

Palimpsestenes arkitekt

En intertekstuell og intratekstuell lesning av Ole
Robert Sundes *Penelope er syk*

Av Bård Joachim Hoel Haug



Masteroppgave i nordisk, lektorprogrammet
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2021

Sammendrag

I denne oppgaven tar jeg for meg *Penelope er syk*, en roman skrevet av Ole Robert Sunde. Romanen utkom tidlig høsten 2017, og bærer fellestrekk med flere av de nyere romanutgivelsene i forfatterskapet. Samtidig fortsatte romanen linjer som stammer tilbake til de første skjønnlitterære utgivelsene i forfatterskapet, blant andre selvbiografiske elementer. I forbindelse med utgivelsen fikk romanen spesiell oppmerksomhet for den intime skildringen av sykdommen som hadde tatt livet til forfatterens ektefelle, Marit Gulbrandsen, året før.

Min lesning av romanen vil se på sammenhengen den står i, men ikke den biografiske. Derimot vil jeg undersøke et annet trekk ved romanen som også er gjennomgående i Sundes skjønnlitterære utgivelser, nemlig mylderet av forbindelser til annen tekst.

Ettersom denne siden ved Sundes roman er både omfattende og uoversiktlig, har jeg i oppgaven gjort noen avgrensninger inspirert av et metodisk forelegg. Arbeidet som Daniela Caselli gjorde i sin *Beckett's Dantes* (2005) medførte et forslag til ny praksis innen forskningen på det intertekstuelle feltet i et forfatterskap. Jeg vil derfor ikke bare bruke hennes metode og begrepsapparat, men også presentere det som del av kapittelet om teori og metode. På den ene siden følger Caselli linjen blant flere forskere, ved å avgrense den eksterne teksten til hovedsakelig ett verk. Analysen prioriterer derfor *Odysseen* av Homer, i oversettelsen fra filologen Peter Østbye av 1922. På den annen side utvider Caselli undersøkelsen til å innebefatte andre utgivelser i Becketts forfatterskap, og på samme måte vil jeg ta for meg to andre romaner i Sundes forfatterskap, *Kontrapunktisk* (1987) og *Kalypso* (2006). Jeg har arbeidet ut fra en hypotese om at Casellis instruktive metode for nærlesing av inter- og intratekstuelle forbindelser kunne overføres til andre forfatterskap enn Becketts, og at det ville gi egne funn som kunne bidra til å kartlegge og forstå strategiene i Sundes roman bedre. Den styrende problemstillingen for oppgaven, blir derfor: Hvordan blir intertekstuelle og intratekstuelle forbindelser uttrykket i Ole Robert Sundes roman *Penelope er syk*, og hvordan spiller de eventuelt sammen?

Studien til Caselli bygger på det samlede korpus av Beckett-arbeid. Min oppgave gjør derimot noe nybrottsarbeid, og dette forplikter analysen. Etter kapittelet om teori og metode, er det et kapittel med grundig nærlesning av *Penelope er syk*. Deretter følger to kapitler om det intertekstuelle feltet og så det intratekstuelle feltet i romanen, før den avsluttende drøftingen av funnene fra undersøkelsen.

Odyssevs

Du er den du er, seier havet
Kven er eg?
Ein symjar på brådjupe vatn
ein siglar ovanom skyer
søkk eg i kvinnehender
flyt eg på eigne ord
styrer eg skipet i blinde
høyrer eg døden rope
er eg ein tapar
som ikkje har mot til å vinne
anna enn strid med menn
mens livet livet
det mjuke livet
glid over mi panne som søvn
du er den du vart, seier havet,
bli ny

Åse-Marie Nesse, *Av hav er du komen*, 1970.

Takk til veiledere Gitte Mose og Øystein Tvede for uvurderlig hjelp til å finne fram og ta avgjørelser underveis. Takk til Sunniva Brate for varm støtte. Takk til pappa, Åge Johnny Haug, for gleden ved litteraturen som jeg vokste opp med.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
1.1	Ole Robert Sunde, et uavsluttet forfatterskap	1
1.2	<i>Penelope er syk</i> – utgivelse og resepsjon.....	4
2	Det teoretiske grunnlaget for oppgavens metode	5
2.1	Senere bidrag til forståelsen av intertekstualitet	7
2.2	Daniela Casellis metode.....	9
2.3	Metodens overførbarhet og denne oppgavens tilpasning.....	15
3	Romanens form og innhold	18
3.1	Sted	18
3.2	Tid.....	19
3.3	Fortelleren og hans fortelling.....	22
3.4	Stil, diskurs og referensielt register.....	29
3.5	Sentralt motiv: Penelopes sykdom.....	33
3.6	Sentralt motiv: Nabolaget i omveltning	41
4	Tekstminnets del én: intertekstuelle palimpsester	50
4.1	Fortellerens eksplisitt utviklede odysseé	51
4.2	Et underliggende palimpsest-nivå.....	55
4.3	Sjøreise, men også underverden.....	64
4.4	Sammenføyningen av de ulike nivåene i jeg-fortelleren.....	67
4.5	Et ekstra palimpsestnivå, for <i>Ulysses</i>	70
5	Tekstminnets del to: Den intratekstuelle sammenhengen	74
5.1	Kort om kortromanen <i>Kalypso</i>	76
5.2	Den tretti år eldre romanen <i>Kontrapunktisk</i>	77
6	Avsluttende drøfting og konklusjon	82
7	Litteratur	84

1 Innledning

Alle tekster deler språk med tekstene som kom før dem, tekstene de leses i sammenheng med og språkkulturen som helhet. Dette aspektet er en intuitiv kvalitet ved litteratur, ettersom vi mennesker utveksler og fortolker språkhandlinger som en naturlig del av våre liv. Siden Julia Kristevas lansering av intertekstualitetsbegrepet på sekstitallet, har teorien vakt begeistring og inspirert et bredt spekter av forskningsarbeid. Begrepet har på denne måten blitt teoretisk allemannseie i kritiske miljøer.

Samtidig har miljøet også møtt motbør, med kritikk ikke bare utenfra, men også fra viktige stemmer innenfor fagfeltet. Noe av kritikken kan være berettiget. Fenomenet er uendelig stort å kartlegge, og medfører en grunnleggende uoversiktlig innsamling av data, ettersom alle språklige størrelser vil inngå i en sammensatt intertekstuell sammenheng. Av denne grunn, kan vi se noe av grunnlaget for William Irwins artikkel «Against Intertextuality» fra 2004, som kritiserte både det teoretiske grunnlaget, intensjonene til opphavspersonene og forkjemperne for feltet, og det forskningsmessige utbyttet.

På den annen side, er fenomenet like fullt en side ved litteratur som kan være spennende å utforske. Derfor har jeg valgt å prøve en nyere metodisk tilnærming til problemstillingene som følger intertekstuell forskning. Som inngang til denne masteroppgavens studieobjekt, har jeg valgt et metodisk forelegg i arbeidet til Daniela Caselli som er samlet i *Beckett's Dantes* (2005). Som en relativt ny stemme innen det intertekstuelle feltet, er Casellis arbeid ganske ukjent i norsk sammenheng. Hennes metode sammenstiller til dels idiosynkratiske elementer fra både strukturalistisk og poststrukturalistisk forskning, men tilfører også noe eget til undersøkelsen av intertekstuelle forbindelser. I løpet av dette arbeidet, ønsker jeg å «prøve» denne metoden, og samtidig vie oppmerksomhet til Ole Robert Sunde sitt forfatterskap.

1.1 Ole Robert Sunde, et uavsluttet forfatterskap

Ole Robert Sundes forfatterskap har vært produktiv siden midten av 1970-tallet, og utgjør i dag hovedsakelig romaner og essays, med diktsamlinger og barnebok blant unntakene. Forfatterskapet etablerte i de første tiårene en ikke-kommersiell og «smal» profil, med antiromaner som bar preg av fragmentariske historier som utfordret lesekompetansen og

tålmodigheten hos sitt publikum. Ifølge et kjente anmeldelser av Sundes verk¹, samt påskrift fra forfatterkolleger, er det her snakk om «noe av det smaleste i norsk samtidslitteratur» (Ravatn, 2010).

Ole Robert Sundes romaner har siden de tidlige utgivelsene fra 80-tallet vært preget av selvbiografiske trekk, som ofte er markedsført i og med forlagets påskrift. Lesere som har fulgt forfatterskapet vet derfor som regel hva de kan forvente seg, selv om stilen har dreid mot mer leservennlige utgivelser fra og med *Kalypso* (2006).

I bøkene til Sunde er det som oftest snakk om en mor og en far, i senere år en datter, og midt blant disse, observerende og assosiativt reflekterende, et jeg. Jeget i Sundes romaner har etter kortromanen *den lange teksten historie* vært fulgt av en ektefelle, og som regel vært bosatt i noe som ligner Sundes egen mangeårige bolig mellom Bislett og Adamstuen.

En annen gjennomgående linje i Ole Robert Sundes romaner, er at de er opptatte av det intertekstuelle feltet. Det første anslaget finner vi i *den lange teksten historie* (1984). Denne første kortromanen rommer en kildeliste på siste side, og underveis i teksten glir den mystiske tankestrømmen inn i en innskutt replikk om «palimpsestenes arkitekt» (75). Hvem er palimpsestenes arkitekt, kan leseren spørre seg. Om vi leser passasjen i en intratekstuell sammenheng er det nærliggende at tittelen er selvrefererende.

De senere årene er påstanden om at Sunde er en smal forfatter, blitt en overdrivelse. Et knippe av senere utgivelser har nemlig solgt i flere opplag, og høstet oppmerksomhet og anerkjennelse. Videre fremstår forfatterpersonaen Sunde som betydningsfull for andre forfattere, og blir blant andre beskrevet av Knausgård i *Det uforvarende* som «viktig» sammen med Tor Ulven – del av en litteratur som skulle leses for å markere lesekompetanse og kritisk sans på 90-tallet og tidlig 2000-tall (Knausgård, 2018). Andre personligheter som har løftet opp Sundes forfatterskap, er venner og støttespillere som Henning Hagerup, Svein Jarvoll og Audun Lindholm. Disse og flere kan finnes som bidragsytere i boken om Sundes forfatterskap fra 2012, *Som fra mange ulike verdener* (red. Audun Lindholm).

Ved siden av skryt og omtale, er det også flere som har gjort sitt for å nyansere eller fylle ut bildet av Sunde. Forfatterkollega Agnes Ravatn oppsummerer forfatterpersonaen til Sunde i sitt essay «Jasmintreet» som «landets mest forfattede forfatter: Ole Robert Sunde. Autodidakt, blærete, arrogant, elitistisk på sin hals» (2010: 46). Ellers er det også motstemmer til Sundes litteratur – for eksempel Finn Iunker sin artikkel i *Vinduet* hvor han

¹ En særlig kjent anmeldelse ble kjent utenfor landegrensene på nittitallet, etter utgivelsen av *Naturligvis måtte hun ringe* (1992). Fredrik Wandrup, anmeldelsens opphavsperson, har siden skrevet om både sine årsaker til anmeldelsen og etterspillet som fulgte (Wandrup, 2012).

kritiserer Sundes stil². Det er også betegnende at to av bidragsyterne til boken om Sundes forfatterskap er forfatterne av de to eneste masteroppgavene jeg fant som er skrevet om hans bøker, Eivind Røssaak og Erlend Røyset. Slik er spørsmålet fra masteroppgaven til Røyset fortsatt aktuelt – er forfatteren «fortsatt fanget [...] i elfenbenstårnet?» (2008: 98).

Vi kan ta dette spørsmålet på alvor ved å se til forfatterskapet, forbi personaen i norsk offentlighet. Leseren av en hvilken som helst Sunde-roman vil måtte tråkle seg gjennom uoversiktlig lange setninger i påvente av et plott som ikke alltid følger en synlig dramaturgisk struktur. Karakterene som bebor Sundes litterære univers ser ut til å ligne hverandre, og som leser kan man forvente noen faste elementer.

Ved siden av romanene står også essayene som sentrale i forfatterskapet. For arbeidet sitt i denne sjangeren har Sunde høstet lovord, fra blant andre Henning Hagerup. Hagerup kan nok for øvrig regnes blant de viktigste stemmene som har løftet fram Sundes forfatterskap gjennom årene, iblant andre tidsskrift som *Vagant*. I senere tid markerte han seg også ved å gå Iunkers tidligere nevnte artikkel i rette, med et motsvar³. Denne stilen som kjennetegner Sundes essays, opptrer til dels også i romanene, og med særlig mer sammenhengende refleksjoner fra og med *Kalypso*. Den essayistiske linjen i forfatterskapet bidrar nok til det offentlige bildet av forfatteren Sunde, ettersom essaylitteratur i nyere tid har fått et «rykte» som nettopp elitistisk, belærende og innadrettet mot kulturfeltet. Sundes essays og romaner er også belærende, men sjelden selvhøytidelige og lite dogmatiske – felles for tekstene er undring og ydmykhet ovenfor både det ukjente og det kjente.

En viktig kilde til kjennskap om Sundes utgivelser, er litteraturen som stadig dukker opp i både essays og fortellinger. Blant de mange referansene som preger forfatterskapet, er det noen bestemte forfatternavn som forfatteren også selv har satt seg i sammenheng med. Innledningsvis i sin masteroppgave fra 1993 sammenligner Eivind Røssaak Sundes skriving med både Marcel Proust og James Joyce. Proust for tekstenes utallige digresjoner og utfyllende kommentarer. Joyce for det encyklopediske, og et såkalt «gigantisk minne» som kommer indirekte til syne i informative partier. De to forfatternavnene er også blant Sundes erklærte forbilder og innflytelser.

De tilbakevendende forfatternavnene følges som regel av en massiv underskog av skiftende samtalepartnere. Dette behøver ikke være litterære personligheter. Forfatterskapet tilkjenner et «utvalset øre» for klassisk musikk og nyere, samt et vidt interessefelt. Ellers

² Iunker, Finn. «Grønnsakprosa». Publisert i Vinduet 03.01.2018

³ Hagerup, Henning. «Kålhuekritikk» publisert i *Vagant* 24.01.2018

går det mange kjenninger igjen, som Walter Benjamin og Dante Alighieri, og selvsagte Shakespeare. Dessuten to gamle tekster tilskrevet forfatternavnet Homer, *Iliaden* og *Odysseen*, gjennomgangstekster i Sundes essayistikk og romaner.

1.2 *Penelope er syk* – utgivelse og resepsjon

Romanen *Penelope er syk*, er blant Sundes nyeste skjønnlitterære utgivelser. Boken utkom i 2017, og inneholdt en fortelling om en sørgende ektemann på handletur i nabolaget sitt på Bislett i Oslo. Romanen har flere likhetstrekk med Sundes tidligere romaner, i sentrale motiver som spasertur, litterære referanser og en jeg-forteller med springende assosiasjoner. Dette var kjent lesning, for det vi kan regne som Sundes trofaste lesere.

Samtidig kom det også noe nytt med denne romanutgivelsen, som ble regnet som overskridende innen Sundes forfatterskap og som trakk mye av oppmerksomheten i resepsjonen. Sundes biografiske ektefelle, Marit Gulbrandsen, hadde mistet livet til langvarig kreftsykdom året i forveien, og romanens sentrale konflikt var nettopp det samme. Når det lesende publikum visste at den spaserende jeg-fortelleren kunne romme elementer fra den biografiske Sundes opplevelser som pårørende til dødelig kreftsykdom, ble romanen automatisk overført til det såkalte feltet for virkelighetslitteratur. Sunde har i tidligere intervjuer påstått at alle romanutgivelser fra hans hånd har tatt del i et selvbiografisk prosjekt, men romanen fikk spesielt mye oppmerksomhet for denne siden.

Som tidligere nevnt, står romanen også i sammenheng med en trend i Sundes forfatterskap som kan betegnes av lettere tilgjengelig prosa, mer sammenhengende fortellinger og også stigende oppmerksomhet blant det norske, lesende publikum. Romanen vant P2-lytternes romanpris i 2017 og har blitt solgt i flere opplag.

En interessant opplysning for nye lesere av boken, handler om omslaget til romanen. Det hovedsakelig røde mønsteret som preger romanens utside, er nemlig en avbildning av et veggteppe laget av den biografiske forfatterens avdøde ektefelle, Marit Gulbrandsen virket som tekstilkunstner, og underviste også i faget. Opplysningen har en interessant tolkningsmulighet, som ikke vil bli fulgt opp i denne oppgaven. Derimot vil denne oppgaven, som nevnt innledningsvis, legge vekt på å belyse de intertekstuelle og intratekstuelle strategiene i romanen.

2 Det teoretiske grunnlaget for oppgavens metode

I min intertekstuelle analyse av *Penelope er syk* vil jeg altså basere metoden på et nyere tilskudd i intertekstualitetsforskningen, foreslått av Daniela Caselli i og med hennes studie *Beckett's Dantes* (2005). Den syntetiske metoden som er foreslått i boken, bruker ulikeartede elementer hentet fra de mest autoritative arbeidene i feltet. For å kunne drøfte Casellis forståelse av intertekstualitet og metodiske avveininger, vil jeg først legge til grunn sentrale artikler som har formet utviklingen av begrepet og det tilhørende forskningsfeltet.

Begrepet om intertekstualitet begynner nødvendigvis med opphavspersonen, Julia Kristeva. Gjennom to artikler utviklet hun og definerte begrepets teoretiske rammeverk, og satte det i sammenheng med forfatternavn som James Joyce og annen eksperimentell litteratur. Artikkene har senere vært utgitt på engelsk som «Word, Dialogue and Novel»⁴ og «The Bounded Text»⁵. Den klareste definisjonen fra de to artiklene finnes i «The Bounded Text», hvor fenomenet intertekstualitet sammenfattes som «a permutation of texts ... in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize each other» (1980a: 36).

Kristevas artikler foreslo altså en ny forståelse av sammenhengen mellom tekst. Samtidig bygger denne forståelsen på et rammeverk fra lingvistikken. Kristeva hadde lest Mikhail Bakhtins bearbeidinger av Ferdinand de Saussures *Cours de linguistique générale* (1916), og bygde videre på den russiske forskerens bruk av Saussure. Sentralt i boken, som er basert på Saussures foredrag i lingvistik, er presentasjonen av språk – som et diakront historisk fenomen i utvikling, men som kan studeres som midlertidig synkrone meningsnettverk (1966: 120). I forelesningene fremhevet han skillet mellom den enkelte språkhandling, *parole*, og det synkrone nettverk av språk som den skaper mening innenfor, *langue*, (9-11). I den grad Bakhtin førte Saussure inn i litteraturfeltet, la han selv mer vekt på den diakrone dimensjonen ved språket. Særlig var Bakhtin opptatt av språkets motstridende krefter, i denne løpende utvekslingen mellom orden/mening og endring.

Kristevas artikler som introduserer intertekstualitet, bygger videre og bearbeider tankegodset fra Bakhtins arbeid – også hans tanker om den moderne romanen. «Word, Dialogue, Novel» kan leses som en formidling og utvikling av Bakhtins teser om sjangeren,

⁴ Opprinnelig utgitt på fransk under navnet «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» (1966).

⁵ Opprinnelig utgitt på fransk under navnet «Le texte clos» (1966/1967).

da den drøfter forutsetningene for romanens overskridende og dialogiske potensiale (1980b: 85-89). Kristeva foreslår det poetiske språket som en krysning av tre dimensjoner: skrivende subjekt, mottaker og ekstern tekst. Dette gir to akser: en horisontal for utvekslingen mellom det skrivende subjektet og mottakeren, og en vertikal for tekst-konteksten. Det poetiske språket bærer slik alltid i seg en intertekstuell dimensjon, ifølge Kristeva, «a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another» (66). «The Bounded Text» tar på sin side for seg den historiske utviklingen mot det moderne skiftet: fra symbol til tegn, som bestanddeler i teksten. Symbolet er for Kristeva del av et kun tilsynelatende stabilt betydningssystem, knyttet opp til religiøse forestillinger om at symbolene og deres betegnelse står utenfor tiden, gitt av Gud (1980a: 38). Den moderne overgangen til tegnet medfører slik også en overgang til pluralisme, ambivalens, paradoks og endrede premisser for å studere skjønnlitteratur.

I det første essayet presenterer Kristeva et skille mellom «enunciation» og «utterance»⁶, formulering og ytring (min oversettelse). Der ytringen er sosialt situert, og med sterk tilknytning til sin opphavsperson, blir formuleringen stående uavhengig av opphavspersonen (1980b: 74–75). Distinksjonen mellom språkhandlinger har konsekvenser for forfatteren, som i denne todelingen blir forstått som en formulerende instans, eller subjektivitet. Opphavspersonens tilknytning til sine formuleringer går ifølge Kristeva tapt i omgangen med det poetiske språket, ettersom formuleringen innebærer uoversiktlig spill og nettverk med uendelige forbindelser til tidligere tekst.

En annen viktig bidragsyter til forståelsen av intertekstualitet er Roland Barthes. Den franske litteraturforskeren markerte mot slutten av 60- og inn i 70-tallet en overgang fra strukturalistisk til poststrukturalistisk litteraturforståelse, ofte i dialog med Kristeva. Hans to essays «Forfatterens død»⁷ og «Fra verk til tekst»⁸, fra henholdsvis 1968 og 1971, bidro til vannskiller i forskningen og har også laget grunnlag for Casellis metode.

«Forfatterens død» kan leses som et oppgjør med leserpraksis preget av hva W. K. Wimsatt og M. C. Beardsley (i 1946) døpte «the intentional fallacy», eller *den intensjonelle feilslutningen*. Denne antakelsen om forfatterens intenderte mening og privilegerte innsikt i verket hadde lenge preget både internasjonal og norsk litteraturforskning. Barthes gjorde i denne perioden en dreining, mot Kristevas forståelse av tegnenes ambivalens og del i et større sosialt og historisk felt. Situert i dette feltet, vektlegger Barthes, vil det enkelte verk, eller

⁶ På fransk brukes originalt énonciation og énoncé.

⁷ Opprinnelig utgitt på fransk under navnet «La mort de l'auteur» (1968).

⁸ Opprinnelig utgitt på fransk under navnet «De l'œuvre au texte» (1971).

skriften, snarere enn å være ladet med en gitt mening, behøve eller etterspørre meningsskapning fra leseren. Han går dermed lenger enn Kristeva i å fremheve leseren som mottaker eller forløser av tekstens potensiale, om enn på bekostning av forfatterens «geni». Den moderne leseren avløser forfatteren som realiserende instans av tekstlige spor i skriften. På den annen side, som han senere skal komme tilbake til: «ganske fortapt midt i teksten ... er alltid den andre, forfatteren» (Barthes 1990: 29).

I «Fra verk til tekst» foreslår Barthes en epistemologisk overgang for litteraturvitenskapen. Verket, altså den stabile, materielle og helhetlige representasjonen av tekstmanuset til en bok, var lenge ansett som det autoritative studieobjektet i forskningen. Barthes vektlegger derimot teksten, altså skriften som en avgrenset del av et større hele. Begrepet om teksten utvides slik, fra én form til meningsnettverk, vevet sammen med andre tekster. Uoverskuelige nettverk med annen tekst medfører en dimensjon av *stereograf pluralitet*, altså potensielle lesninger og mulig betydningsinnhold i den enkelte teksten. Barthes fremhever derfor det hermeneutiske aspektet, i tråd med slutningene fra «Forfatterens død». Teksten blir til som «a work conceived, perceived and received in its integrally symbolic nature» (1977: 159). Derfor kan den kun undersøkes via «an activity of production», eller «play» (ibid.: 157 og 162).

Den enkelte leserens «lek» med teksten kan ikke fullstendig kartlegge den ubegrensede pluraliteten. Samtidig medfører denne lesningen en mulig oppløsning av studieobjektets narrativ, i fragmenterte, intertekstuelle koder. Også selve kartleggingen fremstår hos den senere Barthes som kompleks og ambivalent. Uansett bør litteraturvitenskapen fortsette å kartlegge feltet, og Barthes avslutter essayet med en forespørsel om ny metode – et frampek mot 70- og 80-årenes ulike tilnærminger/forsøk.

2.1 Senere bidrag til forståelsen av intertekstualitet

Utvikling av intertekstuell(e) metode(r) har blitt et vidt felt preget av utveksling og tilpasning. I nyere tid kan vi regne et grovt skille, slik Thaïs Morgan har gjort, mellom strukturalistisk og poststrukturalistisk intertekstualitetsforskning. Den avgjørende forskjellen er synet på muligheten for å kartlegge (og stabilisere) det samlede betydningspotensialet i intertekstuelle referanser (Allen 2011: 94). En annen distinksjon kan gjøres mellom Barthes *play* og Gérard Genettes mer ordnede betegnelse for undersøkelse av intertekstuelle forbindelser, *game* (Genette 1997: 399).

Den strukturalistiske forskningen på intertekstualitet som fenomen har tilført fagfeltet viktig forståelse og analytiske verktøy, som er i bruk i Casellis metode. Jonathan Culler gjør i «Presupposition and Intertextuality» (1976) rede for det strukturalistiske perspektivet, i dialog med Kristeva og Barthes tekstbegrep og prinsippet om ubegrenset intertekstualitet. Ifølge Culler risikerer de poststrukturalistiske grunnsetningene å lede til en avvisning av muligheten for kartlegging og systematisering av fenomenet. Forsøk på metode er også problematisk: «To restrict the concept of intertextuality for practical reasons - to mark out a manageable area of investigation - is not an innocent strategy. It poses questions about the claims made for the larger concept» (2001: 116). Culler foreslår en kumulativ og kollektivistisk løsning, med flere tekstnære prioriteringer som over tid kan utfylle hverandres funn. Samtidig er det en utfordring her, ettersom utviklingen av metode for å dokumentere konkrete intertekstuelle forbindelser, står i fare for å undergrave den teoretiske forståelsen av fenomenet.

Genette foreslo på sin side et eget system for å kategorisere det intertekstuelle, hvor han delte opp og integrerte Kristevas begrep, forent under paraplybetegnelsen *transtekstualitet*. Utgivelsen *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982) tok for seg *hypertekstualitet*, altså et tekstuelt forhold som forbinder en tekst med en tidligere, på en måte som ikke er en kommentar (Genette 1997: 5). Imidlertid presiserte han et ønske om å bearbeide det han kaller «the sunnier side», og redusere Barthes' hermeneutiske fokus. Genettes «solside» finnes i litteratur hvor den intertekstuelle forbindelsen er overbetont og/eller eksplisitt. I en senere utgivelse viste han hvordan dette kan etableres allerede i paratekstene, slik som i en tittel eller en annen tekst i og på en bok som ikke utgjør den litterære teksten (Genette, 2001). Genettes bidrag utgjorde et narratologisk fundert, utfyllende forslag til håndbok i intertekstuell analyse som over tid har informert forskningsarbeid, også poststrukturalistiske. Deler av begrepsapparatet er generelt utbredt i dag.

Metaforen *palimpsest* har nok vunnet størst innflytelse i ettertid. Det etymologiske opphavet gjør det mulig å konseptualisere det som ellers kan være et desorienterende og uoversiktlig fenomen⁹. Begrepet fungerer som fleksibel samlebetegnelse på ulike og også mer tvetydige typer tekstuell forbindelse til én tidligere tekst, med større utbredelse enn Genettes foreslåtte hypertekstualitetskategorier.

⁹ Betegnelsen ble opprinnelig brukt til å beskrive tavler eller ark hvor den tidligere teksten var skrapet eller pusset vekk. I noen slike tilfeller, kunne den bortskrapte originalteksten være delvis synlig, og betegnelsen fremhever i dag dobbeltheten som kjennetegner slike tekster – både som original og som en form for imitasjon eller transformasjon.

Culler, blant flere, motsatte seg imidlertid konsentrasjon om bestemte før-tekster, «that one can often produce heat and light by rubbing two texts together» (2001: 131). Kritikken var imidlertid ikke ment å ramme Genette, men pragmatikeren Harold Bloom, som lanserte egne perspektiver på intertekstualitet fra og med *The Anxiety of Influence* (1973). I denne og senere utgivelser fastholder Bloom at all litteratur bærer i seg angst for andre, betydelige teksters innflytelse, gestaltet som personligheter: «A poet, I argue in consequence, is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself» (2003: 19). Slik er den nåtidige forfatteren eller skribenten ifølge Bloom alltid en forsinket instans, i den forstand at den inspirerende litteraturen alltid er skrevet på forhånd, av noen andre. Innenfor Bloom sitt perspektiv blir teksten lest som en arena for et litterært «fadermord», eller intensjonell feillesing og forsøk på å skrive seg videre fra det forutgående. Av disse relasjonene har Bloom ønsket å påvise et bestemt utvalg litteratur som er estetisk «sterkt», ettersom den opptrer tilbakevendende i annen tekst, gjennom litteraturhistorien. Det siste er nok det viktigste ankepunktet for Blooms kritikere.

Jeg innledet oppgaven med William Irwins frustrerte tanketekst «Against Intertextuality». Det samme bildet kan leses konstatert i mer nøkterne framstillinger av fagfeltet: det foreligger betydelige variasjoner på tvers av de ulike retningene (Allen, 2011). De ulike modellene for intertekstualitet kan samtidig også forstås som komplementære, i tråd med hva Culler etterspør i sitt essay. I våre dagers forskning kan vi se nytteverdien av et bredt felt for å undersøke et så sammensatt fenomen som intertekstualitet nettopp er. Det neste delkapittelet gjør rede for denne undersøkelsens metode og analytiske begrepsverktøy, basert på Daniela Casellis instruktive studie.

2.2 Daniela Casellis metode

Daniela Caselli, professor ved Manchester University, har med *Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism* (2005) gjennomført en alternativ utforskning av det intertekstuelle feltet. Boken er bygget opp som artikler om Samuel Becketts forfatterskap, hvor hver artikkel gjør en intertekstuell analyse av karakterer og forbindelsespunkter i forfatterskapet. De enkelte analysene henger sammen, og bygger opp en drøfting av det inter- og intratekstuelle spillet på tvers av Becketts tekster. Casellis arbeid gjør et bredt nedslag i

tidligere arbeid med Dantes rolle i Becketts forfatterskap, og løfter fram andre lesninger fra den kritiske og akademiske resepsjonen. Imidlertid anser hun sin studie som et oppgjør med kildestudier og forenklede lesninger av forfatterfiguren Dante som han opptrer i Becketts litteratur.

Det mest interessante bidraget i *Beckett's Dantes* kommer med involveringen av det intratekstuelle feltet. *Intratekstualitet* betegner overføring eller sammenkobling mellom tekster innad i et forfatterskap, eller korpus (Genette 1997: 207). Begrepet har primært betegnet referanser innenfor én helhetlig tekst, og har vært anvendt for å beskrive litterære strategier og sammenheng i *Bibelen* og annen religiøs eller mytisk litteratur. Innen litteraturvitenskapen er begrepet som oftest brukt til å omfatte den samlede publiserte tekstmassen under et forfatternavn. En intratekstuell lesning undersøker dermed forbindelse mellom to eller flere tekster innenfor et forfatterskap, og trekk ved disse. Slik leses forfatterskapet som et «lukket system». Selv om de enkelte tekstene i helheten kan regnes som individuelle, bindes de sammen av påskriften, forfatternavnet, i den offisielle (eller uoffisielle/posthume) utgivelsen. I studien til Caselli blir den intratekstuelle lesningen sammenføyd med den intertekstuelle, med noen teoretiske premisser og analytiske verktøy som ligger til grunn.

Tekstnær analyse

I introduksjonen til boken, fastslår Caselli behovet for det hun omtaler som «extremely close reading» (Caselli 2009: 4). Den ekstreme nærlesningen blir stående som ideal i *Beckett's Dantes*, i form av avgrensede undersøkelser av karakterer, scener, formuleringer og lignende. Caselli lar sin metode stå som motsats til det hun omtaler som «theoretical assertion», altså teoretisk baserte slutninger om studieobjektet uten solide forskningsfunn. Denne tendensen hevder hun å finne i store deler av intertekstualitetsforskningen. Det viktigste Caselli advarer mot, er slike lesninger sin manglende kontakt med og/eller generaliserende forenkling av forskningsobjektet.

Begrepsapparatet er pragmatisk, med nedtonet bruk av neologismer. Begrepsparet «intertextuality» og «intratextuality» blir brukt, samt «palimpsest», «paratext» og «transformation», i følge med mer tradisjonelle begreper som allusjon, sitat, spelling og annet. Samtidig opererer Caselli med et begrep om «textual memory», et *tekstminne*, som jeg skal komme tilbake til.

I løpet av de mange analysene som boken utgjør, viser Caselli flere eksempler på ustabile konstruksjoner i de undersøkte tekstene. Tekstene fra Becketts forfatterskap

konstruerer ulike og ustabile varianter av forfatterfiguren Dante og tekstene i forfatterskapet, som utfordrer en forenkende lesning. De ustabile rekonstruksjonene opphever også skillet mellom den eksterne teksten og teksten hvor den figurerer. Dantes autoritet, kvalifiserende literaritet og kanoniske plass i litteraturhistorien blir ifølge Caselli på denne måten et ambivalent element. Derfor oppfordrer Caselli leseren til å utforske på hvilke måter forfatterfunksjoner sirkulerer, valoriseres, approprieres og attribueres, på tvers av tekster. Det hele knyttes an til koden på tvers av tekst, stilen eller subjektiviteten, den andre i teksten.

Jeg har tidligere kommentert hvordan Barthes og Genette skiller seg fra hverandre i sin betegnelse på den intertekstuelle lesningen som aktivitet. Den tidlige Barthes fremholder leken, mens Genette lener seg mot det mer ordnede spillet. I kontrast til disse lystbetonte bildene formulerer Caselli noe som ligger nærmere Barthes senere begrep om «lesearbeid», når hun omtaler den impliserte leseren av Becketts kortprosasamling *More Pricks than Kicks* (1934) som «the toiling reader» eller slavisk grundig lesning (ibid.: 60). Den sterke formuleringen kan også peke på belønningen (eller mangelen på en sådan) for arbeidet: Caselli finner hovedsakelig flytende ambivalens og tvetydighet i Becketts forfatterskap. Når forståelsen av teksten og dens samspill med andre blir problematisert ytterligere, medfører dette også en glidning i lesningens karakter.

Intratekstuet med et utvidet forfatterskap, i lys av forfatterfunksjonen

I sammenheng med at studien inkluderer også tekster av Samuel Beckett som ikke er offisielt utgitt, refererer Caselli til Michel Foucaults kjente artikkel om forfatterfunksjonen «Hva er en forfatter?»¹⁰. Artikkelen gjør rede for den historiske forståelsen av forfatternavnet, dets rolle og funksjon (uavhengig av den historisk-biografiske opphavspersonen). Foucault oppsummerer forfatterfunksjonens samlende faktorer, til «bruddet som oppretter en særskilt diskursiv gruppering og dens særegne væremåte» (2016: 292). Samtidig viser artikkelen hvordan nyere tids forfatterforståelse inkluderer mer perifere tekster. Caselli trekker av disse observasjonene en slutning om forfatterfunksjonens transformative egenskap: Når forfatterskapet blir tilstrekkelig autoritativt, i en sosial-historisk kontekst, utvides det intratekstuelle undersøkelsesfeltet. Slik åpner hun opp for også perifere eller uutgitte tekster knyttet til samme forfatternavn, eventuelt posthumt eller uoffisielt offentliggjort.

I følge med denne utvidelsen advarer hun imidlertid mot det som beskrives som trender i forskningsarbeidet med upubliserte tekster: metode som ligger nærmere kildestudier,

¹⁰ Opprinnelig utgitt på fransk under tittelen «Que'est-ce qu'un auteur?» (1969).

en tendens som har fulgt deler av intertekstualitetsforskningen. Kildestudier innebærer lesning som ønsker å skape mening i én tekst med støtte i en annen. I forfatterskapsstudier kan meningen skapes i utgitt tekst med en utgitt (eller annen) som kilde, dypere lag eller kommentar, i den grad de begge representerer uttrykk for den samme koden, samme diskursiviteten, samme forfatterfunksjonen. Dette innebærer imidlertid også å vurdere de «alternative» tekstene som enten mindreverdige, urealiserte kladder, eller avslørende råmateriale med «nøkler» til «korrekte» eller harmoniserende lesninger. Den forenklede lesningen som følger med blir særlig påfallende i arbeider med et forfatterskap, som Caselli påstår å finne i deler av Beckett-resepsjonen. På denne måten kan man gjenta den historiske verk-lesningen som Barthes tar avstand fra i «Fra verk til tekst»: Når verket utvides til det samlede intratekstuelle feltet, kan leseren konstruere eller implisere en intensjonalitet eller harmoni/mønster på tvers av tekst, og slik se bort fra forskjeller.

For å forhindre selvbekreftende feilslutninger angir Caselli metodiske retningslinjer. En av disse er en kritisk bruk av øvrige tekster produsert av forfatteren. Der tidligere forskning har tolket Becketts notater som råmateriale som ledet til ferdige utgivelser, leser Caselli snarere de ulike tekstene mot hverandre, og det øvrige forfatterskapet, som i utveksling snarere enn utvikling (2009: 84). Hun poengterer å ha lest Becketts korpus i opposisjon til ideen om progresjon eller hierarki. Dette gir seg også utslag. Det ikke-lineære perspektivet kan fristille forskeren til å lese tekstene mer utforskende enn bekreftende, og slik åpne for mer nyanserte analyser av kontaktflatene med andre tekster innen det aktuelle forfatterskapet.

Underveis i analysen etablerer og opererer hun med et konsept om tekstminne, altså tilbakevendende interne og eksterne stemmer som konstruerer et delt minne, mellom tekster (106+137). De ulike verdenene i forfatterskapet til Beckett ser ifølge Caselli ut til å sameksistere, i uoverskuelige nettverk av forbindelser som kommer til syne gjennom varierte rekonstruksjoner og implisitte eller eksplisitte henvendelser til leserens minne. Dette «flickering, unavoidable, non-coinciding memory of the voice who says 'I'» kan opptre i form av både tydelige og mer alluderende markører, og bidra til selvrefererende strategier i skjønnlitteratur (120/137).

Flere arbeider har eksperimentert med metodisk fremgangsmåte for å undersøke lignende fenomener. Susan Hardy Aiken skriver om Karen Blixens pseudonym og konstruerte forfatterpersona i *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative* (1990). Boken utgjør en intratekstuell studie på tvers av forfatterskapet tilknyttet Isak Dinesen som betoner kjønns- og identitetsperspektiver. Her vurderer Aiken systematisk overblikk som en

problematiske tilnærming, ettersom denne også impliserer en teleologisk, eller målrettet prosess. Dette passer ikke det aktuelle forskningsobjektet, som er ikke-lineært og uavsluttet. Derimot foreslår Aiken en spiralmodell, hvor tekstene kan leses grovt som lagvise palimpsester over hverandre, i gjentagende transformasjoner. Slik fungerer også tekstene som lesninger av hverandre (Aiken 1990: xxiv). Aikens arbeid har imidlertid avgrenset studien til kun det intratekstuelle feltet. Hos Caselli står det intratekstuelle feltet i forbindelse med den eksterne teksten – i entall.

Innsnevring av den intertekstuelle sonen

Både i forordet, underveis og avslutningsvis legger Caselli vekt på nødvendigheten av å avgrense det intertekstuelle feltet som undersøkes. I *Beckett's Dantes* er avgrensningen gjort til kun én tidligere, ekstern tekst: *Den guddommelige komedie* av Dante Alighieri. Denne delen av Casellis studie ligner de tidligere arbeidene i feltet, som studiene til Genette og Bloom. Metoden viderefører elementer fra begge – særlig begrepsapparatet – enn om Caselli fremstår spesielt kritisk til Harold Blooms lesninger (Caselli 2009: 115-116). Casellis analyse undersøker heller på hvilke måter intertekstuelle strategier kan stille spørsmål ved opphav, stabilitet og repetisjon – og hvordan dette samspiller med forfatterpersonaen eller forfatterbildet som opptrer på tvers av det intratekstuelle undersøkelsesfeltet. Slik utgjør bidraget hovedsakelig mer kritisk undersøkelse av hvordan primærteksten, eller –tekstene, opptrer.

Caselli finner nemlig et utvalg litterære transformasjoner av Dantes litteratur, i hver Beckett-tekst. Alighieri opptrer i forlengelse av sine litterære karakterer, språklige vendinger eller indirekte via referanser til andre forfatternavns kanonisering av forfatternavnet Dante. Disse konstruksjonene kan være ambivalente, og fremstå uklare eller ustabile. Samtidig finner Caselli at disse forbindelsespunktene Becketts tekster imellom utgjør også intratekstuell forbindelse, og slik tveegget: både som bevegelse ut av, og som medium for utveksling mellom Becketts tekster (58).

Som del av undersøkelsen legger Caselli vekt på det metanarrative aspektet. Snarere enn gjenskriving eller omskriving av Dante, fremstår partiene hvor forfatternavnet opptrer som uttrykk for det flimrende, ikke-sammenfallende minnet i teksten. Når Dante taler, er det like mye Beckett som buktaler. De ulike måtene Dantes forfatterskap blir transformert hos Beckett, utfordrer ideen om en ekstern tekst med gitt mening. *Den guddommelige komedie* evner ikke å forklare karakterene i Becketts historier, og klargjør ikke nødvendigvis hva

fortellingen *betyr*. Derimot tilfører Dante litteraturens merke i tekster som utforsker modalitetene hvori litteraturen arbeider. Slik kan perspektiver på *Den guddommelige komedie*, eller den eksterne teksten generelt, hjelpe leseren i å forstå bedre *hvordan* fortellingen betyr, for eksempel hvordan den stiller spørsmål ved fiksjon og minne, ved å veksle mellom dem (126).

Forfatteren som figur og spørsmålet om kanon

For å drøfte forfatterfunksjonen som trer frem på tvers av tekst, låner Caselli et begrep som har vært nært forbundet med Harold Bloom i senere tiår. Ved hjelp av begrepet om litterær *kanon*, altså fremstående eller betydningsfull litteratur, drøfter Caselli nemlig den samlede forekomsten av intertekstuelle referanser i studieobjektet.

Begrepet om kanon ble særlig popularisert av Bloom med hans oversikt over uunngåelig betydningsfull verdenslitteratur – et arbeid som var ment å minnes den «sterkeste» litteraturen. Minne er stikkordet her, og kanon er noe som like fullt kan etableres innenfor tekstens univers – på tekstens premisser. Samtidig er det verdt å bemerke at denne konstruksjonen av tekstminne nettopp som regel i skjønnlitteratur opptrer ustabil – og ikke har den samme autoritative funksjonen som ikke-fiksjonens varianter. Også undergravde eller transformerte ekstern-tekster som figurerer, kan i noen grad regnes som «husket» eller medregnet. Vi kan på denne måten bruke begrepet kanon om denne samlede forekomsten i en tekst (eller flere), ettersom spor av eksterne tekster er identifiserbare.

Kanon kan også overføres til det intratekstuelle analyse-feltet, som Caselli demonstrerer. Når forfatterpersonens andre tekster er fremtredende i romanen, inviteres også leseren til å produsere forfatteren som en særegen stemme – i den enkelte fortellingen og i forbindelse med andre. En slik undersøkelse kan gjøres både med hovedvekt på én tekst, eller ved å sette flere tekster opp mot hverandre. Som tidligere nevnt, behøver ikke undersøkelsen legge vekt på linearitet i forfatterskapet – Caselli peker selv på hvordan scener i ulike Beckett-utgivelser fremstår samtidige, og konstruerer en samtidighet eller ikke-tid som fremhever både den litterære konstruksjonen og det samlende opphavet. Samtidig gjøres ikke dette kun intratekstelt – den stadig tilbakevendende figuren som opptrer i ulike varianter, er Dante (137).

I sin analyse konkluderer Caselli med at Dante kan forstås som en nøkkel til et sammenkoblet Beckett-korpus (202-203). Forfatternavnet Dantes tilstedeværelse, om enn i noen tekster usynlig, marginal eller som levning, kan regnes som en av måtene Becketts

utgivelser impliserer hverandre som deler av en helhet. Variasjonen i hvordan Dante opptrer på tvers av tekstene signaliserer også kontinuitet på tvers av et komplekst korpus (og den samlende forfattersignaturen som opphavelig). Den flimrende Dante på tvers av forfatterskapet bidrar ifølge Caselli til et spill med originalitet og opphav, hvor forfatterpersonaen alltid er forutsatt bakenfor. På denne måten synes de enkelte tekstenes konstruerte helhet dominert av ideen om én forfatter, ansvarlig for dens konsistens og integrasjon. Begrepet om den implisitte forfatteren, først utviklet av Wayne C. Booth (1961: 71), kan være nyttig for å forstå disse strategiene samlet. Forfatteren opptrer nødvendigvis alltid, som en forutsatt avsender, men er også en figur som teksten kan skyve mot forgrunnen eller spille med. Inter- og intratekstualitet blir slik mulige strategier for å gjøre dette spillet – også i møte med andre elementer i teksten.

Denne avsluttende tolkningen må regnes spesielt til Casellis samlede arbeid med Beckett, men forteller samtidig noe om hva som kan finnes ved hjelp av Casellis metode. Det avgrensede intertekstuelle feltet, den utvidede intratekstuelle undersøkelsen og fokuset på forfatterpersonaen som figurerer i samspillet mellom inter- og intratekst – disse hensynene gjør nok metoden spesielt egnet til studier av visse forfatterskap. Samtidig bør nok lignende undersøkelser ta forbehold om metodiske føringer som kan påvirke funn. Som jeg skal gjennomgå i neste del, finnes det også forhold som krever metodisk tilpasning, i studier av andre forfatterskap enn Becketts.

2.3 Metodens overførbarhet og denne oppgavens tilpasning

For å videreføre Caselli sin metode, er det flere hensyn som er verdt å ta – i lys av intertekstualitetsfeltets historie. Flere aspekter ved den autoritative intertekstualitetsforskningen kan i noen grad sies å ha vært «sydd» over ulike «lester», altså etablert gjennom studier av bestemte forfattere eller tekster. I flere tilfeller blir den undersøkte litteraturens intertekstualitet kvalifisert som betydningsfull, på bekostning av andre former eller uttrykk. Bakhtins arbeider fremholdt Rabelais og Dostojevskij. Kristevas tidlige artikler fortsatte Bakhtins linjer inn i Joyce, Kafka og Prousts forfatterskap, og disse tre forfatternavnene går igjen hos blant andre Genette og Bloom. Dette opprinnelige tankegodset fremholdt altså en bestemt kategori litteratur, som også kunne innebære et kvalitetsstempel.

Noe av dette fortsetter hos Daniela Caselli. I *Beckett's Dantes* kan vi lese at hennes

metode nok er best egnet til å undersøke modernistisk litteratur (2009: 203). Påstanden kan sees i lys av tidligere intertekstualitetsforskning. Imidlertid kan vi nok vurdere hennes avsluttende kommentar som mer deskriptivt veiledende enn normativt avgrensende, med tanke på forekomsten av metanarrative strategier i studieobjektet.

Det er usikkert om Casellis avgrensning har betydning for denne masteroppgaven. Sundes forfatterskap har vært betegnet som både postmodernistisk og modernistisk, og bærer i seg egenskaper som tilskrives begge de to ulike retningene.

Et annet viktig forbehold er det faktum at Caselli i sine analyser bygger videre på en massiv Beckett-resepsjon, som tross alt har bearbeidet det som internasjonalt regnes som et betydelig forfatterskap i den vestlige verdenslitteraturen. Ole Robert Sundes forfatterskap har siden de første utgivelsene på starten av åttitallet vært produktiv og fått oppmerksomhet, men som jeg viste i innledningen har denne oppmerksomheten hovedsakelig oppstått utenfor universitetene. Av den nesten manglende akademiske resepsjonen kan vi imidlertid tolke en beskjeden vitenskapelig interesse for Sundes forfatterskap. Det samme kunne sies om forfatterens dårlige omdømme i media, til et stykke ut på nittitallet. Siden nittitallet har imidlertid begeistringens tidvis vært større, og det er lov å håpe på flere studier i framtiden.

Jeg har ønsket å løse denne utfordringen på en måte som er forenlig med teoriens grunnleggende premisser. Det intertekstuelle feltet undersøkes best i kontekst, som jeg ønsker å tilføre i første del av oppgaven. Dette medfører en primær nærlesning av *Penelope er syk* som legger vekt på formen, jeg-fortellerens relasjon til Penelope og romanens avgrensede tekstminne. Disse prioriteringene tjener som styrer også den avsluttende, intratekstuelle lesningen.

Sundes forfatterskap kjennetegnes av intertekstuell bredde, men preges av flere tilbakevendende før-tekster enn *Odysseen*. James Joyces *Ulysses*, William Faulkners *Larmen og vreden* (1929), Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*, Montaignes essays og Shakespeares drama; alle disse og flere andre ser ut til å hjemseøke forfatterskapet. De nevnte forfatternavnene figurerer også i PES, men analysen vil særlig betone ett forfatternavn. Jeg hadde planlagt å begrense meg til *Odysseen* av Homer, men vil også bruke *Iliaden* ved behov, om enn minimalt. *Odysseen* henvender seg konsekvent til kronotopen, plottet og karakterer i *Iliaden*, og har historisk vært lest som en fortsettelse.

Den kombinert inter- og intratekstuelle analysen følger opp den instruktivt demonstrerte, sirkulerende metoden hos Aiken og Caselli, i håp om å kunne vurdere nytteverdi for senere forskning. Hos Caselli vokser de analyserte tekstenes bearbeidinger til et stadig utvidet rom for utveksling mellom intratekstuelle lesninger. Aikens analyse tar

utgangspunkt i én tidlig tekst, og finner denne som tilbakevendende rekonstruert og gjenlest i forfatterskapet. De to metodene etterstreber hva Barthes etterspurte som aktelse for tegnenes stereografe pluralitet, i motsetning til å abstrahere, generalisere eller konstruere enhetlige uttrykk på tvers av tekst. Min studie forsøker det samme, men skuer tilsynelatende bakover, ved å lese *Penelope er syk* i sammenheng med et utvalg tidligere tekster i forfatterskapet. Fra dette punktet vil romanen kun omtales med forkortelsen *PES*. Kronologien i forfatterskapet trenger ikke å styres av en intratekstuell linearitet, eller teleologi, som Aiken og Caselli også har vist. Et slikt forbehold må imidlertid undersøkes og prøves.

Oppgavens format begrenser rommet for intratekstuell analyse, og jeg har gjort et utvalg. I andre del av oppgaven vil derfor funn fra første del undersøkes videre mot utdrag fra andre tekster i forfatterskapet til Ole Robert Sunde. Hovedsakelig vil jeg gjøre bruk av romanene *Kontrapunktisk* og til dels *Kalypso*, men også kommentere noen essays og kortprosautgivelser.

3 Romanens form og innhold

I den primære nærlesningen av romanen, vil jeg legge vekt på de grunnleggende narrative strukturene og to sentrale motiver. Jeg starter med stedet, som er en viktig referanseramme for å utvikle forståelsen av romanens oppbygning og handling. Når jeg undersøker fortelleren, vil lesningen ta opp flere perspektiver. Årsaken til dette er nettopp at fortellerens uttrykk og betydning for fortellingen fremstår sammensatt, og det er flere innganger som kan bidra til å belyse strategiene i teksten. Til sist vil jeg undersøke to sentrale motiver i romanen, nemlig Penelopes sykdom og nabolaget i omveltning. Begge disse går det intertekstuelle «forelegget» nær, på ulike måter.

3.1 Sted

Historien tar på handlingsplanet form som en enkel reise, en handletur gjennom nabolaget mellom Bislett og Adamstuen i Oslo. Fortellingen innleder når jeg-personen forlater portrommet til leilighetsblokka, og med dette krysser terskelen fra hjemmets sfære. Derfra føres handlingen til fots opp gjennom Thereses gate opp til spisestedet Sushihjørnet på Adamstuen, for siden å vende hjemover ned Stensgata.

Det litterære stedet fremstilles med trekk som korresponderer med det ikke-litterære nabolaget i samtidens Oslo, mellom Bislett og Adamstuen. Stedet er skildret med gjenkjennelige likheter i topografi, arkitektur eller bygningsmasse. Fremstillingen rommer også det yrende livet i en sentral gjennomfartsvei som virkelighetens Thereses gate, med trikk- og biltrafikk, syklistere, fotgjengere og dyr. Stensgaten fremstår til sammenligning mindre trafikkert, koblet på Thereses gate mot sør. Innenfor dette avgrensede stedet utspiller fortellingen seg.

Et viktig aspekt ved romanens reise, er fortellingens preg av omvisning med jeg-fortelleren som omviser. Fortelleren viser reiseveien sin en slags inderlig oppmerksomhet, når han veksler mellom rekonstruksjon av handleturen forbi butikkfasadene, personlige anekdoter, samt redegjørelser for de ulike butikklokalenes historie og betjening, etter minne. Med et blikk for alt fra tilfeldige gjenstander til det skiftende været, zoomer omvisningen både inn og ut, hvor spesielt fremmede elementer stikker seg ut. Den vandrende jeg-personen kan fremstå invaderende, eller i beste fall nærgående, i scenen hvor han lener seg inntil vinduet for å kikke på frisørens aktivitet i salongen (101). Samtidig fremstår han i tilfeller som dette personlig knyttet til nabolaget sitt, både gjennom sitt minne og gjennom nysgjerrig

interesse. Nabolaget er viktig, både for fortelleren og hans fortelling.

Persongalleriet vi møter i nabolaget er sammensatt, av både kjente og ukjente, naboer og gjennomreisende. Flere av karakterene er tydelig tegnet og enkelte kan fremstå som karikerte. Den ytre handlingen foregår innenfor et hverdagslig og realistisk register. I kontrast trer det særegne persongalleriet og fortettingen av usedvanlige hendelser tydelig fram. Flere av karakterene er i fortellingen omtalt med kallenavn, som regel referanser til litterære figurer. Disse inkluderer Dronningen av Saba, Falstaff fra Shakespeares stykker og flere kjente navn fra *Odysseen*, samt Oglütz fra Imre Kertész roman *Fiasko* (1988). Samtidig er flere av de sentrale karakterene ikke navngitt. Fortelleren selv unnlater å oppgi navnet sitt, og Penelopes navn opptrer kun i tittelen. Når datteren introduseres i siste del av romanen, i en telefonsamtale, er også hun uten navn.

3.2 Tid

Fortellingen følger jeg-personens historie i løpet av et begrenset tidsrom, en ettermiddag på sensommeren eller høsten. Jeg-fortelleren forsøker ved flere anledninger å angi både klokketiden og handleturens løpende tidsbruk, ikke alltid med tydelig hell, og tidsbruken fremstår ukontrollert. Det er videre vanskelig å slå fast hvilken avstand som ligger mellom tiden hvor historien foregikk, og tiden hvor jeg-fortelleren skriver ned sin fortelling, ettersom fortelleren unnlater å kommentere denne avstanden.

Romanen er satt i en samtidsnær tid. Dette markeres med teknologi, som mobiltelefoner, kultur, som sushi i en norsk setting, språk og andre indirekte tidsmarkører som butikkjedene Joker og Bunnpris. Fortelleren parafraserer studentenes harselering med statsminister Erna Solberg og hennes finansminister, Siv Jensen (150). I det hele tatt angir fortelleren flere indirekte bestemmelser av tidsnivået, som sammen med historiens realistiske trekk speiler den biografiske forfatterens virkelighet og muliggjør en biografisk lesning. Ved hjelp av noen markører kan det ikke-litterære tidsintervallet avgrenses ytterligere:

Falstaff forsvant inn på trikken, det rufsete håret falt ned idet han gikk inn, og han dukket opp i vinduet, bare nå med en pussig hentesveis, og alt som kunne ha minnet om Leiv Eiriksson var nå byttet ut med en amerikansk drittsekk, en pengepuger av rang, et rasshøl av rang, og fullstendig udregelig, som min svigermor ville ha sagt, og i skrivende stund, som det heter, er han en kandidat til presidentembetet i USA, og det er nesten ikke til å fatte, det er ikke til å fatte, og hva i all verden er det som hender i Amerika (120).

Karakteren i valgkamp er nærliggende å lese som en parallell til virkelighetens Donald Trump. Denne bestemte assosiasjonen gjør vi som lesere først og fremst basert på eksterne tekster, ettersom både internasjonal og norsk mediedekning har dokumentert hvert steg av Trumps valgkamp og tid som president i USA. De etablerte mediehusenes dekning av valgkampen gjennom høsten 2016 bar fellestrekk med fortellerens patosfylte beskrivelse av den amerikanske presidentkandidaten.

Presidentvalg avsluttes i USA om høsten, men fortelleren kommenterer den aktuelle sesongen også direkte: «... selv om det var tidlig høst, så jeg en sitronsommerfugl som fløy forbi meg, litt klossete, som om den fikk medvind, og det grå overskyete lyset fikk det til å lyse av den, den var svært sitrongul.» (26). Imidlertid kan vi senere lese ambivalente innvendinger mot historiens etablerte tidsnivå, når fortelleren spør seg om det «måtte [...] ha vært om sommeren» (139). Uansett fremstår den aktuelle dagen betydningsfull, ettersom rekonstruksjonen ser ut til å ta utgangspunkt i et spesielt og implisitt betydningsfullt minne: «... kanskje han ikke hadde noen kunder denne dagen, hvilken dag var det igjen, var det ikke torsdag» (94). Fortelleren gjennomgår ikke senere det spesielle ved denne torsdagen, som utenom den fortettede handlingen fremstår alminnelig eller hverdagslig.

Sammenvevde tidsnivåer

Tid og tidsbruk utgjør et tilbakevendende uromoment i romanen, ettersom jeg-personen insisterer på ambivalente tidsangivelser. I løpet av den siste halvdel av romanen blir tidsperspektivet mindre oversiktlig, og de mange usikre angivelsene, som betinger hverandre, svekker troverdigheten. Når det på siste side mørkner, er det uklart om skildringen er konkret (207). Fortelleren ser imidlertid ut til å foreslå dette, med sammenligningen «som om det hadde blitt tidlig kveld» (202–203). Om klokken ennå ikke har passert to er dette tidlig, og tilfellet kan minne om flere eksterne tekster. Mest kjent er kanskje mørket som følger Jesu død i evangeliene, men også Arthur Koestlers *Mørke midt på dagen*¹¹ (1940) er en nærliggende assosiasjon til dette bildet. Romanen er som kjent basert på forfatterens venner og bekjente sine tragiske skjebner under Stalins diktatur i Sovjetunionen.

Før avslutningen har fortelleren etablert et mangfold av minner. Erindringene blir presentert som mer sammenhengende minner eller mindre sammenhengende erindringsfragmenter, og dreier seg om jeg-fortellerens oppvekst og familie og tiden fra ekteskapet med Penelope. I siste halvdel av romanen presenteres det flere minner, og i partier

¹¹ Originalt utgitt med tittelen *Darkness at Noon*.

mot siste del av romanen pauses handlingen helt. De mange minnene utfordrer slik historiens framgang, samtidig som de bidrar å utvikle de sentrale karakterene jeg-fortelleren og Penelope. I sammenheng med Penelopes sykdom blir datteren deres introdusert, og leseren blir invitert inn i intime og sentrale øyeblikk fra ekteparets delte liv – som datterens fødsel (177-179). For jeg-et i historien fremstår minnene som levende, sterke og sanselige, og lesningen i denne avsluttende delen bærer preg av en konstruert samtidighet av minner. Fortellingens samtid er imidlertid ikke uproblematisk, ettersom sammenføyningen også har preg av sammenblanding. Slik kan minnet fremstå som et uoversiktlig felt hvor de ulike hendelsene glir inn i hverandre, og destabiliserer historietiden.

Det at tiden blir fremstilt som så usikker, gjør også noe med hvordan vi kan lese handlingen i romanen. Historien rommer flere usannsynlige momenter og møter som øker spenningen ved jeg-personens handletur. Denne fortetningen av hendelser blir særlig påfallende når jeg-fortelleren sliter med å gjøre rede for tiden det skjedde. På bakgrunn av dette, finner jeg det nærliggende å lese handlingen som én konstruert fortid, av sammenblandede minner og assosiasjoner. De mange uvanlige hendelsene kan på denne måten leses som enkelthendelser fra ulike tidspunkt som er føyd sammen til én fortelling. Samtidig er det ingen entydige tegn på handlingsrekkene som konstruerte. Jeg finner derfor at handlingen bærer ved seg en ambivalent dobbelthet – både som realistisk historie og som konstruksjon.

Fortelleren kommenterer den ustabile tidsdimensjonen ved flere anledninger:

Dypt inne i mitt hode, retningsløst fortapt inne i mitt eget hode, ville noen kunne si, uten å trekke på smilebåndet.

Og hva slags tid kunne det være, cerebral tid, uten trinser eller skiver av tid, og helt vanvittig i en håpløs labyrint, uten avstand eller uten og med avstand, som et møbiusbånd, både på vrangen og på den rette siden. (95).

Utdraget over rommer flere elementer som vil bli undersøkt senere. Utdraget er betegnende for hvordan tidsperspektivet blir stadig mindre oversiktlig utover i romanens andre del. I denne sammenhengen kan passasjen leses som et frampek mot den påfølgende etableringen av de sammenvevde, eksterne tidsnivåene.

I utdraget rettes oppmerksomheten også mot jeg-fortelleren, med den innledende skildringen av han og det følelsesladde og særegne språket som følger. Noen av ordvalgene fremstår affektert, som de muntlige og ladde uttrykkene «vanvittig», «håpløs» og «fortapt».

Inndragelsen av «labyrint» og «møbiusbånd¹²» sammen med den uklare skildringen, fremhever motiver som avmakt og forvirring. Om jeg-fortelleren skal tolkes som troverdig i sin manglende oversikt, fremstår utdraget med en beskrivende funksjon – som videreutvikler og fremhever fortellerens særegenhet.

3.3 Fortelleren og hans fortelling

Den sentrale karakteren i PES er jeg-fortelleren, og gjennom romanen er det han vi som lesere får best kjennskap til. Gjennom romanen får leseren vite at det er en aldrende mann, med en forfatterkarriere bak seg, som har vært bosatt i Thereses gate i store deler av sitt voksne liv. Sammen med disse konkrete kjennetegnene, får leseren også i løpet av romanen bli kjent med et jeg som, rammet av sorg, vever sammen minner fra et levd liv og imiterer sin Penelope med irettesettende kommentarer til seg selv. Fortellingen er nedskrevet av jeg-fortelleren selv, i ettertid av historien fra et ukjent, ekstrapadiegetisk nivå. Historien om handleturen, på det diegetiske nivået, er for det meste fortalt i veksel mellom scener og handlingsreferat.

Fortellingen begynner med å krysse terskelen fra hjemmet, og markerer med dette starten på en mulig hjem-borte-hjem-struktur. Underveis i fortellingen fremstår dette også som en drivende motivasjon. Hjemkomstens mål, å spise sushi med Penelope, er foregrepet på flere punkter. Slik utgjør Penelope også et strukturerende element i fortellingen. Den mulige sirkelkomposisjonen blir imidlertid ikke fullført. Fortellingen vender aldri tilbake over terskelen til portrommet. Handleturens oppdrag eller drivende motivasjon er uløst innenfor historietiden, ettersom historiens jeg-instans ved romanens slutt fortsatt mangler snus og brød. Historiens jeg erkjenner dette allerede på side 174, og gjentar seg på siste side: «Jeg gikk ned Stensgaten og kom igjen på at jeg hadde glemt å kjøpe brød, Bunnpris en gang til, snus og brød» (207). På denne måten forblir handleturen en uferdig oppgave ved romanens slutt, som forlenger historien videre og ut av fortellingen.

Perspektivet følger jeg-fortelleren relativt konsekvent, både som fortidig opplevende instans og som «ettertidig» nedskrivende. Gjennom fri indirekte tale veksler perspektivet glidende mellom de to jeg-instansene, som oftest i avstikkere fra den ytre handlingen. Avstikkerne starter som regel med den fortidig opplevende instansens assosiasjoner og

¹² Et møbiusbånd er et geometrisk objekt hvor utsiden består av én sammenhengende flate.

oppmerksomhet, men glir gjerne over i detaljerte beskrivelser, sammen med sitater, kilder eller refleksjoner knyttet til temaet. De utvidede pausene i handlingen er lite troverdige fra et realistisk standpunkt, men bidrar også til å samle de to jeg-instansene for leseren og harmonisere det ekstradiegetiske og det diegetiske nivået i fortellingen.

I flere tilfeller blir det derimot markert avstand mellom instansene. Fortelleren kommenterer på noen punkter handlingen, eller synliggjør at historien blir rekonstruert snarere enn direkte nedskrevet. Stemmen kan innskutt beskrive sin fortidige tankestrøm som «tåpelige grublerier» (89). Dessuten kommer fortellingens «sømmer» til syne når det fremstår uklart i hvilken grad fortelleren husker og gjenforteller korrekt. I utdraget under kan vi se at handlingen som var startet på én side, må «gjenstartes» på neste side for å fortsette den assosiative gjenfortellingen:

Hvor kom det fra, jeg er som et vandrende leksikon av ufullstendige sitater, kanskje det er det jeg skulle dagdrømme om (38).

Men hva slags drøm kunne jeg ha fundert over, oppovergående med en fin medvind og litt regn, og en gråtone over byen og i en gate som jeg likte, og, nå, som så mange ganger, kjente jeg at det luktet bakeri og gjær fra bryggerier (39).

De to utdragene opptrer tett, i en passasje hvor fortellingen veksler mellom å gjenoppta handlingens progresjon, slik som angitt i utdragene, og å utsette progresjonen gjennom en assosiativ tankestrøm. Vekslingens ambivalens er også samtidig med en ambivalens til drømmens innhold i historien – en slags innrømmelse av usikkerhet og avstand fra den fortellende instansen.

Vi har noen markører som bidrar til å tydeliggjøre avstanden. Den markerte, skrivende nåtiden i «kanskje det er det», fra side 38, medfører at hjelpeverbet «skulle» sannsynligvis refererer til det ekstradiegetiske nivået. Avgjørelsen om drømmens innhold kan på denne måten leses tatt av den skrivende fortelleren, heller enn nødvendigvis bundet til et fortidig minne som blir erindret. På den annen side kan «kanskje det er det» også leses som en talespråklig frase, og dermed uten nødvendige implikasjoner for fortellingen. Ambivalensen mellom konstruksjon og rekonstruksjon føres videre i det underste utdraget, hvor fortelleren stadig er i ferd med å finne tråden. På side 39 leser vi at innledende ambivalens blir etterfulgt av sanselige assosiasjoner, som kommer sammen til en rekonstruert scene, hvorfra den ytre handlingen fortsetter.

Som leser kan det være utfordrende å følge historien. Underveis etablerer fortelleren et mangfold av ulike hypodiegetiske nivåer, i form av erindringsfragmenter, anekdoter og

annet. Altså gjør fortelleren både eksterne og interne analepser fra det diegetiske nivået. Trenden er gradvis utviklet i romanen, mot en særlig overvekt av ekstradiegetiske analepser i siste tredel.

Det samlende navet for historien og dens fortelling, er relasjonen til den døende ektefellen, som er syk. Ektefellen, underforstått Penelope, trer imidlertid ikke selv frem i løpet av historien, men er snarere avhengig av fortellerens minne – hans minne om henne og deres delte liv. Det delte livet (og jeg-fortellerens egne barndomsår) blir fremstilt i korte, eksterne analepser som dukker opp ujevnt i fortellingen. Analepsene tar som regel form av erindringsfragmenter, altså ufullstendige og fragmenterte minner. Tidsforholdet mellom de eksterne analepsene og det diegetiske tidsnivået er ofte underforstått eller delvis markert. I siste halvdel av romanen flyter imidlertid de mange erindringsfragmentene fra ekteparets liv delvis sammen. Ettersom frekvensen på erindringer i fortellingen går opp, og etableringen av hvert fragment flyter delvis inn i det neste, fremstår grensene og forbindelsene mellom dem mindre avklarte.

Fortellingens modus: «det å føle og det å tenke samtidig»

Fortellestilen bærer markante særpreg, som er ganske konsekvente gjennom romanen. Ifølge fortelleren selv, ser det ut til at denne stilen er intensjonell, og har betydning for han. Tidlig i romanen angis, nærmest proleptisk, en sanselig holdning som kan gjenfinnes både i den ytre handlingen og i den ettertidige fremstillingens prioriteringer:

Snarere begge deler, både det å føle og det å tenke samtidig, som en type selvsamtale, og selvfølging, eller der hvor jeg er når jeg spaserer, tenker og samtidig legger merke til været, menneskene som passerer meg, om jeg er tørst, sulten og med ett kommer på et sitat og prøver å huske på hvem jeg da siterer (38).

Utdraget over kan leses opp mot romanen som helhet, hvor den angitte dualiteten «det å føle og det å tenke» blir sammensatt utviklet¹³. Historien er ofte fremstilt detaljert og sanselig, med senket tempo i flyktige øyeblikk. Like ofte veksler fortellingen over i passasjer av tankestrøm-lignende refleksjoner, assosiasjoner og anekdoter, som gjerne er forbundet med handlingen eller fremstår mer løsrevet.

¹³ Trekket er typisk for Sundes romaner, men en formulering fra utdraget over påkaller spesiell oppmerksomhet. Erlend Røyset er nemlig inne på temaet i sin masteroppgave, *Om «å trene opp følbareheten» med Ole Robert Sundes Kalypso* (2008). Her kan vi lese at han foreslår å «både føle og tenke» i samtale med Theodor Adorno og Sundes egne refleksjoner fra tidligere essays i *Der hvor vi er lykkelige* (Sunde, 2000). På denne måten oppstår en mulig intertekstuell forbindelse også til akademiske ekstern-tekster, når jeg-fortelleren av PES på side 38 også går inn i den lignende formuleringen.

Fortellingen veksler mellom de ulike perspektivene i en variert rytme, og denne modusen fremstår som et klassisk eksempel på tankestrøm. Det narrative grepet ble popularisert av tidligere nevnte forfatternavn som Proust, Joyce og Woolf, og står slik i sammenheng med forfatternavn som også figurerer i romanen.

Fortelleren fremstår fortrolig med området og spesielt Thereses gate. Butikkene, det tilstøtende gatenettet og nabolagets beboere er omhyggelig skildret – og med en historisk dimensjon. I tillegg utfylles den topografiske, historiske og sosiale kjennskapen altså av en flersanselig tilstedeværelse. Historiens opplevende instans blir fremstilt som spesielt sanselig, og gåturen bærer preg av hans anstrengelser for å ta inn et vidt spekter av sanseintrykk:

Jeg stanset og lyttet for å høre etter hva som tildro seg, det var mye, men notert ned, fra der jeg lytte-sto, først ørene, så aktiverte jeg synet og dernest det taktile, hva da med lukten, jeg må ikke glemme å lukte.

Hvor dypt ville det gå an å lukte, fra der jeg sto, om det hadde stått et vindu åpent i en av de nærmeste husrekkene, kanskje mat eller kaffe, jeg prøvde å lukte etter hva det luktet akkurat nå, var det eksos eller noe annet som blåste med vinden, men nå var det vindstille (69).

Som utdraget gir uttrykk for, er perspektivet hovedsakelig avgrenset til jeg-instansen og yttergrensene av hans evne til å ta inn, lagre og minnes sanseopplevelser i gaten. Perspektivet er imidlertid ikke avklart, og den prøvende formuleringen «hvor dypt» bidrar nettopp til å stille spørsmål ved historiefeltets yttergrense. Fortellingens detaljrikdom og stadig skiftende blick peker også tilbake på sin jeg-forteller og hans formidling av nabolaget sitt, muligens utover hva han tidligere hadde klart å sanse.

Med sansene flyttes leseren noen ganger i historien også utenfor jeg-instansens opplevelser. I disse enkeltilfellene ser det ut til at sanseintrykkene ikke nødvendigvis er bundet opp eller avgrenset til jeg-personens opplevende instans. Fremstillingen kan tidvis virke avpersonalisert eller aperspektivistisk, som når det bemerkes «stille over hustakene» (42). Dessuten fremstår sanseregisteret uhyre følsomt og muligens usannsynlig oppmerksomt, som når det umiddelbart peiler inn på og følger en maurs vandring (101-103). Sprangene mellom fugleperspektiv og nærbildet av en maur, kan oppleves desorienterende for leseren. På den annen side kan det alternerende fokuset sies å sammenføye historiens forgrunn og bakgrunn. Videre fremstår også jeg-fortellerens reisevei mer livlig og dynamisk, mer kaotisk og uforutsigbar. Dette momentet kommer jeg tilbake til.

Parallelt med den sanselige dimensjonen, er fortellingen også preget av historiens

rekonstruerte tankestrøm. Tankestrømmen er i stor grad bundet opp mot fortellingens rytme. I tilfeller hvor tempoet senkes helt til en pause, tar avstikkerne herfra gjerne form av essayistiske blandinger, hvor den ytre handlingen blir komplimentert eller utsatt av refleksjoner, assosiasjoner og erindringsfragmenter. Disse tilfellene følges ofte av både en detaljrikdom og omstendelighet som i noen grad impliserer en glidning mot fortellerinstansen - overtydelig i passasjer med sterkt preg av formidling.

I noen grad kan flere av passasjene leses som syntaktiske perioder, når de omfatter begrensede emner, om enn med noe flytende overlapping. Periodene varierer i rytme, ettersom sammenskriving eller sammenblanding av ulike innholdselementer veksler mellom høy og lavere intensitet.

Den rikt assosiative tankestrømmen har en tendens til å farge eller forvrengte handlingen, og fortelleren sporer ofte av, i nye tankerekker. Den rekonstruerte jeg-personen veksler innom refleksjon, sansning, men også fantasirike og assosiative spekulasjoner. Flere av de realistiske scenene i historien glir med slike grep over i absurde scenarioer. Parallelt med samtalen med begravellesagenten, rekonstruerer den sammenvevde tankestrømmen dramatiske spionfilm-scener, hvor arbeidet hans er transformert og forvridt (91). Et annet dramatisk høydepunkt oppstår i kontakt med «den gaulende damen», som roper at hun har lest bøkene til jeg-fortelleren og ønsker kontakt. Tankestrømmen vender dette tilfellet ut i et surrealistisk scenario: urbane slagscener, hvor jeg-personen er alliert med «barnevogntanks» mot den kontaktsøkende damen på den andre siden av veien (33–34).

I takt med fortellingens progresjon utvikles også fremstillingen av Penelope og hennes sykdomsforløp. Penelope blir etablert i drøyt første halvdel, indirekte gjennom jeg-personens fremstilling. I løpet av den påfølgende delen blir kreftbehandlingen mer grundig presentert – gjennom jeg-fortellerens minner. Et mangfold av erindringsfragmenter bidrar til å etablere det fire år lange sykdomsforløpet, som utgjør omdreiningspunkt i historiens presens. I denne andre delen blir også erindringsfragmentene lengre, mer detaljerte, og fremstillingene får preg av mer patos. Ettersom frekvensen på innholdsmomenter forbundet med Penelope tar til, følger en betydelig nedgang i andre interne og eksterne motiver. Dette innebærer at tankestrømmen glir fra mangfoldige observasjoner og assosiasjoner, mot mer konsentrert introspeksjon, repetisjon og refleksjon over den døende ektefellen. Sykdomsforløpet komplementeres etter hvert av andre minner tilknyttet ledemotivet, som Penelopes siste fødsel (178-179). På denne måten bærer tankestrømmen i siste halvdel preg av konsentrasjon eller sirkling om den samlende karakteren for de fragmentariske erindringene i en kaotisk samtid – den dødssyke ektefellen.

Fortellingens rytme bærer preg av variasjon, som kan leses i sammenheng med historien. Vekslingen mellom vanskelige og tvetydige partier og den ellers klare syntaksen korresponderer i noen grad med hvordan selve sykdomsforløpet kan oppleves for både pasient og pårørende, i avmektig utsettelse og veksel mellom håp og fortvilelse. Synergieffekten mellom form og innhold kan slik underbygge skildringen av jeg-fortellerens tilstand som pårørende, og sykdommens uforutsigbare utvikling. I denne sammenhengen bidrar de mange pausene til å øke spenningen ved det underforståtte og siden eksplisitte premisset for fortellingen og dens historie. Penelope er hjemme, «beleiret av sykdom» med et sannsynlig utfall etter historiens tid. Historiens jeg-instans veksler mellom sanselige og mentale adspredelser som stadig oppholder reisen. Altså kan handlingen i noen grad leses med en utsettende funksjon, som ved romanens slutt også er uferdig. Som lesere kan vi se at jeg-fortelleren på flere nivåer unnviker eller stadig utsetter fortellingens mulige erkjennelse. Penelope kan være død. Historiens jeg både oppholdes og oppholder seg fra å vende hjem til den syke, mens fortelleren, det skrivende jeg, stadig utsetter klarspråk om sykdommens utfall og ektefellens skjebne. Dette trekket ved fremstillingen peker tilbake på dens ordnende instans: fortelleren eller den implisitte forfatteren.

Pålitelighet og troverdighet

Fortelleren av *Penelope er syk* bruker store deler av romanen til å framstille seg selv, og som jeg har vist glir fortellingen tidvis utover eller utenom det vi kan forvente av fortelleren. Skildringer som går utover hans sanseregister og tilbakeholdelsen av informasjon om Penelope retter oppmerksomhet mot fortelleren, og åpner for å stille spørsmål ved hans pålitelighet og troverdighet.

I spørsmålet om jeg-fortellerens pålitelighet, er det flere faktorer å vurdere. Den ytre handlingen har hovedsakelig realistiske trekk, om enn med en usannsynlig fortetning av bemerkelsesverdige hendelser. Fortellingen fremstår også i overensstemmelse med seg selv - det er ingen tydelige brudd i handlingen eller manglende overensstemmelse mellom de diegetiske nivåene. Imidlertid er det steder i teksten som skaper oppmerksomhet om jeg-fortellerens pålitelighet. Den skrivende jeg-instansen signaliserer flere ganger et upålitelig minne hos den fortidige opplevende instansen. Imidlertid kan også den skrivende instansens minne fremstå usikkert.

... jeg trodde det var noe annet og mer, som hva da – la meg tenke litt, dette visste jeg for noen uker siden, for svarte, alt det jeg glemmer, det er alderen sies det, og noe mer, som ingen vet hva er, det cerebrale, hva nå det er, alt som er oppe i hodet, tror jeg (163).

Som innskuddet i utdraget her demonstrerer, er glemsel et tilbakevendende motiv. I utdraget fremstår glemselen imidlertid som noe tiltakende, ettersom «for noen uker siden» markerer tidsmessig nærhet til mer pålitelig minne. I fortellingen er det flere slike tilfeller, hvor den fortidige jeg-instansen har glemt noe avgjørende. Innskuddet i utdraget over fremstår delvis affektert, når «alt» brukes til å sammenfatte den uklare mengden glemsel.

Usikkerheten ved minnet flyter også over til andre aspekter ved fortellingen, og kan ha flere årsaker. Jeg-fortelleren beskriver, med noe avstand, sin tro på egen «klokketidssans» (139). Imidlertid bærer fortellingen preg av en løpende tidsmessig usikkerhet, ikke bare på historiens nivå, men også i relasjonen mellom de ulike eksterne analepsene. Usikkerheten kommer ikke nødvendigvis av glemsel, men kan også skyldes at fortelleren holder tilbake informasjon. Fortielse berører flere avgjørende og sannsynlig kjente momenter for fortellerinstansen. Den sentrale, utelatte informasjonen, er utfallet av Penelopes sykdom. De truende skildringene av kreftsykdommen og den nært forestående døden forblir proleptiske, fra fortellenivåets perspektiv. Fortellingen er hovedsakelig tilbakeskuende, tross flere anledninger til ettertidig kommentar. Slik utgjør historien ett stort frampek mot det som sannsynligvis har skjedd i løpet av ellipsen som har vart til den skrivehandlingen. Denne fortielsen er påfallende ved en ellers uhemmet forteller. På denne måten er troverdigheten ved fremstillingen preget av ambivalens.

Et siste trekk ved fortellingen som skaper oppmerksomhet ved fortellerens troverdighet, er det jeg vil ta for meg i neste del: stil. Fortellingen er utsmykket, med rikt ordforråd og variasjon med et stilistisk repertoar. Denne demonstrasjonen samsvarer i liten grad med fortellingens ydmyke hovedtema – livet som pårørende til en dødssyk kreftpasient. Samtidig er det verdt å merke at denne stilen som jeg vil ta for meg i neste del, kan henge sammen med andre sider ved fortellerens identitet. Jeg-fortelleren opplyser nemlig at han selv er forfatter, med tilhørende verdier.

3.4 Stil, diskurs og referensielt register

I lys av oppgavens større undersøkelse, er det deler av romanens stil som er relevante. Innen intertekstuell og intratekstuell analyse er ikke kun motiver, karakterer og narrative strukturer verd undersøkelse. De språklige valgene som preger teksten, står i sammenheng med hva Kristeva kalte det poetiske språkets vertikale akse – den språklige sammenheng. Jeg har derfor i denne delen valgt å avgrense til fortellerens diskurs, referensielle register og vekslingen mellom ulike diskursive registre. Til slutt kommer jeg inn på den varierende graden av formidling, som preger fortellingen.

Jeg-fortellerens språk og referanser

Språket til den personale fortelleren er som oftest både klart og nyansert, men inkluderer et mangfold av idiosynkratiske elementer, eller ulikeartede språklige koder som han veksler mellom – «jeg er jo idiosynkratisk» (160). Den språklige variasjonen er sannsynlig, både i sammenheng med forfatterkarrieren hans og med oppveksten i Norge etter krigen.

Vokabularet er rikt, både på fremmedord og arkaiske former. Syntaksen er variert, og kan springe fra korte helsetninger til komplekse setningskonstruksjoner uten å gi avkall på flyt og rytme. Stilen er altså variert, og situasjonelt fleksibel når eksempelvis dialoger gjengis på ulike måter - i samspill med dialogens tone og stemning. Samtidig fremstår denne variasjonen uproblematisk, og med en rekke samlende trekk. Skildringene av hverdagslige objekter som dyr og husfasader kommer ofte med innskudd fra relevant (eller perifer/arkaisk) fagsjargong.

En annen kategori i fortellerens ordforråd utgjøres av gammeldagse eller uvanlige ord og uttrykk, som kan være fremmede for en nåtidig leser. Fortelleren beskriver en mann som «kis» og reflekterer over magefølelsen i «vomma» (37). Det helnorske, ironiserende uttrykket «Fru Blom» innleder litterære assosiasjoner. Mot slutten blir fortelleren «helt på felgen» av å tenke på den overveldende store sorgen. Disse taleformene fungerer i overensstemmelse med fortellerens implisitte minne, som middelaldrende mann med ordvalg og uttrykk fra nært fortidig folketale.

Når fortelleren først skikkelig dreier inn på ektefellens sykdomsbilde og behandlingshistorie, gjør han delvis teknisk og utførlig rede for fysiologiske og medisinske aspekter – liknende et informert pårørendeperspektiv. Diskursens sammensatte ordvalg eller ulike koder føyes sammen i den variert strukturerende narrasjonen, har et sterkt preg av

formidling eller meddelelse og kan minne om vitnesbyrd.

Forfatteren uten navn, jeg-fortelleren, gjør bruk av et referensielt register som i høy grad korresponderer med yrkesidentiteten. De syntaktiske periodene presenterer og kommenterer hovedsakelig andre forfattere, men også filosofer, komponister, musikere, malere, samtidspolitiske personligheter og mer generelle tema som religion, mytologi og populærkultur. Underveis nevnes personligheter med navn og informasjon om betydelig arbeid, men også indirekte gjennom sitater, parafraseringer og allusjoner. En rekke tekster, hvorav flere er vestlig kulturhistorisk sentrale, nevnes også ved navn og/eller presenteres. Et påfallende trekk ved jeg-fortellerens referanser, er at de fleste forfatterne er eldre, eller døde, og slik fremstår som et overveiende sannsynlig og troverdig tekstminne for denne eldre mannen.

Homer sitt epos *Odysseen* fremstår sentral, ettersom det blir tilbakevendende formidlet underveis i romanen, med vekt på sentrale handlingsmomenter og karakterer. Gjenfortellingen av eposet kan betegnes som fragmentert utviklet, men samtidig beriket, gjennom vekslende fenomenologiske og ahistoriske, psykologiserende perspektiver. I flere tilfeller innleder de ulike assosiasjonene også stemningsoverganger hos jeg-personen, fra fortvilelse eller uorden til mer stringente fremstillinger. På denne måten kan fortellerens kulturelle minne også fremstå nærmest som noe lindrende eller strukturerende for fortellehandlingen.

En annen tekst som ofte vender tilbake, er James Joyces modernistiske roman *Ulysses* (1922). Den tidligere nevnte bruken av «Fru Blom» utgjør i tankestrømmen et springbrett til ekteparet Leopold og Molly Bloom, som er sentrale figurer i Joyces roman. Ellers tar fortelleren et knippe av romanens formuleringer i sin munn, som jeg skal vise senere.

Stedene i teksten der språket er annerledes

Ut fra dette normalregisteret som fortelleren varierer over, er det noen viktige brudd i fortellingen. I situasjoner hvor jeg-personen fremstår affektert, endres vokabularet og syntaksen. Tendensen er tydeligst i omtalen av Penelopes sykdom, hvor fortellerens stemme tidvis blir sterkt patospreget. Den essayistiske stilen får i disse tilfellene trekk som kjennetegner muntlig form, som repetisjon og mindre presise eller spesifikke formuleringer.

... ofte med smerter i magen, og nå i ryggen, samt at hun hadde så lett for å glemme, dermed var vi redde for at hun hadde fått tilbake svulsten i hodet (187).

... hun hadde store smerter i ryggen, etter en tur til Italia, en uke i Italia, så var hun utblåst, og det forsto jeg, i sommer, nå var det sensommer eller begynnelsen på høsten og hun var syk, veldig syk, og lå hele tiden, og hadde smerter, og som min datter sa, hun var rotete, og jeg var redd for at svulsten som hadde vært i hodet, hadde kommet tilbake (Ibid.).

De mange repetisjonene i løpet av den større delen som utdraget inngår i, hvor fortelleren mer detaljert gjør rede for sykdomsbildet, bidrar til å bevare tråden i en ellers hoppende fremstilling. Dette fortellertekniske grepet er mer frekvent i muntlig fremstilling, for å bevare historiens stringens og forsterke betydning ved momenter. Det samme kan sies å skje i teksten som utdraget står i. Videre kan passasjen leses som et slags ekko eller repetitiv selvsamtale, ettersom den tidvis påfallende redundansen av repeterte motiver inngår i en muntlig tone som betoner fortellehandlingen og fortellerinstansen. Trekket er særlig påfallende som brudd fra tidligere, mer tekniske eller formelle fremstillinger fra fortelleren. Romanen rommer flere slike repetisjoner, og sammenkoblinger av denne typen opptrer med også større avstand enn i utdragene over.

Når identifiserbare ord og fraser blir gjentatt i nye kontekster, kan betydningen forsterkes, bli utvidende videreutviklet eller forbinde ordsammenhengene. Et godt eksempel kan leses i tilfellene hvor det sjeldne adjektivet «leptosom/-e» blir brukt både for å skildre ventende, vietnamesiske soldater på side 126 og siden Penelope og kreftpasientenes kroppslige forandring på side 181. Det uvanlige ordet konstruerer en forbindelse mellom de to situasjonene. På tross av en rekke ulikheter, fremhever intratekstualiteten i dette tilfellet de to situasjonenes delte elementer, som livsfare, venting, tappt individualitet ovenfor en uforutsigbar overmakt eller motstander (metaforisk forstått i kreften) og fellesskapet som de to gruppene har i hver sin prøvelse.

Syntaktisk variasjon påvirker eller virker parallelt med fremstillingen av handlingen, spesielt tydelig i forskjellen mellom samtalene underveis på handleturen. Dialogen med presten blir oversiktlig presentert, med avsluttede helsetninger og korte avsnitt som roer ned syntaksens flyt (18-19). Den alminnelige, sceniske fremstillingen, utgjør i PES et avvik. Samtalene med Oslokyklopen og skipsrederen, men også begravelsesagenten og oversettervennen, utgjør motsetningen, og normalen i PES. Felles i disse samtalene er sammenvevde replikker og innholdsmomenter, som i likhet med store deler av romanen varierer og tidvis forsterker intensiteten i framstillingen:

Ro, ro til fiskeskjær, nynnet jeg inne i meg, og han ristet på hodet: Jøss, sa jeg, vet du ikke det, det var overraskende, hvorfor det, nei, jeg trodde du visste så pass om din karakter,

min karakter, som kyniker, er det det jeg er, er det ikke det, spurte han, svarte jeg: Det er hund på gresk, sa jeg og ventet at han ville bli enda hardere i spadetrynet og at de trøtte øynene ville bli lysvåkne, han trakk pusten og sa: Er du der nå (45).

I utdraget følger vi jeg-personens samtale med skipsrederen – en bekjent fra tidligere. Den sammenhengende teksten lar hvert tilskudd bryte det forrige av, og blander tankestrøm, skildring, replikk og handlingsreferat. På denne måten forsterker syntaksen fremstillingen av jeg-personens irritasjon eller motvilje, som er tydelig i teksten før og etter møtet med skipsrederen. Mot slutten av utdraget blir spenningen tilspisset, med den underlige beskrivelsen «spadetrynet» før skipsrederen stiller det resignerte spørsmålet «Er du der nå». Utdraget står slik i sterk kontrast til romanens rolige partier, hvor setningskonstruksjonene er avsluttede og tydelige. Et viktig preg er at det nettopp er i møtene, som denne samtalen, at fortelleren øker tempoet og blir mer springene. Som ovennevnt ligner flere av samtalenes fremstilling på utdraget over, og da særlig den tidvis overveldende fortetningen av innholdsmomenter.

Den syntaktiske variasjonen kan i noen grad tilknyttes jeg-fortellerens emosjonelle tilstand, som blir påfallende i flere situasjoner. Han er nervøs for kykloper, erkekykloper og hans håndlanger, andres oppfatning av han, gaulende damer og andre forbigående som han ikke ønsker å prate med. Når han avslutningsvis støter på en svart hund uten eier, er glidningen en annen. Syntaksen er mer ordnet, som tidligere, men tempoet senkes betraktelig. Her bidrar særlig frekvente linjeskift til å betone pausen, som er farget av nøkkelordet «truende» (194). De mange variasjonene i ordvalg, syntaks og referensielt register kan slik leses i lys av både jeg-personens opplevelse/historie og fortellingens formidling.

Formidling

Fortellingen i PES bærer tydelig preg av formidling, som foregår på flere nivå. Jeg-fortelleren formidler sin erfaring som pårørende og sørgende, med både fagspråklig omtale av kreftens utvikling og intime betroelser til leseren om kreftens innvirkning på ektefellen. Andre innholdsmomenter i romanen blir presentert på en lignende, informerende måte. Som tidligere nevnt er gjennomgangen av Thereses gate grundig, og de historiske fortellingene er som regel både detaljerte og skildret med innlevelse. Flere av de refererte bøkene opptrer med kursivert, fullstendig tittel, og blir stedvis oppsummert eller rekonstruert med vekt på sentrale momenter. Her er særlig *Odysseens* handling tilbakevendende presentert, men tendensen er gjennomgående. Et viktig trekk ved disse fremstillingene er forenkling. Både litterære referanser og historiske anekdoter opptrer nemlig som regel i en enkel form,

tilgjengelig for den implisitte leseren av fortellerens tekst.

Fortelleren gjør også direkte henvendelser til leseren, og etterspør innlevelse, som i følgende eksempel om Napoleonskrigene:

Men hvem skulle de skyte på i all viraken, hvem er venn og hvem er fiende, det ville jeg ikke tenke på, jeg kunne ha gjort det, men det var antallet jeg ikke fikk ut av hodet – tenk selv på 600 000 mann, det er ufattelig mange. (58).

Avgjørelsen av «venn» og «fiende» står i sammenheng med fortellerens egne, uoversiktelige situasjon. I utdraget ligger imidlertid vekten på en annen, historisk krigssituasjon – nærmere bestemt Napoleonskrigene – hvor krigens omfang er betont. Krigens kaostilstand blir altså kommentert, og med dette formatet som springbrett inviteres leseren med på jeg-fortellerens spekulasjon med formuleringen «tenk selv». Innlevelsen i en slik stridssituasjon kan bære preg av en slags allianse, ettersom leseren blir invitert til å leve seg inn i scenarioet som jeg-fortelleren har etablert. Den passive observasjonen av et overveldende antall stridende eller stridsklare hentes opp igjen senere, når jeg-personen lever seg inn i trojanernes blikk på hellenernes mange skip som kom for å føre krigen beskrevet i *Iliaden* (159). Implisitt i begge tilfellene er den enes maktesløshet i en overveldende og kaotisk tilstand.

Romanens formidlende tone er konsekvent, og langt fra avgrenset til de eksterne tekst-referansene. Fortellingen i PES dreier seg om nettopp to sentrale motiver som utgjør parallelle konflikter i historien, nemlig Penelopes sykdom og fremtiden til eller endringen av Thereses gate. Penelopes sykdom må regnes som overordnet konflikt, men begge blir både direkte og indirekte formidlet, og deler også kontaktpunkter jeg skal komme tilbake til. Først er det imidlertid nødvendig å gjennomgå relevante momenter ved hvert motiv.

3.5 Sentralt motiv: Penelopes sykdom

Fortellingen om sykdomsforløpet blir foregrepet allerede i tittelen, som også oppsummerer fortellingens omdreiningspunkt. *Penelope er syk* tar form som en konstaterende helsetning, en løpende, uavsluttet presens. Tittelen impliserer slik nåtidighet, men fra det ekstradiegetiske tidsnivået fremstår Penelope allerede fra starten som en fortidig karakter. Den uklare formuleringen «syk» kan leses som en eufemisme, ettersom Penelopes alvorlig fremskredne kreftsykdom er et tilfelle som befinner seg i ytterkanten av hva «syk» som oftest betegner. Tittelen er altså uklar på flere måter, og uklarheten kan leses som et mulig frampek mot konsekvensene av sykdommen. Sykdomstilstand preges gjerne av usikkerhet, uforutsigbarhet

og avmektig avventing, og helsetningen rommer også denne ambivalensen.

I sin bok om paratekster, siterer Gerard Genette sin kollega Umberto Eco på at en tittel må grumse til leserens ideer, snarere enn å styre dem (Genette 2001: 92). Tittelen fungerer nemlig ofte som et referansepunkt, som med sitt betydningspotensiale bidrar til å åpne og/eller veilede lesningen. Navnet *Penelope* gir umiddelbar indikasjon på en mulig forbindelse til *Odysseen*, forutsatt av leserens kjennskap til Penelopeia i det antikke eposet. I den norske gjendiktingen fra Peter Østbye fikk ektefellen nemlig navnet Penelopeia, mens den engelske versjonen valgte navnet Penelope¹⁴.

Den mulige forbindelsen blir i romanen spilt med og styrket av at fortelleren formidler eller minner leseren om historien i eposet, i form av fragmenterte referat av viktige momenter og karakterer. Formidlingen foregår parallelt med en personlig gjenskriving. Fortelleren etablerer nemlig også sin personlige odysse, blant annet ved hjelp av kallenavn på karakterer underveis på handleturen. Fortellingen i PES skiller seg fra *Odysseen*, men både likhetstrekk og ulikheter er relevante for videre drøfting.

En sentral ulikhet kan leses i tittelen på de to tekstene. I *Odysseen* overføres heltens navn til selve reisen, som om helten Odyssevs og hans reise er det som ilegges mest vekt. Tittelen *Penelope er syk* vektlegger i større grad reisens ende og formål, ved å peke på den ventende ektefellen. I romanen utgjør nemlig derimot Penelopes reise et omdreiningspunkt som helten kretser om, rent konkret i den ytre handlingens sirkling om boligen. Med «reise» mener jeg da sykdomsforløpet, behandlingen og den forestående overgangen til døden. Oppmerksomheten er rettet mot Penelope, også når hennes nærvær er usynlig – dette er hennes tekst, gitt av ektemannens nedskrivning.

Fortelleren foreslår selv overlappende trekk som veileder leserens forbindelse mellom Penelopeia og Penelope, men det finnes også andre forbindelsespunkter i teksten. Penelopeia er i eposet omringet av friere, som oppholder seg i hennes hjem og venter på en endelig avgjørelse. I PES er frieren en personifikasjon, ettersom fortelleren hevder at «døden var i vår leilighet, den sto, uansett kjønn, i vår gang og ventet på henne, hadde jeg tenkt, eller på noen andre» (Sunde, 2017: 189-190). Bildet er uhyggelig, og kommer sent i romanen på et punkt hvor fortellingen bygger opp spenning rundt Penelopes sykdom.

Også varigheten i Penelopes sykdom ser ut til å overlappe i noen grad med eposet. Jeg-fortelleren i PES kan fortelle at «hun hadde hatt den i snart fire år» (180). Altså har

¹⁴ I det gammelgreske kildematerialet finnes to stavemåter, som har gitt de to ulike versjonene med det latinske alfabetet.

ektefellen stått ut med den dødelige sykdommen inntil det fjerde året – ikke ulikt Penelopeias oppholdelse av sine friere:

Saaledes holdt hun oss alle for nar tre aar med sit paafund,
men da aarstiders lovfaste løp det fjerde var kommet,
da gav en kvinde som visste beskjed, os nys om det hele.
(2.106–108 Homer, 1922).

Tiden er ikke et aspekt ved Penelopeias konflikt som ofte blir løftet fram, og dette er en detalj som kan gå ubemerket hen i lesningen av PES. Likevel, som jeg viser, kan dette forbindelsespunktet tilføre lesningen en spenning når leseren i romanens siste tidel får kjennskap til det. Når frieren noen sider senere blir presentert for leseren, kan vi også fortsette tankerekken på egen hånd: Penelope trenger hjelp til å befris fra situasjonen. Det ulykksalige i PES er at verken jeg-fortelleren eller andre er i stand til å avverge faren for denne versjonens Penelope.

Vitnesbyrd eller elegi?

Elegisk litteratur, om døde eller døende, inneholder ofte klare representasjoner av den/de omtalte. I PES fremstilles Penelope gjennom fortellerens minne – men opptrer ikke i løpet av historiens nåtid. Hun opptrer derimot indirekte, gjennom fortellerens erindringsfragmenter og selvsamtale. Mest intime blir skildringene først i siste tredel av romanen, hvor fortelleren også setter ord på frykten for kreftens utfall:

Så tenkte jeg på den magre skikkelsen til min kone, hun så ut som om hun kunne ha vært der, ikke tenk på det, men hun så ut som en straffange, langt under 50 kilo, på vei mot 40, valset flat av kreften, den hadde blitt hennes konsentrasjonsleir, sykdommen og cellegiften har fjernet kjøttet, og hun skjelver på hendene, krokrygget, uten rompe, men med et kraftfullt blick, for ansiktet gir ikke etter, heller ikke magerheten sitter i fjeset, håret er borte eller utvokst til noen pjuskete hårdotter, men blikket er sterkt, hun stråler, full av kreft så stråler hun, og er stadig vekk blendende vakker, syltynn, mager og langstrakt, men med en kraftfull utstråling på grunn av blikket, og det vakre hodet, alltid med rød lepestift, dolikokefal, selv med all lidelse, ikke et ord, hun klager aldri, jeg klager hele tiden (148).

I utdraget kommer leseren tett på den kreftsyke ektefellen, og her kan vi også se dobbeltheten i romanens stil. På den ene siden retter jeg-fortelleren innskutte kommentarer til seg selv, av typen «ikke tenk på det» når han er i ferd med å forbinde Penelopes sykdom med de tyske konsentrasjonsleirene, og hennes kropp med fangenes kropp. På den annen side glir

utdraget over fra en fortidig fremstilling til en fortelling i løpende presens: «... hun så ut [...] og hun skjelver ...». Når avsnittet nærmer seg slutten, er skildringene tett på den kreftsyke kroppen samtidig som fremstillingen også opphøyer ektefellens skjønnhet og livskraft. Bildet av Penelope som vi leseren møter, bærer slik preg av jeg-fortellerens oppfatning eller minne henne, som er varmt og idealisert. Sammen med «kraftfullt blikk» kan vi andre steder lese om hennes «store hjerte», «god stedssans» og «høy smerteterskel». Som Jorunn Økland har påpekt, fremstår Penelope som fortellerens bedre halvdel, i hans bilde (2018).

Fremstillingen av Penelope inkluderer også en egen stemme, som er konsekvent i sitt uttrykk og skiller seg fra fortellerens. Stemmen opptrer i form av typiske sitater av ektefellens kritiserende eller mer veiledende kommentarer, tilsynelatende spontant og assosiativt i historien. Slik gjenskapes stemmen til Penelope, som følger fortellingen eksplisitt til og med utsagnet på side 72: «Skulle ikke du være høflig i dag og bare gå rett til Adamstuen for å kjøpe brød og sushi». Utdraget, som belyser Penelopes vanligvis rettlede funksjon for jeg-personens reise, kan indirekte fortelle noe om fortellingens karakter. Innholdsmomentene «brød og sushi» er den tidlige erklærte, drivende motivasjonen for handleturen (10). Imidlertid kommer jeg-personen til sist på en tredje vare, snus, som er ment for Penelope (188). Når han i utdraget «siterer», eller gjenskaper Penelopes stemme, bidrar fraværet av varen som kun er ment for henne til å signalisere at de tidligere sitatene sannsynligvis er rekonstruert av jeg-fortelleren.

Rekonstruksjonen av Penelopes stemme kan foregå på to nivåer. Enten kan den fortidige, opplevende instansen leses som rekonstruerende - tilfellene hvor Penelopes stemme bryter inn er som oftest skildret med nærhet til historiens nivå. Det er på den annen side åpent for at rekonstruksjonen foregår på det ekstradiegetiske nivået, og at Penelopes stemme hovedsakelig gjenskapes i og med fortellingen. På disse måtene kan stemmen leses som del av et utvidet vitnesbyrd. Uansett bærer rekonstruksjonen preg av ambivalens, mellom de ulike tidsnivåene og mellom erindring og konstruksjon.

Det er flere viktige momenter som er ukommentert eller tilbakeholdt for leseren. Foruten fortellerens kjennskap til Penelopes følelsesliv og deres samliv, og sitatene som gir innblikk i talemåten hennes, er hovedsakelig Penelopes mat- og drikkepreferanser omtalt. Sushien som fortelleren skal handle inn utgjør et ambivalent gode som, sammen med vin og mat generelt, bidrar til å synliggjøre og legge vekt til den svekkede matlysten hos kreftpasienten Penelope (187+189). Yrkeslivet hennes og andre identitetsmarkører som interesser er derimot utelatt, bortsett fra den bevarte barnetroen (160). Fortelleren gjentar hovedsakelig at hun leser aviser, drikker te og ligger på sofaen i hjemmet:

Jeg tenkte på min syke kone, ville hun orke å ha besøk i kveld, nei, det var vel jeg som blandet sammen med en annen kveld, en tidligere kveld, nå var hun så dårlig at hun lå hele tiden på sofaen og bare orket å lese aviser, hun orket ikke å lese bøker (128).

Flere utdrag jeg har inkludert, viser sammenblandede tidsnivåer – her fremstår de forvirrende også for jeg-fortelleren. Denne tendensen er relevant å lese i lys av fortellingens tematikk. I antikkens Hellas var sykdom forbundet med mystiske krefter, og mystikken lever videre i språket vårt¹⁵. Et sykdomsforløp er som oftest uforutsigbart, og både sykdomsrammede og pårørende kan oppleve mangel på kontroll. I nyere tid er stadig flere sykdommer kartlagt og i større grad «forutsigbare». Dette gjelder ennå ikke kreft, som tross mer presise prognoser og andre medisinske framskritt fortsetter å være en sykdom som kan være uforutsigbar å leve med og dødelig. I denne sammenhengen er sammenblendingen av tidsnivåer påfallende. Også for den syke, vekslende mellom kreftbehandling, smerter og hvile, er det sannsynlig at tiden flyter ut.

Ved siden av trekkene som minner om elegi, rommer fortellingen andre trekk ved vitnesbyrd. Jeg-fortelleren gir i løpet av romanen innforlivet kjennskap til pårørendesituasjonen, med utførlige fremstilling av behandlingsformer, parafraserte beskjeder fra kreftlegen og innblikk familiens egne, parallelle prosess. Ved siden av det øvrige preget av formidling i fortellingens tone, fremstår Penelopes sykdomshistorie som noe fortelleren har ønsket å gi innblikk i. Vitnesbyrdet i *PES* kan også regnes som en patografi, altså en personlig fortelling om sykdom. Denne siden ved romanen har Linda Hamrin Nesby kartlagt og diskutert i sin artikkel om sjangeren¹⁶.

Vevet sammen: samtid og osmose

Romanen rekonstruerer i noen grad *Odysseens* persongalleri, dramaturgi og handlingsmomenter – og tilfører energi og skjebne/alvor til den svært alminnelige handleturen. Ved å videreføre denne logikken, åpnes også for undersøkelse av muligheter i jeg-fortellerens handlingsrom. Forbindelsen med den klassiske fortellingen åpner nemlig for at denne romanens Odyssevs-rekonstruksjon kan gjøre *noe*, altså i overført forstand å vende tilbake for å befri sin kone fra den metaforiske beileren, Døden.

Jeg kunne ikke slutte å tenke på hun som lå hjemme på sofaen og var full av medisiner og full av angst og at det var ikke noe jeg kunne gjøre, annet enn å handle for oss begge, det var helt

¹⁵ Arbeidet med å kartlegge språk for sykdom, har siden Susan Sontags *Illness as metaphor* (1978) vært i utvikling, og er relevant også for å forstå språkføringen i *PES*.

¹⁶ Kile Utgitt i tidsskriftet *Edda*. https://www.idunn.no/edda/2019/01/patografien_som_genre_og_funksjon_.

forferdelig, og det var sikkert mye hun ikke fortalte meg, som om hun skulle skåne meg, selv om jeg spurte hele tiden, men hva skulle hun si, eller hva kan man si når alt går av hengslene, og alt det fryktelige som kommer blir dyttet vekk, eller sett forbi, om ikke forsøkt glemt eller utsatt, så lenge det går an å utsette det (176).

På dette punktet vet leseren at Penelope ligger der hjemme og venter på jeg-personens hjemkomst, i historiens nåtid (174). Utsettelsen er påfallende, når Penelopes gjenværende tid direkte blir kommentert flere ganger i følge med intensivering av erindringsfragmenter i siste del. Dessuten har jeg-fortelleren innrømmet sin avmakt for leseren, at han var ute av stand til å gjøre annet enn å handle og komme hjem. Derfor, for å undersøke hva som kan utgjøre fortellerens «skarpslepne sverd», hans reddende mulighet, må analysen hente opp tidsperspektivet igjen.

Fortelleren kommer nær sin fortidige jeg-instans når «alt går av hengslene», og da sannsynligvis også tett på det som står på spill. I løpet av bokens siste tre-/firedel kan det se ut til at også tiden har gått av hengslene, etter at fortelleren gjennom erindringsfragmenter, som bryter opp sykdomsforløpets linearitet, har mant frem en kompleks «samtid» av ekteskapets delte liv. Denne samtiden, eller ikke-tiden, som de sammenstilte minnene skaper, blir skiftevis avbrutt eller oppholdt av andre innskudd – observasjoner, refleksjoner, og annen springende tankestrøm tilskrevet historieplanet. Innskuddene fra tidsnivåer før kreftdiagnosen presenterer hovedsakelig dypt personlige og betydningsfulle erindringsfragmenter fra ekteparets delte liv. Penelopes siste fødsel føyes i løpet av disse sidene sammen med kreftbehandling og den endelige beskjeden fra kreftlegen. Minnet blir etablert på en måte som alluderer generasjonsskifte og kretsløp, når datterens gulsott ved livets begynnelse blir ført videre til morens gulsott ved livets slutt (179).

Samtidsfeltet etableres parallelt med en stigende spenningskurve mot et vendepunkt som forblir utsatt. Fra erkjennelsen av at kreftlegen har gitt opp behandling (172), via det uhyggelige frampeket i telefonsamtalen med datteren og til personifikasjonen av døden på (189-191), signaliserer fortelleren på en rekke måter Penelopes uunngåelige dødsfall. Strømmen av erindringsfragmenter mellom disse sidene veksler også innom kritiske perioder eller øyeblikk i sykdomsforløpet, hvor operasjonen likevel gikk bra og hun likevel tilfrisknet (180-182). Fortellingen konstruerer slik her en rytme mellom håp og fortvilelse, i innsirklingen mot sykdommens utfall.

Mangfoldet av diegetiske nivåer ser ut til å skape et uklarhetsforhold for fortelleren, som tidligere vist ser ut til å tvile på sin egen hukommelse.

På den annen side utgjør fortellingen, eksplisitt nedskrevet, en bevart forestilling om Penelope som er overført til et skriftlig medium. Denne medieringen innebærer også et minne om ektefellen som bevares uavhengig av jeg-fortellerens eksistens (eller minne), en framtid som kan leses alludert med den mørke hunden, toget som skal reise og trekkfuglen, svarttrosten, som ennå ikke har flydd (189). Verden er muligens gått av hengslene, men i skriftens ikke-tid eller samtid bevares Penelope gjennom en rekke betydningsfulle minner.

Overført fra fysikkens begrepsapparat betegner osmose spredning av ett stoff i et annet, en effektiv sammenblanding. I menneskekroppen er denne prosessen vannbåren. I analysen av Penelopes egenskaper og stemme som de opptrer hos jeg-fortelleren, vil begrepet bruke som samlebetegnelse på fenomenet.

Penelopes fravær på det diegetiske og ekstradiegetiske nivået blir substituert av fortellerens inderlige fremstilling, og han maner frem en silhuett, et ansikt og en stemme hos ektefellen. I fravær av Penelopes karakter og stemme, rekonstruerer jeg-personen egne, som i første tredel jevnlig avbryter tankestrømmen. Dette minnet, eller rekonstruerte sinnelaget, fremstår ambivalent og tidvis ukontrollert, som når stemmen hennes for andre gang og tilsynelatende ufrivillig bryter med jeg-personens tankestrøm: «... en virkelig høker, du drømmer, kom det en gang til, og jeg lukket øynene og tenkte mitt» (36). I forlengelse av minnet om Penelope bærer jeg-personen på motsetningsfulle elementer, når Penelopes aversjon mot rykter og oppstrammende veiledning flyter inn i hans egne tankerekker.

På side 72 gjør jeg-fortelleren rede for Penelopes stemme, som er i ferd med å svikte. Senere er det ingen kommentarer som eksplisitt blir knyttet til henne, på verken det diegetiske eller ekstradiegetiske nivået. Fra dette punktet (eller senere, som jeg skal komme tilbake til) er altså jeg-personen i en forstand alene om å regulere avstikkerne og opprettholde reises framdrift. For resten av fortellingen overtar eller gjenskaper jeg-personen, på egne premisser, denne delen av Penelopes funksjon, men tonen er uhyggelig og ser ut til å innebære sammenhengen av hennes fravær. Avbruddene tilbake til fortellingen i romanens siste tredel følges av frysninger på ryggen eller: «nedforheten som ristet i meg, eller som rant gjennom meg» (191).

Den underforstått ufrivillige eller avmektige tausheten bidrar til å etablere en overlapping mellom ektefellene. Ifølge fortelleren svikter stemmen til Penelope på grunn av den fremskredne kreften. Selv opplever den fortidige jeg-instansen frustrasjon over egen taushet i flere møter og forbipasseringer (109). Dessuten lever jeg-personen seg inn i perspektivet til Penelope avslutningsvis, gjennom sanselige assosiasjoner:

... ved å blåse opp overleppa, så kom jeg på at jeg hadde glemt å kjøpe snus til henne (188).

... jeg fikk plutselig en rar smak i munnen og tenkte på hennes munn og det å bli strålt gjennom hodet (189).

I utdragene er det Penelopes munn som den fortidige jeg-instansen lever seg inn i, passende sammenheng med stemmen han målbærer på andre steder. Tolkning kan imidlertid også vise andre sider ved den intertekstuelle Penelope, som jeg-fortelleren gir liv til. I *Odysseen* har Penelopeia en viktig rolle i konflikten på Itaka. Veven hun sverger på å fullføre for sin svigerfar, har som funksjon å legitimt utsette nytt ekteskap – som nevnt, fungerer trikset i flere år. I *PES* kan det se ut til at fortelleren har tatt opp denne utsettende egenskapen.

Penelopes vev kan leses rekonstruert i denne heltens tekst. Tilfellet er påfallende iogmed at roten til *tekst* etymologisk stammer fra *vev*¹⁷. Både historien og den løpende skrivehandlingen utvikles i rykk og napp, med avstikkere og pauser. Ved slik å stadig «rykke opp veven», eller forlenge vitnesbyrdet om det dødelige sykdomsforløpet, skyves den endelige avslutningen stadig framover. Dynamikken kan gjenfinnes i historiens jeg sin stadig vekslende oppmerksomhet, mellom sanselige og idémessige momenter, som avbryter, utvikler eller utsetter tankerekker. Det kommer også til uttrykk i selve progresjonen, og blir påfallende ved den siste tredelens senkede tempo:

Men på dypet, hva visste jeg hva hun holdt på med på sitt dyp, visste jeg det, eller hadde jeg tenkt på det at hun var livredd, og jeg tenkte igjen på Davids salme, «Herren er min hyrde, meg fattes intet, og han skal følge meg gjennom dødsskyggens dal» - var hun der nå i tankene, hjemme på sofaen, full av smerter og full av ren angst, for å dø, ja, rett og slett for å dø, det visste jeg ikke, men det skulle ikke forundre meg om hun nå var der i slike tanker alene, uten meg, da burde jeg få opp farten.

Jeg lente meg mot den hvitmalte porten og kunne kjenne treverket mot ryggen, to skjærer fløy over Stensgaten, og over dem igjen en flokk med stær, trodde jeg det var, ... (177).

Utdraget er det mest påfallende eksempelet, men kan leses betegnende for fortellingens uregelmessige, rykkvise progresjon. I utdragets første avsnitt skaper fortelleren truende og religiøst ladde bilder som skaper innlevelse med Penelopes mulige dødsangst. Til slutt konkluderer avsnittet med en erkjennelse av hans egen betydning for ektefellen på dødsleiet, som trøst og selskap. Her ligger det en alvorlig fordring, som fortelleren ser ut til å ta innover

¹⁷ Ifølge Roland Barthes, i det tidligere omtalte essayet «Fra verk til tekst» (Barthes 1977: 159).

seg. I denne sammenhengen blir det påfølgende avsnittet påfallende. Overgangen til nytt avsnitt skjer uten kommentar til den avsluttende konklusjonen i forrige avsnitt. Tross den ferske erkjennelsen på historiens tidsplan fortsetter jeg-instansen utsettelsen – på vei over i en ny distraksjon. Slik rykkes veven opp igjen, og fortelleren imiterer Penelopeias utsettende strategi.

Som E. D. Karakantza kommenterer i sin artikkel om Penelopeia i eposet, ser det ut til at helten Odyssevs finner styrke ved å se til henne og sitt hjemland, når han er på øya Ogygia med Kalypso (1997). Slik kan Penelopeia leses som en styrkende faktor for helten, som del av det målet som driver reisen. Denne faktoren er imidlertid annerledes i *PES*, og henger sammen med både utsettelsen og fortielsen som preger jeg-fortellerens reise og gjenfortelling.

Romanen avsluttes også i tråd med denne fremstillingen, uten direkte kommentarer til utfallet eller etterspillet – men derimot i en annen overlapping med Penelope slik hun fremstår for fortelleren: med kjærlighet for vannet. Avslutningen kommer etter en passasje som dveler ved vannets egenskaper og verdenshavenes innhold, utbredelse og sirkulasjon. Ved siden av å markere nærhet med Penelopes perspektiv, bidrar fortellingens avsluttende sider til å angi en mulig forsoning med fortellerens andre drivende konflikt. Denne andre konflikten dreier om det neste sentrale motivet, nabolaget som er i endring.

3.6 Sentralt motiv: Nabolaget i omveltning

Fortellerens redegjørelse for Penelopes sykdom blir fulgt av en annen konflikt, som utvider perspektivet fra ekteparets familie til nabolagets videre skjebne. Thereses gate, hvor fortelleren og Penelope bor, er i endring.

Forandringen av nabolaget kommer til uttrykk på flere måter. Den konkrete endringsprosessen blir beskrevet direkte på flere steder. Fortelleren gjør jevnt rede for både bestående, tilkomne og tidligere elementer i gatens løpende integrasjon. Med elementer mener jeg her beboere eller ansatte, butikker, spisesteder, bygningsmasse og andre materielle trekk.

Ivaretakelsen av det materielle, som kommer særlig til uttrykk i passasjen om snublesteinene satt til minne om norske, utleverte jøder under andre verdenskrig (146). Jeg-fortelleren kjenner steinenes plassering og bakenforliggende historie, og inndragelsen forutsetter den norske offentlighets minneserklæring etter krigens slutt – steinene i seg selv er

fysiske representasjoner av et offentlig minne. Snublesteinene i *PES* er imidlertid skrappt opp uten å ha blitt rehabilitert i fortelletiden. Den manglende ivaretagelsen indikerer dermed på den annen side også kollektiv glemsel, lettsindighet eller lignende (147). På denne måten kan snublesteinene leses tvetydig og ambivalent – mellom minne og glemsel, med assosiasjoner til begge.

Den konstruerte forbindelseslinjen til verdenskrigens og etterspillet Norge er del av en større utviding av tidsperspektivet, og i noen grad stedsperspektivet. Endringen av Thereses gate framstilles vekslende med vestlig krigshistorie, mytisk-historiske slag, litteratur og forestillinger om naturkrefter som ligner pseudoreligiøse verdisystemer. I dette romanens felt av samtidighet mellom de ulike historiske nivåene, blir ekteparet Penelope og fortelleren sine personlige problemstillinger utvidet til grunnleggende, allmenne problemstillinger. Sentralt er aksene mellom liv og død, gammelt og nytt, eller minne versus glemsel, som går igjen som ledemotiv. Jeg-fortellerens ulike roller er også vekslende betont og satt i spill.

Gammelt og nytt

I løpet av omvisningen og formidlingen av gatas historie, inkluderer fortelleren en rekke anekdoter om historiske skikkelser som har vært eller er tilknyttet gaten. Av disse er flere forfattere, med et vidt tidsspenn mellom Sigrid Undset og den samtidige «Osloforfatteren¹⁸». Til det metonymiske feltet for «det gamle», hører gamle eller forhenværende butikker, tradisjonelle håndverkere eller matsteder, den nærliggende kirkebygningen som er forbundet med «kirketjeneren» og annet historisk til. Jeg-fortelleren gjør også et poeng ut av forskjellene mellom de passerte bygningsfasadene, som et antropomorft utsmykket takskjegg i motsetning til de nye og nyrestaurerte boligene som «lukter penger» (126).

Som del av «det andre», det nye og annerledes, identifiserer jeg-fortelleren først FrP-ere, representert av Oslo- og Hamarkyklopen. I møtene med kyklopene er det verdisystemet deres som blir påpekt, og som ser ut til å utgjøre grunnlaget for jeg-personens motvilje. Kyklopene i historien fremstilles som rasistiske og kyniske – et trekk som også knyttes an til skipsrederen. Senere i romanen opptrer andre grupper med mer komplekse motsetninger til jeg-fortellerens verdisystem. Flere av gruppene er fremstilt som nye, ukjente eller fremmede, og noen opptrer ikke direkte i historien. Den ukjente mengden prostituerte, fordelt på områdets tyvetalls hemmeligholdte eller diskrete bordeller, er blant flere tilflyttere som heller ikke fortellerens ryktenettverk kjenner til (121). Et annet eksempel er den usynlige

¹⁸ Sannsynligvis Lars Saabye Christensen (121-122).

overmakten som plasserer blomsterpottes og endrer gatens infrastruktur uten innbyggernes samtykke. Denne vil presenteres mer grundig i neste delkapittel.

Barnevogner opptrer tilbakevendende gjennom romanen, og samtlige av de unge foreldrene er fremstilt som fremmede, uten navn. Gruppen kan representere nytt liv, både som tilflyttende og som en kommende generasjon beboere – tilsynelatende uten kontakt, kjennskap eller interesse for «det gamle». Jeg-fortelleren tenderer mot å homogenisere gruppen, særlig når de beveger eller oppholder seg i flokk. Generelt tilskrives gruppen mer allmenne eller jordnære verdier (kaffe, snus, fotball), i implisitt og delvis eksplisitt motsats til fortellerens eget verdisystem (109). De nye og ny-allierte beboerne fremstilles som uvitende om det gamle, på samme måte som fortelleren er uvitende om eller ikke verdsetter på samme måte, deler ved det nye.

I historien kan vi se at muntlig dialog utgjør et medium for utveksling (ved siden av fortellingens egne skriftlige kommunikasjon med den implisitte leseren). Historiens jeg-instans uttrykker flere ganger ønsker om kontakt, med både kjente og ukjente. Kontakten han forestiller seg kan være ensidig, som den tilbakevendende impulsen til å rope ut om forfatternavn og antikk gresk kultur (109). Et annet påfallende møte i romanen er møtet med studentene, utenfor og inne på den trange Joker-butikken. Scenen hvor fortelleren følger etter de unge studentene inn på Joker, bærer preg av både interesse og ønske om kontakt. Slik kan jeg-fortelleren samtidig regnes som en mediererende figur, kjent med det gamle og i forsøkt eller ønsket kontakt med det nye eller fremmede.

Thereses gate, utvidet med det omkringliggende nabolaget, er slik åsted for en utveksling mellom det gamle og det nye.

Krigsmetaforer og symbolske fellesskap

Det materielle aspektet ved forholdet mellom nytt og gammelt, endring og bevaring, blir tidlig etablert, når fortelleren bemerker at de nye blomsterpottene ligner «tønnegriller» (9). Senere gjenopptar fortelleren blomsterpottene.

... før var det parkeringsplasser her oppe, etter mye klager hadde de som bodde her fått beholde parkeringsplassene, nede hos oss var det bare parkerte blomsterpottes med røsslyng i, de stakk opp av pottene med lange og tynne stilker som i starten hadde grønne og rosa blader og knopper.

Vi hadde tapt slaget hos oss (57).

Begrepet om «slaget» er en av flere tilbakevendende krigsmetaforer, parallelt med anekdoter om krigshistorie. Fortellingen inndrar verdenskrigene og andre sentraleuropeiske og nordiske

slagvekslinger, mer utfyllende eller via anekdoter. De mange skildres relativt nøytralt, og knyttes opp mot familiens historie.

Krig er dessuten assosiativt forbundet med norsk litteratur gjennom jeg-fortellerens inndragelse av *Granatmannen kommer*, av Paal Brekke (1965). Som innledning til omtalen av Brekkes diktsamling, samt miner og granater, stusser jeg-personen ved en ukjent stein inntil fortauskanten (76). Som med blomsterpottene, blir steinen fokusert samtidig med at jeg-fortelleren hevder at den ikke hører til, eller er nyankommet i nabolaget. Boliger er under renovering, snublesteiner blir skrappt og butikker skiftes ut - og i tillegg dukker det opp både stygge blomsterpottes og tilfeldige steiner. Sammen bidrar disse momentene til å svekke den materielle stabiliteten ved nabolaget. Ettersom disse ulike momentene har flere ukjente årsaksforhold, fremstår situasjonen både uforutsigbar og i noen grad avmektig for gatens beboere (og slik jeg-fortelleren).

I utdraget om «slaget» er engasjementet utvidet fra fortellerens personlige sfære. Snarere kan nok det forente «vi» leses som et fellesskap med andre naboer samlet om saken, ettersom uttrykket står i sammenheng med «de», naboene lenger oppe. Slagmetaforen tar slik del i konstruksjoner av symbolske fellesskap mot eller med kreftene som driver endringen av gata.

Det var ingen av de jeg snakket med, alt fra innehaveren av Adamstuens antikvariat, forskjellige butikkansatte, tilfeldige bekjente, til og med Oslokyklopen, som ante hva som skulle skje med vår gate (112).

I dette sitatet vektlegger altså fortelleren «vår», at gaten på noe nivå er eid av dens beboere. Grensen for jeg-fortellerens «vår»-gruppering ser imidlertid ut til å være Oslokyklopen, som gjennom formuleringen «til og med» fremstår ambivalent. I motsetning til det forrige utdraget, kan vi se at omtalen denne gangen legger vekt på noe annet. Krigsmetaforene er nedtonet, og jeg-fortelleren fremstår heller opptatt av naboene sine. Samtidig står diskusjonen fortsatt i sammenheng av de tidligere etablerte krigsmetaforene – og senere slag som kan ligge på jeg-fortellerens horisont. Utviklingen er påtagelig. I dette utdraget fremstår nemlig det kommende, eller det nyes bevegelse, som i noen grad uforutsigbart, uavvendelig og uutgrunnelig.

Naturens elementer – essensialisering av gammelt og nytt

Jeg-fortelleren utvider sine personlige konflikter, som vist ved hjelp av krigsmetaforer, men også ved hjelp av andre grep. Romanen rommer nemlig passasjer om naturkreftene og mystikk forbundet med dem, som utvider historiens kulturelle sammenheng

i enda større grad. Passasjene vender som regel assosiativt tilbake til jeg-fortellerens sammenheng, og bidrar til at romanens helt partikulære historie blir stilt i sammenheng med noe mer universelt menneskelig.

Blant de litterære anekdotene sine, finner fortelleren erfaringer og verdier, som grenser til eller overlapper med egne. Et viktig eksempel er det erklært litterære forbildet, den tyske Walter Benjamin: «Det som er konkret bestandig, som den materielle verden, i hans svevende tilstand, ga ham en type trygghet, tenkte jeg» (133). Utdragets forklaring av og innlevelse i Benjamins behov for materiell kontinuitet i omgivelsene er på denne måten rotfestet i det grunnleggende godet, trygghet. Benjamins trussel mot trygghet var nazismen, som totalforandret hans hjemland og drev han på flukt. Den «svevende» tilstanden kan leses mot fortellerens egne, drømmeaktige tilstand, som han flere ganger kommenterer. Drømmetilstanden kommer blant annet til uttrykk i spekulasjonene rundt kulturhistoriske fortellinger:

... og det var som om jeg kunne føle at havet lå rett bak meg og at den vinden som løp opp bak nakken min, var antikk, det var den samme vinden som hadde ført de greske snekkene til Troja, hvor mye av den gamle vinden var fortsatt her, eller hvor mye av den gamle sjøen var i havet, og månen, som Kristus måtte ha sett i Getsemane og Sokrates i Aten, Shakespeare i London, og Bach i Leipzig, som fortsatt var der oppe, og luften vi puster i ... (140).

Bildet som presenteres for leseren, er både sanselig og springende. Vi blir ført til ulike historiske steder, og det forbindende er elementene vind og vann. Vind og vann er omskiftelige, dynamiske elementer innen den antikke naturvitenskapen – og oppfatningen utgår fra et system av essensielle egenskaper. Utdragets spekulasjon i vinden og vannets kontinuitet kan derfor synes paradoksal. Tidligere har fortelleren angitt jorden som element for lagring, gjennom Baudelaire: «Mitt hode er som en kommunal kirkegård¹⁹» (42). Spekulasjonen i utdraget over fortsetter inntil hva jeg har lest som en mulig avvisning eller konklusjon, gjennom frasen «jeg er helt på jordet» (141-142). Formuleringen er repetert i tre versjoner, og den muntlige eller affektive tonen skaper nærhet med historiens jeg-instans. Repetisjonen avbryter den assosiative tråden som er bygget opp i utdraget over - og det muntlig konvensjonaliserte bildet «helt på jordet» bidrar til en mulig kontrast. Det er påfallende at jord tar del i å avvise en tankerekke om vann og vind, men også tvetydig og vanskelig å avklare. Selve inndragelsen av elementer er uansett interessant.

¹⁹ Linjen kan sannsynligvis regnes som en omskriving av linjer fra «Spleen», i *Les Fleurs du mal* (Baudelaire 1857).

Jeg har tidligere nevnt samtid som en opphopning av ulike tidsnivåer. I utdraget over fremstår fortellerens tidsoppfatning lineær, med avklart avstand til de historiske skikkelsene. Fremstillingen vektlegger avstand i tid, men denne og andre passasjer konstruerer samtidig fellesskap med andre tiders mennesker, hvor blant annet forståelsen av naturens elementer utgjør et symboltungt referansesystem. Den mulige tilslutningen eller tilhørigheten trenger derfor ikke nødvendigvis kun være bundet til noe fortidig. Snarere kan dette symbolpregede språket skape tilhørighet i uavsluttet samtid, fellesskap med andre tiders mennesker. De tvingende kreftene for endring, som vannet og vinden kan sies å utgjøre her, opptrer også som felles referanser delt av alle mennesker, og noe som forbinder fortelleren med de store, historiske personlighetene han navngir i utdraget. På samme måten stilles fortellingens historie om livet og døden i sammenheng med andre tiders beretninger om samme tematikk.

Det mulig mytiske feltet for naturelementer følger fortellingen inntil siste side, med egne spenningsmomenter. Konfliktlinjen får et høydepunkt i fantasiene om bølgen som river med seg deler av Oslofjordens kystlinje og oversvømmer hovedstaden, hvor altså den stabile, materielle kontinuiteten blir tildekket, ute av syne, eller vasket vekk (135). Bølgen kan leses med et flertydig betydningspotensial, som både symbol på fare og tilvirker av endring, del av et element hvis sentrale egenskaper er forbundet med endring og litterært motiv som muliggjør en rekke intertekstuelle forbindelser.

Vann i mange former følger fortellingen, fra start til slutt. Dette kommer til uttrykk i bilder av rennende vann og det stadige regnet, som er vekslende i intensitet og nærvær i fortellingen. I fortellingen som helhet er vannets mange former jevnlig til stede, og slik forsterkes en metonymisk sammenheng mellom vann-bildene. Destabiliseringen av gatens infrastruktur og innhold, kan sies å tilføre det litterære stedet vannlignende egenskaper – trekk som underbygger en konstruert forbindelse med *Odysseens* sjøreise. Avslutningsvis i fortellingen er imidlertid reisen ikke ferdig, men snarere stadig i omløp. På dette punktet er gatas karakter i overensstemmelse med universelle, elementære «krefter».

Glemsel og uvitenhet

Romanens tekst, slik den er nedskrevet av jeg-fortelleren, representerer et lagret minne, men leseren av *PES* blir jevnlig minnet på at minnet er ustabil. Hukommelsen til jeg-fortelleren utgjør informasjonsbasen hvorfra historien blir hentet, og fremstår overbetont i fortellingens konstruksjon. Den mulig forestående glemselen kan leses i sammenheng med jeg-fortellerens alder, hans stadig mindre nettverk i gaten, den reduserte kjennskapen til nye forretninger og gjennomreisende. I tillegg utgjør altså fortellerens eget minne en trussel, som

skaper spenning ved hans forsøk på å gi liv til den døende Penelopes minne.

Erindringene i fortellingen fremstår ikke som krystalliserte minner, men snarere som selektiv og feilbarlig rekonstruksjon. I rekonstruksjonen ligger også muligheten for forglemmelse og glemsel, som er bemerket på noen steder. På denne måten avhenger fortellingen og dens historie av jeg-fortelleren, en betingelse som ofte er påfallende i *PES*. I samsvar med minnet om Penelope, strever han tidvis med å huske historiske detaljer og endatil navnene som står preget på snublesteinene nedfelt i asfalten. Det ustabile minnet fører også til at eksterne tekster blir presentert med feil, også fra den sentrale *Odysseen*:

«Frist ikke, gjeve Odyssevs, aa trøste meg her for min dødslodd.

Bedre det tykkes meg nu å tjene paa jorden en herre
ringe og fattig på gods for kummerlig lønn enn aa raade
nede i Hades som ypperste drott over alle de døde.
(11.488–491 Homer, 1922).

Odyssevs møter Akilles i dødsriket, hvor hadde jeg lest det, var det i *Aeniden*, det husket jeg ikke, og han hadde svart, slik jeg husket det, det husker jeg, men ikke hvor jeg hadde lest det, at det å være død, var helt meningsløst, heller være slave av den usleste typen enn å være død - jeg kom ikke på hvor jeg hadde lest det, jeg måtte slå også dette opp når jeg kom hjem (Sunde, 2017: 162–163).

Jeg-fortelleren refererer her til *Aeniden*, verket nedskrevet av den romerske poeten kjent som Vergil. Som utdraget fra *Odysseen* viser, er derimot opphavet å finne der. Sammenblandingen er nærliggende, ettersom Vergil sitt epos er modellert etter Homer sitt, og tar utgangspunkt i den samme, mytiske krigen. Den oppstykkede fremstillingen av *Odysseen* er begrenset, til forenklet fremstilling av handlingsforløpet som også kan implisere at fortelleren har sviktende kjennskap til detaljene i eposet. Muligheten er imidlertid ambivalent, og motstrides av mer detaljerte partier.

Trusselen om glemsel er imidlertid ikke avgrenset til jeg-fortelleren, men opptrer i det utvidede feltet for gatens beboere, samtidskulturen og som en lovmessighet lik naturkreftene. Jeg-personen interagerer med flere karakterer som fremstår kjent med hans «gamle» kultur, men av disse er flere aldrende, som Nestor, Døden og oversettervennen. Selv det ikoniske forfatternavnet Shakespeare og antikk kultur er ukjent for kynikerne, og har tilsynelatende kun verdi for dem som deler av et forenklet symbolregister. Tendensen kan dessuten i noen grad forbindes til studentenes delte referanser, som rommer forenklede versjoner av offentlige personer og hovedsakelig samtidige figurer. Studentene er imidlertid også ladet

med en rekke positive konnotasjoner, siden de blir presentert i forbindelse med universitetet og på denne måten opptrer som mulig framtidige forvaltere av jeg-fortellerens verdisystem, litteraturen. Ambivalensen kommer til uttrykk blant annet i det innledende møtet, hvor jeg-personen spekulerer i hvorvidt de snakker om «Dante, Shakespeare, Dr. Johnson, Lord Byron, Goethe», eller mer samtidige kulturfenomen som fotball og Facebook (149).

Sammen med sviktende personlig og kollektiv hukommelse, fremstår jeg-fortellerens lokale kjennskap og utvidete informasjonsnettverk også sviktende.

Han glante på meg idet trikken dundret forbi, han satt sammen med en dame som jeg ikke kjente, hvor mange kjenner jeg i denne gata, og hvor mange bor det her, med sine sideliggende gater fra Bislett til Adamstuen, jeg rundet hjørnet, det var en butikk, jeg ante ikke hva slags butikk, før hadde det vært en videosjappe, men nå, det ante jeg ikke, jeg stirret på den lukkede døren for å se etter (121).

... jeg kom til å huske på en dame som bodde der og som jeg så vidt kjente, som døde etter en ferie i Tyrkia, var det ikke Tyrkia, men jeg fikk aldri greie på hva hun døde av eller ble syk av (200).

Jeg-personens krets av kjente og oversikt i gaten ser i utdragene ut til å ha blitt redusert. Ikke bare personer, men også butikker er forandret og ugjenkjennelige. Informasjonsnettverket som tidligere har vært demonstrert, fremstår også indirekte svekket eller mindre, ettersom fortelleren ikke vet «hva hun døde av eller ble syk av». I utdraget over har han tilsynelatende ønsket å få «greie på» dødsårsaken. Formuleringen er uklar, men indikerer noen form for undersøkelse. Sannsynligvis kan derfor den fortsatte uvissheten forklares og forbindes til informasjonsnettverket og dets mangler.

Uvitenheten, som også kan leses som sviktende eller redusert agens og eierskapsfølelse, preges også av en betont fremmedgjøring. Selvfremstillingen kan i noen grad likne bildet som blir konstruert av Leiv Eriksson og vikingene i Amerika. Her lar fortelleren frasen «den nye verden» bli betegnende for det ukjente. Det ukjente opptrer her delvis truende, og fordriver vikingenes forsøk på å etablere seg, «... liksom de kom ifra en for gammel verden som ikke tålte den nye verdens hemmeligheter» (120). Formuleringen kan minne om verdisystemene som jeg-fortelleren har angitt hos andre, som penger og stammen hos kynikerne, materielle goder og sportslig/samtidskulturell adspredelse hos de nybakte foreldrene. I passasjene som tar for seg foreldrenes samtidskultur og kyklopenes kynisme og stamme-mentalitet, opptrer det flere avstandsmarkører. Slik fremstår også fortelleren motvillig og fremmedgjort i omgangen med «de andres» verdisystemer.

Hukommelse, hemmeligheter og rykter, som ellers i fortellingen har vært jeg-personens allierte, får i disse tilfellene en endret valør. Fenomenene får en glidning mot ambivalens, fra en forutsatt tidligere fortrolighet. Stedene i teksten hvor jeg-fortelleren stiller spørsmål ved deler av erindringen sin, foregriper en implisitt forestående glemsel hvor det gamle kan gå under i «den nye verden» eller blir skylt over eller vekk av forandringens bølge.

Det nyes glemsel truer også Penelopes minne, i den grad hun holdes present i gatens minne. Fortelleren er imidlertid fortsatt en «riktig-husker», som insisterer på å holde minnet i live. Romanens overbetonte formidling er direkte forbundet til jeg-fortellerens minne, som eneste direkte kilde. Fortellerens nedskrivning kan i noen grad overføre og bevare minnet om det gamle, i denne historien også minnet om Penelope.

4 **Tekstminnets del én: intertekstuelle palimpsester**

Romanens minne om eksterne tekster kommer til uttrykk på mangfoldige måter som er vevd inn i hverandre, i *PES*. Den innforståtte leseren blir invitert til å lete, blant annet i språk og ordvalg, egenskapene og rollen til figurer i historien og en rekke andre elementer. Blant forbindelsene til kjente verk i vestlig litteraturhistorie, er noen mer åpenbare og gjennomgripende. Denne delen av oppgaven vil undersøke slike palimpsester. Som hos Caselli vil min analyse forutsette den genetiske forståelsen av begrepet om palimpsest, men uten å vurdere underkategori. Derimot går analysen innom palimpsestenes flere lag, ettersom det i *PES* er betydelige forbindelsespunkter til eksterne tekster. Ved siden av den sentrale *Odysseen*, vil jeg derfor også undersøke deler i *PES* som konstruerer en forbindelse med *Ulysses*.

Før vi går inn i det avgrensede, intertekstuelle feltet, vil jeg påpeke noen hovedtendenser ved det intertekstuelle feltet man møter som leser av *PES*. Som jeg tidligere har vært inne på, er det et høyt antall forfatternavn som figurerer i romanen, ved siden av mer subtile allusjoner til litterære verk. Videre er også samfunnsinstitusjonene forbundet med litteraturen med i romanen. Jeg-fortelleren dveler både ved universitetenes forvaltning av litteraturhistorien, mer celebre forskere som Harold Bloom og litteraturen som den blir formidlet i avisene. Inndragelsen av elementene fremstår ikke nøytral, ettersom jeg-fortelleren selv gir sterkt uttrykk for at noe står på spill og at noe litteratur er viktigere enn annen. Slik kommer verdiene og holdningene hans fram, eksempelvis om både enkeltforfattere som «Osloforfatteren», litteraturdekningen i *Aftenposten*, *Klassekampen* og *Morgenbladet* og mer generelle tendenser som pensum i litteraturutdanningene. Flere steder i fortellingen blir bokhistorien til verker og kulturhistorie presentert for leseren – grep som peker tilbake på jeg-fortellerens mulige ønske med denne nedskrevne teksten. På tvers av disse strategiene ser litteraturen ut til å være viktig for forfatterfortellerens identitet, og uløselig forbundet med hans forståelse av minne. Casellis begrep om kanon, altså fortellingens konstruerte samling av tekster som har betydning, er absolutt relevant for å beskrive mylderet av såkalt «verdenslitteratur», for mange av disse navnene som opptrer i fortellingen regnes som sentrale forfatternavn i vestlig litteraturhistorie. Det er mer ved det

hele intertekstuelle feltets funksjoner i fortellingen, som er verdt å undersøke nærmere²⁰. I denne analysen vil imidlertid mest vekt legges på nettopp analysen av den sentrale, eksterne teksten: *Odysseen* av Homer.

Eposet *Odysseen*, som tilskrives forfatternavnet Homer, fremstiller Odyssevs sjøreise hjem til Itaka, fra krigen om Troja. Helten og hans mannskap trosser mytiske farer og guders vrede. Hjemreisen foregår i en utvidet verden, og gudenes gunst er nødvendig for hans endelige hjemreise. Underveis dør mannskapet, og kun Odyssevs vender tilbake til Itaka. Der venter ektefellen Penelopeia, sønnen Telemakos og en gruppe farlige friere. Oppgjøret med dem utgjør den sentrale konflikten i den andre halvdel av eposet. Avslutningsvis befrir han sin Penelopeia og slutter fred med Poseidon – reisen er over.

I romanen *PES* opptrer det homeriske universet på flere nivå, som også delvis kan se ut til å være forbundet. Jeg har derfor valgt å fremstille mine funn i flere omganger, som skiller fortellerens eksplisitte gjenfortelling fra de mer subtile strategiene for å rekonstruere eposet i romanen. Jeg kommer også inn på fortellerens funksjon i dette spillet, ettersom fortellerinstansen bidrar til å sammenføre og -blande de ulike nivåene som figurerer. Avslutningsvis i kapittelet drøfter jeg noen mulige tolkninger, for å vise hvordan disse mulige lesningene skaper spenning ved romanens hva, dens betydning. Samtidig er det verdt å merke at lesningene i dette kapittelet kan friste med nettopp å tilby leseren et slags hva, som det er analysens oppgave å vurdere på avstand.

4.1 Fortellerens eksplisitt utviklede odysse

Det er to tydelige rekonstruksjoner av eposet i fortellingen. Den mest tydelige opptrer i form av en gjenfortelling, hvor sentrale momenter i *Odysseens* historie blir formidlet til den implisitte leseren som jeg-fortelleren tidvis henvender seg til. Denne grove rekonstruksjonen opptrer som en fragmentert, tilbakevendende fortellehandling som er vevd inn i historiens utvikling. Samtidig kan leseren følge et lappverk av en personlig odysse, gjennom kallenavn på kjenninger og ukjente fra nabolaget. Navn som «Oslokyklopen» og «unge Kalypso» er noen eksempler, som jeg skal komme tilbake til. Flere av disse romanfigurene er som oftest beskrevet med ytre kjennetegn og egenskaper som kan knyttes til sannsynligvis tilsvarende

²⁰ En systematisk lesning kan blant annet vise at anekdotene i fortellingen som dveler ved litteratur, i flere tilfeller bidrar til å rette oppmerksomheten tilbake til historiens framgang. Her er det mulig å tolke jeg-fortellerens kanon som både dypt meningsfull, trøstende, men også som ordets etymologiske opphav impliserer, veiledende.

skikkelser i eposet.

Utviklingen av den personlige odysseen i *PES* blir anlagt helt innledningsvis, når historiens jeg-instans møter og samtaler med en nabo. Det plutselige møtet og den kvinnelige naboen er fremstilt som en ambivalent eller antagonistisk figur, og herfra blir hun kun omtalt som «Oslokyklopen» (9). Sammen med sin mann Hamarkyklopen, er hun altså bosatt i nabolaget og tilknyttet Fremskrittspartiets lokalorganisering i Oslo. Jeg-fortelleren markerer tydelig avstand til det såkalte «møkkapartiet» FrP. Senere forbindes partitilhørigheten med Oslokyklopens interesse for jeg-instansens etniske bakgrunn og «Vår siste stamme» – altså rasehygienisk tenkning (11). I denne samtalen med Oslokyklopen fremstår historiens jeg-instans i noen grad fanget mot sin vilje. Mer enn i selve møtet, er det historiens tankestrøm som viser den voksende uviljen mens samtalen pågår. Etter å ha forsøkt først unnvikelse og siden utfordrende og nedlatende spørsmål, avbryter han plutselig samtalen og går fra Oslokyklopen. Interaksjonen mellom de to blir imidlertid vel så mye avsluttet av andre faktorer, som det tiltakende regnet (13).

Senere i historien etablerer fortelleren en tredje kykloplignende figur, med skipsrederen som har mange kallenavn. Personen blir omtalt som Alf Berg Hansen, Alf Hans Berger, Sir Alf, Penge-Berg, Tank Olsen Berger eller Shipping-Berger, kallenavn som fortelleren og et usynlig eller underforstått «vi» varierer mellom (45). Skipsrederen kan fremstå som en rekonstruksjon av Antifates, konge over de gigantiske, menneskespisende laistrygonerne. Det er noen påfallende forbindelser til Antifates, særlig når man utvider til andre elementer som opptrer samtidig med skipsrederen. Som laistrygonernes konge besitter han makt, i kraft av den økonomiske kapitalen som er fremhevet, undergravd og latterliggjort av jeg-fortelleren. Ellers blir han framstilt som en leder, på toppen av statushierarkiet med «tjeneren», Hadelandsberserkeren. Til slutt er det verdt å merke seg de voldelige undertonene som jeg-fortelleren konstruerer i møtet. Skipsrederens interesse kan sies å imitere eller formilde «foreleggets» dynamikk mellom Odyssevs og Antifates. Den groteske rollen som laistrygonerne spiller i eposet kan tilby leseren en tolkning av jeg-fortellerens tydelige uvilje mot figuren, men det er andre momenter vi kan lese i *PES* som fremstår mer betydningsfulle i møtet mellom de to.

Handlingen i historien åpner opp for å lese skipsrederen som denne fortellingens variant av laistrygoneren Antifates. Dette kan vi lese i jeg-fortellerens samtale med skipsrederen, og da spesielt i utdraget som jeg tidligere har analysert med vekt på dialogen. På samme måte som Oslokyklopen, indikerer skipsrederen forventning om en hyggelig samtale, her med kameratslig berøring og andre fortrolighetstegn. Historiens jeg-instans

bryter imidlertid av også i denne samtalen, på samme måte som tidligere, ved å trekke inn etymologi (altså fremmedgjørende kulturhistorie som ser ut til å ha som hensikt å få samtalepartneren til å føle seg underlegen og uvelkommen). I utdragene under har jeg stilt deler av de to scenene opp mot hverandre:

Mens i den braadype havn laistrygonerne dræpte mit mannskap,
trakk jeg det skarpslepne sverd som hang ved min side, og hugget
alle fortøininger av på mit skib med den blaamalte forstavn.
Skyndsomt formante jeg nu mine menn og bød dem aa trekke
kraftig på aaren og frelse os ut av den truende fare.
Alle slo havet til sprøitende skum av redsel for døden,
og til vaar høieste fryd fikk vi frelst oss til sjøs med mit fartøi
mellem de lutende fjelle; men alle de andre forliste.
(10.125 –132, Homer 1922: 128).

Ro, ro til fiskeskjær, nynet jeg inne i meg, og han ristet på hodet: Jøss, sa jeg, vet du ikke det, det var overraskende, hvorfor det, nei, jeg trodde du visste så pass om din karakter, min karakter, som kyniker, er det det jeg er, er det ikke det, spurte han, svarte jeg: Det er hund på gresk, sa jeg og ventet at han ville bli enda hardere i spadetrynet og at de trøtte øynene ville bli lysvåkne, han trakk pusten og sa: Er du der nå.
(Sunde 2017: 45).

I disse to utdragene er det flere fellestrekk. Det som Odyssevs til sitt mannskap «formante» er uttrykt i *PES* på lignende måte, med barnesangen «Ro, ro til fiskeskjær» – hvor handlingsmotivet å ro opptrer i imperativ verbform. Barnesangens videre, lystige innhold står i sterk kontrast til farene som påkaller ordren fra Odyssevs i eposet, hvor flere av hans venners liv går tapt. Den eksplisitte, grusomme volden i eposet er i utdraget kun hintet til i jeg-instansens egen forventning om at samtalepartneren vil bli «hardere i spadetrynet» og sperre opp «lysvåkne» øyne.

Rekonstruksjonen har også interessante ulikheter med «forelegget». I *PES* er det skipsrederen som reiser videre fra jeg-instansen, etter flere fornærmelser som ligner utdraget over. De såkalte kyklopene i *PES* fremstår nemlig i utgangspunktet interesserte, og med ønsker om å prate og bli bedre kjent med jeg-fortelleren. Uviljen ser derfor snarere ut til å være hans egen, ettersom han både med Oslokyklopen og her med skipsrederen undergraver dialogen og samtalepartneren. Jeg-instansen i historien demonstrerer på denne måten kanskje sin odyssevske list, eller kanskje også arroganse fra møtet med Polyfemos, når han avbryter samtalene med kryptiske kulturspørsmål, som spørsmålet om etymologien for kyniker i

utdraget over. På samme måte som heltens «skarpslepne sverd» bidrar kulturspørsmålene til å «hugge fortøyningene» på samtalen. På denne måten kan heltens av *PES* sitt «skarpslepne sverd» synes å være hans kjennskap til vestlig kulturhistorie og dens hemmeligheter. I sammenheng med hans frykt for det som skal glemmes og forgå, er det også nærliggende å lese han som en slags forvalter av denne. Trykket på den gamle kulturen bidrar også til å fremheve jeg-instansens verdimeslige kontraster med kyklopene.

Det er kyklopene som av historiens typiske odysse-lignende motiver opptrer oftest, og som vender tilbake i tankestrømmen via det sammenfattende «Oglütz», «vesenet uten stillhet» (fra tidligere nevnte *Fiasko*) (9). Sammenligningen av de tre figurene med kykloper fremstår som et forenklet og statisk fiendebilde, som jeg-instansen vedlikeholder i den samlende og repeterte betegnelsen «Oglütz». Som han forteller, har han også meddelt Oslokyklopen denne oppfatningen av henne og hennes mann i en ekstern analepse fra historien (30). Slik er det homeriske universet også trukket inn i samhandlingen med andre, om enn kun i fragmenter.

Konstruksjonen av det kyklopiske ser ut til å bestå av flere momenter, i mer eller mindre overensstemmelse med Polyfemos og laistrygonerne (som ikke er kykloper). Det sammensatte verdisystemet kan tilbakeføres til han som i fortellingen blir omtalt som «kyklopernes ubestridde konge», nemlig den kommunistiske lederen Josef Stalin (67). Stalin er i vestlige fremstillinger gestaltet som grådig og kynisk, med vekt på den tiltakende paranoiaen som ga seg uttrykk i brutalt kalkulerende styre, de grusomme Moskvaprosessene og en stadig krympende indre sirkel inntil hans død. I *PES* er de kyklopiske figurene fremstilt som mistenksomme, med voldelige under-/overtoner og interesse for økonomisk velstand og velstandsmarkører. Videre blir de framstilt av jeg-fortelleren som uvitende og kyniske ovenfor kulturarven, som når den skal legitimere lukningen av det symbolske fellesskapet, stammen, via egendefinerte betingelser som etnisk eller kulturell enhet.

Jeg har tidligere nevnt Arthur Koestlers roman *Mørke midt på dagen* (1940). Mørket som senker seg over dagen på romanens siste side, kan nemlig minne om den svært kjente tittelen på denne romanen som gjenforteller Stalins Moskvaprosesser. I sammenstillingen av det kyklopiske, politiske strømninger som FrP, stalinisme og sviktende bevissthet om og kjennskap til kulturhistorien, kan det assosiative feltet til kyklopene fremstå svært antagonistisk til fortellerens egne verdier. Den mørke horisonten ved historiens slutt kan dermed muligens leses som et uhyggelig frampek mot en framtid hvor disse verdiene er voksende størrelser. På denne måten kan vi se at de homeriske elementene blir transformert når de innlemmes i fortellerens verdenshorisont. Selv uttrykket «Oglütz» ser også ut til å

opptre som en slags besvergelse, når det blir gjentatt «for n-te gang», i tilsynelatende frustrasjon og avmakt (184).

Hoveddelen av romanfigurene som har fått kallenavn fra *Odysseen*, opptrer mellom Oslokyklopen og skipsrederen i historien, i fortellingens første tredel. Når historiens jeg-instans dveler ved fasaden til et bygg som var bolig for en tidligere nabo, erindrer han å ha tenkt på henne som en versjon av Kirke. Oppfatningen er imidlertid basert på rykter – den tidligere justisministeren skal ha vært en «hard negl», og ryktene blir problematisert av den ettertidige fortelleren (27). Like etter møter jeg-instansen en ukjent jente utenfor nærbutikken Joker. I fortellingen blir hun omtalt som en «Kalypso som ung», mens fremstillingen er helt konsentrert om «... en stor rød tyggegummiboble ... det luktet søtt, og hun slurpet den sprukne tyggegummiboblen tilbake inn i munnen og fortsatte å smatte» (29). Skildringen zoomer altså tett inn på jentas munn, gjengir lyden og luktene i et sanselig bilde og fremhever fargen. Rødt ser ut til å være en betydningsfull farge, som opptrer senere i historien og som jeg skal komme tilbake til.

Av de senere, karakteristiske karakterene som opptrer er få eksplisitt koblet til *Odysseen*. Neste tilfelle hvor fortellingen eksplisitt kobler eposet til en karakter, er det en ukjent hundeeier som blir sammenlignet med Evmaios (195). Imidlertid synes koblingen overfladisk og basert på at Evmaios i *PES* også er friluftsmann, med hund. Rollen i historiens eksplisitte odysse fremstår derfor mer improvisert, eller hovedsakelig basert på ytre trekk som overlapper med gjeteren Evmaios fra *Odysseen*. På den annen side konnoterer navnet også Evmaios rolle og funksjon i eposet, og minner om den andre halvdelens oppbygning mot det avsluttende oppgjøret. Slik kan inndragelsen av gjeteren og Odyssevs allierte også leses som en aktivisering av eposets dramaturgi. Det er også mulig at assosiasjonen kan leses som en slags dramaturgisk selvbevissthet hos historiens jeg-instans. Denne fremmede Evmaios kan nemlig illustrere behovet for en kjent, støttende Evmaios i historiens siste del. Helten i *PES* er alene, også når han nærmer seg hjemmet.

4.2 Et underliggende palimpsest-nivå

Det siste nivået i fortellingens rekonstruksjon av eposet, oppstår i møte med leserens forkunnskaper om «forelegget». Flere elementer fra *Odysseen* figurerer nemlig i *PES*, og inviterer leseren til å utvide og berike palimpsesten som er foreslått av fortelleren selv. Dette underliggende palimpsestnivået ser ut til å imitere sentrale momenter fra eposet og, som jeg skal vise, skaper spill med de andre nivåene i romanen.

Felles for formuleringstiden i både *PES* og *Odysseen* er minnet om en nær, fortidig

krise. Der samtidsfortellingen som nevnt bearbeider situasjonen som pårørende i et sykdomsforløp med kreft, er Odyssevs hjemreise i eposet fra beleiringen og slaget om Troja. I begge fortellingene utgjør derfor minnet en tvetydig skygge i heltens sinn, som både meningsskapende kilde til trøst og som lagring av sterke og vonde opplevelser.

Etter de foreslåtte Odysse-karakterene er det nærliggende å foreslå flere andre som aktiverer gjenkjennelige elementer, men som ikke blir eksplisitt anerkjent av fortelleren med inspirerte kallenavn. Ved å følge disse sporene i teksten, er det mulig å foreslå også en utvidet, eller mer helhetlig rekonstruert odysse, som i større grad korresponderer med dramaturgien og persongalleriet hos «forelegget». Dette er ikke uproblematisk. Å lese *PES* på jakt etter strukturer og karakterer fra *Odysseen*, medfører risiko for å overbetone eller farge tekstuttrykk for å bekrefte hypotesen. For å lese inn denne, må man også revurdere fortellerens leseanvisninger. Et relevant eksempel er den unge Kalypso, som verken har den samme funksjonen eller lignende egenskaper i romanen, men som tvert imot kan skape forvirring i lesningen av de intertekstuelle strategiene i boken.

Noen figurer fra eposet er mulige å lese inn i *PES*, men slike lesninger kan bli vel spekulative. De tidligere omtalte ryktene, som har utlevert justisministeren, impliserer et ukjent antall forutsatte analeser før historiens tidsnivå. Ettersom avsenderne er ubestemte, opptrer ryktene som selvstendige enheter, sirkulerende i nabolagets informasjonsnettverk. Det uklare systemet av uoffisiell informasjon er altså mulig å lese som en imitasjon eller rekonstruksjon av Hermes sin rolle i fortellingen. Gudene Hermes sin varslende, informerende eller frigjørende funksjon for Odyssevs reise er bundet opp til gudens sympatier for helten (kilde). I *PES* ser vi sympatiene andre vei, i fortellerens forkjærlighet for ryktene og deres nettverk av fortellinger om nabolagets beboere (28).

Andre guddommer kan på lignende måte leses inn i nabolagets miljø. Jeg har tidligere vist hvordan regnet ser ut til å avslutte samtaler i romanen, og enten sende jeg-instansen videre eller binde han opp til oppholdssteder. Været, som veksler til regn ved flere anledninger, kan på denne måten ligne Poseidons oppholdelse av eller makt over Odyssevs reise. Fortelleren tar flere pauser, lent inntil ulike porter i ly for regnet, i løpet av handleturen. Regnet fremstår imidlertid tvetydig, og blir i romanen tilskrevet Zevs: «Jeg ville alltid ha stemt på Zevs [...] og hans finurlige metamorforser. Og de er fra dyreriket, og det som ikke er dyreriket, men planteriket, all den stund han gjør seg om til en regnskur» (61). De mørknede skyene mot romanens slutt passer tilsynelatende dårlig med denne lesningen, ettersom Odyssevs nettopp slutter fred med Poseidon for å ende sin reise, ved slutten av eposet. Dessverre for helten i *PES*, ser det ikke ut til at han får sluttet fred på samme måte – om vi

leser stengningen av krana, som kunne stoppet det rennende vannet avslutningsvis i romanen, som en imitasjon av Odyssevs fredshandling:

Spaamanden nævnte et tydelig tegn, som jeg ei skal fordølge:
Naar paa min vandring jeg møtte en mand som stanset og mælte:
«Se, en kasteskavl bærer du jo paa din kraftige skulder,»
bød han mig plante i jord den hændige aare og bringe
guden Poseidon, den vældige drot, et rikelig offer,
slagte en okse, en bukk og en fuldvoksen raane og siden
drage til hjemmet tilbage og sone med herlige ofre
alle de evige guder som bor over himmelen vide
en efter en. Da kommer tilsidst, men ikke fra havet,
døden, en smertefri død, som frir mig fra træthet og møie
midt i min alderdoms lykke, mens folket som lever omkring mig
signes av velstand. Han lovet at alt skulde times mig engang.»
(23.273–284 Homer, 1922).

... en kran sto ut av veggen og det rant vann fra kranen, det var så vidt det piplet litt vann, som om kranen var ødelagt, hva gjør jeg nå, spurte jeg meg selv [...] men hva gjør jeg hvis det verste skjer, hvordan kan jeg vite det, det aner jeg ikke, og det orker jeg ikke tenke på [...]

Jeg fikk ikke stengt vannet, og da rettet jeg meg opp og tok med meg pakken med sushi og gikk fra kranen som stadig lekket en tynn stråle med tvinnet vann, som om det var noe uavvendelig med det (Sunde, 2017: 202–206).

På samme måte som hos «forelegget», oppstår muligheten denne mulig symbolske handlingen mot slutten av fortellingen. Samtidig kan vi se at situasjonen også fremstår transformert, ettersom det er andre forutsetninger og usikker eller gåtefull betydning ved handlingen. Jeg-fortelleren av *PES* har ikke fått innblikk i hemmeligheter som kan føre til en lykkelig slutt, og fremstår snarere rådvill og alene i sin situasjon.

I det mulige «forelegget» er det også andre kilder til kunnskap om gudenes vilje, blant annet symbolske handlinger fra dyr. Underveis i *PES* observerer jeg-personen dyr, insekter og deres aktivitet med stor interesse. En harmonerende lesning vil kunne betone muligheten for veiledende og meningsskapende varsler fra gudene, som jeget muligens er på vakt for. Jeget i *PES* oppsøker disse dyrene: bøyer seg ned for å se en rotte, og lytter innstendig, for

eksempel etter en måke: «... en måke begynte å hyle over meg, det vil si høyt over meg, som om den kunne ha vært tankeleser og var dypt uenig med meg» (133). Gudenes tegn i *Odysseen* har som oftest avklarte avsendere, og blir tydelig oppfattet og tolket av menneskene i det litterære universet. I *PES* opptrer dyrene i et mer sammensatt felt blant andre sanseintrykk og innskutt tankestrøm, og eventuelle budskap er i beste fall tvetydige eller ambivalente.

Den videre analysen av dette underliggende palimpsest-nivået, legger størst vekt på romanfigurene som jeg-fortelleren møter i løpet av reisen sin.

På side 32 møter leseren det som kan regnes som en rekonstruksjon av sirenene. I eposet trollbinder sirenene sjøfarere som passerer, og med sang lokkes mannskapene til skipbrudd på øya deres. I *PES* blir fortellerens anekdoter avløst av en ropende dame på fortauet over gaten, som henvender seg til jeg-et i forsøk på å kommunisere noe om bøkene hans (32-36). Den innstendige henvendelsen, over gata, mobiliserer plutselig i fortellerens tankestrøm en fantasi hvor vikarierende mannskap av foreldre med barnevogner bistår jeg-fortelleren i kamp mot den forbigående. Den underlige scenen transformerer interaksjonen, fra *Odysseens* passive vern mot sirenenes lokkende sang, til her en fantasi om å true den omtalte damen unna med vold, alliert med barnevogntanks i en urban slagscene. Sirenene fra eposet leses gjerne med erotiske undertoner, mens scenen i *PES* er etablert på andre premisser. Det lokkende i hennes tilrop ser ut til å bero på at jeg-fortelleren som forfatter gir uttrykk for at han ønsker anerkjennelse for det han har skrevet – noe den fremmede damen roper om. Fortellerens innlevelse i slike verdisystem, rykter og kanon, faller sammen i det kollektive (og individuelle) minnet – å bli husket av et fellesskap.

Det opptrer flere figurer mellom sirenen og den neste personen som passer «foreleggets» rekke. Kirketjeneren, den søvnige gutten i vinduet og til og med skipsrederen opptrer alle før jeg-et observerer den tidligere gymlæreren for hans barn. Imidlertid er det først henne som aktiverer tydelige elementer fra gudinnen Karybdis, som blindt suger til seg og fortærer forbigående i eposet og er en fare som Odyssevs menn forsøker å unnvike. Fortelleren ønsker å døpe henne Medusa, men fremstillingen er flertydig. Han kaller henne en «avskyelig dame», som i grunnen ligner en mann i og med muskelmassen – men gymlærerens øyne er de mest påfallende: «... hun var blick-løs, og hennes mørke pupiller var som små svarte hull» (71). Deler av fremstillingen er humoristisk og ironiserende, og veksler ut i tankestrøm som bryter opp spenningen i jegets observasjoner. Imidlertid fremstår jeg-personen i etterkant urolig, og ser etter henne.

Like etter at han unnviker kontakt med gymlæreren, opplever jeg-personen at han blir

siktet på eller observert på avstand, men uvisst hvorfra. Han krysser veien, og oppfyller sådan «forelegget»: tvunget inn mellom de to ondene er helten dømt til å velge. Den kjente begravelsesagenten kan derfor leses som en rekonstruert Skylla, idet han plutselig overrasker jeget og oppfyller scenen fra «forelegget» (12.248–250 Homer 1922: 165).

Slik jeg har lest begravelsesagenten, er denne figuren mer sammensatt og ambivalent i *PES*, og ser ut til å romme også elementer fra Akilles. Begravelsesagenten er en gammel venn av jeg-personen, fra harde tider på ungdomsskolen. Det innforståtte vennskapet kan alludere til den vennskapelige relasjonen mellom Odyssevs og Akilles i *Iliaden*. Det mest betydelige tegnet er derimot Akilles sin situasjon fra tidsplanet i *Odysseen*, som forvalter eller «herre over døde». Mest plass får imidlertid tankestrømmens karikerende framstilling av begravelsesagentens virke. Her opptrer han som en hemmelig agent med mord i blikket, i dramatiske skuddvekslinger – en kompetent agent i dødens eller de dodes tjeneste. Det humoristiske bildet kan også minne leseren om den forutgående følelsen av å bli siktet på. Begravelsesagentens presise sikte i jeg-instansens tankestrøm kobler tilbake til den innledende opplevelse av å være i noens sikte – og forbinder slik sentrale elementer fra Odyssevs mannskap sin opplevelse av det truende monstret Skylla. Andre formuleringer skaper også forbindelse til Skylla, som bemerkningene om «... en agent på jakt etter lik ... han hadde hele verden som arbeidsplass» (90). I utdraget er døden forbundet med vill og uforutsigbar jakt, og rekkevidden er utvidet. På denne måten ser vi at egenskaper fra både Skylla og Akilles får forbindelsespunkter i den kjente og kjære begravelsesagenten.

Disse to figurene, Akilles og Skylla, deler en kaotisk dødsdrift og overmenneskelig kompetanse i feltet. Videre er begge figurene i litteraturen til Homer sterkt forbundet med skjebne-tematikk, noe som sammenfaller med begravelsesagentens arbeid. Begravelsesagentens reelle arbeid er imidlertid fastholdt også mot slutten, når de gamle vennene skal skilles: «Du er ikke en slik agent som er bevæpnet, er du gæren sa han litt på den dialekten han brukte når han ikke var på jobb, så jeg smilte til ham og sa: Vi sees, og med et nikk gikk jeg fra ham» (91). Den avsluttende hilsenen «vi sees» er vennlig, men den peker også fremover i tid. For de to gamle vennene, som ikke har møttes på lenge, er det lite sannsynlig at det vil bli en kommende anledning til å treffes igjen. Mulige anledninger er på gaten, som denne gang, eller noe mindre tilfeldig og mer sannsynlig, som en begravelse. I denne siste utvekslingen er det nettopp en formulering som gjør en begravelse mer sannsynlig. Formuleringen «den dialekten han brukte når han ikke var på jobb» hinter til at jeg-fortelleren har kjennskap til begravelsesagentens profesjonelle dialekt og talemåter, selv om de ikke har møttes siden skoletiden. På bakgrunn av dette regner jeg det for mulig eller

sannsynlig at de to har møttes, relatert til begravelsesagentens jobb, mellom historiens tid og skrivetiden.

Herfra flyter rekkefølgen og dramaturgien fra «forelegget» ut. Senere er det få markører for rekonstruert opphold på øya hvor Helios' kyr beiter. Derimot kan selve fraværet av markører også leses innenfor dette skjemaet – hvor det er hvile og opphold. Jeg har uansett ikke identifisert tegn som er talende for en bestemt lesning av strategier i teksten.

Senere i eposet blir Odyssevs og hans mannskap ført tilbake til Karybdis, etter å ha pådratt seg uviljen til også guden Helios. I *PES* kan det være fristende å lese det ropende takskjegget i sammenheng med det døende mannskapet i eposet, denne overgangen i tolvte sang hvoretter helten er alene i sin hjemreise:

Kvælende svovelrøk fylte vort skib, og samtlige svende
faldt overbord og drev som svømmende maaker paa bølgen
rundt om det tjærede skib. En gud hadde røvet dem hjemfærd.
(14.307–309 Homer 1922: 191).

... og det som var under denne gårdens takskjegg, var store mannshoder som hadde munnen på vidt gap, som om de brølte, leppene så jeg og den tynne leppelinjen på overleppene og underleppene og alt det hvite inne i de åpne gapene, alle hodene, det var mange av dem, hadde bustete hår som sto opp, litt stritt (Sunde, 2017:164).

Hodene under takskjegget gapte som om de skrek for livet eller var hos tannlegen, det kunne ha vært som et voldsomt kor, men alt var stille (166).

Bildet er slående, og for den innforståtte leser er det absolutt en mulig lesning som forsterker og utvider rekonstruksjonen av eposets handlingsmomenter. Også gatens bygningsmasse deltar i den mulige rekonstruksjonen, og leseren blir slik invitert til å stille spørsmål ved tidligere og senere trekk ved nabolagets fasader. Jeg-fortelleren forsterker også selv takskjeggets mulige forbindelse til eposet, avslutningsvis når han er dypt inne i skildringen av Penelopes sykdom:

Det var som om mannshodene under takskjegget kunne ropt bak meg [...] kanskje to håndfuller, skrikende i medvind, mens vannspruten ville stå over ripa og piske de greske soldatene, jeg fikk lyst til å gå ut i regnet, men nå høljet det ned (190).

Som vi kan se, er det nesten tretti sider mellom første og siste gang takskjegget opptrer i fortellingen, og gjenopptakelsen bidrar til å undergrave muligheten for at *PES* kan leses med en overlappende dramaturgi til hjemreisen i *Odysseen*. I denne siste tredelen av romanen er

det også verdt å undersøke de mulige rekonstruksjonene av en Kalypso-figur, som ifølge forelegget opptrer like etter at de siste soldatene til Odyssevs mister livet.

I siste tredel av romanen opptrer det flere kvinnelige karakterer som deler ytre kjennetegn. Ett sentralt særtrekk er fargen rød, som i litteraturen ofte er forbundet med lidenskap og tilgrensende assosiative felt.

Fargen opptrer imidlertid gjennomgående i fortellingen. Først er den introdusert med skoene til Oslokyklopen, som jeg-fortelleren komplimenterer henne for. Presten har rød leppestift, og i tillegg en vakker munn (21). Senere blir fargen forbundet med «den unge Kalypso», altså den unge jenta sin tyggegummi. Den vakre, ukjente damen som stiger ut av Baker Hansen blir skildret som en attraktiv kropp for fortelleren, med rødt hår og røde negler (142). Altså, det røde er som regel forbundet med noe forlokkende, og som oftest munnen. Når jeg-personen senere i fortellingen lener seg mot den røde husfasaden i Stensgaten, hvor også sykkel og annet er rødt, opptrer den ukjente damen med rå latter fra vinduet i tredje etasje (173). Hun tilbyr ham å komme opp på besøk, og ifølge tankestrømmen ser det ut til at historiens jeg-instans vurderer å gå opp – men tar seg i det «for svarte» og fortsetter hjemover (174).

På tvers av de ulike eksemplene, kan vi se at rødt, fargen som bemerkes både titt og ofte, ser ut til å bygges opp mot det intensiverte bildet av den helrøde fasaden. Denne siste, kvinnelige figuren kan leses opp mot «foreleggets» dramaturgi, og regnes som en mulig rekonstruksjon av Kalypso. Det lettere erotiske fokuset på de kvinnelige figurenes munn skaper et forbindelsespunkt dem imellom, og det forlokkende er aller sterkest realisert i den siste. Ropene fra tredje etasje frister jeg-instansen, kanskje også fordi hun bruker navnet hans, «det doble navnet» (173). Samtidig fremstår denne rekonstruksjonen både ustabil og gåtefull.

Uansett hvordan vi regner de mulige Kalypso-konstruksjonene i romanen, er det ett mulig «spor» som kan skape mer sammenheng for leseren av *PES*. På side 148 får leseren nemlig en opplysning som kan sies å konstruere en slags opphavelig betydning ved fargen rød. Ektefellen Penelope skal nemlig selv sverge til rød leppestift, og alltid ha gjort det. Rent kronologisk i romanens univers, utgjør dermed Penelope den opprinnelige assosiasjonen som er forbundet med de rødmunnede naboene. Slik kan vi se at det sammenbindende elementet for variantene av Kalypso, alle tilsynelatende peker tilbake til Penelope samtidig som de distraherer fra fokuset på henne.

Sammenkoblingen av ektefellen og én bestemt farge, er en strategi som også kan leses i *Odysseen*. Fargene blir nemlig ikke spesielt vektlagt underveis på reisen, men i det nittende kapittelet er fargen purpur sentral. Her får leseren vite at Odyssevs kappe, som fulgte ham på

reisen til Troja, var gitt i gave fra Penelopeia (19.225–242 Homer 1922). Fargen purpur har en rik historie, forbundet med kongelige og velstand. Mest betydelig er fargens betydning i scenen fra eposet, ettersom den utgjør del av Odyssevs svar på gåten fra Penelopeia (les: Hva var helten Odyssevs iført da han reiste fra Itaka?). At helten har husket på gaven fra sin elskede, og minnes denne, fører dem nærmere.

Ikke så ulikt kan vi se en lignende strategi i *PES*. Her er fargen forenklet eller generalisert, til tilsynelatende alt rødt – ettersom jeg-fortelleren viser liten distinksjon mellom de sannsynligvis ulike rødtonene han observerer. Fargen opptrer sammen med «fristelser», eller distraksjoner på reisen, samtidig som den bidrar til å forsterke jeg-fortellerens minne om Penelope.

Som siste karakterorienterte del, vil jeg vektlegge studentene og til dels den aldrende mannen omtalt som «nestor». Den gamle nestor, med gåstaver, som passerer jeg-instansen ved Joker, kan være fristende å lese som en rekonstruksjon av Nestor som Odyssevs kriger sammen med i *Iliaden* (Homer, 1920). Nestor er imidlertid i norsk dagligtale også blitt et fellesnavn som kan betegne autoritet, anseelse, kompetanse og andre tilgrensende betydninger. Figuren vi møter i *PES*, grenser til slike betydninger, med sin høye alder. Samtidig er det ellers få tegn i teksten på at personen har en rolle eller egenskaper som kan bidra til en palimpsest-konstruksjon.

I møtet med de betydelig yngre studentene er jeg-instansen imidlertid for det meste oversett, som forfatter og person, og det mens studentene diskuterer betydningsfull litteratur. Studentene kan i møtet med jeg-fortelleren likne Nausikaa og hennes terner, i en lesning som også går utenom det uttalte målet for romanens reise. Likheten er nemlig påfallende når kvekeren stirrer på jeg-personen, tilsynelatende tilstivnet som Nausikaa.

Saaledes nærmet Odyssevs sig nu de haarfagre kvinder,
blottet og bar som han var, men tvunget av nøden, den haarde.
Ternene saa ham med gru; saa haardt var han tumlet av sjøen.
Skjælvende flygtet de spredt til de ytterste odder langs stranden.
Bare Alkinoos' datter holdt stand; ti Pallas Atene
styrket med mot hendes hjerte og fjernet fra lemmerne frygten.
Foran ham stod hun og tvang sig til ro. Da drøftet Odyssevs
om han i bøn skulle favne om knæ den yndige jomfru,
eller paa frastand, der hvor han stod, med smigrende tale
be henne gi ham en dragt og vise ham veien til byen.
(6.135–144 Homer 1922: 78–79).

... kvekeren stirret på meg og holdt på å si noe (Sunde, 2017: 159).

I motsetning til eposets scene, er det ikke de unge som «vekker» og påkaller heltens oppmerksomhet i *PES*. Det er nestor sin telefon, og den ukjente ringende kan minne om Pallas Athenes inngripen (149). Også denne utgavens helt tviler, men ender med ikke å si noe. Til sist forlater han også «øya», eller Joker, og går duknakket videre. På denne måten er møtets utfall snudd, og skiller seg i historien fra det mulige «foreleggets» historiske dramaturgi²¹.

På den annen side er den mulige tematiske gjenskrivningen også å finne her. Studentene, med kvekeren som en sentral figur, er forbundet med den offentlige instansen for kollektivt eller delt minne, universitetet. Universitetets forvaltning av litteratur er igjen nært forbundet med kanon, et motiv som studentene også diskuterer seg imellom. Jeg-fortelleren gir selv inntrykk av at litteraturen har stor betydning for han, til og med som del av en slags besvergelse, eller som han selv uttrykker det:

... inni meg, nesten som en bønn, navnene til de forfattere og komponistene jeg forgudet, slik at det ikke skulle tilfalle meg, eller henne, noen som helst ulykke.»
(Sunde 2017: 75).

Hvis de litterære figurene i jeg-fortellerens litterære univers er å forstå som guder, er studentenes rolle som faiakerne passende. Faiakerne er høyt aktet i eposets univers, og kan gi støtte til helten - på samme måte som academia og litteraturen har vært og er det for forfatterfortelleren. Denne romanens mest sannsynlige Nausika, altså kongsdatteren som fører Odyssevs fram for faiakernes hoff, er studenten som fører deler av ordet dem imellom. Han (og de andre) kan fint bidra til å føre helten tilbake til norsk kanon, eller det kollektive tekstminnet i kulturen. Som tiltredende litteraturarbeider, representerer studentene også muligens en lesende offentlighet som kan interessere seg for bøkene til den akademisk orienterte fortelleren i *PES*. Når jeg-instansen (etter nøling) beveger seg ut av butikken og studentenes nærhet, går han ut av deres samtale om litteratur uten selv å være nevnt. Han har verken sjarmert noen som Odyssevs eller fått signal om å hjelpes. Her mener jeg altså å bli husket og kanoniseres, i det delte minnet for verdifull litteratur som blir forsterket av universitetene og andre litteraturarbeidere utdannet der.

Det er et annet aspekt ved den mulige inndragelsen av faiakerne, som er interessant.

²¹ Det er også verdt å merke seg at studentene opptre etter sushi-restauranten og Baker Hansen, men før den røde husfasaden (og damen i tredje etasje). Innenfor en lesning som er foreslått over, fremstår dramaturgien i denne delens mulige imitasjon av «forelegget» som en ambivalent konstruksjon.

Faiakerne får en dramatisk skjebne, straffet av Poseidon. Etter å ha hjulpet Odyssevs mot gudenes vilje, blir folket isolert på øya Skjeria (13.150–177 Homer 1922). Selv om fortellingen i *PES* bærer vektige preg av formidling og henvendelse, ligger det også anstrøk av enetale i tonen og den stadig springende, selvinvolverte assosiasjonsstrømmen. Den skrivende instansen kan derfor fremstå ambivalent, og formålet med skrivingen får samme ambivalens. Hvor mange leser denne fortellingen? Eller forblir fortellingen på faiakernes øy, isolert fra omverdenen? Her er det imidlertid ambivalens i flere ledd, som kanskje ikke utelukker noe – men heller åpner og fragmenterer betydningsinnholdet. Uansett bidrar tvetydigheter til å rette oppmerksomheten mot jeg-fortelleren – både som person i historien og som erindrende og skrivende instans fra en ukjent situasjon i ettertid.

4.3 Sjøreise, men også underverden

I vår tid regner vi som regel *Odysseen* som et eksempel på høystil, og eposet er et sentralt verk i vestlig litterær kanon. Den mulige rekonstruksjonen i *PES* kan derfor sies å utgjøre en kontrast, og muligens undergrave deler av det høystemte i eposet. Jeg-personens sushireise er et dagligdags fenomen i vår samtid, ettersom sushi har blitt internasjonalt utbredt hurtigmat. På den annen side bidrar ulikheten mellom den nytteløse handlederen og fortellingens alvor til å forsterke det usedvanlig utfordrende ved denne historiens hverdagslighet. Fortelleren beretter som pårørende om avmakt, fortvilelse og sorg, i kontrast til sin implisitt tilsvarende hovedperson, den kloke, listige og handlekraftige Odyssevs. Samtidig er også sorgen og fortvilelsen noe overlappende, ettersom Odyssevs mister mange av sine gamle venner - både ved Troja og på reisen hjem. Mot skjebnen, den alltid tvingende kraften i greske drama, har helten begrensede muligheter til handling.

Spillet mellom de to tekstene er åpnet av den overbetonte forbindelsen, men uttrykkene er preget av mangfold, variasjon og ustabilitet. Jeg har tidligere kommentert «feilhuskingen» av sitater fra Akilles. Videre, som vist i avsnittet over, kan flere interessante spill mellom tekstene hovedsakelig utforskes ved hjelp av kreativ lesning som fyller inn «hullene» mellom forbindelsespunktene fra *PES* til *Odysseen*. På den annen side finnes det flere både påfallende og subtile forbindelser til motiver, karakterer og dramaturgien i eposet.

Det er flere deler av reisen i romanen som kan leses opp mot reisen i det homeriske eposet. Odyssevs reise, sammenfattet i det nå utbredte uttrykket *odyssé*, fortøner seg i den ytre handlingen som en sjøreise. Sushi-reisen i *PES* kan, gjennom både lydmessig/fonetiske

likhetstrekk og assosiasjoner, også tolkes som en sjøreise²². En rekonstruert sjøreise er også alludert i fortellingens grunnleggende forutsetninger for reisen. Helten opplever ustadighet eller uforutsigbarhet ved reiseveien (ettersom Thereses gate og omegn ser ut til å være i forandring), tar nødvendige pauser i reisens progresjon og er stadig underlagt eller påvirket værforholdene. Jeg-fortelleren bemerker eksempelvis jevnlig at det blåser mens han går, men når været går over i regn, blir han ofte stående ved en port eller husfasade. På den annen side kan den spesielle betegnelsen *odyssé* vel så mye sies å vektlegge heltens prøvelser, utvikling og hjemferdens formål – noe vi også finner igjen i *PES*.

Thereses gate er det sentrale stedet hvor handlingen i *PES* foregår. Samtidig som gaten kan leses som en gjengivelse av en ikke-litterær gate i Oslo, gir lydlikheten også assosiasjoner til den greske spåmannen og karakter i *Odysseen*, Teiresias. Thereses gate kan i denne sammenhengen foreslås som «Teiresias gate», ved å overføre tidligere teksters variasjon som jeg-fortelleren selv presenterer: «Aeneas blir nevnt i Iliaden, men under navnet Aineias» (198). Teiresias sentrale funksjon i eposet er spådommen, som samtidig foregriper og besegler heltens skjebne. Slik kan veien som historiens jeg-instans i *PES* går opp, implisitt regnes som en skjebnevei. Skjebne som motiv har et vidt spekter av konnotasjoner, og muligheten for en slik betydning er både uhyggelig for historiens utfall og stabiliserende for dens struktur og fortelling.

Navnet Teiresias fungerer imidlertid også som en forbindelse til underverdenen. Spåmannen Teiresias er blant få bevisste beboere av *Odysseens* underverden. Han ligner slik Akilles, som er herre blant de døde. I tråd med dette, kan vi tenke oss at gaten i *PES* rommer flere lag av betydning, og også som fortellerens personlige underverden. Som jeg tidligere har nevnt, observerer historiens jeg-instans tilsynelatende den forbipasserende romanfiguren Døden med humor og avstand. Ironien går imidlertid også utover jeg-fortelleren selv, som fremstår like besatt av døde som Døden. Holdningen er både introdusert og kommentert, og senere gjenopptatt, i forbindelse med Baudelaire-sitatet som jeg flere ganger har referert (42)²³.

²² Eller sjømatreise.

²³ Rekonstruksjonen av underverdenen kan regnes subtilt innledet fra punktet hvor historiens jeg-instans krysser Brageveien, som «er [...] en pendant til Akilles» (26). Sammenligningen med Akilles kan forstås i lys av de to karakterens overlappende usårbarhetsmyte og død. Siden påstanden opptrer tidlig kan det både leses som etablering av stedets metafysiske rom, formet som et kors i krysning med Thereses gate, og som frampek mot den senere tendensen ved fortellingen. Brage, guddommen fra norrøn mytologi, sammenkobler med den greske idet han blir sammenføyd med Akilles. Historiene om Brage og hans egenskaper er imidlertid sammensatte, og han kan ikke uten videre regnes som en avklart «pendant» til Akilles. Derimot kan Brage heller lignedes med Odyssevs, i sin klokskap, veltalenhet og fortellerrolle – og kanskje likere rollen fortelleren har gitt seg selv i romanen.

En viktig side ved omtalen av Baudelaire, er at jeg-fortelleren ser ut til å stille seg selv i sammenheng med den franske poeten. Utdragets innlevelse i Baudelairens skriveprosess og poetiske bilder, og dets entydig positivt ladde skildring peker tilbake på jeg-fortelleren som har formet fremstillingen. Fremstillingen kan derfor bidra til å forsterke fellestrekkene mellom de to, jeg-fortelleren og Baudelaire. Den konstruerte forfatterpersonaen Baudelaire i *PES* overlapper på denne måten noen av jeg-fortellerens karakteristiske trekk: «hodet fullt av døde stemmer». Fortelleren samtaler selv med døde, indirekte gjennom sitater, allusjoner og mer tvetydige referanser med flere mulige symbolverdier. De døde utgjør et mylder av samtalepartnere og assosiative springbrett, i veksel med andre innholdsmomenter i tankestrømmen. Flere av samtalepartnerne er høyt respektert av fortelleren, og relasjonen kan minne om Odyssevs beretninger om ærerike beboere av dødsriket.

Når Baudelairens og Odyssevs dødsriket begge er aktivert, får imidlertid referansene ambivalens – det blir uklart hvilken tekstuell forbindelse som er vektlagt, og de to eksterne tekstene kan kanskje også leses med en konstruert forbindelse seg imellom. Samtidig er det konstruert en lengre, og med hjelp av Baudelaire, videreført tradisjon for samtale med «døde stemmer». I denne tradisjonen plasserer forfatterfortelleren også seg selv, som opphavsperson til fortellingen i *PES*.

Litteraturen, historien og mytologien som er vevd inn i den materielle reiseveien, kan leses som et allestedsnærværende dødsrike i *PES*. De døde opptrer gjennom jeg-ets dialog med dem, og slik er det hele både bundet opp til og sentrert om jeg-instansen, som selv fremstår som en ustabil enhet sammensatt av ulike tiders jeg. På denne måten kan fortellerens konstruerte jeg-enhet også fremstå som en palimpsest – et flettverk av delvis avgrensede jeg-instanser som gjenskriver hverandre og dermed seg selv. Denne subjektiviteten som palimpsest har utvidet radius, forlenget i fortellerens *delvis* konstruerte og *delvis* rekonstruerte palimpsest av Thereses gate. Gaten opptrer i både sin nyeste form, detaljert og inderlig skildret, og i en uavklart utvidet form hvor tidligere tiders butikker, beboere og topografi er vevd inn eller skrevet over hverandre, og veksler på å være betont. På denne måten utgjør gaten kanskje like mye et metafysisk oppholdssted, hvor fortelleren også har plassert sine litterære forbilder og andre, tilgrensende personligheter. Gaten fremstår både materielt og metafysisk som et personlig mikrokosmos. Den utgjør også et utvidet rom for samtalepartnere, Teiresias gate, hvor jeg-fortelleren kan se ut til å skape plass for Penelope blant de dødes stemmer.

4.4 Sammenføyningen av de ulike nivåene i jeg-fortelleren

I sammenheng med den eksplisitte odysseen er fortellerens egne, implisitte rolle sentral. Han omtaler seg selv aldri som Odyssevs, men refererer og utforsker snarere både Odyssevs perspektiv, hans egenskaper og opplevelser på reisen. Hovedsakelig er dette gjort uten direkte referanse, men ved enkelte tilfeller henger gjennomgangen sammen med en sammenligning mot egne egenskaper.

Det er hovedsakelig styrkene til Odyssevs som utgjør sammenligningsgrunnlag for jeg-fortelleren i *PES*. Han henter først opp den spesielle egenskapen som Odyssevs er kjent for i sitt litterære univers, nemlig list: «... Odyssevs, som var så listig at de greske gudene ikke kunne lese hans tanker, står det i Homers bok om Odyssevs». (65). Selv beskriver han seg som altfor direkte, og lar ektefellen stemme i at han slett ikke er listig, på samme side. Senere blir også fysikken til helten nevnt, mens jeg-fortelleren beskriver seg selv som «forkledd» i en gammel manns kropp. Denne selvsframstillingen skaper nærhet med eposet, men med en ironisk distanse til redningsaksjonen som Odyssevs blir forkledd til å utføre.

Gjenskapingen av Odyssevs stadige utsettelse foregår imidlertid også på et annet plan, på stedene hvor fortelleren selv ser ut til å bygge videre på det rekonstruerte minnet om den fortidige tankestrømmen. Nesten umerkelig glir gjerne den fortidige refleksjonen over i en nåtidig formidling, eller videre assosiasjonsrekke med rike detaljer og etterrettelig kildereferanse.

Homers Odyssevs er underlagt overmenneskelige krefter som hindrer ham i å dra hjem. Kontrasten er påfallende mot historiens jeg-instans i *PES*, som stadig avbryter og utsetter sin reise - gjennom å forfølge sanselige, assosiative og andre impulser.

Det er imidlertid flere tydelige forskjeller, som også den ettertidig skrivende instansen implisitt har bidratt til å forsterke. Som fortidig protagonist gir fortelleren av *PES* uttrykk for en egen vilje til utsettelse, eller til avstikkere, i motsetning til de påtvungne utsettelsene som Odyssevs opplever på sin reise. Tydeligst blir dette når leseren følger den paradoksale overgangen som jeg tidligere har presentert:

Men på dypet, hva visste jeg hva hun holdt på med på sitt dyp, visste jeg det, eller hadde jeg tenkt på det at hun var livredd, og jeg tenkte igjen på Davids salme, «Herren er min hyrde, meg fattes intet, og han skal følge meg gjennom dødsskyggens dal» - var hun der nå i tankene, hjemme på sofaen, full av smerter og full av ren angst, for å dø, ja, rett og slett for å dø, det visste jeg ikke, men det skulle ikke forundre meg om hun nå var der i slike tanker alene, uten meg, da burde jeg få opp farten.

Jeg lente meg mot den hvitmalte porten og kunne kjenne treverket mot ryggen, to skjærer fløy over Stensgaten, og over dem igjen en flokk med stær, trodde jeg det var ... (177).

Jeg har tidligere gjennomgått hvordan utdraget bidrar til å tilføre jeg-fortelleren et handlingsmotiv som i *Odysseen* tilhører Penelope: utsettelse. Det er imidlertid et annet trekk ved den lengre passasjen som utdraget inngår i. Stiliseringen av og tonen i fremstillingen, bidrar til å markere avstanden mellom de to jeg-instansene.

Sentralt i utdraget er linjeskiftet, som også markerer overgang fra en lengre tankestrøm-passasje til observasjoner i gaten. De to delene står i sterk kontrast til hverandre. Den første delen utgjør slutten av en lengre introspektiv refleksjon rundt Penelopes sykdomstilstand i historien, den fortidige jeg-instansens forståelse av denne og hva han kan gjøre. Passasjen er mer konkret enn andre beskrivelser og går rett i kjernen på både hans rolle som pårørende og det som i «forelegget» utgjør andre del - oppgjøret med frieren hjemme. Den avsluttende erkjennelsen er derfor viktig, og imperativ: «da burde jeg få opp farten». Formuleringen er muntlig i sin bruk av en konvensjonalisert frase, «få opp farten». Frasen kan også se ut til å utgjøre en slags eufemisme. I formuleringen blir det ikke angitt hvilken fart det skal økes til og heller ikke relasjon til den forrige farten. Av den tidligere sammenhengen er det imidlertid kjent at farten er null – historiens jeg-instans står ved husfasaden og har nettopp snakket i telefonen. Formuleringens imperativ er derfor en sterk underdrivelse, som kan fremstå selvbeskyttende og normaliserende i sine hverdagslige ordvalg.

Frasen «få opp farten» kan mer bokstavelig leses som «reise hjem så snart som mulig». Den foreslåtte handlingen er innenfor heltens handlingsrom og betydningsfull for den fortsatt levende og syke Penelope, som er angitt på 176. Penelopes behov for mat, altså næring, krefter og ballast til å kjempe mot kreften, er imidlertid omtalt flere steder i romanen. Slik står den andre delen av utdraget her også i kontrast til rammefortellingen og det sentrale oppdraget på reisen.

Tendensen er både i overensstemmelse med og i kontrast til Odyssevs, og slik en ambivalent rekonstruksjon. Som Odyssevs er jeg-instansen forsinket på vei hjem, etter at det egentlige ærendet for reisen er fullført. På den annen side er en av årsakene til forsinkelsen jeg-instansen selv, som har tatt mange sanselige og tankemessige avstikkere. Når han her, snarere enn å «få opp farten», blir ved «den hvitmalte porten» og tar inn omgivelsene, er han også på vei inn i nye assosiative avstikkere.

Den ytre handlingens manglende overensstemmelse intensiverer både nødvendigheten av erkjennelsene fra det første avsnittet i utdraget, og skaper en kontrast til dette nye avsnittets oppmerksomhet. Historiens jeg-instans fremstår i den passive fortsettelsen som handlingslammet eller avmektig, og på noen måte tæret både av de siste fire årenes kamp mot kreften og denne dagens prøvelser.

Passiviteten står i kontrast til den snartenkte og handlekraftige Odyssevs, og peker tilbake på jeg-fortelleren. Fortellingens fremstilling følger og utvider de mange avstikkerne i historien, og jeg har tidligere bemerket den ettertidig skrivende fortellerinstansen som vel så mye utsettende og avledende som historiens jeg-instans. Samtidig er utformingen og momentene nettopp bundet opp til historien.

Samtidig som det blir skapt avstand mellom jeg-fortelleren og Odyssevs, er det også klare tendenser som skaper nærhet mellom de to. Jeg-instansens vett og kunnskaper ser ut til å være egenskapene han selv verdsetter og dyrker mest - og de har nytte i historiens mindre konflikter. Fastlåst i vanskelige samtaler og i unnvikelse fra ubehagelige møter, gjør historiens jeg flere «krumspring» som fungerer. På denne måten kommer han seg alltid videre, og slik overlapper han også delvis med *Odysseens* helt. Det er også mulig å spekulere i om Odyssevs «skarpslepne sverd», et truende bilde som ofte opptrer i sammenheng med heltens handlekraftige løsninger, kan sammenlignes med romanheltens forhold til litteraturen – pennen ligner tross alt sverdet.

Den tidvis kyndige omgangen med «farene», eller naboer og kjente, truende eller krevende karakterer, bidrar ikke til å redde Penelope. Snarere er det nettopp interaksjonen med dem, observasjoner av og samtaler med de mange menneskene som befolker romanen, som peker framover mot en tid som fortsetter etter fortellingen. Disse menneskene tilhører fortsatt livet, og flere av naboene ber om jeg-instansens videre engasjement. Den levende utvekslingen står i motsetning til den fraværende Penelope. Hun opptrer som nevnt kun vikarierende, uten stemme og uten kropp, fraværende og underlagt den dødelige sykdommen. Fortellerens forsøk på å mane henne frem gjennom erindringsfragmenter antyder Penelopes død like mye som de bidrar til å etablere og forsterke bildet av ekteparets delte liv.

Jeg har tidligere kommentert at denne romanens frier sannsynligvis er den senere «døden», altså den antropomorfe skikkelsen som fortellingen lar representere Penelopes manglende agens ovenfor sykdommens dødelighet. Skikkelsen signaliserer også i noen grad eskalering av konflikten eller et nært forestående utfall, når den har inntatt leiligheten i jeg-instansens fravær. Døden venter ubønnhørlig og tålmodig, liknende de grådige frierne i eposet. Sammenfallet er truende, med undertoner av vold og frampek mot et endelig oppgjør.

I *Odysseen* impliserer dette også Odyssevs rolle, som hevner og redningsmann – foregrepet og underbygd i eposets nærmest lovmessige oppfyllelse. I *PES* derimot, er helten maktesløs ovenfor Penelopes frier. Han fremstiller sykdomsbildet i informerte termer, kommenterer sykdomsforløpet utførlig og demonstrerer slik inngående kjennskap til utfordringene og mulighetene som denne Penelope står ovenfor. Imidlertid kan ikke innsikten redde Penelope, og Odyssevs fremste trekk, hans vett, er uten relevans i den sentrale konflikten i *PES*.

4.5 Et ekstra palimpsestnivå, for *Ulysses*

Romanen *Ulysses* (1922), av James Joyce, ble i den første føljetong-utgivelsen markert av kapitellnavn som brukte egennavn fra *Odysseens* univers. I senere tolkninger har romanen vært regnet som en palimpsest over det klassiske eposet, ettersom også karakterer, struktur og andre elementer rekonstruerer sentrale trekk. I *PES* gjør fortelleren både eksplisitte og implisitte referanser til Joyce sin roman, i språkdrakten til den norske oversettelsen fra Olav Angell.

Fortelleren innleder første eksplisitte referanse via det helnorske uttrykket «Fru Blom» (28). Navnet kan imidlertid også, som fortelleren gjør, leses som en norsk versjon av det engelske Bloom, ekteparets etternavn i Joyces roman (1993).

Senere nevner fortelleren metempsykose, som betegner reinkarnasjon (Sunde, 2017: 38). Begrepet blir i både *Ulysses* og *PES* tilskrevet Paul de Kuck. Selve begrepet utgjør et tilbakevendende omdreiningspunkt for Leopold og Molly Blooms individuelle refleksjoner og partnerskap i fortellingen, fra det blir introdusert på side 67 (Joyce, 1993). Også i *PES* opptrer det, innskutt i tankestrømmen, ved noen anledninger. I *PES* blir begrepet på lignende måte gjentatt, som regel i assosiativ forbindelse med mystiske spekulasjoner om delt bevissthet eller livets grensepunkter og det ukjente bortenfor.

Generelt fremstår språket i Joyce sin roman betydningsfull for forfatterfortelleren av *PES*. Han siterer både fraser og helsetninger ved flere anledninger, fra de særlig kjente partiene. Mine undersøkelser har kartlagt de følgende som er gjengitt mer eller mindre ordrett:

Jeg er her for å tyde alle tings bumerker (Joyce, 1993: 44).

... jeg er her for å tyde alle ting (Sunde, 2017: 45).

Lukk øynene og se (Joyce, 1993: 44) (Sunde, 2017: 45).

... verden uten ende (Joyce, 1993: 44). (Sunde, 2017: 103).

Den ordrette gjengivelsen skaper entydige forbindelsespunkter til Angells oversettelse fra «Protevs»-kapittelet, og inviterer den innforståtte leseren til å spekulere i betydningen. Samtidig er det vanskelig å avklare hvilken betydning fortelleren selv legger i ordene. Strategien bidrar i alle fall til å stabilisere rekonstruksjonen av *Ulysses* som foregår i *PES*, enn om andre kontaktpunkter gjengis med større ulikhet.

For denne palimpsest-konstruksjonen er det flere viktige markører enn de språklige. Som i *Ulysses*, foregår handlingen på det diegetiske planet innenfor en dag, men i *PES* er tidsrommet øyensynlig innskrenket til tolvtiden på dagtid mot ettermiddagen eller tidlig kveld. Som Leopold Bloom er historiens jeg ute på reise, med ærender, før han skal vende tilbake til sin sengeliggende partner. Dette er svært grove trekk, og jeg har ikke kartlagt eventuelle mindre, overlappende dramaturgiske strukturer. Derimot har jeg valgt å fremheve påfallende likheter. Romanene deler ukjente mengder litteraturhistorisk minne, som vi kan tolke av eksplisitte referanser til blant andre forfatternavnene Shakespeare, Dante og Homer, samt til tekstene tilskrevet dem. Dessuten har også begge referanser til spesielle elementer, som den greske antikkens muser (Joyce, 1993: 406 og Sunde, 2017: 104-105). Jeg vil imidlertid hovedsakelig undersøke den delvis overlappende fremstillingen av kyklopene. Dessuten vil jeg presentere den avsluttende delen av *PES*, som i stor grad siterer og rekonstruerer passasjer fra det nest siste kapittelet av *Ulysses*.

Av dette «foreleggets» romanfigurer er det verd å merke seg de grove trekkene ved relasjonen mellom de sentrale ektefellene; Leopold og Molly Bloom. Fortelleren og Penelopes partnerskap ser ut til å være preget av den samme asymmetrien – han som handlende, tenkende og i omgang med et rikt persongalleri mens hun er sengeliggende, hjemme – uvisst foretagende og uten egen stemme (i *Ulysses* avslutter imidlertid Molly romanen, med det siste kapittelet i én uavbrutt tankestrøm).

Det er én øvrig karakter i *PES* som alluderer til noe gjenkjennelig fra *Ulysses*: skipsrederen. Jeg har valgt å omtale han som skipsrederen, ettersom fortelleren har en rekke økenavn og konkurrerende personnavn tilskrevet denne karakteren. Elementer fra noen av personnavnene er imidlertid sammenfallende med navnet til Alf Bergan i Joyce sin roman, en figur som blir introdusert i «Laistrygonerne»-kapittelet, deltar i den lengre samtalen i «Kyklopen»-kapittelet og som ofte leses som en av de kyklopiske figurene i romanen. Det påfallende er imidlertid hvordan Alf Bergan ser ut til å sammenblandes med romanfiguren Borgeren som leseren også møter i *Ulysses*:

Så begynner de å snakke om dødsstraff, og Bloom legger selvfølgelig ut med hvorfor og hvordan og hele historiens torskologi, og den gamle hunden snuser på ham hele tiden og jeg har hørt at jødene har en slags spesiell lukt som hunder ikke liker, og jeg vet ikke om det skal ha en avskrekkende virkning og så videre i det lange og det brede (Joyce 1993: 270).

Liksom i scenen med skipsrederen i *PES*, ser vi her beskrivelsen av kykloperne som hunder, på vakt for hovedpersonens annerledeshet og skeptiske til bidragene hans i samtalen. Det blir senere i denne scenen hintet til at Borgeren (fortsatt omtalt med hundemetaforen) vurderer å «bite» Bloom, ikke ulikt forventningen om vold fra skipsrederen og hans følgesvenn Hadelandsberserkeren.

Som lesere av de to romanene, er det også interessant å finne et overlappende ordforråd som kan gi bedre kjennskap til kyklopernes verdisystem. I *U* dreier samtalen inn på rasisme rettet mot andre folkeslag, og Borgeren nekter dem tilhørighet i Europa og i Irland. Den lignende tonen finner vi i Oslokykloperens skeptiske formuleringer om både jøder og «muhammedanere» (Sunde, 2017: 11). Holdningene kommer sammen i formuleringen om «våre tapte stammer», som Borgeren utstøter i sin klagetale om Irlands situasjon (Joyce, 1993: 288). «Vår siste stamme» utbryter på sin side Oslokykloperen (Sunde, 2017: 10). Selv om jeg-fortelleren avviser ideene, og ser ut til å latterliggjøre dem overfor leseren, unner han også skipsrederen, på et senere punkt, å ta del i «stammen» av kykloper.

Mot slutten av romanen dreier tankestrømmen over på vann, i sammenheng av at historiens jeg-instans ikke får skrudd igjen kranen som drypper på fortauet. Sammen med denne manglende avslutningen av vannstrømmen, opptrer det en rekke påfallende forbindelsespunkter til den norske oversettelsen av *Ulysses*. Av disse er noen direkte sitater:

Vannets universalitet
(Joyce, 1993: 519).

Vannets universalitet, tenkte jeg, og det var som et ekko fra en annen tid ...
(Sunde, 2017: 203).

Er akvasiteten uforenlig med geniets uberegnelige originalitet?
(Joyce, 1993: 520 og Sunde, 2017: 206).

Det første er tenkt av jeg-instansen, mens det andre er innskutt fra en ukjent forbipasserende karakter. Disse to formuleringene henholdsvis åpner og lukker en passasje som etablerer utvetydig forbindelse med side 520-525 i *Ulysses*, hvor Leopold Bloom i fri indirekte tale gjør rede for elementet vann fra sitt perspektiv som borger av Dublin. Mellom de ukrediterte

sitatene har også fortelleren av *PES* dvelt ved vannets egenskaper, karakter og utstrekning. Passasjen strekker seg fra side til side. Det er imidlertid også forskjeller ved de to protagonistenes relasjon til vannet. I *Ulysses* fokuserer tankestrømmen på vannet som gjennomstrømmer Dublin, mens stemmen i *PES* tar et bredere, mindre kontekstualisert perspektiv. Det sistnevnte perspektivet kan i noen grad regnes mer avpersonalisert, men fortelleren knytter avslutningsvis vannet opp mot Penelope, og seg selv.

Som jeg har forsøkt å vise, utgjør altså sporene etter *Ulysses* i *PES* et mylder av mer og mindre stabile forbindelsespunkter, som både gjentar, imiterer og transformerer den eksterne teksten. På tvers av disse strategiene fremstår den eksterne teksten som betydelig for romanens forteller, og forfatternavnet Joyce figurerer også som del av verdenslitteraturen. På tvers av det ustabile felles intertekstuelle feltet som utgjør *Ulysses* i *PES*, blir imidlertid noe av oppmerksomheten også rettet mot forfatterfortelleren selv. I spill med kopi og original, iscenesetter fortelleren seg selv som både kjenner av Joyce og en egen stemme, som utvikler elementene fra «forelegget» videre. Den intertekstuelle henvendelsen til leseren kan på denne måten leses todelt, som uttrykk for minne eller repetisjon, og som originalitet. Dette kommer jeg tilbake til.

5 Tekstminnets del to: Den intratekstuelle sammenhengen

Som nevnt i kapittel to, er det mulige intratekstuelle undersøkelsesfeltet utvidet til Sundes totale forfatterskap. Selve forfatterskapet kan regnes som ett korpus, som i skrivende stund fortsatt er uavsluttet. Avgrensningen som jeg har gjort i denne oppgaven, medfører derfor blindsoner for eventuelle spill med andre tekster i forfatterskapet. Før gjennomgangen av de to romanene *Kalypso* og *Kontrapunktisk*, som utgjør det sentrale materialet for sammenligning med *PES*, vil jeg derfor først demonstrere den intratekstuelle tendensen vi kan observere i forfatterskapet – stadig med *PES* som linse. Observasjonene og slutningene i denne delen kan fremstå lettbeinte, men er i hovedsak ment å tydeliggjøre det uoversiktlige intratekstuelle feltet i romanen.

Stilen i *PES* bærer preg av repetisjon, på flere nivåer, og det er mulig å spekulere i betydningen ved de spesielle ordene og formuleringene som blir gjentatt. I kapittel tre viser jeg hvordan det arkaiske ordet «leptosom» opptrer to ganger i teksten, i skildringen av utsultede, vietnamesiske soldater og i skildringen av den kreftsyke Penelope. Likesom intertekstuelle forbindelsespunkter kan bli konstruert ved hjelp av ord og formuleringer, oppstår det i punkter som disse to en forbindelse og betydningsammenheng mellom to bilder innad romanen, hvor leseren er invitert til å tolke betydningen.

Forfatterskapet til Sunde, som det opptrer i *PES*, kan finnes i flere former. Innvevd eller omformulert, er det flere titler som kan leses ut av romanen. De mest påfallende er ordrette, som «all verdens småting»²⁴ (116). Andre er mindre tydelige, men kan leses ut av en innforstått leser. Når jeg-fortelleren i *PES* reflekterer over hvordan «... alt hadde sitt opphav i krigen, min familie var besatt av den ...» (87) kan leseren minnes romanutgivelsen fra 2012, *Krigen var min families historie*. En enda mer kreativ lesning kan vi gjøre via et tidligere gjennomgått utdrag, knyttet til fortellingens modus. Jeg-fortelleren sammenstiller i utdraget det å føle og det å tenke, og foreslår at dette tar form som en slags «selvsamtale» eller «selvføling» (38). Innforståtte lesere kan supplere med et tredje ord avledet av prefikset selv-, all den stund jeg-fortellerens aktivitet i *PES* kan fortone seg som en «selvomsorg»²⁵. Til sist kan også formuleringen vi opprinnelig kjenner fra tidligere siterte Angells Joyce, «verden uten ende», leses på flere måter. Formuleringen utgjør nemlig som kjent også tittelen på en av

²⁴ *All verdens småting* er en kortprosautgivelse fra Ole Robert Sunde, fra 1996.

²⁵ *Selvomsorg* er en kortprosautgivelse av Ole Robert Sunde, fra 2010.

Sundes senere essaysamlinger (Sunde, 2014).

Denne sistnevnte utgivelsen har flere diskre forbindelsespunkter, om enn på mikronivå, til *PES*. Bortsett fra «leptosom» er også «dolikokefal», på side 148 i *PES*, arkaisk fagsjargong som ingen andre norske forfattere enn Sunde er kjent for å ta i bruk. De to fremmedordene opptrer imidlertid i hvert sitt essay i *Verden uten ende*, på henholdsvis side 401 og 457. Videre kan vi blant annet lese en tilbakevendende scene i forfatterskapet, i farens forsøk på å lære bort svømming til sønnen «via naturmetoden» – et traume og opphav til vannskrekk, slik det er beskrevet i *PES* (95). Hendelsen blir omtalt i essayet «Moby-Dick» fra samlingen *Verden uten ende*, men opptrer også i flere av romanene til Sunde²⁶.

Ved siden av disse eksemplene, er det mange flere som egentlig er verdt undersøkelse²⁷. Eksemplene jeg har gjennomgått her kan imidlertid hovedsakelig leses som forbindelser innad Sundes forfatterskap, og ikke nødvendigvis knyttet til *Odysseen*.

Det er imidlertid også mulig å lese formuleringer og elementer i *PES* i lys av både *Odysseen* og det øvrige forfatterskapet. Ett eksempel kan vi finne i essayet dedikert til Kalypso, med samme navn, som er utgitt i essaysamlingen *Jeg er et vilt begrep* (2007). Et annet essay i denne samlingen, går i fotnotene inn på handlingsmotivet fra eposet, hvor helten møter sin mor i underverdenen. Sunde spør i essayet hvordan det er å omfavne sin mor i underverdenen – noe som stemmen i *PES* gjør i overført betydning, idet han forsøker å forstå den avdøde morens livserfaring og skriver seg inn til en nærhet med denne (Sunde, 2017: 39, 52).

I den videre undersøkelsen av det intratekstuelle feltet, vil jeg altså legge vekt på de to romanutgivelsene. I denne delen vil min undersøkelse være forskjellig fra Caselli sin, ettersom *PES* og det øvrige forfatterskapet skiller seg fra hennes studieobjekt. I Casellis analyse blir forfatternavnet Dante, hovedsakelig via *Den guddommelige komedie*, forstått som medium for korrespondanse eller samtale mellom de enkelte tekstene i Becketts forfatterskap. I de enkelte analysene viser hun hvordan forbindelsespunkter til Dantes forfatterskap på samme tid konstruerer forbindelsespunkter til tekster i Becketts forfatterskap – men aldri sammenfallende. De mange uttrykkene er ulikeartede, og selv om tekstminnet i hver enkelt tekst ser ut til å inkludere de andre, fremstår minnet «flimrende» (Caselli 2009: 120). Som jeg har belyst til nå i analysen, står den sentrale ekstern-teksten *Odysseen* i sammenheng med et

²⁶ Faktisk opptrer denne scenen muligens allerede i kortromanen *den lange teksten historie* (Sunde, 1984: 92).

²⁷ Eksempel: I *PES* dveler jeg-fortelleren ved vekten av sjelen og den populærkulturelle forestillingen om 21 gram (160-161). En lignende refleksjon kan vi finne i essayet «Moses, Paulus og det skarpe lyset» (Sunde, 2014: 503). Sjelens egenskaper blir også utforsket i den etterkomne romanutgivelsen *Jeg føler meg uvel* (2019), som kan være nærliggende å lese som en surrealistisk oppfølger til *PES*.

mylder av både riktige og feilaktige gjenfortellinger, mulige palimpsest-konstruksjoner og andre spor eller markører. *PES* konstruerer også forbindelse til andre bøker av Sunde, tilsynelatende uten behov for et medium. De neste delkapitlene og den avsluttende drøftingen vil derfor undersøke hva som kjennetegner dette spillet mellom forbindelsene som både er intertekstuelle og intratekstuelle, i *PES*.

5.1 Kort om kortromanen *Kalypso*

En sammenlignende, intertekstuell analyse av *PES* ville framstått mangelfull uten å ta for seg kortromanen fra 2006 ved navnet *Kalypso*. Den korte romanen *Kalypso* utgjør, som jeg tidligere har vært innom, et vendepunkt i Sundes forfatterskap. Rent intertekstuell kan romanen også regnes som et brudd, ettersom den kommer *PES* i forkjøpet med å konstruere en eksplisitt forbindelse til en figur i *Odysseen*, fra og med tittelen. Som støtte til å lese det intertekstuelle feltet i boken, er Erlend Røyset sin masteroppgave fra 2008 uvurderlig.

Den korte romanen tar form som en gåtur, og ligner slik på *PES*. Han gir uttrykk for en lignende forfatteridentitet i løpet av romanen og treffer kolleger på lignende måte. I tillegg ser området som jeg-fortelleren her beveger seg i, ut til å overlape eller ligne nabolaget som er framstilt i *PES*. Jeg-fortelleren beveger seg i Brageveien, Stensgaten og Thereses gate i nabolaget mellom Bislett og Adamstuen i Oslo.

Røyset kan fortelle oss at hovedpersonen i *Kalypso* har fått i oppgave av sin datter å tenke på henne mens han går tur (Røyset 2008: 2). Senere i sin analyse finner han at datteren i kortromanen har lignende funksjoner som det *Kalypso* har i eposet – med veiledende råd som hjelper helten på reisen (Røyset 2008: 78). Ellers i romanen, som Røyset kommenterer, opptrer det figurer med kallenavn fra jeg-personen like de greske gudene, som Poseidon som opptrer på side 95 (Sunde 2006).

Ved siden av å tenke på datteren, rommer romanen et annet oppdrag på gåturen. På side 21 blir leseren informert om at «... det var en bestemt farge jeg skulle se etter og det var rødt». Oppdraget blir senere gjenopptatt, når han observerer noe rødt, og slik minnes leseren på oppdraget. Et interessant sammenfall her, i en intratekstuell sammenheng, er at det her ser ut til at jeg-fortellerens datter er forbundet med fargen rød. Det samme kan nemlig i noen grad sies om *PES*, hvor hovedpersonen ringes opp av sin datter mens han står inntil den røde husfasaden og utsetter hjemreisen (174). På denne måten kan vi se at elementet *Kalypso* sitt navn, fra eposet, opptrer som et sammenbindende punkt for to romaner hvor også andre elementer (fargen rød) bidrar til å utvide og spille med den intertekstuelle forbindelsens betydning og assosiasjon.

Et annet punkt jeg vil bemerke før analysen går videre til en mer grundig gjennomgang av en eldre roman fra Sundes hånd, er bildet fra *Kalypso* av «et utvalset øre» (Sunde 2006: 95). Det er

ryggen som blir sammenlignet med dette bildet, og vekten er på fenomenologisk væren-i-verden. I *PES* blir leseren derimot presentert for et utvalset sølvpapir som ligner et øye (Sunde 2017: 51). Altså kan vi også lese små, ambivalente, språklige konstruksjoner som i noen grad forbinder med hverandre, i de to romanene. I dette siste utdraget, opptrer ikke *Odyseen* i sammenhengen, eller som et «medium for utveksling».

5.2 Den tretti år eldre romanen *Kontrapunktisk*

Romanen *Kontrapunktisk* er en betydelig mer krevende leseropplevelse enn både *PES* og *Kalypso*. Mens de to etterkomne romanene inviterer leseren med seg gjennom fortellingen, må leseren av *Kontrapunktisk* selv navigere plutselige skifter i fortellerstemme og fokus. Stilen var betegnende for det tidligere forfatterskapet til Sunde, og var anlagt med den tidligere nevnte *den lange teksten historie*²⁸. Det viktigste argumentet for å vektlegge romanen fra 1987 er imidlertid at den rommer en rekke korresponderende elementer med den tretti år senere utgivelsen som er denne oppgavens hovedfokus.

Likhetstrekkene mellom de to romanene er slående. Leseren følger i begge romanene en handletur, hvor en mann handler inn til sin hjemmeværende kone. Heller ikke i *Kontrapunktisk* blir reisen avsluttet, ettersom leseren forlater O midt i en tankestrøm som involverer sanseopplevelser og innskutte refleksjoner og erindringer ved romanens slutt. Hovedpersonen er like sanselig observant i de to romanene, og minnet om eksterne tekster er likeartet. Også i *Kontrapunktisk* får leseren gjenfortalt deler av *Odyseen*, men på en mindre sammenhengende og formidlende måte. I *Kontrapunktisk* får leseren ta del i en detaljert og sanselig gjennomgang av ofringene som gir Odyssevs tilgang til underverdenen (1987: 169) og følger tekstpartier som henvender seg direkte til Odyssevs og forsøker å skape innlevelse med øyeblikk i hans liv som litterær figur (8–9). Også de antikke naturelementene blir referert i *Kontrapunktisk* (89).

Noen av likhetstrekkene til de to romanene kan skape en leseropplevelse preget av sammenheng og linearitet, når de leses mot hverandre. Begge de litterære universene ser ut til å ligne nabolaget i og omkring Thereses gate i Oslo, men – som utgivelsene – med noen års mellomrom. I *Kontrapunktisk* følger leseren hovedpersonen O, som må innom Samvirkelaget (70). I *PES* får leseren derimot vite at Samvirkelaget er nedlagt, til fordel for Bunnpris (2017:

²⁸ I denne romanen spørres det om de sentrale romanfigurenes identitet: «hun (G. Gerty? Navsikaa?)» og «han (B? Bloom? Odyssevs?)» (89-90). Slik etableres det første tydelige forbindelsespunktet til både *Odyseen* og *Ulysses* i Sundes forfatterskap.

36). Mens vi er kjent med målet for handledturen i *PES*, skal helten i *Kontrapunktisk* ha «brød sigaretter og melk», og den riktige handlelisten blir på lignende måte noenlunde sent avslørt (1987:184). Som vi kan lese, røyker ektefellen i *Kontrapunktisk*, og også denne informasjonen kan leses bakover i *PES*: «... hun hadde sluttet å røyke for mange år siden, men hun hadde ikke sluttet å snuse, det ville hun ikke ...» (2017: 199). Noen av disse ulikhetene passer med en lineær lesning, med tidens gang og skiftende moter. Et annet sentrale eksempel er ektefellen som opptrer i *Kontrapunktisk*, (ML). Her har hun en egen stemme, og uttrykker frustrasjon over at kjæresten bruker så lang tid (1987: 125). Ellers er det også små handlingsdetaljer som er korresponderende mellom de to romanene, som at O i *Kontrapunktisk* stikker hånda i lomma for å forsikre seg om at pengene er der (221). Det samme gjør jeg-instansen i *PES*, men da med bankkortet (2017: 154). Disse påfallende likhetstrekkene er kun blant flere kontaktflater mellom de to romanene²⁹. På grunn av den påfallende markeringen av tidshoppet mellom de to, kan det være nærliggende å lese de to romanene som lineære i relasjon til hverandre. Som Caselli advarer mot, er ikke dette nødvendigvis gitt, og jeg vil derfor vise til andre «tegn» i tekstene.

Muligheten for intratekstuelle palimpsester

Det er altså en rekke påfallende likhetstrekk, mellom de to romanene, og dette behøver ikke nødvendigvis signalisere linearitet. En annen mulighet er nettopp det samme som romanene gjør med andre eksterne tekster, nemlig å rekonstruere elementer og dramaturgi for å imitere eller transformere «forelegget». Ved siden av *Odysseen*, kan vi derfor tenke oss at de to romanene kan leses opp mot hverandre, som mulige gjenskrivninger som kanskje også tolker og «leser» den andre.

Ett moment som bidrar til å forsterke lesningen av en eventuell intratekstuell palimpsest, er referansene til *Ulysses*. I *Kontrapunktisk* opptrer ikke de særegne formuleringene fra Angells oversettelse, men det er fortsatt noen likeartede partier. Jeg har tidligere påpekt hvordan den avsluttende refleksjonen over vannets egenskaper i *PES* ser ut til å gjenskape det lignende partiet i *Ulysses*' siste kapittel. En lignende versjon kan også leses i *Kontrapunktisk*, om enn mye tidligere i fortellingen (70–71). Dessuten er det også i den tidlige romanen en referanse til et Joyce-sitat:

²⁹ Videre kan leseren også finne jeg-fortellerens traumatiske forhold til svømmeopplæring og vann, farsfiguren, den skjøre moren, anekdoter knyttet til krigen, og andre detaljer.

... og det tårnet hva het det? (eller hadde det noe navn?) egentlig et festningsverk (med utsikt (og der oppe med restene av armaturet til en kanon?) slik han (JJ) skrev det: over det snørrgrønne havet) bygd av naturstein (og nå et museum med hans relikvium – eller restene av jordiske eksistens (129).

Utdraget sammenblander flere elementer, som alle relaterer seg til romanen av James Joyce. Tårnet, som det innledningsvis refereres til, er sannsynligvis det eneste tårnet hvor romanfigurer befinner seg ved brystvernet, nemlig stedet romanen starter i første kapittel og Buck Mulligan og Stephen Dedalus innleder fortellingen. Samtidig er det senere, spesielle ordvalget «snørrgrønne» et ord som både formuleres av Mulligan oppe ved brystvernet og senere, i starten av kapittel tre, som en del av tankestrømmen som skildrer kystlinja. De siste opplysningene i utdraget bryter imidlertid ut av romanen, ettersom referansen er til den biografiske Joyce sitt oppholdssted i Dublin og museumsvirksomhet i hans navn i romanens historietid. Vekten på ulike sitater fra *Ulysses*, gjør at de to Sunde-romanene utfyller og komplementerer hverandres lesing av det mulige «forelegget». På den annen side kan vekten på ulike momenter sies å innebære transformasjon av hverandres *Ulysses*-moment, snarere enn imitasjon. Dette på tross av at begge romanenes *Ulysses*-referanser har noe felles, nemlig hvordan inndragelsen av *Ulysses*, med eksplisitte referanser til forfatternavnet og identifiserbare tekstfragmenter, tilfører romanene et slags «litteraturens merke».

Ellers i teksten har jeg observert et annet interessant moment, eller rettere en figur, som kan bidra til å forsterke lesningen av palimpsest mellom *PES* og *Kontrapunktisk*. Noen sider senere i romanen tenker O tilbake på da han forlot leiligheten hjemme, og erindrer en opplevelse som fremstår overnaturlig eller mystisk: «uten å slippe taket i det (gelenderet) mens du (O) ser på (da ble han vår en mann som kom svevende mot ham med en stemme svak etter lang taushet – og de åpningsordene? (166). En svevende mannsskikkelse³⁰, som beveger seg i den retningen O kommer fra, er muligens på vei mot hjemmet. Derfor er det også mulighet for å lese denne mystiske skikkelsen som en figur lignende den metaforiske døden som leseren blir presentert for avslutningsvis i *PES*. Ettersom det er angitt ulike historietider i de to romanene, kan ikke skikkelsen føyes inn i en lineær lesning av de to. Som

³⁰ En lignende fremstilling blir gjort av moren til O, G, som del av minnet om henne: til slutt kun som «et vått avtrykk mot det ene kinnet [...] stemmen hennes som hvasket et eller annet) og så var det borte» (195). Deler av fremstillingen ligner på hvordan Penelope opptre og så forsvinner i *PES*, men først og fremst er det verdt å kjenne til som inndragelsen av overnaturlige bilder og dødsmotiver også i *Kontrapunktisk*.

del av en mulig palimpsest-konstruksjon kan han derimot leses både fra *PES* til *Kontrapunktisk* og den andre veien, slik mange av de overlappende momentene kan.

Den tilbakevendende rødfargen

De tilbakevendende fargene purpur og rød opptrer også i *Kontrapunktisk*. Først nevnes purpur, i sammenheng med det fragmentert gjenfortalte eposet (1987: 51). Deretter opptrer rødfargen, på det virkelighetsnære historieplanet ettersom jeg-fortelleren minnes utgangen fra leiligheten med den ventende ektefellen. Inndragelsen av det røde skjer imidlertid ganske kryptisk, fordelt på tre partier som følger hverandre stykkevis i en ellers springende passasje:

og ordene hennes (de hun(ML) nettopp sa og sier pga. tidens – der og da – korte overgang mellom fortid og nåtid eller som oppleves (mentalt) som et slags flytende presens og ordene hennes sitter igjen som en gjenklang i hjernen (en repetisjon og kanskje noe med tonefallet eller selve de ordene hun brukte eller hva det nå er som gjør at det (ordene eller en melodi eller et bilde for den saks skyld) blir sittende igjen for en kortere eller lengre tid) og du(O) sa ja da hun spurte deg når du allikevel skulle gå og gikk for å ta på deg skoene og en av jakkene og gikk (eller går) ut (og den fargen og med ett husker du det ikke: om det var du eller henne som gjorde det? Og om du husker det hvilken betydning skulle det ha?) (126).

«og berøre (med ryggen til utgangsdøra - og så husker du(O) det var jo henne som malte døra) det glatte gelenderet men det er fargen (eller snudd den andre veien: hva er det med denne fargen?) (128).

går mot trappa (også rødmalt) (129).

Som vi kan se i utdragene, presenteres fargen nesten som en gåte for leseren, hvor det er nødvendig å ha fulgt tråden de siste fire sidene³¹. Samtidig blir det innskutt spørsmål om fargens betydning og sammenhengen, og leseren får slått fast at det er ektefellen som har malt døra og slik innført fargen. På denne måten kan fargen også regnes assosiert med henne. Den røde utgangsdørans motiv kan være springbrett for ulike lesninger av sammenhengen mellom de to romanene, og eventuell sammenheng med *Odysseens* fargebruk og symbolikk. Med Casellis åpning av det intratekstuelle feltet, kan vi også si at kortromanen *Kalypso* kan leses inn den samme sammenhengen, med åpne ambivalens ettersom tekstenes assosiasjoner med fargen kan brukes til å tolke hverandre på ulike måter. Samtidig innebærer dette også en utfordring til leseren, ettersom man (med Caselli) bør avstå fra å tillegge betydning, hierarki,

³¹ Rent kronologisk blant romanutgivelsene i forfatterskapet er utdragene over første gang hvor fargen blir vektlagt.

løsning eller nøkkel i intratekstuelle lesninger så vel som de intertekstuelle. Jeg lar uansett dette stå som siste tegn på det mulig delt minne, mellom de to romanene. På tvers av de ulike momentene hvor romanene kan se ut til å implisere hverandre, oppstår det tydelige konstruksjoner av den andre romanen i hvert av de to sitt tekstminne. Samtidig er ikke inndragelsene eksplisitte i noen av dem, og heller en som forutsetter en innforstått leser.

6 Avsluttende drøfting og konklusjon

Den styrende problemstillingen for denne masteroppgavens arbeid har vært: Hvordan blir intertekstuelle og intratekstuelle forbindelser uttrykket i Ole Robert Sundes roman *Penelope er syk*, og hvordan spiller de eventuelt sammen?

Jeg har arbeidet basert på min overføring av Casellis instruktive metode for nærlesing av inter- og intratekstuelle forbindelser, og forsøkt å kartlegge og forstå strategiene i Sundes roman bedre.

Ett premiss for dette undersøkelsesarbeidet, har vært å erkjenne tekstens stereografe pluralitet, som jeg nevnte i kapittel to. Det er en grunnleggende utfordring at studieobjektet i noen grad blir til i lesningen, i samspill med denne leserens forkunnskaper (eller «presuppositions», som Culler bruker). Jeg erkjenner derfor at deler av lesningen kan være mangelfulle eller forenklerende, og at dette påvirker kvaliteten på slutningene i denne delen. Som Caselli også setter ord på, er dette en nødvendig side ved hennes metode, og jeg ønsker derfor videre forskning på både *Penelope er syk* og det utvidede forfatterskapet. Som jeg har vist i mitt kartleggingsarbeid, er Sundes forfatterskap et som innbyr til utforskende (eller også slavisk grundig) lesning.

Caselli hevder i analysen sin av Beckett at det oppstår noe intimt i lesningen når romanen spiller med tekstminnet. Ved å aktivere leserens forkunnskaper og belønne disse med mer engasjerende leseropplevelse, kan teksten også konstruere en opplevelse av et delt minne.

Innledningsvis diskuterte jeg den siden ved *Penelope er syk* som er forbundet med den tidlige bortgangen til Marit Gulbrandsen, og sant å si var det også denne delen som engasjerte meg da jeg først oppsøkte romanen. Det jeg syntes var aller mest spennende, var hvordan en forfatter kunne foretrekke store, litterære fortellinger framfor religiøse, i skildringen av sorg. Romanen utkom i nær samtid med Naja Marie Aidt sin sorgbok, og det ble etter hvert mer klart for meg. Både i *Penelope er syk* og i Carls bog fremstår det intertekstuelle nettverket som et slags gresk kor, av stemmer som gir universalitet og fellesskap til jeg-ets partikulære opplevelse.

Som jeg har oppdaget i både den intertekstuelle og den intratekstuelle delen av min lesning i masteroppgaven, var ikke nødvendigvis dette greske koret en ny konstruksjon i Sunde sine romaner. Snarere kan vi se et omskiftelig og ustabil spill med disse ressursene, som gjentar seg i ulike variasjoner på tvers av romanutgivelsene i forfatterskapet. Ettersom

Sundes forfatterskap fortsatt er uavsluttet, ønsker jeg derfor framtidige lesere gode leseropplevelser, i samspill med tekstenes mange spor.

7 Litteratur

- Aiken, Susan Hardy (1990). *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Allen, Graham (2011). *Intertextuality* (2. utgave). London: Routledge.
- Barthes, Roland (1977). «From work to text» [1971]. Utgitt i (red. Stephen Heath) *Image, music, text*. Oversatt av Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland (1990). «Fetisj». I *Lysten ved teksten* [1973]. Oversatt av Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum Forlag.
- Barthes, Roland (2015). «Forfatterens død» [1968]. Utgitt i (red. Knut Stene-Johansen) *I tegnets tid*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax forlag.
- Bloom, Harold (2003). *Hamlet: Poem Unlimited*. New York: Riverhead Books.
- Booth, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Caselli, Daniela (2009). *Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism* [2005]. Manchester: Manchester University Press.
- Culler, Jonathan (2001). «Presupposition and Intertextuality». Utgitt i *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* [1981]. London: Routledge.
- Foucault, Michel (2016). «Hva er en forfatter?» [1969]. Utgitt i (red. Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei) *Moderne Litteraturteori* (2. utgave). Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, Gerard (2001). *Paratexts: thresholds of interpretation* [1987]. Oversatt av Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gerard (1997). *Palimpsests: literature in the second degree* [1982, originaltittel Editions du Seuil]. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Homer (1920) *Iliaden*. Oversatt av Peter Østbye. Kristiania: Gyldendal.
- Homer (1922) *Odysseen*. Oversatt av Peter Østbye. Kristiania: Gyldendal.
- Irwin, William (2004). Against Intertextuality. *Philosophy and literature*, 2004, Vol.28 (2), s.227-242. DOI: <https://doi.org/10.1353/phl.2004.0030>

Karakantza, E. D. (1997). Odysseia or Penelopeia? An assessment of Penelope's character and position in the Odyssey. *Métis*, 1997, Vol.12 (1), s.161-179.

DOI: <https://doi.org/10.3406/metis.1997.1066>.

Knausgård, Karl Ove (2018). *Det uforvarende*. Oslo: Oktober.

Kristeva, Julia (1980a) «The Bounded Text». Utgitt i (red. Leon S. Roudiez) *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez. Columbia University Press: New York.

Kristeva, Julia (1980b). «Word, Dialogue, Novel». Utgitt i (red. Leon S. Roudiez) *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

Lindholm, Audun (2012). «Hvis jeg lyttet med all min oppmerksomhet». Utgitt i (red. Audun Lindholm) *Som fra mange ulike verdener. Om Ole Robert Sundes forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.

Ravatn, Agnes (2010). «Jasminreet». Utgitt i (red. Dan Aleksander Ramberg Andersen) *Første forsøk*. Oslo: Cappelen Damm.

Røyset, Erlend (2008). *Om å trene opp følbareheten med Ole Robert Sundes Kalypso*.

Masteroppgave, Universitetet i Oslo. Hentet fra <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-21175>

Saussure, Ferdinand de (1966). *Course in general linguistics [1916]*. (red. Bally, Sechehaye, Riedlinger, Bally, Charles, Sechehaye, Albert, & Riedlinger, Albert.). New York: McGraw-Hill.

Sunde, Ole Robert (1984). *den lange teksten historie*. Oslo: Gyldendal.

Sunde, Ole Robert (1987). *Kontrapunktisk*. Oslo: Gyldendal.

Sunde, Ole Robert (2006). *Kalypso*. Oslo: Gyldendal.

Sunde, Ole Robert (2007). *Jeg er et vilt begrep*. Oslo: Gyldendal.

Sunde, Ole Robert (2014). *Verden uten ende*. Oslo: Gyldendal.

Sunde, Ole Robert (2017) *Penelope er syk*. Oslo: Gyldendal.

Wandrup, Fredrik (2012) «Naturligvis måtte jeg slakte». Utgitt i (red. Audun Lindholm) *Som fra mange ulike verdener. Om Ole Robert Sundes forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.

Økland, Jorunn (2018). Odysseer. *Agora*, 2018 (36), s. 33–51. DOI: <https://doi-org.ezproxy.uio.no/10.18261/ISSN1500-1571-2018-01-04>