranza: skipslegen Rouet. Han er bare ikke så lett å få øye på, for han blir opplevd og beskrevet av Malte, som stiller seg uforstående til legens virke. Rouet skjuler sine motiver bak et panser av kynisme, fremstår slik som tvetydig og usympatisk, men er likevel den eneste som handler som et menneske mot dem som er fratatt sin menneskelighet. Hans opprør er ikke pratsomt, ikke begrunnet i historiefilosofiske spekulasjoner, men situert og praktisk. Innenfor grensene av det mulige gjør han godt mot nesten. Det klareste vitnesbyrdet om Rouets betydning er likevel ikke de synlige resultatene av det han gjør, men at barbariet tiltar etter at han er død, når ingen fører videre hans humanisme.

Mot ideologier som slavebinder må humanismen være et permanent opprør, mente Sven Delblanc i en avisartikkel i 1985: «Människan skapar ideologier till sin hjälp, ideologierna blir egenvärden och blodtörstiga avgudar: bara i kraft av den ständigt pånyttfödda humanismen kan vi åter vinna befrielse: humanismen är en ständig revolt.» (Ahlbom 1996, s. 46) Historien om kommunismen tilbyr opplagte og forslitte illustrasjoner til sitatet. Den historien er over, men ennå eksisterer behovet for en opprørsk humanisme, for nye

økonomiske frelseslærer erstatter de gamle. Menneskeskapte forestillinger forvandler seg stadig til blodtørste avguder.

V

I *Livets ax* forteller Sven Delblanc om erfaringer som tydelig preger hans litterære produksjon, nemlig de mystiske opplevelsene som ble ham forunt i oppvekst og tidlig voksen alder. Det dreier seg om en ikke-religiøs mystikk, om å se virkeligheten bak sløret og vite seg ett med den. Under eller bak all verdens strid og fiendtlighet finnes det en mer egentlig virkelighet; der hersker det samhörighet mellom alt som lever, der er menneskene dypt forpliktet overfor hverandre. Men mystikken gav også følelsen av å høre hjemme i en annen verden, i et land langt borte.

När dessa besök i min tillflykt började avta i trettioårsåldern levde länge minnet kvar, skärvor glimmade ännu förbi, och minnet av mitt riktiga fosterland gjorde den 'riktiga' verkligheten mer skräckinjagande grym och grotesk än den kanske föreföll andra. (Delblanc 1991, s. 213)

På en side mystikken og det fullkomne, på en annen den groteske virkeligheten: Mye av forfatterskapet til Sven Delblanc står skrevet inn i dette spenningsfeltet. Virkeligheten med sine tunge kjensgjerninger lar seg vanskelig bevege, hvor mye man enn har skuet inn i det fullkomne. Helst går det slik at virkeligheten knuser drømmen og tramper med skitne støvler på alle plettfrie idealer. De fleste opprør ser ut til å mislykkes i forfatterskapet til Sven Delblanc. Og når opprøret ligger i ruiner, virker det som resignasjon, innordning og underkastelse er eneste utvei.

I dette viser det seg en politisk tendens som har møtt kritikk. Åke Lundqvist karakteriserer helteskikkelsene i forfatterskapet til Sven Delblanc på denne måten:

Delblancs hjältar är Sturm und Drang-gestalter, revoltörer inte bara mot samhället och sin egen livssituation, utan lika mycket mot den mänskliga naturens låghet, mot de biologiska villkoren, mot verklighetens bojar. De bär på en dröm om ett liv långt fullödigare och en värld långt ljusare än vad de ser omkring sig. (Lundqvist 1981, s. 103)

Men heltene makter ikke å realisere drømmen. Opprørsplanene går i vasken. Da blir lys og begeistret optimisme plutselig forvandlet til svart

pessimisme og en visshet om at alt er fåfengt, at ingenting kan endres. Åke Lundqvist fortsetter:

Den pessimism om utsikten att nå den drömnda 'Möjligheten', som Delblancs berättelser gång på gång uttrycker, leder [...] över i en misströstan om möjligheten att över huvud taget förändra samhället, orättvisorna, maktförhållandena. Det är en tvivelaktig misströstan, ty den utgår från ett alltför renodlat sätt att ställa alternativen: antingen Frihet eller Fängelse, antingen Revolt eller Underkastelse. I verkligheten är ju frågan aldrig så enkel; valet står oftast mellan ett tredje och ett fjärde och ett femte... (Lundqvist 1981, s. 104)

Kritikken treffer et ømt punkt. Men i forfatterskapet til Sven Delblanc finnes det også en mer balansert måte å forholde seg på i spennet mellom mulighet og virkelighet. Balanse er nettopp ordet: Delblanc tegner bildet av en balansekunstner på slak line mellom håp og resignasjon. Det gjelder å se klart uten å fortvile, gjøre det lille man kan uten å tape troen, reise seg og gå når man snubler i mismot. Om det finnes noe forbilde i Sven Delblancs forfatterskap, må det være dette.

I romanen *Prästkappan* (1963) blir det fortalt om «det mørke landet». Det mørke landet synes å representere en desillusjonert tilstand skapt av klar og smertelig innsikt. Det blir imidlertid også forbundet med trygghet. Hovedpersonen i *Prästkappan* opplever det som lokkende. Men desillusjonen lammer handlekraften og dreper opprøret. Delblancs ideal er å vende tilbake fra det mørke landet og virke i verden *som om det ikke fantes*. Man får ikke underkaste seg håpløsheten, men må trosse den og handle.

Skipslegen Rouet i *Speranza* skulle ifølge Sven Delblanc være inspirert av Voltaire. I et brev fremstiller han nettopp Voltaire i tråd med det skisserte idealet:

När du ringde låg jag och läste lite i Voltaires *Candide*. Som alltid blev jag paff av hans klarsyn. Man minns boken som så munter – men det är ingen blind och aningslös glädje, han visste nog och han såg! Här finns våldtäkt och blodbad och slaveri och utsugning och folkmord sida upp och sida ner – Voltaire kände sin tid och såg! Och ändå är det så muntert och vitalt, en splittrande känsla av trots. Jag vet allt det där, tycks han säga, jag ser det onda, men jag misströstar inte ändå. (Ahlbom 1989, s. 254)

VI

«Delblancs bild av världen är förfärande mörk», skriver Lars Ahlbom et sted. (Ahlbom 1989, s. 298) Men i dette mørket finnes det også et eget lys. I en dialog i romanen *Vinteride* (1974), tredje del av Hedebyviten, gir fortelleren sitt voksne språk til to barn, og i det de sier blir motsatte holdninger i forfatterskapet til Sven Delblanc oppsummert: Mystikeren og pessimisten Axel Weber, forfatterens alter ego, opplever splittelsen mellom to verdener og vil avvise det samfunnet han ser omkring seg, i et fortvilelsens opprør mot en ond og overmektig virkelighet. Agnes Karolina lar seg ikke overbevise, men holder fast ved det som tross alt er godt og vakkert, og antyder enkelt hva et menneske skal gjøre opprør mot, og hva det må underkaste seg og tåle.

Han sade.

–Agnes Karolina, jag måste veta för att orka leva. För mig finns ingen Gud, men jag har skådat in i ljuset, och jag har förnummit livet så starkt, att jag var döden nära. Och det är inte sant att jag var sjuk, och det var inte Guds ansikte jag såg, nej, jag såg in i livet och kände vad livet kunde vara i sin härlighet och fullhet. Sen kom jag till mig själv, och såg vad Hedeby har att bjuda av liv, män som är okade av slit och släp, utpinade kvinnor, hunsade barn som ingen ville ha, ett utarmat liv, förstenat av vedermödor och plåga, och glädjen som ett flyktigt bloss, en stormsläckt snölykta i vinternatten. Så måste jag förkasta Hedeby och världen. Agnes, Agnes Karolina, säg mig en mening med detta plundrade liv, eller vi måste förkasta och i grund förändra världen.

[...]

Och Agnes sade.

–Det är omöjligt, allt eller intet, det är omöjligt, detta du begär. Gå till en kyrka med ditt krav; i världen hör det inte hemma. Och livets fullhet, att salig blicka in i ljuset, det kan du inte begära som en självklar gåva, alltid, här och nu. Det finns en enkel glädje som är mer än nog, att i rättvisa stilla enkla behov, att vila efter vedermöda, att mänskligt vara samman, mildt och utan hårda krav. Orättvisan får vi inte underkasta oss och tåla. Men vi får inte begära det orimliga av livet. (Delblanc 1974, s. 248f)

Bibliografi

- Ahlbom, Lars 1989: *Frihetens tragedi. Livssyn, estetik och hjälteroller i Sven Delblancs författarskap*. Stockholm, Bonniers
- Ahlbom, Lars 1996: *Sven Delblanc*. Stockholm, Natur och kultur
- Ahlbom, Lars 1998: «Delblanc led nederlag i revolten mot fadern», *Svenska Dagbladet*, 19.12.1998
- Delblanc, Sven 1966: «Sade och frihetens tragedi». *Bonniers litterära magasin*
- Delblanc, Sven 1973: *Stenfågel. En berättelse från Sörmland*. Stockholm, Bonniers
- Delblanc, Sven 1974: *Vinteride. En berättelse från Sörmland*. Stockholm, Bonniers
- Delblanc, Sven 1980: *Speranza. En samtida berättelse*. Stockholm, Bonniers
- Delblanc, Sven 1991: *Livets ax. Barndomsminnen*. Stockholm, Bonniers
- Lagerlöf, Karl Erik 1965: *Samtal med 60-talister*. Stockholm, Bonniers
- Lundqvist, Åke 1981: «Det mörka landets lockelse». *Från sextital til åttital. Färdvägar i svensk prosa*. Stockholm, Alba
- Lönroth, Lars 2001: «Få har förstått hans mörka land». *Svenska Dagbladet*, 17.12.2001

Kaosgoniens muligheter og utfordringer

Om identitetstematikken i Svend Åge Madsens
roman *At fortælle menneskene* (1989)
av Heidi Mobekk Solbakken

I en artikkel under overskriften «Jeg forstår ikke min nye bok» uttrykker forfatteren Svend Åge Madsen: «Det er rent faktisk én av mine store bekymringer for øeblikket. Personuniverset eksploderer unægtelig, og menneskene bliver mere og mere ustyrbare, og går sine egne veje. Det representerer selvfølgelig et problem, men giver til gengæld uendelige muligheter.» (Madsen 1992)

Boka han ikke forstår heter *At fortælle menneskene*, og det kan være fristende for en leser å slutte seg til forfatterens utsagn. Et første møte med romanen oppleves som en eksplosjon av et personunivers og menneskene går sine egne – ofte helt ustyrlike – veier. Her møter vi menn som blir kvinner og kvinner som blir menn. Vi møter urmennesker fra steinalderen, mennesker som strikker firhendig og en tilsøret muslimsk kvinne med åpningen i sløret på feil sted, foran

kjønnnet. Og veldig mye annet. Det eneste som tilsynelatende samler disse romanfigurene er at de lever i samme by, Århus. Dette er en by forfatteren har befolket med en rekke underlige mennesker gjennom store deler av sitt forfatterskap.

Det sier seg derfor selv at når jeg nå skal se nærmere på identitetstematikken¹ i Svend Åge Madsens *At fortælle menneskene* er jeg nødt til å gjøre noen valg. Temaet er vidt for en roman som ikke bare i stor grad kretser om identitetsdannelse, identitetstap og skifte av identitet, men som også har et ekstremt rikholdig reportoar av identiteter. Som et utgangspunkt kan man si at romanens univers er befolket av minst 126 karakterer, og for å skape en viss orden i dette universet har forfatteren laget et slektstre som er plassert bakerst i boka – over 7 sider og med etternavnene ordnet i alfabetisk rekkefølge. Men de fleste av romanens karakterer rommer et mangfold av personligheter. Ingenting kan tas for gitt, og ingen kan tas for det de utgir seg for å være i Madsens romanunivers.

Men gjennom å formidle dette mangfoldet av identiteter og identitetsforandringer mener jeg romanen i stor grad har et klart prosjekt. Romanen sier noe om hva identitet er, hvordan identitet konstitueres og hvordan identitetsforandringer skjer. Slik jeg leser *At fortælle menneskene*, anser jeg dette for å være en hovedtematikk, og jeg vil derfor konsentrere meg om dette prosjektet. Men før jeg gjør dette vil jeg kort presentere noen relevante teorier om hva identitet er. Hva menes med begrepet og hvilke problemstillinger er det man drøfter når man tematiserer identitet? Deretter vil jeg konsentrere meg om Svend Åge Madsens tematisering av identitet. Jeg vil da kort si noe om en utvikling i forfatterskapet når det gjelder synet på hva identitet er. Deretter vil jeg ta for meg identitetstematikken i *At fortælle menneskene*. Avslutningsvis vil jeg forsøke å plassere romanens identitetstematikk inn i en kulturhistorisk ramme. Jeg vil da forsøke å vise hvordan Madsens roman uttrykker et såkalt *postmoderne* syn på identitet.

¹ Artikkelen er en omarbeidet versjon av en prøveforelesning på nordisk hovedfag, holdt ved UiO våren 1998. Oppgavetittelen var «Identitetstematikk i Svend Åge Madsen: *At fortælle menneskene*».

Identitet; konstans og substans?

Begrepet «identitet» har sin opprinnelse i det latinske ordet «idem» som betyr «det samme». Det brukes for å betegne at noe ved et individ har en viss *konstans* og en viss *substans*. Finnes det noe ved individet som er vedvarende – som alltid er seg selv likt – eller er alt i kontinuerlig forandring? Og: Eksisterer det en samlende, strukturere instans i individet som gjør at noe er likt uansett hvilken tilstand eller situasjon det befinner seg i? Dette siste spørsmålet blir gjerne tolket som et spørsmål om hvorvidt individet har en kjerne eller om det bare er summen av de ulike rollene det går inn i. «Samme-heten», at individet er seg selv eller er lik seg selv, utfordres altså både av tidlige og romlige prosesser.

Den teoretiske retningen som kanskje i størst grad er kjent for å ha problematisert identitetsbegrepet er *eksistensialismen*. Et av eksistensialistenes viktigste slagord var: «Eksistensen går forut for essensen». Hovedtanken bak utsagnet er at mennesket er fritt. Vi styres ikke verken av vår egen personlige fortid, av verdenshistorien, av tradisjoner eller ideologier. Våre valg i vår konkrete eksistens går forut for enhver *essensialistisk* bestemmelse av hvem vi er. Du er den du *velger* å være.

Attituderelativisme; løsninger og problemer

En lignende kritikk av en essensialistisk bestemmelse av identiteten, finner man i den såkalte *attituderelativismen*. Også her er det et sentralt poeng at man isteden for å anse individet som fanget av sin essens, mener at man i stor grad kan velge hvem man vil være. Virkeligheten betraktes som et mangfold av situasjoner bestående av en mengde spill, og man kan tre inn i disse gjennom å gå inn i forskjellige roller. Man velger hvilken holdning eller *attitude* man vil ha, i forhold til den situasjonen man befinner seg i. Attituderelativismen kan forstås som en reaksjon på et samfunn under store endringer. Tanken om at verden kan forstås ut fra *ett* perspektiv eller *ett* samlende synspunkt ble for mange opplevd som problematisk. I en såkalt tidlig modernistisk fase førte dette til at en del forfattere fokuserte på at verden er splittet og individet fremmedgjort. Attituderelativistene så også denne splittetheten og den manglende egentligheten, men de fortolket dette som en åpning for menneskets enorme muligheter.

Attituderelativismen fikk på 60-tallet stor betydning for en rekke danske forfattere gjennom forfatteren og kritikeren Hans-Jørgen Nielsen. Svend Åge Madsen – som forøvrig arbeidet tett sammen med Nielsen som medredaktør i tidsskriftet *Mak* – var en av disse. I verkene Madsen skrev på slutten av 60- og på begynnelsen av 70-tallet kan man tydelig se at han har et attituderelativistisk perspektiv på individet: Madsens tematiseringer av identitet kretser i stor grad omkring forholdet mellom identitet og roller. Han stiller seg sterkt kritisk til enhver tanke om at mennesket har en indre kjerne, et jeg eller en identitet som utgjør dets essens. Jeg'et er et *rollespektrum*. I for eksempel rammefortellingen i novellesyklysen *Maskeballet* fra 1970 ikler de tre hovedpersonene seg roller, gjennom å møte opp på et ball med fiktive navn, iført masker. På denne måten kan de føle seg mer frigjorte og uforpliktete. Anker Gemzø skriver i sin doktoravhandling om Madsen: «Over for det gamle menneskebilledes 'hvem er jeg' satte han det nyes 'hvad kan jeg'.» (Gemzø 1997, s. 386) Men som Gemzø peker på finnes det visse fundamentale selvmotsigelser i attituderelativismen, noe som også etterhvert viser seg i Madsens bøker. Det var et viktig prinsipp for attituderelativistene at individet velger hvilke roller det vil spille. Dette er viktig for å kunne bevare ideen om individets frihet. Men hvem eller hva er det som velger disse rollene? Nærmer man seg ikke her det man så gjerne ville vekk fra, idéen om en kjerne, eller et jeg? Dessuten: Er det ikke en fare for at et liv som bare er realiseringer av roller, mister enhver form for sammenheng?

Et «udskiftningsamfund»

Dette aspektet ved rolleteorien tematiserer Madsen i romanen *Se dagens lys* fra 1980. Handlingen foregår i et såkalt «udskiftningsamfund». Hver morgen våkner menneskene opp i nye senger, med nye ektefeller og skal på nye arbeid. På denne måten får alle anledning til å leve et liv frigjort fra sosial urettferdighet, arbeids- og klassedeling. De fleste er derfor fornøyd med dette livet, men det finnes noen unntak. To mennesker forelsker seg i hverandre, og for dem blir kjærligheten en drivkraft i kampen ut av denne kontinuerlige rollebyttingen. De søker et liv sammen, et liv der dagen i dag henger sammen med dagen i går. De søker kort sagt *sammenheng*.

Nå skal man selvsagt være forsiktig med å overfokusere på brudd i utviklingen innenfor et forfatterskap. Visse temaer og motiver har

gått igjen i hele Madsens produksjon, men på et overordnet plan kan man si at det etterhvert i større og større grad har vokst fram et behov hos Madsen for å finne en ny forklaringsmodell i forsøket på å beskrive hva det er som konstituerer eller former vår identitet. Rollemodellen har utspilt sin rolle, eller den er iallfall utilstrekkelig. Utfordringen kan forstås som et behov for å finne en modell der man bevarer rollemodellens åpenhet, med mulighet for forandring og mangfold, uten at behovet for en viss sammenheng går tapt. Med dette som bakgrunn vil jeg nå ta for meg Svend Åge Madsens begrep «den eksistensielle fortelling».

Fortellingenes eksistensielle karakter

I den tidligere omtalte artikkelen i den danske *Weekendavisen* med tittelen «Den eksistensielle fortelling eller: Det særligt danske» redegjør Madsen for hva han kaller «den eksistensielle fortelling». Etter å ha drøftet begrepet eksemplifiserer han det ved hjelp av *At fortælle menneskene*. Jeg velger derfor å se denne artikkelen som en slags poetikk for romanen og i denne sammenhengen som en fruktbar innfallsvinkel til å forstå det menneskesynet eller syn på identitet som uttrykkes i romanen.

Hva menes med at fortellingen er eksistensiell? Og hvorfor er den eksistensielle fortelling, som tittelen på artikkelen hevder, særlig dansk? For å ta det siste først. Madsen viser til to av sine danske forfedre, H.C. Andersen og Søren Kierkegaard og hevder at den eksistensielle fortellingen har sine to vesentligste trekk fra disse. Fra eventyrforfatteren H. C. Andersen har den sin overflod av fortellerglede og underfundighet. Fra dikteren og filosofen Kierkegaard har den sitt eksistensielle alvor. For Kierkegaard var det et viktig premiss for all refleksjon at sannheten er subjektiv. Eksistensielle spørsmål eller problemer kan derfor kun utforskes eller løses gjennom at man ser på det subjektive enkelte menneskes historie. Madsen bruker dette som et argument mot en såkalt realistisk litteraturforståelse. Har man et realistisk litteratursyn, hevder han, tar man utgangspunkt i at verden er. Den eksisterer uavhengig av – og upåvirket av – våre fortolkninger av den. Litteraturens oppgave er derfor å avspeile eller beskrive denne verdenen. For dyrkeren av den eksistensielle fortellingsformen derimot eksisterer verden som en mulighet, men han (eller hun) forstår det slik at vi er avskåret fra å ha direkte kjennskap til den. Verden er ikke, man kan heller si at den *vorder* – den skapes hele tiden. Gjennom at vi nærmer oss verden på

forskjellige måter, fortolker den og utlegger den for andre, blir verden til for oss, hevder Madsen.

Hvilken funksjon har så fortellingen i denne sammenhengen? Fortellingen er et av menneskets viktigste midler for å nærme seg verden og få kjennskap til den. Gjennom fortellinger evner vi å skape sammenheng. Forut for fortellingene eksisterer verden kun som løsevne objekter eller hendelser med et mer eller mindre tilfeldig forhold til hverandre. Om verden skal få sammenheng, og dermed mening for oss, må den struktureres på et vis, og dette skjer gjennom fortellingene. På denne måten er fortellingen eksistensiell.

Netopp på grunn av sin eksistensielle karakter, får fortellingen en helt sentral betydning for identitetsdannelsen og identitetsutviklingen. På samme måte som vi fortolker og skaper sammenheng i vår verden gjennom fortellinger, skapes vår identitet gjennom de fortellingene vi (og andre) forteller om oss. Madsen uttrykker det slik: «Det kan måske virke som om alt bliver luftigt og uvirkeligt, hvis man hævder en sådan 'fiktionalisme': at vores verden er lig med de historier vi fortæller om den. Det kan forekomme som om alle værdier forsvinder, alle sandheder bliver lette og tilfældige. Det er rigtigt at begreberne skifter indhold, men de mister ikke betydning. 'Personlighed' forstås ikke længere ud fra en psykologisk målestok. Min identitet afgøres af hvilke historier jeg har taget til mig, hvilke historier jeg indgår i, hvilke historier jeg vælger at føre videre.» (Madsen 1992) Vi bruker altså fortellinger for å fatte den sammenhengen vi inngår i. Men utover dette former fortellingene også vår tilværelse slik at de kan kaste vår identitet framover. Dette innebærer at vi gjennom fortellingene både kan strukturere våre erfaringer og dermed skape mening, óg at fortellinger kan endre vår identitet, gi våre liv en ny retning. Med dette som bakgrunn vil jeg nå se nærmere på identitetstematikken i *At fortælle menneskene*.

At fortælle menneskene

Utgangspunktet for fortellingen eller rettere sagt fortellingene i romanen er at Tøger Vendor møter Ikona Skovslet, en jente som han gjennom hele ungdommen har svermet for. Tøger har aldri sett Ikona, da hun hele sitt liv har blitt holdt innesperret av foreldrene. Romanen åpner med at Tøger en dag beslutter seg for at han vil inn i Skovslets hus for å møte Ikona. Det verken Tøger eller noen andre utenfor familien Skovslet vet, er at Ikona mer eller mindre er et misfoster. Hun

er født med en totalt deformert kropp. Dette er årsaken til at foreldrene har isolert henne. De har skjermet henne fra å kunne sammenligne seg med andre mennesker. Ikona er kunnskapssugeren og klok, så foreldrene har fylt datteren med ord, begreper og kunnskaper om de fleste av virkelighetens felt, men med et unntak: Ikona vet ikke at menneskene eksisterer. Med unntak av foreldrene har hun verken sett eller hørt om andre menneskeskelige vesener. Så om Tøger får sjokk da hans ungdomsdrøm brister, er det et helt virkelighetsbilde som rystes når Ikona ser Tøger. For å bøte på den skaden han har gjort, får Tøger et oppdrag av Ikonas far, og her berører vi et helt sentralt punkt i romanen: Tøger får i oppdrag «at fylde hendes verden med mennesker». (Madsen 1989, s. 12) Hver dag skal Tøger sitte en time ved Ikonas sengekant og befolke hennes univers. Men hvordan formidle kunnskap om menneskene til en som ikke har noen som helst erfaring med eller kunnskap om mennesker? Hvordan formidle menneskelivet i sin kompleksitet, med menneskelige handlinger, følelser og tanker – irrasjonelle og rasjonelle? Og hvordan få fram de komplekse relasjonene som oppstår mellom mennesker som lever sammen med andre mennesker? Tøger begynner «at fortælle menneskene».

Han begynner med å fortelle en historie om en god mann som får et barn, men som mister sin kone under fødselen, og om en ond mann som beholder konen, men hvor barnet dør. Denne fortellingen utvides med historien om en mann som vil bli jordmor, og derfor blir kvinne, og en kvinne som vil bli «bedemann» og som derfor blir mann. I rettferdighetens navn påtar de to første mennene seg å bytte om slik at den gode får både kone og barn mens den onde får hva han fortjener, ingenting. Ikona møter altså sine første mennesker gjennom innfløkte og fantastiske fortellinger om fødsel og død, mannlighet og kvinnelighet, godhet, ondskap og rettferdighet.

Under deres neste møte oppdager Tøger at det han opplevde som en planløs fortelling om noen tilfeldige mennesker har slått rot i Ikonas sinn. Hun, som ikke vet noe om mennesket, har gjennom hans fortellinger fått kontakt med flere av eksistensens grunnvilkår. Men hun sitter også igjen med en mengde spørsmål. Den ene fortellingen avler derfor den annen. Slik fortsetter romanen. Tøger fyller Ikonas verden med flere og flere historier, og dermed med flere og flere mennesker. I utgangspunktet veksler romanen mellom de to nivåene, mellom fortellingen om Tøger og Ikona, og fortellingene til Tøger. Men etterhvert blir det vanskelig å holde styr på hva som er hva. En ting er at Tøger tar med seg elementer fra sin egen virkelighet inn i fortellingene. Men etterhvert begynner også Tøgers fortellinger å bli

«virkelige», de griper inn i og påvirker omgivelsene rundt ham. Og her er vi tilbake til den såkalte «eksistensielle fortelling». Virkeligheten skapes gjennom våre fortolkninger av den. Dette tematiseres på forskjellige nivåer i teksten. For det første skaper Tøger, gjennom «at fortælle menneskene», en verden for Ikona. Denne verdenen begynner å leve videre i henne: Etter å ha blitt fylt med bilder og historier begynner hun nemlig å skape fortellinger selv. Tøgers oppdrag, å skulle fylle hennes verden med mennesker, har derfor vært vellykket, for som hun selv uttrykker det: «-Jeg har dem i mig. Menneskene du har givet mig. De lever i mig, de vokser i mig.» (Madsen 1989, s. 169) Men utover dette influerer som sagt også Tøgers fortellinger hans virkelighet. Etter at han i lengre tid har holdt seg selv utenfor de historiene han forteller til Ikona, beretter han seg selv en dag inn i en fortelling. Dette gjør han gjennom å identifisere seg med den personen han startet fortellingene sine med: «Jaina hørte ikke riktigt efter, fordi hun var blevet opmærksom på at hun var to mennesker. Hun kontrollerede to af de tilstedeværende kroppe, ikke kun sin egen som hun plejede. Hun sad, som Jaina Fælding og lyttede til en småfilosofisk psykiater, men samtidig stod hun, i den unge mands skikkelse, den unge mand som netop havde rejst sig nede ved den anden ende af bordet. I denne skikkelse hed hun Tøger Vendor.» (Madsen 1989, s. 257)

Hvem forteller (om) hvem?

På denne måten begynner skillet mellom den verden Tøger lever i og den han forteller om å bli uklart. Skillet blir enda mer utydelig da Tøger begynner å snakke med hovedpersonen i fortellingen sin for å fortelle henne at hun bare er en karakter i hans historier. For hun, Jaina, har en overraskelse på lur. Hun nekter nemlig for sin rolle som en av Tøgers fortalte identiteter. Hun forklarer Tøger at det egentlig er *hun* som er opphavet til hans historier. Hun har i lengre tid innsett at menneskene blir ulykkelige og føler seg identitetsløse uten fortellinger. Derfor har hun samlet på alle de hemmelige historiene som folk har betrodd henne som jordmor. Disse historiene har hun sendt ut i håp om at noen på samme bølgelengde som henne vil fange dem opp. Tøger er derfor et *medium* for hennes fortellinger. Og om man ikke har rukket å bli forvirret ennå, så finnes det enda en sentral forteller i *At fortælle menneskene*. Romanen er for det meste skrevet i tredje persons form, men den har også en jeg-forteller som beretter en slags

rammefortelling. Først sent i boka avslører han seg som Sverre Fuhl, en venn av Tøger.

Romanen har derfor tilsynelatende en kinesisk eske-struktur, men gjennom at de forskjellige fortellingsnivåene griper inn i hverandre brytes hierarkiet mellom fortellingene ned. Nivåforskjellen mellom det som blir fortalt og det som skjer blir opphevet. På denne måten underbygger – ja, illustrerer komposisjonen i romanen, hvordan virkeligheten skapes gjennom fortellinger.

Romanen har en rekke fortellere som skaper og blir skapt av hverandre, og også her utdylleggjøres nivåforskjellene. Et eksempel på dette er forholdet mellom Tøger og Jaina. Hvem forteller hvem? Dette finnes det ikke noe entydig svar på i romanen. Komposisjonen viser altså et helt sentralt tematisk poeng: Gjennom fortellingene vokser menneskene i romanen fram. De blir skapt gjennom å bli fortalt. I begynnelsen var fortellingen. Hva ligger i dette? Hvordan kan mennesker bli til gjennom ord? Hvordan kan ordet bli kjød, for å bruke termer fra en mer kjent beretning? En av karakterene i romanen uttrykker: «Først når drømmen er fortalt, tavst eller høyt, har den fået så megen substans, at den egentlig eksisterer. Da er den til. Ingensteds findes den, og hvor hurtigt forsvinder ikke hvert indtryk af den hvis den aldrig blev fortalt.» (Madsen 1989, s. 227) Slik jeg forstår dette utsagnet kan drømmen leses som et bilde på menneskelig identitet. Først når vi blir fortalt, når vi får fortellinger knyttet til oss, får vi så mye substans at vi egentlig eksisterer. Og her er vi tilbake til et av de aspektene ved identiteten som jeg nevnte innledningsvis; substans. Fortellinger gir identiteten substans.

Hvordan skaper fortellingene substans?

For at dette skal få litt mere kjøtt på beina, vil jeg nå gå inn på noen av fortellingene i romanen. Jeg vil da forsøke å eksemplifisere hvordan fortellingene virker identitetsskapende. Som jeg har vært inne på er nettopp det å skape sammenhenger en av fortellingens viktigste funksjoner. Gjennom fortellinger kan tilsynelatende tilfeldig sammenstilte objekter eller tilfeldige hendelser veves sammen å bli noe helhetlig, sammenhengende og meningsfullt.

Etter at Ikona selv begynner å skape fortellinger beretter hun en dag en historie om en mann ved navn Patrick Rimby. Patrick er den eneste i romanen som reiser ut av Århus by, og på reisen blir han rammet av en såkalt sumpfeber. Han blir da reddet av et folk som

kalles «Bummelmændene». På grunn av sumpfeberen har Patrick febertokter, og under disse anfallene får han noen underlige hallusinasjoner: «Det var nogle besynderlige syner han havde på dette sted. Det var den ene ting efter den anden, der dukkede opp for ham, men uden at nogen sammenheng dannedes. Han så en låge, en sten, derpå en hund, et bælte, en anden hund, en kande, en arm [...] Det syntes at fortsætte i det uendelige, uden variation, som spredte brikker fra et billedlotteri. Det virkede ikke ubehageligt, slet ikke truende eller farligt, ej heller morsomt, eller afvekslende, spændende eller hjemligt. Ting som aldri lod seg sammenføje, som aldrig dannede nogen historie.» (Madsen 1989, s. 188)

Patrick bor hos Bummelmændene en god stund og begynner å venne seg til deres måte å leve på. Men feberfantasiene fortsetter, og selv etter at han har blitt frisk, opplever han alt i fragmenter. Når han sover drømmer han alt i usammenhengende bilder. Bortsett fra ham finnes det også en annen «innflytter» blant Bummelmændene, en kvinne som mer eller mindre er frosset ut av de andre, da alle synes hun er så avskyelig i sin annerledeshet. Denne kvinnen, Lina Gibot, kommer til Patrick en dag da han igjen har blitt angrepet av sumpfeberen, og hun begynner å snakke til ham. I begynnelsen stritter han imot, men hennes ord og fortellinger siver etterhvert inn i ham. Hver kveld kommer hun og forteller nye historier. Gjennom at hun på denne måten kjeder ord sammen, begynner tingene å røre på seg og røre ved hverandre, forteller Ikona. De begynner å danne mønstre. Dette både skremmer og fascinerer Patrick, og etterhvert blir han mer og mer avhengig av Linas fortellinger. Etter en stund begynner hun å fortelle en historie om de to. Hun forteller om en prinsesse som farer vill blant noen fremmede, og om en ung mann som blir syk mens han er ute på reise og blir tatt til fange av det samme folket. Hun forteller også at den unge mannen så snart han så prinsessen, følte en uimotståelig trang til å flykte sammen med henne. Patrick er nå så «hekta» på fortellingene, at da Lina sier hun vil reise – for aldri mer å komme tilbake – kravler den syke Patrick etter henne på alle fire, som det står, «ikke for at følge hende, men af frygt for å gå glip av hendes ord.» (Madsen 1989, s. 192) Enden på fortellingen er *nesten* like god som i et virkelig eventyr. Helten får prinsessen (men han vil ikke ha henne). Patrick og Lina kommer seg bort fra Bummelmændene, Lina blir med Patrick til Århus og Patrick blir frisk.

Historien om Patrick viser hvordan fortellinger kan skape sammenhenger på to forskjellige plan. For det første skaper Lina en sammenhengende verden for Patrick. Tingene blir plassert i relasjon til hverandre, de får mening og de får liv gjennom å bli betraktet som noe

annet og mer enn bare løsrevne objekter, slik Patrick opplevde dem i feberfantasiene. Men gjennom å fortelle historien om prinsessen og den fremmede mannen plasserer Lina seg selv og Patrick inn i en sammenheng. Patrick blir på denne måten knyttet til en historie, dermed får livet hans form og mening. Fortellingen gir ham også framdrift, da den motiverer til handling.

Fortellingens virkningskraft

Jeg har tidligere hevdet at man kan se Madsens perspektiver på forholdet mellom identitet og fortelling som et forsøk på å løse noen problemer ved attituderelativismens rollemodell. Spørsmålet jeg da stilte var om man kunne bevare muligheten for forandring og mangfold uten at behovet for sammenheng og helhet går tapt. Ovenfor har vi sett hvordan man gjennom å fortelle kan skape sammenheng. Men hvordan muliggjør fortellingen mangfold og forandring? Her berører vi et aspekt ved romanen som jeg ikke har anledning til å gå detaljert inn på, men som jeg likevel vil nevne i denne sammenheng. Det handler om romanens fantastiske trekk. I *At fortælle menneskene* bejubles individets uendelige evner til å utvikle seg selv, la sitt liv få nye retninger. Mange av disse identitetsendringene eller identitetsutfoldelsene skjer i strid med hva de fleste av oss vil akseptere som sannsynlig, ja, overhodet mulig. Det handler om fortellingens makt og om menneskets muligheter til å overskride «seg selv». Dette vil jeg belyse gjennom fortellingen om Anbod i Brokum.

Anbod har vokst opp alene med moren. Under hele oppveksten blir han behandlet som en maskot av et fotballag i Århus, Synde Boldklub, uten at han selv forstår hvorfor spillerne på laget har et så kjærlig forhold til ham. De forsøker forgjeves å lære den klossete og ugrasiøse gutten å spille fotball, men uten større suksess. Etterhvert blir Anbod mobbet for sine manglede ferdigheter, og en av klassekameratene hans finner derfor ut at han vil hjelpe ham. Han skaper en fortelling om at Anbod i virkeligheten er resultat av en massevoldtekt der hele Synde Boldklubb var overgripere. Denne historien sprer seg, og en dag når den også Anbod. Dermed skjer det en plutselig identitetsforandring med gutten. I løpet av noen få dager blir han en mester til å sparke fotball. Og ikke nok med det, han begynner plutselig å skifte utseende. Han veksler mellom å ligne på hver og en av Synde boldklubbs spillere. Anbods omgivelser tar forandringen helt med ro. Som sønn av et helt fotballag er vel slike skjulte talenter bare å forvente. Men Jann Fælding, klassekameraten som fortalte historien,

synes det er noe underlig at fortellingen hans skulle ha en så stor virkningskraft. Han snuser derfor litt i Anbods fortid, og det viser seg at det muligens er noe i hans historie, uten at han får bekreftet det sikkert. Jann bestemmer seg derfor for å sjekke ut sin egen fortellingskraft. Han utvider historien med å innføre et nytt element: Den dagen Anne skulle ha blitt befruktet av Synde Boldklubb, lå keeperen og sov. Og hva skjer? Anbod blir en elendig målmann, og uansett hvor mye han endrer utseende og ligner de forskjellige spillerne på laget, «arver» han aldri trekk fra målmannen på Synde Boldklubb.

Hva som er «virkelig» og hva som er fortalt går ikke fram av teksten. Om det er et helt fotballag som er Anbods fedre, eller om det er Janns fortelling som forårsaker identitetsforandringen er en gåte som teksten bevisst opprettholder. Men at verken genetik eller miljø er tilstrekkelige som forklaringsmodeller for identitetens utvikling understrekes iallfall av denne tilblivelsesfortellingen i ordets både konkrete og metaforiske betydning.

Postmoderne identitet – å bebo kaos

Jeg nevnte innledningsvis at jeg mener romanen, gjennom sitt mangfold av identiteter og identitetsforandringer, uttrykker en mening om hva identitet er, hvordan identitet konstitueres og hvordan identitetsforandringer skjer. Ja, jeg hevdet at dette er en hovedtematikk i *At fortælle menneskene*. Jeg har derfor forsøkt å vise hvordan denne tematikken uttrykkes i romanen. Gjennom å ta utgangspunkt i begrepet «den eksistensielle fortælling» har jeg søkt å vise hvordan fortællinger «gir» liv, at de skaper eller former identitet. Jeg har i denne forbindelse sett nærmere på hvordan Madsens perspektiver på forholdet mellom fortelling og identitet kan forstås som et forsøk på å løse et identitetsteoretisk problem: Hvordan bevare behovet for sammenheng og helhet uten at muligheten for forandring og mangfold går tapt?

Om man skal se denne identitetstematikken i et videre perspektiv, mener jeg det kan være fruktbart å se romanen i forhold til den tiden den er skrevet i. Det er min oppfatning at romanen tematiserer identitets vilkår og muligheter i en såkalt postmoderne tid. For å belyse dette vil jeg først gi en kort karakteristikk av enkelte aspekter ved det såkalt postmoderne. Hva er det postmoderne en reaksjon på?

Her vil jeg støtte meg på noen perspektiver fra Per Thomas Andersens doktoravhandling *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*.

Jacques Derrida hevder at så og si all vestlig tenkning tar utgangspunkt i at verden må forstås som konsentrert omkring et sentrum. Dette sentret har gjennom tidene hatt forskjellige navn; Gud, vesen, essens, subjekt eller bevissthet, for å nevne noen. Felles for disse sentra er at de fungerer som metaforer, hevder Derrida. De er metaforer for en grunnleggende forestilling om at virkeligheten ordnes og konstitueres av universelle såkalte *kjerneverdier*. Andersen viser i denne sammenhengen også til at Jean-François Lyotards begrep «de store fortellinger» på samme måte er en betegnelse på slike grunnleggende felles verdier. De store fortellingene er «fortellinger» av religiøs, ideologisk eller politisk art som fungerer som basis i våre fortolkninger av tilværelsen. De karakteriseres av at de alle forsøker å gi universelle svar på eksistensielle spørsmål. Utover dette trekker Andersen inn religionsforskeren Mircea Eliade som hevder at begjæret etter et sentrum, et fast punkt å forankre verden i, mer eller mindre er et universelt fenomen. Eliade hevder at enhver kosmogoni, det vil si ethvert forsøk på å skape et meningsfylt og derav ordnet univers, forutsetter et fast punkt man kan orientere seg etter.

Andersen bruker disse perspektivene som bakgrunn for å si noe om visse radikale endringer som skjer mot slutten av det forrige århundre. Man snakker om de såkalte store fortellingens sammenbrudd og om de konstituerende verdiene, eller kjerneverdiene, forfall. Dette er selvsagt et resultat av en prosess som har pågått over lengre tid, men fra og med århundreskiftet begynner man for alvor å snakke om en såkalt *desentrert* virkelighet. Verden mangler gyldige metaforer eller store fortellinger som kan fungere som virkelighetskonstituerende prinsipper.

Denne tilstanden er selvsagt noe man i aller høyeste grad reflekterer over i litteraturen, både tematisk og formelt. Litteraturen har på forskjellig vis forsøkt å vise hva som skjer når de store fortellingene bryter sammen. Spørsmålet blir: Hvordan takler individet å leve i en verden uten felles referansepunkter og uten felles verdier? Med andre ord: Hvordan bebo kaos?

Man kan se en utvikling i hvordan dette verdiforfall har blitt forstått og taklet, fra en såkalt moderne til en senmoderne eller postmoderne tid. Og her vil jeg bare skyte inn at jeg ikke vil gå nærmere inn på noen diskusjon om forskjellen mellom disse to begrepene – senmodernitet og postmodernitet – men veldig forenklet

kan man si at om man forstår vår epoke som senmoderne, forestiller man seg utviklingen fra det moderne som en utvikling med stor grad av kontinuitet. Om man derimot forestiller seg vår epoke som postmoderne, ser man utviklingen som noe som har skjedd mer som et brudd.

Men tilbake til den omtalte utviklingen fra modernitet til postmodernitet: Man kan si at utviklingen har gått fra at mens man tidligere i større grad fokuserte på sorgen over de tapte kollektive verdiene, har flere og flere begynt å se på de store fortellingenes forfall som en mulighet for frigjøring. De store fortellingene avsløres som undertrykkende illusjoner. Som den polsk-engelske sosiologen Zygmunt Bauman uttrykker det: «Postmodernitet är, kan man säga, modernitet utan illusioner.» (Bauman 1995, s. 44) Dette er selvsagt en noe forenklet framstilling. Desillusjon og optimisme – eller den glade nihilisme – har eksistert side om side, men jeg peker her på en hovedtrend.

I litteraturen avspeiles denne utviklingen fra en tidlig modernisme til en såkalt senmoderne eller postmoderne litteratur, og denne utviklingen avspeiles tydelig i behandlingen av identitetsspørsmålet. Fra å fokusere på identitetsoppløsning og identitetstap, det splittede individet i en fragmentert verden, har interessen (i allfall hos noen) forskjøvet seg mot i større grad å fokusere på de mulighetene de nye perspektivene åpner opp for.

I en slik sammenheng kan *At fortælle menneskene* ses om et viktig «innlegg» i debatten om individets og identitetens kår i en postmoderne tid. Jeg vil derfor først vise hvordan romanen behandler de såkalt store fortellingene. Deretter vil jeg vise at romanen forsøker å gi *ett* svar på hvordan det er mulig å bebo en kaotisk, desentralisert verden.

Gud eller Skybert?

I *At fortælle menneskene* brytes de store fortellingene ned en etter en. Først et eksempel: Andreas og Jaina, bedemannen og jordmora som jeg tidligere har omtalt, finner en dag et manuskript på Andreas' kontor. Manuskriptet er underskrevet Hans Hanssøn Skonning, men bortsett fra dette er teksten av mystisk opprinnelse, vi vet ikke når den er skrevet og hvem den handler om. Teksten skildrer en såkalt undergrunnsbevegelses aktiviteter. Noen mennesker betror seg til hverandre og forteller at de som barn hadde sine såkalte usynlige

hjelperne som dukket opp i krisesituasjoner og hjalp mot ensomhet, dårlig selvtillit, mangel på mål og mening i tilværelsen og hva som ellers skulle plage dem. Som voksne har mange mistet kontakten med disse imaginære vennene. Det nedsettes derfor en komité som har som hovedoppgave å hjelpe barn til å beholde kontakten med hjelperne, og å hjelpe voksne som har mistet kontakten slik at de kan få den tilbake. Utover dette forsøker rådet å samle seg om en generell vesensbestemmelse av denne hjelperen – ja, de vedtar at alle de usynlige hjelperne er manifestasjoner av ett og samme vesen. Resultatet av rådets beslutninger blir så nedskrevet, og det er disse papirene Andreas og Jaina finner. Om dere ikke skulle ha gjettet det: Slik skapte menneskene altså Gud og slik ble testamentene nedskrevet i Madsens verden. Eller retttere sagt: Dette er én mulig fortelling om kristendommens opprinnelse.

Jeg har trukket fram denne historien men jeg kunne ha nevnt mange flere. Denne fortolkningen av kristendommen er bare ett eksempel på hvordan de store fortellingenes sammenbrudd tematiseres i romanen. Madsen går faktisk enda lengre, da han også hevder at Marx og Freuds teorier ikke er holdbare. Marx og Freud blir i andre sammenhenger gjerne tatt til inntekt for å være blant de som faktisk har bidratt til å undergrave gyldigheten av de såkalte store fortellingene. Marx gjorde dette gjennom å vise at kapitalismen, som én av de store fortellingene, fungerer undertrykkende for proletariatet. Freud gjorde dette gjennom å undergrave troen på at subjektet har oversikt over sine egne motiver og handlinger. Men i romanen blir altså både Freuds og Marx' teorier undergravet, eller retttere sagt, de undergraver seg selv. Jeg skal ikke her gå inn på hele argumentasjonen, da det vil bli for omfattende i denne sammenhengen. Men, Freuds teorier avsløres som et produkt av en person med en såkalt «kæmpesexualnevrose» noe som medførte at han ofte skrev det motsatte av hva han egentlig mente. Og Marx blir ansett som en av kapitalismens viktigste støttespillere: De som leste på Marx' tid, var stort sett borgerskapet. Når de fikk «Das Kapital» mellom hendene fungerte verket derfor mer som en advarsel til dem om hva som ville skje hvis proletariatet fikk mulighet til å samle seg i en felles kamp mot kapitalismen!

Fra kosmogoni til kaosgoni

Hva vil så Madsen med dette? Hvorfor bejuble nedrivningen av enhver overbygning? Poenget er at han ønsker å frigjøre individet. Som vi har sett har Madsen en sterk tro på fortellingens kraft. Men det

fenomen at de såkalte store fortellingene ikke lenger fungerer som fundamentale støttespillere i vår forståelse av oss selv og verden, blir i romanen ikke forstått som årsak verken til verdiforfall eller identitetskrise. I Madsens univers beskrives de store fortellingene som destruktive og undertrykkene for subjektet. Også Freud og Marx' teorier er uholdbare da de begge forsøker å forklare verden utfra ett samlende perspektiv. Madsen søker ikke tilbake til et ordnet univers, han søker en *kaosgøni*.

Dette begrepet brukes av Tøger, og det må forstås i forhold til begrepet *kosmogoni*. Ordet er gresk og betyr «læren om verdensaltets opprinnelse og utvikling». Det er et fellesbegrep om forskjellige skapelsesberetninger, historier om hvordan man skaper orden – kosmos – ut av kaos. Begrepet kaosgøni må forstås i lys av begrepet «den eksistensielle fortelling» og i forhold til Madsens kritikk av det tradisjonelle realismebegrepet. Tøger skaper – gjennom fortellingene sine – en kaosgøni. Han skaper en verden, og denne verdenen er befolket av en rekke identiteter. Men denne verdenen og dens mennesker er mangfoldig, paradoksal og flerstemt. Vi har ikke lenger ett samlende perspektiv, et sentralperspektiv, verken på verden eller oss selv. Dette underbygges også av romanens komposisjon, vekslingen mellom de forskjellige fortellerne som beretter fortellinger om hverandre – ja, de skaper og blir skapt av hverandre. Virkeligheten er *et nettverk av fortellinger*, der den ene ikke er over- eller underordnet den andre.

Et menneskes historie kan derfor ikke fortelles som én sammenhengende fortelling. Virkeligheten består av alle de små fortellingene, og det er kun gjennom disse identiteten kan skapes. Dette er identitetens vilkår – og muligheter. Jeg vil derfor slutte meg til Maria Dahls synspunkt, fra hennes hovedoppgave om *At fortælle menneskene*: «Dersom det finst nokre historier i *At fortælle menneskene* som kan seiast å vere meir grunnleggjande enn andre, må det vel vere forteljinga om at identiteten er avhengig av ei forteljing.» (Dahl 1998, s. 12)

Men jeg er redd at slik slangen narret Eva...

Fram til nå har jeg fokusert på hvordan Madsen bejubler den såkalt postmoderne tilstand gjennom at han fokuserer på det frigjøringspotensialet som ligger i at autoritetene er borte. Helt avslutningsvis vil jeg derfor nevne at denne bejublingen ikke er entydig i *At fortælle menneskene*. Man kan også finne antydnet en mer pessimistisk tone i

romanen, selv om jeg finner den positive holdningen klart dominerende. Ikona utvikler etterhvert en evne til å kunne se inn i fremtiden, eller rettere sagt inn i forskjellig mulige fremtider, og de synene hun har er dystre – ja nærmest dystopiske. I en av visjonene er det nettopp menneskenes *splittethet* som er et problem. Ikona ser at menneskene ikke har det noe godt. Noen lider av «fiksjonsfedme», da de har forspist seg på fortellinger. Noen lider av at de i så lang tid har blitt bombardert av bilder, slik at de nå selv mangler evnen til å danne seg egne. Etterhvert forsvinner alt lys fra denne verdenen, og som det står: «Derfor skriger de i angst, vrider seg i smerte, fordi de selv må fylde lysets plads.» (Madsen 1989, s. 316) Forskeren Geo D. Eden, merk navnet, finner opp et middel som skal frelse menneskene, gjøre dem angstfri, oppstemte, henrykte. Middelet virker, men det har en tragisk bivirkning: Én etter én begynner menneskene å krakelere. De spaltes i to. Vi får høre om halve sjeler som vrir seg av mangel på helhed, «halverede væsen hvis liv var savn, uskabninger henvist til længsel etter længsel.»

Dette avspeiler vel *også* identitetens kår i en postmoderne tid, og man kan jo reflektere over om ikke disse sidene er minst like framtrepende som den euforiske frihetsfølelsen? Man kan derfor spørre seg: *Hva slags* frihet er det individet vinner ved å ikke lenger ha noen felles verdier eller forankringspunkter å forholde seg til? På dette punktet synes jeg romanen er tvetydig. Den gir noen løsninger, men åpner fortsatt opp for en del problemer knyttet til identitetsspørsmålene. Så lenge vi er i «Edens have» *forfører* romanen delvis leseren gjennom sitt overflod av fortelling og fantasi, men man sitter allikevel igjen med følelsen av at det ikke er sikkert at det hele «går opp». Fungerer derfor kaosgonien som kosmogoniens arvtager? Klarer Madsen å overbevise om at det går an å bebo kaos? Personlig er jeg ikke fullstendig overbevist. For å vri litt på Madsens utsagn nevnt innledningsvis. Hans såkalte eksploderende romanunivers gir mennesket uenkelige uendelige muligheter, men det gir til gjengjeld også en del *nye* problemer. For utgjør ikke nettopp disse uendelige mulighetene *allikevel* en stor utfordring – ja, muligens en trussel for identiteten? Dette spørsmålet åpner opp for nye fortellinger...

Bibliografi

- Andersen, Per Thomas. 1992: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900*, Aschehoug, Oslo
- Bauman, Zygmunt. 1995: *Postmodern etik*, Daidalos, Göteborg
- Dahl, Maria Nathalie. 1998: «Kosmogoni og kaosgoni: forteljing og eksistens i Svend Åge Madsens roman *At fortælle menneskene*», hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo
- Gemzøe, Anker. 1997: *Metamorfoser i mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*, Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, vol.3, Aarhus
- Madsen, Svend Åge. 1989: *At fortælle menneskene*, Gyldendal, København
- Madsen, Svend Åge. 1992: «Den eksistensielle fortælling eller: Det særligt danske», *Weekendavisen* 24.01.1992

En kritisk vurdering av
Kjartan Fløgstads *Kron og Mynt*.
Eit Veddemål i lys av forteller-
instansen Aa. Aavaath
av Henrik Bakken

I spenningsfeltene mellom realisme og magi, mellom tilfeldigheter og historisk utvikling, mellom Europa og Vestlandet, mellom vitenskap og myter, mellom barokk og renessanse – mellom alle disse ytterpunktene pendler historiene i *Kron og mynt*. Fortellerinstansen som guider leseren gjennom dette uendelige lappeteppet av fortellinger og karakterer kaller seg selv Aa. Aavaath. Hvem er han – for det er vel en *han*? Og hvilken funksjon har denne verksinterne instansen i teksten?

Innledende betraktninger

Kron og mynt er et overflødigshorn av et litterært verk. Boka er fylt til randen av forunderlige personer og hendelser. Det første som springer en i øynene er det fantastiske persongalleriet. Vi møter Samson Avsenius, som ikke står tilbake for sin bibelske navnebror, og som kommer i skade for å drepe sin kone med en overdose sæd. Ved obduksjon viser det seg at den enorme mengden sæd som har fylt Sofie Malle fra topp til tå – i størknet utgave – minner mistenkelig om utskjæringene på Stavanger domkirkes prekestol.

Det nærmeste vi kommer en hovedperson i teksten er Tjerand Fonn. Hans fødsel er ikke mindre mirakuløs. Han blir funnet levende i et dødt lik som skyldes i land i Kristiansund. Mot alle odds adopteres han av Samson Avsenius, noe som fører til at hele Statens adopsjonsråd trekker seg. Tjerand Fonn følger vi gjennom store deler av livet, blant annet som 15-åring på veg til den søvnløse sultanen av Sulawesi med 70 000 skrapesjuka sauer (sultanen trenger noe å telle på). På vegen får han tatovert sitt lem i erigert tilstand av Adam Rembrandt under landlegge i Amsterdam: Amsterdam på den ene siden, Evangelium på den andre. Når Tjerands lem etter hvert inntar hvilestillingen blir imidlertid en del bokstaver borte mellom hudfoldene, det som står igjen er Adam og Eva.

Boka er et uendelig lappeteppes av personer og fortellinger. Vi møter Pål Seland, dikteren Paul Celans navnebror. Dikteren er riktignok ikke påtrengende tilstede i denne tidligere likkiste-snekkerens liv, men han er der. Pål Seland svinger seg opp ved å selge antikke møbler han får gratis av venner og kjente dyrt i hovedstaden, eller behovedstaden, som Oslo til stadighet kalles. Fortidens verdi i nåtiden tematiseres, og skal vise seg å bli en av de bærende metaforene som skjærer gjennom hele denne romanen og til slutt konstituerer dens tematikk.

Teksten er et uendelig oppkomme av intertekstuelle kryssreferanser, karnevalistiske og mytisk-realistiske virkemidler, språklige nykonstruksjoner og vanvittige historier og påfunn. Hvordan skal man så gripe et slikt kompleks verk an? Jeg kunne valgt meg ut flere kriterier, og vurdert boka på et overflatenivå, mer lik litterær analyse. Jeg har imidlertid tenkt å borre litt i dybden fra en bestemt synsvinkel. I stedet for å spre meg utover et for stort felt har jeg valgt å bruke fortelleren Aa. Aavaath som utgangspunkt for å vurdere *Kron og mynt*. Hvorfor jeg har valgt nettopp fortelleren som utgangspunkt, vil jeg komme mer utførlig tilbake til etter at jeg har presisert hvilke kriterier som danner utgangspunkt for denne analysen.

En kritisk gjennomgang av et litterært verk må selvsagt hvile på noen kriterier. I artikkelen «Kritikk og kriterier» av Per Thomas Andersen skisseres fire hovedkriterier med utgangspunkt i en deskriptiv analyse av et utvalg bøker og anmeldelser fra 1986. (Andersen 1987) Det første er det *moralsk/politiske kriterium*. For mange kritikere har dette vært det viktigste kriteriet. *Kron og mynt* har av mange blitt lest som en apokalyptisk fin de siècle-roman. Andre har vektlagt Europa-perspektivet. Per Thomas Andersen sier om kriteriet at det har som mål å undersøke en teksts politiske, moralske eller sosiale verdi. Et problem med dette kriteriet er at det gjør det vanskelig for kritikeren å skille mellom forfatteren og teksten. Fløgstads politiske engasjement blir nok for mange et filter de leser boka gjennom. Andersen understreker at et moralsk/politisk kriterium ikke kan brukes til å trekke konklusjoner vedrørende tekstens litterære og estetiske kvalitet, det kan bare si noe om viktigheten av teksten. Dette fører til den konklusjon at det moralsk/politiske kriterium aldri kan stå alene når man kritisk vurderer et litterært verk.

Det andre kriteriet er det *kognitive kriterium*. Dette kriteriet er i bruk når man vurderer kunnskapstilfanget i teksten, tankekraften eller det intellektuelle nivået, og tilkjenner teksten verdi på kognitivt grunnlag. Andersen peker på at den kognitive kritikken har stått svakt i Norge, og at dette er en av grunnene til at for eksempel *Det 7. klima* av Fløgstad fikk en blandet mottakelse. Komplekse verk som *Det 7. klima* og *Kron og mynt* stiller svært store krav til kritikeren, muligens er det derfor mange kritikere synes å unngå en type kritikk som vektlegger det kognitive nivået. Fløgstads interesse for Wittgensteins teorier, og den impliserte språkkritikken man kan lese ut av alle blødmene og ordspråkene, er et felt som nesten ikke berøres av noen av kritikernes. Nevnes blødmene, har kritikeren enten misforstått dem og omtaler dem som sjokkerende klisjeer i en ellers så intelligent bok, ellers roses det geniale språket og den geniale gjenbruken av de forslitte uttrykkene. Ingen våger imidlertid å gå inn og redegjøre for hva det er som er genialt med de språklige nykonstruksjonene til Fløgstad.

Det tredje kriteriet kaller Andersen for det *genetiske kriterium*. Dette er kritikk som bygger på forhold som ligger *forut* for teksten. For eksempel plassering av teksten litteraturhistorisk eller innenfor forfatterskapet. Dette kriteriet har nok vært mest synlig i forhold til å definere ulike retninger på nittitallet. Fløgstads *Kron og mynt* representerer én retning sammen med for eksempel Jan Kjørstad, i motsetning til minimalismen som muligens har vært den synligste delen av nittitalls litteraturen.

Det siste og fjerde kriterium Per Thomas Andersen skisserer, er det *estetiske kriteriet*. Dette kriteriet deler han videre inn i tre deler: kompleksitet, integritet, og intensitet. Kompleksiteten har med alle nivåene i teksten å gjøre, og står i motsetning til den endimensjonale teksten, klisjeen og formellitteraturen. Integriteten angår den tekstlige helheten, det vi kan kalle for «rammen», tekstens sammenknytning til en helhet. Intensiteten er ifølge Andersen «kroken» som holder på leseren. Etter mitt skjønn må man her gå til resepsjonsteorien for å utfylle dette kriteriet, enten til Wolfgang Iser's begrep om tekstens appellstruktur, (Iser 1981) eller til Umberto Eco's teori om modelleseren. (Eco 1981)

Jeg nevnte innledningsvis at jeg ikke hadde som formål å vurdere *Kron og mynt* på en bredest mulig måte, men heller gå i dybden på ett felt. Særlig når jeg har å gjøre med et så omfangsrikt og uoversiktelig verk, vil det være formålstjenlig å ta utgangspunkt i noe håndfast, for deretter å kunne si noe om hele verkets kvaliteter. Jeg har derfor valgt å ta utgangspunkt i et felt som jeg mener må ligge innenfor det estetiske kriteriet, og som har med integriteten til verket å gjøre. Fokuset i denne artikkelen vil altså være fortellerinstansen i *Kron og mynt*, bedømt som et estetisk kriterium, med utgangspunkt i verkets integritet. Problemstillingen, eller temaet for artikkelen, vil jeg derfor snevre inn til å være *En kritisk vurdering av Fløgstad's Kron og mynt*. Eit veddemål i lys av fortellerinstansen Aa. Aavaath.

Fortellerinstansen i *Kron og Mynt*

Muligens kan man stille spørsmålstegn ved dette valget. Er fortellerinstansen så viktig at den kan danne utgangspunkt for en kritisk vurdering av et så stort og komplekst verk som *Kron og mynt*? Etter mitt syn er den det. Fortellerinstansen er så viktig at den figurerer som forfatter sammen med Fløgstad på bokens forside. Forordet er undertegnet både Aa. Aavaath, og Kjartan Fløgstad, dog etter fullmakt av Aa. Aavaath! Vi snakker altså om en størrelse som av forfatteren blir gitt en meget viktig plass i fiksjonen.

Ideen om å ta utgangspunkt i fortellerinstansen fikk jeg etter å ha lest anmeldelsene boka fikk. De var ekstremt divergerende i synspunktene på denne størrelsen. Enkelte anmeldere mente at fortellerinstansen overhodet ikke fungerte, andre var av den oppfatning at denne instansens funksjon var et av de mest geniale grepene forfatteren tok for å sikre helheten i denne komplekse romanen. Mest overraskende var det imidlertid at flere unnlot å kommentere dette

svært viktige grepet. Terje Stemland skriver i *Aftenposten* at «Fløgstads tidligere fortellerstemme er forlatt til fordel for den tvetydige og mytiske Aa. Aavaath, som også viser mystiske, for ikke å tale om mytomane takter.» Stemland fortsetter: «Den aktpågivne leser vil etterhånden skjønne hvem denne dunkle Aavaath er, som smetter ut og inn av handlingen, og som til sist får i oppgave å tydeliggjøre utgangen på dette svimlende tidsskiftet vi står overfor.» (Stemland 1998)

Et kritisk syn på fortellerstemmen har Erik Bjerck Hagen. I sin artikkel *Om Kron og mynt*, som egentlig er et foredrag fra Fløgstad-symposiet i Bergen i november 2000, sier han dette om fortellerinstansen:

Mange av de mer formmessige brudd og metalitterære effekter i forfatterskapet fungerer derimot dårlig [...] Når det gjelder *Kron og mynt*, blir dette ekstra tydelig, siden den er fortalt av en kvinnelig forteller som ligger fjernere fra Fløgstads egen stemme enn det som har vært vanlig i hans romaner. Dette har kanskje særlig bidratt til at stilen i særlig bokens første halvdel er mer konvensjonell og flat enn i tidligere bøker. Selv Charles Dickens svekket antakelig sin kanskje beste bok – *Bleak House* – ved å la deler av den fortelles av en halvmoralistisk og halvintelligent kvinnestemme. (Bjerck Hagen 2001)

Øystein Rottem vier fortellerinstansen liten plass i en ellers bredt anlagt anmeldelse over nesten to sider i *Dagbladet*. (Rottem 1998) Det mest interessante ved Rottems anmeldelse er imidlertid at han underbygger påstandene om den komplekse (og ifølge Bjerck Hagen mislykkede) fortellerinstans ved å misforstå Aa. Aavaaths kjønn. Han gjentar flere ganger at fortelleren er en mann. Dette tydelige androgyne aspektet ved fortelleren vil jeg komme tilbake til etter hvert.

Den eneste anmelder som virkelig vet å sette pris på fortellerens kvaliteter, er Otto Hageberg i sin anmeldelse i *Dag og Tid*:

[Pål Seland] fascinerer meg førebels mest, ved sida av forteljaren, som bind det spreidde i hop, ikkje til ein fast, krystallinsk struktur, men med trådar på kryss og tvers og fargerike mønster. Forteljaren er spesiell, lite individualisert, men opptre med suveren autoritet. Eg trur Fløgstad har hatt ei særleg glede av å dikta fram figuren og danna eit halvlys omkring henne, ja henne, forteljaren er ei kvinne. Likevel vil kanskje mange lesarar oppfatta henne som mann, fordi ho nesten berre omgås menn og ho går så friksjonsfritt inn som samarbeidspartnar med til dømes Sylfest Bruhøl frå *Fyr og flamme*, oljehelten fra 1960-åra, ved Words Hole Oceanographic. (Hageberg 1998)

Sikkert er det at Aa. Aavaath overtar fortellerrollen fra Fløgstads tidligere anvendte fortellerstemme Wim Runar Leithe. Men hvem er så egentlig denne Aa. Aavaath?

I det hovedoppgaveaktige forordet til *Kron og mynt*, der hun blant annet takker for hjelp til å ordne dataproblemer, og for hjelp under skrivearbeidet, presenterer hun seg på denne måten: «Eg er det siste mennesket. I alle fall i telefonkatalogen. På dei kvite sidene for Oslo er eg den siste kvinne og den siste mann. Til og med åtsel er nummeret før Aavaath. I det nordiske alfabetet er eg absolutt siste mann ut. På andre språk finst eg ikkje. Dei stoppar før min byrjar. XYZ. ÆØ: Eg er Å.» (s 5) Fortelleren er altså *både* siste kvinne og siste mann. Det tvekjønnede perspektivet tydeliggjøres.

Aa. Aavaath har geologisk utdanning, med petrokjemi som spesialområde. Hun er også første kvinnelige plattformsjef i britisk sektor, og kaller seg «mjuk realist». Dette begrepet blir gjentatt av henne nærmest som et mantra gjennom hele romanen. I tillegg skal det vise seg at hun har et forhold til Tjerand Fonn.

I forordet påstår hun at «dei sosiale endringane vi ser på overflata er så djuptgåande og urgamle at berre biogeokjemien, eksobiologien og bioastronomien kan forklara dei fullt ut.» (s 6) Vi har altså enten å gjøre med et gudbenådet menneske som har en allvitende funksjon i verket, eller en upålitelig og arrogant fortellerinstans som utgir seg for å ha større oversikt og kontroll enn det hun i praksis har.

Min påstand er at fortellerstemmen er en av de viktigste komponentene i dette verket. Jeg vil faktisk gå så langt som å påstå at flere av de dårlige anmeldelsene boka har fått, skyldes en manglende vurdering av nettopp denne instansen. Som vi skal se, skifter fortellerstemmen på mange måter karakter omtrent midtveis i romanen. Og det er ved dette punktet flere anmeldere mener at boka enten blir bedre, eller dårligere.

En hovedgrunn til Aa. Aavaaths omskiftelige karakter, er hennes forhold til Tjerand Fonn. Det kommer tydelig frem at fortelleren tar seg større friheter når forhold rundt Tjerand Fonn og hans far Samson Avsenius kommenteres. Aa. Aavaath kommenterer selv dette én gang. Etter at fortellerinstansen har greid ut om Tjerand Fonns prøveforelesning til doktoravhandlinga si, gripes fortelleren av en plutselig selvinnsikt:

Eg har her referert såpass inngående frå prøveforelesningen og innleiingskapittelet i Tjerand Fonns avhandling, trass i at eg har ein mistanke om at fagfolk vil sjå på framstillinga som ei utillateleg forenkling, medan andre lesarar venteleg vil finna den vel lang og omstendeleg, og

insinuera at forelsking i opphavsmannen må vera einaste grunnen til å setja seg inn i eit slikt stoff som dette. (s 180)

For å kunne si noe mer konkret om den verksinterne fortellerinstansen trenger jeg et begrepsapparat. Fra narratologien henter jeg begrepet fokalisering. Ifølge professor Petter Aaslestad skiller man primært mellom intern og ekstern fokalisering. Problemet når man skal vurdere det man før gjerne kalte synsvinkelen, er at man lett kommer i skade for å blande sammen observasjoner om synsvinkelen og stemmen som taler i teksten. (Aaslestad 1999) Fokaliseringsbegrepet omhandler hvem som ser, eller hvem som sanser det fortalte i verket.

Den sansende er Aa. Aavaath som selv har opplevd mange av de hendelsene som det fortelles om. Disse tekstsegmentene, som det særlig finnes mange av i bokens første halvdel, er internt fokaliserede. Særlig gjelder dette når det er Tjerand Fonn og hans far som omtales.

En ekstern fokalisering ekskluderer ifølge Aaslestad muligheten for informasjon om tankene til personene i det tekstlige universet. (ibid.) Vi har derfor ikke å gjøre med denne formen for fokalisering i *Kron og mynt*. Det er ikke alltid at Aa. Aavaath har vært til stede i det fortalte, ofte gjenfortelles lange segmenter fra personenes fortid. Likevel har Aa. Aavaath innsyn i tanker og følelser til personene. I tillegg til ekstern og intern fokalisering finnes også en tilleggsform, nemlig nullfokalisering. Ved nullfokalisering står fortelleren utenfor det fiktive universet, men ilegger seg imidlertid ikke noen form for begrensninger i sin viten om det fortalte. Nettopp denne pendlingen mellom en intern fokalisering og nullfokalisering skaper dynamikk og spenst i verket. Det kan imidlertid også sies at det kan forvirre leseren. I delene fra krigen i Angola er ikke Aa. Aavaath med i fiksjonen, heller ikke når Pål Selands barndom fortelles. I den nære fortid, og når bevegelsene til Tjerand Fonn beskrives, er imidlertid fortelleren med i det fortalte. Første gangen Aa. Aavaaths kjønn avsløres er etter at fortelleren har gitt oss informasjon om Tjerand Fonn's tatovering av penis, i en tydelig stolt tone tillegger fortelleren hvorfor hun kan sitte på slike detaljerte informasjoner, og kopler seg dermed direkte til fiksjonen: «Sjølvså må eg vedgå at eg har sett han både som ADAM og AMSTERDAM, både som EVANGELIUM og EVA, også når eg helst ville vore mottakar av hans glade budskapar. Eg har også sett han skifta brått, begge vegar. Det må eg også vedkjenna meg.» (s. 60)

Nullfokaliseringen tar som sagt mer og mer over i romanens andre halvdel. Fortelleren er likevel Aa. Aavaath, men hun står utenfor det fiktive universet, samtidig som hun har full tilgang til personenes indre tankeliv. I kapittel 53, som omhandler politikerkometen Gro Ruuds barndomsvenninne Toril Bergaasmo, finner vi et tydelig

eksempel på nettopp dette. Kapittelet begynner på denne måten: «Ein kropp utan venger kan ikkje fly. Men det kan heller ikkje venger utan kropp. Dei flaksar kvar for seg, men lettar aldri, fordi dei ikkje har noko som bind dei saman. Bestevenninna til Gro Ruud var ein venge utan krop.» (s 346)

I *Kron og mynt* finnes det altså en utstrakt veksling mellom en form for intern fokalisering og nullfokalisering. Det er imidlertid viktig å understreke at dette ikke er en unormal tendens i et litterært verk. Snarere tvert imot. Det interessante er imidlertid hvorvidt det vi kan kalle for distribusjonen av de ulike fokaliseringsposisjonene tilfører teksten en tematisk betydning. Og etter mitt syn gjør den nettopp det. Mot slutten vil jeg komme tilbake til denne påstanden, etter at jeg har gått nærmere inn på neste punkt, nemlig fortellerstemmen.

Fortellerstemmen i *Kron og Mynt*

Mens fokalisingen har å gjøre med informasjonsmengden fortelleren har tilgang til, alt etter hvilket sansningscenter fortellingen utgår fra, har fortellerstemmen å gjøre blant annet med formen de fiktive figurene kommer til orde på. I bunn og grunn kan man regne tre hovedformer: Enten kan fortelleren fortelle *om* personene i det fiktive universet, eller personene kan selv *direkte* formidle sine ord og tanker, eller det kan gis en *forestilling* av en direkte formidling ved at den fiktive personens språk reproduseres ved hjelp av fortellerstemmen. Disse tre grunnformene kaller Genette *fortalt*, *gjengitt* og *overført* diskurs (Genette 1980), mens Dorrit Cohn opererer med begrepene *psycho-narration*, *quoted monologue* og *narrated monologue*. (Cohn 1983)

I *Kron og mynt* finner vi få eller ingen eksempler på det Cohn kaller *quoted monologue*. Teksten er bygget opp rundt en veksling mellom *psycho-narration* og *narrated monolog*, men utvilsomt med størst vekt på *psycho-narration*, altså en gjenfortelling av personenes handlinger, med full tilgang til deres innerste vesen. De få gangene dialog forefinnes i verket, er den som oftest fortalt gjennom Aa. Aavaaths fortellerstemme, slik vi for eksempel ser det når Pål Seland blir spurt om å ta en sommerjobb på sjefens gård på Østlandet: «[...] då kjem ingeniør Raanerud og spør om han har tid ein augneblink. Har du ein augneblink? Om *han* har ein augneblink? Skulle nå meina det. Hvis ingeniøren har tid, så har Pål Seland tid. Tid har ein jo alltid, særleg når ein er på arbeid og får betalt for det.» (s 282) Dette eksempelet er nok det nærmeste teksten kommer *quoted monologue*,

altså gjengitt diskurs, for å bruke Genettes vokabular. Likevel er det tydelig at det hele siles og kommenteres av fortelleren: «Om *han* har ein augneblink? [...] Hvis ingeniøren har tid så har Pål Seland tid.» Det er altså likevel snakk om narrated monologue, eller overført diskurs. Et liknende eksempel finner vi på side 118. I motsetning til det foregående sitatet, er denne dialogen skilt ut med replikkstreker, likevel synes det klart at det er fortelleren som videreforteller en vits Tjerand Fonn skal ha fortalt om en naiv sjømanns møte med horestrøket i Amsterdam: «-Men Gundersen, du gjekk då ikkje inn der? Gift mann og alt, som du er? -Kunne ikkje seia nei, så snill som dei var. -Ja, men Gundersen, tenkte du ikkje på kånå? -Ein kan seia kva ein vil om koner. Men fagfolk er fagfolk, same koss ein ser det.» (s 118)

Denne tydelige vektleggingen av fortellerens autoritet gjennomsyrer hele teksten. Aa. Aavaath lar ikke personene snakke på egenhånd. Hun er hele tiden tilstede i verket og siler den informasjonen vi som lesere får tilgang til. Til tider opptrer Aa. Aavaath som svært selvsikker og autoritativ i forhold til hva hun velger å fortelle om, og hva som hun mener er av interesse for leseren: «I korte trekk er dette *stort sett meir og mindre det som må ha hendt før Samson Avsenius* kom til lands med heile overbygningen nedisa og blinkande som eit eventyrslott, og med storkveita dinglande frå bommen på fordekket.» (min utheving) Dette sitatet står allerede på side 27 - og det er vel hevet over enhver tvil at det Aa. Aavaath har fortalt til nå, neppe er «*meir eller mindre det som må ha hendt før Samson Avsenius* kom til lands». Muligens er det det viktigste, men det er noe annet.

Aa. Aavaath opptrer altså med en uendelig grad av autoritet både overfor historien, men også overfor leseren, som hun til stadighet irttesetter. For eksempel henvender Aa. Aavaath seg direkte til leseren med følgende kommentar: «Hvis nokon flirer her, bør dei vera merksame på at ironien *meir rammar fliret til lesaren enn personane i teksten.*» (s 324)

Det er elementær litteraturteori å skille mellom forfatter og forteller. Imidlertid tydeliggjøres denne forskjellen i *Kron og mynt* ved å la Aa. Aavaath operere på forsiden av romanen sammen med Kjartan Fløgstad. Dette fører til at det upålitelige aspektet ved fortellerinstansen tydelig blir fjernet fra den faktiske forfatteren.

Begrepet «upålitelig forteller» blir av mange regnet som utgått på dato. Wayne C. Booth gjør likevel bruk av det. (Booth 1975) Et hovedproblem med begrepet er, slik jeg ser det, at fortelleren først og fremst fremstår som upålitelig når de verksinterne størrelsene som den *impliserte leser* og *impliserte forfatter*, ikke spiller med på notene. Det vil si at så lenge den verksinterne normen aksepterer det fortalte,

fremstår ikke fortelleren som upålitelig, men så snart disse usynlige instansene yter motstand, blir fortelleren stemplet som uetterrettelig. Fortelleren kan selvsagt være upålitelig i begge tilfeller. Dette kommer tydelig til syne i *Kron og mynt*. I de magisk-realistiske sekvensene (eller karnevalistiske delene, som Fløgstad helst kaller dem) går Aa. Aavaath i tospann med den impliserte leseren. Det hele fungerer derfor uproblematisk innenfor det fiktive universets rammer. Når Samson Avsenius spar opp nedfalte stjerner og bruker dem som konserveringsmiddel i fiskekassene, eller når han spyr opp sitt eget hjerte, fremstår ikke fortelleren som upålitelig, nettopp fordi fortelleren, eller Aa. Aavaath, ikke tilfører friksjon til de impliserte instansene i verket, eller det vi kanskje riktigere kunne kalle verkets samlede norm. Dette er mine egne påstander om problemet rundt bruken av begrepet *upålitelig* forteller. Petter Aaslestad advarer mot bruken av dette begrepet først og fremst fordi fortellerinstansen blir tillagt *for* faste psykologiske motiver. Fortellingen risikerer å bli et *symptom* på en bestemt person og dennes psyke. I tillegg anfører han et poeng om at begrepet upålitelig forteller bare fanger opp de sekvenser der det er et svært tydelig brudd mellom fortellerens påstander, og verket som helhet. De gangene det bare er nyanse-forskjeller vil stort sett ikke bli registrert i en analyse av verket. I tillegg vil man kunne si at alle fortellere er upålitelige, fordi de stort sett *ikke* vil ha en fullstendig oversikt over historien diskursen har som sitt utgangspunkt. (Aaslestad 1999) Dessuten vil jo det å fortelle si å velge ut, og denne utvelgelsesprosessen vil det alltid kunne såes tvil om.

Likevel vil jeg påstå at begrepet *upålitelig forteller* har noe for seg i en analyse av *Kron og mynt*, nettopp fordi deler av det fortalte *kan sees* på som et symptom på fortelleren. Fortellerens tydelige tilstedeværelse som medforfatter tilsier at vi godt kan tillegge den en meget betydningsfull rolle.

Av og til ender sidekommentarene fra Aa. Aavaath i en nedtoning av sin egen troverdighet, og til en oppfordring til leseren om ikke å ta alt i fortellinga for bokstavelig. Det virker nesten som om fortelleren vil unnskyldte sine mytomane tendenser: «Vi luktar det vi luktar. Vi hører det vi hører, og ser det vi ser. Så får vi sjå, det vi får sjå. Og det blir opp til kvar og ein av oss om vi vil ta fortellinga for god fisk.» (s 41)

Leserens rolle, og evne til selv å ta standpunkt til det fortalte, fokuseres flere ganger av fortelleren. Etter en kritikk av norsk dagspresse kommer Aa. Aavaath med følgende innrømmelse: «Dette får nå vera som det vera vil. Eg er klar over at det er ei subjektiv oppfatning, og at andre kan sjå dette spørsmålet på ein heilt annan måte.» (s 137)

Til tider virker det nesten som om Aa. Aavaath overrasker seg selv med sine historier, og stiller spørsmålsteget ved sin egen troverdighet, eller i det minste ved sine kilders troverdighet:

Pål Seland kom ein dag inn på ei bilforretning i Hamburg og la to setelbunkar på disken framfor seljaren. Kvar av bunkane tilsvarte beløpet som sto på ei kvit papplade, festa med vindusviskaren til frontruta på dei utstilte bilane. For desse setelbunkane kjøpte Pål Seland ein bil til kvar av ungene, og *kjorte dei ut av butikken sjølv, og på same tid*, om eg er rett informert, noko eg her vanskeleg kan vera. (min utheving) (s 102)

De gangene fortelleren blir oppfattet som lite pålitelig, kommer hun altså ofte leseren i forkjøpet med en slags unnskyldning for det inntrufne. I de mytisk-realistiske passasjene opptrer hun imidlertid med stor autoritet og i dialog med verkets norm slik at de mytiske hendelsene fungerer friksjonsfritt innenfor det fiktive universet.

Bakhtin er opphavet til begrepet *lingvistiske soner*. (Bakhtin 1978) Med lingvistiske soner menes det at fortelleren har en hang til å låne språket til personene i det fiktive universet. Personenes lingvistiske soner brer seg altså utover, og inn på fortellerens domene. Dette er det gode eksempler på i *Kron og mynt*. Selv om Aa. Aavaath har en tung geologiteoretisk bakgrunn, og briljerer med denne i tide og utide, er det særlig det vi må anta er Tjerand Fonns språk som har en tendens til å bre seg over i Aa. Aavaaths måte å fortelle på. Et godt eksempel på dette finner vi når fortelleren går grundig gjennom prøveforelesningen til Tjerand Fonns doktorgrad. Det er liten tvil om at alt refereres av Aa. Aavaath. Likevel kan man nesten bli i tvil, fordi språket ligger så tett opp til slik en forelesning blir holdt:

Men i motsetnad til på Kontinentet skaper ikkje renessansen her nokon ny figurstil. Renaissance fell saman med den lutheranske biletstormen. Dermed blir det først barokken som tar arven etter den rike mellomalderskulpturen. Renaissance fører ikkje til brot med dei seingotiske uttrykksformene. I Danmark og Norge kjem den tidlege barokken tvert om til å forma seg som eit indirekte framhald av den seingotiske kunsten frå mellomalderen. (s 177)

Dette er altså ikke et direkte referat fra prøveforelesningen, men Aa. Aavaath som forteller om innholdet av Tjerand Fonns forelesning. Tjerand Fonns lingvistiske forskersone har tydelig bredd seg over i fortellerens sone. Dette er imidlertid *ikke* med på å minske fortellerens troverdighet, snarere tvert imot. Forskerens språk gjør det hele mer troverdig enn en utenforståendes forsøk på å tilnærme seg feltet. Dette er ikke bare tilfelle i møte med Tjerand Fonn. Ofte trer fortelleren inn

med sidekommentarer, holdt i en slags pedagogisk lærebokstil, som demonstrerer en enorm detaljkunnskap om svært spesifikke emner – for eksempel de forskjellige kjøttdelene på kveitefisken: «Finnane og litt av det feite kjøttet som ligg nærmast finnane, blir kalla for rav. Rekling er lange smale strimlar av kjøt som blir skore ut av sideflaka nær finnane, der kveita er på det aller feitaste. Både rav og rekling går rett til eksport. Skårkveite av buk og rygg er derimot billig og mager nistemat.» (s 21) Her er det tydelig at Samson Avsenius' fiskeritekniske lingvistiske sone brer seg inn over fortellerens sone.

Intertekstuelle bånd kan også trekkes mellom Pål Seland og dikteren Paul Celan, påpeker Otto Hageberg i sin artikkel «Fabelaktig Fløgstad» i *Dag og Tid*. (Hageberg 1998) Hageberg hevder at tre-, snø- og lysmetaforikken til Celan kan gjenfinnes i fortellerstemmen, for eksempel i denne vare naturbeskrivelsen fra Pål Selands første dag i skogen: «Himmelen tømmer lys i lette flak nedover dei, strøyer lyset i lette flak ut over bakken, hengjer det på dei nakne greinene i skogen, let det smelta mot den sveitte hesteryggen og bli vått mot kinnet. Mot det varme kinnet mitt blir lyset vått.» (s 199) Dikteren Celan brer her sine intertekstuelle soner inn over fortellerens domene.

Fortellerinstansen i *Kron og mynt* er altså en svært mange-fasettert figur, som likevel på forunderlig vis er lite individualisert, men opptrer med stor autoritet i verket. Til nå har jeg søkt å påvise fortellerinstansens profil ved å benytte meg av noen begreper fra narratologien. Jeg har kommet frem til at sansningscenteret pendler mellom nullfokalisering og intern fokalisering, og at personene i boka stort sett kommer til orde gjennom Aa. Aavaaths fortellerstemme, enten i form av psycho-narration, eller i form av narrated monologue. Fortelleren veksler mellom en friksjonsfri form for tilretteleggelse av diskursen i de mytisk-realistiske passasjene, og en mer upålitelig behandling av historiens personer og hendelser, først og fremst når Tjerand Fonn er i fokus. I tillegg låner ofte fortelleren språket til personene det fortelles om, noe som i visse tekstsegmenter øker fortellerens pålitelighet.

Fortellerens skiftende funksjon i verket

Et sted rundt side 200 skifter romanen karakter, handlingen blir mindre mytisk-realistisk, og mer historisk orientert. Fortellerinstansen skifter delvis karakter, blir mindre synlig med færre sidekommentarer, og det Terje Stemland i *Aftenposten* kaller mytomane trekk. (Stemland 1998) Bjerck Hagen påpeker også dette, men slutter at forteller-

instansen blir mer i takt med Fløgstads fortellemåte: «Når det gjelder *Kron og mynt*, blir dette ekstra tydelig, siden den er fortalt av en kvinnelig forteller som *ligger fjernt fra Fløgstads egen stemme* enn det som har vært vanlig i hans romaner. Dette har kanskje særlig bidratt til at stilen i særlig bokens første halvdel er mer konvensjonell og flat enn i tidligere bøker.» (Bjerck Hagen 2001, min utheving) Dette mener jeg er en feilslutning fra Bjerck Hagens side. Han kan gjerne mene at første halvdel av *Kron og mynt* er flat og konvensjonell, men å begrunne dette med at fortelleren ligger «fjernt fra forfatterens egen stemme», synes for meg å være et dårlig argument. Det han muligens mener er at *stilen* ligger fjernt fra slik vi kjenner Fløgstad fra *tidligere* bøker.

Andre har hevdet det stikk motsatte, nemlig at det er bokas siste del som ikke fungerer. Henning Howlid Wærp skriver i sin anmeldelse av *Kron og mynt* at etter at historiene om Samson Avsenius, Tjerand Fonn og Pål Seland er avsluttet,

[...] kunne romanen med fordel ha nærmet seg en avslutning [...]. Mens fortelleren i første halvdel er engasjert og fabulerende, er han (dvs. det viser seg å være en *hun*) distansert og didaktisk-karikerende i Gro-kapitlet. Det overskuddet av humor og ordvridninger som kjennetegner første del, forfaller her til plattheter og vitser. (Wærp 1998)

Det disse to meningsytringene egentlig viser, er at fortellerstemmen endrer karakter midtveis i romanen. Og etter mitt skjønn ikke bare mot midten, men flere steder i teksten. Når det er personer som står fortelleren nært, slik som Tjerand Fonn og hans far Samson Avsenius, eller deres felles venn Pål Seland, blir Aa. Aavaath mer subjektiv i sin framstillingsform. Når mer perifere skikkelser som Gro Ruud portretteres, er det med en større distanse til det fortalte, og med mindre grad av deltakelse i hendelsene, og dermed med en lavere grad av interesse av å fremstille sin egen person i et godt lys.

Det er *materialet* det fortelles om, og *måten* dette fortelles på, som fører til at også fortellerinstansen tilpasser seg. Dette er et grep som hever bokens kvalitet, ikke senker den. Fortellerinstansen *kler* det fortalte, og skaper friksjon der det er nødvendig, og glir ubemerket inn der *det* er formålstjenlig i fortellingen. Når mytiske aspekter brettes ut, må dette skje på en måte som ikke minsker hendelsenes troverdighet innenfor det fiktive universet. Fortelleren må derfor bevege seg friksjonsfritt i disse passasjene av teksten, og ikke utfordre de verksinterne normene som de impliserte instansene fungerer på bakgrunn av. Når historiske linjer trekkes opp, må fortelleren agere på en annen måte hvis det fortalte skal oppfattes som troverdig. Og når Aa. Aavaaths ambivalente forhold til enkelte av fiksjonens karakterer

skal synliggjøres, synliggjøres samtidig de mytomane sidene ved fortellerinstansen. Fortellerinstansen er altså ikke bare et avgjørende grep Fløgstad tar for å binde sammen dette uendelige lappeteppet av et verk, det er *det* avgjørende grepet. Uten Aa. Aavaaths omskiftelige og ambivalente karakter, ville rett og slett de ulike historiene fremstått som uinteressante og uten relevante koblinger seg imellom. Aa. Aavaath tilfører verket dynamikk og friksjon, og fører til at verket tilsynelatende *ikke* fremstår som en perfekt og fullendt konstruksjon, men som et verk som springer i mange retninger, og som man aldri blir helt klok på.

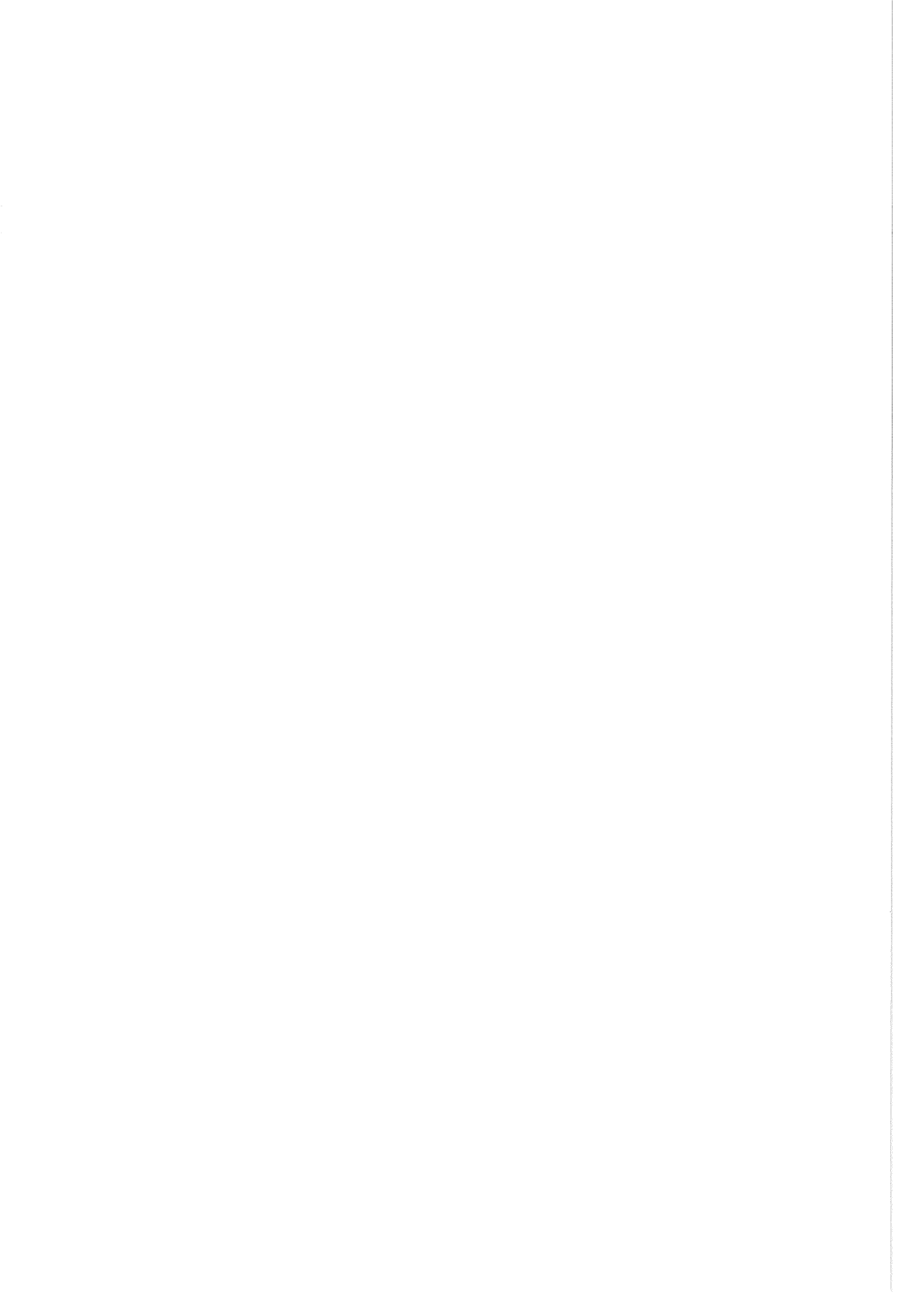
Fortellerens rolle i verkets tematikk

På hvilken måte har så fortellerinstansen noe med hele verkets tematikk å gjøre? Fortelleren blir gitt den svimlende oppgave å avslutte en tidsepoke, og entre en ny. Forholdet mellom barokken og renessansen blir en allegori for det store tidsskillet boken predikerer at vi selv står midt i. Reformasjonens sans for *ordet* som det viktigste, og for talerstolen som det sentrale i kirkerommet, har klar overføringsverdi til vår egen verbale og kommunikative tidsalder. Videre konnoterer barokken både overlessethet, groteskhet, humor og fabulering, begreper som like gjerne kunne definert *Kron og mynt*. På denne måten blir fortelleren bokas viktigste brikke. Fortelleren underbygger mye av det vi forbinder med barokken, samtidig som hun er mer pålitelig i de historiske sekvensene. Form og innhold står i relasjon til hverandre. Og når fortelleren blir gitt i oppgave å markere overgangen til en ny periode, symbolisert ved en *ubetjent* vegbom på Vestlandet, faller mange av brikkene på plass. Aa. Aavaath har ingen mynter på seg, og når hun til slutt, og ved en ren tilfeldighet, finner en mynt i vegkanten ved bomstasjonen, viser det seg at den er alt for gammel til at den med all sannsynlighet kan fungere i bom-automaten. Hun prøver den likevel, og når det viser seg at den fungerer, at *historien* blir nøkkelen til fremtiden, går Aa. Aavaath hånd i hånd med denne tekstens tematiske prosjekt. Samtidig har fortellerinstansen bygget opp rundt hovedspenningen i romanen: tilfeldighetene versus historisk utvikling.

Mynt og kron. Kron og mynt.

Bibliografi

- Andersen, Per Thomas: «Kritikk og kriterier» i *Vinduet* 3/87
- Bakhtin, Mikhail. 1978: *Estétique et théorie du roman*. Paris
- Bjerck Hagen, Erik. 2001: «Om *Kron og mynt*» i *Fløgstad-symposium*. Oslo
- Booth, Wayne C. 1975: *The Rhetoric of Fiction*. London
- Cohn, Dorrit. 1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton
- Eco, Umberto. 1981: «Læserens rolle» i Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red.) *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. København
- Fløgstad, Kjartan. 2002: *Kron og mynt. Eit veddemål*, 3. utgave. Oslo
- Genette, Gérard. 1980: *Narrative Discourse*. Oxford
- Hageberg, Otto. 17.9.98: Anmeldelse i *Dag og Tid*: «Fabelaktig Fløgstad»
- Iser, Wolfgang. 1981: «Tekstens appelstruktur» i Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red.) *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. København
- Rottem, Øystein. 17.9.98: Anmeldelse i *Dagbladet*: «Fløgstad på sitt beste»
- Stemland, Terje. 17.9.98: Anmeldelse i *Aftenposten*: «Stor oppvisning i skaperkraft»
- Wærp, Henning Howlid. «Fornøyd til siste øre» i *Norlit* nr 4/1998
- Aaslestad, Petter. 1999: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo



Om familien, språket og kroppen i *Like sant som jeg er virkelig* (1999) av Hanne Ørstavik¹ av Jorunn Steensnæs

Om litteraturen på 90-tallet er det sagt at den ikke tar et oppgjør med tidligere tiårs litteratur. Likevel finnes det visse kjennetegn ved 90-talls litteraturen som gjør at den etablerer nye og annerledes forfatterstemmer. Det mest typiske og kjente eksempelet er kanskje den naivistiske vendingen Erlend Loe står for. Men en del av de nye forfatterstemmene er også sterkt påvirket av den minimalistiske skrivemåten. Disse stemmene har vært såpass sterke at Geir Vestad har kalt 90-tallet for minimalismens tiår. (Vestad 1999) Minimalismen i litteraturen er blant annet kjennetegnet ved en stilistisk enkelhet og strenghet. Den har gjerne et språkkritisk utgangspunkt: Språket har blitt tømt for mening eller rommer skjulte, underliggende meningslag. Innenfor minimalismen er det også ofte en påfallende avstand mellom subjekt og virkelighet. (ibid.:154-155) Til denne estetiske skrivemåten regner Vestad blant annet Hanne Ørstavik. Det minimalistiske er

¹ Denne artikkelen er en bearbeidet versjon av min hovedfagsprøveforelesning over emnet «Tendenser i samtidslitteraturen belyst ut fra en kritisk vurdering av Hanne Ørstaviks *Like sant som jeg er virkelig* (1999)».

tydeligst i de første bøkene hennes, ettersom det episke trenger mer gjennom i de senere romanene. Likevel er det språkkritiske prosjektet noe som henger igjen i diktningen hennes selv om hun etter hvert forlater den helt strenge minimalismen. Slik blir denne skrivemåten en viktig faktor i hennes 90-tallsromaner.

Blant forfatterne på 90-tallet er også familien et tema som går igjen, noe som Tom Egil Hverven peker på i sin essaysamling *Å lese etter familien* (1999). Dette gjelder også Hanne Ørstavik. Hun er en av dem Hverven trekker frem i sin omtale av familiens posisjon i den unge 90-talls litteraturen.

Med innflytelsen fra minimalismen og sin behandling av familien står Hanne Ørstavik som en av de sterkeste forfatterstemmene som debuterte på 90-tallet. I denne artikkelen ønsker jeg å se på familiens, språkets og kroppens funksjon i *Like sant som jeg er virkelig* fra 1999. Jeg vil vise hvordan familien som institusjon forhindrer hovedpersonen Johanne i å utvikle en egen identitet og et eget språk. I denne romanen finner vi flere ulike typer språk som Johanne tar i bruk, og jeg vil se nærmere på hvilken betydning disse språkene har for Johannes forløsning som subjekt. Til sist skal jeg prøve å vise hvilken funksjon kroppen har i denne romanen.

For *Like sant som jeg er virkelig* fikk Ørstavik P2-lytternes romanpris, og hun ble nominert til Brageprisen. I *Like sant som jeg er virkelig* møter vi psykologistudenten Johanne som bor sammen med moren sin i en leilighet på Frogner. Vi følger henne en høstdag de timene hun sitter innesperret i et rom. Her ser hun tilbake på de siste to ukers hendelser. Hun har truffet Ivar som jobber i kantina rett ved Johannes lesesal. De to innleder et forhold, og han spør om hun vil være med ham til USA. Den morgenen de skal dra, oppdager hun at hun er innelåst på rommet sitt.

Hanne Ørstavik har allerede rykket å bli en etablert forfatter. Debuten kom i 1994 med korttekstsamlingen *Hakk*, som ble etterfulgt av *Entropi* i 1995. De tre neste bøkene hennes tar for seg foreldre-barn-forholdet. *Kjærlighet* (1997), *Like sant som jeg er virkelig* og *Tiden det tar* (2000) blir gjerne omtalt som en tematisk triologi. Det er ingen gjennomgangsperson, men personene i de ulike romanene har flere fellestrekk, og romanene kan leses i lys av hverandre. Mye av den samme problematikken går igjen: Omsorgssvikt, foreldres selvopptatthet og gapet mellom det vi sier og det vi gjør – som ofte blir omtalt som Ørstaviks språkkritiske prosjekt. I disse tre romanene får vi barnets perspektiv på foreldre-barn-problematikken. Hennes fortløpige siste roman, *Uke 43*, kom ut i høst (2002).

Familien, tunet og redet

«Vi skriver i ruinene av kjernefamilien», sier Tore Renberg i sin «Tale for den samtidige norske romankunsten». (Renberg 1999) Dette er utgangspunktet for den familietematikken som blir tatt opp på 90-tallet. Å skrive om familien er ikke nytt i litteraturhistorisk sammenheng, men vilkårene for å skrive om familien har endret seg de siste tretti årene. Unge på 90-tallet er barn av skilsmissegenerasjonen, og de får derfor en annen vinkling på familien. Når man vokser opp med flere sett foreldre og halv søsken, blir det vanskelig å skulle snakke om en kjernefamilie. Forfatterne på 90-tallet må finne nye måter å konstruere en familie på. Kjernefamilien og kjernefamiliens betingelser er forandret. Vi befinner oss i en etterfamiliær situasjon. Hva kommer da i stedet for kjernefamilien?

I *Like sant som jeg er virkelig* får vi et typisk eksempel på en kjernefamilie som har gått i oppløsning. Mor og datter (datteren er ca. 20 år) bor sammen i en leilighet. Broren studerer i USA, og faren er fraværende. Mor og datters liv vever seg tett inn i hverandre. Johanne omtaler blant annet moren som sin beste venn, og slik får forholdet mellom dem et annet skjær. Intimitetskravet fra mor blir høyt. Moren skal også godkjenne Johannes valg av kjæreste. Johanne sier blant annet: «Hennes erfaring skal skåne meg fra å få en mann som ikke har grenser, kontroll og innlevelse». (Ørstavik 1999:37) Moren prøver å skremme Johanne med menn. Menn kan true den symbiosen de to kvinnene har sammen, og moren er skeptisk til omtrent samtlige menn Johanne omtaler. Selv et kort møte med en svensk forfatter som Johanne treffer på en bokaften, kunne utviklet seg til et skrekk-scenario, ifølge moren:

Hun sa at det var farlig å innlede noe med fremmede menn. Tenk hvis ikke vi bodde sammen og du hadde tatt ham med deg hjem, Johanne. Å ta med seg menn hjem, det er som å inngå en kontrakt og love dem noe. Tenk hva han kunne gjort med deg. Flere menn enn du skulle tro er farlige, Johanne [...] Tenk om han hadde bundet deg fast. Hatt en kniv i jakken. Han kunne gjort hva han ville, skjønner du? (ibid.:50)

Moren holder Johanne i et jerngrep og kontrollerer henne. Dette gjør igjen at Johanne selv sier at hun ikke vet hvordan hun skulle klare seg uten moren.

Noe av det som dukker opp i ruinene av kjernefamilien, er det som kalles nesting, å bygge et rede. Det vil si ulike måter man kan skape tilhørighet på som for eksempel enten i et romlig område, som vi snart skal få et eksempel på, eller innenfor menneskelige relasjoner. Per

Thomas Andersen omtaler blant annet Hanne Ørstavik i forbindelse med nesting i sin litteraturhistorie. (Andersen 2001:561) I *Like sant som jeg er virkelig* viser dette seg i Johannes tanker om tunet. Johanne føler hun har et svart hull hvor alle kreftene hennes renner ut, og tunet skal hjelpe henne å skjule dette. På tunet skal hun ha sin kliniske praksis og bo sammen med moren og broren.

Å bo sammen med mamma og siden bo på tunet, det var min hemmelighet, det skulle hjelpe meg, hjelpe meg sånn at hullet ikke skulle merkes [...] Tunet med de to gule husene og det runde vinduet jeg har i hodet, klematis og kaprifol langs veggen ved kjøkkenet, sol gjennom bladene i de store trærne, flekker av bladsol inn gjennom vinduene på gulvene i rommene. Stillhet, fred og ro. Ingen flere krav, ingen avdrag på lån å betale. Uten tunet blir det for vanskelig. (ibid.:70-71)

Dette er planen som Johanne jobber seg møysommelig mot. Men det viser seg at tunet egentlig er morens idé, og at hun har invadert Johanne med sine fremtidige planer. Moren har her skapt datterens fremtidsdrømmer. Derfor blir det ikke dannet en familie i tankene om tunet, men, som Andersen påpeker, en symbiose. Mor og datter blir ett. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til under min gjennomgåelse av kroppen som fenomen.

Faren er fraværende i Johannes liv. Hvor han er blitt av sies det ingenting om i romanen. Han dukker av og til opp i Johannes tanker og fantasier, først og fremst i forbindelse med angstfremkallende situasjoner. Som erstatning for en biologisk far har hun innført Gud. Man kan egentlig se at gudsforholdet er der mer i kraft av et ønske om en fast autoritet enn et metafysisk forhold. Johanne sier flere ganger at hun legger livet sitt i Guds hender. Hun vil bli et lite barn igjen, og la de voksne bestemme hva som skal gjøres. Johanne forblir et barn, og det er først i møtet med Ivar at hun begynner en løsrivelsesprosess og kan ta et steg ut i voksenverdenen. Gud blir også mer fraværende for henne i denne perioden. Gudsforholdet gjenspeiler seg også i ute-inne-dikotomien. Når Johanne ser på naturen synes hun det er rart å tenke på Gud. Hun føler at Gud er mer tilstede inne, i et rom og en stemning, enn i luften, trærne og skyene. (ibid.:62) Johanne er klaustrofobisk innesperret i et rom i de timene vi følger henne i rammefortellingen. Friheten føler hun utendørs, står i kontrast til denne klaustrofobiske innestengtheten. Slik blir gudsforholdet et tegn på det som sperrer for Johannes personlighetsutvikling.

I *Å lese etter familien* fremhever Tom Egil Hverven et syn om at litteraturen må se familieproblematikken ut fra et barns perspektiv. Mange har tatt ham til inntekt for at kjernefamilien skal bestå uansett,

men poenget hans er at man skal opptre overfor et barn med ansvarlighet, ikke holde på familiestrukturer for enhver pris. (Hverven 1999:88) Ansvarlighet blir et negativt avtrykk i *Like sant som jeg er virkelig*. Moren overtar Johannes liv og styrer henne selv om det ansvarlige ville være å oppdra henne til et selvstendig liv. Dette gjør hun under påskudd av å være omsorgsfull, mens det egentlig er et manipulerende spill for at Johanne ikke skal løsrive seg. Hverven sier også at litteraturen skal si noe om familien i dag, den skal ikke være noen moralsk veiviser. Veien skal være *Via negativa*, et mangetydig negativt uttrykk som skal si noe om familien i dag. (ibid.) Dette er mor-datter-forholdet i Ørstaviks roman et godt eksempel på.

Ifølge Finn Skårderud hevder psykoanalytikerne Christopher Lasch og Thomas Ziehe at den moderne kulturen er narsissistisk. (Skårderud 1998:128) Med dette mener de at det har blitt en generell atomisering av sosiale fellesskap. Det finnes en påfallende selv-sentrering, og med det blir relasjonene mer bristeferdige. Dette fører til at man trekker seg tilbake for å redde seg og sitt eget. På grunn av de globale endringene i menneskets liv, føler mennesket at det ikke lenger har kontroll over sitt eget liv. Dette fører til en manglende følelsesmessig og intellektuell tilfredsstillelse som gjør at foreldre ikke har så mye å gi sine barn, om det så gjelder psykisk støtte eller det å være trygge identifikasjonsobjekter. «Foreldre hjelper barna, men de trenger selv barnas bekreftelse.» (ibid.:129) Det gjør igjen at de kan ha vanskelig for å gi slipp på barna, og med det risikerer man at barna modnes til umodenhet.

Narsissisme er et fremtredende trekk ved Johannes mor. Moren bruker Johanne til å fremheve seg selv. Hun gir Johanne skyldfølelse når hun markerer egne behov. Dette er også trekk som går igjen hos mødrene i *Kjærlighet og Tiden det tar*. Johannes behov blir påfallende mange ganger definert ut fra morens behov, noe som også er et narsissistisk trekk. Moren er kontrollerende, noe som viser seg ved at hun skal godkjenne Johannes fremtidige mann. Implisitt i dette ligger vel at Johanne helst aldri skal få noen mann, og moren prøver å overbevise Johanne om at hun har det best uten en mann.

Denne Ivar, Johanne, er du sikker på at han er noe for deg? Du husker hvor lettet du var sist du kvittet deg med en beiler, det ville vel være dumt å begi seg inn i noe nytt allerede nå, hva? Jeg klarte ikke svare. Det var ikke sant at jeg hadde vært glad sist, ikke noe av det stemte. Jeg hadde aldri hatt noen kjæreste. (1999:37)

Menn truer morens posisjon i Johannes liv. Moren har til nå vært det viktigste i Johannes liv, og en mann vil forandre på dette. Man kan si at

Johanne blir brukt som morens speil – et sted hvor moren søker bekræftelse og anerkjennelse. Johanne blir ikke et objekt som moren betrakter utenfor seg selv, men snarere betrakter moren Johanne som en del av seg selv.

Johanne viser flere masochistiske tendenser. Eivind Tjønneland definerer masochisme på denne måten: «Masochisme er angsten for å ha det for bra. Masochisten må påføre seg selv smerte for å føle seg vel.» (Tjønneland 1999:7) Ifølge Tjønneland er det å dyrke smerten et generelt trekk ved vår tid. Smerten synes å være positiv for Johanne, det får henne til føle seg glad. «Hvor blir det av smerten? Har noen forsket på smerten, kan vi bruke den en gang til? [...] Jeg ble glad av tankene mine om smerten.» (1999:12) Når Johanne tenker tanker som bryter med det redet hun og moren har bygget, straffer hun seg selv med det vi kan kalle tvangstanker. Disse tvangstankene henger sammen med det masochistiske. Etter at Johanne og venninnen Karin har vært på fredagsmesse, lurer Johanne venninnen med på en kveldstur i håp om å møte Ivar. De to jentene begynner å løpe opp kapp: «Pusten gjennom brystet, det trange røret, munnen. Det raspet i halsen, kondis, Johanne, tenkte jeg og jeg tenkte på noe jeg hadde hørt om å straffe kvinner ved å voldta dem med et spesialkondom av sandpapir.» (*ibid.*:30) Dette henger også sammen med Johannes tanke om at «jeg liker å tenke at jeg er skyldig i alt». (*ibid.*:11) Det er å underkaste seg, å dyrke masochismen, blir også omtalt som noe positivt fra personer rundt Johanne. Venninnen Karin og moren kaller det for «livssmerte». (*ibid.*:61) Både Karin og moren betegner livssmerten som det viktige i livet. De hevder at det handler om å gi seg hen til livssmerten, og at det er smerten som skaper vekst. Å underkaste seg er det samme som bli et bedre menneske og dermed definert positivt av de to menneskene som står Johanne nærmest. Livssmerten blir også satt i forbindelse med kunst og tro, og masochismen blir således med på å definere Johanne innenfor den religiøse rammen hun tilhører. Masochismen sørger for at Johanne forblir i redet med moren.

Det er utelukkende fra Johannes synsvinkel at vi møter familien i *Like sant som jeg er virkelig*, noe som er i tråd med Hvervens postulat om familien i 90-årene. Her har familien blitt et rede hvor mor og datter danner en symbiose, og i dette redet ser vi at narsissistiske og masochistiske elementer får utfolde seg.

Både moren og Johanne er velutdannende mennesker. Begge burde være intelligente nok til å få innsikt i sin egen situasjon, men det virker ikke slik i dette tilfellet. En betydningsfull jobb og solid utdanning er tydeligvis ikke redskap nok til å se virkeligheten. Både mor og datter er storkonsumenter av informasjon. Moren leser store

mengder skjønnlitteratur, og Johanne kaster seg over pensumbøkene. Likevel bidrar ikke dette til at de fremstår som reflekterte i forhold til sin egen situasjon. Johannes forhold til dette vil jeg se ut i fra det neste punktet jeg vil ta for meg, nemlig Ørstaviks språkkritiske prosjekt.

Språket og subjektet

Selv om Hanne Ørstavik har beveget seg bort fra den strenge minimalismen som preget de første bøkene hennes, finner vi likevel igjen det språkkritiske prosjektet hennes i *Like sant som jeg er virkelig*, det vil si at språket ikke er det som det ser ut til å være. Språket har blitt tømt for innhold eller rommer andre meningslag. (Vestad 1999:154) Ørstavik ønsker å være med på å definere hvordan verden skal se ut, og hun har en utbredt skepsis mot de store ordene. Gjennom sitt språkkritiske prosjekt, vil hun avdekke hvordan gapet mellom subjekt og virkelighet forhindrer et subjekts forløsning.

I *Like sant som jeg er virkelig* ser vi en påfallende avstand mellom Johannes virkelighetsoppfatning, og det vi som lesere oppfatter. Det mest iøynefallende er kanskje at det ikke ser ut som om hun har et eget språk å uttrykke seg med. Innenfor sin lille verden har hun tre referanserammer hun forholder seg til og uttrykker seg innenfor: Religionen, psykologien og moren.

Jeg vil først si litt om det religiøse språket. Øystein Rottem skriver i sin anmeldelse av romanen at «det er likevel mulig å lese boka som en religionskritisk tekst i kulturradikal ånd, en tekst som viser hvilke negative følger gudsførelset får for hovedpersonens personlighetsutvikling.» (Rottem 1999) Dette mener jeg er å forenkle lesningen av boken. Det er mangelen på et eget språk som er det største hinderet for Johannes personlighetsutvikling, ikke Gud. Avstanden mellom Johanne og verdenen rundt blir altså for stor ettersom Johanne ikke har noe eget språk. Hun er avhengig av andres språk for å kunne eksistere. Hun snakker med «Gud», men for leseren blir det fort klart at Johanne bruker bibelske sitater og kristne klisjeer i disse tilfellene. Utsagn som «Jeg har bestemt meg for å prøve å overlate det til Gud, legge det i hans hender» (1999:6), «Tilgi meg, Far, og vis meg den rette vei, gi meg styrke til å tro uten å tvile» (ibid.:65) og «Jeg er jo kristen, tenkte jeg med et smil, Gud er min lykkepille» (ibid.:99) kan neppe sies å være formulert av et personlig språk. Det virker heller som hun sier det fordi det er slik hun tror det skal sies. Disse utsagnene er så standardiserte at de er helt tømt for mening. Det religiøse språket hjelper ikke Johanne

til ny innsikt og erkjennelse. Dette fører til en distanse mellom Johanne og språket, og Johanne får ikke satt ordentlig ord på det hun føler.

Jeg leser derfor den religiøse problematikken i boken først og fremst som en språkkritikk, ikke som en religionskritikk. For Hanne Ørstaviks del er det heller ikke snakk om noen lemenmarsj mot Gud, slik Eivind Tjønneland tolker bortimot alle tekster som tar opp i seg religiøse problemstillinger, men det er en fremvisning av språket for å avdekke dets innholdsløshet.

Johanne studerer psykologi, og er en ekstremt flittig student. Hun leser og leser uten at det virker som om hun tar innover seg det hun leser. I flere tilfeller dukker det opp brokker fra pensumverk som hun kobler sammen med en gitt situasjon. Men det virker ikke som hun kobler det med sitt eget liv. Harlows apeforsøk blir trukket frem av Johanne flere ganger, blant annet når hun ser katten til naboen. Hun tenker at Harlows apeforsøk neppe ville fungert på katter, fordi hun synes at det er lite sannsynlig at katter har nære kommunikasjonsmessige behov. (ibid.:25) I Harlows apeforsøk fungerer et frottéstykke som mor for en apeunge, med andre ord en dårlig morserstatning som ikke kan oppfylle grunnleggende behov. Man skulle kanskje tro at Johanne kunne overføre dette til sitt eget liv, for eksempel ved å fundere på om moren hennes er en ordentlig mor. Men psykologien gir henne ikke den innsikten i sin egen situasjon som man kanskje skulle forventet. Likevel ser det ut til at hun tror at psykologien gir henne innsikter: «Tenk hvis jeg ikke studerte psykologi og ikke hadde hatt noen som helst innsikt i ekstreme situasjoner». (ibid.:6) Men når vi vet hva som skjer med Johanne, virker denne uttalelsen latterlig. Kunnskapen ligger der, men hun klarer ikke å omsette den til handling for å analysere sitt eget liv. Heller ikke psykologien hjelper henne til innsikt i sin egen situasjon.

Johanne beveger seg også i morens språk. Moren har invadert Johanne og gjennom deres symbiose er det morens språk som styrer Johanne. «Stakkars mamma, hun fortjener å ha det stille og få slappe av» (ibid.:15), tenker Johanne, uten å reflektere over at det kunne gjelde henne også. Johanne synes synd på moren, og tenker at moren jobber mye. Moren fremstiller det som om hun og Johanne har klare grenser for hverandres privatliv. Moren hevder også at hun har dyp respekt for andres integritet. Hun sier blant annet at hun aldri ville bladd i Johannes notatbøker. (ibid.:82) Invaderingen av Johannes privatliv skjer altså ikke ved at moren «ulovlig» tilegner seg informasjon, men ved at hun opprettholder symbiosetilstanden. Moren viser tilsynelatende at hun er seg bevisst et skille mellom seg selv og Johanne, men knytter Johanne til seg gjennom språket.

Morens språk er noen ganger truende, som den gangen Johanne skal gå på konsert for å høre Ivar spille: «Jeg er oppriktig bekymret for deg, jeg har mor å tenke på også, du skulle høre mer på hva jeg sier og ikke bare fly rundt på fest.» (ibid.:99) Dette kan oppfattes som en trussel å la «nå gjør du som jeg sier ellers» i en litt mer manipulerende variant. Dette er en del av det som Ørstavik i *Dagbladet* (1998) selv sier er en del av sitt prosjekt. Hun ønsker å avdekke det hun kaller «den ofte fløyelsbelagte relasjonen mellom foreldre og barn» og vil «vise fram hvilket tyranni som kan ligge under, fordekt i et språk som bare den voksne behersker». Den tilsynelatende bekymringen moren viser, er ment som et middel til å holde datteren i sjakk. Gjennom morens språk opprettholdes enheten mellom de to.

Johanne beveger seg innenfor språkrammer hun ikke behersker. Verken religionen, psykologien eller morens språk kan hjelpe henne med å bygge opp en egen identitet og til å få et språk som er hennes eget som hun kan bruke til å uttrykke egne erfaringer med. Det må hun finne et annet sted.

Ivar blir den som kan forløse Johannes eget språk. «I begynnelsen hadde jeg lurt på hva jeg skulle si når vi skulle treffes, jeg hadde prøvd å planlegge noe å snakke om, finne tanker han ville synes var fine. I går kveld bare snakket vi. Sammen med Ivar var det som jeg tenkte helt nye ting, tanker jeg ikke ante at jeg hadde.» (ibid.:142) Man må ha et språk for å vite hva man føler. Først gjennom Ivar klarer Johanne å snakke. Med Ivar kan hun skape sitt eget språk og få bekreftet at det hun føler er virkelig. En språklig forløsning hos Johanne må altså gå gjennom Ivar og seksualiteten. Dette skal jeg nå se nærmere på når jeg går over til å se på kroppens funksjon i denne romanen.

Kroppens språk

Den engelske sosiologen Anthony Giddens sier at kroppen er en nødvendig ramme for det vi ikke kan si med ord. (Giddens 1996:72) I førmoderne tider var kroppen en sosial identitet snarere enn en personlig identitet. I senmoderniteten, det vil si vår tidsalder, blir kroppen i aller høyeste grad relevant for den identiteten som individet forsøker å bygge opp. I vår tidsalder er menneskene mer overlatt til seg selv og har et refleksivt prosjekt. Prosjektet består i å opprettholde en sammenhengende, men konstant reviderende biografisk fortelling. Siden mennesket er mye mer enkeltindivid i dag enn før, får også kroppen en viktigere rolle. Giddens sier videre at en regularisert kontroll med kroppen er et fundamentalt middel til å opprettholde

selvidentitetens biografi. (ibid.:79) Klær er for eksempel en måte selvidentitetens fortellinger får en ytre form på.

Det er vage grenser mellom Johannes kropp og morens kropp. Flere ganger har moren på seg Johannes klær.

Å, så fint, sa mamma, hun sto plutselig bak meg på dørterskelen i et nytt antrekk, det var grått, tights, gråsvart bluse, det nesten blålilla skjerfet *mitt* stramt rundt halsen. I hånden hadde hun en bok hun holdt på å lese, hun hadde pekefingeren i bokmerkeklem, det var boken om gestaltpsykologiens pionerer som *jeg* hadde lånt på SV-biblioteket, hun måtte ha funnet den i vesken *min*. (1999:23, min uthevning)

Klær er noe av det som skiller foreldre og barn, og når mor i dette tilfellet går rundt i datterens klær og til stadighet låner Johannes ting, er dette med på gjøre grensene mellom voksen og barn/ungdom vagere. Johannes mor bryter grensene for hva som er hennes område og hva som er Johannes.

Johanne ser likheten mellom seg og moren, blant annet sammenligner hun morens og sine egne fingre. Moren sier at Johanne har hennes kropp, og man kan nærmest tolke det slik at de to har én kropp. Johanne har også slike tanker om forholdet mellom henne og moren. Hun tenker at de er som to hender som folder seg og hører sammen. (ibid.:19) Også folk utenfra påpeker likheten mellom de to. Den svenske forfatteren ser straks at de to kvinnene er mor og datter selv om ingen har fortalt ham det. Johanne blir overrasket over dette, men forfatteren påpeker at de er jo så like. Likheten mellom Johanne og moren blir dermed bekreftet fra personer utenfor redet og bidrar til at skillet mellom mor og datter forblir vagt.

Kroppene deres går også over i hverandre ved at de for eksempel går på do sammen. I en scene står Johanne utenfor do mens moren er der inne. Johanne roper inn til henne at hun ikke skal bruke så mye dopapir. Da åpner moren døren, buksene henger på ankene, og hun begynner å konversere med Johanne samtidig som hun dytter inn en tampong. Her er grensene for hvor langt man slipper andre inn på sin egen kropp tydeligvis ikke så strenge.

Ettersom det er moren som har kontroll over kroppene deres, har ikke Johanne noen mulighet til å styre sin egen selvbiografi og bygge opp en personlig identitet. Denne sammenblandingen av mor og datter fører som sagt til en slags symbiosetilstand som hindrer Johannes utvikling av en selvstendig identitet, og gjør at Johanne lever sin identitet gjennom moren.

Johanne, eller Johannes kropp, har et behov for å løsrive seg fra denne symbiosen, men hun vet ikke hvordan hun skal få gjort det

ettersom hun ikke har et eget språk. Her er det kroppens historie kommer inn. Peter Brooks sier i sin bok, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative* (1993), at kroppen i litteraturen forteller sin egen historie. Den fysiske kroppen er førkulturell og førspråklig. Det er enkelte kroppslige opplevelser som ikke ord klarer å dekke, som for eksempel smerte. I litteraturen er det kroppen som stedet for inskripsjon av mening som er interessant. (1993:8) Det er dette Brooks kaller for en semiotisering av kroppen. Kroppen blir betydningsbærende. Det finner man eksempler på i *Like sant som jeg er virkelig*.

Johanne har en rygg som noen ganger er stiv og andre ganger helt myk og bøyelig. Ryggen er myk og fin når Johanne er i symbiosetilstanden med moren, mens den blir stiv når hun prøver å bryte ut av den som når hun er med Ivar. Klimakset kommer når Ivar er på middagsbesøk. Moren liker helt tydelig ikke at han er på besøk, og dette merker Johanne veldig godt. Ryggen hennes er stivere enn noen sinne. Det blir en konfrontasjon mellom symbiose og løsrivelse hos Johanne.

Plutselig var det som om ryggen låste seg og skulle brenne tvers over, at den skulle gå rett av. En litt rask bøy ville være for mye, det gjorde så vondt at jeg ikke klarte å tenke på noe annet. Mamma så ut av vinduet, Ivar så på meg, jeg ville at han skulle se en annen vei, at han skulle greie seg selv og ikke lene seg sånn over. (1999:124)

Når Ivar ville ha henne med til USA, viser også dette seg i kroppen. For Johanne vil det bety å rykke seg selv opp med roten.

Hvordan kunne han si det så lett? Hvorfor skulle han være så urimelig? Vi hadde det jo helt fint hjemme. Amerika var bare en fiks idé. Og tre uker med forelesninger var ikke noe man bare gikk glipp av. Ikke hvis man ville videre til embetsstudiet med én gang. Det var som kroppen skulle rives i stykker, og at ryggen ville skyte seg ut. (ibid.:141)

Ryggen symboliserer det ubehaget som oppstår når Johanne vil løsrive seg fra moren. Johanne klarer ikke å velge mellom moren og Ivar, og føler hun står i en vanskelig situasjon. Helst vil hun unngå all konfrontasjon: «Jeg ville dele kroppen min på langs, gi mamma den ene delen og Ivar den andre, så kunne begge ha hver sin del og jeg kunne beholde ryggplaten som en liten flåte hvor jeg kunne krype sammen og la meg drive av sted.» (ibid.)

Brooks hevder at man kan se på kroppen som et epistemologisk prosjekt. (1993:5) Kroppen blir etter hvert i litteraturen i større grad et sted for erkjennelse. Kroppen blir svaret på gåten. I *Like sant som jeg er virkelig* prøver kroppen å lede Johanne til en ny innsikt, nemlig at

hun må løsrive seg fra moren. Denne løsrivelsen går gjennom Ivar og seksualiteten. Kroppen tar blant annet kommandoen over Johanne for å oppnå denne løsrivelsen. En gang hun sitter på lesesalen, bestemmer kroppen at Johanne skal gå ned i kantina hvor Ivar jobber. «Jeg bare sto, og jeg tenkte at jeg fikk vel ta den på alvor da, kroppen, når den ikke ville sitte så var det vel noe annet den ville mer.» (1999.:85) Likeens sier hun selv at det er kroppen som tar valget når hun bestemmer seg for at hun skal på festen sammen med Ivar. Johanne ser de signalene kroppen sender ut, men tolker dem ikke helt ut. Likevel vet hun at kroppen hennes prøver å si noe til henne. Hun sier blant annet til Ivar at kroppen hennes trenger ham etter at de har ligget sammen første gang. (ibid.:107) Peter Brooks ser en sammenheng mellom vitebegjær og seksualitet. Gjennom seksualiteten kan Johanne få tilgang på viten som gjør at hun kan løsrive seg fra moren. Johanne gjør opprør, og flytter følelsene fra moren og over på en annen. Kroppen forteller sin tydelige historie, en historie om behov for løsrivelse. Man kan si at den historien Johanne ikke har språk til, forteller kroppen hennes. Tilgangen til et eget språk går altså gjennom kroppen og Ivar.

I en artikkel i *Syn og Segn* sier Hadle Oftedal Andersen at kroppen ofte blir oppfattet som en trussel i den unge 90-talls litteraturen. (Oftedal Andersen 1999:347) Han hevder at kroppen i litteraturen går fra å være venn på 80-tallet til å bli fiende på 90-tallet, og finner eksempler i 90-talls litteraturen der kroppen fører personene ut i krise. Det finner vi også i Hanne Ørstaviks roman. Selv om kroppen setter i gang en løsrivelsesprosess som er positiv for Johanne, er den også en trussel mot planene hennes om tunet. Tunet er avhengig av symbiosen med moren, og det er jo nettopp moren hun skal løsrive seg fra. Kroppen truer fremtidsplanene hennes. Dette viser seg i en fantasi der hun setter opp fremtiden med Ivar i USA mot planene om tunet.

Jeg så for meg et annet kjøkken, jeg var førti år og satt ved et respatexbord, det var en varm og skitten Los Angeles-dag, jeg drakk gin, det var midt på dagen, jeg så ødelagt ut, ansiktet mitt hang, under bordet sov en langhåret, svart hund, jeg hadde føttene oppå pelsen, fluene surret, jeg så ut av vinduet på bilene som kjørte forbi. Innenfor det andre vinduet, det runde, så jeg den slanke, kloke, vakre kvinnen, hun med en hånd om telefonen og et varmt og ettertenksomt blikk ut mot hagen og den neste klienten som kom inn porten under en nyutsprungne bjørkeallé. Jeg lengtet sånn etter henne, hun som er smal og stille, jeg tenkte at hvis jeg bare holdt grepet om planen så kunne det faktisk hende at hun ble meg. (1999:108)

Kroppen er en trussel mot hennes idealiserte fremtid på tunet, så det å løsrive seg er ikke noe ubetinget positivt for Johanne.

Det vi som lesere kanskje forundres over, er Johannes manglende vilje til å gjøre noe da hun skjønner at hun er innelåst på rommet. Hun kapitulerer faktisk. Johanne skjønner at hun har sviktet kroppen sin og at hun aldri kommer til å se Ivar igjen. Når hun sitter innesperret på rommet sitt, legger hun seg ned på gulvet og lukker øynene for å slippe å se kroppen sin. Nå er ryggen helt fin og myk. Hun innser at hun nok aldri kommer til å møte Ivar mer. «Og nå begynner jeg å gråte her også, i dette tåpelige, blå rommet. Ivar, Ivar. At jeg aldri skal få ligge med deg mer.» (ibid.:117)

Oppsummering

I denne romanen blir forholdet til familien, språket og kroppen grundig tematisert. Felles for disse faktorene er at de viser hvordan Johanne mangler et språk hun kan beskrive erfaringene sine med. Dette vises også gjennom de spørsmålene hun stiller seg selv i løpet av de timene hun er innelåst på rommet: «Hvem er da jeg? Hvordan kan jeg vite hva jeg kjenner? Hvordan kan jeg vite hva som er virkelig?» (ibid.:119) Johanne har problemer med å definere seg selv fordi hun ikke behersker språket. Ved hjelp av kroppen sin prøver Johanne å skape et språk som kan uttrykke det hun føler. Men kontakten med Ivar blir brutt før hun får etablert et eget språk. Dette fører igjen til at hun ikke gjør opprør når hun blir innelåst på rommet sitt.

I *Like sant som jeg er virkelig* blir et barn, som ikke har fått lov til å bli voksen, holdt på plass av språket som hun ikke behersker, og hun blir holdt på plass av familien, det vil si: I kjølvannet av kjernefamiliens havari er det nå moren som har tatt total kontroll. Et samfunn som blir mer og mer individrettet, skaper barn som ikke får den omsorg de trenger for å kunne ta vare på seg selv. Tom Egil Hverven kan ha rett i sin påstand om at man i litteraturen må se familien fra et barns perspektiv. Det er dette Ørstavik gjør i sin roman. Narsissistiske foreldre tar knekken på sin egne barn, noen ganger psykisk som i *Tiden det tar*, andre ganger fysisk som i *Kjærlighet* der Vibekes selvopptatthet fører til at sønnen Jon fryser i hjel. Gjennom sine romaner sier ikke Hanne Ørstavik bare noe om litteraturen, men har i høyeste grad et budskap om det samfunnet vi lever i. Vi har et ansvar overfor hverandre og foreldre overfor barn spesielt. Men det er ingen nostalgi i Ørstaviks romaner, hvor man lengter etter den gamle kjernefamilien, og helst vil ha mor tilbake til kjøkkenbenken. Det er

ansvarlighet i de voksnes handlinger som etterlyses. Og ansvarlighet krever at man av og til setter sine egne behov til side, noe som foreldrene i Ørstaviks romaner ikke gjør. Budskapet om ansvarlighet kommer frem gjennom det negative avtrykket som romanen *Like sant som jeg er virkelig* fremviser. Til de som sier at den politiske litteraturen er død, vil jeg absolutt si at den ikke er det; den har bare tatt nye former. I litteraturen på 90-tallet sier man ikke noe om samfunnet gjennom å ta for seg globale spørsmål eller drøfte ulike former for politiske styringssett. Hanne Ørstavik vil si noe om den store verden gjennom den lille, og slik er hun med og definerer det samfunnet vi alle er en del av.

Bibliografi

- Andersen, Hadle Oftedal. 1999: «90-talslitteraturen», i *Syn og Segn* (4/1999). Oslo.
- Andersen, Per Thomas. 2001: *Norsk litteraturhistorie*. Oslo.
- Brooks, Peter. 1993: «Narrative and the Body», i *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard.
- Giddens, Anthony. 1996: *Modernitet og selvidentitet*. København.
- Hverven, Tom Egil. 1999: *Å lese etter familien*. Oslo.
- Renberg, Tore. 1999: «Tale for den samtidige norske romankunsten». Publisert 03.03.1999 på <http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=166>
- Rottem, Øystein. 1999: «Virkelighet i vranglås», i *Dagbladet* 25.02.99
- Skårderud, Finn. 1998: *Uro. En reise i det moderne selvet*. Oslo.
- Tjønneland, Eivind. 1999: «The Culture of Masochism», i *Arr* (2/1999). Oslo.
- Vestad, Geir. 1999: «Minimalismens tiår», i *Norsk Litterær Årbok 1999*. Oslo.
- Ørstavik, Hanne. 1998: «Forsøk på å forstå», i *Dagbladet* 1998
- Ørstavik, Hanne. 1999. *Like sant som jeg er virkelig*. Oslo.

