

Litteratur som erfaring

John Brumo

Litteratur som erfaring

Modernisme og modernitet fra Obstfelder til Kjærstad

Universitetsforlaget

Redaksjonelt arbeid © John Brumo 2020.

Boken ble første gang utgitt i 2020 på Universitetsforlaget.

Materialet i denne publikasjonen omfattes av åndsverksloven og er utgitt med åpen tilgang under Creative Commons-lisensen CC BY 4.0.

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format, og til å mikse, endre eller bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle. Disse frihetene gis med følgende forbehold: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

NB: Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelser som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern- eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Den komplette lisensteksten kan leses på <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legal-code.no>.

Boken er gitt ut med støtte fra publiseringsfondet ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU).

ISBN trykt utgave (print on demand): 978-82-15-03733-2

ISBN elektronisk utgave: 978-82-15-03734-9

DOI: 10.18261/9788215037349-2020

Henvendelser om denne utgivelsen kan rettes til:
post@universitetsforlaget.no

www.universitetsforlaget.no

Omslag: Universitetsforlaget

Sats: Tekstflyt AS

Innhold

FORORD	7
INNLEDNING	9
<i>Modernisme som erfaring</i>	
«Vi er barn av stålet og betongen»	11
«I pakt med tiden»	17
Tekst i kontekst	19
Fra Obstfelder til Kjærstad	21
Bibliografi	24
OBSTFELDERS BLIKK	26
Innledning	26
Sansning og modernisme	28
Ny tid, nytt blikk	30
Obstfelder hos fotografen	35
Obstfelder – forfatter og ingeniør	37
Hvilken modernisme?	42
Bibliografi	46
PERSEPSJON OG MATERIALITET I ROLF JACOBSENS <i>JORD OG JERN</i> (1933)	49
«Det jeg hele tiden har villet skrive, er tredimensjonale dikt»	53
«Regn» – mytologi og sansning	57
«Signaler»	60
Fysikk = metafysikk?	62
Bibliografi	69
ROLF STENERSEN. KUNST, MARKED OG AKSJER	71
Penger og kunst	72
På parti med fremtiden	74
«Jeg er da et ærlig menneske selv om jeg er aksjemegler»	77
<i>Godnatt da du</i> – dristige korttekster	82
Avslutning	92
Bibliografi	93
I BREKKES KINOSAL. ET MEDIEBLIKK PÅ PAAL BREKKES	
<i>DET SKJEVE SMIL I ROSA</i> (1965)	95
Virkeligheten som medieerfaring	97
Media som virkelighet	99
Verden inn i stua	106

Medieerfaringer og modernisme	112
Bibliografi	115
MODERNISME INN I STUA. SVERRE UDNÆS OG DET ABSURDE TV-DRAMA	117
«Det er bra! Det er jævlig bra! Men det er ikke bra nok!»	
Om Sverre Udnæs	119
Udnæs-dramaenes særtrekk	123
Fjernsynsteatret som institusjon	126
«Adjø, herr ‘skinkeboks’!» Om absurd teater	130
«Nå prøver vi å ha det litt hyggelig, hva?» Om <i>Symptomer, Aske</i> og <i>Visittid</i>	133
Avslutning	142
Bibliografi	143
MARIE TAKVAMS LYRISKE DRABANTBYLIV	145
Om Takvams forfatterskap. Fra «lyrisk dameprat» til « rumpefeiden»	147
Tradisjonisme og vitalisme i Hjørundfjorden	152
Sted og tilhørighet på Oppsal	158
Livet bak gardinen	162
Bomiljøet	172
Avslutning	174
Bibliografi	176
MEDIALE FANGLINJER. INDUSTRI OG POPULÆRKULTUR I	
KJARTAN FLØGSTADS FANGLINER (1972)	178
Livet som film	183
Høyt og lavt, godt og dårlig?	188
Fløgstads texte trouvée	194
Mediekritikk og mediefascinasjon	197
Bibliografi	198
FLYTENDE ORD. JAN KJÆRSTADS HOMO FALSUS (1984) SOM	
DATA-ROMAN	200
Bakgrunnen for <i>Homo Falsus</i> : Den tidlige digitaliseringens historie	202
Jan Kjærstad som digital pioner	208
Informasjon, forførelse og overflate i <i>Homo Falsus</i>	213
Datamaskinen som muse og myte	219
Avslutning: Den digitale vending?	224
Bibliografi	226

Forord

Denne artikkelsamlingen undersøker forholdet mellom litteratur og moderniseringsprosesser i Norge fra 1890-tallet til 1980-tallet. Artikkelsamlingen ser nærmere på kjente og mindre kjente norske forfattere: Sigbjørn Obstfelder, Rolf Jacobsen, Rolf Stenersen, Paal Brekke, Sverre Udnæs, Marie Takvam, Kjartan Fløgstad og Jan Kjærstad. Det er ikke en modernismehistorie som tar sikte på å dekke alt, men den belyser en tematisk linje i nyere norsk skjønnlitteratur. Den handler om å se norsk modernisme som en kunstretning innenfor moderniteten og ikke som en autonom estetisk bevegelse. Den er en påminning om at norsk modernisme er preget av de enorme historiske endringene på 1900-tallet. I starten av denne perioden var tungt fysisk arbeid det normale, og mulighetene til å kommunisere over store avstander var nokså begrensede. Kunstnere kunne bare gjengi den ytre virkeligheten gjennom tekst eller maleri. I dag skjer store deler av økonomi og verdiskaping på usynlig vis i globale nettverk, og vår daglige tilgang til verden er totalt forandret, ikke minst på grunn av medienes utvikling. Det finnes utallige måter å kommunisere på, og kunstnere har et helt nytt arsenal av digitale virkemidler og uttrykksformer til rådighet.

Mange norske forfattere har vært opptatt av disse moderne erfaringene og latt seg inspirere av de nye måtene å leve, se og kommunisere på. I sin litteratur har de reflektert, drøftet eller protestert mot disse moderniseringsprosessene. Dette er en viktig – men underbelyst – linje i norsk litteraturhistorie: en rekke forfattere som har forsøkt å være på høyde med tiden, «up to date» og aktuelle. Disse forfatterne var dels preget av ideer om kritikk og kunstnerisk selvstendighet som var utviklet på 1800-tallet, dels nye ideer om en formmessig moderne litteratur som utviklet seg utover på 1900-tallet. Slike forfattere, som vi gjerne kan kalle modernister, kan vi forstå bedre ved å undersøke deres diktning i sin historiske sammenheng. Litteratur som er skrevet i en bestemt historisk og sosial kontekst, står i fare for å bli glemt eller misforstått i dag. Derfor er den verd en fornyet undersøkelse i denne artikkelsamlingen. På den annen side er det et mål å minne om at litteratur og samfunn ikke er en enveisprosess. Litteraturen er ikke bare preget av sin kontekst, den er selv en viktig del av norsk historie. Den har påvirket fortellinger og presentert fortolkninger og sammenhenger som har preget forståelsen av 1900-tallet i Norge.

Litteratur som erfaring er ikke en sammenhengende tekst, men enkeltartikler som gjerne kan leses hver for seg. Artikkelsamlingen kan ses som en videreføring av boken jeg skrev sammen med Sissel Furuseth, *Norsk modernistisk litteratur* (2005), som presenterte norsk modernistisk litteratur mer tematisk. Arbeidet

startet for mange år siden med det NFR-finansierte forskningsprosjektet «Norsk modernistisk litteratur 1930–1960». Denne boken står i gjeld til dette prosjektet, men er senere inspirert av samarbeid og diskusjoner med kolleger ved Institutt for språk og litteratur ved NTNU. Et forskningsopphold på UC Berkeley (2018/2019) ga meg mulighet til å gjøre den ferdig. Takk til alle!

John Brumo

Trondheim, april 2020

Artikkelen «Obstfelders blick» er tidligere publisert i *Edda* (2003, nr. 1). Artikkelen «Persepsjon og materialitet i Rolf Jacobsens *Jord og jern*» er publisert i Erik Østerud og Anne Beate Maurseth (red.) *Estetiske teknologier 2* (2004). En tidligere versjon av Fløgstad-artikkelen er publisert i Steinar Gimnes (red.) *Ad libitum. Festskrift til Gunnar Foss* (2016).

Innledning

Modernisme som erfaring

Med foredraget «Tungetale fra Parnasset» skulle Arnulf Øverland i 1953 sette i gang en svært toneangivende diskusjon om modernistisk diktning i Norge. Foredraget er holdt i en så polemisk og spissformulert form at det i dag er vanskelig å ta helt alvorlig, men noen av Øverlands påstander har likevel blitt stående som en skjult forutsetning i norsk litteraturhistorie. En av hans hovedinnvendinger mot modernistiske lyrikere var at diktningen deres ikke sprang ut av egne erfaringer. Øverland mente at de skrev uselvstendige dikt: «Skal kunst og diktning fornyes, da må fornyelsen ikke bestå i selsomme påfunn av formell art; men den må komme innenfra» (Øverland 1954, 234). Han mente at norsk modernisme var en ukritisk import fra Sverige og England, trolig en kopi av de svenske lyrikerne som ble kalt «fyrtiotalisterna», og den amerikansk-britiske forfatteren T.S. Eliot. Det var en slags «smitte» som kom fra utlandet, mente Øverland: «Ennu har vi ikke så meget av det i Norge, men i Sverige er det blitt en hel åndsretning, en hel generasjon av tungetalere og Eliot-epigoner – 40-talistarna» (Øverland 1954, 227). De nye diktsamlingene var derfor bare «rabbel og snikk-snakk», en tom form uten innhold. Norske litteraturkritikere var «forlegne», for de visste at dette var tøv, skrev Øverland videre.

Kanskje var dette en bevisst måte å forsøke å diskreditere den norske modernismen på, nemlig å påstå at den ikke var «sugd av eget bryst» og derfor ikke hadde noen legitim plass i norsk diktning. Øverlands påstand om at norsk modernisme ikke hadde noen selvstendig erfaringsmessig eller kunstnerisk basis, men var en ren import fra utlandet, har preget mye av den senere forståelsen av denne diktningen (Brumo & Furuseth 2005, 34, 51–52). Det gjelder særlig inntrykket av at modernismen «kom sent til Norge», altså både «forsinket» og «utenfra». Man tenker seg her modernismen som en kunstnerisk form som oppsto i England, Tyskland og Frankrike på starten av 1900-tallet og deretter «nådde» Norge flere tiår senere.

Kanskje er denne oppfatningen riktig hvis man holder fast på et formelt modernismebegrep hvor antirealistiske former er modernismens viktigste karakteristikk.¹ Men den er ikke riktig dersom man ser litterær modernisme som et kunstnerisk

1. I lyrikken har «frie vers», altså dikt uten rim eller fast metrum, blitt sett på som det fremste tegnet på modernisme. For eksempel brukte Kjell Heggelund og Jan Erik Vold «frie vers» som utvalgs-kriterium i antologien *Moderne norsk lyrikk* (1995).

uttrykk for historiske erfaringer. Dette var en vesentlig kunstnerisk impuls for norske forfattere på 1900-tallet. Å skildre moderniseringsprosesser som urbanisering, nye transportmidler og nye medieteknologier har vært en sentral, men neglisjert del av både norsk og internasjonal modernisme.

Også norsk modernisme karakteriseres ved at den var opptatt av «det moderne». Derfor vil artiklene i denne boken undersøke hva slags «moderne» fenomener forfatterne var opptatt av og tekstene deres forholder seg til.² Modernisme er kunstneriske uttrykk som ønsker å være på høyde med de nye livsbetingelsene. Slik beskriver også den innflytelsesrike modernismeforskeren Marshall Berman forholdet mellom modernisme og modernisering i sin bok *All That is Solid Melts into Air*:

To be modern, I said, is to experience personal and social life as a maelstrom, to find one's world and oneself in perpetual disintegration and renewal, trouble and anguish, ambiguity and contradiction: to be part of a universe in which all that is solid melts into air. To be a modernist is to make oneself somehow at home in the maelstrom, to make its rhythms one's own, to move within its currents in search of the forms of reality, of beauty, of freedom, of justice, that its fervid and perilous flow allows.

(Berman 1988, 345–346)

En slik definisjon er åpenbart bred og ikke godt egnet for å skille kunstnerisk modernisme fra sosiale om historiske moderniseringsprosesser. Men den beskriver presist en *erfaring* som har vært underbelyst i norsk modernismeforskning. Med et slikt blikk på modernisme er det lettere å se sammenhengen mellom kunstnerisk form, historisk utvikling og individuell selvforståelse. De mange endringene som gjorde at fortiden ikke lenger var relevant som handlingsorienterende kraft, er de samme som la grunnlaget for en eksperimenterende og kritisk kunst utover på 1900-tallet i Norge. Nye medier, som fotografi og fjernsyn, økt urbanisering og markedsøkonomi er alle erfaringer som la grunnlaget for en ny diktning.

2. Det er en rekke glimrende verker om internasjonal modernisme som utforsker forbindelsen mellom litteratur, kultur og historie, for eksempel Tim Armstrongs *Modernism. A Cultural History* (2005), Astradur Eysteinnssons *The Concept of Modernism* (1990) og den viktige antologien redigert av Bradbury og McFarlane, *Modernism 1890–1930* (1991). I nordisk sammenheng byr *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries* (2012–2019) på mange perspektiver på nordisk modernisme, men hovedsakelig i Sverige og Danmark. I norsk sammenheng tilbyr Per Bäckström og Bodil Børseths (red.) *Norsk avantgarde* (2011) på mange interessante enkeltstudier.

«VI ER BARN AV STÅLET OG BETONGEN»

Et eksempel kan være den litterære debuten til den 30 år gamle Halstein Sjølie (1902–1967). I diktsamlingen *Opgjør* (1932) skildrer han erfaringer som mange hadde opplevd, men få hadde skrevet om i norsk litteratur: «Vi er barn av stålet og betongen.» De fysiske omgivelsene innbød til et nytt blikk på subjektet: «Vi har sangen / rytmen / av vår egen tid / Byer / Biler / Trikkeklangen.» I andre dikt skriver han om «veldige broer og dristige linjer» og om «skyskrapere i glass og betong». Skyskrapere fantes det ingen av i Norge da diktene ble skrevet, men det hindret ikke Sjølie i å skrive om slike fenomener, som han opplevde som en del av den nye tiden.

Sjølies dikt peker mot denne lite utforskede linjen i norsk modernismehistorie, med sin forbindelse mellom moderniseringsprosesser, erfaringer og diktning. Det viser en ny livsfølelse med en fascinasjon for ny teknologi og moderne fenomener. Men i norsk litteraturhistorie er ofte Rolf Jacobsen blitt trukket frem som enestående med sin modernitetsutforskende diktsamling *Jord og jern* fra 1933, mens Halstein Sjølie i dag er nærmest glemt. Kanskje er det derfor på tide å undersøke forbindelsen mellom norsk litterær modernisme og sosial og historisk utvikling for å se om dette virkelig er en viktig linje i norsk modernisme. Hvilken rolle har egentlig den ytre moderniseringen av samfunnet spilt for norsk litterær modernisme?

I mange internasjonale fremstillinger blir ofte forbindelsen mellom modernismen og dens kontekst påpekt. Mot slutten av 1800-tallet og på begynnelsen av 1900-tallet, perioden som er blitt kalt «the second machine age», gikk maskiner, medier og teknologi fra å være noe som bare fantes i de spesialiserte industridistriktene (Manchester og Birmingham), til å bli en del av hverdagen for folk flest. Dette er blitt fremhevet som et vilkår for modernismen.³

Det samme kan sies å være tilfelle i Norge. Slutten av 1800-tallet og starten av 1900-tallet var en periode med intens modernisering av samfunnet for folk flest. Historikere trekker frem nettopp modernismens gjennombruddsperiode som den viktigste moderniseringsperioden i landet:

I de første tiåra av 1900-tallet slo moderniseringen gjennom på brei basis. Nå kunne ingen lenger bare leve på gamlemåten og følge fortidas tradisjoner. I mellomkrigstida ble menneskene konfrontert med det moderne, enten de ville eller ikke.

(Kjeldstadli 2015)

3. Hugh Kenner skriver: «There's a real connection, in short, between literary modernism and what Richard Cork has called The Second Machine Age: the age, say 1880 to 1930, that saw machines come clanking out of remote drear places (Manchester, Birmingham) to storm the capitals and shape life there» (Kenner 1987, 11).

De sosiale moderniseringsprosessene utgjør ikke bare konteksten for den kulturelle modernismen, men griper inn til selve kjernen av den kunstneriske skapelsen, skriver Michael Levenson i introduksjonen til *The Cambridge Companion to Modernism* (1999). Modernismen kjennetegnes ved at den moderne verden, både i sin trivialitet og sin magi, trer frem gjennom biler, fly, fjernsyn og andre nyheter. Internasjonalt er det en større oppmerksomhet for at modernismen kjennetegnes av en ny materialitet og nye erfaringer, og ikke bare et nytt formspråk.

Hvis vi skal se nærmere på hva litteraturforskningen har sagt om modernitetserfaringens betydning for modernismen i Norge, har som nevnt Rolf Jacobsens diktning vært den eneste som er blitt lest og forstått i lys av samfunnsutviklingen. Den norske modernismens historiske klangbunn er lite utforsket. I stedet har forskningen vært orientert mot den litterære *formen*. Oppmerksomhet om form har vært viktig i den estetiske og litterære debatten, fordi modernismen i Norge har utspilt seg i et kulturelt klima hvor avvik fra en realistisk litterær norm har måttet forsvares. Når vi nå ser tilbake på norsk litteraturhistorie, blir det likevel ikke riktig å la denne oppfatningen av modernismen bli stående. Dagsordenen for den litterære debatten ble i stor grad satt av modernismens motstandere. De litterære ambisjonene om å skildre, kommentere og være på høyde med samtiden har i stor grad gått tapt. Bruddet med rådende estetiske normer, opprøret mot massesamfunnet og mot politiske og religiøse dogmer er etter hvert blitt en fortelling vi kjenner svært godt. Uten tvil har denne fortellingen fungert strategisk i en tid hvor litteraturforskningsmetodene har vært innrettet mot nykritikkens nærlesning av tekster.

Men kanskje kan et historisk og kontekstuel blick tegne et annet bilde av norsk modernisme som unngår de velkjente beskrivelsene av «tungtaledebatten» på 1950-tallet og «Profil-modernismen» på slutten av 1960-tallet, som ofte preger innføringsbøker i litteraturhistorie. Det gir også en annen vinkling på den formelle utforskningen av modernistiske tekster. I stedet for å betone modernismens egen selvforståelse – originalitet, brudd og opprør – kan en undersøkelse av modernismens historisitet gi et annet bilde.

Det er naturlig at mange tenker på modernismen som en slags «vanskeliggjort form». Det vil si at modernistisk diktning og maleri skiller seg fra den «vanlige» ved at den fremstiller ting på en komplisert eller avvikende måte. Og vi tenker vel gjerne på realismen som det «normale» som modernismen avviker fra. Det er imidlertid like rimelig å tenke på modernistisk diktning som en form for realisme: Også den er skrevet for å «ligne på» virkeligheten, bare på en annen måte.

Et formelt modernismebegrep, forstått som avvik fra realismen, står i fare for å bli noe snevert og gå glipp av en viktig linje i norsk litteraturhistorie. Ulempen med et strengt formelt basert modernismebegrep er at det estetiske området (litte-

ratur, billedkunst, musikk) isoleres som ett område. I denne artikkelsamlingen skal det tegnes opp et litt annet bilde av norsk modernisme, der vi ser modernismen som et uttrykk for *erfaringer* som norske forfattere hadde med medier, teknologi og økonomi, altså de samfunnsendringene som ofte samles under betegnelsen *modernitet*. Jeg vil undersøke sammenhengen mellom den sosiale konteksten og det litterære uttrykket. Ambisjonen er å vise at norske forfattere ikke bare overtok en litterær form fra utlandet, men skrev sine tekster under en ambivalent inspirasjon fra moderniseringsprosessene i samtiden.

I internasjonal litteraturhistorie er det vanlig å beskrive en utvikling fra modernistiske tendenser på midten av 1800-tallet til en slags «høymodernisme» mellom 1910 og 1930. I nordisk sammenheng er det vanlig å peke på et endelig nordisk gjennombrudd for modernismen på 1950- og 1960-tallet, mens mange av de mest innflytelsesrike forfatterne ellers i Europa hadde begynt å orientere seg i andre retninger. *Norsk litteraturhistorie* (Andersen 2012) knytter særlig fremveksten av modernismen i Norge til kunstneriske ideer fra Europa (som oppløsning av sentralperspektivet, tolvtoneteknikken og frie lyriske former) og til historiske og idévitenskapelige hendelser som Norge bare indirekte var berørt av (første verdenskrig og fremveksten av eksistensialistisk filosofi).

Presentasjonen av norsk modernisme fra en slik sentraleuropeisk posisjon gjør at norske modernister fremstår som mer «forsinkede» enn de i virkeligheten var. Som i alle litteraturhistorier med begrenset plass legger *Norsk litteraturhistorie* (Andersen 2012) mindre vekt på moderniseringsprosesser, som utviklingen av nye medier, urbanisering, markedsorientering og de gjennomgripende livsstilsendringene som bidro til å prege norske modernister. Hovedanliggendet for denne artikkelsamlingen er ikke å kritisere andre fremstillingsformer eller å nå frem til et endelig modernismebegrep, men å beskrive estetiske og historiske sammenhenger gjennom en serie undersøkelser av forfatter, tekst og kontekst.

Selv om modernismedefinisjonene spriker ganske mye, er det etter mitt syn mest produktivt å forstå modernisme som en postnaturalistisk, formbevisst og samfunnskritisk litteratur som er særlig opptatt av mulighetene og utfordringene som oppsto i kjølvannet av moderniseringen av samfunnet. Modernismen kan sies å videreføre originalitetstenkningen fra romantikken og det motsetningsfylte forholdet til samfunnet som kom med det moderne gjennombruddet. Men grunnopplevelsen for modernismen er at de teknologiske, mediale og økonomiske endringsprosessene skaper helt andre vilkår for både eksistens og diktning. Formen og stilen er i større grad avledet av disse erfaringene: Modernisme er en erfaring.

Forfatterne som behandles her, fremstår som både undrende og kritiske til denne samfunnsutviklingen: Obstfelder føler seg fremmed overfor hele den støyende og

uskjønne moderniteten. Paal Brekke viser frem mediens mangel på refleksjon og besinnelse – en mediekritikk som både Fløgstad og Kjærstad på ulike måter viderefører. Disse og andre forfattere har fokusert på å synliggjøre våre felles omgivelser og på godt og vondt uttrykke sine erfaringer fra et samfunn i sterk endring.

Norske forfattere har sjelden vært opptatt av å skape et alternativt estetisk rom hvor mening og sammenheng bryter helt sammen, altså det vi med filosofen Theodor Adorno kanskje kan kalle en «negativ kritikk» (Adorno 1966). Det er en klar mimetisk ambisjon hos disse forfatterne og et ønske om å si noe om virkeligheten som andre ikke har sagt. I motsetning til mange utenlandske modernister arbeider de norske forfatterne sjelden med å skape et radikalt autonomt verk. De har absolutt ambisjoner om å være originale og nyskapende, men bruker stort sett uttrykksformer som gjør at leserne kan relatere dem til en verden de kjenner. Grep som fragmentering og mangel på vanlig språklig logikk er ofte brukt, men sjelden på en slik måte at sammenhengene helt forsvinner.

Å sammenligne norsk modernisme med de litterære bevegelsene i andre land er ikke like enkelt. Likheten og forskjellene mellom norsk modernisme og de mangfoldige uttrykkene i utlandet med samme navn er så sammensatte at det lett kan bli en sammenligning av helt forskjellige kunstneriske uttrykk. Er «modernisme» egentlig det samme i Norge og i resten av Europa? Selv om konkrete årstall for hvor litterære bevegelser «begynner» og «slutter», er pedagogisk nyttige, vil de også tilsløre det sammensatte litteraturfeltet siden det er åpenbart at ulike litterære ideer og praksiser eksisterer samtidig.

På lignende vis er ideen om at litterære ideer og bevegelser har et sentrum og deretter sprer seg geografisk utover, nokså problematisk, men ikke uvanlig i litteraturforskningen. Sentrum–periferi-modellen har i særlig grad preget nordisk litteraturhistorieskrivning gjennom innflytelsen fra Georg Brandes' epokegjørende forelesningsrekke «Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur», som startet i 1871. I Brandes' komparative metode kom Norden dårlig ut: Han hevdet at Nordens forfattere «hang etter» den litterære utviklingen i Frankrike, Tyskland og England. Denne forståelsen av Norden som en «forsinket» region i internasjonal litteratur har hatt stor innflytelse i norsk litteraturhistorieskrivning, ikke minst når det gjelder fremstillingen av norsk modernisme. Kort og banalt: Norge var trege med å etterligne europeisk modernisme. I ettertid har slike sentrum–periferi-modeller blitt mer nyanserte. Den franske litteraturforskeren Pascale Casanova (2004) har overbevisende argumentert for at selv om det utvilsomt eksisterer et internasjonalt litterært felt, med et geografisk eller idémessig «sentrum» hvor toneangivende forfattere befinner seg, kan forfattere i mindre språksamfunn også utvikle litterær originalitet. Forholdet mellom opprinnelse og utbredelse kan ikke

bare forstås som forholdet mellom original og kopi; tvert imot vil også forfattere i «periferien» arbeide for å utvikle nyskapende verker. Skal vi tro Casanova, vil det riktignok være vanskelig for en forfatter fra en «ung» nasjon som Norge å kunne sette spor etter seg, litterært sett: «[I]t is necessary to be old in order to have any chance of being modern or of decreeing what is modern» (Casanova 2004, 89). Det er også vanskelig å finne spor av at norske forfattere oppfattet seg å være i konkurranse eller dialog med mer kjente forfattere fra Paris, London og Berlin. De søkte i liten grad litterær legitimitet fra utenlandske estetiske strømninger, men var mer orientert mot å uttrykke egne opplevelser av det moderne. Det er symptomatisk at da brødrene Georg og Edvard Brandes startet opp det panskandinaviske litteraturtidsskriftet *Det 19de Århundre* i 1874, var norske forfattere som Bjørnstjerne Bjørnson og Jonas Lie lite villige til å delta, fordi tanken bak tidsskriftet var at ideer fra Europa skulle formidles de nordiske landene. Og en slik posisjon – som «mottager» av nye ideer fra Europa – var lite fristende å støtte for norske forfattere med egne estetiske ambisjoner.

Selv om begrepsdefinisjoner ikke er hovedsaken i denne artikkelsamlingen, kan det være greit å avgrense begrepet «modernisme» mot de lignende begrepene «modernitet» og «det moderne gjennombrudd» for å unngå misforståelser. Begrepet «det moderne gjennombrudd» er kanskje enklest, fordi det er et mer spesifikt epokebegrep som skildrer perioden 1870–1890, hvor den dansk-norske litteraturen ble mer orientert mot å skildre og kritisere visse utviklingstrekk i det moderne samfunnet, oftest i en realistisk form.

«Moderne» er derimot et ord med mange avledninger, som kan settes foran et hvilket som helst annet substantiv for å få det til å høres bedre eller mer aktuelt ut. En «moderne bil» har for eksempel ingen andre egenskaper enn at den er nyere, mer oppdatert og (trolig) bedre enn en eldre bil. I kunsten og litteraturen er jo «moderne» et ord som gjerne forstås som motsetning til «klassisk» eller «romantisk», altså en kunst som er i pakt med tiden og oppdatert på det siste (Călinescu 1987).

«Modernitet» er derimot et mer spesifikt begrep som angår sosiale og samfunnsmessige endringer og karakteriserer samfunn som har utvikling og endring som en del av grunnlaget. I slike samfunn mistet de gamle livsformene sin selvfølgelighet. I Norge ble de tradisjonelle næringsveiene i landbruk og fiske gradvis mindre vanlige, særlig når vi nærmer oss 1900-tallet. Dette skjedde samtidig med at nye deler av befolkningen ble trukket inn i det lesende og skrivende fellesskapet gjennom mer og bedre skolegang. Dermed ble også grunnlaget lagt for en utvidelse av demokratiet og deltagelse i ulike samfunnsspørsmål.

Etter Max Weber har en vanlig måte å beskrive moderniteten på vært å påpeke utspaltingen av de kantianske verdisfærer, det vil si at den økonomiske, etiske og estetiske logikken skiller lag og knytter seg til ulike livsområder. Den klassiske modernitetsideen er selvsagt eldre og kan ifølge den svenske idéhistorikeren Sven-Eric Liedman (1999, 16) kanskje mest eksplisitt finnes i det sentrale skriftet av opplysningsfilosofen Marquis de Condorcet, *L'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795). Den sentrale ideen er menneskehetens kontinuerlige prosess mot fullkommenhet, opplysning og lykke. I en nærmest hegeliansk tankegang blir den materielle og åndelige utviklingen forstått som dialektiske og nær forbundne prosesser. De fleste vil vel fortsatt gi Condorcet rett i at denne store moderniseringsprosessen, som i våre dager ofte beskrives gjennom stikkordene *demokratisering*, *industrialisering* og *sekularisering*, har vært virksom på de fleste livs- og samfunnsområder. Det høye abstraksjonsnivået som brukes for å karakterisere disse prosessene, har imidlertid fulgt diskusjonen omkring modernitetsbegrepet helt frem til nyere tid. Den franske sosiologen Alain Touraine påpeker for eksempel i sin bok *Critique of Modernity* (1995) at moderniteten ikke bare kan karakteriseres som «rasjonalisering» (som så mange har gjort etter Weber), men at også subjektiviteten og den lange tradisjonen av individualisering tilhører modernitetens særtrekk:

Modernity does not mean a transition from a multiple world with a proliferation of deities, to the unitary world reviled by science. On the contrary, it signals the transition from the correspondence between microcosmos and macrocosmos, between man and world, to the rupture brought about by Montaigne's *Essays* and the Descartes's *Cogito*.

(Touraine 1995, 207)

Et problem ved bruken av Touraines og andre modernitetsteoretikers begrephistoriske arbeid i litterær sammenheng er at det i en viss forstand blir «for stort» i forhold til de litterære tekstene. Når enkelttekster står i sentrum, blir abstraksjonsnivået for høyt for denne typen modernitetsforskning. Det synes derfor rimeligere å forstå «modernitet» som en serie av hendelser og lokale forandringer som vi til sammen kan summere opp under dette begrepet. Imidlertid vil disse små, frittstående hendelsene ofte vise seg å være annerledes enn hva de ulike modernitetsteoriene foreskriver. I lesningene arter dette problemet seg som en usammenlignbarhet mellom de litterære verkene og en mer overgripende modernitetsteori. Det blir derfor vanskelig å bevege seg fra teorien til verket. I disse artiklene vil jeg i stedet forsøke å la de konkrete tekstene danne utgangspunktet.

«I PAKT MED TIDEN»

For å få en bedre forståelse av norsk litterær modernisme kan det være naturlig å se på den første større undersøkelsen av begrepet modernisme i Norge, nemlig forfatteren Haakon Bugge Mahrt (1901–1990) og hans essaysamling *Modernisme* fra 1931. Han hadde arbeidet ved den norske ambassaden i Paris og ville rapportere om den kulturelle utviklingen han hadde sett. Bugge Mahrt mente at utviklingen hadde skapt en ny historisk situasjon, og at dette krevde en «ny selvforståelse». Den essayistiske teksten har form av en rekke «nedslag» i samtidens kulturelle uttrykk, faktisk i flere felter enn undertittelen *Kunst, arkitektur, teater, film* viser: Også i design, litteratur og teknikk mener Bugge Mahrt at den moderne verden trer frem. Den kulturelle mønstringen er imponerende: Le Corbusier, Henri Rousseau, Matisse, Chaplin og russisk, japansk og fransk drama blir presentert og analysert med stor innforståthet. Alle disse forskjellige uttrykksformene forenes likevel i en «modernisme», i en felles erfaringsbakgrunn: den moderne verden. Det er derfor en *erfaring* som er utgangspunktet for *Modernisme*, en erfaring av at verden er i hurtig forandring, og at de gamle orienteringspunktene er forsvunnet: «Det som karakteriserer tiden er de uophørlige forandringer, uroen» (Bugge Mahrt 1931, 9). Denne erfaringen er ikke bare et ytre fenomen; forandringene er blitt en del av oss selv: Monotoni er et mareritt, vi *krever* forandring, også kunstnerisk. Mot slutten av første kapittel, «Panorama», skriver derfor Bugge Mahrt:

Det kan synes som om den eneste utvei er å akseptere tiden som den er, og gaa igang med at skape nye symboler, i pakt med den. Det er i virkeligheten det som ligger til grund for alle de nye bestræbelsene paa symbolikkens felter, i maleri, i musik, teater og film. Kanskje vil der av det fremkomme en syntese, en ny civilisation som vil bringe os op paa høide med modernismen i teknikken. Foreløbig staar vi overfor det mest fængslende skuespil som overhodet kan tenkes: en epoke som søker sig selv.

(Bugge Mahrt 1931, 16)

Kunsten forstås altså her som «tidens symboler», objekter som på en eller annen måte representerer samtiden. Denne kunstforståelsen gjøres til en norm: Kunstverkene *bør* være i pakt med tiden. Den nye tid krever en ny kunst, og Bugge Mahrt setter seg fore å gjøre opp status for samtidens kunst. Med stor tro på utbredelsen av den moderne mentalitet og livsførsel skriver derfor Bugge Mahrt:

Det turde være indlysende for de fleste at den kunst som skal smykke vore nye bygninger, med sine rene, lyse og sanitære boliger, med sin komfort og sine

elektriske apparater, med sine kontorer hvor hurtige konferanser registreres paa diktafoner, og hvor regnemaskinene arbeider lydløst og sikkert, maa arte sig noget annerledes end dem der hang over plyschsofaene i vore bedsteforældres hjem, mellem en aspidistra paa mahognysokkel og Bernadottefamilien. Vi fordrer et maleri av dekorativ virkning, som spiller med i rummenes arkitektoniske forhold og sætter en lysende og dristig farveakkord, en klarlinjet og tankestreng rytme ind i vort dagligliv.

(Bugge Mahrt 1931, 54)

Selv om beskrivelsen av samtiden nok er litt mer moderne enn hva svært mange andre opplevde på 1930-tallet, er en viktig del av Bugge Mahrts estetiske program sammenfattet i denne passasjen: En ny tid krever en ny kunst. I et retorisk register som ikke er ulikt det man finner i futuristiske eller surrealistiske manifeste, glir Bugge Mahrts retorikk fra det logiske («Det turde være indlysende for de fleste [...]»), til å bli et krav han stiller på vegne av alle moderne innstilte mennesker («Vi fordrer [...]»). Kunsten er ikke lenger en skildring av det skjønne, opphøyde eller universelle, men en estetisk gjenstand som hører hjemme i hverdagen.

Bugge Mahrts essaysamling fikk imidlertid lite oppmerksomhet i Norge. I alle fall er det få spor av hans perspektiver hos andre norske forfattere. Hans selvvalgte rolle som modernismens talsmann i Norge fikk ikke særlig mange konsekvenser. Bugge Mahrt er pliktskyldigst nevnt i litteraturhistoriske oversiktsverker, men uten at hans tidlige interesse for modernismen blir kommentert noe videre.⁴ Kanskje henger dette sammen med Bugge Mahrts svært internasjonale orientering. Den geografiske horisonten for *Modernisme* er ikke Norge, men *verden*.⁵ Forfatteren tar også mye for gitt: Verkets immanente lesere befinner seg åpenbart på samme kulturelle orienteringsnivå som han selv. Den tyske kulturteoretikeren

4. I Kjølv Egelands del av *Norges litteraturhistorie*, bind 5, har det i tillegg kommet inn et feilaktig spørsmålsteget i tittelen *Modernisme* (343), slik at Bugge Mahrts modernisme ble mer usikker enn den egentlig er. Willy Dahls *Norges litteratur*, bind 2, gir Bugge Mahrt en del plass, i og med at forsiden av *Modernisme* gjengis som faksimile – en flott collage av moderne fenomener og personer: Charlie Chaplin, fly, et funksjonalistisk høyhus og Greta Garbo.

5. Det store «vi» Bugge Mahrt ofte taler på vegne av, er heller ikke utpreget norsk, selv om formuleringer som «os nordmænd» av og til brukes. Identiteten synes (helt i pakt med Bugge Mahrts egne teorier om «verdensborgeren») å vakle mellom nordmannen og *franskmannen*: «Av melken, denne enkle, elementære næring, kan vi franskmænd lage over hundrede sorter ost. Alle er gode, sunde, sterke, næringsrike og morsomme. Alle har sin historie, alle har sine tiltrækninger og sin rolle. Ved dette ene træk gjenkjender og beundrer jeg mit fædrelands aand, ved dette ene træk forstaar jeg at det har frembragt saa mange store mænd i alle yrker ...» (Bugge Mahrt 1931, 122).

Oswald Spenglers ideer er for eksempel «så velkjendte at de ikke behøver utredes» (Bugge Mahr 1931, 15), mens kunstbegrepet og detaljer om kunst og kunstnere nevnes i forbifarten som om det var kjent for alle. Bugge Mahrts innforståtte stil provoserte også kritikerne i samtiden og var nok en viktig årsak til den heller lunkne mottagelsen av *Modernisme*. Den konservative Charles Kent mener i *Norges Fremtid* (7.12.1931) at verket er «et representativt utslag av den modernistiske halvdannelse», og misliker særlig at Bugge Mahr ikke tilkjenner «arven fra forfedrene» noen verdi i «det moderne kaos». Heller ikke Axel Otto Normann i *Arbeiderbladet* (19.11.1931) er fornøyd med boken, selv om han har sympati for prosjektet: «En bok som gjorde meg glad da jeg så den. Og som skuffet meg da jeg leste den.»⁶

I ettertid kan vi se at *Modernisme* var et virkelig nyskapende verk, særlig når man tar i betraktning at den norske estetiske debatten på 1930-tallet ikke hadde den samme internasjonale åpenheten som Bugge Mahr. Men på tross av det nyskapende i *Modernisme* tilhører den samtidig en modernitetstradisjon, det vil si en linje i den europeiske litteraturhistorien hvor nyskaping, normbrudd og ambisjonen om å være «i pakt med tiden» er det sentrale.

TEKST I KONTEKST

Bugge Mahrts utadvendte modernismebegrep fikk imidlertid lite feste i offentligheten eller forskningslitteraturen. Norsk modernistisk diktning har, som tidligere nevnt, ofte blitt lest og analysert ut fra en formorientert lese måte, altså at man særlig har undersøkt hvordan verkene skiller seg fra tidligere romaner, dikt eller drama. I skolen har ofte modernistiske tekster blitt analysert ved å jakte på litterære «virkemidler» eller «avvik» fra en realistisk norm. Artiklene i denne boken er derimot et forsøk på å undersøke hvordan den historiske konteksten har preget de litterære tekstene. Å se skjønnlitteratur i en bredere historisk sammenheng kan gi viktige innsikter: Også litterære tekster blir skrevet i en historisk, medial og språklig sammenheng. Innsikt i disse sammenhengene kan gi oss bedre forståelse for tekstene.

En relevant innvending mot kontekstuell fortolkning er at konteksten alltid kunne vært bredere, og at det alltid vil finnes andre fenomener, tekster eller

6. Bugge Mahr kan sies å ha blitt «gjenoppdaget» i forbindelse med forskningsprosjektet *Norsk modernistisk litteratur 1930–1960* og blir omtalt i artikler av Terje Borgersen og Petter Aaslestad i boken *Saklighet og sanselighet. Norsk prosa-modernisme på 1930-tallet* av Sissel Furu- seth, Sarah J. Paulson og Petter Aaslestad (2000) og i John Brumos *Modernitet og historisitet i norske 1930-tallsromaner* (2001).

hendelser som med fordel kunne vært trukket inn. Sammenhengene mellom tekst og kontekst er i en viss forstand «uendelige». Det er åpenbart at begreper som «samfunn» og «historie» er mangetydige og motsigelsesfylte, og at det ikke er innlysende hvordan eller i hvilken kontekst de litterære verkene skal ses.

I en artikkel med den talende tittelen «Context stinks!» (2011) peker litteraturforskeren Rita Felski på at det er en fare for at kontekstuelle lesninger gjør det skjønnlitterære verket til en «boks innenfor en annen boks», det vil si at verket utelukkende blir sett som resultatet av en historisk periode. Særlig er hun skeptisk til hvordan vi ofte lar litteraturhistoriske periodebegreper bestemme vår inngang til tekstene, fordi slike periodiseringer låser verkene fast i en «temporal container» (Felski 2011, 580).

Selv om slike innvendinger kan være berettiget, er det likevel nødvendig å påpeke at kontekstuelle lesninger ikke handler om kausale forklaringer, men om forståelse. Mange tekster er knyttet til sin samtid på mer skjulte måter, for eksempel ved å utgjøre innlegg i en pågående debatt eller ved henvisninger til ideer eller historiske, kulturelle eller politiske hendelser i samtiden. Det handler om å klargjøre de overordnede sammenhengene som teksten inngår i, slik at referansene i teksten blir klarere, motsetningene blir belyst og de ulike sidene ved teksten kan tre frem. I boken *Literature in Contexts* (2007) drøfter Peter Barry forholdet mellom det han kaller «dyp kontekst» og «bred kontekst», der han anbefaler litteraturforskerne å vektlegge den «dype» konteksten i lesningen av litterære verk, siden «bred kontekst» mer er historikerens domene (Barry 2007, 4). Med den «dype» konteksten mener Barry kontekst som spesifikk relevans for den teksten som drøftes:

And our aim should be to identify and activate deep contexts rather than broad ones, the deep variety being the kind which, in addition to the pressure they exert, have specific textual warranty *and are unique to the specific work of literature under discussion.*

(Barry 2007, 24, forfatterens utheving)

Dersom vi skal følge Barry, ligger det en vanskelig avveining her. Hvilken type kontekst er egentlig «unik og spesifikk» for det enkelte verk? Vil det utelukke kultur, politikk og ideer og bare omfatte konkrete opplysninger om forfatterens liv og verkets utgivelseshistorie? Slik kan det neppe være, siden en så stram kontekstforståelse ikke vil bidra til særlig mye større forståelse av kulturen den er blitt til i. Men samtidig kan konteksten også utvilsomt bli for allmenn og generell – og står i fare for å redusere verket til et eksempel på «tidsånden» eller «historien» i vid

forstand, uten å få et grep om hva som er unikt eller sjeldent med akkurat denne teksten. Balansen mellom den enkle kausaliteten og den luftige «tidsånden» er ikke enkel å treffe. I praksis handler det om å utforske de historiske prosessene som har vært viktige for verkene, og vise på hvilken bakgrunn de kan forstås.

FRA OBSTFELDER TIL KJÆRSTAD

Denne artikkelsamlingen er ikke tenkt som en utfyllende oversikt over norsk modernisme eller den norske litteraturhistorien, men en utforskning av sammenhengen mellom moderniseringsprosesser og den eksperimenterende diktningen i perioden mellom 1890 og tidlig 1980-tall. De åtte artiklene utforsker hvordan en del norske forfattere har reflektert over sosiale endringer i litterær form.

Artikkelen «Obstfelders blikk» tar opp endringene knyttet til nye måter å se på ved slutten av 1800-tallet, særlig fotografiet. Obstfelder var en forfatter som problematiserte sansningen av verden, og som ofte følte seg utilpass i den bråkete og kaotiske moderne byen. Artikkelen vurderer om ikke Obstfelders «Jeg ser» – emblemdiktet fremfor noe i norsk modernisme – kan være inspirert av måten fotografiet «ser» verden på, nemlig som korte, nøkterne registreringer av omgivelsene.

Artikkelen «Persepsjon og materialitet i Rolf Jacobsens *Jord og jern* (1933)» er en lesning av Jacobsens berømte debutsamling, med vekt på skildringene av det materielle og fysiske. Hvordan skildrer han tidens nye materialer, som aluminium, gummi og betong? Jacobsen var opptatt av «det nye» i alle former, både som trussel og mulighet. Det er interessant å legge merke til hvordan han ser estetikken i glassrutenes refleksjoner og betongbygningenes «urene ånde». Jacobsen var en av de første som brakte den fysiske moderniteten inn i lyrikken.

Artikkelen «Rolf Stenersen. Kunst, marked og aksjer» drøfter hvordan Rolf Stenersen ble inspirert til å skrive eksperimentell kortprosa gjennom en livsfilosofi han utviklet som aksjemegler og forretningsmann. Stenersen var utvilsomt en eksentrisk personlighet i mellomkrigstidens Norge. Han hadde suksess i næringslivet og som idrettsmann, var en ivrig og dristig kunstsamler og en dristig og nyskapende forfatter. Det som hadde gitt ham suksess i forretningslivet, nemlig å analysere situasjonen og forsøke å gjette hva fremtiden ville bringe, tok han med seg over i sin diktning og sine kunstinvesteringer.

I artikkelen «I Brekkes kinosal. Et medieblikk på Paal Brekkes *Det skjeve smil i rosa* (1965)» blir Brekkes diktsamling fra 1965 lest ut fra samtidens mediesituasjon. Det nye fjernsynet gjorde at nyheter fra sør – i samtiden gjerne kalt «den

tredje verden» – kom inn i den norske stuehyggen med stor kraft. For Brekke aktualiserer TV forskjellene mellom fattig og rik på en ubehagelig måte.

Artikkelen «Modernisme inn i stua. Sverre Udnæs og det absurde TV-drama» presenterer og drøfter bakgrunnen for tre av Sverre Udnæs' TV-dramaer: *Symptomer* (1971), *Aske* (1973) og *Visittid* (1976). Udnæs var en alvorlig, men også en av de mest innovative norske dramatikerne på 1960- og 1970-tallet. Artikkelen tar særlig opp hvordan hans dramatik ble formet av NRK Fjernsynsteatret, både gjennom den internasjonale programprofilen og selve TV-mediet i seg selv. Artikkelen byr på innsikt i sammenhengene mellom norsk medie- og dramahistorie. De tre dramaene tilhører Udnæs' beste og kombinerer elementer fra Ibsen-tradisjonen (om vanskelige familieforhold) med innslag av absurdisme og dramatiske grep som bare kan gjøres i TV-mediet.

Artikkelen «Marie Takvams lyriske drabantbyliv» drøfter hvilken rolle det urbane og drabantbyen Oppsal spiller i andre del av Takvams forfatterskap. Artikkelen løfter frem Marie Takvam som en undervurdert lyriker og argumenterer for at hennes diktning gir stemme til historiske prosesser fra moderniseringen av Norge. Hennes diktning utforsker livsvilkårene i drabantbyen. Boligpolitikk var et av Norges viktigste politikkområder etter krigen og var vellykket på den måten at mange fikk tilgang til gode boliger. Takvams dikt forteller imidlertid også om moderniseringens bakside, om isolasjon og kontaktløshet i det standardiserte bomiljøet. Tap av naturkontakt og passivisering foran TV-en er frekvente tema i den senere delen av forfatterskapet. Mens historikerne snakker om denne perioden som «husmorens lykkelige øyeblikk», forteller Takvams dikt om en innsnevret kvinnelig livsverden med matlaging, rengjøring og savn etter en større menings-sammenheng.

Artikkelen «Mediale fanglinjer. Industri og populærkultur i Kjartan Fløgstads *Fangliner* (1972)» undersøker hvordan Fløgstads novellesamling knytter an til fabrikk- og industrikulturen, som var en av de viktigste samfunnsendrende virksomhetene i Norge etter krigen. Artikkelen legger vekt på å vise hvordan Fløgstad skriver med nærhet og avstand til menneskene i og rundt industrien. Alle tekstene har et eksperimenterende eller fantastisk preg, som ved nærmere ettersyn kan knyttes til livet i skyggen av fabrikken. Ofte er folkelige fritidssysler som TV, kino og sport viktige i tekstene – samtidig som de på ganske avansert vis reflekterer over forholdet mellom skrift og virkelighet.

Artikkelen «Flytende ord. Jan Kjærstads *Homo Falsus* (1984) som data-roman» handler om Norges første dataroman, *Homo Falsus*. Med sine utallige faktaopplysninger, referanser og underforståtte hentydninger er dette en roman som speiler overgangen til informasjonssamfunnet i Norge. I dag er romanen ikke akkurat lett

tilgjengelig for leserne, med sine ulike fortellernivåer og uklare plot. Romanen har åpenbart til hensikt å etterligne en slags datalogikk, og artikkelen viser hvordan den må forstås på bakgrunn av den fremvoksende datateknologien på 1980-tallet.

Felles for disse toneangivende forfatterne er at de har ambisjoner om å skrive originale og kritisk reflekterende verker til og om sin samtid. Men det er ikke noen felles samfunnsanalyse eller erfaring som deles av disse forfatterne. Obstfelder var en utopisk dikter som drømte om en vakker og helhetlig tilværelse, men som ble skuffet og nedtrykt over mangelen på skjønnhet i det urbane. Stenersen var derimot en mann som fant seg godt til rette i det moderne og ikke hadde vanskeligheter med å forstå samtiden som dynamisk og skiftende. Marie Takvams diktning kan leses som en indre norgeshistorie, med flytting fra bygd til by, fra bygdesamfunn til drabantby. Fra å skildre en tilværelse av intenst livsmot og naturdrømmer ender hun opp med å skildre gardinene og tapetet i OBOS-leiligheten. Idealet for hvordan livet skulle leves, var nokså trangt, ikke minst for kvinner. Kanskje fikk en kreativ og kunstnerisk anlagt person som Takvam kjenne ekstra mye på de snevre rammene.

Hvorfor er det bare én kvinne blant disse forfatterne? Det kunne absolutt vært med flere – Cora Sandel og Gunvor Hofmo kunne for eksempel vært med, men er relativt godt dekket i nyere forskningslitteratur allerede (Rees 2010; Moran 2015; Vold 2000; Furuseth 2003). Utover disse kan det nok virke som om færre kvinner enn menn har vært opptatt av å utforske sosiale moderniseringsprosesser i en eksperimenterende form. Derimot kunne man tenke seg at mer realistiske kvinnelige forfattere hadde vært interessante å utforske, for eksempel Gro Holm (1878–1949). Hun beskrev industrialiseringen av Norge og endringene i bondesamfunnet i mange nyanser, men i en litterær form som er forholdsvis tradisjonell, slik at hun faller utenfor i dette selskapet.

Forfatterne som er med, forenes ved at de bruker moderniseringserfaringene som basis for diktningen, på godt og vondt. De forenes også i viljen til å skrive originale tekster. Det kan med rette innvendes at i Fløgstads og Kjærstads tekster er noen viktige karaktertrekk ved det vi ellers kjenner som modernisme i ferd med å bli borte: Ved å leke med allerede etablerte litteratur- og fremstillingsformer, særlig film og populærkultur, fremstår vektleggingen av det originale som litt mindre viktig. Selv om verkene samlet sett absolutt er nyskapende, er gjenbruken av andre tekster et grep flere forskere har knyttet til det postmoderne som estetisk idé. Også betydningen av teori, både språkteori og estetisk teori, er viktig hos begge, og slik sett er det passende at drøftingen av deres diktning markerer en foreløpig slutt på en viktig linje i norsk modernisme.

BIBLIOGRAFI

- Adorno, Theodor W. 1966. *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Armstrong, Tim. 2005. *Modernism. A Cultural History*. Cambridge: Polity Press.
- Barry, Peter. 2007. *Literature in Contexts*. Manchester: Manchester University Press.
- Berman, Marshall. 1988. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- Bradbury, Malcolm og James McFarlane. 1991. *Modernism: 1890–1930*. London: Penguin Books.
- Brumo, John. 2001. *Modernitet og historisitet i norske 1930-tallsromaner*. Trondheim: NTNU, Doktoravhandling.
- Brumo, John og Sissel Furusest. 2005. *Norsk litterær modernisme*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Bugge Mahrt, Haakon. 1931. *Modernisme. Kunst, arkitektur, teater, film*. Oslo: Gyldendal.
- Bäckström, Per og Bodil Børset (red.) 2011. *Norsk avantgarde*. Oslo: Novus forlag.
- Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. 5. oppl. Durham: Duke University Press.
- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas De Caritat. 1795. *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. 2012. Paris: Hatchett-Livre.
- Dahl, Willy. 1984. *Norges litteratur. Tid og tekst 1884–1935*. Bind 2. Oslo: Aschehoug.
- Egeland, Kjøl. 1991. *Norges litteraturhistorie. Mellomkrigstid*. Bind 4. Oslo: Cappelen.
- Eysteinnsson, Astradur. 1990. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Felski, Rita. 2011. «Context Stinks!» *New Literary History* 42 (4): 573–591.
- Furusest, Sissel, Sarah J. Paulson og Petter Aaslestad (red.) 2000. *Saklighet og sanselighet. Norsk prosa-modernisme på 1930-tallet*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Furusest, Sissel. 2003. *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon*. Trondheim: NTNU, Doktorgradsavhandling.
- Heggelund, Kjell og Jan Erik Vold. 1995. *Moderne norsk lyrikk: frie vers 1890–1980. En antologi*. Oslo: Gyldendal.
- Kenner, Hugh. 1987. *The Mechanic Muse*. Oxford: Oxford University Press.
- Kent, Charles. 1931. Anmeldelse av Haakon Bugge Mahrt *Modernisme, Norges Fremtid* 7.12.1931.
- Kjelstadli, Knut. 2015. «Norge – et moderne land?» I *Norgeshistorie.no*. Lest 21. mai 2019.
- Levenson, Michael H. 1999. *The Cambridge Companion to Modernism. Cambridge companions to literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liedman, Sven-Eric. 1999. *I skuggan av framtiden: Modernitetens idéhistoria*. Bonnier pocket. Stockholm: Bonnier.
- Moran, Patricia. 2015. «Shame, Subjectivity, and Self-Expression in Cora Sandel and Jean Rhys.» *Modernism/Modernity* 22(4): 713–734.
- Normann, Axel Otto. 1931. Anmeldelse av Haakon Bugge Mahrt *Modernisme. Arbeiderbladet* 19.11.1931.

- Rees, Ellen. 2010. *Figurative Space in the Novels of Cora Sandel*. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk forlag.
- Sjølie, Halstein. 1932. *Opgjør*. Oslo: Gyldendal.
- Touraine, Alain. 1995. *Critique of Modernity*. Cambridge, Mass: Blackwell.
- Vold, Jan Erik. 2000. *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Oslo: Gyldendal.
- Øverland, Arnulf. 1954. «Tungetale fra parnasset.» I *I beundring og forargelse*, 208–239. Oslo: Aschehoug.

Obstfelders blikk

SAMMENDRAG Artikkelen undersøker hvordan sansning, særlig syn og hørsel, blir tematisert i Sigbjørn Obstfelders lyrikk. Denne tematiseringen ses i lys av Obstfelders medieteknologiske samtid, hvor nye medieformer som fotografi, telefon, fonograf og film hadde gjort seg gjeldende. Artikkelen peker særlig på hvordan fotografiets måte å gjengi virkeligheten på, i korte, registrerende øyeblikksopptak, kan ligne på sansningsformen i Obstfelders mest kjente dikt, «Jeg ser». Artikkelen beskriver hvordan de nye mediene var en utfordring for samtidens kunst og bidro til å dytte den i modernistisk retning: Når nye medier kunne gjengi virkeligheten med stor nøyaktighet, ble kunstens mimetiske oppgave svekket.

NØKKEWORD Fotografi | fotoestetikk | medier | modernisme | Sigbjørn Obstfelder

SUMMARY The article explores how the senses, especially sight and hearing, are accentuated in the poetry of Sigbjørn Obstfelder. His poems reflect the emerging media of his time, photography, telephone, phonograph, and film. The article points to how Obstfelder's most famous poem «I see» has apparent similarities to photography – with its short, visual observations. The article examines how new media's ability to imitate reality did challenge artistic expressions in Obstfelder's time, pushing them away from reflective representational practice, towards a more form-conscious, modernist one.

KEYWORDS Photography | photo-aesthetics | media | modernism | Sigbjørn Obstfelder

INNLEDNING

Det er lite påaktet at flere av Sigbjørn Obstfelders dikt bearbejder en *sansningens problematikk* som er grunnleggende i modernistisk diktning. Denne tematiseringen er kanskje ikke tilfeldig: I tiden rundt Obstfelders debut oppstår det nye former for sansning som fulgte med den tiltagende industrialiseringen og mekaniseringen. Utbredelsen av nye medieteknologier bidro til å endre måten man så, hørte og oppfattet verden på. I løpet av 1800-tallet gjennomgikk optikk, akustikk og taktilitet viktige endringer – nye teknologier som den elektriske telegraf, fotogra-

fiet, telefonen, fonografen og filmen påvirket persepsjonsformene og dannet et nytt «armatur» for sansene. Felles for disse tekniske mediene er at de bearbeider informasjonsstrømmer av ulik materialitet (først og fremst lysstråler og lydbølger) som ligger under virkelighetsoppfatningen. Denne muligheten til å gi analoge signaler en symbolsk og avlesbar form, og å lagre, overføre og reproducere informasjon på nye måter, får også konsekvenser for litteraturen. Obstfelders diktning er et av de tidlige norske uttrykkene for denne mediehistoriske prosessen, noe vi særlig kan se i bildene og det visuelle. De nye bildeerfaringene som fotografiet brakte med seg, hadde satt fokus på forholdet mellom synssansen og virkelighetsgjengivelsen. Et mer ustabilt visuelt regime er i ferd med å ta over i perioden rundt Obstfelders debut. «Jeg ser», norsk modernismes emblemdikt fremfor noe, kan ses i en slik sammenheng.¹ Som alle vet, er selve sansningen sentral i diktet. Blikket synes å operere uten noen styrende instans: De «fjerne kirketårn» og «lutende heste» er ikke viktigere enn den plutselige «en regndråpe!». Det store og det lille eksisterer på samme nivå, blikket differensierer ikke mellom det ubetydelige og det betydningsfulle. Diktets serielle form, «Jeg ser på den hvide himmel / jeg ser på de gråblå skyer ...», skaper inntrykk av mangel på indre sammenheng. Gjennom det stillestående, fastfrosne i jegets observasjoner fremstår teksten som en serie øyeblikksopptak – et visuelt uttrykk som ligner fotografiets. Diktet er kanskje ikke bare et uttrykk for det fremmedgjorte subjektet i den urbane verden, men også en beskrivelse av nye erfaringsformer. Kanskje kan en undersøkelse av den medieteknologiske situasjonen rundt Obstfelders forfatterskap gi noen innsikter i forholdet mellom teknologi, sansning og modernisme?²

Den tyske litteratur- og medieforskeren Friedrich Kittler har pekt på at de teknologiske mediene gjennombrudd rundt 1900 representerer en avgjørende historisk og diskursiv cesur som endrer den kulturelle produksjonens struktur og funksjon.³ Konkurransen fra de nye mediene gjør at skriften bare blir ett medium blant

1. Også Erling Aadland mener i sin friske artikkel «Hva er metapoesi?» (1997) at diktet kanskje er modent for noen nye innfallsvinkler. Han leser det som et metadikt og antyder at diktets jeg kanskje har fått en regndråpe i øyet(!). Det er også befriende å lese Arild Nyquists «Jeg ser»-parodi «Flukt» (1999). Diktet slutter slik: «Jeg ser på de eplekakespisende oldefedre. / Jeg ser på de rødgrøtslurpende oldemødre. / Jeg ser på de potethyppende tippoldefedre. / Jeg ser og ser. / Jeg er visst kommet på en klode ... / Her er så mange elefanter ...».
2. I den modernitetskritiske forskningen er det flere som har undersøkt hvordan sansene formes av omgivelsene. Både hos Georg Simmel, Walter Benjamin og Theodor Adorno er dette viktig. I denne forskningstradisjonen, som Simmels «Die Grosstädte und das Geistesleben» (1903) eller Benjamins «Über einige Motive bei Baudelaire» (1980), synes det å være en forutsetning at en førmoderne, autentisk og helhetlig form for sansning etter hvert blir «ødelagt» av modernitetens teknologiske og sosiale omorganisering.

flere, og at forfatteren inntar en rolle som en spesialist på *ordets* særegne muligheter og begrensninger. I motsetning til hermeneutiske eller ideologikritiske analyser kan vi dermed oppfatte litteraturen (og følgelig modernismen) som del av et diskursivt nettverk, det vil si at tekstene kan analyseres i lys av sin språklige og materielle kontekst. Fortolkningmessig er det altså ikke snakk om å finne frem til tekstens «skjulte mening», men å undersøke hvordan den deltar i det historisk bestemte nettverket av medieteknologi, kunnskaps- og maktstrategier. Vår tilgang til omverdenen er ikke gitt en gang for alle, men til enhver tid mediert av de tilgjengelige teknikkene for fremstillingen, lagringen og overføringen av informasjon. Her spiller kunsten og litteraturen en viktig rolle som medier for lagring av sanseintrykk, men også som teknikk som regulerer hvordan vi ser, hører, føler og erfarer vår egen livsverden. Vi kan begynne med å se litt nærmere på forholdet mellom teknologi og modernisme.

SANSNING OG MODERNISME

Det er rimelig å anta at måten oppmerksomheten konsentreres på, historisk sett er blitt påvirket av de skiftende teknologiene mennesket har gjort bruk av.⁴ Dette bekreftes for eksempel når man ser en gammel film: Det nesten plagsomt langsomme tempoet viser at våre øyne har vent seg til langt raskere billedbruk. Dermed kan man si at også *sansene* har en historie, og deres historisitet synes i dag å bli gjenstand for fornyet interesse, for eksempel i Robert Jüttes *Geschichte der Sinne* (2000), Jochen Hörischs *Der Sinn und die Sinne* (2001), Stephen Kerns *The Culture of Time and Space. 1880–1918* (2003) og Diane Ackermans *A Natural History of the Senses* (1991). At sansningen ikke er ren eller uten forutsetninger, synes å være et felles utgangspunkt for disse undersøkelsene. Sansningen er knyttet til historisk bestemte kunnskapsformer, ideologier og teknologier. I forbindelse med Obstfelder og blikkets historisitet er den innflytelsesrike visualitetsforskeren Jonathan Crary (1990 og 1999) svært interessant. Han har på tankevekkende vis

3. Kittler (1985) behandler blant annet denne prosessen i sitt innflytelsesrike verk *Aufschreibungssysteme 1800/1900*.

4. Marshall McLuhans tanker om medier og sansning er grunnleggende for denne typen forskning. I *Understanding Media* fremstiller han de elektroniske mediene som en *forlengelse* av de menneskelige sansene: «Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned. Rapidly, we approach the final phase of the extensions of man – the technological simulation of consciousness, when the creative process of knowing will be collectively and corporately extended to the whole of human society, much as we have already extended our senses and our nerves by the various media» (McLuhan 2002, 3–4).

undersøkt blikkets historiske endringer i to bøker: *Techniques of the Observer* (1990) og *Suspensions of Perception* (1999). Crary påpeker at sansene neppe har noen *autonom* historie (Crary 1990, 6). Det som endrer seg, er på den ene siden sansenes kontekst, særlig utbredelsen av nye medieteknologier. På den annen side manifesterer endringene seg som nye representasjonsformer. For å undersøke blikkets (eller hørselens) historiske organisering må vi derfor forsøke å analysere relasjonen mellom medier og estetisk form. Denne interne forbindelsen mellom estetikk og sansning går langt tilbake i tid: Ordet «estetikk» stammer fra det greske *aisthesis*, som betyr «sanseerfaring» eller «det sansbare». Etymologien understreker altså at estetikk er knyttet til sanseerfaringer, til selve kroppens måte å registrere hendelser på.⁵ Å påvise hvordan sansning og teknologisk utvikling henger sammen, er imidlertid ikke helt enkelt, selv om det synes innlysende at det eksisterer en slik sammenheng, kanskje særlig i forbindelse med modernismen.⁶ De nye gestaltungsprinsippene som modernismen brakte inn i kunsten, oppstår samtidig med gjennombruddet for fotografiet, grammofofonen, filmen og radioen. Det er kanskje ikke noen tilfeldighet at fremveksten av modernismen som kunstretning faller sammen med utbredelsen av disse nye mediene.

Dette sammenfallet har den svenske litteraturforskeren Sara Danius forsøkt å undersøke i boken *The Senses of Modernism*.⁷ Hun påpeker at modernismens estetikk kan analyseres i et bredere perspektiv, blant annet i forbindelse med den sosiale, historiske og teknologiske utviklingen mellom 1880 og 1930:

It has become possible, in other words, to approach modernist texts with a historical perspective, where high modernism its practitioners and advocates, its texts and artefacts, its sensibilities and programmes is understood not as it

-
5. Et vesentlig arbeid i denne sammenheng er selvsagt Walter Benjamins essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». Her slår han fast, riktignok uten å være særlig presis, at «Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt» (Benjamin 1980, 478).
 6. Walter Ong påpeker også dette: «Man's sensory perceptions are abundant and overwhelming. He cannot attend to them all at once. In great part a given culture teaches him one or another way of productive specialization. It brings him to organize his sensorium by attending to some types of perception more than others by making an issue of certain ones while relatively neglecting other ones» (Ong 2000, 6).
 7. Gjennom lesningen av Marcel Proust, Thomas Mann og James Joyce undersøker hun høymodernismens estetikk i forhold til teknologiens utvikling. Dette viktige arbeidet åpner for et langt større forskningsfelt. Når det viser seg at også modernismens absolutte klassikere er forankret i de nye teknologiske sansningspraksisene, er det grunn til å tro at modernismen i andre land (som Norge) har lignende trekk.

wanted to understand itself, that is, as autonomous aesthetic performances at a remove from the encroachments of technology, massification, and commodification, but rather as historically mediated, semi-autonomous cultural practices responding to, expressing, or managing conceptual, ideological, social, and cultural crises.

(Darius 1998, 26)

En slik inngang til den norske modernismen stiller egne utfordringer, ikke minst siden modernismens gjennombrudd kom senere i Norge enn i andre europeiske land. Dette innebærer blant annet at modernismen i større grad enn i andre land slo gjennom som stil og form. På 1950-tallet, som må betegnes som den norske modernismens endelige gjennombrudd, var påvirkningen fra utlandet avgjørende for sentrale lyrikere som Paal Brekke og Erling Christie. Rundt 1890-tallet, lenge før begrepet «modernisme» hadde blitt satt i omløp i Norge, forholder det seg annerledes. Selv om også Obstfelder hadde lært å skrive prosalyrikk av Baudelaire og andre franske symbolister, og kanskje her fått inspirasjon til å skrive frie vers og bruke nye ord i lyrikken, er det neppe bare den litterære påvirkningen som var årsaken til den nye tonen i hans diktning. Mye tyder på at erfaringen med det moderne, storbyene og teknologien også satte spor i hans diktning.

NY TID, NYTT BLIKK

Tiden rundt århundreskiftet var på ulike vis en periode hvor blikket og oppmerksomheten gjennomgikk en rekonfigurasjon. Per Thomas Andersen skriver i artikkelen «Farvel til Europa?» at denne perioden

... befinner seg i en kunstnerisk gjæringstid som i særlig grad visker ut skillelinjene mellom kunstartene. Barrierene mellom mediene blir ubetydelige i forhold til den overordnede estetiske bestrebelse å finne adekvate kunstneriske språk til en ny sansning av virkeligheten.

(Andersen, 1984, 8)

Dette er en erfaring som peker frem mot modernismen. Nye erfaringer og tanker om blikk og sansning aktualiserte spørsmål om forholdet mellom sansning og representasjon: Hvordan skal kunsten bringes på høyde med den nye erfaringsverden? For å besvare dette blir *blikket* en viktig sans. Andersen mener denne perioden, med 1907 som et symbolsk omdreiningspunkt, representerer et «farvel til sentralperspektivet», som inntil da hadde vært styrende for visuelle fremstillinger.

Betrakterens synsvinkel er altså strukturingsfaktor for billeduniverset, og det er klart at dette prinsippet samsvarer med en måte å se verden på, en måte å forholde seg til virkeligheten på: Verden har en klar, logisk og sammenhengende struktur, og mennesket er verdens sentrum, menneskeblikkene garanterer for virkelighetens sammenheng (Andersen, 1984, 9).

Beskrivelsen av blikkets historie i denne perioden som en gradvis autonomisering av virkelighetens forpliktelser, bør kanskje suppleres. Vi finner også eksempler på kunstneriske bevegelser i «motsatt» retning, nemlig mot en ekstrem forpliktelse av virkeligheten som også danner en historisk linje innen modernismen. Her spiller fotografiet en avgjørende rolle. Fotografiet kunne selvsagt vise frem verden slik den hadde blitt sett før. Men fotografiet kunne også vise verden på måter man *ikke* hadde sett den før, ikke minst i den tilfeldige øyeblikkeligheten. Fotografiet kan, som Søren Kjørup skriver «med sin 'tilfældige' beskæring af et virkelighedsudsnit hugge fødder eller arme af folk, for at udelade disse uvæsentligheder eller for kun at gengive netop dem – aldrig set før» (Kjørup 1980, 253). Med bakgrunn i denne beskrivelsen, det vil si hvordan fotografiet har lært oss å se *deler* (og ikke alltid helheten), synes det produktivt å undersøke litteraturen i lys av fotografiets historie.⁸ En av de tidligste referansene til fotografiet i norsk litteratur finner vi i Wergelands «Skaaltale for et godt aar» (1842), hvor han i et opprømt øyeblikk skriver at «Jeg vil give mig den Frihed at meddele denne herlige Aftens Indtryk paa min Sjæl, saaledes som den daguerreotypered sig i denne, idet jeg udbringer Ønsket om et *Godt Aar for Norge*». I talen fra 1840, bare ett år etter at Daguerre hadde vist frem fototeknikken for et bredere publikum, fungerer metaforen som et bilde på å «fastholde» eller «lagre».

Evnen til å holde fast det flyktige er, som vi etter hvert skal se, også en viktig impuls i Obstfelders forfatterskap. Der ligger dermed en slags felles logikk mellom diktningen og fotografiet: Verdens flyktighet kan fastholdes. Dette synes også å være en viktig forestilling hos Obstfelder. Visualiteten i fotoet og visualiteten i Obstfelders tekster har dermed kanskje noe felles. Dermed er det mulig å se om ikke medie- og teknologihistorien faktisk er en del av litteraturhistorien – kanskje har de persepsjonsformene som medieteknologiene gjorde mulig, også satt spor i litterære tekster. Mens den tidligste oppkomsten av fotografiet som medium falt sammen med oppdagelsen og kartleggingen av Norge (og dermed med landskaps-

8. Det finnes flere interessante undersøkelser av forholdet mellom litteratur og fotografi, for eksempel Bernd Stieglers *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert* (2001) og Erwin Koppens *Literatur und Photographie* (1987). Det er imidlertid få som tar utgangspunkt i nordisk litteratur. Et unntak er Thomas Fechner-Smarslys interessante artikkel «Der Spiegel und sein Schatten» (2000).

og folkelivsfotografi som viktige sjangre), blir *portrettet* den mest utbredte fotografiske formen mot slutten av 1800-tallet.⁹ Den tekniske utviklingen gjorde det økonomisk mulig for større deler av befolkningen å få tatt sitt portrett, noe som tidligere bare hadde vært forbeholdt fåtallet. Roger Erlandsen skriver i det fotohistoriske verket *Pas paa! Nu tar jeg fra hullet!* at

Det ironiske er at portrettfotografiet fikk sin utbredelse nettopp på den tiden da kunstmaleriet og litteraturen begynte å sette spørsmålstegn ved om det strengt visuelle nødvendigvis representerer sannheten.

(Erlandsen 2000, 226)

I dag er det lettere å se at den kjemiske prosessen som Daguerre viste frem i Paris 19. august 1839, etter hvert førte med seg et nytt blikk og følgelig en ny kunstnerisk utfordring. For første gang ble det etablert en slags standard for virkelighetsbildene – kunstnerens subjektive øye blir erstattet av fotografens optiske linse. Fotografiet fikk dermed en sannhetsverdi som få satte spørsmålstegn ved. Kameraet var, slik fotopioneren William Henry Fox Talbot karakteriserte det i sin berømte bok, *The Pencil of Nature* (1844).¹⁰ Lyset produserte det som fremsto som naturens egne bilder. Fotografen kunne til og med avbilde ting han ikke hadde tenkt, for eksempel kunne detaljer «snike seg med» på fotografiet som først i ettertid ble betydningsfulle. Og dette var ifølge Talbot «one of the charms of photography» (1844, 40).

Fascinasjonen for fotografiet fantes også i norske kunstmiljøer. På 1880-tallet skjedde det en vending mot det fotografiske i norsk malerkunst, blant annet hos malere som Ludvig Skramstad, Oluf Wold-Torne, Theodor Kittelsen, Lauritz Haaland og Christian Krohg. Tiltrekningen mot fotografiets representasjonsform gikk selvsagt inn i en større naturalistisk ideologi, som hadde som siktemål å male «sant». Den «mentale optikken» som sto mellom kunstner og omverdenen, var i mange tilfeller inspirert av fotografiet. Men denne formen for realisme varte som kjent ikke særlig lenge i norsk kunst. Leif Østbye skriver i sin bok *Fra naturalisme til nyromantikk* (1934, 24) at forholdet fotografi–kunst fra slutten av 1880-tallet

9. For eksempel viser Oddlaug Reiakvam i sin avhandling *Bilderøyndom, royndomsbilde* (1997) hvordan fotografiet – et medium som må sies å tilhøre moderniteten – faktisk viderefører arven fra nasjonalromantikken.

10. Uten å være klar over det var Talbot og Daguerre konkurrenter i den tekniske utviklingen av fotografiet – Daguerre med sine «daguerreotypier» og Talbot med sin «fotogeniske tegning». Selv om det oftest er Daguerre som får æren av å ha «oppfunnet» fototeknikken, er det trolig Talbots metode som lignet mest på moderne fotografi. Daguerrotypiene ble gjort på metall, mens de «fotogeniske tegningene» ble gjort på papir.

går inn i en ny fase. Naturalismen ble drevet inn i en blindgate i kampen for å oppnå den størst mulige naturtrokapen. Ifølge Østby førte dette til at de betydeligste av kunstnerne trakk seg tilbake fra denne «kampen» til områder hvor fotografiet ikke kunne følge dem, og overlot dermed naturalismen til fotografiet. Kunsten ble altså «berøvet» et av sine viktigste kjennetegn, nemlig evnen til å kunne fastholde et reelt bilde av virkeligheten. Imidlertid må denne «konkurransen» med fotografiet kanskje ikke oppfattes så bokstavelig som Østby gir inntrykk av. Det er kanskje heller mulig å forstå fotografiet som en lagringsteknologi som indirekte ga støtet til en refleksjon over medialitet og virkelighetsoppfatning. Dette ser vi tidlig tendenser til. Allerede fra midten av 1800-tallet gir utbredelsen av fotografiet støtet til kunst- og erkjennelsesteoretiske refleksjoner av ulik art. Flere toneangivende kunstnere og kunstteoretikere ble klar over de grunnleggende forskjellene mellom foto og maleri. For eksempel beskriver den danske kunsthistorikeren Julius Lange maleriets og fotografiets sansningsformer i artikkelen «Fotografiens æstetik»:

Det øje, som er fortrolig med betraktningen af fotografier og malerier – eller lad os for lighedens skyld hellere sige tegninger – vil have erfaret, hvilken af de to arter af billeder der er dets sande ven på dets vandring. Fotografiet lader øjet i stikken, tillader det at se lige så vrangt og vildt, som det kan og vil. Kunsten derimod leder det sikkert ad skønhedens veje.

(Lange 1865, 84)

Julius Lange og mange andre ser at det utvikler seg en konflikt mellom maleriets og fotografiets fremstillingsform. Allerede Baudelaire omtalte fotografiet som en «imbesil hevn over kunsten» i *Salon de 1859*: «Le public moderne et la photographie» (Baudelaire 1999). Baudelaire hevdet at sansen for sannhet fortrenget sansen for det skjønne. Kunst og fotografi er derfor uforenelige størrelser, fordi kunsten ikke skal søke annet enn det skjønne. Der publikum skal søke skjønnhet, har fotografiet forført dem til å lete etter sannhet i stedet for skjønnhet, mener Baudelaire. Publikum er dermed ikke lenger i stand til å bedømme et kunstverk. Baudelaire knytter også forkastelsen av fotografiet som kunst til massens fascinasjon for det trivielle, og det trivielle er ifølge Baudelaire uten skjønnhetsverdi. Kanskje kan vi se Baudelaire og andres desperate forsøk på å diskreditere fotografiet som en reaksjon på trusselen fra et nytt medium. Derfor ble man særlig oppmerksom på forskjellene mellom linsens og øyets persepsjonsformer. En viktig stemme i den nordiske debatten var den innflytelsesrike kunsthistorikeren Lorentz Dietrichson (1834–1917). I det kunsthistoriske verket *Det Skönas Verld* (1870) skriver han at

det menneskelige sanseapparatet bidrar til en idealitet i kunsten som fotografiet ikke ivaretar. Mens fotografiet nådeløst avslører tilfeldige feil (i portrettfotografiet for eksempel rynker eller vorter), vil den menneskelige sansningen i erindringen skape et indre bilde som glatter ut og gir objektet idealitet og skjønnhet.

Ikke alle var like negative, og enkelte kunne til og med se et nytt estetisk potensial i dette nye mediet. Et eksempel på fotografiets uerkjente betydning for kunsten blant Obstdfelders samtidige er Edvard Munchs interesse for dette mediet. Han er blitt sett på som en motstander av fotografiet og siteres ofte på følgende aforisme: «Fotografiapparatet kan ikke konkurrere med pensel og palett så lenge det ikke kan benyttes i himmel og helvete» (Eggum 1987, 128). Arne Eggums undersøkelser i *Munch og fotografiet* viser imidlertid at selv om Munch nok uttrykte forakt overfor de malerne som brukte fotografiet som norm, hadde han selv stor hjelp av fotografier i arbeidet med portretter. Han fotograferte også selv og uttalte at han hadde lært mye av det. Blant annet eksperimenterte han med dobbelteksponeringer – en teknikk han også etterlignet i flere malerier. I tillegg var øyeblikksfotografiet en form som tiltalte Munch – ikke fordi det var en presis gjengivelse av virkeligheten, men fordi det kunne gjengi øyeblikksopplevelsen av et landskap (Eggum 1987, 48).

Imidlertid var fotografiet helt frem mot 1900 et medium som ikke var fullstendig avklart, erkjennelsesmessig sett. Samtidig som det ble hevdet at fotografiet var «vitenskapsmannens sanne retina», mente enkelte at fotografiet også kunne avdekke det som øyet *ikke* kunne se (Galloway 1992).¹¹ Dette vitner ikke minst om en stor tro på det nye mediets muligheter: Fotografiet kunne ikke bare reprodusere virkeligheten, men også *avdekke det usynlige*. Ved Jean-Martin Charcots klinikk i Paris ble det mellom 1875 og 1900 tatt en rekke bilder av kvinner med diagnosen hysteri. Fotografiens kliniske nøyaktighet skulle avsløre ustabiliteten i kvinnenes «aura». Fotografiet ble også av noen oppfattet som et medium i dobbel forstand og var derfor knyttet til 1880- og 1890-tallets interesse for spiritismen. I Norge hevdet den spiritistisk interesserte pastoren E.F.B. Horn ikke bare eksistensen av slike vesener, men også at «en Mængde» ånder allerede var fotografert. I dag forteller vel slike historier kanskje mest om troen på fotografiet som et bildeproduserende medium med en særlig autenticitet.

Det er med andre ord mulig å se fotografiet som en destabiliserende impuls i de etablerte kunstformene: Som virkelighetsbilde kunne kunsten ikke konkurrere og ble tvunget til å utforske nye gjengivelsespraksiser. Men fotografiet ble ikke bare oppfattet som en konkurrent. Man kan også si at fotografiet, som ikke differensi-

11. Émile Zola mente at man ikke kunne påstå å virkelig ha *sett* noe før det var fotografert (Lemagny & Rouillé 1987, 71).

erte mellom det viktige og det uviktige, var med på å «åpne» kunsten. Mens male-riet i prinsippet gjør enhver detalj betydningsbærende, er dette ikke tilfelle i foto-grafiet, hvor den uintenderte detaljen også kan komme med. La oss nå se nærmere på Sigbjørn Obstfelders diktning i lys av disse nye visuelle representasjonsfor-mene.

OBSTFELDER HOS FOTOGRAFEN

I et brev til venninnen Eugenie Paulsen i 1892 forteller Obstfelder om en liten epi-sode:

Jeg var nede og fotograferede mig, men det løp uheldig af. Jeg så ud som om jeg vilde gråte hele verden sønder og sammen, og det er ikke netop meningen. Og således blev jeg så skræmt, at jeg tør ikke sidde på forundringsstolen endda på en stund.

(Obstfelder 1966, 63)

Som rimelig kan være, er dette fotoet ikke bevart. De fleste fotoene av Obstfelder viser derimot en myndig og oppreist versjon av forfatteren. Tegningene og male-riene (først og fremst utført av Munch) viser en heller innadventt, tynget mann med hengende bart, men med et par store, intense øyne. Obstfelders besøk hos fotografen viser tydelig at skuffelsen over å se seg selv på bilde («ser jeg virkelig slik ut ...?») og fremmedgjøringen overfor seg selv tydeligvis ikke er av ny dato. Imidlertid kan Obstfelders lille fortelling betraktes som en artikkelasjon av erfaringen med fotomediet som vi også kan gjenfinne i hans forfatterskap. For det første ser vi at mangelen på kontroll («det løp uheldig av») særpreger fotografiet. I mot-setning til maleriet er kontrollen over mediet mindre – fotografiet synes å ha en egen «vilje» som unndrar seg intensjonaliteten («det var ikke netop meningen»). For det andre beskriver Obstfelder en særegen blanding av fascinasjon og aversjon overfor fotomediet: Han blir «skræmt» av denne «forundringsstolen», men det hindrer ikke at han trolig vil vende tilbake til den senere. For det tredje har kame-raet en slags nedbrytende effekt: «Jeg så ud som om jeg vilde gråte hele verden sønder og sammen.» Hvorvidt det er Obstfelders «sanne natur» som her kommer frem på bildet, skal være usagt, men det er interessant at fotomediet knyttes til en ødeleggelse av verden. Obstfelder, som norsk litteraturs første modernist, forbin-der altså fotografiet som medium med fragmentering av det som gjøres til gjen-stand for fotografiets «blikk».

Selv om denne hendelsen i Obstfelders hverdagsliv ikke nødvendigvis var noen skjellsettende opplevelse, har skildringen av møtet med fotografiet som medium noen trekk av mer allmenn karakter. Dette gjelder først og fremst fotografiets evne til å registrere bilder som viser noe annet eller noe mer enn det som var tenkt. Fotografiet blir dermed et medium med en registreringsform som er grunnleggende ulik tidligere tiders billedgjengivelse. For første gang blir ikke verden filtrert og skildret gjennom en subjektivitet – bildet er et utsnitt av virkelighetens rå empiri som gjengis uten menneskelig prioritering. Et annet og beslektet poeng i Obstfelders fortelling er fotomediets destruktive og fragmenterende karakter. Et viktig særtrekk ved fotografiet er vel nettopp at verden fremstår som en serie uforbundne fakta. Kameraets blikk oppløser omgivelsene og deler dem opp i utallige små og tilsynelatende frittstående enheter. Obstfelders erfaring med kameraets ødeleggende «egenvilje» bekreftes av senere fototeoretikere: I Roland Barthes' *Det lyse rommet* (2001) beskriver han hvordan opplevelsen av å bli fotografert kan sammenlignes med en «mikroerfaring av døden». Når han blir tatt bilde av, føler han seg påtrengende observert, og han begynner ubevisst å «posere», skape seg om til en annen kropp og forvandle seg til et bilde. «Jeg merker hvordan fotografiet etter eget forgodtbefinnende skaper eller utsletter min kropp» (Barthes 2001, 20). Hans eksistens avhenger (billedlig talt) av fotografiet. Et bilde skal skapes av ham: «Blir det et usympatisk individ, eller en 'fin type'? Om jeg bare kunne 'fremtre' på fotopapiret som på et klassisk lerret, utstyrt med en edel, tankefull, intelligent mine!» (Barthes 2001, 20). I litterær form artikuleres faktisk denne erfaringen allerede i et dikt av Aasmund Olavsson Vinje: «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket Portrait» (Vinje 1864), men er trolig skrevet allerede i 1850). Diktet bruker, som Thomas Fechner-Smarsly noterer (2000, 23), fotomediet som et slags vanitas-motiv: «Skal jeg da sporløst svinde hen, / som nu på Platen her?» Fotografiet blir dermed et medium som gjør døden nærværende.

I en viss forstand er det synd at det omtalte fotografiet av Obstfelder ikke er bevart, siden det litteraturhistoriske bildet som tegnes av ham, oftest er av en forfatter som «gråter verden sønder og sammen». Jan Erik Vold karakteriserer ham for eksempel slik:

Sigbjørn Obstfelder, grubleren, drømmeren, den rastløse sjel, den søkende kropp, den ensomme nattevandreren [...]. Det forfinede menneske, den mangesidige, den følsomme, den musikalske.

(Vold 1980, 63)

Her, og i lignende beskrivelser, synes motsetningen mellom det følsomme indre og det moderne ytre å være grunnleggende: Obstfelders sensible sinn tåler ikke møtet med den moderne verden, og han bukker under. Den dikteren og den diktningen som innevarsler modernismen i Norge, synes å være i konflikt med moderniteten. «Jeg ser» er diktet som *par excellence* viser denne motsetningen: Subjektet står som lammet og kan ikke ta del i den nye, urbane verden.

I dag kan vi kanskje undersøke dette forholdet på nytt, og ikke bare se konflikten og opprøret mot samfunnet i Obstfelders diktning, men også se diktningen i forhold til utforskningen av sansningsformer og sansningspraksiser som pågikk i tiden rundt hans debut. Man kan spørre seg om ikke lesningen av Obstfelder som en følsom og ulykkelig dikter i konflikt med det moderne samfunnet, slik fotografiet fra 1892 trolig viser ham, har bidratt til skape et forenklet bilde av Obstfelder som har gitt føringer for tilegnelsen av den senere modernismen i Norge. Det er mindre påaktet at Obstfelder også hadde en dyp fascinasjon for teknikk og det moderne liv, som også manifesterte seg i diktningen.¹²

OBSTFELDER – FORFATTER OG INGENIØR

Da Obstfelder etter fire år ga opp filologistudiene og startet på Christiania Tekniske Skole i 1888, innledet det også starten på hans forfatterskap. I et brev til sin farmor skriver han at «Jeg er begynt at interessere mig meget for dette arbeide, men længes end mer efter praxis i det. Bygge huse, indrette værelser og rum, trapper, døre, vinduer – bygge broer, veie og jernbaner – nivellere i marken» (Obstfelder 1966, 33). Denne interessen sto åpenbart ikke i veien for de litterære prosjektene, siden han året etter ga ut sin første bok, *Heimskringlam* – «en harcellas over Professorene derborte paa Universitetet, Sophus Bugge og de andre».¹³ Men på tross av humøret i satiren over de pirkete filologene, ble tiden ved «Teknikeren» ikke lettere enn tiden ved universitetet hadde vært. I diktet «Vår», med undertittelen «Fra mine teknikerdage, 1890», trer subjektets situasjon gradvis frem for oss. Det er åpenbart stemmen til den eksamenslesende ingeniørstudenten vi hører: «Faen i støbejernssøilene! / Faen i støbejernssøilene!» (Obstfelder 1950, 51). Hans blikk drar ham stadig bort fra bøkene, mot vin, kvinner og huller i sokkene.

12. Reidar Ekner påpeker i artikkelen «En nyläsning av *En prests dagbok*» at bildet av Obstfelder som «[...] en vek och sensibel idealist och drömmare med depressiva drag, en natursvarmare som är fascinerad av blommornas värld, dyrkar solen och den rena kärleken symboliserad av den rena kvinnan inför äktenskapen» (Ekner 1997, 90) knapt nok er et halvt bilde.

13. Betegnelsen er Obstfelders egen, sitert fra Christian Krogh: «Sigbjørn Obstfelder» (Krogh 1997, 36).

Denne beskrivelsen av våren har få forgjengere i norsk lyrikk. Det tradisjonelle lyriske rommet som skildres her, i en park eller på en kafé, brytes av subjektets forbannelse av det tekniske pensumets språklige inngripen i hans tekst. Teksten mimer en bevissthetsprosess hvor plagsomme tekniske begreper som «støpejerns-søilene», «vedelagskræftene» og «valsekiplagerne» forstyrrer diktets jeg.¹⁴ Hverdagens prosa trenger inn i det lyriske, selv om subjektet forgjeves forsøker å forvise den tekniske verden fra det lyriske rom. På impresjonistisk vis trer vårens farger frem: «Rød i det grønne, grønt i det røde, / grønt i det grønne!» Jegets blikk glir over omgivelsene og utløser spontane reaksjoner: «Det kvinnfolk, som går derborte, / har hun sorg? / Hun skal kle seg i blått, blåveisblått, / hatten ranunkel!» Diktets flytende form og talespråksnære diskurs gir et drømmende inntrykk som brytes av plutselige utrop og svært konkrete referanser til omverdenen. Som i nesten alle Obstfelders dikt har også «Vår» et eksplisitt lydlig aspekt: Mot slutten av diktet virker det som om jeget ikke orker å uttale ordene «sa..lig slap..hed!». Pausetegnene understreker det semantiske innholdet og skaper en nærhet til diktsubjektet. Diktet fremstår ikke bare som et språklig produkt, men som et sted hvor verdens materialitet trenger seg på i form av det teknologiske, av det hverdagslige og lave («Faen i huller på hoserne!»), og av hans egne ønsker (vin og «en liten rødklædt blond kjærest»). Denne blandingen av det auditive og visuelle, av det konkrete og ekstatisk, av teknologi og poesi, synes å være et naturlig startpunkt for modernismen i Norge.

I likhet med «Jeg ser» er heller ikke verden i «Vår» slik som jeget ønsker. Men likevel er dette åpenbart en annen side av Obstfelder – ikke den innadvendte mystikeren eller grubleren, men en mer livsbegjærlig og nærværende dikter som viser seg. Denne siden av hans diktning er forholdsvis lite omtalt i forskningslitteraturen. I det hittil største forskningsarbeidet om Obstfelder, Arne Hanneviks *Obstfelder og mystikken* (1960), vektlegges den «sjelfulle» siden av Obstfelders diktning. Hannevik må benytte en forholdsvis vid forståelse av «mystikk» for å skape et helhetlig bilde av Obstfelders diktning.¹⁵ Det bør også påpekes at Obstfelders diktning ikke bare er «sjelfull», den har også en «dennesidig» dimensjon: I diktene er den konkrete, håndfaste verden oftest det stedet hvor subjektene forsøker å artikulere drømmen om det «usigelige».¹⁶ I prosateksten «Hvorfor jeg tror på en Gud»

14. Tor Hertveit forklarer begrepet i artikkelen «Sigbjørn Obstfelder – Tekniker og modernist»: «Valsekiplagerne» er et innstillbart lager på en valsemaskin.

15. Hannevik (1960) opererer med to former for mystikk – en ekstatisk, jordnær og sensuell, og en himmelvendt og mediterende. Det må imidlertid sies at selv om det er tydelige «mystiske» trekk i forfatterskapet, er det ikke enkelt å beskrive tekstene ut fra slike kategorier.

understrekes denne estetiske ambisjonen: Kunstverket er ikke noen abstraksjon, men et forsøk på å gjøre det abstrakte konkret:

Det er netop det psykologiske anstrengende ved kunstnerens arbeide, at det går ud på det konkrete, på den levende sammensmeltning og gjenoplivelse af de enkelte sider af tingen. Kunstnerens øre, øie og alle sanser er derfor skjærpede henimod det at fatte og gripe det konkrete.

(Obstfelder 1950, bind III, 167)

Denne teksten, som åpenbart handler om mer enn Obstfelders religiøsitet, skisserer ikke bare problemene med å konkretisere og begrepsliggjøre «det usigelige», men også sansenes betydning i dette arbeidet. Kunstneren vender seg ikke innover i det kunstneriske arbeidet, men mot verden, mot det konkrete. Men selve det å *erfare verden* er forbundet med tvil – sansene må derfor være «skjærpede henimod det at fatte og gripe det konkrete».

Obstfelder hadde, i likhet med andre av Norges tidlige modernister (som Knut Hamsun og Arthur Omre), erfaringer fra det landet hvor det moderne allerede var realisert: USA. Her oppholdt Obstfelder seg fra slutten av 1890 til august 1891 mens han arbeidet flere steder, dels som tegner ved Wisconsin Bridge and Iron Company, dels som tegner i en forstad til Chicago. Erfaringene fra «Junaiten» var ikke like hyggelige – han mistriivdes i jobben og hadde vanskelig for å tilpasse seg det hektiske tempoet. Leser vi hans dagboknotater fra denne perioden (Obstfelder 1950, bind II), forstår vi at det snarere er mangelen på utløp for sin store musikkinteresse som driver ham bort fra tegnearbeidet og hjem til Norge: «Men dette Amerika er som bekjent ikke stedet for musikk. Derfor vil jeg hjem så snart som mulig» (Obstfelder 1950, bind II, 140).

Det urbane er en integrert del av modernitetserfaringen – og til dette hadde Obstfelder et svært ambivalent forhold. Det kommer til uttrykk i flere tekster, blant annet i en passasje fra *En prests dagbok*:

Herop til mit kammer bæres fra daggry til sent på nat en susen som af et nyt Atlanterhav. Det er de elektriske vogne, som lyner afsted med tusender af mennesker, tusender af menneskehjarter. Når jeg kommer derned da er der en vrिम-

16. Også Per Thomas Andersen påpeker at Obstfelders lyrikk ikke bør oppfattes som virkelighetsflukt: «Mye av særegenheten i Obstfelders poesi ligger nettopp i den spesielle legeringen som oppstår når dikteren stadig insisterer på henvisningen til det ufremstillbare, noe fraværende, samtidig som han er smertefullt til stede med sitt nærvær i en verden som nekter ham hjemstavnsfølelse» (Andersen 2001, 299).

mel, som gjør en syg, når man stirrer ind i den, der kjøres med damp og med gas og med alle jordens kræfter, der løpes, der iles. Omkring tusende centrer, omkring magasiner, torve, omkring banker, hvor sedlerne lydløst strømmer ind, strømmer ud i evig flod.

(Obstfelder 1950, bind II, 190)

Bildet som her tegnes av byen (og i det kjente prosadiktet «Byen»), er både forvirrende og skremmende, men samtidig gjort med en fascinasjon for det yrende liv, for det mangfoldige og energiske, som så mange amerikafarere rapporterer om. Det er som om jordens indre krefter er blitt sluppet løs, men likevel temmet av menneskene. Selve tempoet i byen virker rystende på iakttageren. Igjen understrekes blikket («som gjør en syg, når en stirrer ind i den»). Byen er ikke verdens sentrum, men byen er *tusen* sentre. Denne fragmenteringen og fordoblingen er åpenbart knyttet til en spesifikt moderne erfaring. Den svimlende opplevelsen av dynamikk og endring som Obstfelder skildrer her, er tydeligvis noe som setter sitt preg på individet. Noen år senere skulle blant annet Georg Simmel beskrive hvordan den moderne storbyen krever en ny mental og sansemessig orientering for individet.¹⁷ Erfaringen av det moderne gjør at selve sansene må fungere annerledes, mener Simmel. Storbyens sjokkeffekter blir «for mye» for dem som lever der, de blir nødt til å distansere seg fra omgivelsene for å beskytte sansesystemet mot de mange inntrykkene. Obstfelders tekster belyser den samme problematikken – det vare menneskesinnet utsettes for stadige støt fra en støyende verden. Rolf Nyboe Nettum skriver at til grunn for Obstfelders spørrende livsholdning ligger «en dyptgående følelse av at det gamle verdensbilde er knust, at verden ikke utgjør en fast, overskuelig og meningsfylt struktur» (Nettum 1975, 119). I Obstfelders forfatterskap ser vi først og fremst dette i forbindelse med det visuelle.

En rekke av Obstfelders dikt er skrevet i jeg-form og kretser ofte rundt det sanselege, det å oppleve verden og jegets erfaring av den. Dermed blir *blikket* en sans som ofte tematiseres. I Obstfelders kanskje to mest kjente dikt, «Jeg ser» og «Kan speilet tale?», er det nettopp synssansen som danner erkjennelsesgrunlaget. Enten blikket rettes utover mot verden eller innover mot en selv, er blikket en avgjørende sans. Koblingen mellom blick og erkjennelse er en forbindelse som historisk sett går langt tilbake. Hos Obstfelder er imidlertid tematiseringen av denne forbindelsen så påfallende at det neppe kan være snakk om en ureflektert retorisk figur. Også selve hyppigheten av øyne og blick i Obstfelders dikt tyder på

17. «Die psychologische Grundlage, auf der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht» (Simmel 1903, 186).

at de har en spesiell betydning. Prosadiktet «Fra butikken» har undertittelen «Et par øjne» – noen øyne som jeg-personen finner uendelig mye betydning i. Og i «Navnløs» ser gasslyktene på ham med gule pupiller, mens kvinnen tørker tårene fra hans øyne. Et annet dikt har den dramatiske tittelen «Dine øine sender glødende vers». Også Mary Kay Norseng peker på at øynene er frekvente og betydningsfulle i Obstfelders forfatterskap:

They are everywhere in his writings. Sometimes they are magical, like the hepatica bouquets that beam at him in February from the face of a child, or the thousand of eyes of his lover's arm, shining as her soul. More often they are ominous. Gas-lights peer at him in the night like huge, yellow pupils, and a warm, dark-blue eye meets his gaze in the mirror.

(Norseng 1982, 1)

Dette ser vi også i prosadiktet «Allegro sentimentale», et dikt som ofte blir fremhevet som et slags obstfeldersk program. Det åpner med følgende linjer: «Hvor skal man hen – med alle længslerne, alle minderne – alt det store, man øjner, alt det små, som klarblikkets mikroskop gjør stort?» Selv om teksten som helhet er knyttet til motsetningen mellom det skjønne og svake i en ugestmild verden, er åpningslinjene forbundet med synssansen. Et optisk medium (mikroskopet) kobles altså opp mot et forskende blikk og knytter dermed sammen blikk og erkjennelse. Det å *se* og det å *vite* blir dermed parallelle prosesser. Dette gjøres enda tydeligere i «Kan speilet tale», hvor subjektets eget blikk selvstendiggjøres og blir en slags ekstern kontrollinstans. «Speilet skal se på dig hver morgen, / forskende / se på dig med det dybe, kloge øie, / – dit eget! / hilse dig med det varme, det mørkeblå øie: / Er du ren? / Er du tro?» Blikket er ikke bekræftende, men spørrende. Diktet søker åpenbart å fastholde denne forestillingen av blikket som en ekstern kontrollinstans. Mange av Obstfelders dikt har karakter av monolog, men «Kan speilet tale?» er atypisk i den forstand at det har en spørsmål/svar-form. Situasjonen som risses opp – det å stå foran et speil – gjør en slik struktur naturlig. Med sin problematisering av subjektet peker diktet åpenbart fremover i norsk litteratur, mot subjekttematikken som senere ble viktig i modernismens gjennombrudd i Norge.

Et av Obstfelders korte prosadikt har tittelen «Øjebliksfotografi». Diktet er udatert, men trolig et av Obstfelders tidligste prosadikt – Solveig Tunold daterer det til 1884 i *Samlede skrifter* (1950). Teksten arter seg som en utlegning eller en fortolkning av et familiefotografi. Bildet er åpenbart et interiør, en familiescene hvor ulike personer («faderen», «tantan», «en broder» osv.) uttrykker noe, men uten at

leserne får vite hva som sies. «Men den fornuftige følsomme tante græd fremdeles og hun fik frem sit duftende lommelærklæde, søsteren synger salmer i kjøkkenet og bedstemoderen og faderen ræsonerer, bedstemoderen stammer og faren taler i velvalgte ordelag, og broderen noterer og den yngste søster skriger.» I sentrum av «bildet» sitter en «broder» og leser i *Midshipman Easy* (sannsynligvis Frederick Marryats populære sjøroman). Han løfter blikket fra boken og «tænkte den kunne benyttes i en roman». I denne tette familiescenen er det lett å forestille seg den såkalte «broderen» som Obstfelder selv – han var jo selv nummer åtte av 16 barn(!). Men to ting er særlig interessante ved dette prosadiktet. For det første viser Obstfelder frem en fin bevissthet om fotografiets særlige medialitet: Alle personene på «bildet» snakker eller skriker, men uten at vi som lesere får høre eller vite hva som blir sagt. Fotografiet fastholder det visuelle, men utelukker det auditive. Tausheten blir svært virkningsfull når den kontrasteres mot de mange stemmene som åpenbart oppleves som støyende på den lesende personen i sentrum. For det andre har teksten et metapoetisk poeng i den lesende «broderens» begynnende arbeid som forfatter. Tittelen «Øjebliksfotografi» har også en slik metadimensjon: Den peker mot teksten som tekst, eller kanskje rettere, teksten som fotografi. I denne teksten står altså fotografiet som en slags inngang til forfattervirksomheten.

HVILKEN MODERNISME?

Modernismen ses som et svar på de historiske og sosiale endringsprosessene som sammenfattes under betegnelsen «modernitet». I Obstfelders tekster er det mulig å se et *opprør* mot moderniteten. Hans skildringer av angsten og fremmedgjøringen i det urbane og de drømmeaktige stemningene peker kanskje mot en modernisme som vender seg bort fra verden og mot den «rene kunsten». Dette er kanskje en forhastet slutning, især på en forfatter som selv levde som en nomade i Europas storbyer. Også den moderne verden kan gjøres til gjenstand for diktning, skriver Obstfelder:

Også vor tid har sin eventyrlighed. Det gjælder blot at gripe hændelserne før de er fløine. La os bruge øine og øren, vi vil i vor tid finde poesi nog, sager og mirakler nog.¹⁸

18. Upublisert manuskript, sitert fra Jan Erik Volds artikkel «Sigbjørn Obstfelder, et moderne menneske» (1980, 68).

Forestillingen om at diktningen må gripe tidens flyktighet, er tankevekkende. Dette er jo også fotografiets særpreg – å gripe et øyeblikk, isolere det slik at det fremstår med en slags mystisk autentisitet.

Det er interessant å se orienteringen mot den moderne virkeligheten hos en tidlig modernist som Obstfelder, siden modernismeforskningen ofte har arbeidet ut fra en teori om at det eksisterer en «splittelse» eller motsetning mellom modernismen som kunstretning og moderniteten som historisk prosess. Denne splittelsen har artet seg som en motsetning mellom en teknologisert massekultur og en ikke-teknologisk (og høykulturell) modernisme. Kulturhistorikeren Andreas Huyssen kaller denne splittelsen «the great divide» i *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986). Han viser at massekultur, teknologi og det kvinnelige har fungert som modernismens «Andre», det vil si at modernismen konstituerte seg gjennom utelukkelse av disse «trivielle» fenomenene. Omtrent på samme måte snakker begrephistorikeren Matei Călinescu (1987) om «the two modernities»: Estetisk modernitet (det vil si modernisme) må adskilles fra modernitet som stadium i den vestlige sivilisasjonens historie (som karakteriseres gjennom stikkordene rasjonalisering, urbanisering, industrialisering osv.). Denne motsetningen er selvsagt ikke spesifikt modernistisk, men (i alle fall etter Kant) et allment premiss. Teknologi er altså ofte blitt forstått som en motsetning til kunsten. Trolig må man tilbake til en førromantisk tid for å finne en oppfatning av kunst og estetisk aktivitet som ikke foregår i motsetning til teknologien, det vil si som det greske *techne*-begrepet hvor kunst og annet håndverk ble forstått som deler av det samme. Likevel er motsetningene skjønnhet/anvendbarhet, kunst/marked, originalitet/reproduksjon og kropp/maskin særlig sterke i modernismen. Dette er dikotomier som også har vært sterke i Norge: Modernismen er blitt forstått som en «renset» kunst, hevet over praktiske og kommersielle siktemål. Dette er en oppfatning som har hindret oss i å undersøke modernismens forhold til de teknologiske utviklingsprosessene.

Et nytt blikk på noen momenter i «Jeg ser» antydnet at forholdet mellom disse prosessene og modernismen kan være tettere enn vi har trodd. Diktet er som helhet grundig fortolket, og det har lite for seg å foreslå en ny og konkurrerende lesning. Imidlertid er selve formen og dens virkelighetsgjengivelse interessant i et medieperspektiv. Diktet har med rette fått en særegen plass i norsk litteraturhistorie. Men også i Obstfelders eget forfatterskap har det en egenartet stilling: Den nesten monotone, repetitive stemmen skiller seg fra de fleste av diktene i *Digte* fra 1893. Ofte møter vi en stemme preget av sørgmodig innadvendthet eller eksaltert livsberuselse, slik som i «Orkan»: «Orkan! Orkan! / Jeg er nøgen! / Som du har jeg kastet mig i jordens vaiende græs! / Mine arme jubler mod rummet! / Verdensrum-

met! / Hei!» Dette subjektet synes ikke bare å være hjemme på jorden, men hilser til og med *verdensrommet* med et kameratslig «hei». «Jeg ser» synes språklig å ligge nærmere «Kan speilet tale?», «Genre», «Julaften» og (som vi har sett) «Vår». Her bruker Obstfelder mer av prosaens språk, med en større andel helsetninger, færre utrop, besjeler og metaforer enn vi ser i andre deler av hans lyrikk.

Strukturen i «Jeg ser» er som kjent relativt enkel, en trelinjet strofe, en tolinjet strofe og en enlinjet strofe gjentas to ganger og skaper dermed et mønster, før det brytes med tre, en og tre vers. Dette formbruddet, sammen med beskrivelsen av skyene som samler seg og solen som blir borte, gir en følelse av at jeget er vitne til en ytre prosess som utløser den kjente konklusjonen «Jeg er vist kommet paa en feil klode!». Diktet veksler mellom sansesbeskrivelse («Jeg ser ...») og konklusjoner («Dette er altså ...»), slik at blick og erkjennelse fremstår som forbundne, men separate hendelser. Dette er sammenfallende med hva vi så i «Allegro Sentimentale» og «Kan speilet tale?».

Den stadige gjentagelsen «Jeg ser ...» er blitt fortolket som utsagn som er karakteriserende for subjektet, og dermed gitt grunn til å se jeget som «lammet», «apatisk», «rystet» og «fremmedgjort». På samme måte har regndråpen blitt fortolket som et bilde på noe annet enn en regndråpe, for eksempel i Helge Ridderstrøms artikkel «Fallet mot bevissthetens grense» (1995, 76):

Det kommende regnværet blir ved sitt fravær og sine tegn selv tegnet – i tekstens figuralitet – for betrakterens stadig sterkere opplevelse av krise, av smerte, av at dette livet er umulig. Dråpen er som et slags stjerneskudd, en gnist i hans tanke, en fallende klode av oppmerksomhet.

Imidlertid kan man, før man gir seg inn på regndråpens eventuelt skjulte betydning, også legge merke til det påfallende ved den persepsjonsstrukturen diktet beskriver. En mindre subjektorientert lesning ser i stedet at diktets serielle og punktvis registreringer, dets mangel på prioritering (regndråpe og kirketårn er tilsynelatende like viktige), dets sparsomme karakteristikk (den «blodrøde» sol er den eneste beskrivelsen som kanskje ikke er utelukkende beskrivende), benytter visuell logikk som er parallell til fotografiet. Selv om det også foregår en prosess i diktet (først og fremst en fallende bevegelse), gjør de mange gjentakelsene, den tydelige strukturen og den klare vekslingen mellom sansning og erkjennelse at diktet fremstår som statisk. De nøkterne registreringene synes å bli gjort fra et fast blikkpunkt. Setningene fungerer som eksponeringsøyeblikk hvor verden plutselig, nesten som i et fotoapparat, trenger inn i betrakterens sinn. Den verden som

beskrives i «Jeg ser», er åpenbart ikke en indre verden eller projeksjoner av subjektets egne følelser. I disse øyeblikksopptakene fremstår ikke virkeligheten som ladet med en immanent mening – subjektet er i stedet utlevert til sin egen tolkning av verden. Utelatelsestegnene (...) i siste og tredje siste linje understreker dette. Både subjektet og fortolkeren holdes i uvisshet gjennom denne aposiopesen: Verden og tilværelsen er åpen og uten symbolsk mening. Den «fremmedhet» som mange fortolkere har «påvist» i «Jeg ser», er ikke, som også Erling Aadland (1997) noterer, så åpenbar i teksten. At «de gråblå skyer samler seg» trenger ikke nødvendigvis skape noen følelse av å være havnet «på feil klode».

Obstfelders dikt er emblematiske for modernismens sansning: Kunstnerens persepsjon krever i økende grad frihet fra tradisjonen, fra det rasjonelle og instrumentelle. Modernismens brudd med sentralperspektivet gjør at den visuelle persepsjonen i økende grad blir frikoblet fra fornuften og subjektiviteten.¹⁹ Obstfelders dikt kan tyde på at denne visuelle frisettingen har formmessig sammenheng med samtidens stadig mer vanlige gjengivelsesmedium: fotografiet. Kanskje er det ingen historisk tilfeldighet at virkeligheten tilsynelatende overføres uten noen form for prioritering både i tekst og foto. Susan Sontags beskrivelse av fotografiet virker treffende i denne sammenheng:

Photography reinforces a nominalist view of social reality as consisting of small units of an apparently infinite number – as the number of photographs that could be taken of anything is unlimited. Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*. The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers on each moment the character of mystery.

(Sontag 1979, 22–23)

Det Sontag beskriver her – fotografiets tendens til å partikularisere verden og gjøre den til en mengde objekter –, er karakteristisk for den serielle og partikulære lyriske formen i «Jeg ser». Fotografiets nøyaktige dokumentasjon av virkeligheten tilsvarer det erfaringsmessige kaos i diktet. Mens det menneskelige blikket kun kan fokusere på ett punkt i synsfeltet om gangen, har fotografiet mulighet til holde *hele* bildet skarpt. Fotografiet gjør det også mulig å kunne *se* uten å kunne *berøre*, noe som skaper en ny og fremmed form for visuell erfaring. Kanskje er det

19. Obstfelder understreker selv sansningens betydning i en samtale med Christian Krohg: «Jeg arbeider for meget med alle Dele af min Organisme, med Sanserne, som direkte forholder sig til Materien, med Nervene – ja med altsammen» (Krohg 1997, 38).

ikke bare verden jeget i «Jeg ser» finner så underlig, men også selve det fotografiske øyeblikkets mysterium, det øyeblikket også Susan Sontag karakteriserer som «the character of mystery».

For å oppsummere: For de fleste lesere er det kjent at Obstfelder er en forfatter som ofte lar syner og visjoner være sentrale i tekstene sine. Disse synene trenger ikke bare ses som uttrykk for sinnstilstander og indre visjoner, men også som en reaksjon på blikkets selvstendigjøring i kjølvannet av fotografiets fremvekst. Disse nye erfarings- og representasjonsformene har hatt innflytelse på fremveksten av nye litterære former, noe flere av Obstfelders tekster tyder på. Starten på norsk modernisme kan dermed ses i et annet lys – ikke bare som en subjektiv beskrivelse av verden, men også som en estetikk inspirert av de nye tekniske representasjonsformene.

BIBLIOGRAFI

- Ackerman, Diane. 1991. *A Natural History of the Senses*. London: Penguin Random House.
- Andersen, Per Thomas. 1984. «Farvel til Europa?» *Vinduet* (2): 3–14.
- . *Norsk litteraturhistorie*. 2001. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baudelaire, Charles. 1999. «Le public moderne et la photographie», *Études photographiques* Lest 20.2.2020. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>
- Barthes, Roland. 2000. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax.
- Benjamin, Walter. 1980. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.» I *Gesammelte Schriften*. Band I.2. Herausgeg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 471–509. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitch. Postmodernism*. 5. oppl. Durham: Duke University Press.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press.
- . 1999. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Danius, Sara. 1998. *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Modernist Aesthetics*. Uppsala: Ph.d.-avhandling.
- Dietrichson, Lorentz. 1870. *Det skönas Verld. Estetik och konsthistoria med specielt afseende på den bildande konsten, populärt framställda*. Stockholm: Oscar Lamms förlag.
- Eggum, Arne. 1987. *Munch og fotografiet*. Oslo: Gyldendal.
- Ekner, Reidar. 1997. «En nyläsning av *En prests dagbok*.» I Asbjørn Aarnes (red.) *Obstfelder. Fjorten essays*, 91–105. Oslo: Aschehoug.
- Erlandsen, Roger. 2000. *Pas nu paa! Nu tar jeg fra hullet!* Oslo: Norges fotografforbund.
- Fausing, Bent og Peter Larsen. (red.) 1980. *Visuell kommunikation*. København: Medusa.
- Fechner-Smarsly, Thomas. 2000. «Der Spiegel und sein Schatten.» I Annegret Heitmann / Joachim Schiedermaier (Hg.) *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*. Freiburg: Rombach verlag.

- Galloway, John. 1992. «Seeing the invisible. Photography in science.» I *Photography. At the Frontier Between Art and Science*. Unesco. Taylor and Francis. Lest 20.2.2020. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000094194>
- Hannevik, Arne. 1960. *Obstfelder og mystikken*. Oslo: Gyldendal.
- Hertveit, Tor. 1993. «Sigbjørn Obstfelder. Tekniker og modernist.» I *Oslo ingeniørhøgskole 1873–1993. Festskrift til 120 års jubileet*. Oslo: Ingeniørhøgskolen.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hörisch, Jochen og Wetzel, Michael (red.) 1990. *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*. Literatur- und Medienanalysen; bind 2. München: Willhelm Fink.
- Hörisch, Jochen. 2001. *Der Sinn und die Sinne*. Frankfurt a. M.: Eichborn Verlag.
- Kern, Stephen. 2003. *The Culture and Time and Space, 1880–1918*. Boston: Harvard University Press.
- Kittler, Friedrich. 1985. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink verlag.
- Kjørup, Søren. 1980. «Impressionismen.» I B. Fausing og P. Larsen (red.) *Visuel kommunikation*, bind 2, København: Medusa.
- Koppen, Erwin. 1987. *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Tematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler.
- Krohg, Christian. 1997. «Sigbjørn Obstfelder.» I Asbjørn Aarnes (red.) *Obstfelder. Fjorten essays*, 36–41. Oslo: Aschehoug.
- Jütte, Robert. 2000. *Geschichte der Sinne*. München: C.H. Beck.
- Lange, Julius. 1967. «Fotografiens æstetik.» I *Nordens teoretiske æstetik*. København: Borgen.
- Lemagny, Jean-Claude og André Rouillé. 1987. *A History of Photography. Social and Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McLuhan, Marshall. 2002. *Understanding Media*. London: Routledge.
- Nettum, Rolf Nyboe. 1997. «Obstfelder i norsk diktning.» I Asbjørn Aarnes (red.) *Obstfelder. 14 essays*, 140–150. Oslo: Aschehoug.
- . *Norges litteraturhistorie*. 1975. bind 4. Oslo: Cappelen.
- Norseng, Mary Kay. 1982. *Sigbjørn Obstfelder*. Boston: Twayne Publishers.
- Nyquist, Arild. 1999. *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.
- Obstfelder, Sigbjørn. 1950. *Samlede skrifter. I-III* utg. ved Solveig Tunold. Oslo: Gyldendal.
- . *Brev fra Sigbjørn Obstfelder*. 1966. Ved Arne Hannevik. Oslo: Gyldendal.
- Ong, Walter. 1967. *The Presence of the Word*. Boston: Yale University Press.
- Reiakvam, Oddlaug. 1997. *Bilderøyndom, røyndomsbilde. Fotografi som kulturelle tidsuttrykk*. Oslo: Samlaget.
- Ridderstrøm, Helge. 1995. «Fallet mot bevissthetens grense. En analyse av Sigbjørn Obstfelders dikt 'Jeg ser'». *Norskrift* nr. 86: 61–76.
- Simmel, Georg. 1903. «Die Grosstädte und das Geistesleben» fra *Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. Dresden: Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, hrsg. von Th. Petermann, Band 9: 185–206.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin.
- Stiegler, Bernd. 2001. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Willhelm Fink Verlag.

- Talbot, William Henry Fox. 1844. *The Pencil of Nature*. Project Gutenberg.
- Vinje, Aasmund Olavson. 1864. *Digtsamling*. Kristiania: Cappelen.
- Vold, Jan Erik. 1980. «Sigbjørn Obstfelder, et moderne menneske.» I K. Heggelund, S. Skjønberg og H. Vold (red.) *Forfatternes litteraturhistorie*, bind 2, 63–72. Oslo: Gyldendal.
- Wergeland, Henrik. 1942. «Skaaltale for et godt aar.» I *Mindre dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Østbye, Leif. 1934. *Fra naturalisme til nyromantikk*. Oslo: Gyldendal.
- Aadland, Erling. 1997. «Hva er metapoesi?» *Norsklæreren*, nr. 5: 5–10.

Persepsjon og materialitet i Rolf Jacobsens *Jord og jern* (1933)

SAMMENDRAG Artikkelen undersøker betydningen det stofflige spiller i Rolf Jacobsens debutsamling *Jord og jern* (1933). Diktsamlingen viser en tydelig fascinasjon for ulike materialer, slik som jern, stål, aluminium, glass, gummi osv. Dette var materialer som i større grad ble tatt i bruk i perioden. Fokuset på slike materialer inngår i samlingens generelle modernitetstematikk og viser at erfaringene av den moderne verden ikke bare var knyttet til vanlige modernitetsideer om effektivitet og rasjonalitet, men også til modernitetens egen estetikk: den egenartede skjønnheten i de blanke flyvingene og glassrutene. Artikkelen analyserer særlig sansningen av disse materialene og viser nye sider av Jacobsens modernisme. Artikkelen peker også på tematiske forbindelser til europeisk modernisme.

NØKKEWORD Modernisme | sansning | materialitet | glass | metall

SUMMARY The article examines the significance of materials in Rolf Jacobsen's debut collection *Jord og jern* (1933). The poetry collection shows an evident fascination for various materials, such as iron, steel, aluminum, glass, rubber, osv. These were materials that were more widely used during the period. The focus on such materials is part of the collection's general theme of modernity and shows that Jacobsen's experiences of the modern world were linked not only to ideas of efficiency and rationality, but also to modernity's own aesthetics: the peculiar beauty of the shiny flights and glass panes. In particular, the article analyzes the perception of these materials and reveals new aspects of Jacobsen's modernism. The article also points to thematic links to European modernism.

KEYWORDS Modernism | sensing | materiality | glass | metal

Tittelen på Rolf Jacobsens debutsamling *Jord og jern* (1933) antyder et fellestrekk ved mange av Jacobsens tidlige dikt: en fascinasjon for det materielle og stofflige. Denne oppmerksomheten for det materielle kan det være interessant å undersøke nærmere. I stedet for å tolke tittelen symbolsk, som uttrykk for natur og kultur, skal vi i denne artikkelen undersøke hvordan det fysiske og stofflige spiller en viktig rolle i Rolf Jacobsens tidlige dikt.

La oss begynne med å se på den symbolske lesningen av tittelen: *Jord og jern* er blitt brukt for å beskrive en viktig konflikt eller motsetning i hans forfatterskap. Forfatteren har selv bygd opp under denne lesningen: «Tittelen jord og jern, by og land, blomster og gater, det opprinnelige mot det menneskeskapte, kan kanskje stå som en devise over det jeg har laget senere» (Jacobsen 1975).¹ En slik metonymisk lesning av tittelen kan peke mot et motsetningsforhold mellom natur og kultur. Denne motsetningen mellom natur og kultur kan synes konstant i forfatterskapet, men fikk betydelig skarpere kanter fra 1960-tallet av og utover på 1970-tallet. Ambivalensen overfor maskinene som vi ser i de to diktsamlingene fra 1930-tallet, ble etter hvert utvidet til en omfattende skepsis til «forbrukersamfunnet». Slik artikuleres for eksempel motsetningen i *Headlines* (Jacobsen 1969): «Ko-ko sier gjøken i kassaapparatet / Lystelig er våren i butikkenes skoger / duftende av lær bær såpefarver og kretong / mens fuglekvidder kjøres på lydbånd fra 9 til 16 / og svin og pelsdyr felles uten stans med dempede skudd» (fra diktet «I butikkenes skoger»). I det moderne samfunnet forvandles naturen til surrogater, synes teksten å antyde. Jacobsens treffende motsetninger («gjøken i kassaapparatet» og «våren i butikkenes skoger») kan sies å bekrefte den binære opposisjonen natur–kultur. Fra og med *Hemmelig liv* fra 1954 (som han i ettertid kalte sitt «andre gjennombrudd» eller sin «egentlige debut») fremstilles naturen tydeligere som et offer, mens sivilisasjonen blir en overgriper.

Det fine diktet «Landskap med gravemaskiner» fra denne samlingen har fått en emblematiske posisjon i forfatterskapet: Den grådige teknikken fortærer den hjelpeløse naturen. I dette og en rekke andre dikt utspilles en slik motsetning, noe som etter hvert skulle gi stemme til den voksende miljøbevisstheten på 1970-tallet. I dag fremstår «Landskap med gravemaskiner» som noe slitt etter mange års bruk og er av og til blitt utsatt for forenkling. Flere forskere har pekt på at «Landskap med gravemaskiner» er mer komplekst enn man umiddelbart kan få inntrykk av, blant annet siden også *gravemaskinene* er bundet og må lide i still-

1. For eksempel gjentar han dette i samtalen med Olav Vesaas: «– Det er jo freistande å spørje kva som er 'headlines', liksom, over heile forfatterskapen din, da veit du?» «– Ja ... hm-hm ... det er vel ... Hovudliner gjennom samlingane? Ja, Gud vet! 'Jord og jern'! Jeg tror det.» (*Rolf Jacobsen – en stifinner i hverdagen*, 1994, 155).

het.² «De har blindede øyner og lenker om føttene. / De skal arbeide i århundrer og tygge blåklukkene / om til asfalt. Dekke dem med skyer av fet ekshaust / og kald sol fra projektører.» Dermed kan man si at diktet er mer tvetydig siden også teknikken er bundet med «blindede øyner og lenker om føttene». Dette endrer likevel ikke den overordnede motsetningen i diktet – naturen blir fortært av en bulimisk teknologi. Dette er karakteristisk for Jacobsens senere forfatterskap, hvor det selvsagt finnes et rikt spenn av nyanser og flertydigheter, men uten at det rokker ved den grunnleggende spenningen mellom natur og sivilisasjon. På tross av alle de komplekse bildene som inngår i hans poetiske univers, lar de seg ofte ordne binært i en mer overgripende motsetningsstruktur. Dette trenger etter mitt skjønn ikke forstås som en reduksjon av den kunstneriske dybden i Jacobsens verk. Slike motsetninger er på grunnleggende vis forankret i vår kultur og tenkning, og Jacobsens lyriske utforskning av konflikten bidrar til å fordype vår erkjennelse av forholdet mellom natur og kultur.

Det virker som om Jacobsen etter hvert ønsket å vektlegge dette konfliktforholdet mellom «jord» og «jern» uten å gjøre unntak for sitt tidlige forfatterskap. Slik virker det i alle fall i intervjuene med ham fra 1970- og 1980-tallet. Her legger han liten vekt på endringene i sitt forfatterskap. Selv om det kanskje er naturlig for en forfatter å se de eldre delene av forfatterskapet i lys av de nyere, er det påfallende hvordan diktningen fremstilles som et enhetlig verk. Dette skjer for eksempel i den gode samtalen med Olav Vesaas i 1994, hvor Vesaas kommer inn på en annen «moderne» dikter, Halstein Sjølie, som debuterte i 1932, et år før Jacobsen:

Av Sjølie, ja! Han kom ut med en bok, men han kom aldri igjen. Det var en hyllest til moderne teknikk, og det kan man ikke si ... Jeg var betenkt.

Men du var vel også fascinert av teknikken, på ein måte?

Telefonstolper og skinner og sånt – gatebilder ... Men det var to deler. Jeg var litt skuffet over anmeldelsene, for det var ikke en anmelder som skrev om første delen. Jeg forsøkte å balansere begge delene mot hverandre slik at begge deler var en begynnelse. I første delen tok jeg liksom det opprinnelige: isbreen, regnværet som startet, naturen, våre omgivelser. I den andre delen la jeg vekt på det som startet – altså teknikken. Det var derfor jeg hadde tenkt å kalle den «Begynnelsen». Den opprinnelige urnaturen, og urteknikken. Det mest karakteristiske diktet i den tekniske delen av boken, det er dette «Industridistrikt» –

2. Erling Aadland kommenterer dette i sitt store arbeid om Rolf Jacobsens lyrikk, «*Forundring. Trofasthet.*» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (1996, 139). Atle Kittang berører det samme i sin artikkel «Tankerørsler i Rolf Jacobsens *Hemmelig liv*» (1998, 124).

med fabrikkpipene som kjempeøgler, som stikker hodet opp ... Det hadde ingen anmeldere fått tak i. Det var all right, for så vidt. Jeg tenkte at det kommer vel.

(Vesaas 1994, 64–65)

Jacobsen etterlyser her en større oppmerksomhet hos kritikerne, ikke minst omkring det faktum at *Jord og jern* besto av to deler, og at første del, hvor teknikken var fraværende, ikke ble lest i sammenheng med andre del. Han ønsker også å ta avstand fra bildet av ham som en naiv teknologientusiast og trekker frem diktet «Industridistrikt», hvor fabrikkpipene skildres slik: «Dinosaurene, hornøglene, / løfter de tynne halsen over for- / stenede sumper / og gresser / i skyenes tak av løv.» Dette er trolig det diktet fra *Jord og jern* som formelt og tematisk ligner mest på de «mykere» diktene i det sene forfatterskapet: En skildring av teknologi og urbanitet blir mot slutten av diktet satt i kontrast til en mer reflekterende og spørrende kommentar. I intervjuet mener Jacobsen åpenbart at det ligger noe truende eller skremmende i dette bildet av fabrikkpipene, men det er neppe en helt opplagt tolkning. Sammenligningen synes heller å være bestemt av den overordnede strukturen i diktsamlingen, nemlig det som Jacobsen fremstiller som en dobbel begynnelse, urtiden og hans moderne samtid. Dette er et eksempel på hvordan det tidlige forfatterskapet er blitt omtolket, også av forfatteren selv, på en måte som ikke bare har vært heldig for forståelsen av forfatterskapet. I dag vet vi selvsagt at stadig mer rasjonalisert industriproduksjon har vært skadelig for miljøet og har hatt en rekke uheldige sosiale konsekvenser som fremmedgjøring og utbytting av arbeiderne. Selv om Jacobsen var tidlig ute med å advare mot teknologiens fremmedgjørende konsekvenser, var dette innsikter som ikke var særlig utbredt på 1930-tallet.

Det er imidlertid noe enkelt å knytte Jacobsens mangetydige billedbruk til denne fremmedgjøringsproblematikken allerede i 1933.³ Vi kan lure på om ikke den senere kulturkritiske posisjonen i en viss grad har «smittet over» på lesningen av den tidlige delen av forfatterskapet.⁴ Hvis vi ser på intervjuene Jacobsen ga i forbindelse med debuten, skildres forholdet mellom natur og kultur ganske annerledes. Til *Arbeiderbladet* sa Jacobsen at han hadde lært av *Den eldre Edda*, og at hele boken var bygd på en idé: «Boken er en samling landskapsbilleder, hvor jeg sammenligner mellom naturen og teknikken. Det er ikke kontrastene jeg setter op

3. Hans Kristian Rustad unngår dette i sin interessante hovedoppgave, *Teknikk og tekniske metaforer: Fra jord til jern i Rolf Jacobsens debut* (2000). Han plasserer *Jord og jern* i forhold til aktuelle kulturelle strømninger i mellomkrigstiden, blant andre Ernst Jünger, Oswald Spengler og Walter Benjamin.

i relieff, men derimot likhetene» (Jacobsen 1933b). Andre steder nevner han forfattere som Harry Martinson og Johannes V. Jensen som inspirasjonskilder – forfattere som i denne perioden fremsto som de mest fremskrittsoptimistiske i nordisk litteratur. Det kan tyde på at forestillingen om en sterk motsetning mellom «jord» og «jern», mellom natur og kultur heller er en lesning som er påvirket av utviklingen forfatterskapet gjennomgikk etter krigen. Hvis det er riktig, er det et utgangspunkt for et nytt blikk på debutsamlingen.

Kanskje er diktene i debutsamlingen preget av et annet estetisk prosjekt enn det som senere skulle kjennetegne forfatteren. Kanskje vitner tittelen *Jord og jern* ikke om en motsetning mellom natur og kultur, men om en særlig reseptivitet for det materielle og stofflige. Jacobsens titler peker ofte på en slik stofflighet – ikke bare *Jord og jern*, men «Regn», «Saltvann», «Bre», «Myr», «Fjellsjø», «Kraftledning», «Speilglass» og «Sten og sne». I den påfølgende samlingen *Vrimmel* (Jacobsen 1935), som jo kan sies å være en slags substans, finner vi «Gummi», «Brosten», «Mose, rust og møll» og «Korn». Bruken av titler som betegner en materialitet i ubestemt form, dels naturlig og dels kunstig, sier kanskje noe om Jacobsens fascinasjon for 1930-tallets nye stofflighet. La oss se nærmere på dette i noen dikt fra *Jord og jern*.

«DET JEG HELE TIDEN HAR VILLET SKRIVE, ER TREDIMENSJONALE DIKT»

I et intervju fra 1985 setter Jacobsen ord på et viktig trekk ved sitt poetiske prosjekt: ønsket om å skrive det han kaller «tredimensjonale dikt» (Rem 1985). Vi kan trolig forstå dette slik at Jacobsens dikt ikke bare må leses som språklige komposisjoner eller som uttrykk for visse erfaringer, men også som et språklig utformet *rom*. Den stoffligheten som antydes i mange av Jacobsens dikt titler, kan muligens knyttes til dette ønsket om å gestalte et tredimensjonalt rom i lyrikken.

Komposisjonen av *Jord og jern* tyder på at diktene må ses som deler av en større helhet. Samlingen er delt i to, hvor første del er gitt navnet *Skyggene* og den siste *Morgenfrost*. Mens diktene i første del er preget av natur- og landskapsbilder, inneholder siste del de mer kjente teknologi- og urbanitetsdiktene. Tittelen *Jord*

-
4. Hvis vi ser på omslagene til Jacobsens første og siste bok, er det fristende å forstå dem som et uttrykk for endringen i forfatterskapet. Mens debutboken *Jord og jern* har et blankt og metallisk omslag med kraftige sorte og røde bokstaver (som Jacobsen selv foreslo designet til), har siste utgave av *Alle mine dikt* fått et bilde av den aldrende forfatteren i grønt trykk. Mens debutsamlingen altså visuelt sett knyttet an til den da ultramoderne Bauhaus-estetikken, har den siste utgaven forfatteren selv på forsiden, noe som kan skape en mer personlig forståelsesramme.

og *jern* speiles dermed i diktsamlingens struktur. Mellom disse to seksjonene står avdelingen *Flammen*, som bare består av diktet ved samme navn. Diktet får en spesiell posisjon siden det også typografisk (med kursiv) er uthevet fra de andre diktene. «Flammen» fungerer altså som en overgang eller et bindeledd mellom det naturlige og det teknologiske. *Jord og jern* ble senere forkortet og noen av diktene litt omarbeidet. Det vesentligste er utelatelsene av en del dikt fra avdelingen *Skyggene*. Her er diktene «Mennesker og dyr», «Myr», «Sauland», «Fjellsjø» og «Skyene» strøket. I tillegg er andre strofe i diktet «Flammen» strøket. Tittelen *Flammen* innbyr på grunn av sin plassering mellom de to hovedbolkene til en evolusjonistisk tolkning: Bruken av ild skiller menneskene fra dyrene og skapte som kjent grunnlaget for den menneskelige sivilisasjon. I gresk mytologi er flammen et symbol på hvordan mennesket, ved Prometevs, tilranet seg ilden og dermed skaperevnen. Prometevs stjal som kjent ilden fra gudene og brakte den til menneskene, og satte dem derved i stand til å utvikle et kulturliv. Denne mytisk-historiske (men ikke spesifikt greske) horisonten er særlig merkbar i første del av samlingen. Bilder av en øde jord, øgler og andre gryende livsformer skaper inntrykk av en fjern fortid. Dikt som «Ophav», «Floden» og «Jotunnatt» skildrer et fortidslandskap hvor menneskene er fraværende eller svært utydelige. Med store havoverflater, øde fjell og en sovende jord skapes en mytisk-religiøs stemning. Den store, nærmest kosmiske tomheten understrekes ofte ved å la små detaljer sette det store i relieff. I «Våren» settes for eksempel mer vanlige poetiske bilder som «solglimt» og «sneflekker i oreskogen» inn i en større, evolusjonistisk prosess. Når man kjenner den sene Jacobsens reflekterende og «tenksomme» form, kan avdelingen *Skyggene* virke fremmed. I hans senere dikt taler naturen til oss med lav stemme. I *Skyggene*, derimot, tenker ikke naturen og landskapet, men *er til stede* med en ureduserbar faktisitet. Her er det få eller ingen mennesker, noe flere kritikere pekte på som en mangel. Eugenia Kielland skrev for eksempel at «Om menneskene vet Rolf Jacobsen foreløpig ikke meget, men det kan vel komme».⁵

Motivene i første del av samlingen har tydelige paralleller til Johannes V. Jensens «myter», slik han utformet dem som en litterær sjanger fra 1907 og utover. Den litterære formen for myter skildrer en urtilværelse som er plassert utenfor tid og rom. Denne sjangeren, som Jensen kalte «Et Stof fra Fortiden belyst gjennom den moderne Indsikt, der staar til Raadighet, Naturvidenskaberne anvendt med tilbagevirkende Kraft», synes å være treffende for første del av *Jord og jern*. Jacobsens fremstilling av de fysiske omgivelsene kan ses i lys av Jensens myter. Jacobsen skildrer i første del av *Jord og jern* et primitivt landskap med allusjoner eller

5. Lillebo (1998, 99). Også konsulenten Sigurd Hoel fant det «selsomt» å lese en diktsamling av en ung mann uten et eneste vers om en ung kvinne, forelskelse eller erotikk (Lillebo 1998, 91).

skjulte henvisninger til mer moderne geologiske erkjennelser. Diktet «Våren» er åpenbart inspirert av istidens slutt, hvor alt tiner opp og smelter vekk slik at «landet løfter seg over båtripen». I diktet «Ser du de store liers land» skildres formingen av landet på nærmest geologisk vis: «Ser du de syngende elvers vei / ut mot det ville hav, / skåret av breens veltende plog / flekket av voller og skygget av skog / møter det dig». Det er klare likheter mellom *Jord og jern* og Johannes V. Jensens litterære interesse for sammenhengen mellom den førmoderne verden og samtidens modernitet. For Jensen er fortiden nærværende i moderniteten siden nåtiden er et resultat av den evolusjonen som har foregått. Men vi finner ingen spor av Jensens egenartede evolusjonshistorie hos Jacobsen.⁶ I *Jord og jern* blir den moderne tid å oppfatte som en ny urtid, hvor ikke jorden, men teknikken er ved sin begynnelse. Dette fremgår tydeligst i «Industri-distrikt»: «Det er i jordens oldtid – at ditt vindu lukkes op mot morgenen / i murbergene / og knirker på sine hasper / og slipper inn lukten av kalk og ny brand / mot dine varme laken.» Jeget «våkner opp», i dobbelt forstand, og sanser for første gang den moderne verden. Industrialiseringen er selv en evolusjonsprosess som kan sies å representere en ny urtid. *Jord og jern* synes å være basert på et ønske om å etablere forbindelser mellom den moderne livsfølelsen og den primitive naturen. Både urtiden og nåtiden representerer former for «begynnelser», som Jacobsen, oftest fra synspunktet til et samsende subjekt, forsøker å ta inn over seg.

Moderne teknologi og en urban livsform er dominerende motiver i andre del av samlingen og var, sammen med bruken av «frie vers», avgjørende for forståelsen av Jacobsen som en av Norges første modernister. Selv om det ikke var vanlig å skrive dikt om lysreklamer, turbiner og rennesteinsrister på 1930-tallet, var det ikke bare selve motivene som var det sentrale ved den oppsiktsvekkende debuten. Allerede Conrad Nicolai Schwach (1793–1860) diktet jo det han kalte «Dampbaaddige», uten at det gjorde ham til modernist. Det nyskapende lå heller i *måten* teknologien ble innlemmet på i det poetiske univers. Litteraturforskeren Finn Stein Larsen peker i forbindelse med dansk modernisme på at lyrikere ofte har en slags treghet i tilvenningen til sin samtids fremstillingsformer og kulturens mest selvfølgelige fenomener. Det vil si at lyrikerne er «for sene» i forhold til utviklingen i samtiden. Og dette viser seg i lyrikken, mener Stein Larsen: «Johs. V. Jensens damplokomotiv, Tom Kristensens lirekasse, Wivels aerodrom og raket er ikke indlysende opsuget i deres poetiske rum. De nærmer sig dem uden ligevægt,

6. Jensens seksbindsverk *Den lange Rejse* (1908–1922) risser opp en egenartet historie om den «nordiske mentalitet» som har lagt grunnlaget for den nordeuropeiske teknologi og handlekraft. Også i boken *Æstetik og Udvikling* (1923) mener Jensen at *istiden* var et skille mellom to sivilisasjonsformer – den nordeuropeiske og den sydeuropeiske.

forceret begeistret eller rugende patetisk, de lader dem med manende symbolikk.»⁷ Beskrivelsen er også treffende på Jacobsen. Også hos ham blir teknologien ladet med ulike betydninger, og selv om den av og til kan skildres både avklart og distansert, er nettopp mangel på likevekt karakteristisk for det samlede bildet av teknologi som fremtrer i *Jord og jern*.

Det mye antologiserte diktet «Kraftledning» er trolig det mest avvikende fra andre litterære teknologirepresentasjoner. Her beskrives elektrisitetens vei gjennom kraftledningene i religiøse ordelag. Som den hellige ånd blir elektrisiteten brakt til menneskene: «den hellige flamme fra himlen». Og som i så mange andre av Jacobsens tidlige dikt peker tittelen på en ubestemt stofflighet: «Kraftledning». Det kristne innholdet i diktet er imidlertid, som så ofte hos Jacobsen, ikke særlig høytidelig behandlet. Selv om språkbruken til dels er lagt i en hos Jacobsen sjeldent høy stiltone («løfter sin messe i velde», «det levende budskap til jorden»), er det en nokså direkte sammenligning mellom vannkraftverket og kirken som enkelte kan finne uærbødig.⁸ Kristendommen synes ikke å ha noen privilegert plass foran andre mytologiske fortellinger hos Jacobsen, men sirkulerer som bilder og retoriske grep rundt om i hans poetiske verden. I stedet etablerer diktene sine *egne* mytologiske omgivelser, oftest basert på en slags «materialisme».

På dette punktet er han åpenbart påvirket av Johannes V. Jensen. Hans teknologifascinasjon er nettopp forankret i en forestilling om det materielle. I motsetning til mennesket kan maskinen arbeide med en uendelig kraft og utholdenhet. Den trenger ingen vilje eller motivasjon og har heller ingen «psykologi». Jensen, som var svært begeistret for maskinens potensial, mente at dette skapte muligheter for en slags uendelighet og ville legge grunnlaget for en ny filosofi. Han mente at mens mennesket forstår sitt liv og sin eksistens innenfor endelighetens horisont, det vil si erkjennelsen av at det hele en gang vil ta slutt, så er maskinen uvitende om sin egen eksistens og kan (i alle fall i teorien) arbeide i all evighet. Det stofflige og materielle har dermed, paradoksalt nok, en *metafysisk* dimensjon. Ut av det stofflige og materielle lot det seg ifølge Jensen utvikle et nytt verdensbilde.

Jacobsens forsøk på å skrive «tredimensjonale dikt» er åpenbart preget av denne materialistiske filosofien, men for ham er forholdet mellom teknologi og menneske noe annerledes, mindre filosofisk og mer basert på sanselige erfaringer. I motsetning til den harde materialismen og rasjonalismen hos Jensen representerer teknologien heller en *ny horisont* for Jacobsen – den setter noen vilkår for den

7. Finn Stein Larsen i *Modernismen i dansk litteratur*, 1967, 78.

8. Kanskje kan man også hos Jacobsen snakke om den «ruinøse kristendom» som modernismeforskeren Hugo Friedrich mener er typisk for modernismen og Baudelaire (Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956, 46).

menneskelige eksistens som det er dikterens jobb å utforske. De materielle og fysiske rammene rundt våre liv blir, på samme måte som hos Jensen, gitt stor oppmerksomhet. La oss se nærmere på hvordan Jacobsen allerede i samlingens første dikt aksentuerer det sanselige og det materielle.

«REGN» – MYTOLOGI OG SANSNING

Mange har påpekt det visuelle i Jacobsens dikt. Allerede ved debuten bemerket kritikerne at han hadde en «utpræget malerisk evne».⁹ Finn Halvorsen i *Aftenposten* pekte på at «Som lyriker er han nemlig først og fremst maleren, og som maler velger han ikke de små motiver, stillebenet, men de store, dekorative overblikk». Dette ser vi i samlingens første dikt, «Regn», som innledes med et slags lydbilde: «Himlen har stillet sin harpe på skrå mot jorden / og rører de tusen strenger med døvende vellyd, / løfter de store klemte over skog og sletter / med lekende hender.»¹⁰ Samtidig som denne første strofen er en fortetning av det visuelle (regnets fall som en harpe) og det lydlige (denne harpens lyd), kan vi si at det slås an noen bibelske strenger: Et stort, men tomt landskap blir så å si satt i gang av en himmelsk instans. Foruten et darwinistisk og et aristotelisk skapelseskjema er det også en religiøs undertone i teksten. «Himlen» (som vel gjerne kan være en omskrivning for en guddommelig instans) blir en «første beveger» som setter hele naturens apparat i sving. Og i tråd med Darwin er det i vannet det hele starter: «Regn var det første.» Denne skapelses- eller opphavsmytten åpner både for en verdslig og en religiøs verdensanskuelse og risser altså opp den største tenkelige bakgrunn for fortsettelsen. I diktets andre strofe føres et subjekt inn i teksten:

Over de nakne marker går jeg og trår på jorden
og kjenner hvor regnet driver om kneet, mulden
puster mot foten,
mens himlen legger de tynne striper av jern
tonende over mitt hjerte.

I motsetning til det mer kosmiske anslaget i første strofe spiller den subjektive og kroppslige erfaringen av jorden hovedrollen i andre strofe. Her forlates altså den visuelle aksenten, og selve kroppsfølelsene blir fremhevet: Jeg-personen «kjenner hvor regnet driver om kneet» og «mulden puster mot foten». Ordet «jern» blir også brakt inn i denne strofen ved at diktets første bilde (regnet som en harpe) blir

9. J. C. Hambro, *Morgenbladet*, 21.10.1933.

10. Sitatene er fra 1933-utgaven av *Jord og jern*.

konkretisert, det vil si at regndråpenes fall mot jorden er å sammenligne med tynne striper av jern. Disse jernstripene legger seg «over mitt hjerte», noe som antyder en intim og kroppslig opplevelse av omverdenen. Jernet må antas å ha en viktig funksjon i teksten siden det jo er blitt tildelt en plass i diktsamlingens tittel. I denne passasjen kommer jernet ikke fra jorden, men fra himmelen, og danner dermed en linje mellom himmel og menneske. Bildet av metallet som forbinder menneskene møter vi som kjent igjen i en annen horisontal variant i «Byens metafysikk». Siden jernet legges «tonende» over hjertet, kan det leses som et lydlig uttrykk for en slags harmoni mellom mennesket og omgivelsene. Subjektet som føres inn i «Regn», utleveres ikke til noen kald objektivitet, men befinner seg i en levende verden med et eget åndedrett. Det er likevel ingen gjennomført antropomorfering av jorden, men heller en sansning av en fremmed, men gjestmild verden.

Tredje strofe utvikler dette bildet, og det blir klart at det er en slags urtilstand vi befinner oss i siden det opptrer prehistoriske dyr: «øgler» og «himmelens flyvefisker». Diktet skifter også tempus til fortid, noe som understreker at dette er en fjern fortid. Bruken av presens i sanseskildringene blir dermed å forstå som en historisk presens. Henvendelsen, som etter hvert skulle bli så sentral i Jacobsens lyrikk, møter vi allerede her : «Gro, sovende land med den brune, blødende jord, gro! / Mett dig med havets såkorn, løft dig og brist / av regn.» Dermed understrekes igjen en slags skapelsesbefaling, noe som lyder som et ekko av 1. Mosebok: «Vær fruktbare og bli mange, fyll jorden og legg den under dere!» Det er usikkert om det her er subjektet som allerede har trådt inn i en herskerrolle på jorden og sender ut sine befalinger, eller om det er en annen, kanskje guddommelig, stemme. Men også jorden fremstår som et subjekt med sitt yrende liv. Den bevisste bruken av allitterasjon («brune, blødende») og assonans («jord, gro!») understreker lyddimensjonen i diktet og viser den tidlige Jacobsens sans for de mer tradisjonelle lyriske virkemidlene.

Ved første øyekast kan det virke som om diktet ikke bringer oss særlig mye nærmere Jacobsens modernitet. Det inneholder verken maskiner eller andre typiske modernitetstegn som Jacobsen er blitt så kjent for – kun *jernet* peker i retning av den modernitetsdikteren vi tror vi kjenner.¹¹ Selv om diktet åpenbart tar sikte på å beskrive urtiden og naturens begynnelse, peker det også mot selve den sanselige erfaring i seg selv: «Regn var det første sansene skjønnte på jorden – susende regn.» Formuleringen er likevel merkelig: Sansningen fremstår som en ureflektert vek-

11. Lest innenfor en modernismekontekst er det mulig å se det tomme landskapet som en parallell til T.S. Eliots *The Waste Land*, hvor også jord og vann blir tematisert. Det er også elementer i den tidlige Eliots sivilisasjonskritikk som kan sies å gi gjenklang i Jacobsens forfatterskap.

kelse av sanseorganene. Det kan synes som om sansningen er en primær menneskelig egenskap som går forut for refleksjonen. Tematiseringen av lyd, synsinntrykk og taktilitet er svært tydelig, samtidig som vektleggingen av sanseorganer som «øre» og «hender» også er påfallende. I forskningslitteraturen om Jacobsen har det kroppslige og taktile fått liten oppmerksomhet, slik at det kan være verdt å undersøke dette nærmere.

Jacobsens ønske om å skrive «tredimensjonale dikt» blir kanskje litt klarere på bakgrunn av det kroppslige og materielle vi har sett i «Regn»: en vilje til å «fylle ut» motivet i diktet slik at lyd, bilde og berøring skildres av det sansende subjektet i teksten. Forfatterens ønske om å skape en romlig lyrikk kan tas alvorlig i den forstand at vi som lesere forsøker å legge særlig merke til det *stofflige* i denne diktsamlingen. Kanskje er Jacobsens modernisme mer erfaringsbasert enn vi hittil har oppdaget – ikke bare som skildringer av møter med ulike former for teknologi, men også som en sanselig diktning i en moderne verden. Et viktig spørsmål for Jacobsen er: Hvordan oppleves det å være til i de nye materielle omgivelsene? Erfaringene som uttrykkes i diktene, er jo ofte perseptuelle, det vil si at de er bundet til sansningen av verden. Selv om opplevelsene ofte blir gitt et høyst individuelt uttrykk, er det likevel en kollektiv, allmenn erfaring som forsøkes fastholdt i *Jord og jern*.

Kanskje kan «persepsjon» og «materialitet» være stikkord for forståelsen av *Jord og jern*? Med persepsjon er det vanlig å forstå den prosessen som organiserer ytre sansestimuli til en mer ordnet form for erfaring. Erfaringen av verden skjer gjennom fem ulike sanser: syn og hørsel, lukt, smak og berøring. Selv om mange har ment at dette utvides siden det også finnes andre kroppslige erfaringsformer, for eksempel balanse- eller bevegelsesfornemmelsen eller – mer spekulativt – en «sjette sans», har de fem sansene blitt stående som menneskets viktigste koblingspunkter til verden. I estetisk sammenheng har de såkalte nærsansene (luft, smak og berøring) spilt mindre rolle enn de mer «edle» fjernsansene (syn og hørsel). De såkalte skjønne kunster har vært knyttet til det visuelle og auditive, mens estetiske aktiviteter som hovedsakelig aktiverer de andre sansene, for eksempel gastronomien eller parfymekunsten, ikke har tilhørt det kunstneriske domenet.

Den utpregede kroppslige sansningen i «Regn» peker mot at persepsjon ikke er noe som skjer gjennom separate sanser, men er en helhetlig visuell, auditiv og taktil erfaring. Øyet kan for eksempel ikke sammenlignes med en linse eller et camera obscura, men er en sans som virker sammen med de andre. Kroppen syntetiserer sanseerfaringene slik at for eksempel blick og berøring blir del av den samme sansningen. Gjennom kroppen er vi i verden, og det er gjennom kroppen vi erkjenner verden. Det er samtidig åpenbart at persepsjon ikke er noe historisk

eller kulturelt stabilt fenomen. For eksempel vil det fysiske miljøet man lever i, skjerpe kroppens oppmerksomhet for bestemte signifikante former, men svekke andre.

Mange har derfor påpekt at det ikke finnes noen «sansenes naturhistorie», men at persepsjon er noe som ikke kan tenkes uavhengig av omgivelsene og dermed er historisk bestemt.¹² Sansningen utvikles i en dialektikk mellom subjekt og omgivelser. Derfor er det også grunn til å ta hensyn til den materielle konteksten Jacobsen utformet sine dikt i. Med sin sene industrialisering fikk Norge nokså sent oppleve den urbaniteten som inspirerte andre tidlige modernister som Charles Baudelaire og Walt Whitman. I mellomkrigstiden begynte Oslo imidlertid å anta en form som (i miniatyr, riktignok) kunne ligne på resten av Europas storbyer. Den økede bruken av nye materialer som asfalt, betong og glass, den nye funksjonalistiske arkitekturen samt veiene som ble tilpasset de nye transportmidlene bil og trikk, bidro til å skape et nytt urbant rom. Disse materielle endringene skapte en ny livsfølelse preget av fart og forandring som i sin tur krevde nye persepsjonsformer. Dette finner vi vitnesbyrd om i en rekke estetiske produkter fra denne perioden.¹³ Det er rimelig å tro at det er lignende prosesser som er i spill rundt Rolf Jacobsens debut. Men da er det ikke bare isolerte syns- eller hørselsinntrykk som blir tematisert, men også en ny fascinasjon rundt det taktile og stofflige. Til sammen danner dette opptakten til et estetisk prosjekt som Jacobsen videreutviklet i sine to første diktsamlinger.

«SIGNALER»

Med dette som anslag kan vi se på et annet av Jacobsens dikt fra *Jord og jern*. Diktet «Signaler» var sammen med «Regn» de to første diktene som ble skrevet til *Jord og jern*, og rundt disse to formet han så resten av diktsamlingen (Røsbak 1993, 58). Det etableres en slags oppgave i dette diktet, nemlig å forsøke å beskrive «byens signaler». Svaret på dette får form av en gjentakende nektelse: «Det er ikke ...» Vi får likevel et svar til sist i form av en lang setning – byens signaler er våre egne klaprende fottrinn. Diktets tempusbruk er typisk for den tid-

12. «Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte», skrev Karl Marx allerede i 1844.

13. Dette undersøkelsesfeltet, dvs. forsøket på å finne forbindelseslinjer mellom estetisk form og sansenes historisitet, er blitt risset opp av blant andre Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Michel Foucault og Jonathan Crary. Et vesentlig teoretisk problem er imidlertid ikke helt tilfredsstillende besvart: Hvordan kan man faktisk skille mellom selve sansenes historisitet og den formen disse sanseerfaringene blir formidlet i?

lige Jacobsens lyrikk: Lyden og hendelsene fremstilles i sin allmenne form, «slik det alltid er». Det er derfor ikke noen særegen, individuell opplevelse av byen som skildres her, men forsøk på å artikulere en kollektiv erfaring.

En av de mest påfallende endringene som finner sted i forfatterskapet, er utviklingen fra en (tilsynelatende) objektivitet til en mer kommuniserende og dialogisk form. Mens det lyriske «jeg» i den tidlige delen av forfatterskapet er forholdsvis tilbaketrukket, etableres det etter hvert en eksplisitt henvendelsesstruktur, enten et «jeg» som snakker til et «du», eller et refleksivt «vi». I «Signaler» ser vi denne utviklingen i kortform: Diktet gir først en nøktern skildring av storbyinntrykkene, men vender seg til leseren i siste og nest siste strofe: «gater *du* ikke kjenner», «byens jagende pulsslag vil *du* fornemme». «Du-et» i avslutningen av diktet vil altså oppleve sine egne fottrinn som byens egentlige signaler når han eller hun er i en krise- og avmaktssituasjon. Det er altså ikke ensomheten i byen som er kjennetegnet på det urbane, men signalene man mottar i en spesielt reseptiv situasjon. Kanskje kan vi si at den utbredte tankefiguren «ensom-i-mengden» får et nytt innhold i diktet. Byrommet er tømt for andre mennesker, og vi kan kun høre *lydene* av deres gjøremål, noe som intensiverer ensomhetsfølelsen. Dermed gir diktet et direkte uttrykk for hvordan enkeltindividet kan drukne i storbyens anonymiseringsprosess.

Byskildringen skapes gjennom en serie kontraster. Særlig tydelig er vekslingen mellom auditive inntrykk og korte bilder, det vil si at det veksles mellom lyder («smatt», «gniss», «klirr», «tut», «sang») og bilder («regnvåt asfalt», «pilende tog», «buelampenes glitrende perlebånd» osv.). Dette bidrar til å fylle ut det imaginære rommet og gjøre det mer levende. Det etableres også en kontrast mellom stillstand og bevegelser, for eksempel alle transportmidlene som nevnes (bil, tog, skip, trikk) og det sansende, men stillestående subjektet.

Ligger det hemmelige budskap i glassenes klirr og lysreklamenes flam-flam? De er i alle fall ikke lette å forstå. Båtenes tut fra havnen («to korte og et langt, to korte og et langt») er kanskje et morsesignal? Morsealfabetet forteller oss imidlertid at «prikk-prikk-strek, prikk-prikk-strek» ikke betyr annet enn to ganger «U». Det synes vanskelig å finne noen menneskelig kommunikasjon bak signalene. Derimot ligger det åpenbart menneskelige aktiviteter *bak* de signalene vi mottar. Klirringen fra restauranten, lyden fra saksofonen og bilene som suser forbi, er naturlige, og ikke symbolske. De sammenhengsløse signalene kan vanskelig sies å ha noen hermeneutisk dimensjon, det vil si at de ikke kan fortolkes som bærere av noen skjult mening.

Byen fremstår ofte i litteraturen med en merkelig dobbelthet: Den er på den ene siden et sted som lover overflod og menneskelig fellesskap, men på den andre

siden viser byen seg ofte å være utilgjengelig og isolerende.¹⁴ Selv om dette kanskje er mest karakteristisk for prosaen, kan vi også observere dette i lyriske tekster. I «Signaler» er det riktignok sansningen som blir understreket, men vi kan også merke oss hvilken posisjon subjektet har i forhold til det sansede. Selv om byen omslutter ham med sin moderne skjønnhet, er han utelukket fra det menneskelige fellesskapet. Imidlertid kan han høre og se andre menneskers sosiale liv, noe som skaper den særlige reseptiviteten som beskrives i avslutningsstrofen. Gjentakelsene («Det er ikke ...») brytes enkelte steder av korte, innskutte setningsemner («Pilende tog», «Saksofonen i femte etasje»). Siden disse brå skiftene er innskutte og derfor tilsynelatende ikke inngår i diktets refleksjonsprosess, skapes en opplevelse av umiddelbarhet. De fremstår som sansedata som uvilkårlig trenger seg på subjektet. Diktet skaper dermed i dobbel forstand en byopplevelse. Samtidig som det rasjonelt og logisk forsøker å besvare problemet ved å skildre byens signaler, bryter syns- og hørselsinntrykk seg inn i teksten.

Det ligger noen realhistoriske endringer til grunn for dette diktet. Ifølge Jacobsen ble diktet til på Østbanen i Oslo og nedskrevet på baksiden av to trikkebilletter fra Majorstua til Østbanen. Viktigere er det kanskje at byens «signaler», lydlige og visuelle, hadde endret seg på den tiden dette diktet ble skrevet: Bilen hadde overtatt som det dominerende fremkomstmiddelet. De nye husene, som stadig oftere ble bygd i betong, hadde både blitt høyere og fått en annen materialitet. Den moderne byen skapte nye bilder og lyder. Utvekslingen mellom byarkitekturen og menneskekroppen, slik som ekkoet av subjektets fottrinn, var en historisk sett ny erfaring. Denne utforskningen av byrommet er et særtrekk ved Jacobsens tidlige dikt.

FYSIKK = METAFYSIKK?

Et av de mest kjente av disse urbantopografiske diktene er «Byens metafysikk». Men i motsetning til «Signaler» står det materielle her mer i fokus. Begrepet «metafysikk» viser vanligvis til det ikke-fysiske, det vil si til noe immaterielt, men som likevel er skjulte forutsetninger for vår eksistens. Byens metafysikk er imidlertid både fysisk og konkret, skal vi tro diktet. Telefonledningene, gasskablene og kloakkene er de skjulte betingelsene for våre liv. Diktet kroppsliggjør eller antropomorferer disse betingelsene: De er «nervefibre» og «blodårer». Slik blir byen selv en levende organisme. Metafysikken fremstilles altså ikke som noe opphøyd, overjordisk eller religiøst, men som helt konkrete forbindelser mellom menneskene. Det er disse fysiske forbindelsene som forener «østens skyhøie menneske-

14. Dette fremgår for eksempel av Raymond Williams' studie *The Politics of Modernism* (1989).

alper» og «vestens villafasader» – noe som lett kan leses som byens østkant og vestkant, det vil si borgerskap og lønnsarbeidere. Det egentlig metafysiske omtales med mild ironi: Sigarettens blå sjel stiger som en «kysk engel» mot det evige liv. I det sekulariserte samfunnet danner teknologiens materialitet rammene rundt våre liv. I diktet «Avis» blir gårsdagens avis til «et hvitt gespenst» som ironisk symboliserer livets forgjengelighet. Det virker som om det moderne livs «metafysikk» fortsatt er skjult, men ikke lenger befinner seg i «det høye», men i det lave, under bakken. Men disse nye og fascinerende strukturene under bakken er også foruroligende, for eksempel synes gassledningenes «syke hoste» å indikere en ny og ukjent trussel.

Utforskningen av det materielle fortsetter i andre dikt. Den mest overraskende vendingen i Jacobsens «materielle diktning» kommer i diktet «Fanfare». Det er et av diktene som sjelden blir nevnt av den «sene» Rolf Jacobsen, men som umiddelbart kan fremstå som et av hans mest programmatisk:

Har du sett heisekranene løfte de snadrende
jernnebb?
Har du hørt sleggenes muntre sang
på de svaiende hjelker?
Har du sett stålskjelettene folde sig ut på himlen
som røde kniplinger i solskinn?
Har du hørt lufthamrenes trommeild mot naglen
fra skinner, hus, skibenes høie jernsider?

Da har du sett *krigens*
knitrende fane i luften!

Da har du hørt maskingeværene
sprøite sitt stål mot fiendens hjerte!

Også i dette diktet spiller sansene en hovedrolle. Gjentakelsen «Har du sett / Har du hørt», besvares med: «Da har du sett / Da har du hørt.» Denne strukturen er ikke ulik hva vi så i «Signaler», det vil si et spørsmål som til slutt besvares. Også i dette diktet dreier det seg om en *tolkning* av sanseimpulsene, det vil si – hva er det egentlig vi ser og hører? Men her er svaret tilsynelatende enklere enn i «Signaler». Når du har sett heisekraner, slegger (noe som rimeligvis må sammenfattes under begrepet teknologi), så har du sett *krigen*. Dermed kunne dette være et dikt som kunne fortolkes i lys av Jacobsens senere, mer sivilisasjonskritiske produksjon. Teknologi og krig fremstår som to sider av samme sak: Det som kan virke produk-

tivt, byggende og forlokkende, er egentlig destruktivt og morderisk. Det er lite som tyder på at «krigen» i denne sammenhengen skulle leses metaforisk som en mer allmenn «livskamp». Den foregående linjen om maskingeværene gjør at «krigen» må leses som konkrete kamphandlinger. Det paradoksale er at teknologien fremstilles på en estetiserende måte, det vil si at det er dens skjønnhet (og ikke dens nytte) som fremheves. Stålskjelettet er vakkert som «røde kniplinger i solskinn», og sleggene har en «munter sang». Det paradoksale er imidlertid at også *krigen* beskrives i samme triumferende ordelag. Den flotte alliterasjonen «krigens knitrende fane i luften» undergraves ikke av ironi eller sarkasme. Det er også overraskende at maskingeværene skyter på *fiendens* hjerte. Diktet forsøker ikke å gjøre «fienden» til et medmenneske. Utropstegnene signaliserer heller begeistring enn ettertanke. Tittelen «Fanfare» tyder på at det introduseres noe stort eller viktig. Selv om forfatteren Rolf Jacobsen ikke nødvendigvis forfekter noen glorifisering av krigen, gir diktet et foruroligende bilde av teknologien. Selv om de fleste grenser nå er brutt i estetikens navn, virker en slik positiv omtale av krigen fortsatt overraskende. I likhet med Tom Kristensens kjente sammenligning «Skøn som en sønderskudt Banegaard» (fra «Landet Atlantis – Et Symbol», i Kristensen 1920), er det skjønnheten i det destruktive som bejubles.

Denne radikale estetiseringen ligger også tett på den italienske futurismens eksplisitte destruksjonsetetikk.¹⁵ «Vi vil opphøye krigen, verdens eneste hygiene», står det i det futuristiske manifestet fra 1909. Futurismens vilje til å se skjønnhet i selv de mest grusomme hendelser som krig og andre former for død og ødeleggelse var imidlertid ikke begrenset til det italienske kunstmiljøet. Anføreren Filippo Tommaso Marinetti besøkte også England, Tyskland, Frankrike og Russland og inspirerte forfattere som Wyndham Lewis og Guillaume Apollinaire. En noe mer avdempet estetisering av krigen finner vi hos den tyske forfatteren Ernst Jünger, for eksempel i hans roman fra første verdenskrig, *In Stahlgewittern* (1920).

Det er imidlertid vanskelig å si om Jacobsen er blitt påvirket av disse europeiske strømningene. Jacobsen nevner ikke noen slik påvirkning selv, men det er kanskje heller ikke til å undres over. Jacobsens landssvikdom etter krigen gjorde trolig at han ønsket å dempe eller refortolke de delene av forfatterskapet som kunne knyttes til krig, også i abstrakt estetisk forstand. Kanskje hadde futurismen nådd Jacobsen via omveier? En forbindelse til en futuristisk estetikk kan gå gjennom den danske forfatteren Emil Bønnelycke, som i samlingene *Ild og ungdom* (1917) og *Asfaltens sange* (1918) ga den første nordiske hyllesten til det moderne byliv –

15. Jørgen Haugan berører også dette i sin bok *400-årsnatten. Norsk selvforståelse ved en korsvei* (Haugan 1991, 75–79).

særlig fordi også Bønnelycke legger stor vekt på selve sansningen av den moderne verden. Hos ham «myldrer og stimer» det fra menneskemengdene, mens sporvognen «klinger og kimer» (fra «Gaden»). Men Bønnelycke er mer direkte i sin hyllest til samtiden, og vi kan merke den direkte påvirkningen fra Marinetti i hans eksalterte formuleringer: «Jeg elsker en Sporvognsmast, en Plakatsøjle, En Cigaret, en Tændstik mer end et af Christian Winthers Digte», skriver han i diktet «Aarhundrede».¹⁶ Bønnelycke ville utforske en annen, mer direkte og sanselig estetikk. Forsøket på å fange det kaotiske bylivet finner vi tydelig hos Bønnelycke: En rekke sansedata strømmer sideordnet av sted og skaper en samtidighetsfølelse. Dette er ikke ulikt hva vi ser hos Jacobsen. Selvsagt trenger ikke Jacobsens lyrikk være «påvirket» av andre forfattere; den kan også være uttrykk for en ny livsfølelse i en tid hvor fremtidstroen var større.

Mens «Fanfare» trekker opp en klar linje mellom teknologi og krig, viser andre dikt ubehagelige sider ved den nye arkitekturen, blant annet «Kaserne»:

Skyggen av det store murfang
faller over mig som en ond tanke.
Og jeg kjenner dets urene ånde komme
mot mitt ansikt.

Jeg vemmes ved de smilende
forsiringer, de blomstrende stukk-
rosetter, den sprukne gjennom-
siktige sminke
over den råtne hud.

Hvem elsker disse tomme øienhuler,
disse gustne kinner på en dødning,
og dog har du flammende
ild mot dine armer, skjøge.
Drømmer og håp under din hel.

16. Denne måten å kontrastere det nye og det gamle på bruker for eksempel Marinetti i manifestet fra 1909, for eksempel punkt fire: «We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath – a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the *Victory of Samothrace*» (sitert fra V. Kolocotroni et al. 1988, 251) Det er heller ikke overraskende at Bønnelycke ikke likte Christian Winthers dikt – hans idealistisk-romantiske dikt var alt annet enn opprørsk. Det lange, fortellende diktet «Hjortens flukt» (1855) ble for eksempel i flere generasjoner brukt som konfirmasjonsgave.

Situasjonen som etableres i dette diktet, er typisk for flere av diktene i *Jord og jern*: Et subjekt beskriver sitt møte med et landskap, en gjenstand eller en fysisk struktur slik som her. En kaserne er jo ikke en utpreget vakker bygning, og det kan virke noe underlig å gjøre et innkvarteringshus for soldater eller en murgård med mange småleiligheter til objekt for et dikt – særlig fordi skyggen av murstrukturen som subjektet her står overfor, utløser et ubehag som sammenlignes med en «ond tanke». Det er mulig å se paralleller til Rudolf Nilsens «Nr. 13», hvor også en bygning står i sentrum, og hvor det blir benyttet lignende formuleringer, for eksempel «denne råtnete mursteinsrøis». Jacobsens dikt har likevel et annet prosjekt. Mens Nilsens dikt er utvetydig sosialt engasjert, er «Kaserne» mer preget av undring og refleksjon. Kasernen antropomorferes, den har «uren ånde», og stukkrosettene sammenlignes med sminke over råtten hud, nærmest som en sliten prostituert. Subjektet «vemmes» altså ikke over muren som sådan, men av pynten og forsiringene den er utstyrt med. Det er påfallende at det er bygningens *utsmykning* som vekker vemmelsen hos subjektet – det vil si at det som er ment å fungere estetisk, blir til det motsatte. Det synes å være det falske og utvendige som er årsaken til subjektets motvilje. Til dette kan man si at all utsmykning i en viss forstand er «falsk», siden den ikke er «nødvendig».

I «Kaserne» kan det være rimelig å se denne motviljen i lys av den funksjonalistiske estetikken som på 1930-tallet fikk en betydelig utbredelse.¹⁷ Når man tok i bruk nye industrielle produksjonsformer, oppdaget man raskt at ornamentet og forsiringer ikke egnet seg for maskinell fremstilling. Nye materialer som armert betong og isolerglass la grunnlaget for et nytt arkitektonisk vokabular. Rette, klare linjer, glatte vegger uten utsmykning, flate tak og store vindusflater ble tidens eget formspråk. Den nye maskinkulturen hadde funnet en estetisk form. Dermed ble dekorerende innslag, slik som stukkrosetter, et brudd med funksjonalismen. I motsetning til nyklassisismens nostalgi var funksjonalismen en arkitektur som ville være på parti med fremtiden. Kanskje er det en slik estetikk det reflekteres over i «Kaserne»? Motviljen mot utsmykning er en tydelig parallell, og beskrivelsen av stukkrosettene som «sminke» kunne godt vært hentet fra funksjonalismens ideologer som Le Corbusier eller Adolf Loos (som jo blant annet kalte utsmykning for en «forbrytelse»). Men etter denne første, følelsesmessige reaksjonen følger det en mer ettertenksom avslutning: «Og dog har du flammende / ild mot dine armer, skjøge.» Teksten synes på den ene siden å signalisere et slags begjær, men også en forakt. Denne ambivalensen som uttrykker diktets livs- og dødsbilder, kjenner vi igjen fra tidligere, men forbindelsen mellom det fysiske og menneskelige «drøm-

17. Stockholmsutstillingen i 1930 har gjerne blitt sett på som funksjonalismens endelige gjennombrudd i Norden.

mer og håp» er mer pregnant enn de fleste andre steder i forfatterskapet. I likhet med i «Nitti kilometer» munner altså diktet ut i en ødeleggelse av en drøm. Men ingen av diktene presiserer hva denne drømmen inneholder. Vi må derfor tolke dem som en positiv, men urealisert fremtid. Mur er i «Kaserne» det sentrale materialet, mens – noe mer sjelden hos Jacobsen – opptrer luktesansen («urene ånde») som en del av sansebeskrivelsen i diktet. Diktet benytter seg altså av begge de to elementene vi har sett tidligere: persepsjon og materialitet.

Et siste dikt som ikke kan forbigås i denne sammenheng, er «Flyvemaskiner». Her er materialiteten svært tydelig til stede gjennom ordet «aluminium», som innleder diktets tre strofer.

Aluminium:

– Sommersøndagen.

Løv som solen skinner på.

Sne.

Aluminium:

– Fiskeskjellene.

Oljegrå dønninger over dypets begynnende vrede.

Panterhuden

over muskelfibre knyttet i sprangets krampe.

Aluminium:

– Slettene sitrer.

Vinger svartner på himlen.

Motoren borer sig hylende inn i solen.

Strofene synes å ville beskrive likhetsforholdet mellom aluminium på den ene siden og naturlige overflater på den andre. Likheten mellom aluminium og henholdsvis løv, snø, fiskeskjell, hav og panterhud er imidlertid ikke eksplisitt. Likheten etableres verken gjennom metaforer eller direkte sammenligninger. I stedet bruker Jacobsen noe som nærmer seg et matematisk ekvivalensprinsipp, hvor aluminium settes lik de andre overflatene gjennom det nøkterne kolontegnet. Kanskje kan man snakke om en slags abstraksjonsprosess hvor materialitetens tyngde oppheves, og aluminiumets glatte og blanke overflate gjenfinnes i en rekke naturlige substanser. Aluminiumet, som i sin tid var revolusjonerende ved sin styrke, letthet og formbarhet, viser seg i Jacobsens dikt å kunne forbindes med de mest motstri-

dende substanser og følelser: «Snø» og «løv» antyder både vinter og sommer, og det antydes både forventning («sitrer») og aggressivitet («sprangets krampe»).

Den karakteristiske intensiteten i det dikteriske språket gjør det naturlig å se diktet i lys av ekspresjonismen. Omgivelsenes dirrende uro og objektenes utrygghet er også typisk for ekspresjonismen. Innen skandinavisk ekspresjonisme har Elmer Diktonius' lyrikk fra 1920-tallet likhetspunkter. Hos ham er det heller ingen objektiv skildring av virkeligheten, men de følelsene som vekkes av inntrykkene han får. I det kjente diktet «Jaguaren» fra 1921 hyller Diktonius den dyriske kraften i en slags telegramstil:

Ur gröna blad sticker fram
röd nos
ögon med
trekantiga blickar
spräckligt –
morrhår vågrörelse
klotass –
du flyger ju! – mitt hjärtas jaguar! –
så flyg och bit och riv och söndersarga!

(Diktonius, 1956)

Selv om aggresjonen er enda mer eksplisitt enn i «Flyvemaskiner», er det åpenbare likheter. Den korthogde formen, blikket for detaljen og den stigende opphisselsen skaper hos begge en blandet opplevelse av uro og begeistring. Mens Diktonius har mer av den «södergranske» jeg-følelse og den kosmiske eufori, er Jacobsen mer behersket. Formelt sett er «Flyvemaskiner» mer radikalt enn de fleste av Diktonius' dikt. Med sine minimalistiske strofer er diktet så fortettet at det stiller store krav til leseren. Diktet fremstår som en rekke *pars pro toto* – små detaljer (løv, vinger, hud osv.) som viser tilstedeværelsen av noe større (trær, fly, kropp). Aluminiumet gir i diktet et nytt blick på omgivelsene: En rekke overflater, også i naturen, kan sammenlignes med dette nye materialet. Fortettingen er ikke bare et formelt prinsipp i diktet – i konsentrert form understrekes her den viktige forbindelsen mellom materialitet og sansning.

For å oppsummere: Jacobsens modernisme fremstår ikke bare som resultat av en kunstnerisk utvikling, men som en formgivning eller objektivering av modernitetens erfaringer. *Jord og jern* er et reflekterende forsøk på å fange «begynnelsen» – urtidens begynnelse og den moderne verdens begynnelse. Todelingen i diktsamlingen har ikke til hensikt å forsterke skillet mellom «jord» og «jern», mellom natur og kultur, men er et forsøk på å etablere en sammenheng eller parallel-

litet mellom fortid og nåtid. For Jacobsen er denne sammenhengen ikke minst *materiell* – formingen av urtidslandskapet og formingen av våre moderne omgivelser blir parallelle prosesser. Det synes klart at kritikerne ikke hadde forstått det særegne ved diktsamlingen når de beklaget mangelen på mennesker i *Jord og jern*. For i dette lå det nettopp et opprør mot det påtrengende intime ved den eldre lyrikktradisjonens insistering på å gjøre det menneskelige følelseslivet til lyrikkens objekt. Ved å holde avstand til den private tilståelseslyrikken, ved å vektlegge det ytre og materielle, utvides det poetiske språkområdet slik at det også blir mulig å reflektere lyrisk over de aller mest «upoetiske» delene av tilværelsen.¹⁸

BIBLIOGRAFI

- Bønnelycke, Emil. 1917. *Ild og Ungdom*. København: Gyldendal.
- . 1918. *Asfaltens Sange*. København: Gyldendal.
- Diktonius, Elmer. 1956. *Dikter 1912–1942*. Stockholm: Tiden.
- Friedrich, Hugo. 1956. *Die Struktur der modernen Lyrikk*. Hamburg: Rowolth.
- Hambro, Carl Joachim. 1933. Anmeldelse av *Jord og Jern*. *Morgenbladet*. 21.10.1933.
- Haugan, Jørgen. 1991. *400-årsnatten. Norsk selyforståelse ved en korsvei*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jacobsen, Rolf. 1933. *Jord og jern*. Oslo: Gyldendal.
- . 1933b. «Moderne lyriker som har lært av den eldre Edda» Intervju i *Arbeiderbladet*, 6.10.1933.
- . 1935. *Vrimmel*. Oslo: Gyldendal.
- . 1969. *Headlines*. Oslo: Gyldendal.
- . 1954. *Hemmelig liv*. Oslo: Gyldendal.
- . 1975. «Stifinneren. Intervju med Knut Faldbakken» i *Vinduet*, 2–7.
- . 1985. *Nattåpent*. Oslo: Gyldendal.
- Jensen, Johannes V. 1908–22. *Den lange rejse* 1–4. København: Gyldendal.
- . 1923. *Æstetik og Udvikling*. København: Gyldendalske boghandel.
- Kittang, Atle. 1998. «Tankerørsler i Rolf Jacobsens *Hemmelig liv*.» I *Ord, bilete, tenking*, 108–152. Oslo: Gyldendal.
- Kristensen, Tom. 1920. *Fribytterdrømme*. København: J. L. Lybeckers Forlag.
- Larsen, Finn Stein. 1967. «Lyrikk.» I Jørn Vosmar (red.) *Modernismen i dansk litteratur*. København: Fremad.
- Lillebo, Hanne. 1998. *Ord må en omvei*. Oslo: Aschehoug.
- Lombnæs, Andreas. 1993. «Rolf Jacobsen og det moderne.» I Ole Karlsen (red.) *Frøkor av ild. Om Rolf Jacobsens forfatterskap*, 72–88. Oslo: Cappelen.

18. At han selv mot slutten av forfatterskapet skulle vende tilbake til en slik form (særlig i *Nattåpent* fra 1985), gjør ikke hans betydning mindre.

- Marinetti, Filippo Tommaso. 1998. «The Founding and Manifesto of Futurism 1909.» I V. Kocolotroni, J. Goldman, O. Taxidou (red.) *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, 249–257. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rem, Håvard. 1985. «Intervju med Rolf Jacobsen», *Aftenposten* 15.11.1985.
- Rustad, Hans Kristian. 2000. *Teknikk og tekniske metaforer. Fra jord til jern i Rolf Jacobsens debut*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen.
- Røsbak, Ove. 1993. *Rolf Jacobsen. En dikter og hans skygge*. Oslo: Gyldendal.
- Sjøløe, Halstein. 1932. *Opgjør*. Oslo: Gyldendal.
- Vesaas, Olav. 1994. *Rolf Jacobsen – en stifinner i hverdagen*. Oslo: Cappelen.
- Williams, Raymond. 1989. *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. London/New York: Verso.
- Aadland, Erling. 1996. «Forundring. Trofasthet.» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*. Oslo: Gyldendal.

Rolf Stenersen. Kunst, marked og aksjer

SAMMENDRAG Artikkelen presenterer kunstneren og forretningsmannen Rolf Stenersen og viser hvordan hans forfatterskap og kunstengasjement var preget av erfaringer fra moderne forretningsliv og aksjespekulasjon. Stenersens ønske om å være i «fronten» av utviklingen var nyttig, både i aksjespekulasjon og kunstinvesteringer. Artikkelen gjennomgår Stenersens økonomiske verdensbilde og analyserer særlig Stenersens kortprosasamling *Godnatt da du* (Stenersen 1931) i lys av økonomi og spekulasjon. Den ble fordømt som «utuktig» ved utgivelsen, men viser seg å ha sjeldne litterære kvaliteter ved at den beskriver drømmer og fantasier på en ny måte.

NØKKEORD Økonomi | spekulasjon | drøm | kortprosa

SUMMARY The article presents the author and businessman Rolf Stenersen and shows how his writing and engagement for art was shaped by experiences from modern business and stock speculation. Stenersen's desire to be at the forefront of the developments proved to be useful, both in stock speculation and in art investments. The article examines Stenersen's economic worldview and in particular analyzes Stenersen's short prose collection *Godnatt da du* (1931) in light of finance and stock speculation. The press condemned it as inappropriate at the time of publication, but turns out to have rare literary qualities in describing human dreams and fantasies in a new way.

KEYWORDS Economics | speculation | dreams | short prose

Rolf Stenersen (1899–1978) var en sjelden personlighet i norsk litteraturhistorie. Han var aksjespekulant og forretningsmann, samtidig som han skrev noen av de mest nyskapende og dristige prosatekstene i 1930-tallets litteratur. Han var idrettsmann og OL-deltager og en av Norges første samlere av moderne kunst, og han spilte en stor rolle i Edvard Munchs liv. Han var gjennom hele sitt liv på parti med fremtiden og det moderne og foraktet alle former for konservatisme og vanemessig tenkning. Stenersen hadde stor suksess som forretningsmann,

men som forfatter møtte han mye motstand, og i litteraturhistorien har hans diktning fått en marginal plass.

«Folk klynger seg til det de er vant til. (...) Jeg har lenge vært opptatt med å prøve å gjette meg til det som kommer», skriver han i forordet til essaysamlingen *Aksjer, kunst, kunstnere* (Stenersen 1969, 9). Økonomisk suksess handler om å gå mot strømmen, forsøke å finne de undervurderte aksjene og se forretningsmulighetene som de andre ikke ser. Slik er det også i kunsten, mente Stenersen, man må være dristig og nyskapende for at den kunsten man skaper, skal ha noen verdi. Kanskje er det også derfor Stenersen ikke har fått mer anerkjennelse for sin innsats for nyskapende kunst og litteratur i Norge: Det er uvanlig å være interessert i både økonomi og penger på den ene siden og kunst på den andre. Stenersen mente nemlig at både moderne kunst og næringslivet kunne bli forstått og analysert gjennom samme avantgardelogikk, hvor det handlet om å se fremover og tenke nytt. Stenersen var nok selv kanskje mer forretningsmann enn kunstner, men samtidig var han den første i Norge som viste at det ikke behøvde å være noen motsetning mellom de to rollene.

Ideene modernistisk kunst er basert på, har ofte stått i et tydelig motsetningsforhold til markedet, næringslivet og de kommersielle interessene i samfunnet: Kunst skal her skapes og nytes for sin egen del, og ikke fordi det lønner seg, eller for å selge den til andre med fortjeneste. Den innflytelsesrike modernismeforskeren Matei Călinescu kaller denne motsetningen som «the two modernities» (Călinescu 1987, 41) På fransk snakker man om *l'art pour l'art* – «kunst for kunstens skyld». Denne kunsttenkningen er typisk for en modernistisk estetikk. Det er derfor paradoksalt at Rolf Stenersen, en av de viktigste formidlerne av moderne kunst i mellomkrigstidens Norge, brukte nettopp sine erfaringer fra aksjemarkedet både for å samle kunst og skrive egne litterære tekster. I denne artikkelen skal vi se nærmere på Stenersen som forfatter og hvordan hans modernistiske diktning og tenkning rundt kunst og litteratur var formet av erfaringene hans fra aksjemarkedet og av økonomisk teori. Særlig skal vi se nærmere på debuten hans, den dristige og merkelige korttekstsamlingen *Godnatt da du* fra 1931.

PENGER OG KUNST

Markedet er undervurdert som innovasjonssystem. I kunstneriske sammenhenger blir det ofte sett bort fra at moderne kjøp og salg, marked og business faktisk har frembrakt en rekke nyskapende prosesser. Det er vanskelig å benekte at kapitalismen som system har fungert som en innovativ impuls i nesten all vare- og tjenesteproduksjon. Mekanismene knyttet til kjøp og salg har gjort det lurt og lønnsomt

å utvikle nye produkter og ideer som er billigere eller bedre enn de eksisterende, mens konservative strategier ofte har ført til tapte markedsandeler og økonomisk tilbakegang. Jakten på «det nye» har vært et kjennetegn ved mye av den økonomiske utviklingen som foregikk samtidig med utviklingen av modernismen som kunstretning, og det er et paradoks at dette forholdet ikke er nærmere undersøkt. I de fleste vestlige land hadde det skjedd en rendyrking av markedsøkonomien frem mot år 1900. Varene ble ikke lenger byttet, og forholdet mellom tilbud og etterspørsel bestemte prisene. Fri konkurranse ble oppfattet som et gode for alle. Når modernismen på mange måter har definert seg selv som en motpol til markedet og forsøkt å plassere seg utenfor sfæren av det som kan selges, markedsføres og forbrukes, er det gjerne med bakgrunn i en skepsis til tanken om markedet som en god måte å utvikle kvalitet på. Mens markedet belønner dem som kan selge noe til mange, har mange modernister sett kommersiell suksess som et tegn på at noe er lett tilgjengelig og derfor har liten kunstnerisk verdi. Det alle kan forstå og like, er ikke like mye verdt som det eksperter og kunstkjennere liker. Den spanske modernismeteorikeren José Ortega y Gasset hevdet i sin bok *Kunsten bort fra det menneskelige* (1949) at moderne kunst alltid var grunnleggende upopulær, og at «massene» alltid tok feil når god kunst skulle verdsettes. Dette er utvilsomt en elitistisk holdning og har i rettferdighetens navn heller ikke vært eksplisitt uttalt av særlig mange norske forfattere. De har i større grad brydd seg om hva kritikere og andre forfattere har tenkt og ment i anmeldelser. Den litterære offentligheten har for de fleste forfattere spilt en langt større rolle enn salg og økonomisk suksess.

Heller ikke i litteraturforskningen har økonomi og penger blitt sett i sammenheng med skjønnlitteratur. Et unntak er Ian Watts klassiske analyse, *The Rise of the Novel* (1963), som viser hvordan romanen på 1700-tallet ofte handler om økonomiske transaksjoner, handel og næringsliv, ikke minst fordi dette var et tema som opptok romankjøperne, det nye handelsborgerskapet i Storbritannia. I en av de tidlige britiske bestselgerromanene, *Robinson Crusoe* (1719), arter dette seg som en påfallende nøyaktig beskrivelse av alle slags økonomiske forhold. Hovedpersonen ser på den øde øya som sin «eiendom» og jobber med alle krefter for å maksimere sitt utbytte fra oppholdet. Vinning og tap er sentrale kategorier. Romanen skildrer en ny og moderne måte å forholde seg til verden på, påpeker Watt, en *Homo economicus* – et menneske som forholder seg til verden som en mengde ressurser, og som måler alt i økonomiske termer. Ian Watt er ikke helt alene om dette perspektivet på litteraturen: Franco Moretti har belyst tematikken i *Atlas of the European Novel, 1800–1900* (1998), og Jochen Hörisch har sett på pengenes rolle i lyrikken i *Kopfoder Zahl: Die Poesie des Geldes* (1996). I norsk litteratur bør vi kanskje minne oss selv på at også noen av våre klassiske tekster tematiserer

økonomi og handel. Fra perioden rundt det moderne gjennombrudd er noe av handlingen knyttet til transaksjoner, inntekter og utgifter. For eksempel spiller økonomi, lån og et forfalsket gjeldsbrev en nøkkelrolle i Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879), og i Alexander Kiellands *Garman & Worse* (1880) er handelshuset Garman & Worses utvikling en helt vesentlig del av handlingen.

PÅ PARTI MED FREMTIDEN

Som motiv og tema er økonomi og penger i norsk litteratur likevel et lite undersøkt tema, og Rolf Stenersen er et godt eksempel på at denne sammenhengen er viktig. Han var en av de forfatterne som var opptatt av både økonomi og kunstnerisk innovasjon. Men det var neppe helt tilfeldig at han skulle bli en pioner for nyskapende og dristig kunst i Norge. Han var en av fem brødre i en næringslivsfamilie hvor faren, Johan Martin Stenersen (1866–1948), drev forlag og bokhandel. Rolf strevde mye på skolen og ble som 14-åring sendt til Hartmanns pensjonatskole i Asker fordi han ikke greide å henge med på skolen. Han var god i matematikk, men hadde problemer med de fleste andre fag. Etter hvert ordnet det seg likevel for Rolf, og han tok eksamen på Oslo handelsgymnasium og studerte økonomi ved Queen's College i Oxford (1922–1924). Dette var i en periode hvor økonomifaget ikke var særlig utviklet i Norge, og Stenersen fikk her en god, internasjonal basis for sine senere refleksjoner og teorier om økonomi, både på mikro- og makronivå.

I Espen Søbys omfattende og detaljerte *Rolf Stenersen. En biografi* (Søbye 1995) fremgår det at Stenersen utmerket seg på flere områder. Han var en ivrig idrettsmann, først og fremst innen friidrett, men senere i livet også innen tennis. Han var norsk mester på 200 meter og på 4 x 200 meter stafett og deltok sommeren 1920 i sommer-OL i Antwerpen som Norges yngste utøver. Konkurransen virket åpenbart skjerpene på ham, og alle detaljer var viktig for å komme først i mål: Han ventet med å kjøpe seg nye piggsko til like før et mesterskap, fordi han mente nye sko var raskere. Han klippet også av seg alt håret, fordi han mente han kunne spare et tidels sekund på det (Søbye 1995, 54).

Kanskje var det kombinasjonen av konkurranseinstinkt og familiebakgrunn som gjorde at Stenersen tidlig startet med kjøp og salg av aksjer. Hans far, J.M. Stenersen, drev med aksjehandel og hadde hatt suksess med det i perioder hvor forlagsvirksomheten ikke kastet noe særlig av seg. Rolf ble etter hvert medeier i familiefirmaet Stenersen & Waage og drev her aksjemeglervirksomhet. I 1925 ble han eneeier i firmaet, som senere skulle bli til Aktieselskapet Rolf E. Stenersen. Firmaet handlet særlig med nederlandske banker og meglerhus. Virksomheten gikk ut på å få pengesterke nordmenn til å investere i utenlandske aksjer, og

Stenersen startet tidlig med å sende ut et nyhetsbrev til kundene. Her ga han sine vurderinger av utviklingen i markedet og anbefalte eller frarådet kjøp. Som 27-åring fikk han en egen spalte i det ukentlige forretningsbladet *Farmand*, hvor han frem til 1931 gjorde sine markedsvurderinger, særlig av det internasjonale gummimarkedet.

Når man leser Stenersens tekster, får man inntrykk av en mann med stor selvtillit på mange områder. Han har meninger om alt, ofte avvikende og kuriøse, men alltid begrunnede. Han var utvilsomt en viktig og fargerik kulturpersonlighet i mellomkrigstiden – en mann som kjente mange forfattere og kunstnere. Ikke minst hjalp han mange billedkunstnere ved å kjøpe bilder av dem i en tid hvor det ellers var få kjøpere av moderne kunst. Dette var selvsagt ikke bare veldedighet, men også basert på en tro på at bildene var viktige og verdifulle. «Med kunstnere som ser sultne eller tynne ut, pruter jeg heller ikke. Og så takker jeg for handelen» (Stenersen 1969, 15).

I dag finnes det over 1250 kunstverker i offentlige institusjoner som opprinnelig har tilhørt Rolf Stenersen. Man kan lure på hvordan aksjemegleren Stenersen kunne bli en av Norges viktigste kunstsamlere gjennom tidene. Sansen for kunst hadde han trolig fått hjemmefra, siden faren hadde mye kontakt med kunstnere for å lage illustrasjoner til utgivelsene på J.M. Stenersens Forlag. Det er neppe tvil om at han hadde et genuint og personlig forhold til billedkunsten. Han var en av dem som «måtte ha alt inn gjennom øynene», sa han selv (Stenersen 1969, 15).

For Stenersen var kunst imidlertid også et investeringsobjekt. Mens andre gjerne så på kunsten som risikabel og usikker, mente Stenersen at få ting var bedre å investere i enn nettopp kunst. Allerede som 16-åring kjøpte han en tegning av Theodor Kittelsen (1857–1914), og som 18-åring henvendte han seg til Edvard Munch (1863–1944) for å få kjøpe noen av hans verker. Dette var på et tidspunkt da Munch-bilder ikke nødvendigvis var noe godt investeringsobjekt, så det var neppe bare en pengeplassering. Stenersen hadde da også kontakt med Munch gjennom mange år. Det som i starten var et mer forretningsmessig forhold der Stenersen kjøpte bilder av Munch, endret seg med tiden, og i perioder var Stenersen Munchs eneste forbindelse til omverdenen og fungerte som en slags sekretær. Stenersen kjøpte jevnlig bilder av Munch og bygde etter hvert opp en stor privat samling av Munchs bilder. Stenersen ble selv malt tre ganger av Munch i 1925–1926, selv om Munch innledningsvis kviet seg for dette fordi Stenersen var for ung og manglet tydelige karaktertrekk, og Munch gikk også med på å lage nye versjoner av de kjente bildene «Livets dans», «Kys» og «Møte» til Stenersen-familiens spisestue. Men Stenersen var ikke bare en beundrer av kunst og kunstnere – han hadde også mange egne ideer. Munch måtte for eksempel høre på Stenersens lange utlegninger

om forholdet mellom økonomi, livssyn og aksjehandel – noe Munch ikke var særlig interessert i og til slutt måtte be ham holde opp med (Søbye 1995, 96).

Det var ikke bare Munch Stenersen interesserte seg for. Frem mot andre verdenskrig kjøpte han også verker av lovende unge billedkunstnere, slik som Olav Strømme, Bjarne Engebret, Arne Ekeland, Kai Fjell og Aage Storstein. Som kunstsamler var Stenersen en pioner i Norge. I 1926 stilte han for første gang ut sin kunstsamling, som i tillegg til Munch inneholdt verker av Ludvig Karsten, som etter hvert ble regnet som Munchs viktigste etterfølger og en av landets beste impresjonister. Senere skulle han stille ut kunstsamlingen i Stockholm og Amsterdam. Munch-bildene ble overdratt til Aker kommune i 1936. Resten av Stenersensamlingen gikk til Bergen kommune i 1971. Den var da utvidet med viktige verker av kjente navn som Pablo Picasso, Paul Klee og avantgardistiske CoBrA-kunstnere som Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Corneille og Egill Jacobsen, samt med verker av mindre kjente kunstnere som Victor Vasarely, Nicolas de Staël, Karl Dahmen og Rufino Tamayo. Dette var en av Norges viktigste samlinger av modernistisk kunst.

Stenersens interesse for det moderne fikk også andre uttrykksformer: Han overtalte arkitektpioneren Arne Korsmo til å tegne en privat bolig til ham og familien, i Tuengen allé i Oslo. Villa Stenersen, som den kom til å hete, sto ferdig i 1939, og er i dag kjent som et av de fineste eksemplene på norsk funksjonalisme, med sine strenge linjer og fine kombinasjon av funksjon, form og materialer. Stenersen ga i 1974 boligen til staten som statsministerbolig, men det var bare Odvar Nordli som noen gang tok den i bruk. I dag er boligen fredet og eid av Nasjonalmuseet.

Også språklig ønsket Stenersen å være på parti med fremtiden, og han skulle etter hvert bli en ivrig tilhenger av samnorsk, altså et forsøk på forening av bokmål og nynorsk. Dette ville være fremtidens norske skriftspråk i løpet av en tjuetretti år, mente han. Han syntes at mange dialektformer var fine, blant annet syntes han at den trønderske endelsen *-an* (*kursan* i stedet for *kursene* og *prisan* i stedet for *prisene*) var «enkel og vakker». Språket burde være mer talemålsnært, mente han: «Det er dumt å tviholde på et skriftspråk som er så fremmed og tungt at en må gå ti år på skole for å lære det» (Stenersen, 1950, 7–8). Blant annet skrev han om mange av novellene i *Godnatt da du* til samnorsk og ga dem ut under tittelen *Slik er vi også. Gamle og nye novelletter* i 1963. Dette valget sier mye om måten han tenkte på: Å forsøke å være i forkant av utviklingen var alltid best.

Stenersens viktigste bidrag til norsk litteratur er debuten *Godnatt da du* (1931), som vi skal se nærmere på senere. Han fulgte opp *Godnatt da du* med romanen *Stakkars Napoleon* i 1934. Dette er et forsøk på å skrive i en slags stream-of-consciousness-form, det vil si at vi følger hovedpersonens tankestrøm kontinuerlig,

omtrent som i James Joyces *Ulysses*. Stenersen forklarte i forordet at han ønsket å utforske grenseområdet mellom drøm og dagdrøm, og at boken inneholdt en rekke drømmer og innfall, uten at han hadde forsøkt å ordne i stoffet. Teksten er ikke enkel å lese og er kanskje en av de få eksemplene på såkalt automatskrift som finnes i norsk litteratur, det vil si at forfatteren bare har latt pennen løpe og assosiasjonene strømme på.

I 1940 bekostet han selv utgivelsen av romanen *Det likner kjærlighet*, siden Gyldendal ikke tok sjansen på å gi den ut under okkupasjonsmaktens sensur. For også i *Det likner kjærlighet* var det mye seksualitet, penger og kjærlighet som lett kunne kalles umoralsk, akkurat som i *Godnatt da du*. Men Gyldendal utga den etter krigen, i 1947, til Stenersens tilfredshet. I 1953 kom skuespillet *Eva og Johannes*, som ble satt opp på Nationalteatret med Wenche Foss i en av rollene. Noe av sin gamle tematikk, seksualitetens betydning for samfunnet og enkeltmennesket, hadde han tatt med inn i stykket, men i en mer realistisk form. Stykket fikk en ganske god mottagelse, og Aksel Sandemose mente det var det beste Stenersen hadde gjort siden *Godnatt da du*. Samme år utga han også nye og gamle korttekster under tittelen *Sånn er vi også*, og i 1973 kom romanen *Synet*, en slags mytologisert fortelling om en ung kvinne Stenersen hadde truffet, Torunn Ystaas, som han var betatt av og kalte «Synet».

I ettertid blir trolig *Godnatt da du* stående som Stenersens mest originale bidrag til norsk litteratur. Men før vi ser nærmere på den, skal vi forsøke å få et inntrykk av Rolf Stenersens tenkning om kunst, marked og aksjehandel.

«JEG ER DA ET ÆRLIG MENNESKE SELV OM JEG ER AKSJEMEGLER»

«Ofte tenker jeg på hvor fattig mitt liv hadde vært, om jeg ikke hadde blitt velsigna med slike venner som mine bilder og tall» (Stenersen 1969, 18). Kombinasjonen av «venner» er heller uvanlig, siden tall ofte er knyttet til presisjon og systematikk, mens bilder (i betydningen malerier eller kunstbilder) ofte knyttes til følelser og stemninger. Men for Stenersen var dette ikke motsetninger, og han beveget seg uanstrengt mellom aksjeverdenen og kunstverdenen: «Den løfting en kan få når en hører toner eller ser den blå stjernehimlen kan jeg også føle når jeg øyner en tall-gruve. Det er som en kan se malm der andre ser stein» (Stenersen 1950, 19). Først og fremst var nok Stenersen økonom og aksjemegler, men her skal vi se nærmere på hvordan han tok med seg sin tenkning fra næringslivet over i sin kunst- og litteraturvirksomhet.

Det var særlig to hendelser på 1920-tallet som demonstrerte Stenersens teft for den økonomiske utviklingen, nemlig hans analyse av det internasjonale

gummimarkedet og etter hvert analysen av aksjemarkedet frem mot børskrakket i 1929. Begge bekreftet hans posisjon som en av Norges mest nytenkende og internasjonalt orienterte aksjemeglere.

Fra og med 1926 hadde Stenersen ukentlige spalter i *Farmand*, et blad som tok for seg næringsvirksomhet. Bladet hadde spalter om forskjellige varemarkeder, og Stenersen kommenterte i starten det internasjonale gummimarkedet. Gummi var en etterspurt vare, særlig fordi det var knyttet til den økende bilproduksjonen. Gummi var i starten et produkt som bare kunne utvinnes i Brasil, men etter hvert ble det opprettet engelske gummitreplantasjer flere steder i Asia. Gummiprisene var svært høye, og det engelske kolonidepartementet forsøkte å bruke toll som middel for å holde prisen på et høyt nivå og hindre konkurranse. Også nederlandske plantasjer på Sumatra spilte fra 1926 en større rolle i det internasjonale gummimarkedet. Dette var forhold som Stenersen hadde satt seg inn i, og han mente å kunne forutsi en sterk nedgang. «Bryter gummi-boomen sammen?» skrev han i spalten sin 25. januar 1926: «Det foreligger mange tegn på at gummiproduksjonen nu overstiger konsumet ...» Han ble imidlertid motsagt av flere andre som hadde interesser i gummiproduksjonen, slik som direktøren i Aktieselskapet Norsk-Sumatra Plantage Kompagni, V. A. Fog, som tvert imot spådde økende gummipriser og mente man ikke kunne ta hensyn til en teoretiker som Stenersen. Stenersen ble også beskyldt for å ha personlige interesser med disse kursspådommene, ved selv å spekulere i en fremtidig kursnedgang. Flere andre tok også til motmæle mot Stenersens spådommer. Men Stenersen opprettholdt sine påstander om gummimarkedets utvikling. Det ville være uklokt å tro at markedet ville utvikle seg positivt. Og det fikk han rett i: Mens andre spådde økende priser på gummi, fikk Stenersen rett i at prisene utviklet seg sterkt negativt frem til 1927.

Hans andre viktige analyse var knyttet til børskrakket i 1929. På midten og slutten av 1920-årene var USAs økonomi preget av optimisme, økt produksjon og høykonjunktur. Mange av varene kunne også finansieres på avbetaling. Det hersket en generell fremtidsro, og tross renteøkninger fra sentralbanken Federal Reserve Bank skjøt aksjespekulasjonen fart. For mange kunne aksjespekulasjon bli et levebrød, og spekulasjonen var uten særlig risiko siden aksjekursene hadde steget kraftig i over ti år. Stenersen var skeptisk til alt dette: «Står vi foran en internasjonal børskrise?» spurte han i *Aftenposten* 7. juli 1928. I løpet av syv år hadde 50 representative børsnoterte firmaer på New York-børsen firedoblet seg, påpekte han, og mente at dette ikke var normalt. Han mente at aksjene steg i verdi bare fordi andre aksjer steg i verdi. Det kan ikke ende godt, mente han, og advarte sterkt om at denne «haussebevegelsen» ikke kunne vare. «Et omslag må komme», skriver han avslutningsvis.

Det skjedde også: 29. oktober 1929 krasjet det amerikanske markedet totalt, da alle aksjespekulantene forsøkte å komme seg ut av markedet samtidig. I november 1929 kunne Stenersen, trolig med stor tilfredshet, vise tilbake til sin tidligere artikkel i *Aftenposten* og minne om hva han hadde spådd. Han påpekte også de voldsomme dimensjonene i krisen – over 1000 milliarder kroner var borte.

Etter å ha innkassert denne seieren som økonomisk analytiker var Stenersen raskt ute med å varsle et omslag igjen: Han anbefalte igjen å kjøpe aksjer i utlandet, fordi krisen ville få «en kort varighet». Allerede i 1930 kom til å bli mye bedre. Men her tok Stenersen feil. Det skulle ta mange år før aksjemarkedet tok seg opp igjen.

Stenersens økonomiske analyser kan gjerne ses som et uttrykk for hans modernistiske innstilling. Ofte hadde de et kontrært preg, altså en slags ibenskt lyst til å fortelle folk at det majoriteten tror, ikke er riktig. For eksempel introduserer han sin bok *Penger og tall* (Stenersen 1937) på denne måten: «Det å spare er ikke som folk flest tror, alltid og til alle tider fornuftig og samfunnsnyttig. Sparing kan være både ufornuftig og kapitalødeleggende rent samfunnsmessig sett. Sparing i kommoder og strøpelester er således et onde» (Stenersen 1937, 11). Stenersen mente at markedene er i evig endring, akkurat som livet selv. Det var altså ikke bare sammenhengen mellom tilbud og etterspørsel som var årsak til Stenersens analyser.¹ Han var generelt skeptisk til planøkonomi og andre unaturlige hindringer og begrensninger, og var ofte en talsmann for endring og utvikling. Økonomien var – omtrent som livet selv – i stadig endring og utvikling. I 1937 spekulerte han i at til og med selve kapitalismen sto for fall: «Allikevel tror jeg privatkapitalismen før eller senere vil bli avløst av statens overtagelse av alle samfunnsnødvendige bedrifter. Utviklingen driver den vei» (Stenersen 1937, 30).

Stenersens frie og utradisjonelle innstilling preger hans markedsanalyser. Han publiserte tekster om aksjer og markedsutsikter helt fra tidlig 1920-tall til utpå 1970-tallet, og det er vanskelig å finne en helt klar filosofi eller rød tråd i hans tenkning. Hans viktigste råd er fornuftige nok, som å legge vekt på bedriftenes regnskaper og å tenke langsiktig i investeringene. Men han hadde også andre, merkelige råd, som å aldri investere i bedrifter som hadde kapitalen sin i «varme eller røde land», det vil si land preget av et varmt klima eller et sosialistisk styresett, noe han var skeptisk til. I mange tilfeller spekulerer Stenersen ikke bare om fremtidens økonomiske utvikling, men også over det økonomiske systemet som

1. Noen av disse tankene kan høres ut som et ekko av John Maynard Keynes og hans hovedverk *General Theory of Employment, Interest and Money*, som kom ut i 1936. Hans påvisning av «the paradox of thrift», altså at økt individuell sparing kan være uheldig for et land, har åpenbart visse likhetstrekk i Stenersens økonomiske tenkning.

sådan, for eksempel hvordan pengemengde og varemengde henger sammen, og over «mangel» og «behovstilfredsstillelse» som basis for økonomien. De menneskelige materielle behovene var «ulimiterte», mente han. 1930-tallets krise var ikke knyttet til overproduksjon, men til underforbruk.

Stenersen var ikke bare opptatt av aksjekurser i denne perioden, men også av andre former for utradisjonell tenkning. På 1920-tallet ble han sterkt opptatt av Friedrich Nietzsches (1844–1900) filosofi. Han var blant annet interessert i ødeleggelsen av fornuften, som Nietzsche skrev om. Kanskje var det slik at Gud var en idé som mennesket hadde funnet opp for å trøste seg selv? Alle verdier måtte omvurderes. Han var fascinert av Nietzsches ideer: Livet var en evig gjenkomst, men fortiden og tradisjonene kunne ikke lenger være rettesnor for menneskene. I 1929 tilbød han *Samtiden* en lengre artikkel om den tyske filosofen, men *Samtiden* avsto, til Stenersens store skuffelse. Stenersens økonomiske filosofi og Nietzsches lesning peker i samme retning: Selvpålagte begrensninger er unaturlige og uheldige. Verken markedet eller litteraturen burde reguleres. Markedsreguleringer, for eksempel gjennom statlig inn gripen mot aksjemeglere som ham selv, var uheldig. Slik tenkte han også at diktningen kunne foregå: Gjennom å la ordene, minnene og drømmene strømme på, uten å sensurere, kunne han skape en annen og ærligere form for litteratur.

Kanskje var det aksjespekulasjonen som også gjorde ham interessert i tidens utvikling og trender, også kunstnerisk? Å ikke være nysgjerrig på samtiden var i alle fall utenkelig for Stenersen. I artikkelsamlingen *Aksjer, kunst, kunstnere* (1969) skriver han sterkt kritisk om museumsfolk og kunstanmeldere som ikke er opptatt av sin egen tids kunst. Særlig peker han mot «museumsrottene», som bare er interessert i fortidens kunst, og som bare roser døde kunstnere. Det betyr i praksis at de nålevende kunstnerne ofres til fordel for de døde, mente han. Disse «kunstens mørkemenn» var helt ødeleggende for kunsten. Det burde forresten være egne museer for moderne kunst, mente Stenersen.

Stenersens interesse for samtidskunst var uvanlig i Norge. For eksempel var ideen om at moderne kunst var viktig, på ingen måte selvsagt i samtiden. Det fantes for eksempel bare ett museum for moderne kunst i verden, *Museum of Modern Art* i New York, etablert i 1929. Nationaltheatret satte også sjelden opp nyskrevne stykker. I stedet ble det vist mest Ibsen- og Holberg-stykker, farser eller internasjonale klassikere som Shakespeare. Hvis vi kaster et blikk på litteraturforsknings-tidsskriftet *Edda*, ser vi at nesten ingen artikler fra 1920- og 1930-tallet handlet om norsk samtidslitteratur. Litteraturforskerne var opptatt av fortiden, særlig norrøn tid, og det moderne gjennombruddet, da Norge og Norden hadde vært toneangivende i europeisk diktning.

I en av sine senere artikler, «Om aktier og pengeplasing» (Stenersen, 1969), sammenligner Stenersen direkte aksjemarkedet og kunsten. Flertallet vil alltid tape penger på aksjer, skriver han, etter et langt liv med aksjehandel. Folk blir fristet til å kjøpe aksjer på grunn av at avisene skriver om de få som har vært heldige og tjent penger, mens de mange som taper, aldri får noen omtale. Men hvorfor er noen heldige og andre uheldige? Stenersen mener han har svaret: «Det er mer fengslende å høre om de få disponenter og bedriftsledere som er så flinke at de til og med tjener penger når alle andre i samme bransje taper. Det virker som om de kan ane noe av det som kommer til å skje. Enten har de en enestående evne til å lede sin bedrift, eller de evner å øyne nye forretningsmuligheter. De gir seg til å lage ting som aldri før har vært fremstilt» (Stenersen 1969, 139).

Budskapet er klart: Det er de som tenker fremover og greier å «forutsi markedet» som får suksess i næringslivet. Å være dristig og nyskapende lønner seg, akkurat som i kunsten. Men næringslivet kunne med fordel ha lært litt av kunsten. For eksempel får ledere i aksjeselskaper sjelden eller aldri kritikk, slik enhver kunstner får når han eller hun presenterer et nytt verk.²

I modernismeforskningen har det som nevnt vært pekt på hvordan modernismens skepsis til marked og kommersialisme henger sammen med frykten for å tape sitt kritiske potensial. Forfattere og andre kunstnere har ønsket å ta avstand fra markedet i bytte mot friheten til å kritisere og være uenig og ikke være nødt til å ta hensyn til hva leserne syntes. Svært få modernistiske verker er markedstilpasset i den forstand at de er ment å selge mange eksemplarer eller bli populære hos folk flest. Den samme holdningen hadde Stenersen: *Godnatt da du* var ikke skrevet for å selge mye eller nå ut til mange, men for å fortelle sannheten om menneskets drifter og vise frem drømmenes betydning. Da fikk det heller være at han måtte tråkke over noen tabuer. Og det var ingen tvil om at debuten *Godnatt da du* inneholdt noen ganske drøye tekster. Stenersen måtte forsvare boken og skrev til Sigurd Hoel: «Jeg er da et ærlig menneske fordi om jeg er aksjemegler kjære Hoel og høre hånd til Grieg» (Søbye 1995, 125). For Stenersen hadde et positivt syn på sin egen virksomhet som aksjemegler. Fordi aksjespekulantene helst ville gå inn i markedet når kursene var lave og selge når de var høye, bidro spekulantene til å «jamne ut utslaga av tids-rytmene» (Stenersen 1950, 19). Dermed hadde de en gunstig effekt på markedet. På samme måte var Stenersen ikke flau over innholdet i *Godnatt da du* og mente at det ville være en «nyttig bok» fordi den fortalte sannheten om menneskelige drømmer og seksualitet. Stenersen så seg selv – både som aksjemegler og forfatter – som en *nyttig* mann for samfunnet. Han bidro til å jevne

2. For øvrig anbefaler Stenersen fast eiendom, altså hus eller tomter i sentrale strøk, som det beste investeringsobjektet. Med fasiten i hånd er det jo lett å gi ham rett i det.

ut utslagene i aksjemarkedet, og som en sunn stemme i debatten om samfunns- moral ved å utfordre rådende tabuer.

GODNATT DA DU – DRISTIGE KORTTEKSTER

Stenersen skrev ikke bare markedsanalyser. Etter hvert begynte han også å skrive skjønnlitterære tekster, ofte basert på egne drømmer. Han fikk «skriveopplæring» av flere i Oslos litteraturmiljø, blant andre Arnulf Øverland og Sigurd Hoel. Det var ingen tvil om at dette også var dristige saker, og da tekstene var ferdige, kommenterte Sigurd Hoel (som var hovedkonsulent i Gyldendal) til direktøren, Harald Grieg, at de nok nærmet seg grensene for hva et norsk forlag kunne utgi (Søbye 1995, 125). Hoel anbefalte likevel utgivelse og så absolutt ikke på det å tøye moralske grenser som noen uting.

Rolf Stenersens samling korttekster, *Godnatt da du* fra 1931, er både frisk og direkte også i dag. Her spiller drømmer – både dagdrømmer og nattlige drømmer – en stor rolle, både i form av seksuelle fantasier, ønsker om rikdom, angst eller bare uforklarlige bilder. Stenersen var heller ikke redd for å skrive om temaer som ingen hadde tatt opp i litterær form tidligere i Norge, som nekrofil, voyeurisme og mannlig prostitusjon. Boken inneholder 29 tekster, noen på bare et par sider, mens den lengste, tittelteksten «Godnatt da du», er på tolv sider.³

Tekstene er ikke enkle å sjangerbestemme: Bare et fåtall har en tradisjonell novelleoppbygning med spenningsoppbygning, spesielle hendelser eller slutt- poeng. Personene blir ikke introdusert, og alle tekstene starter in medias res, slik at vi som lesere blir kastet rett ut i en situasjon eller stemning. Noen av tekstene er mer å sammenligne med prosadikt, hvor stemning og psykiske tilstander, som angst eller sjalusi, er dominerende. Ofte har disse stemningene form av en drøm eller et minne, for eksempel i tekstene «Det første minne», «To drømme», «Nektar» og «Blodhundene». Andre tekster har en tydelig stemme som i førsteperson (ofte ironisk) forteller om sitt syn på verden og tilværelsen, slik som «Nille» og «Lykke», mens «Else» er en dialog mellom en utro mann og hans hemmelige kjæreste.

Sett med et litteraturhistorisk blikk er Stenersens korttekster ikke helt enestående. Da han debuterte som forfatter med *Godnatt da du*, var det allerede kommet en ny dristighet inn i norsk litteratur. Kulturradikalismen, altså en ny, radikal ten-

3. Stenersens litterære tekster er forholdsvis lite utforsket. Et unntak er Bjørn Olsens hovedoppgave *Rolf Stenersen og hans prosasamling Godnatt da du (1931): Poetikk og tekstlesninger, med særlig vekt på modernistiske problemstillinger* (1996).

dens i hovedstadens kulturliv, gjorde at det sirkulerte mange tanker omkring de vanskelige forholdene for en fri seksualitet, ofte med psykoanalytiske begreper som «hemmet libido» og lignende. Mange var opptatt av å kritisere de snevre rammene for ytringer og alternative livsformer. Sigurd Hoels roman *Syndere i sommersol* (1927) er i så måte typisk: et nytt frisinn, en følelse av å tilhøre en ny generasjon og en mer direkte omtale av seksualitet og kjærlighet.

Stenersen ønsket ikke først og fremst å sjokkere. Med sin bakgrunn fra økonomi og næringsliv ville han bringe saklighet og fornuft inn i tilværelsen (Søbye 1995, 138). Her var også Stenersen mer i tråd med strømninger i tysk kunstliv, *die neue Sachlichkeit*, som la vekt på å skildre livet som det var, uten voldsomme følelsesuttrykk eller sterke virkemidler. Nøkternhet og ro skulle prege det kunstneriske uttrykket.

Stenersens setninger er korte og direkte. Ingenting blir antydnet, også seksuelle forhold blir omtalt som om ingenting var tabu. I teksten «Else» kastes for eksempel leseren rett ut i et samleie med denne åpningsreplikken: «Joda, joda – jeg skal gifte mig med dig, bare ligg stille» (Stenersen 1931, 59). Stenersen var selv stolt av denne typen likefrem tale: «Jeg er et sundt, velbegavet menneske, som efter to aars grundig arbejde – legger en bok med en ny moral, nye synsmaader frem for almenheten. Jeg er en pioneer og er beredt til å møte pioneerens skjæbne» (Søbye 1995, 129). Stenersen hadde riktignok gått med på å utelate noen av tekstene, slik som «Friskt mot, onanister», fordi den mektige forlagssjefen Harald Grieg mente de gikk for langt.

De fleste anmelderne mente likevel at sluttresultatet var for drøyt, og var ytterst skeptiske til «pengemannen» Stenersens debut som forfatter. Alv G. Schjelderup hadde i 1932 en artikkel i *Samtiden* som het «Psykoanalysen i vor litteratur», og andre del av den handlet om *Godnatt da du*. Schjelderups analyse var temmelig grovkornet og handlet mest om å sette ufordelaktige merkelapper på ulike tekster. «Ambra» var for eksempel «typisk analerotikk», mens «Drift» viste «tilsynelatende impotens». Fredrik Ramm skrev at «En skitten strøm flyter over landet» i *Arbeiderbladet*, og at Gyldendals utgivelser bare var «litterært svineri» (Stai 1978, 92). *Godnatt da du* var bare «en samling skisser om seksuallivet» som var mer uviktige enn forargerlige, skrev Ramm. Mottagelsen var altså temmelig negativ. Bare Helge Krog i *Dagbladet* var entydig positiv og roste boken for dens «betydelige verdi» (Søbye 1995, 138). Stenersen rykket selv inn en avisannonse med utdrag fra ulike anmeldelser for å vise at det også var mange positive vurderinger av boken hans. *Godnatt da du* ble selvsagt forbudt av NS-styret i 1941 og satt på listen over bøker som «skadet den nasjonale og sosiale fremgangen».

Lenge etterpå, i et intervju med det litterære tidsskriftet *Basar* i 1977, pekte Stenersen på at omdømmet som aksjehandler og «pengemann» kanskje hadde stått i veien for ham som forfatter: «– Hvordan har deres forhold til kritikken vært? Har De følte dem urettferdig behandlet? – Folk flest liker ikke meg. Jeg har tjent penger på aksjer og bilder» (Søbye, 1995, 390). Mange av tekstene – også de som handler om svært personlige ting – er preget av et slags økonomisk-analytisk perspektiv. Til forleggeren Grieg skrev Stenersen at tekstenes form skyldtes «vaar tid», og at «de 1000 sidige romaners tid» var over (Søbye 1995, 139). Dagens forfattere drev med for mye utenomstakk.

Et viktig poeng for ham var «seksualdesperasjonen»: Tilbud og etterspørsel var ikke i balanse. Menneskene var nemlig underernærte på det seksuelle området. Kristendommen tvang menneskene til en kunstig seksuell avholdenhet. «Du skal ikke onanere – og du skal ikke være sammen med din forlovede! Du skal øve askese» (Søbye 1995, 135). Stenersen mente selv å være et eksempel på hvordan oppgivelsen av seksualaskesen var gunstig: Etter at han i slutten av tenårene oppga askesen og begynte å onanere noen ganger ukentlig, gikk det mye bedre på mange områder. Han hadde til og med fått en «jevnaaldrende elskerinne», noe som førte til at han både sov bedre, fikk økt selvtillit, ble norgesmester i sprint og hadde langt mer hell i forretningslivet (Søbye 1995, 135–136). Det var klare paralleller mellom økonomi og seksualitet. Sparing og askese var et problem, mens økt «forbruk», både seksuelt og økonomisk, var løsningen.

Stenersens interesse for seksualitetens samfunnsmessige betydning må trolig ses i lys av samtiden. Freud og hans tenkning om seksualitet og personlighetsutvikling, men også ideer om erotikkens sosiale kraft, var blitt på moten i de radikale kretsene i Oslo. I oktober 1934 skulle Wilhelm Reich, Freuds frafalne elev, komme til Oslo og etablere seg med et eget «internasjonalt seksualøkonomisk institutt», som blant andre Rolf Stenersen ble en av de største bidragsyterne til. Den eksentriske Reich jobbet i skjæringsfeltet mellom psykoanalyse og marxisme og var særlig opptatt av seksualitetens betydning. Trolig likte Stenersen at Reichs forskning hadde mye til felles med hans egne teorier om seksualitetens samfunnsmessige kraft. I *Godnatt da du* forsøkte Stenersen å utforske denne betydningen, både individuelt og sosialt. La oss derfor se nærmere på noen av tekstene.

Den første teksten i *Godnatt da du* er «Drift», hvor hovedpersonen er drevet av lyst til å se andres seksualitet. Han følger etter et ungt par som forsøker å gjennomføre et samleie, og til tross for at han blir jaget bort gjentatte ganger, fortsetter han å forfølge dem. Hver gang forstyrrer han dem, og de blir nødt til å gå et nytt sted. Han blir både slått, kastet stein på og tatt kvelertak på til han besvimer. Likevel

fortsetter han. Det unge paret gir til slutt opp og gjennomfører samleiet uten å bry seg om ham. Han sniker seg helt innpå paret, og under orgasmen, «inntil deres blikk brast», snur han seg og løper fra dem. Kikkerens oppførsel blir ikke begrunnet eller forklart, men bare skildret som en intens trang. Den innledende beskrivelsen av lyst og begjær er både lyrisk og voldsom:

Det var en av disse vårnetter da en føler inntil avmakt at jorden, havet, plantene og lyset har sammensverget sig mot en, og holder ens vilje i en skruestikke. Det var en slik natt da det er umulig å hindre Guds vilje fra å skje. Inn og ut skyllet bølgene over stranden – inn og ut, inn og ut i det uendelige. Lukten av groende vekster og angen av våt jord åt sig gjennom marg og ben, og overalt gjød månen sin hvite melke. Skogen og krattene stod der og fristet med myke blomsterleier, og jordens varme trengte sig inn i mig.

(Stenersen 1931, 9)

Starten forsøker å gjøre denne opplevelsen til en generell og allmenn opplevelse, som om denne blandingen av begjær og avmakt er noe alle og enhver føler. Det er som om selve naturen og landskapet skaper det intense begjæret hos hovedpersonen. Med bruk av seksualiserte uttrykk som «inn og ut» og månens «melke» forsøkes det å skildre hvordan kåtskapen er en voldsom og naturgitt kraft i omgivelsene, og ikke noe den enkelte kan unnsnippe. Ja, begjæret er «Guds vilje», og altså ikke noe man kan eller bør kjempe imot. Men der vanlige vitalistiske skildringer holder det kroppslige på et mer abstrakt nivå, er Stenersens tekst rå og direkte. Til slutt blør hovedpersonen fra et sår i pannen og blir sparket i skrittet. Men likevel gir han seg ikke. Når det forfulgte paret til slutt bestemmer seg for å gi blaffen i ham, er det som om kikkeren er blitt en del av dem: «Jeg gikk dem så nær at våre legemer møttes. Min ånde blannet sig med deres, og blodet fra min panne flekket dem begge» (Stenersen 1931, 12). Det er som om alle tre forenes i et felles begjær: det unge parets kåtskap og fortellerens begjær etter å *se*.

«Drift» er ikke en tekst med et tydelig budskap, men er nok ment å være en sannferdig tekst om seksuelt begjær og uvanlige lyster. Ikke minst viser den hvor langt noen er villige til å gå for å tilfredsstille begjæret, og noe så uvanlig som tilfredsstillelse gjennom kikkning. For Stenersens del handlet det nok like mye om å vise frem det grunnleggende menneskelige i begjæret, og hvordan askese, utsettelse eller fortregning er unaturlig og umulig. Kikkermotivet var selvsagt avvikende og dristig i Stenersens samtid, men må trolig ses som et innlegg i den «seksualøkonomiske» diskusjonen. Ideen om at driften eller seksualiteten var en grunnleggende drivkraft i mennesket, ble delt av både Freud og Reich. I denne

teksten er kikkeren verken farlig eller truende, men drevet av en dyp indre trang som tilsynelatende må leves ut. Det er som om hovedpersonen ikke har noe valg, og det er naturen selv som tvinger ham.

I den drømmeaktige teksten «Ambra» blir forholdet mellom kunst og rikdom tematisert. Teksten er allerede i anslaget utformet som fortellingen om en drøm: «I min ungdom hadde jeg engang en underlig dagdrøm. Det var i de dage jeg gikk rundt og var glad. Jeg trodde jeg skulde kunne rette på litt av hvert her i verden» (Stenersen 1931, 21). Dette er åpenbart noe som har foregått for lenge siden, og fortelleren later nå til å være langt mer desillusjonert og erfaren. Formuleringen «Det var i de dage ...» alluderer til Bibelens stiltone og gir inntrykk av å fortelle noe som har hendt for svært lenge siden. Dagdrømmen fremstår innledningsvis som en mannsfantasi av det aller mest banale slaget: Hovedpersonen seiler med sin «lystjakt» i Nordishavet med sine kamerater, sin elskerinne, noen vitenskapsfolk, noen rike forretningsforbindelser «og kvinnfolk til både dem og mannskapet». Det hele holder på å bli litt kjedelig når de oppdager en hvalfangerbåt og håper å finne ambra. Ambra var et svært verdifullt stoff som på denne tiden ble brukt i parfyme, selv om det i seg selv lukter ille og lett kan forveksles med hval-ekskremer. Det er altså en tvetydighet knyttet til stoffet: Det er kostbart, men kan finnes gratis; det er en parfymeingrediens, men lukter fælt.

Etter mange dager med resultatløs jakt på ambra finner de det til slutt. Men her bryter fortelleren plutselig av – «Nei slik var drømmen ikke» (Stenersen 1931, 22) – og forteller om en annen drøm, en sentimental fortelling der hovedpersonen er en fattig dekksgutt som blir hundset av alle om bord, men som til slutt sikrer seg en tønne av det han tror er ambra og blir utstøtt av mannskapet på grunn av lukten. Både konkret og symbolsk er ambraen tvetydig: Den kan gjøre eieren rik, men lukten gjør deg utstøtt og isolert, slik det gikk med dekksgutten. Når han kommer til land, går han fra kjemiker til kjemiker og får gang på gang beskjed om at dette ikke er ambra, men hvaleksekremer. Alle lidelsene og ensomheten har altså vært forgjeves. Men deretter snur fortellingen en tredje gang: Jo da, han *fant* ambra. Han har løyet. Til slutt fant han altså ambra og ble rik. Imidlertid forteller han at rikdommen ikke bare skyldes funnet av ambra, men at han alltid har visst hvordan man skal komme seg frem i verden:

Jeg har alltid hørt til dem som kunne karre meg frem i en kø. Jeg har et eget snitt med albuen. Det tar mig i almindelighed ikke mange minuttene før jeg er forrest i køen. Står det en streng herre foran mig, så bruker jeg forsiktig albuen – kommer litt foran – stanser, tar et skritt tilbake og sier: «Unnskyld, De kom visstnok før mig. Jeg ber Dem så meget om undskyldning.» Ofte vil han da

svare: «Nei, vær så god.» Folk gir gjerne fra sig noe, bare en er velklædt og litt elskverdig.

(Stenersen 1931, 23–24)

Etter hvert går det frem at fortelleren kjeder seg i sin nyrike tilværelse, og han sier med tydelig ironi at han er «forferdelig lykkelig». Han har tilsynelatende alt og har ansatt en egen sekretær til å ta seg av tiggerbrev og lignende. Han hadde egentlig tenkt å bygge noen «samfunnsnyttige bedrifter», men siden det er overproduksjon på alt mulig, var det ikke noe marked for bedriftene. Derfor har han begynt å dikte i stedet, for å få tiden til å gå, forteller han:

Så beslutter en sig en dag til å ta vekk alt det som er banalt og direkte usannferdig, og så sitter en der med 6–7 blasfemiske og uanstendige linjer og tenker: Når alle de andre skriver så langt, så er det bare fordi de underholder sine lesere med hvorledes sevjen stiger og vinden suser. Desuten det er så meget de ikke vil inn på. (*sic.*) De hopper over og hopper over i det uendelige for ikke å være uanstendige, og så må de lyve for å få det til å rime. Og den som lyver, trenger mange ord for å virke sannferdig.

(Stenersen 1931, 25–26)

Når man kjenner Stenersens eget liv og livsfilosofi, er det klart at denne passasjen kan leses som et skjult dikterisk program for Stenersen selv og hans korte og seksuelt direkte tekster. De andre forfatterne må omskrive driften til indirekte henvisninger om sevjen som stiger. Stenersen, derimot, tør å være konkret og direkte.

«Ambra» munner ut i et slags resignert hjertesukk: «Nei jeg vil ikke være overmett og motbydelig og ødelegge noens forhåbninger. Men jeg vilde så gjerne vite hvad mine fattige kamerater vilde gjøre, hvis de en dag mistet sin uskyld» (Stenersen 1931, 26). Det er som om fortelleren har mistet livsappetitten. Rikdommen har ikke svart til forventningene. Tapet av uskyld har fulgt med pengene: Han kan ikke lenger glede seg over dem, for han har tapt det opprinnelige og ærlige. Teksten setter altså opp en slags motsetning mellom det å bli rik, noe som krever kløkt og tvilsomme metoder, og det å kunne glede seg over livet, som krever en viss uskyld. Tvetydighetene i ambrametaforen, en illeluktende rikdomskilde, gjør slutten til en melankolsk invitt til refleksjon: Er rikdom og lykke uforenelige? Og er diktningen ikke annet enn tidsfordriv? Som litterær tekst er «Ambra» et interessant stykke innfiltrede fortellinger. Den ene drømmen avløser den andre, før det hele viser seg å være en slags metakommentar til selve skriveprosessen.

«Nille» er en klarere, kortere og mer ironisk tekst, åpenbart skrevet som et stikk til mennesker som ikke – ulikt Stenersen – var særlig interessert i det nye og fremtidsrettede. Jeg-personen i teksten uttrykker innledningsvis sin mening om ulike kjente figurer fra historien, men med et kritisk blikk: «Napoleon var ingen stor mann. Han var splitter pine gal. Alkibiades var også en narr. Det er narrestreker å klippe halen av en hund» (Stenersen 1931, 18).⁴ Hovedpersonens jobb er ytterst konkret: å stoppe pølser: «Jeg stopper pølser fra 7 til 4. Og jeg jukser ikke.» Hele teksten er et sammenhengende konservativt resonnement om at alt var bedre før. Flere steder er det åpenbar metapoetiske kommentarer: «Hvorfor kan for eksempel ikke våre diktere skrive slik som Ibsen skrev? Når alle er enige om at Rembrandt malte godt, hvorfor kan da ikke våre malere i hvert fall forsøke å male som Rembrandt?» (Stenersen 1931, 19). Det er et slags budskap om ikke å utfordre tradisjonen eller tenke annerledes. Men som helhet er teksten ironisk og forsøker å karikere en konservativ tenkemåte.

I «Tre kvinner» har Stenersens eksperimentlyst blitt til noe som ligner mer på en umoden spøk. I en tekst som ligner mest på et regneark, forsøker fortelleren å gi tre kvinner tallkarakterer, fra 6 til 1, på deres ulike egenskaper, som «ynde og duft», «intelligens» og «lepper». Noen små kommentarer i margin gir litt utfyllende kommentarer som «usedvanlig pen vrist» eller «Jeg liker ikke at hun bruker så meget av den søtlige parfymen. Hvordan lukter hun egentlig?». Deretter blir det regnet ut gjennomsnittskarakter for de tre kvinnene, som om hvem hovedpersonen liker best, som om tiltrekning skulle være en slags objektiv regneøvelse.

De to første kvinnene synes å være typiske representanter for borgerskapet som scorer høyt på intelligens og intellektuelle interesser. Den tredje gjør det derimot svært dårlig her (og får laveste karakter, 6). Derimot får hun beste karakter på «i sengen», med tilleggscommentaren «vill, gal, yndig, ja yndig». De to første får til slutt henholdsvis snittkarakteren 2,09 og 1,93, mens den tredje får 2,63. Men sluttcommentaren lyder «Det må være noe i veien med mine tall. Jeg likte henne med 2.63 best» (Stenersen 1931, 97). Hele prosjektet om å finne «den beste» via statistikk mislykkes altså. Kanskje kan det hele oppfattes som en slags kommentar eller spøk om mannlig seksualitet, altså at det seksuelle oppfattes som så viktig at det trumfer alle andre menneskelige egenskaper. Stenersens «venner», tallene, viser seg altså å komme til kort i mellommenneskelige forhold. Økonomens metode fører ikke helt frem: Kjærligheten motsetter seg kvantifisering. Som litteratur er

4. Referansen til Napoleon og Alkibiades er trolig en referanse til deres status som «store menn»: Napoleon var som kjent en feiret general og statsleder, mens Alkibiades var en populær statsleder og taler i det antikke Athen. Han skal ha klippet halen av en hund for å få athenernes oppmerksomhet bort fra langt verre handlinger.

kanskje denne teksten ikke Stenersens sterkeste, men viser heller hans vilje til å utfordre sjangerforventninger og lesernes oppfatninger om hva skjønnlitteratur kan være.

Denne objektiviserende kvinnebeskrivelsen får et slags svar i teksten «Prinsessen av Hecklenburg-Zerlitz», en førstepersonsfortelling om hvordan jeg-personen har vunnet en tennisturnering for studenter i Oxford, da en livrékledd «chauffør» kommer inn i garderoben og gir ham et kort hvor han inviteres til middag med prinsessen av Hecklenburg-Zerlitz. Han spiser lite, mens hun drikker svært mye. Det hele ender opp med at prinsessen åpenbart bare er interessert i kroppen hans og kommer halvnaken imot ham:

«Kyss brystene mine,» sa hun plutselig.

Jeg kysset dem.

«Ta av dig.»

Jeg tok av mig.

Hun så på mig.

«Du har jo litt mave.»

Jeg stirret forferdet på henne.

«Og så er du for tykk rundt hoftene.»

(Stenersen, 1931, 91–92)

Når jeg-personen etter hvert nekter å gjøre som hun sier – «Vil du ikke?» – blir han sendt bort med en pengeseddel i neven, som en prostituert. «Først vilde jeg hive den i kaminen, men det endte med at jeg låste den ned i en skuff. Der ligger den ennu. Det er bare sjelden jeg viser den frem» (Stenersen 1931, 93). I likhet med flere av de andre tekstene fremstår fortellingen som en slags komplisert dagdrøm: Den lik-som leker med tanken om å være så fysisk attraktiv som mulig. Men det viser seg at det ikke er så morsomt å være sexobjekt likevel: Når han ikke svarer på de høye kravene som «prinsessen» stiller, blir han sendt hjem igjen. Teksten – som altså beskriver objektivisering av mannskroppen og mannlig prostitusjon – var kanskje mer sjokkerende ved utgivelsen enn den er i dag. I samtiden var det kanskje lettere å se de åpenbare likhetene mellom fortelleren og Stenersen selv, som jo både hadde studert i Oxford og var en ivrig tennisspiller. Dette var kanskje et bilde av ham selv som han likte å gi omverdenen, som en vinner av tennisturneringer og ettertraktet

blant kvinner. Far og salmebokforelegger J.M. Stenersen var skeptisk til hele boken, og denne novellen i særdeleshet. Rolf forsvarte seg med at boken var skrevet fordi han ville «forbedre verden» og ønsket å «befri menneskene for unødige bekymringer og kvaler» (Søbye 1995, 128).

Teksten er også karakteristisk for Stenersens «økonomiske» blikk på alle ting og for hele den underliggende monetære tematikken i *Godnatt da du*: Alt kan kjøpes og selges, også kropper. Stenersen syntes åpenbart et slikt perspektiv – at også kroppen kan behandles som en vare – var viktig å få frem. Teksten kan gjerne ses i sammenheng med innsikter som europeiske tenkere og filosofer hadde kommet til noen år tidligere. Den tyske sosiologen Georg Simmel utga i 1900 en større analyse av selve fenomenet penger, *Philosophie des Geldes* (Simmel 1977). Hovedbudskapet var at vår forståelse av tingenes sanne verdi svekkes fordi vår kontakt med dem brytes av pengene. Samhandling blir i pengenes perspektiv en «transaksjon», og kvaliteter fortrenses av kvantiteter når alt blir størrelser som kan settes inn i et regnestykke. Simmel argumenterer i store trekk for at penger er den ultimate utjevning av sosiale relasjoner mellom mennesker. Alle subjektive verdier – for eksempel følelsen av takknemlighet eller et fenomen som gaveutveksling – blir kvantifiserbart med det moderne pengesystemet. På samme måte som Marx mener Simmel at pengene svekker de sosiale relasjonene. I noen av tekstene i *Godnatt da du* kan det altså virke som om Stenersen utforsker denne prosessen, men uten egentlig å kritisere en slik økonomisk tilnærming til livet.

Teksten «Blad av en dagbok» beveger seg bort fra det økonomiske og er i stedet en utforskning av et komplisert «jag». Fortelleren tumler med vanskelige tanker om seg selv og omverdenen i en dagbokaktig form. Hvordan skal han greie å finne seg til rette i verden? I «Blad av en dagbok» uttrykker fortellerstemmen innledningsvis mer unorske holdninger enn noen annen i norsk litteratur. Fortelleren misliker nemlig naturen:

Ennu har jeg ikke sett et eneste landskap hvis linjer og formasjoner er såpass harmoniske at de lar mig i fred. Jeg forstår ikke dikterne, de finner jo alle mulige landskapsformasjoner vakre og harmoniske. Det må mangle dem noe – eller de ser slett ikke, for hvordan i allverden kan de ha undgått å se alt dette rotet – planløsheten og hesligheten, ja ufyseligheten i ethvert landskap? Motbydeligst virker stupene og dalslyngen. Stupene gjør mig redd og svimmel, dalslyngen gir mig kvalme og hodepine, og kaoset i det hele får mig til å fortvile.

(Stenersen 1931, 73)

Naturens variasjon og mangfoldighet virker bare uryddig og rotete på hovedpersonen, som åpenbart ønsker mer orden og struktur. Teksten tar egentlig opp klassiske modernistiske problemstillinger om forholdet mellom jeget og verden. Opplevelsen av å føle seg isolert og utenfor, å ikke bli forstått av andre og føle seg forlatt av verden, er gjennomgående. Men den har mer karakter av å være en stemningskatalog enn en egentlig gjennomarbeidet tekst. I starten er det hovedpersoneens misnøye med den norske naturen som står i sentrum, og teksten utvikler seg til å bli en generell misnøye med Oslo og Oslos geografi. I likhet med andre Stenersen-tekster kommer det også her refleksjoner over kunst og virkelighet: «En merkelig idé å pynte op stuene sine med horisonter og landskaper. Horisonter og landskaper ikke gjengitt pyntelig og skånsomt av en forståelsesfull og følsom kunstner, men ‘virkelighetstro’ rett og slett. Virkelighetstro? Billeder hvor solen er en rød tiøre og stjernene gule prikker!» (Stenersen 1931, 76). Hva er virkelighet, og hvordan kan den skildres? Det er ikke lett å se for seg hva fortelleren mener er en «forståelsesfull og følsom» kunstner, men det er klart at det ikke er tradisjonell realisme som er best egnet til å skildre omgivelsene. Fortellingen legger seg altså på et slags litterært metanivå: Hvordan kan virkeligheten skildres? Teksten utforsker en autonomistetisk posisjon gjennom å eksplisitt diskutere kunst innenfor fiksjonens ramme.

Men fiksjonen er nokså springende og utfordrende å lese. Plutselig kommer det frem at hovedpersonen egentlig bor i Skagen i Danmark for å gjøre ferdig sin avhandling om matematiske forhold i musikken. Det blir gradvis klart at fortelleren er en person som jakter på orden og system i både naturen, musikken og universet generelt. Han opplever seg i kontakt med stjerner og planeter i universet, men sliter med å stenge den «uryddige» verden ute, slik at han kan oppleve kontroll og system. Mot slutten av teksten tenker han åpenbart på å ta sitt eget liv ved å kaste seg utfor et fjell, og han drømmer om hvordan dette vil oppleves:

En nydelse tusen gange større enn noen jeg har kjent. Å, hvor det vil være deilig å seile gjennom rummet! Den voldsomme fart vil få mig til å gløde, et sekund vil jeg lyse for dem som kryper i dalen – nu fór Sten Orre gjennom rummet – og når jeg med en meteors hastighet når dalens bunn, fjorden, havet, så vil jeg ikke knuses eller ødelegges.

(Stenersen 1931, 84)⁵

5. «Sten Orre» var for øvrig et pseudonym Stenersen senere skulle bruke da han skrev sin analyse av krigens gang, kalt *Aksen taper* (1942), som ble publisert mens han var i eksil i Sverige.

Drømmen om å suse gjennom luften er åpenbart knyttet til ideer om egen storhet. Han vil «lyse for dem som kryper i dalen», og det hele fremstår mer som en merkelig dagdrøm enn en gjennomarbeidet skjønnlitterær tekst.

AVSLUTNING

Tekstene i *Godnatt da du* er av varierende kvalitet, men fortsatt friske og spennende. Stenersen leker med stemmer og fortellerposisjoner, blander drøm og virkelighet og forteller direkte om svært menneskelige lengsler som er lette å kjenne seg igjen i. I norsk litteratur var han en døråpner for å innlemme de «forbudte» følelsene i hverdagen. I denne artikkelen har jeg forsøkt å utforske bakgrunnen for disse tekstene.

Stenersen var utvilsomt en eksentrisk personlighet i mellomkrigstidens Norge. Han hadde suksess i næringslivet og som idrettsmann, var en ivrig og dristig kunstsamler og en dristig og nyskapende forfatter. Derfor kan Stenersens forfatterskap lett komme i skyggen av hans andre bedrifter, særlig kunstsamlingen og forholdet til Munch. Som en del av norsk modernismehistorie er det kanskje mest interessant å lure på hva det var som fikk ham til å utvikle så nye ideer om kunst og diktning. Mye tyder på at Stenersen selv så likheter mellom aksjehandel, kunst og litteratur, og at det faktisk var en skiftende, men helhetlig livsfilosofi som la grunnlaget. Det handlet om å se fremover, gjette hva som kommer, og ikke la seg styre av fordommer eller gamle tradisjoner. Kunst og aksjehandel hadde utvilsomt ulike mål, men det var ikke poenget for Stenersen. Han var en sann modernist i den forstand at han ønsket å være på parti med fremtiden. Han følte seg rett og slett hjemme i en verden som var i konstant endring, og forsøkte å utnytte endringene til sin fordel.

Stenersen er også en modernist i den forstand at han ikke ville opphøye seg selv som kunstner, og ikke tenkte på seg selv som et unntaksmenneske. Han så ikke sin diktning og sine erfaringer som sjeldne, men som uttrykk for allmennmenneskelige opplevelser. Drømmene og det seksuelle begjæret var noe alle mennesker delte. Det var utvilsomt også knyttet en porsjon *desillusjon* til disse opplevelsene: Vi må kvitte oss med illusjonene, mente han. Mennesket er ikke edelt og verdig, og samfunnet er ikke rettferdig eller forutsigbart. Forfatterne må derfor skrive om noe annet enn «hvordanledes sevjen stiger og vinden suser», og heller fortelle om hvordan livet og tilværelsen virkelig henger sammen.

Vanligvis blir modernisme og marked ofte tenkt på som motsetninger, i den forstand at modernisme har «sparket ifra» mot all form for markedstenkning og kommersialisme. Ved å eksplisitt ta avstand fra markedets suksesskriterier, slikt som

høyt salg og «inntjening», har modernistiske kunstnere ønsket å skape en annen plattform for kritikk og utforskning. Men i lys av Stenersens liv og virke kan det være grunn til å tenke gjennom dette på nytt. Ikke fordi han var spesielt opptatt av økonomi i tekstene sine, men fordi han brukte sine erfaringer fra aksjehandel og annen spekulasjon til å tenke nytt og fremtidsrettet. Hva er sant, viktig og riktig nå? Hvordan kommer fremtiden til å bli? Ved å analysere samtiden og tenke på tilværelsen som en stadig endringsprosess hadde Stenersen et litt annerledes blikk på verden enn de fleste andre i norsk kulturliv. Det skal ikke underslås at han i mange sammenhenger tok feil: Han lyktes for eksempel ikke så godt med å selge tomter til nordmenn på Madeira på 1970-tallet, men fikk jo rett i at mange etter hvert ville kjøpe seg en bolig i varmere strøk. Og han tok også feil i at samnorsken ville slå igjennom, men har jo åpenbart hatt rett i at bokmål og nynorsk har nærmet seg hverandre.

For Stenersen var kunst og litteratur veier til innsikt, på samme måte som regnskaper og leksikon. Og som vi har sett: I *Godnatt da du* utforsket han sin egen livsfilosofi i litterær form. Han mente at mennesket selv var ansvarlig for sine plager. I forbindelse med en opplesning i Studentersamfundet i Oslo pekte han på at akkurat som det kunne finnes tvangstrøyer i økonomien, for eksempel ideen om at sparing alltid var bra, var religion, fordommer og tradisjon tvangstrøyer for individet (Søbye 1995, 128). Vi plager oss selv med angst og dårlig samvittighet, mente han. Derfor var det viktig å vise frem drømmer og lengsler av forskjellig slag, selv om de brøt med hva som var vanlig i norsk litteratur.

BIBLIOGRAFI

- Călinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism* (2. utg.). Durham: Duke University Press.
- Furuseth, Sissel, Sarah J. Paulson og Petter Aaslestad (red.) 2000. *Saklighet og sanselighet: Norsk prosa-modernisme på 1930-tallet*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Hörisch, Jochen. 1996. *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Edition Suhrkamp, Neue Folge. 998. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Keynes, John Maynard. 1957. *General Theory of Employment, Interest and Money*. London: McMillan.
- Moretti, Franco. 1998. *Atlas of the European Novel, 1800–1900*. London: Verso.
- Olsen, Bjørn. 1996. *Rolf Stenersen og hans prosasamling Godnatt da du (1931): Poetikk og tekstlesninger, med særlig vekt på modernistiske problemstillinger*. Hovedoppgave, Trondheim: NTNU.
- Ortega y Gasset, José. 1949. *Kunsten bort fra det menneskelige*. Cappelens upopulære skrifter. Oslo: Cappelen. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007061204011.

- Simmel, Georg. 1977. *Philosophie des Geldes*. Berlin: Duncker&Humblot.
- Stai, Arne. 1987. *Norsk kultur- og moraldebatt i 1930-årene*. Oslo: Gyldendal. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007062801047.
- Stenersen, Rolf. 1931. *Godnatt da du*. Oslo: Gyldendal. https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2015062508091.
- . 1934. *Stakkars Napoleon*. Oslo: Gyldendal. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008041104083.
- . 1937. *Penger og tall*. Oslo: Gyldendal. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008041504073.
- . 1940. *Det likner kjærlighet*. Oslo: Gyldendal. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2012092606031.
- . 1950. *Aksjer og tid-rytmer*. Oslo: Gyldendal. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008042504035.
- . 1953. *Eva og Johannes. Pisken*. Oslo: Gyldendal. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011051608093?page=3
- . 1969. *Aksjer, kunst, kunstnere*. Oslo: Gyldendal. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008052200035.
- . 1973. *Synet*. Oslo: Gyldendal. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2012041208029.
- Søbye, Espen. 1995. *Rolf Stenersen. En biografi*. Oslo: Oktober.
- Watt, Ian. 1963. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Peregrine Books. Harmondsworth: Penguin.

I Brekkes kinosal. Et medieblikk på Paal Brekkes *Det skjeve smil i rosa* (1965)

SAMMENDRAG I lys av 1960-tallets medieutvikling i Norge undersøker artikkelen Paal Brekkes diktsamling *Det skjeve smil i rosa* (Brekke 1965). TV og radio gjorde nyheter fra fjerne land levende i stua til folk, og kunne oppleves som både skremmende og truende. Brekkes diktsamling skildrer det ubehagelige ved å bli konfrontert med lidelse og fattigdom, og hvordan mediespråket truer med å invadere dagligtalen. Artikkelen viser at Brekkes lyriske form ikke bare var inspirert av utenlandsk diktning, men også av daglige medieerfaringer.

NØKKEWORD Media | TV | radio | fragmentering | modernisme | lyrikk

SUMMARY In light of the 1960s media development in Norway, the article examines Paal Brekke's collection of poems *Det skjeve smil i rosa* (1965). Television and radio made news from distant countries suddenly present in people's homes. Unsettling news from abroad was often experienced as both daunting and threatening. Brekke's collection of poems depicts the unpleasantness of being confronted with suffering and poverty and how the media language threatens to invade everyday speech. The article shows that Brekke's poetic form was not only inspired by foreign poetry, but also by daily media experiences.

KEYWORDS Media | TV | radio | fragmentation | modernism | poetry

Det er blitt Paal Brekkes litteraturhistoriske skjebne å bli knyttet til begrepet «modernisme». Som forfatter, oversetter og gjennom 1950- og 1960-tallets debatter om denne kunstretningen fremsto han som modernismens forsvarer i Norge. Forståelsen av hans diktning har naturlig nok blitt preget av dette.¹ Brekke var

1. Også Ingunn Økland i *Aftenposten* (07.09.2001) påpeker at lesningen av Brekke som «modernismens far» begynner å blir uttværet.

likevel ikke helt komfortabel i denne rollen som «modernismens far»² som enkelte tilla ham: «... det er en posisjon jeg verken har bedt om eller kjent meg hjemme i.»³ Selv anla han et mindre teoretisk syn på sin egen diktning og så seg selv mer som en fortolker av menneskelige erfaringer i det moderne samfunnet. Riktignok er ikke forfatterens selvilde alltid det riktige, men i dag er det kanskje på tide å undersøke om ikke Brekkes diktning kan forstås på en annen måte. I det følgende vil forholdet til medieutviklingen bli undersøkt.

Et av de mange og underlige argumentene som ble fremført mot modernismen i «tungetaledebatten», var at Brekke bare var en T.S. Eliot-epigon og en etterligner av de svenske «fyrtiotalistene». Selv om Brekke mange ganger erkjente at Eliot hadde påvirket ham, er Brekkes diktning så mangfoldig at den kan belyses fra langt flere vinkler. Dette gjelder ikke minst hans sene produksjon som nesten er oversett, særlig diktsamlingene *Men barnet i meg spør* (Brekke 1992) og den posthume *Ostinatio* (Brekke 1994). Brekke forsøkte forgjeves å forklare at riktignok var han inspirert av utenlandsk diktning, men det var likevel *erfaringen* av den moderne verden han forsøkte å uttrykke. Selv om modernismen av enkelte kunne oppfattes som en stil, hvor mangel på fast rim og rytme og overraskende billedbruk var typiske kjennetegn, var det en opplevelse som lå til grunn for hans diktning, og sett fra et slikt perspektiv tar Brekkes diktning seg litt annerledes ut. Leser vi det omfattende forfatterskapet på nytt (13 diktsamlinger), ser vi at menneskets forsøk på å finne seg til rette i et menneskefiendtlig samfunn er en gjennomgående tematikk. I dagens mediasamfunn er det særlig interessant at disse erfaringene ikke bare dreier seg om modernistiske slagord som «fremmedgjøring» og «splintret subjekt», men også det å leve i en virkelighet hvor språket bærer *medias* kjennetegn. Språket er formet av medias bruk, og fremstår ofte som stereotypier, klisjeer eller faste vendinger. I Brekkes diktning er verden allerede formulert og billedliggjort av et mektig, men forenkende medieapparat. Men samtidig tilbyr media et nødvendig blick ut mot en kompleks verden. Disse tendensene er tydeligst i diktsamlingen fra 1965, *Det skjeve smil i rosa*. Diktsamlingen er blitt stående i skyggen av den mer kjente 1960-samlingen *Roerne fra Itaka*, som av mange regnes som et høydepunkt i norsk lyrisk modernisme. Det er også denne samlingen som minner mest om T.S. Eliots diktning, særlig med sammenligningen mellom mytologi og samtid. Men med den påfølgende diktsamlingen *Det skjeve smil i rosa* har det skjedd en endring i Brekkes diktning. Her danner ikke den antikke mytologien lenger noen ramme rundt individenes tilværelse. Det

2. Jan Erik Volds innsiktsfulle, men kritiske essay («Et essay om Paal Brekke», 1979) tar utgangspunkt i en slik beskrivelse av Brekke.

3. Paal Brekke: «Får jeg også be om ordet? Forsøk på en oppklaring» i Brekke 1985.

beskrives hverdagslige hendelser, men uten at de blir sammenlignet med en mytisk fortid, slik Eliot ofte gjorde i sin diktning. I stedet for å se denne samlingen i forlengelsen av Eliot er det mer naturlig å lese den i lys av den danske konfrontasjonsmodernismen fra 1960-tallet. I likhet med Klaus Rifbjerg, som omtrent på samme tid vendte seg bort fra Heretica-generasjonens metafysiske orientering, er Brekkes diktsamling gjennomført sekulær. Det virker som om Brekke har tatt konsekvensen av at verken religionen eller mytologien danner noen felles referanseramme. I *Det skjeve smil i rosa* danner medier, populærkultur og reklame intertekstene. Samtidig som diktsamlingen er med på å skrinlegge den selvhøytidelige og patosfylte lyrikkformen, er den del av en kulturkritikk som den gang var ny, men som i dag oppleves som typisk for radikalismen på 1960- og 1970-tallet. Dette er en beslektet, men annen form for modernitetskritikk enn den som lå i den eldre, Eliot-inspirerte kontrasten mellom hverdagsliv og mytologi. Brekke skildrer livet som en paradoksal mediesituasjon: «Vi er kikkere / med bind for øynene, hard / strammet til: det flimrer / rødt men heller dødt» (Brekke 1965, 79). Vi ser, men vi er likevel blinde, skriver Brekke med en velkjent oksymoron. Denne blindheten består blant annet i en virtualisering av erfaringene – det skilles ikke tydelig mellom primærfaring og medieerfaring. Fremmede bilder og stemmer er nå menneskets miljø, og Brekke forsøker å anskueliggjøre denne nye mediesituasjonen i tekstene. Ikke bare inngår radio, TV og telefon i diktets verden, tekstene forsøker å ta høyde for at ordene tilhører massemedias verden. For dikteren innebærer dette at han ikke er alene om å formulere en verdensanskuelse, men står i et konkurranseforhold til de allestedsnærværende media. Dette er for så vidt en innsikt vi kjenner fra internasjonale modernismeteorikere som Adorno: opplevelsen av at språket er «utslitt». Men for Brekke er dette helt konkret: media som erstatter språket med klisjeer. Nå var forholdet mellom språk og samfunn ikke noe nytt tema i lyrikken da *Det skjeve smil i rosa* kom ut i 1965, men Brekkes undersøkelse av språkets og medias rolle representerer en nyskapende vending i norsk lyrikkhistorie. La oss derfor se nærmere på de medieerfaringene som skildres i diktsamlingen.

VIRKELIGHETEN SOM MEDIEERFARING

Lest i et historisk perspektiv blir det forvirrede mennesket som er dyttet inn i kinosalen i *Det skjeve smil i rosa*, ikke bare en kinogjenger på villstrå, men også fremstilling av allmenne opplevelser: 1960-årenes nye medielandskap skapte erfaringer som inntil da var ukjente i Norge. Dikt nr. 1 i samlingen (ofte kalt «Som i en kinosal») skildrer som kjent en marerittaktig tilværelse som ikke synes å ta slutt –

kinoens exit-skilt viser bare inn til nye kinosaler. Subjektet kan ikke skille mellom filmen og egne erfaringer og er fanget i en forvirrende billedverden han ikke kan kontrollere:

Som i en kinosal, men uten
 at jeg selv vet hvordan jeg er kommet
 hit, og midt under forestillingen
 Hva handler det om? Hysj
 Men hva heter filmen? Hysj
 Og kontrolløren lyser, myser på meg
 med en skjermet lommelykt
 Hvorfor setter De Dem ikke? Hva med
 disse kuffertene?
 De er mine. Hysj, han skubber til meg
 har De drukket? Hold Dem
 rolig, ellers må De gå igjen

(Brekke 1965, 7)

I en slik situasjon kan subjektet ikke lenger stole på sansene: Er virkelighetsbildene kunstige eller autentiske? Er virkeligheten ikke annet enn en serie av kinosaler? Brekke lar denne billedvirkeligheten skildres som en brutal maktbruk. Navnløse maktpersoner («kontrolløren») sender deg på hodet ut i neste kinosal hvis du ikke tier stille og aksepterer bildene. Mannen som reiser seg og protesterer, er uten tvil en hovedperson i Brekkes diktning: en som stiller spørsmål ved virkelighetsbildene og reflekterer over hvordan de er blitt til. Diktets åpningsord «som» peker mot en symbolsk lesning – det vil si at dette ikke er en skildring av hvordan det er i kinosalen, men en skildring av en tilværelse som ligner. På samme måte som i Platons hulelignelse er mennesket fanget i et lukket rom, mens falske bilder projiseres på veggen.⁴ Det er også nærliggende å lese diktet som en miniallegori av enkeltmennesket i mediasamfunnet, og i dag er det lett å nikke gjenkjennende til diktets virkelighetsoppfatning. Dagens allestedsnærværende medier gjør kinosalallegorien enda mer treffende enn den var på 1960-tallet. Kanskje viser diktet

4. Også i dikt nr. 13 skildres det en slags huletilværelse. Men her står det lyriske jeg selv utenfor og kan bare så vidt høre dem som krabber rundt inne i hulen. Og det er neppe tilfeldig at *avisens* ankomst i brevsprekken får lydene til å forstumme: «Drypp etter drypp etter drypp / som blir til harde spisse tagger / i en dryppstenschule / Der inne krabber mine barn, de / ennå ufødte / uten øyne under taggene / Den blasse huden slår blålige sprekker / men de skriker ikke / Bare tidlig om morgenen / like før avisen slår mot gulvet / i entreen, kan jeg høre dem / Spinkelt / liksom klirrende av sprukket glass» (Brekke 1965, 33).

en tidlig bevissthet om det økende medienærværet som etter hvert skulle aktualisere begreper som «simulasjonssamfunn» og «informasjonssamfunn».

Når kinosaldiktet er stilt først i samlingen, tyder det på at det spiller en nøkkelrolle. Den forvirrede mannen med koffertene dukker opp senere i samlingen, og flere av de påfølgende diktene henviser, gjerne i forvrengt eller parodisk form, til åpningsdiktet: «Som i en kinosal, albinohval» heter det for eksempel i dikt nr. 5, hvor også kontrolløren, nå i en litt hyggeligere utgave, dukker opp og sjekker: «herr Dick, hysj, herr / hysj, og kontrolløren: har De mukket? / ikke bukket? Men De holder da vel ikke / munnen lukket?» Som i innledningsdiktet er forvirring, usikkerhet og hjelpeløshet stikkord i samlingen. Menneskene er ute på en meningsløs vandring: «Og jeg stod der med mine kufferter / Hvor skal jeg gå med mine kufferter» (Brekke 1965, 85), eller i nr. 30: «Nei, bare gå og gå. En blindgang / smalner inn mot alltid samme løsning. Går / og går og kommer alltid til muren.» En kafkask labyrintopplevelse kombineres med den gamle gåten om klokka som går og går og aldri kommer til døra. Denne opplevelsen av å være fanget og inne-stengt av ord og bilder man selv ikke behersker, er en grunnleggende erfaring for diktsamlingen. Mens kinodiktet hovedsakelig bruker presens, er de påfølgende erindringsdiktene holdt i fortid. Minnene strømmer tilsynelatende uredigert på, men vi kan ane et slags livsløp som strukturerer tekstene: fra uklare barndomsminner, gryende seksualitet til voksne jobbsituasjoner og henvisninger til egne barn. Flere av dem skildrer en slags oppvåknings- eller initieringsprosess: «Den dagen skulle vi bli voksne, og vi / klatret over terskelen til stuen / inn i kaffelukten, den var / svett som et drivhus å bli voksne i» (Brekke 1965, 9). Inngangen til voksenverdenen illustreres her gjennom en inntreden i de voksnes kaffeselskap. I *Det skjeve smil i rosa* er oppvåkningsmotivet mer konkret enn i *Roerne fra Itaka*: «Det var en morgen akkurat som andre og jeg våknet / med den samme følelsen jeg alltid våkner med at / noenting er kommet bort» (Brekke 1965, 18). Men oppvåkningen har selvsagt en dobbeltbetydning, det dreier seg om å erkjenne virkeligheten som den er. Men den er ikke alltid lett å ta inn over seg: «Å våkne er naturligvis det verste» (Brekke 1965, 20). De nye medieteknologiene har funnet veien inn i hjemmet, og da er man ikke lenger trygg. Aviser, radio og TV trenger inn i hjemmet med en overraskende kraft.

MEDIA SOM VIRKELIGHET

Mens *Roerne fra Itaka* førte en slags dialog med verdenslitteraturen, blant annet med *Odysseen* som intertekst, er *Det skjeve smil i rosa* forankret i en gjenkjennelig norsk hverdag fra 1960-tallet. Diktene tar utgangspunkt i gjenkjennbare stue- og

kjøkkensituasjoner i en norsk kjernefamilie: man spiser frokost, går på jobben, kommer hjem, drikker kaffe, får familiebesøk osv. Men denne idyllen er i ferd med å sprekke opp – gjennom TV, radio og aviser truer verden og virkeligheten med å forstyrre kaffekosen. Ubehagelige bilder og stemmer tvinger seg på:

Ut av radioen kom en sverm av bombefly
de svirret hvesende om lampeskjermen
og over bordet, slapp små kinaputter ned
bak sofaen
Nei, slå da heller over på litt hyggelig
musikk, sa mor. Min søster vred på knottene

(Brekke 1965, 11)

Nyhetene fra radioen materialiserer seg i diktet og blir til virkelighet – bombeflyene kommer direkte ut av radioen. Denne virkeligheten med krig og vold er selv sagt noe man vil verge seg mot eller glatte over. Den typisk norske hjemmekosen lar seg ikke lenger bevare.

Dette viser en annen side av Brekkes medieforståelse: Mens kinosaldiktet skildrer en virtuell tilværelse hvor falske bilder har overtatt for virkeligheten, ser vi i andre dikt den motsatte tendensen: Det er hjemmekosen som er falsk, og sannheten som kommer inn med TV og radio. Hjemmet representerer ikke lenger noen trygghet, selv sengen oppleves ikke lenger som noen skjermet sfære:

Og denne dumpe lyd av sandsekker, kastet
én etter én etter én
over nakken min og skuldrene
Og pusten din, du sover
mens vinduet blir tettet til
og huset langsomt synker
Mine negler krafser lakenet
en centimeter fra deg
og noen sier: Ja, men her er trygt
her er et tilfluktsrom

(Brekke 1965, 24)

Hjemmet fremstår som et forsøk på å isolere seg, men tilbyr bare en tvilsom trygghet. Stedet som for den ene kan virke trygt, er for den andre truende. Ikke alle opplever situasjonen på samme måte: Diktet uttrykker både en lettelse over å være trygg, men også en opplevelse av å være fanget og lukket inne. Diktet var kanskje mer gjenkjennbart på 1960-tallet, hvor bomberommene og

flyalarmprøvene gjorde den kalde krigen til en helt konkret erfaring. Opplevelsen av å være overvåket, truet eller å være i fare blir en grunnerfaring i *Det skjeve smil i rosa*. For eksempel finner krigens teknologier også veien inn i hjemmet:

Og under lysekronen svever satellitten
Samos – Ikke klø deg, sier hun
iallfall ikke der, du er da så
nei, ikke pill nese! Å
Hun later som hun slett ikke venter
å bli oppdaget, vrir på seg

(Brekke 1965, 79)

Diktet kan vagt relateres til en barndomssituasjon med den strenge mor som satellitten Samos, etter det amerikanske spionsatellittprogrammet («Satellite and Missile Observation System») på slutten av 1950-tallet. En litt yngre Brekke ville kanskje brukt mer plass til de greske betydningene knyttet til Samos, men den forbindelsen er åpenbart ikke lenger aktuell.

Også menneskenes individualitet er i ferd med å gå tapt i en ny og fremmed medievirkelighet: «Dine øyne / hvisker jeg, er TV-skjermens speil» (Brekke 1965, 85). Øynene er ikke lenger sjelens speil, dvs. de avslører ikke lenger noe indre, men er i stedet fylt av TV-bildene. Diktsamlingen er som helhet et forsøk på å utforske forholdet mellom språk, media og virkelighet. Mot slutten av samlingen settes innsiktene på formel: «Jeg setter l): at språk naturligvis / er samfunn. Som ord / kom vi til verden gjennom andre, og som ord /dør vi, uten helt å dø / i støvete annaler på et sokneprestekontor» (Brekke 1965, 90). Kombinasjonen av en slags vitenskapelig tese («Jeg setter») og forvrengningen av begravelseritualer («Av jord er du kommet» osv.) signaliserer at noe fundamentalt er i ferd med å hende med språket.

Diktene ligger ofte nær talespråket, ofte med direkte henvendelser til leseren. I motsetning til den noe høytidelige tonen i de tidlige samlingene *Skyggefektning* (1949) og *Løft min krone, vind fra intet* (1957) domineres denne samlingen av et hverdagslig og mer subjektivt perspektiv. Språkkritikken retter seg heller mot klisjeer og stereotyper innenfor ulike samfunnsområder. Ved å synliggjøre maktklisjeer må diktene åpenbart leses som språkkritikk. Men selv om Brekkes lyriske brudd ofte undergraver meningsdannelsen i et ureflektert mediespråk, fungerer bruddene også konstruktivt, det vil si at de danner nye meninger. La oss se på en karakteristisk bruddform fra *Det skjeve smil i rosa*:

Null
 Jeg sier alle ting er prøvet sier jeg
 og alle ord er
 null
 Jeg sier maktbalansen sier jeg
 og folket må ha tillit sier tro meg på mitt
 null
 Jeg sier friheten ja nettopp
 null
 Vi kan jo ikke selge
 null
 Jeg sier skylden er jo
 null

(Brekke 1965, 41)

Fraser og brokker av maktspråk brytes stadig av et ikke-kommuniserende «null». De rytmiske bruddene undergraver forsøkene på å overbevise eller overtale. Tekstbrokkene fremstår som ruiner av mening uten evne til å kommunisere. Standardspråket uthules («jeg sier alle ord er / null»), men også mangelen på mening gir mening. Selv om setningene forsikrer om talerens troverdighet, gjør de stadige avbruddene at det aldri blir etablert noe troverdig lyrisk jeg. Diktet bygger verken opp noen situasjon eller noe bestemt tema – i stedet blir språket selv gjenstand for utforskning. De politikeraktige flosklene («folket må ha tillit») blir gitt en matematisk verdi – «null» – og dermed får diktets stadige negasjoner kanskje mening likevel. Siden språket strukturerer virkeligheten, forsøker diktene å presse ny mening ut av det. Kjente fraser blir derfor vridd til det ugjenkjennelige i et forsøk på å skape avstand til mediaspråket. Arild Linneberg (1984) har brukt begrepet «motsigelsens estetikk» for å beskrive Brekkes lyrikk, og mange av diktene i *Det skjeve smil i rosa* bekrefter denne oppfatningen, dvs. at språklige motsetninger danner betydningsfulle disharmonier i tekstene.

Andre former for mediaspråk blir også brukt kritisk i samlingen, slik som reklamespråket:

Å, sa hun, så stor den er! / og mente bilen. Be My Baby, nynet jeg / De vet
 det selv, De leser det i andres øyne / at man beundrer Deres friskhet og sikker-
 het / som de beholder også i den kritiske perioden

(Brekke 1965, 15)

De lyriske subjektene synes ikke å ha noen distanse til reklamespråket. Ord og reklameslogans gjengis uten distanse, for eksempel «En tiger på tanken» (Brekke 1965, 84) eller «Mund Spray med dosérventil» (Brekke 1965, 19), og individene synes ikke selv å forstå hvorfor språket deres har tapt sin betydning: «Og leter mellom ordene, som forfra: / Plakator, katorpla / plurr? Selv det er viktig / – Men plorifaen, sier du og slår i / Hjul? I hjål?» (Brekke 1965, 95). Men som lesere skjønner vi poenget raskt. Det er medieapparatet som undergraver språkets evne til å uttrykke virkelige erfaringer.

I dag er det lettere å se at Brekkes litterære behandling av medieerfaringer kan ses som dokumenter fra en tid hvor media ennå ikke var hverdagslige. I Norge foregikk som kjent utbredelsen av nye medieteknologier, f.eks. TV, svært raskt når den først kom i gang. De første prøvesendingene fant sted i 1954, og etter vedtak om utbygging i Stortinget i 1957 skjedde utviklingen raskt. I 1965 dekket TV-senderne landet opp til Troms, og nesten 500 000 nordmenn hadde løst fjernsynslisens, langt flere enn hva NRK hadde håpet på. Statskanalen etablerte seg som et kulturelt sentrum med stor gjennomslagskraft i befolkningen. For å få et historisk grep om Brekkes diktsamling må vi kanskje bevisstgjøre oss selv om den trivialiseringprosessen radio og TV har gjennomgått siden 1960-tallet. Da disse media var nye, ble de gjenstand for en konsentrert, nesten andektig oppmerksomhet, men også med frykt og advarsler.⁵ Kanskje var det derfor opplevelsene også virket sterkere: Bilder fra fjerne land kom rett inn i stua og ble forbløffende virkelige. Dette plutselige nærværet av ukjente steder og personer virket både foruroligende og kunstnerisk inspirerende for Brekke. I diktsamlingen *Det skjeve smil i rosa* gjør han media til stemmer som griper inn i den lyriske diskursen. Hverdagslige situasjoner, for eksempel en frokost, forstyrres av fremmede stemmer og urovekkende bilder, for eksempel i dette diktet, ofte kalt «Situasjonen». Her fremgår det at subjektet sitter og spiser frokost, mens blikket ser over morgentidens overskrifter:

Til helvete med FN skriker Soekarno lot liket ligge
 igjen ved veikanten de små djevler heter denne
 avdelingen kinesiske skolegutter to gutter funnet
 døde etter raggarinvasjon buddhistmunk brent opp

(Brekke 1965, 18)

5. Medieforskere har pekt på hvordan etermedia tidligere var primæraktiviteter i større grad enn i dag, dvs. at man satte seg bevisst ned for å høre på radio. Se for eksempel Ketil Jarl Hals og Helge Østbye *Norsk kringkastingshistorie* (2003, 156).

Det er brutale hendelser fra utlandet som bryter inn i den fredelige norske hverdagen. I dette diktet virker det som om avisens overskrifter og billedtekster er klistret inn i teksten uten kommentarer. I dag er disse hendelsene fjernere, men midt på 1960-tallet var den indonesiske diktatoren Sukarno ofte i media, og selv om den såkalte raggarkulturen i dag nesten er glemt, var den en gang selve kronksemplet på den «ville» ungdommen. I dag kan disse henvisningene ses som historiske brokker, men de markerte ved utgivelsen både aktualitet og dramatikk.

Diktene etterligner persepsjonsprosessen: Inntrykkene kommer uredigert inn i den lyriske diskursen og fremtrer på samme måte for leseren av diktet som for leseren av avisen. *Det skjeve smil i rosa* er dermed noe mer enn en oppvisning i modernismens formspråk, og må også forstås som bearbeiding av medias virkelighetsbilder i en litterær form. Den flate og anstrengt objektive uttrykksformen er på den ene siden bare en gjengivelse av mediespråket, men skaper en merkelig effekt når det benyttes i Brekkes diktning. I statskanalen NRK var imidlertid denne objektiviteten og sakligheten et resultat av en bevissthet om medias makt: «Det talte ordet har en meget sterkere virkning enn det skrevne, og må brukes deretter», skrev for eksempel NRKs medarbeider Arthur Klæbo i 1954 (66). Den nøkternheten som NRK åpenbart etterstrebet, fremstår i Brekkes dikt som en skrikende umenneskelighet. Hans collageaktige fremvisning av språklige bruddflater var en like bevisst strategi for Brekke som en vei bort fra den norske lyrikkens tradisjon for subjektivitet og inderlighet.⁶ I et av sine teoretiske essay formulerer han det slik:

Hva jeg kaller poetisk blir da det motsatte av stemning. Å overgi seg til en stemning, heter det jo, det er passivt, man lukker øynene, man har det skjønt. Men poesi er synliggjørelse, du åpner øyne som du ikke visste om, du skaper skjønnhet.

(Brekke 1961, 283)

En moderne lyrikk har altså ikke til hensikt å føre leseren bort fra verden, men å få ham eller henne til å «åpne øynene». De høymodernistiske poetologiske prinsippene fra 1950-tallet, med større bruk av symbol og allegori, blir redusert utover på 1960-tallet til fordel for montasjeprinsippet. Men man kan neppe si at *Det skjeve smil i rosa* åpner leserens øyne for *skjønnhet*, slik Brekke sier i sitatet over – like ofte er bildene skremmende, sannheten hjerteskjærende og ordene ubarmhjertige.

6. Thomas Seiler utforsker dette i sin grundige studie av Brekkes lyrikk: «*På tross av*» – *Paal Brekkes Lyrik vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie* (1993).

Jeg så et barn fra Vietnam, dessverre ødelagt
 av kjemikalier, som bak et vindu
 skitnet til av trykksverte

(Brekke 1965, 10)

De sterke synsinntrykkene dukker opp i diktet, men ordbruken nøytraliserer den menneskelige lidelsen: Barnet er «dessverre ødelagt» – som om det var tale om en hvilken som helst skadet gjenstand. Vinduet som er «skitnet til av trykksverte», gjør at man hindres i å se klart. Antydningen av mediekritikk som ligger i slike formuleringer, tyder på en mediebevissthet som først i våre dager er blitt fremtredende. Diktene fungerer dermed øyeåpnende i dobbelt forstand: Ikke bare blir leserne eksponert for en virkelighet som ligger utenfor den sentrallyriske lyrikens område – de viser også en oppmerksomhet for virkelighetens medierte karakter. Den montasjeaktige formen i *Det skjeve smil i rosa* er knyttet til en antiroman-tisk estetikk, hvor diktene åpenbart ikke er uttrykk for dikterens indre eller noen kosmisk sammenheng, men forsøker å synliggjøre hvordan virkeligheten er språklig konstruert. I flere dikt ligner skildringene på lett komiske dystopier:

Det knitrer mellom knærne hennes, hun
 har Byens Bilde under skjørtene, og skriker
 Det tas opp, naturligvis, av skjulte
 mikrofoner. Jeg er nødent nudd er nødt
 er nato, hvisker jeg og kikker inn
 i toalettrullen. Dette er et lydbånd
 buktaler jeg, vær vennlig, vent
 to millioner år. Det ligger Donald Duck-blad
 på benken.

(Brekke 1965, 80)

Dette bildet av en verden med skjulte mikrofoner og en evig Donald Duck-lesning skal åpenbart fremstille en dyster fremtidsvisjon, men oppleves i dag som temmelig tidstypisk. Muligens henger det sammen med at overvåkning av offentlige rom ikke lenger oppleves som en stor trussel, og at Donald ikke lenger symboliserer foraktelig populærkultur, men er del av et globalt kulturfellesskap. I dag kan likevel enkelte brokker oppleves som temmelig tidstypiske, for eksempel kan subjektproblematikken beskrives slik: «Et trekkfylt hus er dette ‘meg’ jeg bor i» (Brekke 1965, 47).

Subjektiviteten i innledningsdiktet «Som i en kinosal» er atypisk for diktsamlingen som helhet. I de fleste diktene er det vanskelig å påvise noe «lyrisk jeg». Diktene arter seg oftere som en rekke fragmenterte utsagn som åpenbart ikke tilhører samme person, men stammer fra ulike situasjoner og medier. Denne tilsynelatende ustrukturerte mengden av utsagn lar seg ikke sammenfatte til noen «personlighet», men er likevel organisert på en måte som skaper en opplevelse av en bestemt virkelighetsoppfatning eller livssyn. Oftest er det kombinasjonen av motstridende utsagn som skaper en kritisk eller ironisk virkning. Utsagnene kan gjerne komme fra flere subjekter, men det er likevel ikke vanskelig å lese en holdning eller et standpunkt ut av diktene, menneskene «fordøyes i fornøyelsesindustri» (Brekke 1965, 17) eller lever i en «dream of unconsciousness» (Brekke 1965, 42), mens hverdagens materialitet danner en meningsløs ramme: «Plast er din venn» (Brekke 1965, 16).

Trass i at den lyriske modernismen langt på vei var etablert og akseptert, virket formspråket i *Det skjeve smil i rosa* sjokkerende på mange av kritikerne. Anmelderen Ole Langseth skrev i *Aftenposten* at de tidligere så sjokkerende samlingene *Skyggefekting* og *Roerne fra Itaka* virket harmoniske og skjønnmalende i forhold til årets Brekke-dikt, og konstaterer, nesten forbløffet: «Det går altså an å gå stadig lenger i oppløsning av et dikts rytme og harmoniserende virkning, og splintre vår virkelighetsoppfatning og den siste rest av glede vi måtte føle ved livet med ordvalg og ordsammenstillinger som gjør diktets verden enda mer heslig sann» (Langseth 1965).

VERDEN INN I STUA

Da Brekke ble spurt av *Aftenposten* om noen kommentarer til sin egen diktsamling, svarte han at den markerte et oppbrudd fra hans tidligere skriveposisjon. Dette oppbruddet knytter han til en reise til Østen i 1960–1961, særlig India og Korea, som hadde fått ham til å reflektere over hans egen posisjon som hvit mann i verden. Diktsamlingen var blitt til gjennom fire år, og krevde, i forhold til tidligere, en mer direkte tale. «Jeg søkte nærhet og subjektivitet, direkte tale, og heller et åpent hendelsesforløp enn et lukket og (uunngåelig) estetiserende bilde» (Langseth 1965). *Det skjeve smil i rosa* har også en tydelig etisk tematikk: Den selvrettferdige europeer blir brutalt konfrontert med den tredje verdens lidelse og død.⁷ Dette svaret gjør det naturlig å se *Det skjeve smil i rosa* i sammenheng med boken fra 1962, *En munnfull av Ganges*, hvor Brekke forsøkte seg i en annen sjanger,

7. Brekke skriver dette i «Får jeg også be om ordet? Forsøk på en oppklaring» i *Vinduet* nr. 2 (Brekke 1985).

reportasjeboken, som på 1960-tallet var en aktuell sjanger for den nye venstresiden.⁸ Kontrastene mellom øst og vest, fattig og rik, hvit og farget er det underliggende temaet for Brekkes reiseskildring.⁹ Boken vitner om en rekke ubehagelige opplevelser Brekke har hatt på reisen. Møtet med sultne og leprasyke mennesker var åpenbart sterkt, og Brekke greier ikke å forholde seg beskrivende til det han ser. Dette viser seg også i formen – Henning H. Wærp har for eksempel pekt på at boken må sies å være en hybrid av reiseskildring, reportasjebok og dannelsesroman (Wærp 2001). Forbindelsen mellom *En munnfull av Ganges* og *Det skjeve smil i rosa* er tematisk sett tydelig. Den siste linjen i India-boken lyder «... du skal ikke snakke med mat i munnen», som åpenbart betyr noe mer enn den voksnes formaning til barnet, men handler om forholdet mellom øst og vest. Den mette og selvtilfredse mannen fra Vesten blir en stadig mer kvalmende figur for Brekke. Denne posisjonen, som han sikkert selv opplevde på sin reise i India, viser seg i en selvforakt som preger flere dikt i samlingen. En rekke passasjer i *Det skjeve smil i rosa* arter seg som et opprør mot en stivnet diktsjanger og en stereotyp dikterrolle. *Det skjeve smil i rosa* er en samling som sier nei til diktet. Den sier også nei til dikterrollen. Det mye antologiserte dikt nr. 31 kan leses slik:

Ecce homo, leste dikteren
 dekorativt stilt opp mot flygelet
 Jeg så mitt ansikt
 speilet i en suppeskje
 Øæh
 Ta denne kalk ifra meg.

(Brekke 1965, 81)

Dikteren blir en figur som holdes frem i selskaper, gjerne etter middag, men kan ikke selv tåle sitt eget ansikt. «Ecce homo» – det vil si «Se det menneske» – er som kjent ordene til Pontius Pilatus i Jesu lidelseshistorie. Kontrasten mellom dikterens situasjon og Jesus blir utnyttet med ironisk effekt. Diktets motvilje mot den

8. Sara Lidmans *Samtal i Hanoi* (1966) og *Gruva* (1968) og Jan Myrdals *Rapport frå en kinesisk by* (1962) er vel blant de mest kjente.

9. Willy Dahl beskriver det slik: «B.s lyrikk før 1965 forteller om kaos, skepsis og vanmakt; den er vanskelig tilgjengelig, med skjulte sitater og allusjoner og en raffinert bruk av alle lyriske virkemidler. Et gjennomgangsmotiv i den er mistroen til egne følelser og motiver. Omslaget i B.s produksjon kommer med reiseboken *En munnfull av Ganges*; møtet med Østens fattigdom radikaliserer forfatteren, gjør ham mer politisk bevisst. B.s diktsamlinger i annen halvdel av 60-tallet er enklere i formen og gir uttrykk for et klart venstreradikalt standpunkt; men fremdeles er skepsisen overfor selve «dikterrollen» et hyppig forekommende motiv» (Dahl 1971, 36).

tradisjonelle dikterrollen (antydnet gjennom den finkulturelle markøren flygelet) blir gitt en ironisk vri ved allusjonen til Jesu ord i Getsemane. Dikteren er åpenbart ingen lidende Kristus, og det er han selv klar over. Rollen som dikter er å være en utvalgt, men ærbødigheten han blir vist, gjør ham ubekvem.¹⁰ Andre steder antydes det en lengsel etter en slags offentlig stillhet, for eksempel i dikt nr. 28: «Men å reise seg / og tie i forsamlingen». Brekke gir de religiøse frasene nye betydninger: Paulus' ord om at kvinner skal tie i forsamlingen, forvandles til et bilde av kirken som en ruin i en stor taushet. Prekestolen er snudd opp ned, vinduene er slått inn.

Brekkes observasjoner om forholdet mellom rike og fattige, u-land og i-land er i noen grad tidstypiske, sammen med medias rolle i dette forholdet. I boken *En orättvis betraktelse* (fra 1966, året etter at *Det skjeve smil i rosa* kom ut) diskuterer den svenske forfatteren Göran Palm hvordan de nye media, særlig TV, lar oss få øye på det han kaller «den lidandes ansikte». Han påpeker at media skaper en ny virkelighet: «Statistiskt sett är det idag så att även det skandinaviska folkhemmets stugsittare träffar indiska bönder, latinamerikanska demonstranter, svenska narkomaner eller barn i Vietnam lika ofta som han träffar sina vänner och bekanta» (Palm 1966, 23). Palm ser, på samme måte som Brekke, en *positiv* konsekvens av medias inngripen i våre liv: Vi blir tvunget til å ta stilling til sulten og nøden som nå kommer inn i vårt dagligliv. Et nytt verdensbilde er nødt til å tvinge seg frem, hevder Palm, hvor vi tvinges til å ta hensyn til verden der ute. Brekkes diktsamling viser mye av det samme, men i en litterær og skremmende form: Verden trenger seg på, uten at man kan hindre det. Lidelse og død bryter plutselig inn i stua og skaper utrygghet. Avstanden til de andres lidelse blir så liten at den ikke kan holdes unna lenger. Brekke, som selv ga en svært positiv anmeldelse av Palms bok i 1967, var åpenbart inne på svært aktuelle problemstillinger med *Det skjeve smil i rosa*.¹¹ Selv om vår nære mediehistorie lett kan fremstå som en harmonisk allsangidyll, så var nok inntreden i et nytt og mer visuelt mediesamfunn noe annet enn NRK Radios direktesendte familieprogrammer fra Store Studio. Media førte til at verden ble større, fattige og utsultede mennesker befant seg plutselig i vår egen stue, skal vi tro Brekkes dikt:

10. Med Brekkes Eliot-fascinasjon i minnet er det mulig å lese suppeskjeen som et hint til den skjeen Prufrock måler opp sitt liv med (i «The Love Song of J. Alfred Prufrock», 1915).

11. «Et annet speil å se oss i» i *Til sin tid*, Aschehoug, Oslo, 1970.

Avisen falt til gulvet
 ut av den tèt mennesker som maur
 Si, har jeg noengang fortalt, sa onkel Ben
 det var i Bangalore, i India
 jeg fikk en magesykdom, slik man får der ute
 måtte fly på badet fjorten ganger, stå på kne
 ved toalettet, og det gikk en maursti
 mellom knærne på meg! Verden er da
 sannelig så liten, smilte tante Florence

(Brekke 1965, 11)

Beskrivelsen av avisen hvor det tyter ut mennesker som maur, må tilskrives diktets jeg. Avisen utløser en fortelling fra onkel Ben, som forteller om hvordan maurene gikk mellom knærne hans. Denne invasjonen av ubehagelige skildringer som avisen har ført med seg, blir forsøkt glattet over av tante Florence: «Verden er da sannelig så liten». I dikt nr. 25 skildres det noen lignende marerittaktige sekvenser hvor subjektet bokstavelig talt vasser i elendighet:

Jeg visste ikke hvor jeg skulle gå, og da jeg tok
 et skritt, lå et menneske i veien for meg
 Jeg ville gå i motsatt retning, da lå mennesker
 også der, jeg måtte lete
 lirke med skoen innimellom dem
 Jeg ropte at jeg kom ikke fram på denne måten
 slipp med fram! Det sukket
 som fra en myr, det gynget bløtt
 under føttene, og hender famlet, krafset
 over klærne mine, søkte ned i lommene
 Da slo jeg etter dem, jeg sparket, sprang
 og snublet. Hele tiden tråkket jeg i mennesker
 det må ha vært i India, Calcutta kanskje

(Brekke 1965, 64)

Selv om det er usikkert om dette er drøm eller erfaring, er det tydelig at forsøkene på å holde verden og ubehagelighetene på avstand til slutt må oppgis. Verdens sult og nød trenger seg på, både som tiggere ute på gaten og som bilder på TV-skjermen. Det er likevel ikke bare elendighet som kommer ut av TV-skjermen. I den påfølgende samlingen, *Granatmannen kommer* (1968), påpeker han ironisk at «det er mye vakkert / mye godt i verden også / Einar Gerhardsen og Werna i / grå anorakker / på fjellet, leser dikt / av Paasche Aasen for hverandre / har jeg sett på

TV» (Brekke 1968, 9). Diktets ironi retter seg både mot den klamme norske hjemmekosen og mot en mer harmoniserende poetikk, for Brekkes dikt forteller også om hvordan Brekke betraktet sin egen diktning. I stedet for å bygge opp og berolige er diktningens oppgave å kvitte seg med språkets naturlighet.

Forholdet mellom norsk modernisme- og medieutvikling er likevel ikke noen enkel prosess hvor litteraturen tar opp i seg medias formspråk. Det er for eksempel interessant at modernistisk kunst i Norge relativt tidlig ble formidlet av nettopp fjernsynet. 8. november 1962 sendte NRK Fjernsynsteatret Ioenscos *Stolene*, og i 1963 ble Becketts *Krapps siste spole* og Genets *Hushjelpene* vist. Fjernsynsteatrets sjef, Arild Brinchmann, så det som sin oppgave å vise frem samtidens egne uttrykk og lot mange modernistiske dramaer slippe til i beste sendetid (Ørjasæter 1994). De mange publikumsreaksjonene gjorde det imidlertid klart at seerne ikke var begeistret for disse utfordrende programmene. For eksempel samlet foreningen «Bygg opp!» 129 000 underskrifter mot NRK etter visningen av Harold Pinters *Elskeren* i 1964 (Bastiansen, 2003, 370). Det dystre, irrasjonelle og til dels vulgære i disse stykkene ble åpenbart opplevd som forvirrende for seere, som var vant til mer tradisjonelle stykker.

Mange har også påpekt det forvirrende ved diktene i *Det skjeve smil i rosa*: De arter seg umiddelbart som kaotiske og flimrende, som et slags «rot-i-hop», skriver Idar Stegane (2001). Ved en gjenlesning ser vi imidlertid at det ikke er noe tilfeldig ved diktsamlingen som helhet. Det tydeligste komposisjonsprinsippet er *montasjen*, det vil si sammenstillingen av språkformer eller bilder fra ulike områder. Med dette kan Brekke oppnå en ironisk, komisk eller dramatisk effekt, avhengig av hvilke elementer som stilles sammen. En finurlig bruk av rytme og rim fungerer ofte sammenbindende – som her, hvor en hånd, en rød knapp og en nedtelling danner et illevarslende motiv:

Teller tid, teller ned, det er banalt
banalt som badevann, som alt, som badesalt
har tapt sin kraft, som lungekreft

(Brekke 1965, 34)

En ujevn, men rimet rytmikk sammenstiller nedtellingen (en tydelig allusjon til atomtrusselen) med badevann som metonymisk glir over i badesalt til det truende lungekreft. Slike glidninger av typen «kraft»-«kreft», som vi i dag ofte hører i rapmusikken, antyder en hårfin semantisk balansegang mellom det positive og det fryktelige. Andre steder er slike glidninger det rene nonsens, for eksempel i nr. 15: «Det var den formiddagen med en smule bakrus / bakris min lakris» (Brekke 1965, 38). I tillegg til de rent komiske effektene som kan oppnås, ligger det i disse

diktene en nesten barnslig fascinasjon over hvordan språket fungerer: En enkelt bokstavforskyvning lager et helt annet ord. Det ligger altså en åpenbart bevisst tanke bak det tilsynelatende tilfeldige ordkaoset.

Det tilsynelatende kaotiske ser vi også på bokomslaget: Billedkunstneren Guy Krohg hadde fått i oppdrag å lage omslag til utgivelsen og leverte en rosa collage med tegninger, som også ble det endelige utseendet. Avisklippene i collagen advarer leseren – «Forsiktig! Biologiske saker», «Militære hemmeligheter» – mens en karikatur av Paal Brekke er trykt syv nesten identiske ganger over bakgrunnen. Et bilde av et par store reker skimtes mellom avisutklippene, mens noen tekniske apparater som ligner på satellitter, svever over det hele. Den tematiske sammenhengen mellom diktene og Guy Kroghs omslag er altså tydelig. Omslaget bryter med den mer realistiske omslagsformen som var mye brukt fra 1940 og fremover, men er åpenbart i samsvar med den lyriske formen (Økland 1996, 112–115).

I ettertid har ordet «satirisk» blitt knyttet til diktsamlingen, først av Edvard Beyer: «Det satiriske spiller en rolle i alle samlingene, men her [i *Det skjeve smil i rosa*] er det så godt som enerådende, slik tittelen antyder» (Beyer 1987, 452).¹² Beskrivelsen lar seg fortsatt bruke, men det er nokså barsk humor denne satiren gjør bruk av. Sammenstillingen av grufulle overgrep og hverdagslige irritasjoner settes sammen, religion og krig kontrasteres:

Ruller inn på larvefotter i Saigon
i San Domingo, på et markstukkent
demokratisk esel en
palmesøndag, med napalm i hendene

(Brekke 1965, 78)

Sammenvevingen av krigen i Vietnam og Jesus som red inn i Jerusalem på et esel fungerer åpenbart ironisk, samtidig som eselet jo også er Demokratenes symbol i amerikansk politikk. Vi skjønner at amerikanernes «inntog» i Saigon ikke er noe fredsoptog, men det stikk motsatte. Den lydlige likheten, men semantiske avgrunnen mellom «palme» og «napalm» kan godt kalles satirisk, men det er en bister satire.

Men satiren retter seg ikke minst mot diktningen selv, slik som i «Ecce homo»: Dikteren er ikke lenger «universets stemme» eller noen fortolker av evige sannheter. Og i slike passasjer er satiren mildere, for eksempel i noen små allusjoner til andre kjente tekster fra norsk litteratur, blant annet til Obstfelder: «Alt er bare

12. Se også «'– et dikt mot verden.' Tema og faser i Paal Brekkes lyrikk» i E. Beyer, *Forskning og formidling*, Aschehoug, 1990.

rosen, roser! Vil de visne? / Aldri, svarte jeg, de er jo av papir» (nr. 4). Rosene av papir signaliserer en avstand mellom dagens og fortidens diktning: I en verden av bilder og etterligninger er til og med lyrikkens urblomst blitt en kopi. Noe har åpenbart endret seg siden Obstfelders tid – selve rammene for diktningen er annerledes, lyrikken taler ikke lenger noe inderlig eller autentisk språk, men er selv preget av den massemediale kommunikasjonssituasjonen. Ord og bilder blir i den nye medievirkeligheten så nær hverandre at de kan utløse en forbløffende assosiasjonsrikdom hos forfatteren.

MEDIEERFARINGER OG MODERNISME

Brekkes mediefascinasjon var ikke enestående. Også internasjonalt eksisterte det en stor interesse for massemedias konsekvenser på 1960-tallet. I takt med at stadig nye satellitter sirklet rundt jorden, vokste medievitenskapen frem som akademisk felt. Mange av disse aktuelle tankene knyttet til massemedias betydning for enkeltmennesket har åpenbart preget *Det skjeve smil i rosa*. Særlig kan ideene til den kanadiske medieforskeren Marshall McLuhan høres som et skjult ekko i Brekkes dikt. Selv om McLuhan og hans teorier raskt ble spredd, er det uvisst om Brekke kjente til disse ideene. Riktigere er det kanskje å si at erfaringene som blir formidlet i diktene, i noen grad er typiske for 1960-tallet. Like før Brekke utga *Det skjeve smil i rosa*, publiserte Marshall McLuhan sine innflytelsesrike verker *The Gutenberg Galaxy* (1962) og *Understanding Media* (1964). Sistnevnte utkom på norsk i 1968, oversatt av Olav Angell. Trass i McLuhans forkjærlighet for slående, men kryptiske formuleringer, ble hans betraktninger og profetier raskt tatt opp i den offentlige debatten om massemedia, og har gitt impulser til den senere medieforskningen. For å beskrive endringene i kommunikasjonsmulighetene brukte McLuhan noen slående metaforer som i dag har festet seg i medievitenskapen. De nye kommunikasjonsformene representerer en «utvidelse av nervesystemet» og en «forlengelse av sansene». Mens den første industrielle revolusjon medførte en slags utvidelse av verden gjennom nye produksjonsformer og transportmidler, representerte den elektroniske revolusjonen en *implosjon*. I Brekkes dikt ser vi den samme erfaringen av at verden kommer inn i stua og truer harmonien. Den store verden og den lille verden smelter sammen. McLuhan sier det mer slående i *Understanding Media*, at verden blir som en landsby: «As electrically contracted, the globe is no more than a village» (McLuhan 1964, 5). Denne tanken, som i dag er blitt en slags slogan for teknologioptimistene, er et begrep som først i våre dager har fått en større utbredelse. Analogien mellom ner- ver og elektrisitet er naturligvis ikke ny, men blir for McLuhan til et utvidet

kroppsbegrep. Kroppen utgjør ikke lenger subjektets egentlige grense, påpeker McLuhan:

During the mechanical ages we had extended our bodies in space. Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned. Rapidly, we approach the final phase of the extensions of man (...)

(McLuhan 2002, 3)

Selv om McLuhan ikke er særlig nyansert i sin beskrivelse av medieutviklingen og beveger seg på et nokså abstrakt nivå, er de allmenne poengene lett gjenkjennelige. De store informasjonsmengdene vi utsettes for, gjør at den enkeltes erfaringer ikke lenger kan tenkes adskilt fra de andres. På flere punkter kan det se ut som Brekke har gjort de samme erfaringene som McLuhan. Bruken av «mediestemmer» i diktene, opplevelsen av å være tilknyttet et gigantisk informasjonsnettverk, er en medieanalyse som ligner McLuhans.

Konsekvensene av utvidelsen av sanseapparatet som McLuhan beskriver, er at for mye informasjon presser seg på menneskene. Psyken vil forsøke å distansere og beskytte seg gjennom å etablere en slags psykisk «nummenhet» mot en slik «information overload»:

Such an extension is an intensification, an amplification of an organ, sense or function, and whenever it takes place, the central nervous system appears to constitute a self-protective numbing of the affected area, insulating and anesthetizing it from conscious awareness of what's happening to it.

(McLuhan 1969)

Selv om McLuhan ikler sine teorier en slags objektiverende, medisinsk språkbruk, er det egentlig en slags common sense han gir uttrykk for: Med den økende informasjonsstrømmen greier vi ikke å ta innover oss det hele og må derfor kutte ut eller stenge av for enkelte inntrykk. Medieutviklingen er med på å forme måten vi erfarer verden på – siden vi ikke kan være like oppmerksomme på alt, vil sanseapparatet formes av omgivelsene. Er ikke dette den samme erfaringen som Brekke skildrer i *Det skjeve smil i rosa?* Mange av formuleringene i diktsamlingen går i en slik retning: «lukket inne», «bind for øynene». Det blir for mye for menneskene, de må forsvare seg mot informasjonsstrømmen, eller som det heter i dikt nr. 2: «Nei, slå da heller over på litt hyggelig musikk».

I lys av dagens medieerfaringer kan vi innvende at 1960-tallets mediesituasjon ikke var preget av noen «splittelse» eller «fragmentering». De ulike programposene, både i radio og TV, ble introdusert av høflige og bestemte hallodamer. Programledelsen bar fortsatt preg av bokkulturens velordnede systematikk. Den fragmenterte «flow» med hyppige henvisninger til kommende programmer som vi kjenner fra dagens mediebilde, hadde ennå ikke etablert seg. Fragmenteringen som Brekke og andre medieobservatører likevel fant i TV, radio og aviser, vitner kanskje mer om hvor uvant den nye mediekulturen følte.

Og det var ikke bare Brekke som følte behov for å undersøke den nye kommunikasjonssituasjonen. Samme år som *Det skjeve smil i rosa* utkom, utga Dreyers forlag en oversettelse av et verk av den tyske filosofen Günther Anders med tittelen *En falsk verden? Betragtninger over radio og fjernsyn* (1965).¹³ Denne analysen av hvordan kommunikasjon arter seg i et samfunn preget av massemedier, ble mye debattert. Et av de viktigste poengene var at media ikke bare var redskaper, men virket tilbake på menneskene som brukte dem. Günther Anders' kulturkritiske analyse var imidlertid bare starten på en bredere diskusjon om medias rolle i samfunnet på 1960-tallet. Også det konservative tidsskriftet *Minerva* hadde i 1966 et spesialnummer om radio og fjernsyn.

For å oppsummere: En nylesning av *Det skjeve smil i rosa* forteller noe om den norske modernismens historisitet. Brekke er blitt sett på som en forfatter som var diktert av en importert modernisme. Dette henger selvsagt sammen med at Brekkes litteraturhistoriske rolle som modernistisk pioner i Norge har knyttet ham til T.S. Eliot og hans bruk av klassiske og mytologiske allusjoner. I et slikt perspektiv blir *Roerne fra Itaka* en utgivelse som bekrefter den litteraturhistoriske plasseringen av ham som en Eliot-elev. Dette er imidlertid en skjebne han deler med mange norske modernister: Tekstene er blitt behandlet som om de besto av et knippe formmessige avviksstrategier, det vil si en oppfatning av modernismen som en vanskeliggjort form. En slik modernismeforståelse (som egentlig skiller seg lite fra tungetaledebattens karikaturer)¹⁴ har lagt liten vekt på den *realistiske* ambisjonen i den tidlige norske modernismen. Selv om autonomitenkningen tidvis har spilt en rolle, er modernismens vilje til å skildre virkeligheten i sin kompleksitet blitt underkommunisert. Den estetiske tenkningen Brekke utforsket på 1960-tallet, dreide seg heller om å bryte opp en stivnet lyrikksjanger og bringe den nærmere sin tids virkelige utfordringer, noe som for Brekke betydde konsekvensene

13. Den norske utgaven av en forkortet utgave av avhandlingen *Die Welt als Phantom und Matrise* (1956).

14. Øverland mente for eksempel at modernismen dreide seg om «å uttrykke enkle tanker på en innviklet måte» (1954).

av konsumsamfunnet og forholdet mellom nord og sør. Brekkes montasjeteknikk kan ses i et slikt lys. *Det skjeve smil i rosa* kan leses som et svar på den nye medie-situasjonen som vokste frem på 1960-tallet. Nyhetene kom rett inn i stua: fattigdommen i sør, krigen i Vietnam, borgerrettighetsbevegelsen i USA og kulturrevolusjonen i Kina. Brekkes bruk av montasjeformen er ikke bare en kopi av et modernistisk formspråk, men også en erfaringsform som stadig flere opplevde i Etterkrigs-Norge.

BIBLIOGRAFI

- Anders, Günter. 1965. *En falsk verden? Betragtninger om radio og fjernsyn*. Oslo: Dreyer.
- Andersen, Lis Karin. 1986. *TV på papiret. En undersøkelse av radio- og TV-stoff i Dagbladet over tid*. Hovedoppgave, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Bastiansen, Henrik G. og Hans Fredrik Dahl. 2003. *Norsk mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Beyer, Edvard. 1990. «'et dikt mot verden' Tema og faser i Paal Brekkes lyrikk.» I *Forskning og formidling*, 160–185. Oslo: Aschehoug.
- Beyer, Edvard og Harald. 1987. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug.
- Brekke, Paal. 1960. *Roerne fra Itaka*. Oslo: Aschehoug.
- . 1965. *Det skjeve smil i rosa*. Oslo: Aschehoug.
- . 1968. *Granatmannen kommer*. Oslo: Aschehoug.
- . 1961. «Om kriterier for vurdering av lyrikk.» *Vinduet* (4): 277–284.
- . 1985. «Får jeg også be om ordet? Forsøk på en oppklaring.» *Vinduet* (2): 57–58.
- . 1970. «Et annet speil å se oss i.» I *Til sin tid*, 189–197. Oslo: Aschehoug.
- Dahl, Willy. 1971. *Nytt norsk forfatterleksikon*, Oslo: Gyldendal.
- Lange, Even. 1998. *Norges historie. Samling om felles mål 1935–70*. Bind 11. Oslo: Aschehoug.
- Langseth, Ole. 1965. «Det skjeve smil i rosa» *Aftenposten*, 16. desember.
- Linneberg, Arild. 1984. «Det faderløse samfunnet. Om motsigelsens estetikk i Paal Brekkes poesi.» I *Vinduet* (2): 14–25.
- Longum, Leif. 1993. «'Den rettferdige skandinaven'. Paal Brekkes Indiabok: Reisereportasje og dannelsesroman.» *Edda* (4): 290–298.
- McLuhan, Marshall. 2002. *Understanding Media*. London: Routledge.
- . 1962. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. London: Routledge.
- . 1969. «The Playboy Interview» *Playboy*, Mars. <http://nextnature.net/2009/12/the-playboy-interview-marshall-mcluhan>
- Hals, Ketil Jarl og Helge Østbye. 2003. *Norsk kringkastingshistorie*. Oslo: Samlaget.
- Klæbo, Arthur. 1954. *Det er Norsk Rikskringkasting*, Oslo: NRK/Fabritius og sønner.
- Palm, Göran. 1966. *En orättvis betraktelse*. Stockholm: Norstedt.
- Seiler, Thomas. 1993. «På tross av» – Paal Brekkes lyrikk vor dem Hintergrund modernistischer Kunsttheorie. Basel/Frankfurt a. M.: Helbing & Lichtenhahn Verlag.

- Stegane, Idar. 2001. «Paal Brekke – moment til ei lyrikkhistorisk plassering.» I Ole Karlsen: *Lenkede fugler som evig letter*, 31–37. Oslo: Cappelen/LNU.
- Vold, Jan Erik. 1979. «Et essay om Paal Brekke» *Samtiden* (3): 27–39.
- Wærp, Henning H. 2001. «‘Don’t touch me’ – Paal Brekkes Indiareise.» I Ole Karlsen: *Lenkede fugler som evig letter*, 271–290. Oslo: Cappelen/LNU.
- Økland, Ingunn. 2001. «Nyskapende sabotør.» I *Aftenposten* 07.09.01.
- Ørjasæter, Jo. 1994. *Fjernsynsteatret – til glede og forargelse*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Øverland, Arnulf. 1954. «Tungetale fra parnasset.» I *I beundring og forargelse*, 208–239. Oslo: Aschehoug.

Modernisme inn i stua. Sverre Udnæs og det absurde TV-drama

SAMMENDRAG Artikkelen presenterer og drøfter Sverre Udnæs' dramatikk i sin samtidskontekst. Udnæs var en produktiv og nyskapende norsk dramatiker på 1960-, 1970- og 1980-tallet. Hans dramatikk var særlig preget av hans erfaringer fra NRK Fjernsynsteatret. Det viser seg dels gjennom inspirasjonen fra europeisk absurd teater, som ofte ble satt opp i NRK, og selve TV-mediet. Artikkelen ser særlig på Udnæs' drama som i 1976 ble utgitt under tittelen *Tre TV-spill*, nemlig *Symptomer*, *Aske* og *Visittid*.

NØKKEWORD Drama | TV | Fjernsynsteatret | absurdisme

SUMMARY The article presents and discusses the context of Sverre Udnæs' dramatic works. Udnæs was a prolific and innovative Norwegian playwright in the 1960s, 1970s and 1980s. His experiences from the NRK Television Theater had a profound impact on his dramatic style. The article shows the influence from the tradition of absurd theater, and from the TV medium itself. The article looks in particular at the dramas released under the title *Three TV-plays* in 1976, namely *Symptomer*, *Aske* og *Visittid*.

KEYWORDS Drama | TV | TV-theatre | absurdism

Dersom man i andre halvdel av 1960-tallet hadde fjernsynsapparat, kunne man få modernismen rett inn i stua. Norges eneste TV-kanal, NRK, hadde en lite underholdningspreget programprofil, og sendingene var preget av saklig folkeopplysning med alvorlige nyhetssendinger og timelange opplysningsprogrammer, som «Skreifiske i Nord-Norge» eller «Trafikkposten». Den 23. februar 1966 kunne man imidlertid se en svært lite pedagogisk fjernsynsfilm kalt *Lek*, hvor skiftende scener fulgte etter hverandre, tilsynelatende uten særlig sammenheng. De to unge hovedpersonene hadde kanskje et kjærlighetsforhold, men det var vanskelig å finne noen utvikling i filmen. Formspråket var preget av dvelende bilder, bølger

som skylte mot en strand, en gardin som flagret i vinden, iblandet nærbilder av de to unge skuespillerne, Katja Medbøe og Kjell Kjær. Den sparsomme dialogen mellom dem var definitivt vanskelig å komme inn i, og det var klart at dette var mer stemninger enn egentlig handling. Brå, montasjeaktige klipp gjorde tidsforholdene uklare: Hva skjer nå? Eller har dette skjedd tidligere? NRK beskrev den som en «novellefilm uten handling». Manuset til *Lek* var skrevet av Sverre Udnæs (1939–1982), en av norsk litteraturs mindre kjente dramatikere. Han sto også for instruksjonen av skuespillerne.¹ *Lek* var hans første fjernsynsfilm.

En annen av Udnæs' TV-produksjoner fra slutten av 1960-tallet var *22. november – Den store leiegården*. Stykket var skrevet av den amerikanske avantgardisten Tom Eyen, mens Udnæs hadde regien. Her fikk seerne se skuespillere med metallisk sminke over hele kroppen fremføre en rekke scener som først og fremst virket som parodier. Et liksomintervju med den amerikanske presidentfruen går over i en slags drapsetterforskning i en moderne bygård. Den nye leieboeren, en ung kvinne, er blitt myrdet samme dag hun flyttet inn. De andre leieboerne blir forhørt, og hver og én viser at han eller hun ikke har gjort det – men kanskje *kunne* ha gjort det. Til slutt tilstår alle mordet, fordi alle på en eller annen måte *kunne* ha drept piken. Replikkene og dialogen fremstår som ytterst teatraliske og kunstige. Samtidig opptrer flere av skuespillerne under eget navn. Høy jazzmusikk ligger over handlingen, og mystiske stemmer bryter plutselig inn over høyttaleren. Det håndholdte kameraet beveger seg tilsynelatende fritt rundt i den labyrinthiske leiegården og lar oss se inn på de som bor der. Her sitter «visesangeren» Harald Heide-Steen jr. og snakker i telefonen med sin mor, som han åpenbart skylder penger: «Nå ringer snart Brian Epstein til meg, mor! Jeg vet at du ikke vet hvem det er, mor, men han er en av de store gutta! Når han ringer, skal jeg betale!» Alle er generelt lite hyggelige og snakker nedsettende om andre. *22. november – Den store leiegården* gir samlet sett et forvirrende og litt uhyggelig inntrykk – eller er det bare noe vi ikke forstår her?

I dag kan disse og andre av Sverre Udnæs' arbeider virke fremmedartete. Det gjorde de også på 1960-tallet. De er – som vi skal se i denne artikkelen – både knyttet til modernismens eksperimenteringslyst og til NRKs utforskning av selve TV-mediet. Stykkene er også knyttet til en europeisk og avantgardistisk teatertradisjon som virker uvant. Men som norsk dramatiker er det liten tvil om at Sverre Udnæs var en fornyer og ikke bare en imitator av utenlandske forbilder. Det gjelder særlig måten han brukte replikker og pauser på til å skape spenningsfylte øyeblikk mellom mennesker på. Han eksperimenterte med dramatiske situasjoner og

1. Regien var ved Egil Kolsto. Dette og de fleste andre Udnæs-stykkene er tilgjengelig på NRKs nettsider.

undersøkte menneskers forhold til hverandre. Ofte boret han i de litt ubekvemme situasjonene og følelsene. Vanskelige møter i par- og familieforhold var et hovedtema for ham.

Udnæs' mest anerkjente stykker ble skrevet på 1970-tallet, en periode hvor mange toneangivende forfattere gjerne vektla den politiske dimensjonen i litteraturen, slik som klasse- og arbeidertematikk, streik og strukturelle ulikheter i Norge. Udnæs kan utvilsomt også ses som en politisk forfatter, men på en annen måte enn mange av hans samtidige. For det første ville han gå tett på enkeltmennesket og undersøke hvordan vi oppfører oss mot hverandre i de nære relasjonene. Udnæs var også skeptisk til enkle forklaringer, ytre handlinger og lettforståelige fremstillingsformer. Bildene kunne gjerne få litt tid på skjermen, mente Udnæs i et intervju: «Fins det noe mer spennende enn to mennesker som står overfor hverandre? En kan godt la et slikt bilde stå litt» (Vold 1999, 272). Skepsisen rettet seg både mot det «kommersielle» og «lettforståelige» i samtiden og mot løgnen og falskheten han mente preget samfunnet som helhet.

I denne artikkelen skal vi se nærmere på konteksten for Udnæs' dramatikk, tilknytningen til TV-mediet, Fjernsynsteatret og det absurde teater som sjanger. På denne måten kan vi forstå hans dramatiske arbeider bedre. Vi skal særlig se nærmere på de tre dramaene *Symptomer*, *Aske* og *Visittid*, som ble utgitt i bokform under tittelen *Tre TV-spill* i 1976. De tilhører Udnæs' beste og mest nyskapende verk. Det er grunn til å se på dem samlet fordi de alle er skrevet for fjernsyn og derfor viser hvordan TV som medium påvirket utviklingen av norsk modernistisk drama.

«DET ER BRA! DET ER JÆVLIG BRA! MEN DET ER IKKE BRA NOK!» OM SVERRE UDNÆS²

Sverre Udnæs var en viktig fornyer av norsk drama, men har ikke fått den anerkjennelse han fortjener. Fra slutten av 1980-tallet gjorde Jan Erik Vold en stor jobb for å løfte frem Udnæs i offentligheten og skrev at Udnæs var «Norges første fullblods dramatiker etter Henrik Ibsen».³ Det er kanskje en overdrivelse, men Udnæs' produksjon er uansett imponerende. Til sammen skrev Udnæs om lag 20 dramatiske arbeider for scene, film, TV og radio fra 1964 og til han døde av hjerteslag i 1982, bare 42 år gammel. Det er vanskelig å se andre nyere norske dramatikere som på tilsvarende vis har utforsket dramaets formspråk, i alle fall ikke før

2. Sitat av Udnæs, fra TV-programmet *Sverre Udnæs – en dramatiker for vår tid* (1998).

3. Jan Erik Vold i *Dagbladet*, 31.01.1983.

Cecilie Løveid og Jon Fosse begynte å skrive for scenen på 1980- og 1990-tallet. Hans innflytelse ligger likevel ikke bare i hans skrevne verk. Svært mange i 1960- og 1970-tallets norske film- og teatermiljø forteller om den store betydningen Udnæs har hatt for dem personlig. Han hadde høye ambisjoner på egne og andres vegne. I den fine NRK-dokumentaren *Sverre Udnæs – dramatiker for vår tid* (NRK, 1998) forteller flere kunstnere om hvordan hans sterke personlige og faglige engasjement smittet over på dem. Skuespilleren Svein Scharffenberg sier i dokumentaren for eksempel at «for meg er det før og etter Sverre Udnæs».

Til tross for dette er Udnæs' hovedverk, *Aske* (1973), ikke oppført på noe norsk teater etter uroppsetningen i Fjernsynsteatret i 1974. Han nevnes bare summarisk i de fleste litteraturhistorier – hvis han i det hele tatt nevnes. Han blir sjelden eller aldri nevnt av andre enn dem som selv driver med teater og drama. Udnæs er imidlertid en viktig del av norsk dramahistorie, og hans stykker er gode eksempler på et formspråk som mange har brukt etter ham – både hans insisterende boring i vanskelige mellommenneskelige forhold og hans innslag av absurdisme og svart humor.

Udnæs kom inn i NRK Fjernsynet i 1960, da hans gamle skolekamerat, Harald Heide-Steen jr., hjalp ham bort fra hans daværende jobb i teppeavdelingen på Steen & Strøm og inn i en stilling som inspisient. Etter å ha arbeidet i ulike avdelinger kom han i 1967 inn i Fjernsynsteatret, der han fikk mange oppgaver, først og fremst som instruktør. Blant annet realiserte han to av sine egne dramaer, *Aske* (1973) og *Løvfall* (1980). I tillegg ble andre av hans stykker satt opp, men regissert av andre: *Symptomer* (1971, regi Per Bronken), *Visittid* (1976, regi Arild Brinchmann), *Skallet* (1979, regi Odd Geir Sæter), *Vinger* (1981, regi Odd Geir Sæter) og *Kollisjonen* (1988, regi Thea Stabell). For teater satte han opp *Vinger* (1977), *Kollisjonen* (1978) og *Tidsnød* (1980). Han regisserte også to spillefilmer, *Fru Inger til Østråt* fra 1975 (basert på Ibsens skuespill) og *Øyeblikket* fra 1977 (basert på hans eget stykke *I dette hvite lyset*). Udnæs tilrettela også to av sine stykker for Radioteatret: *Dager gjennom fingrene* (1974) og *Skallet* (1978). Han arbeidet i Fjernsynsteatret frem til midten av 1970-tallet, da han gikk over til å undervise ved Statens Teaterskole og Nationalteatret og arbeidet frilans.⁴

Udnæs ble mer kjent for et bredt publikum gjennom filmatiseringen av Cora Sandels *Alberte og friheten*, den midterste romanen i Cora Sandels trilogi, som ble sendt som TV-serie i fem deler i 1972 under tittelen *Alberte*. Dette var en kunstnerisk suksess, som med Monna Tandberg i hovedrollen greide å fange mye av Albertes kunstneriske begavelse og forknytte forhold til omver-

4. Kilder til Sverre Udnæs' liv og verk finnes blant annet i *Norsk biografisk leksikon* og i Jo Ørjasæters verk *Fjernsynsteatret – til glede og forargelse* (1994).

denen.⁵ Samtidig hadde Udnæs sitt eget grep på denne filmatiseringen, med lange tagninger og lite dialog og handling. Han hadde – kanskje mer overraskende – suksess med Harald Tusbergs mer folkelige teatermusikal *Bør Børson jr.* (1972) med Rolv Wesenlund i hovedrollen, men også med Neil Simons *The Sunshine Boys* (1974) med Per Aabel og Georg Løkkeberg og Tennessee Williams' *Sporvogn til begjær* (1975) med Lise Fjeldstad.

På 1960-tallet lagde Udnæs tre fjernsynsfilmer – den tidligere nevnte *Lek* (1964) samt *Og du* (1967) og *Barbara* (1969). Filmviter Gunnar Iversen (2002) viser til at disse filmene åpenbart er influert av samtidens nye bølge innen fransk film og filmskapere som François Truffaut, Jean-Luc Godard og Alain Resnais. Filmene er utpreget visuelle, i den forstand at bilde og kameraføring er viktig, mens det narrative spiller en mindre rolle. I noen grad var Udnæs inspirert av internasjonal film. Han hadde startet på filmskolen IDHEC i Frankrike, men oppdaget raskt at språkkunnskapene var for dårlige, og sluttet etter få uker. Likevel fortsatte han oppholdet i Frankrike og mente i ettertid at han hadde fått svært mye ut av oppholdet. Særlig *Lek* kan tyde på det, med et formspråk som kunne ligne på fransk nybølgefilm.

Utforskningen av Udnæs' forfatterskap er ganske begrenset. Jan Erik Volds etterord til *Dramatikk 1964–1982* (Udnæs 1988) var lenge den eneste oversiktsartikkelen. Senere har Henning H. Wærp (1997), Jørgen Sejersted (1998) og Jorunn Hareide (2004) sett på dramatikken i hver sin artikkel. Gunnar Iversen gjennomgår Udnæs' liv og verk i en artikkel i *Rushprint* (2002). I tillegg finnes det en del intervjuer av og med Jan Erik Vold. I Jo Ørjasæters bok *Fjernsynsteatret – til glede og forargelse* (1994) har Udnæs fått et eget kapittel.

I norske litteraturhistorier er Udnæs bare nevnt ganske kort. Sett i lys av hans store produksjon er det nesten litt overraskende at Øystein Rottem i sitt flerbindsverk *Norges litteraturhistorie (1995–98)* (1996) omtaler Udnæs helt summarisk og sammen med en annen dramatiker, Peder W. Cappelen, under overskriften «Den glemte generasjonen».

Mye tyder på at Udnæs er vanskelig å plassere. Et hovedspørsmål er om Udnæs er å forstå som en viderefører av den realistiske Ibsen-tradisjonen i norsk drama, eller om han er å regne som en absurdist. Dramaforskeren Knut Ove Arntzen (1998) mener at Udnæs viderefører Ibsens psykologisk-realistiske drama. Henning H. Wærp (1997) argumenterer for Udnæs' absurdisme og viser særlig til hvordan replikkene blir brukt. De kjører seg fast i repetisjoner og fraser eller blir konsekvent misforstått. Jørgen Sejersted (1998) har på sin side forsøkt å dele inn

5. Serien hadde riktignok sine kritikere. Særlig syntes danske seere det var i overkant mye melankoli og øde Paris-gater (Ørjasæter 1994, 166).

Udnæs' dramatikk i tre deler – «ungdom» (symbolsk), «moden alder» (realisme) og «alderdom» (desillusjonisme) – men er selv i tvil om denne inndelingen er riktig. Tredelingen tar som utgangspunkt at Udnæs beveger seg fra en symbolsk form mot en mer tradisjonell realisme, men det er egentlig vanskelig å trekke slike linjer når skillet mellom realisme og symbolisme er så uklart i hans forfatterskap.

Viktigere er det kanskje å drøfte hva som egentlig er Sverre Udnæs' verk: Er det den skrevne dramatikken, eller bør selve Fjernsynsteatret-oppsetningene regnes som de virkelige verkene? Jan Erik Vold kan sies å mene det siste, siden han som redaktør av Sverre Udnæs' *Dramatikk 1971–1979* har justert replikkene i tråd med oppsetningene eller filmatiseringene. Det kan derfor virke som om han setter instruktøren Udnæs over forfatteren Udnæs. I *Aske* har Vold blant annet kuttet sceneinndelingen som finnes i bokutgaven fra 1976, og i stedet lagd en sekvensinndeling. Det er relativt store endringer det er snakk om, så spørsmålet er ikke uviktig. Til Volds forsvar kan det vises til at Jon Nygaard i *Aftenposten* og Nils-Aage Sørgaard i *Fædrelandsvennen* i sine anmeldelser hevdet at *Tre TV-spill* ikke egnert seg så veldig godt som lesedramaer (Wærp 1997, 209), og at det derfor kan være riktig å justere teksten i tråd med oppsetningene. Kanskje var det den ferdige oppsetningen som var viktigst for Udnæs? Jorunn Steensnæs (2002) er derimot kritisk til redigeringen Vold har foretatt, og mener han med dette inntar en slags formynderrolle over Udnæs' tekster. Hun skriver videre: «Volds justeringer virker som en degradering av dramatekstene som litteratur, og med det gjør han faktisk Udnæs en bjørnetjeneste» (Steensnæs 2002, 16). Henning H. Wærp er også mildt kritisk, men vil i sin undersøkelse heller «sidestille de to uttrykksformene» (1997, 209). Han viser til at siden skuespillene er utgitt, må Udnæs og forlaget Gyldendal ha ment at de er selvstendige litterære verker. Han peker også på at ikke alle Udnæs-utgivelsene er like naturlige å forstå som lesedrama, for eksempel *Klaustrofobia* fra 1967. Manuset inneholder nemlig ikke replikker, men bare beskrivelser og indre monolog, og Wærp peker på at det kanskje ligner mer på en prosalyrisk roman enn på et drama.

Jeg mener det er grunn til å legge betydelig større vekt på det sjangerspesifikke ved Udnæs' verker enn hva Steensnæs og Wærp gjør. Flere av dramaene må sies å ha selve TV-produksjonen som sitt endelige siktemål. Selve sjangermarkeringen «TV-spill» gjør dette naturlig. At manuskriptet er utgitt, viser absolutt at forfatteren har sett det som mulig at det kan stå på egne ben, men er neppe en grunn til at det trykte manuskriptet skal prioriteres fremfor TV-produksjonen. Nettopp fordi et drama ment for TV skiller seg fra et scenedrama, kan det være grunn til å se nærmere på hvordan Udnæs' tekster realiseres på skjermen.

UDNÆS-DRAMAENES SÆRTREKK

Udnæs' dramatik har flere særtrekk. Stykkene har sjelden noen særlig utbygd eksposisjon. I stedet starter dramaet rett på, uten at karakterer eller miljø introduseres for oss, verken som seere eller lesere. Dette kan lett gi et forvirrende inntrykk: Hvem er dette? Hvorfor snakker de slik til hverandre? Vi må selv forsøke å forstå sammenhengene. Rollelisten er også svært knapp, vanligvis bare med navn på personene, noen ganger med alder eller relasjon til andre, for eksempel «Thomas' mor». Stykket *Visittid* har ikke lengre sidetekst enn dette:

William, 55 år

Lisbeth, 50 år

Karin, 30 år

Martin, 35 år

Lille Lene, 20 år

STED: En eldre fireværelses leilighet i Oslo sentrum.

TID: En kveld, en natt og tidlig morgen i begynnelsen av mai.

(Udnæs 1976, 111)

Leseren får altså ganske liten hjelp til å fortolke stykket. Mens man i Ibsens stykker får detaljerte sceneanvisninger og skjulte introduksjoner, blir Udnæs-stykkene mer åpne for tolkninger og ulike oppsetninger.

Nære forhold mellom mennesker, ofte innen familien, er et klart hovedtema hos Udnæs. Hvordan forholder menneskene seg til hverandre? Hvordan oppfører de seg når de møter nye virkelighetsforståelser? «Ta to mennesker A og B, som tenker forskjellig, og snakker forskjellig, – og la dem møtes. Da får du drama, og det betyr handling» (Vold 1988, 275). Ofte arter denne ulikheten seg som at en fremmed eller outsider kommer inn i familien og skaper uro. Sonja i *Kollisjonen* (1978) og Lene i *Visittid* (1976) er slike karakterer: Uten at de selv ønsker det, skaper de problemer for resten av familien. Helst ønsker familien å dysse ned Sonjas og Lenes skjebne. Deres psykiske problemer blir i Udnæs-stykkene et symptom på selve den dysfunksjonelle familien. Begge har brutt sammen fordi de ikke lenger tåler hverdagen. De blir tapere eller syndebukker i en familie som ikke fungerer.

Udnæs var ikke alene om å skrive om denne tematikken på 1960- og 1970-tallet i norsk fjernsynsdramatik. Også mange andre lot familien, generasjonskonflikter

og kjønnsroller stå i sentrum. Sigbjørn Hølmebakks *Pappa er ikke glad i oss lenger* (1962), Tor Åge Bringsværds *Kjemp for alt hva du har kjært* (1970), Klaus Hagerups *Rivalen* (1970), Anders Byes *Smilet* (1971) og Bjørg Viks *To akter for fem kvinner* (1976) er eksempler på fjernsynsdrama med lignende tematikk. Men Udnæs var alene om å la kjernefamilien bli utfordret utenfra – i form av en inn-trenger eller en outsiderposisjon – for deretter å vise at det er familien som virkelig er dysfunksjonell.

Udnæs er også den klart mest dystre av norske dramatikere. Stykkene munner så godt som aldri ut i noen optimisme, men ender i et slags nullpunkt. Jan Erik Vold finner det i etterordet til *Dramatikk 1964–1982* nødvendig å minne om at Sverre Udnæs var en «mørk dikter» med et «gallisk sinnelag». Trolig vil alle som ser et av Udnæs' stykker, konkludere med det samme. Det kan synes som om stykkene blir stadig mer svartsynte og mørke utover i forfatterskapet. Stykkene er helt fra starten ofte litt ubehagelige, men etter hvert øker det på med vanskelige konflikter, utnyttning av andre, stoffmisbruk og selvmord. I et av hans siste stykker, *Dukken* (1981), vender en datter tilbake til barndomshjemmet og dreper sin mor, uten at vi får forklart hvorfor det skjer. Jørgen Sejersted skriver at «Udnæs' stykker er gjennomgående svartsynte, og derfor fremstår de nærmest som apolitiske, og mer som symbolske eller eksistensielle» (1998, 22). Med denne mangelen på løsninger skiller Udnæs seg fra mange andre samfunnskritiske forfattere på 1970-tallet, som ofte hadde en mer uttalt politisk agenda.

Visuelt sett er NRK-produksjonene i Fjernsynsteatret relativt ulike, fra den nesten symbolske *Aske*-oppsetningen til den mer sosialrealistiske *Visittid*. Et tids-typisk kjennetegn er imidlertid hvordan man bruker et kamera tett på ansiktet til en av skuespillerne, samtidig som han eller hun egentlig snakker til en av de andre lenger bak på scenen. Dette ble brukt i mange Fjernsynsteatret-oppsetninger. Begge skuespillernes ansikter er altså vendt mot kamera, men den ene står med ryggen mot den andre. For TV-seerne er dette utmerket, fordi vi kan se begges reaksjoner på ganske nært hold, men realistisk sett er det noe underlig over disse blikk- og kontaktløse dialogene.

I flere av stykkene skjer det egentlig ganske lite, og når først noe dramatisk skjer, som drap eller selvmord, tones det hele ned, som om det ikke spiller noen særlig rolle. I dramaet *Til helvete heller* (1989) blir moren skutt, uten at det synes å være så viktig, akkurat som i *Dukken* (1981). Wærp peker på at avslutningen i Udnæs' stykker er «pseudo-dramatiske», det vil si at de bare er dramatiske på overflaten. Det kan se ut som om språket eller replikkene er viktigere. Dette hevder også Per Thomas Andersen i sin presentasjon av stykket:

Men i sine beste stykker er Udnæs – i skarp motsetning til Ibsen – langt fra den veldreide handlingens dramatiker. Det er ikke fabelen eller stykkets mythos som er det primære. ... Det er først og fremst språkføringen eller stykkenes lexis som er det bærende element, det vil si replikkene og replikkvekslingene.

(Andersen 2012, 530)

Det bør likevel påpekes at kvaliteten i Udnæs' dialoger ikke ligger i at de er så vel-formulerte, men heller i hvordan de viser frem kommunikasjonsproblemer. Dialogen kjører seg ofte fast i gjentakelser, og formuleringer og spørsmål blir gjentatt gang på gang. Møtene blir ikke noen reell dialog, men munner heller ut i unnvikelse eller en konfrontasjon (Wærp 1997, 218). Dette finner vi for eksempel i dramaet *Skallet*:

Frank: Jo, jo, jo! Og jeg begynner å bli lei av det. Unnskyld, mener ikke å kjeft på deg, Vicky.

Vicky: Jeg heter ikke Vicky!

Frank: Du er for trøtt!

Vicky: Du veit hva jeg heter! Og du skal si det! Nå skal du si det! Nå er det viktig ... for meg er det viktig!

Frank: Sier at jeg ikke skal gi deg kjeft ... (*mest til seg selv*) har ikke noe med det heller. Ikke nå *lenger*. (*til Vicky, hjelpeløst*) Men jeg skjønner ikke at du har noe glede av bare å snakke om sånne ting.

Vicky: Sånne ting ...?

Frank: Ja, sjukdom og død og sånn. Men er det ikke fint da? Fint ute ...? Sol og ... Snart våkner hele byen ... Er det ikke fint?

Vicky: Si navnet mitt!

Frank: (*plutselig redd*) Hva er det for noe? Hva er det med deg?

Vicky: Si navnet mitt, sier jeg!

Frank: Ja, jeg skal si ... (*stanser*) Men du sovner snart med ... hue på disken.

(Udnæs 1989, 247–248)

Avstanden mellom Frank og Vicky er åpenbart veldig stor, og dialogen mellom dem bidrar ikke til at de nærmer seg hverandre. Dette er typisk for Udnæs-dialogene: Personene er låst fast i egne ideer og følelser og er lite mottagelige for samtale.

Sammenlignet med Ibsen-tradisjonen i norsk drama, med meningsfulle og litterært reflekterte dialoger, kan man lure på hvorfor Udnæs' drama er utformet på denne måten. Hvorfor er det så mange misforståelser og eksempler på manglende kommunikasjon? Da kan det være rimelig å se på den konteksten skuespillene ble til i. Det er nemlig vanskelig å skille TV-mannen og instruktøren Udnæs fra dramaforfatteren Udnæs. Han hentet sine erfaringer fra moderne film og TV, og det preget også hans dramaer. La oss derfor kaste et blikk på Fjernsynsteatret som institusjon innenfor NRK.

FJERNSYNSTEATRET SOM INSTITUSJON

NRK ble etablert i den britiske «public service»-tradisjonen: Fjernsynet skulle ikke bare tilby underholdning, men også gi et tilbud til hele befolkningen, også gjennom programmer som først og fremst appellerte til smalere grupper. Senere fjernsynsdirektør Tor Strand oppsummerte NRK-oppdraget som «mangfold, uavhengighet og kvalitet» (Eide 1997, 26).

Med ukentlige visninger i 31 år, fra 1960 til 1991, skulle Fjernsynsteatret få en viktig plass i norsk kulturliv. Til sammen ble over 1600 sendinger vist under vignetten «Fjernsynsteatret». I hele denne perioden var NRK den eneste TV-kanalen i Norge, og i realiteten det eneste teatertilbudet for en stor del av befolkningen i distriktene uten et lokalt teater. Ideen om at teater skulle være en del av fjernsynet, kom tidlig. Allerede i utredningsarbeidene av fjernsyn i Norge var det klart at drama skulle ha en viktig plass, skriver Jo Ørjasæter i *Fjernsynsteatret – til glede og forargelse* (1994, 14). Men ved opprettelsen var det en viss usikkerhet om hva Fjernsynsteatret egentlig var: Var det en programpost eller et eget teater? Det ble etter hvert klart at Fjernsynsteatret i NRK ble tydelig definert som et teater – med samme kunstneriske forpliktelser og ambisjoner som andre teaterscener. I alle fall var det slik Fjernsynsteatrets egne ansatte argumenterte. Dette skulle prege valget av oppsetninger og den profilen Fjernsynsteatret skulle følge helt til utpå 1980-tallet.

Den relativt unge Arild Brinchmann (1922–1986) fikk i 1959 i oppdrag å bygge opp den nye avdelingen. Han hadde ingen ledererfaring fra før, men hadde erfaring fra film og teater, også fra Sverige og Tyskland. Under Brinchmanns ledelse satte Fjernsynsteatret opp mye eksperimentell samtidsdramatikk, deriblant de mest kjente eksponenter for absurd teater i Europa, som Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Jean Genet og Sławomir Mrożek. Hele seks stykker av Harold Pinter ble vist i Fjernsynsteatret under Brinchmanns ledelse (1959–1967), men bare tre av Henrik Ibsen. Brinchmann hadde høye kunstneriske ambisjoner og ønsket å etablere Fjernsynsteatret som en av de beste og dristigste teatersce-

nene i Norge, helst med et internasjonalt tilsnitt. Publikum kunne gjerne sjokkeres gjennom parodi og ikke-realistiske elementer.

Brinchmann var også opptatt av at fjernsynsteater skulle være noe annet enn scene-teater. Det var en helt egen kunstform med et eget uttrykk. Han regisserte selv oppsetninger av klassikere som Ibsens *Et dukkehjem* og Falkbergets *Den fjerde nattevakt* samt dramatiseringer av Olav Duun. Men det var de mange oppsetningene av absurd teater som fikk folk til å reagere. Etter hvert fikk Fjernsynsteatret ord på seg for å være ufolkelig og uforståelig. Mange ble provosert over den erotisk ladede stemningen i Pinters *Elskeren*, sendt i oktober 1964. Enda flere ble opprørt over oppsetningen av Ionescos *Stolene* i 1962, som avsluttes med at de to eldre hovedpersonene begår selvmord ved å hoppe ut av vinduet, til høye, langtrukne skrik. I en rekke leserbrev i avisene ble dette betegnet som en skremmende forestilling, en «sadistisk provokasjon mot gamle mennesker» som bidro til å «ta livsmotet fra folk» (Ørjasæter 1994, 39).

NRK mottok brev fra seere som protesterte:

Fjernsynsteater er en god ting. Det er alle enige om. Men hvorfor sendes stykker som hovedsakelig omhandler død – drap – fengsler og banning? Er De klar over herr kringkastingssjef at folk har blitt skremt av alle disse mørkemennstykkene som blir servert i Fjernsynsteatret. Er det ingen mulighet for at det går opp for fjernsynets folk at det finnes stykker som folk kan kose seg over og le til. Det hender aldri at seerne ler av et stykke i fjernsynsteatret – dertil er stykkene altfor tragiske.

(Seerbrev til NRK, sitert fra Dahl 1996, 324)

Kringkastingssjef Hans Jacob Ustvedt fikk også personlig brev stilet til «Din forbannede pornografiske svinepels» med budskapet «Forbannet være du og ditt Fjernsynsteater!» (Hofseth 2015).

Debatten om Fjernsynsteatrets linje ble også ført i Kringkastingrådet i 1964, 1965 og 1967, men uten at det skjedde noen egentlige endringer. Brinchmann forsvarte sin kunstneriske linje mot kritikken (Ørjasæter 1994, 326). Han mente, nokså kompromissløst, at Fjernsynsteatret skulle drive folkeopplysning og dessuten hadde et ansvar for å vise skuespill som de ansatte i Fjernsynsteatret ønsket å sette opp. De skulle ikke behage og var sterkt skeptiske til å «gjøre knefall for pop-kulturen» (Eide 1997, 44). De skulle utfordre dagens mennesker: «Å drive Fjernsynsteatret er å bore seg fast med neglene i tiden», uttalte han som et forsvar for sin kunstneriske linje (Eide 1997, 42).

Nå var det for så vidt ikke bare Fjernsynsteatret som hadde en utprøvende linje i NRK. Også i andre avdelinger, særlig i underholdningsavdelingen, forsøkte man

å eksperimentere med ulike formater. Men Fjernsynsteatret gikk uten tvil lengst i å utfordre publikum.

Etter at Brinchmann i 1967 gikk av som leder og Tore Breda Thoresen overtok, endret profilen seg noe, og det ble noe mindre internasjonal modernisme på spilleplanen. Derimot ble det mer norsk dramatikk, noe som skulle gi muligheter for blant andre Udnæs. Han kom inn i Fjernsynsteatret i en periode hvor sjangeren var i endring. Mens den tidlige fasen var preget av nokså stramme trekameraproduksjoner, ble det mot slutten av 1960-tallet mer flytende grenser mellom drama og film. Tre store satsinger bør her nevnes: *Skipper Worse* i fem deler i 1968, *Alberte* i 1972, som Udnæs altså regisserte, og publikumssuksessen *Benoni og Rosa* i 1975. Etter hvert ble også rene filmer vist i Fjernsynsteatrets sendetid (under vignetten «Fjernsynsteatret viser»), og på 1980-tallet kan man si at Fjernsynsteatret egentlig fungerte som et statlig filmselskap.

Med utgangspunkt i dagens mediesituasjon er det lett å undre seg over hvordan Fjernsynsteatret kunne utvikle en såpass kompromissløs kunstnerisk strategi, åpenbart uten særlig hensyn til hva publikum ønsket. NRKs monopolsituasjon kan være et svar. Å ikke være avhengig av billettinntekter gjorde det selvsagt lettere å gjøre kunstneriske valg som appellerte til et smalere publikum.

Raymond Williams peker i klassikeren *Television. Technology and Cultural Form* (1974) på at da fjernsynet ble oppfunnet, var det i stor grad en «tom boks» som skulle fylles med innhold. Dette førte til at fjernsynet «arvet» mange kulturelle former og sosiale aktiviteter som gradvis ble tilpasset det nye mediet. Formidlingsformen utviklet seg i dialog mellom gamle tradisjoner og nye tekniske muligheter. Det kan virke som om det var en relativt avantgardistisk teaterforståelse som ble tatt med over i Fjernsynsteatret og der videreført i en ny form. Konfliktene skyldtes møtet mellom et nytt massemedium og en kunstform tilpasset et smalere publikum.

Fjernsynsteatret var ikke bare nyskapende i valget av dramatikk, men forsøkte også å utforske hvordan selve TV-mediet kunne fungere kunstnerisk. En sentral forskjell mellom det tradisjonelle sceneteatret og Fjernsynsteatret var selvsagt at TV ikke hadde mulighet for dialog eller kommunikasjon mellom skuespillerne og tilskuerne. Mens erfarne skuespillere kan tilpasse sitt spill til publikums energinivå og lydhørhet, var TV-drama egentlig et møte mellom skjerm og seer. Vi bør heller ikke glemme at frem til 1972 ble NRKs sendinger sendt i svart-hvitt, noe som naturligvis ga et annet uttrykk enn vanlig sceneteater.

Udnæs hadde et svært bevisst forhold til forskjellene mellom skjerm og scene:

– Kan det sies noe spesielt om TV-dramatikk?

– Jeg er fascinert av at TV-skjermen er på størrelse med to menneskehoder med litt rom omkring så er det akkurat som om det kommer to nye mennesker inn i stua til nær sagt gud og hvermann. Og at de to da blir part av et familieliv i de tusen hjem – her blir jo TV-dramatikk noe helt annet enn filmdramatikk og scenedramatikk. I og med at du har disse mulighetene til nærbilde og klarhet.

(Vold 1999, 273–274)

Udnæs' stykker virket utvilsomt så sterkt fordi det lett kunne bli en sterk likhet mellom stykkenes tema – konflikter og problemer i middelklassefamilien – og selve mottagersituasjonen, for de som så stykkene, satt jo nettopp sammen i sin egen stue og fikk tematikken nær innpå livet.

En annen viktig forskjell fra sceneteatret er muligheten TV-dramaet har for å styre seernes blikk gjennom kameraføring og bildeutsnitt. I et tradisjonelt scenedrama kan tilskuerne velge å ha blikket festet på en biperson, på kulissene eller på en av hovedpersonene, mens i TV-dramaet vil kamera gjøre dette valget for seeren. På en vanlig scene kan ulike ting skje på scenen samtidig, men dette blir vanskeligere med den lille skjermflaten som TV har til rådighet.

Et bredt bilde vil lett kunne virke flatt og smått for seerne. Det som skjer i et tredimensjonalt rom på scenen, blir gjerne flatere på små skjermer. På den annen side har TV-teatret mulighet til å hoppe mellom ulike rom i stor hastighet, og blir ikke begrenset av selve scenerommet eller det direkteformatet som scenekunst vanligvis innebærer. Den typen kryssklipping som vi kjenner fra film og TV, kan benyttes uten at det virker forvirrende.

Alle disse mulighetene utnytter Udnæs, og det er med på å gi hans drama et særegent uttrykk. Når vi leser Udnæs' egne stykker, er det tydelig at dette er ment for TV. Sideteksten gir klare føringer for hvordan kamera skal bevege seg, hvilken musikk som skal spilles, hvordan klipp skal gli over i hverandre, og så videre. Mot slutten av *Aske* kan vi se hvordan anvisningene er tilpasset TV-mediet:

Musikk: «Stella by starlight» (spilt som en «filmfinale-klisjé» – fullt orkester).

Gangen i 2. etasje.

Oversiktsbilde av gangen. Kamera kjører langsomt inn. Etter ca. 20 sekunder innkopieres:

SLUTTEKSTER

OVERTONING TIL: Cecilies værelse. Kamera kjører langsomt mot Jo.

OVERTONING TIL: 1. etasje. Oversiktsbilde av spisestuen. Kamera kjører gjennom stuen – passerer Benny – kjører ut i hallen – inn i biblioteket – mot Stella som ligger på gulvet – kvalt.

MUSIKK UT.

(Udnæs 1976, 107)

I dette eksemplet er det som om kamera er en selvstendig instans i stykket, og det er lett å tenke «hvem er det som ser her?» når kameraet beveger seg gjennom rommet. Kameraføringen har uansett lite til felles med det tradisjonelle titteskapsteatret. I mange scener er kamera også tett på skuespillerne, til dels så nær at vi bare ser deler av kroppen og ikke kan se hvem som «eier» hender eller rygg. I flere sekvenser i stykket *Symptomer* er det rett og slett uklart hva som skjer. Ifølge scenearvisningene skal kamera være så tett på, såkalt ultranært, at seerne ikke helt kan forstå handlingen. I stedet skal filmingen virke antydende og stemningsskapende. Et aktivt kamera gjør at stykkene ikke fremstår som «filmet teater», men at regi og klipp tydelig er med på å forme uttrykket i stykket. Kameraet styrer seerens persepsjon, og det skaper muligheter som Udnæs visste å utnytte. Muligheten til å komme tett på gjør også at skuespillernes uttrykk kan endres. Store bevegelser og sterke følelsesuttrykk – som gjerne er nødvendig på en stor scene – kan lett bli for kraftige på en mindre skjerm.

I starten sendte Fjernsynsteatret mange ganger direkte, slik at seerne egentlig var vitne til en form for filmet teater. Dette var en slags konvensjon fra England og USA, og det bidro utvilsomt til en nerve i forestillingene. Men etter hvert ble man mer bevisst at dramaene måtte ta utgangspunkt i bildet og det visuelle, og man begynte å bruke en mer filmatisk uttrykksform med aktiv bruk av klipp og montasje.⁶ Også denne overgangen ble tenkt som et ledd i den modernistiske kunstneriske ambisjonen, og Tore Breda Thoresen mente på et NRK-seminar at «*Filmen* kan bli den virkelige avantgarde innenfor fjernsynsteatret» (Eide 1997, 113).

«ADJØ, HERR 'SKINKEBOKS'!» OM ABSURD TEATER⁷

For å forstå Udnæs' dramaer må vi også forstå mer av den teatertradisjonen han står i. Tilhører Udnæs en realistisk eller en modernistisk tradisjon? Henning H. Wærp

6. For en mer omfattende utdypning av overgangen fra teatertradisjon til filmtradisjon i Fjernsynsteatret, se Eide (1997).

7. Replikken «Adjø, herr 'skinkeboks'!» er hentet fra *Aske* og er også tittelen på hovedoppgaven til Jorunn Steensnes (2002).

(1997) påpeker at Udnæs' dramatikk kan fremstå som nokså tradisjonell realisme, særlig hvis man forsøker å gjenfortelle handlingen i stykkene. Familier i oppløsning, anstrengte parforhold og generasjonskonflikter kan lett tolkes som litt traurig sosialrealisme. Sosialrealismen er imidlertid bare tilsynelatende. Handlingen i stykkene er ofte vanskelig å gjenfortelle, mest fordi det ikke er noen særlig handling i ytre forstand. Det er også mye i dramaene som avviker fra realismen. Blant annet blir det vi kanskje skulle tro var dramatiske høydepunkter, som mord, selvmord eller galskap, ikke fremhevet i stykkene, men derimot tonet ned.

Aristoteles mente som kjent at *handlingens, tidens og stedets enhet* var viktig for et vellykket drama. Wærp poengterer at Udnæs' stykker ofte bryter med handlingens enhet. Det er ofte mangel på indre logikk mellom hendelsene, og de hører derfor ikke hjemme i Aristoteles- og Ibsen-tradisjonen. Per Thomas Andersen er enig i dette og skriver i *Norsk litteraturhistorie*:

Man kan velge å legge vekt på at det er relasjonene i den borgerlige familie som ikke fungerer i mange av Udnæs' stykker, og derved plassere dem i tradisjonen fra den ibsenske realisme. Men i replikkens rytmikk og frakobling fra så vel motreplikker som handlingsgang er det først og fremst en grunnleggende misklang mellom de replikkførende personene og deres omverden som skaper dramaenes sterke, og ofte ubehagelige virkning. ... Denne udnæske misklangen er det nærmeste vi kan komme original absurd dramatik i Norge.

(Andersen 2012, 530)

Både Wærp og Andersen plasserer altså Udnæs inn i den absurde teatertradisjonen. Men hva er egentlig absurd teater? Det teoretiske grunnlaget er ikke særlig omfattende. I sin innflytelsesrike bok *The Theatre of the Absurd* (1968) trekker Martin Esslin denne tradisjonen tilbake til *commedia dell'arte*-tradisjonen med sitt antipsykologiske maskespill. Nærmere i tid henter absurddramaet inspirasjon fra mellomkrigstidens komiske stumfilmfigurer: Keystone Cops, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel & Hardy (på norsk kjent som Helan og Halvan) og Brødrene Marx. Men Esslin legger mer vekt på rollen som eksistensialistisk filosofi spilte, nemlig at mennesket er dømt til frihet uten forutbestemt mening. Tilværelsen er i bunn og grunn absurd og uten mening. Benevnelsen «absurd» henter Esslin fra den franske eksistensialisten Albert Camus og hans essay *Myten om Sisyfos* (1942). Også den storpolitiske situasjonen etter andre verdenskrig blir ofte sett som et viktig bakteppe: et voldsomt atomvåpenkappløp, skepsis til demokrati og partipolitikk og tvil til hele ideen om fremskritt og

utvikling.⁸ Becketts *Mens vi venter på Godot* (1948) er ofte sett som det stykket som innvarsler absurdismen, men også franske Jean Genet, engelske Harold Pinter og italienske Dario Fo er viktige forfattere innen denne tradisjonen.

Esslin hevder at absurd teater skiller seg fra den realistiske dramatradsjonen på tre områder: karakterer, språk og plot. Karakterene i det absurde dramaet er ofte puslete og forkomne hovedkarakterer. Mens den klassiske tragedien handlet om mennesker som var «bedre enn oss selv» (som Aristoteles skriver i *Poetikken*), hadde det realistiske dramaet ofte mennesker i krise- og valgsituasjoner i hovedrollen. I det absurde dramaet ser vi derimot oftere rene outsiders, som lasaronene i Becketts *Mens vi venter på Godot*. Slik er det ikke hos Udnæs. Hos ham inngår personene i større grad i en familiesammenheng, og vi møter dem ofte i sitt eget hjem. Dette har Udnæs' dramatik til felles med Pinters, hvor konteksten som oftest er mer realistisk.

At Udnæs jobbet med TV, var helt i tråd med de utenlandske forbildene. Det å skrive for TV eller radio eller engasjere seg som produsent eller regissør var slett ikke fremmed for de utenlandske absurdistene. Å blande medier ble tvert imot betraktet som en spennende og utforskende prosess. Martin Esslin skriver at Beckett, «who had always been fascinated by the technical problems of the new mass media, continued to write for radio, putting special emphasis on the fusion of text and music» (Esslin 1968, 59). Beckett skrev til sammen seks fjernsynsdramaer, syv stykker for radio og lagde en kortfilm, med stumfilmkomikeren Buster Keaton i hovedrollen.

Språket i det absurde dramaet er ofte sjablongaktig og klisjépreget og relativt dagligdags. Form, stil og stringens er ofte fraværende, og dialogen kan av og til arte seg som en monoton, repetitiv og stotrende ordstrøm som er både upresis og tve-tydig. Syntaktisk går talen ofte i oppløsning, noe som fører til hyppige misforståelser. Dermed tematiserer og problematiserer absurddramaet menneskelig kommunikasjon som fenomen. Det settes spørsmålstegn ved de dagligdagse samtalene som den realistiske dramatradsjonen har bygd på. Absurddramaet viser i stedet situasjoner der de agerende snakker *forbi* og ikke *med* hverandre. Nettopp her er det lettest å se hvordan Udnæs står i den absurdistiske tradisjonen. Kommunikasjonen bryter vanligvis sammen i stykkene hans og kjører seg fast i gjentakelser.

Handling eller plot er gjerne svakere enn i det realistiske dramaet. Absurddramaet har en preferanse for tablået, altså mer stillestående scener, hvor skuespillerne liksom har stivnet på scenen, slik for eksempel hovedpersonen Winnie i Becketts *Happy Days* er begravd i sand midt på scenen. Fravær, tomhet og uløste

8. I reginotatene til stykket *Kollisjonen* nevner Udnæs spesifikt atomvåpentrusselen som en bakgrunn for stykket (Udnæs 1978).

problemer karakteriserer absurdismens plot. I Ionescos *Stolene* inviterer hovedpersonene et stort antall mennesker hjem til seg, men disse gjestene er usynlige, og alt vi kan se, er stolene. Ofte blir en del handlingstråder aldri løst, slik at handlingens enhet, som Aristoteles satte som et krav til en vellykket tragedie, ikke overholdes.

Som vi skal se, finner vi i Udnæs' drama alle disse tre kjennetegnene, men det er særlig tematiseringen av kommunikasjonsproblemer som er hentet fra det absurde teater.

«NÅ PRØVER VI Å HA DET LITT HYGGELIG, HVA?» OM SYMPTOMER, ASKE OG VISITTID

De tre dramaene *Symptomer*, *Aske* og *Visittid* ble som nevnt utgitt samlet i bokform i 1976 under tittelen *Tre TV-spill*, og var Udnæs' første bokutgivelse. Tittelen antyder at tekstene skiller seg fra tradisjonelle dramatekster. Sjangerbegrepet «spill» ble også brukt året etter, i 1977, da *I dette hvite lyset og to andre spill* ble utgitt.⁹

Alle de tre skuespillene åpner mer eller mindre tradisjonelle borgerlige hjem for seerne – som altså fra sin stue kan kikke inn i andres. Det er imidlertid lettere å se forbindelsen til Pinter enn til Ibsen: Det er en snikende uhygge bak familiefasaden, som man kanskje særlig opplever i misklangen i replikkvekslingene. Det lett anstrengte i «Nå prøver vi å ha det litt hyggelig, hva?» (Udnæs 1976, 39) er typisk: Her er det alt annet enn hyggelig.

Udnæs hadde skrevet manuskriptet til *Symptomer*. Stykket ble vist i Fjernsynsteatret i 1971, med Per Bronken som regissør. Nils Ole Oftebro, Lise Fjeldstad og Wenche Foss hadde viktige roller. I *Symptomer* møter vi to middelaldrende par: Thomas og Merete, Chris og Wenche. Det første paret, Thomas og Merete, har et familieselskap. De feirer sin egen 10 års bryllupsdag og har invitert begge foreldre på middag. Surrete og lett usammenhengende går praten mellom gjestene, mens Merete og Thomas helst ønsker foreldrene langt vekk. Thomas er en ambisiøs kulturjournalist og har greid å skaffe seg en jobb som anmelder og kommentator som han svært gjerne ville ha. Det andre paret, Chris og Wenche, synes å leve i et mer nevrotisk overklassemiljø. Chris leker engasjert og radikal og sier ting som at «vi må forsøke å legge av oss disse borgerlige nykkene» (1976, 26), mens Wenche fremstår som en moteslave, litt fastlåst i rollen som en elegant og

9. Betegnelsen «TV-spill» ble også brukt av andre forfattere på 1970-tallet, blant andre Torborg Nedreaas.

monden verdensdame. Alle personene er litt usikre på seg selv og sine livsvalg. Det kan virke som om begge parene har lite å fylle livet med, annet enn litt vage ønsker om å gjøre suksess. Etter hvert blir jubileumsmiddagen oppløst, og de to parene møtes sent på kvelden hjemme hos Chris og Wenche. Men denne konstellasjonen viser seg heller ikke å bli særlig hyggelig. Det fremgår indirekte at Thomas og Wenche har et forhold, men det er uklart om de to andre partene kjenner til det. Det er et giftig forhold mellom de skjulte rivalene Thomas og Chris, og de kommer med ulike stikk til hverandre: «Hvor ofte skifter du egentlig standpunkt ... jeg mener politisk?», «Ante ikke at du kunne lese ...»

Etter et heftig alkoholkonsum stikker Thomas og Wenche etter hvert av fra selskapet i bil og gjør et forsøk på å ha et romantisk møte. Wenche mener at forholdet deres må bli mer fysisk: «Jeg vil ha litt valuta igjen for alle de gangene jeg har møtt deg. Litt skikkelig utroskap», «Riv av meg kjolen! Riv, sier jeg!». Thomas er unnvikende, og det hele munner ut i ingenting. Tilbake i leiligheten går det frem at også Merete og Chris har hatt et forhold, og at Merete samme dag har fått utført en abort som en følge av dette. Her er det utroskap og falskhet på alle kanter, og det hele rulles langsomt opp i stykket.

Dagen etter våkner alle opp i leiligheten. Avslutningen antyder en mulighet for forsoning og fremtid mellom Merete og Thomas, ved at de planlegger en *lengre* reise sammen. Men den nye fortroligheten virker skjør og lite troverdig.

Tematikken er åpenbart jakten på karriere og status kombinert med innholdsløsheten i det moderne liv. Stykket tematiserer også utroskap og kan gjerne ses som en moralsk påminnelse om hvordan man bør oppføre seg i et parforhold, selv om moralen ikke er påtrengende. Stykket er ikke et typisk absurd teater i form av plot og karakterer, men har mye til felles med den meningstomheten som kjennetegner absurde stykker. Det ligger heller nærmere Eugène Ionescos forståelse av det absurde: «Absurd is that which is devoid of purpose ... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless» (Ionesco, sitert fra Esslin 1968, *Introduction*). Det absurde blir da en følelse av en meningsløs tilstand, slik den åpenbart oppleves for disse hovedpersonene. Meningsløsheten i *Symptomer* understrekes ved at dramateksten innledes med et sitat av den franske nyromanforfatteren Nathalie Sarraute:

Og nå var vi da endelig samlet igjen, høflig og pent som våre foreldre ville ha likt det, nå er vi her endelig alle sammen, pyntelig og anstendig, synger i kor som snille barn overvåket av en usynlig voksen, mens vi pent danser rundt i en ring av triste og klamme hender.

(Udnæs 1976, 11)

Sitatet peker mot en kontrast mellom en pen overflate og en skjult virkelighet, antydning av ordene «triste og klamme hender». Stykket er åpenbart en samtidskommentar: Vi lever overfladiske liv, hvor tilværelsen bare tilsynelatende er i orden. Under overflaten skjuler det seg falskheter og usikkerhet. Stykket er en utforskning av moderne parforhold og hvordan unge mennesker lever i krysspresset mellom egne forventninger, karriereambisjoner og en eldre generasjon som ikke forstår de unge.

I likhet med det absurde teater innbyr dramaet til en nokså distansert betraktning. Som leser eller seer av dramaet er det vanskelig å fatte særlig sympati for noen av disse karakterene. Man kan lure på hvorfor det ikke bygges opp noen handling som gjør dem mer forståelige. Vi får lite kjennskap til fortiden deres eller hvorfor de oppfører seg så hensynsløst og egoistisk. Verken de misfornøyde hovedrolleskikkelsene eller de surrete og konservative foreldrene kaller på sympatien.

Stykket lar seg ikke lese som en realistisk menneskeskildring. Hovedpersonene opptrer lite realistisk, og derfor er det også vanskelig å leve seg inn i figurene. At to par skulle ha hemmelige affærer med hverandre uten at partnerne fatter noe, er i overkant usannsynlig. At det ene paret stikker av mens de er sammen, virker også helt teoretisk. Personene reagerer ikke på en måte vi ville tro var naturlig når utroskap blir avslørt. Trolig er det heller ikke meningen. Stykket er basert på en modernistisk estetikk hvor figurene ikke skal være realistiske, men heller uttrykk for en posisjon eller situasjon og ikke en psykologisk realistisk menneskeskildring.

Når man ser dette dramaet i dag, er det lettest å legge merke til det teatralisk unaturlige i skuespillernes dialoger. Mens scenografien og kulissene er klart realistisk, er skuespillerne overdrevent kunstige *overfor* hverandre. Det er vanskelig å forestille seg at dette skal være en kikk inn i en vanlig norsk stue på 1960- eller 1970-tallet. Det som skurrer mest, er kanskje dialogen. Ofte går dialogen temmelig anstrengt mellom deltagerne, og det er klart at ingen av gjestene har særlig lyst til å være der, men snakker ut i luften uten at de andre svarer eller kommenterer det som blir sagt. Slik arter for eksempel dialogen seg under det innledende middagsselskapet:

Meretes mor: Hvor har du gjort av Thomas da, Mettemor?

Merete: Men er han ikke her da? (*Roper*) Tom!

Thomas' mor: Thomas kommer nok.

Meretes far: Det var dengang agenturene så å si hang på trær ... gode agenturer ...

Thomas' far: (*til et bilde, til seg selv*) ... Ikke et mukkk. Jeg skjønner faktisk ikke et mukkk (*tenker seg om*) ...plukk! Nei, mukkk! Ikke det plukk skjønner jeg.

Thomas' mor: Han har vel ikke for meget å gjøre om dagen?

Meretes mor: (*vennlig*) Hvem?

Merete: Nei ... jeg tror ikke det.

(Udnæs 1976, 14)

Henning H. Wærp peker på at det unaturlige i dialogen er typisk for Udnæs som forfatter. Det er nesten som om personene hos Udnæs alle lider av afasi, med en kortidshukommelse som ikke strekker seg ut over øyeblikket de selv ytrer noe (Wærp 1997, 213). Men dette er neppe tilfeldig: Stykket setter søkelys på hvordan moderne samtaler ofte er overfladiske og uten reell dialog. Teaterhistorisk kan vi se kontrasten til Ibsen-tradisjonen her. Dialogen mellom to mennesker i det realistiske dramaet er en bærebjelke i jakten på sannheten. Slike «dualoger», ofte preget av intime bekjennelser og innrømmelser, tømmes imidlertid for reelt innhold i mer moderne dramaformer og nærmer seg enetalen eller solipsismen, hevder Andrew Kennedy (1983).

Personene kan også plutselig – og uten å varsle samtalepartneren – skifte tema, som for eksempel her fra *Symptomer*:

Wenche: Eller holde kjeft. Har du forresten lagt merke til hvor diskret jeg er?

Chris: Diskret?

Wenche: Jeg spør aldri deg om hvem du snakker med, møter ...

Chris: Jeg synes forresten du skal ta den røde.

Wenche: Den røde hva?

Chris: Kjolen!

(Udnæs 1976, 30)

Symptomer er også preget av fjernsynet som medium. Stykket er inndelt i en rekke nummererte «sekvenser» fra 1 til 32, det vil si små, korte scener. I motsetning til et tradisjonelt sceneteater, hvor slike raske sceneskift ville virket masete og vært teknisk vanskelige å få til, flyter dette godt i Udnæs' stykke, selv om tempoet er høyere. En del av sekvensene er markert med «film», som altså angir at det her skal settes inn «taus» film, det vil si scener med bilkjøring, oversiktsbilder av gater

osv., slik at grensen mellom film og fjernsynsfilm blir mer flytende. I NRK-opptakningen er vi også langt fra et filmet teater. Skuespillerne snakker ofte inn i veggen, mot et speil eller ut i luften, og det er tydelig at bildene er viktige, ikke bare dialogen. *Symptomer* er Sverre Udnæs' første arbeid innenfor det som skulle bli hans viktigste tematikk som dramatiker: krisen i middelklassefamilien. Her er han på linje med Danmarks store fjernsynsdramaforfatter Leif Panduro (1923–1977), som også undersøkte samtidens familieliv, men oftere med humor og satire.

Det meste som er skrevet om Udnæs' forfatterskap, lar *Aske* stå i sentrum. De fleste mener at *Aske* er Udnæs' beste verk, selv om det med sin actionfylte handling ikke er helt karakteristisk for ham som forfatter. Per Thomas Andersen kaller det i *Norsk litteraturhistorie* (2012) for Udnæs' «mesterverk» og leser det i lys av aktuelle generasjonskonflikter i det norske samfunnet. Sammen med Dag Solstads *Arild Asnes 1970* (1971) mener han at *Aske* er et stykke som forteller svært mye om det kulturelle klimaet i perioden. Til tross for dette har stykket bare blitt satt opp én eneste gang, nemlig i Fjernsynsteatret i 1973, med Wenche Foss og Jørn Ording i rollene som Cecilie og Daniel og med Udnæs selv som regissør.

Stykket har en svært dramatisk ytre handling: Et middelaldrende ektepar, Daniel og Cecilie, har en sønn som ikke lenger er hjemme, og det er ikke klart hva som har skjedd med ham. Kommunikasjonen mellom ektefellene går dårlig, og det er tydelig at Cecilie har vansker med å mestre hverdagen. Det er åpenbart at ekteskapet ikke fungerer særlig bra – og heller ikke har gjort det tidligere. For eksempel sier Daniel: «I fem og tyve år har jeg sagt at jeg ikke liker hårdkokte egg ...» Det snakkes også om at Cecilie har problemer med «nervene».

Etter at Daniel har dratt på jobb, tar fire av musikervennene til sønnen seg inn hos Cecilie. De oppfører seg truende, og to av dem, Jo og Stella, terroriserer Cecilie. Vi får også vite at inntrengerne selv har hatt en sjokkerende opplevelse ved at en ung jente har dødd av en overdose.

Når Daniel kommer hjem igjen, slår handlingen plutselig helt om: Daniel henter en pistol fra en skuff, og tre av inntrengerne blir drept i løpet av få timer. Den siste, Allan, unnslipper ved å rømme ut av et knust vindu. Avslutningen er uhyggelig, og stykket slutter ved at musikken fryses til et stigende skrik, ikke ulikt Ionescos *Stolene*.

Er det foreldrenes hevn over vennene som har ført sønnen bort fra en trygg tilværelse og over i et farlig ungdomsmiljø? Slik kan det i alle fall se ut. Blant andre gjør Jan Erik Vold denne tolkningen og ser stykket som et kammerspill hvor det velstående borgerparet hevner seg dødelig på musikervennene fordi sønnen har forsvunnet i narkotikabruk. Henning H. Wærp (1997) mener derimot at stykket ikke har noen helt klar sammenheng eller indre logikk. At sønnen til Cecilie og

Daniel er borte, er ikke nødvendigvis årsaken til at de tar livet av vennene hans til slutt. Han poengterer også at drapene er underlig underspilt i plotet og relativt usynlige i teksten. Jorunn Hareide (2004) foreslår at kanskje Cecilie har drept sin egen sønn og deretter mistet taket på virkeligheten – og at hennes drap på Jo er en skjult gjentakelse av drapet på sønnen. De ulike tolkningene viser uansett det åpne og ufortolkede i *Aske* og bekrefter at stykket mer hører hjemme i den modernistiske tradisjonen og mindre i den avslørende Ibsen-tradisjonen.

Trivielle utsagn blir stadig brukt for å bryte av ethvert forsøk på å snakke om alvorlige ting. «Jeg spiser!» sier Daniel når Cecilie forsøker å la samtalen bli litt mer alvorlig, mens Cecilie sier «Mer kaffe?» og «Vil du ha mer kaffe?» når Daniel forsøker å ta opp hennes situasjon. Når Jo gir Cecilie komplimenter for utseendet, sier hun «Fikk du noe mat, Jo?», men Jo bare fortsetter: «Hendene dine, Cecilie. Jeg kan kjenne hendene dine ...» Og Cecilie forsøker fortvilt å avbryte: «Vi har noe kylling i kjøleskapet, tror jeg» (Udnæs 1976, 69). Dette er typisk for det absurde dramaet: Hverdagsspråket blir brukt til å hindre dialog. Dette er karakteristisk for en metode Harold Pinter brukte:

«I feel that instead of any inability to communicate», he [Harold Pinter] told one interviewer, «there is a deliberate evasion of communication. Communication itself between people is so frightening that rather than do that there is continual cross-talk, a continual talking about other things rather than what is at the root of their relationship.»

(Wager 1969, 140)

Forskjellen mellom Ibsen-tradisjonen, hvor alle utsagn er viktige og meningsbærende, og *Aske*, som er fylt med så mye tomprat, kunne knapt vært større. Jorunn Steensnæs (2002) legger i sin hovedoppgave også vekt på tilknytningen til det absurde teater og trekker særlig frem kommunikasjonssammenbruddene som en markør.

Personenes identitet er også mer flytende enn vi er vant til i mer realistisk teater. Slik stykket utvikler seg, er det vanskelig å se dem som psykologisk troverdige personer. De blir også kalt ulike ting i løpet av stykket. Cecilie blir kalt «Doris» (et tidstypisk uttrykk for en overfladisk pyntedokke), mens Daniel får titlene «kameraten», «Marlon», «herr 'skinkeboks'», «herr kjøtteksperten», «dilletant» og «slakter».

Aske benytter TV-mediets virkemidler på en måte som bygger opp under en antirealistisk forståelse av stykket. Særlig benyttes mulighetene til å skape en uhyggelig stemning gjennom klipprytme, lyd og kameraføring. I starten zoomer

kameraet inn mot det svært øde og isolerte huset som er åsted for handlingen. Landskapet fremstår mer som et symbolsk miljø enn egentlig realistisk. Deretter vises plutselig tittelen «ASKE» i kjempestore bokstaver på skjermen, tonesatt av høy og voldsom musikk som går over i disharmoniske, skjærende fløytelyder.

Også stykkets struktur er formet av TV: Dramateksten er i den realistiske dramatradisjon inndelt i «scener», og ikke «sekvenser» slik som i *Symptomer*, men har – som typisk for visuelle medier – mange og raske klipp mellom ulike scener på forskjellige steder i huset. Dramateksten gir også instruksjoner som for et filmmanus, med huset i silhuett i et ørkenaktig landskap mens kamera kjøres mot huset. I stykket har teksten instruksjoner for hvordan kamera skal bevege seg, og regiinstruksjoner for hvordan skuespillerne skal bevege seg i forhold til kamera, slik som «*off-screen*», «*går forbi kamera*» eller «*Daniel reiser seg fra bordet. Går ut av bildet. Kamera holder den tomme stolen*» (Udnæs 1976, 62). I oppsetningen i Fjernsynsteatret holdes ofte bildet lenge på samme person, også når personene ikke sier eller gjør noe. Selv om dette kan virke litt kjedelig og stillestående for dagens seere, gir det også en egenartet nerve. Karakterenes blikk og gester blir liksom ladet med ekstra betydning gjennom kameraføringen og stykkets langsomhet. Det er som om tregheten ønsker å vise oss noe særlig viktig og betydningsfullt, men for oss seere kan det være uklart hva det egentlig er. Seerne blir nødt til å stille spørsmål og selv være aktive i fortolkningen.

I Fjernsynsteatret-oppsetningen er skuespillerne kledd opp på en måte som understreker deres borgerlighet: Cecilie har på en luksuriøs nattkjole, mens Daniel sitter i stram dress til frokost og har på solbriller inne. Påkledningen gir et litt urealistisk preg som blir forsterket av huset for øvrig: Tomme korridorer og mørke, ukoselige rom gir inntrykk av et liv uten kjærlighet. Scenografien har mye til felles med det typiske øde landskapet i det absurde teater. Iblant filmer kamera inn på ekteparet gjennom en sprukken rute, som for å understreke det disharmoniske i ekteskapet.

Tittelen *Aske* antyder åpenbart noe nedbrent, ødelagt og ufruktbart. Jan Erik Vold leser den også politisk: «Hele stykket *Aske* er så klart Udnæs' påstand om at samfunnet brenner: den gamle verden er brent ned, det den har tilbake av glør bruker den til å hindre at noen ny verden skal vokse fram» (Vold 1999, 279). Stykket er utvilsomt dystopisk og samfunnskritisk og iscenesetter møtet mellom en konservativ og innelukket foreldregenerasjon og en ungdomsgenerasjon uten mål og retning. Ungdommene som bryter seg inn, fremstilles ikke som typisk politisk venstreorienterte, men mer som bærere av en generell opprørs- og bohèmeideologi uten andre verdier enn frihetsslengsel, musikkinteresse og destruktivitet. For eksempel karakteriserer Jo kameraten Allan på denne måten: «Allan tilhører den

typen som ikke veit noe som helst. Ja uten om hornet sitt da» (Udnæs 1976, 67). Selv om ungdommene åpenbart har tilknytning til et narkotikamiljø, er det ikke dette som preger dem. I stedet er det Cecilie som er avhengig av piller for å få hverdagen til å gå rundt. Avslutningen, der bohemungdommene blir drept av borgerskapet, er neppe mulig å lese som stykkets «budskap». Det er mer snakk om to livsformer som ikke kan kommunisere, og stykket blir snarere en fremvisning av mangelen på retning i livet, både for den unge og den gamle generasjonen.

I stykket *Visittid* – det siste i bokutgivelsen fra 1976 – er vi over i en mer tradisjonell familie. Stykket handler om samboerparet William og Lisbeth, Williams eldste datter Karin, svigersønnen Martin og den yngste datteren, Lille Lene, som kommer hjem fra et lengre sykehusopphold. William har et vanskelig forhold til sine to døtre, og Lisbeth strever i sin stemorrolle i familien. Det viser seg at Lene har vært innlagt på psykiatrisk avdeling.¹⁰ Stykket handler om dette ubehagelige møtet i familien, hvor de anstrengte familieforholdene blottlegges. Faren William utvikler seg til en slags tyrann i sitt forsøk på å beskytte døtrene. Stykket har undertittelen «Et genrebilde», som antyder at stykket viser frem noe typisk og vanlig. I teksten til NRK-produksjonen fra 1976 står det også at stykket skildrer en «gjennomsnittsfamilie», og at stykket «skisserer noen mennesker fra en samtidig norsk virkelighet». Stykket er uten formelle illusjonsbrudd og har mange elementer som vi i dag vil forbinde med 1970-tallets sosialrealisme. Familien fremstår som en arbeiderfamilie i språk og uttrykksform, og samtalene dreier seg i starten om hverdagslige ting som arbeid, inntekt, husarbeid og matlaging. Det viser seg raskt at familiestrukturen er full av spenninger: Ikke bare er forholdet mellom samboerne William og Lisbeth anstrengt; datteren Karin er skeptisk til farens nye samboer, og stakkars Lille Lene har ikke greid å bære all den tause uhyggen i hjemmet etter morens død. Så når Lille Lene kommer hjem, blir det virkelig vanskelig.

Visittid er et psykologisk drama som utforsker menneskers relasjoner til hverandre, og menneskelig sårbarhet er et tydelig tema. Stykket ligger formelt sett nærmere Ibsen-tradisjonen enn de fleste andre stykkene Udnæs skrev. Dersom noe kan kalles eksperimentelt i stykket, må det være tematiseringen av kommunikasjon. Den tause og innesluttede William gjør enhver samtale langsom og problematisk. Men også de andre karakterene sliter med å uttrykke seg. «Vi må da kunne snakke sammen» og «Jeg bare spurte», sier Karin, men vi skjønner at det ligger mye mer under når hun nærmest forhører Lisbeth om hennes forhold til faren. Hun forsøker også å presse frem svar om deres erotiske samliv fra den pinlig berørte

10. Udnæs skulle senere ta opp situasjonen til psykiatriske pasienter i stykket *Vinger* (1981).

Lisbeth. Mye av dialogen i stykket handler om å få den andre til å si noe han eller hun egentlig ikke vil. Det kommer etter hvert frem at Lille Lene nærmest har brutt sammen under de vanskelige kommunikasjonsforholdene i hjemmet, men nå er hun bedre. Nå tåler hun at det er stille, forteller hun, selv om det fortsatt er «vanskelig med ord og meninger og sånn». Det er vanskelig å få henne til å bli med på de andres språkspill, og hun gjør narr av de stive formuleringene og «den meningsløse pratinga». Søsteren Karin bønnfaller henne om å bli med i samtalen: «Ikke vær så vanskelig! Vær så snill! Hører du hva jeg sier? Lille Lene?» (Udnæs 1976, 137).

Tittelen *Visittid* antyder at vi befinner oss innenfor institusjonenes språklige register. Men det er jo ikke «pasienten» Lille Lene som blir besøkt på sykehuset, men *familien* som får besøk. Indirekte stilles det spørsmål ved rollen som «syk» og «frisk». Kanskje er det selve familien som er syk? Stykket kan leses som kritikk av det klaustrofobiske i familiesituasjonen, mangelen på kommunikasjon og fortielse av spenninger.

Samtalene er ellers inspirert av mye hverdagslig, overfladisk prat, som om det gjelder å dekke over den ubehagelige stemningen mellom personene. «Skal vi ikke spise litt?», sier Lisbeth flere ganger, og blir aldri ferdig med å minne om lammefrikasseen hun har lagd, eller med å tilby øl og kaffe. I den absurde dramatradisjonen blir dette ofte kalt «happy talk», altså prat som bare fyller opp tiden og stillheten og ikke har noen egentlig mening, annet enn å forsøke å døyve noe ubehagelig. Særlig går dialogen mellom samboerparet William og Lisbeth tregt og hakkete. De misforstår hverandre, roper spørsmål til hverandre fra forskjellige rom i leiligheten og ber stadig om presiseringer og utdypninger. Hos den mer utpekulerte datteren Karin ligger det ofte noe bak enhver kommentar, og når hun later som om hun snakker om klær, utseende og mat, handler det egentlig om noe annet. Lille Lene er den eneste som forsøker å problematisere måten de snakker på:

Lille Lene: At det er vanskelig med ord og meninger og sånn. Syns du det?

Karin: (*usikker*) Nei, hvordan det?

Lille Lene: Når jeg sa «takk i like måte», så ble du forundra hva? Akkurat som om du ikke hadde venta at noen skulle snakke til deg liksom.

Karin: (*tålmodig*) All right! All right!

(*Pause*)

Karin: (*skifter emne*) Hyggelig å se deg!

Lille Lene: I like måte!

Karin: Hva ... (*liten latter*) Å ja!

Lille Lene: Nå skjønner du det hva? «Goddag» og «hyggelig å se deg» og alt det der ... også svarer du eller de andre; «Takk i like måte» eller ...

(Udnæs 1976, 136)

Stykket selv tematiserer hvordan ordene dekker over virkelige følelser og blir en nærmest metaspråklig kommentar. Det er neppe tilfeldig at det nettopp er Lille Lene som kommenterer slike språklige overfladiskheter: Hun er åpenbart den mest sensitive for hvordan familien stadig dekker over vanskelige følelser med likegyldig prat. Men mot slutten synes *Visittid* å munne ut i en resignert eksistentia-
sialistisk dialog som i alle fall oppleves som ekte og autentisk:

Lille Lene: (*rolig – langsomt*) Hva skal vi med dette livet, Lisbeth?

Lisbeth: (*lavt*) Med livet ...?

Lille Lene: Ja ... hva skal vi med det?

(*Pause*)

Lisbeth: Jeg veit ikke, ungen min ... veit ikke ...

(Udnæs 1976, 159)

De to kanskje mest usikre personene i stykket nærmer seg hverandre her i et møte som oppleves som oppriktig. Slutten er likevel uten egentlig håp. Det har tidligere i stykket blitt antydnet at Lille Lene vil ta sitt eget liv når hun drar bort fra familien, og denne slutten styrker en slik tolkning. Stykket gir ingen trøst eller antydninger om forsoning: Livet er meningsløst.

AVSLUTNING

Hva var det som muliggjorde Sverre Udnæs' dramatikk? I hvilke sammenhenger kan hans stykker forstås? Det har jeg forsøkt å se nærmere på i denne artikkelen. Jeg har pekt på at Udnæs var en pioner i Norge i å utforske de særegne mulighetene i TV-mediet, og i måten han lot dette prege stykkene sine på. TV-ens lille seerflate og evne til å komme tett på skuespillerne ga egne muligheter til å komme tett på menneskelige følelser og opplevelser. Kamera kunne styre seernes blikk

mot betydningsfulle gester og hendelser. Klippingen gjorde at dramaet kunne veksle raskt mellom ulike steder. Bruken av pauser og stillhet – som vanligvis ble unngått i underholdningsbransjen – ga en særlig intensitet til Udnæs' drama. Stykkene kan sies å videreføre noe av Ibsens titteskapsteater ved at det er hjemmet og familiens problemer som står i sentrum. Men hos Udnæs er ikke stykkene en oppulling av fortiden slik som hos Ibsen – i hans skuespill er scenen et laboratorium hvor menneskelige relasjoner undersøkes.

Samtidig var Udnæs flasket opp med Fjernsynsteatrets høye kunstneriske ambisjoner og internasjonale avantgardisme. Kunsten med stor K skulle også ha en plass i massemediet fjernsynet. NRKs vektlegging av internasjonal modernisme banet dermed veien for Sverre Udnæs' dramatikk. De eksistensielle tematikkene, mangelen på tydelige hovedpersoner, de abstrakte omgivelsene og kommunikasjonsproblemene er bare noen trekk han har hentet fra absurdismen. I intervjuene med Jan Erik Vold ser vi at hans tanker om drama var forankret i modernismens originalitetstenkning. Publikum burde utfordres, ikke undervurderes. Stykkene skulle ikke være for tydelige og enkle å forstå; publikum skulle få lov til «å oppleve ting selv» (Vold 1999, 273).

Det er riktig å si at det etter Ibsen ble litt stille i norsk dramatikk. Ibsen hadde skapt en nasjonal forventning om hva dramatikk skulle være, som det var vanskelig å overgå eller bryte med. Selv om både Nordahl Grieg og Jens Bjørneboe skrev nyskapende stykker, er Sverre Udnæs den viktigste dramatikerens i Norge frem til 1980-tallet. Udnæs' stykker – særlig *Symptomer*, *Aske* og *Visittid* – er viktige bidrag til fornyelsen av norsk dramatikk. Han var utvilsomt en mørk og pessimistisk forfatter, men samtidig nyskapende i måten han brukte replikker og TV-mediet på.

BIBLIOGRAFI

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Arntzen, Knut Ove. 1998. «Cecilie Løveid og ny dramaturgi. Et vendepunkt i ny norsk dramatikk og teater, eksemplifisert med *Balansedame* ved Den Nationale Scene i 1986.» I Merete Morken Andersen (red.) *Livsritualer. En bok om Cecilie Løveids dramatikk*, 56–67. Oslo: Gyldendal.
- Dahl, Hans Fredrik mfl. 1996. *Kinoens mørke, fjernsynets lys: levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal.
- Eide, Camilla Juell. 1997. *Et medium søker sin form: Arild Brinchmann og Fjernsynsteatret*. Oslo: Norges forskningsråd.
- Esslin, Martin. 1968. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin.

- Hofseth, Anders. 2015. «Slik vekket NRK publikums vrede på 1960-tallet.» NRKbeta. Åpnet 11. mars 2019. <https://nrkbeta.no/2015/10/17/slik-vekket-nrk-publikums-vrede-pa-1960-tallet/>.
- Iversen, Gunnar. 2002. «Den glemte fornyer». *Rushprint*, 37 (1): 34–37.
- Kennedy, Andrew K. 1983. *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rottem, Øystein. 1996. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigstiden. Fra Brekke til Mehren*. Oslo: Cappelen.
- Sejersted, Jørgen. 1998. «Spenningsforhold i dramatikken til Sverre Udnæs». *Nordica Bergensia*, 17: 14–28.
- Steensnæs, Jorunn. 2002. «Adjø, herr 'skinkeboks'!»: Sverre Udnæs' drama Aske sett i lys av absurdistisk dramateori. Universitetet i Oslo, hovedoppgave i nordisk litteratur.
- Sverre Udnæs – dramatiker for vår tid. 1998. NRK TV. Åpnet 30. januar 2019. <https://tv.nrk.no/program/fkur10000197/sverre-udnaes-dramatiker-for-vaar-tid>.
- Udnæs, Sverre. 1976. *Tre TV-spill*. Oslo: Gyldendal.
- . 1977. *Vinger. Spill i to akter*. Oslo: Nasjonalteateret.
- . 1978. *Kollisjonen: med forfatterens reginotater*. Oslo: Gyldendal.
- . 1988. *Dramatikk 1964–1982*. Redigert av Jan Erik Vold. Oslo: Gyldendal.
- . 1989 *Dramatikk 1971–1979*. Redigert av Jan Erik Vold. Oslo: Gyldendal.
- Vold, Jan Erik. 1999. «Sverre Udnæs, dramatiker». I *Tydelig 33 (Essays 1965–1998)*. Oslo: Gyldendal.
- Wager, Walter H. 1969. «Harold Pinter.» I *The Playwright Speak*. London: Prentice Hall.
- Wærp, Henning H. 1997. «Sverre Udnæs' dramatikk». I Hans H. Skei og Einar Vannebo: *Norsk litterær årbok: 1997*, 207–224. Oslo: Samlaget.
- Williams, Raymond. 1974. *Television. Technology and Cultural Form*. London: Fontana press.
- Ørjasæter, Jo. 1994. *Fjernsynsteatret – til glede og forargelse*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Marie Takvams lyriske drabantbyliv

SAMMENDRAG Artikkelen drøfter utviklingen i Marie Takvams lyrikk med vekt på betydningen av stedet, særlig drabantbyen. Artikkelen hevder at dreiningen i forfatterskapet fra en vitalistisk sentrallyrikk til en mer kritisk modernisme kan knyttes til stedets betydning. Erfaringene fra en isolert tilværelse i drabantbyen preger både tematikk og form i de senere diktene. Artikkelen hevder at Takvam ikke bare baserer sine dikt på egne erfaringer, men også gir stemme til viktige utviklingstrekk i Etterkrigs-Norge.

NØKKEWORD Sted | drabantby | vitalisme | isolasjon | kritisk modernisme

SUMMARY The article discusses the changes in Marie Takvam's poetry, emphasizing the importance of place, especially the experience of living in a suburban environment. Takvam's poetry evolves from vitalist impulses towards a more critical modernist form in the 1960s. The article claims this shift can primarily be linked to the experience of place. The experience of an isolated existence in the suburban environment characterizes both theme and form in the later poems. However, Takvam not only describes her own experiences but gives voice to significant historical developments in post-war Norway.

KEYWORDS Place | suburban | vitalism | isolation | critical modernism

Ikke mange forfatterskap forteller historien om moderniseringen av Norge som Marie Takvams (1926–2008). Hennes dikt tegner opp en indre norgeshistorie av sentrale historiske erfaringer som flytting, frigjøring, urbanitet og desillusjon. Særlig demonstrerer forfatterskapet hvordan steder og omgivelser er identitets-skapende, men også fremmedgjørende og isolerende. Takvams lyrikk er ofte blitt lest som personlige tekster om hennes egne erfaringer, men de skildrer også bredere moderniseringsprosesser, flytting fra bygd til by, om urbanisering og fremmedgjøring i det fremvoksende Velferds-Norge.

Jeg ser Takvam som en undervurdert lyriker, som utviklet seg mye fra debuten *Dåp under sju stjerner* i 1952 og frem til hennes siste diktsamling, *Rognebær*, i

1990. Mens den tidlige diktningen hennes sto i en vitalistisk tradisjon med vekt på forholdet mellom individ, kropp og natur, ble tematikken på 1960- og 1970-tallet gradvis mer samfunnskritisk, samtidig som formen ble mer eksperimenterende. I litteraturhistorien har hun imidlertid primært blitt identifisert med sine tidlige dikt, til tross for at hennes skildringer fra drabantbyen og av en passiviserende kvinne-rolle bærer i seg en samfunnskritikk som var svært aktuell i samtiden. Illustrerende er diktet «Norge» fra diktsamlingen *Brød og tran* i 1969. Her introduseres en tematikk som skulle bli sentral i den sene lyrikken hennes, nemlig de fremmedgjørende konsekvensene av et standardisert bomiljø:

Folket kjem frå fjella og fjordane –
 levrar seg saman, glir inn i åtti
 kvadratmeter
 blir forma til brikettar så godt det
 lar seg gjere med slikt materiale.¹

I samme dikt skriver hun for eksempel om «ekteskap sammenpressa med betong» og peker på sammenhengen mellom bomiljø og forholdet mellom mennesker.

Takvams språkliggjøring av denne tematikken – identitetstapet og begrensningen av livsmuligheter – fortjener en nærmere utforskning, fordi den gir et annerledes og mer nyansert bilde av moderniseringsprosessene i Norge etter 1945 enn hva vi finner i vanlige historiske fremstillinger. Den nye hverdagen i drabantbyene var ikke bare frigjørende. Mottagelsen av diktene hennes viser imidlertid at erfaringen av isolasjon og hverdagsliv er blitt sett som en del av Takvams «kvinnelyrikk», som om den bare tilhørte privatsfæren. Men Takvams lyrikk er ikke bare biografiske uttrykk for en «kvinneverden», men også kunstneriske bearbejdingar av modernitetserfaringer som angikk langt flere enn henne, og som også har relevans for dagens lesere. Artikkelen vil presentere forfatterskapet gjennom en stedlig optikk og vise hvordan forholdet mellom tekst og sted er knyttet sammen. Særlig skal vi se nærmere på hvordan lyrikken fra 1965 og frem til slutten på 1980-tallet fremstiller bomiljø og hverdagsliv.

1. Der hvor ikke annet er nevnt, er sitatene fra Takvams lyrikk hentet fra *Dikt i samling* (Takvam, 2004).

OM TAKVAMS FORFATTERSKAP. FRA «LYRISK DAMEPRAT» TIL «RUMPEFEIDEN»

Marie Takvam ga ut ti diktsamlinger over hele 40 år. Hun er definitivt mest kjent som lyriker, men utga også to romaner,² et hørespill, et skuespill og en barnebok. I en lang periode bidro hun også i NRK Radio med programmer for barn (blant annet som programleder for *Barnetimen for de minste*). På 1970-tallet ble hun regnet som en de viktigste lyrikerne i Norge, og på 1980- og 1990-tallet mottok hun flere priser for sitt forfatterskap (Doblougprisen i 1983, Nynorsk litteraturpris i 1997 og Melsom-prisen i 1998 for *Dikt i samling*).³

Takvams lyriske forfatterskap kan ses som todelt. I den første delen fremstår lyrikken mer som tradisjonsbundet, ofte med vitalistiske impulser, og med kjærlighet og natur som viktige tematikker. I denne delen av forfatterskapet var hun inspirert av andre, samtidige lyrikere som Aslaug Vaa og Halldis Moren Vesaas. Når jeg i dag leser forfatterskapet, er det lett å merke at tonen og tematikkene fra og med samlingen *Merke etter liv* (1962) blir mer konkrete, kritiske og utforskende. Diktene munner sjeldnere ut i en slags harmoni eller helhet, men blir stående som motsetningsfylte og ufortolkede. Denne todelingen er likevel ikke helt skarp – ofte finner vi natur- og kroppstematikk også i det senere forfatterskapet, men tendensen er likevel tydelig.

Takvams tekster har gradvis fått mindre oppmerksomhet etter som årene har gått. Den fallende interessen for forfatterskapet ser vi særlig i litteraturhistoriene. *Norges litteraturhistorie* beskriver bare den første delen av hennes forfatterskap, oppsummerer den siste delen til å handle om «problematisk kjærlighet» og plasserer henne kort som en av «opprørslyrikerne under den nye feminismen», som utviklet seg i en helt annen retning enn den «kjærlighetshungrende debutanten» (Rottem 1996, 525). Dette må sies å være en svært lite dekkende beskrivelse av den sene Takvam, og oppsummeringen skjuler både utviklingen i det lyriske språket og de spesifikke erfaringene hun skriver om.

Også *Norsk litteraturhistorie* går raskt forbi Marie Takvam i sin fremstilling: Etter en kort introduksjon og et lite diktutdrag konkluderes det med at hun ble en forløper for 1970-tallets kvinnelitteratur (Andersen 2012, 458).

I *Nordisk kvindelitteraturhistorie* nevnes imidlertid Takvams senere lyrikk litt mer utfyllende, blant annet hennes skildringer av forstadshusmorens pendeltilværelse mellom leiligheten og supermarkedet, opplevelsen av maktesløshet og tvil til

2. *Dansaren* (1975) handler om kjærlighet og komplisert seksualitet, mens *Brevet til Alexandra* (1981) handler om kvinner i klimakteriet.

3. Flere opplysninger om Marie Takvams liv finnes i *Norsk biografisk leksikon*. I tillegg har H.H. Skei en fin artikkel om «Marie Takvams lyriske diktning i vokster og utfalding» (Skei 2002).

frigjøringsprosjektet (Møller Jensen 1997, 56). I *Norsk kvinnelitteraturhistorie* sies det at hun «ofte tok utgangspunkt i motiver hentet fra et trivielt, kvinnelig hverdagsliv» (Engelstad et al. 1990, 44). Det kan derfor være nødvendig med et nytt blikk på forfatterskapet: Ligger det noe mer i de «trivielle» skildringene fra hverdagslivet? Kanskje er hennes skildringer av hjemmet og hverdagen faktisk noen skildringer av viktige moderniseringsprosesser i Etterkrigs-Norge?

Marie Takvam kom fra Hjørundfjorden på Sunnmøre. Hun het opprinnelig Marie Ragnhild Skylstad, men tok, som skikken var, ektemannen Johannes Takvams etternavn da de giftet seg i 1950. Hun debuterte som lyriker i 1952 med samlingen *Dåp under sju stjerner*. *VG* omtalte henne som den «mørkhårede og sjarmerende Marie Takvam», og mottagelsen var overveiende positiv. Flere aviser, som *Dagningen*, understreket hennes tilhørighet til Sunnmøre og at hun var «oppvakse på ein gard i Hjørungfjord».

Påfallende mange var opptatt av forfatteren selv. André Bjerke lurer i sin anmeldelse i *Aftenposten* på om boken er av like høy kvalitet som forfatterens utseende: «Forfatterinnen er pen – allerede det lover godt. Holder nå boken hva bildet lover? Ja og nei. Mest nei, dessverre. Der hvor den lille diktsamlingen er best, viser den de samme kvalitetene som man kan lese ut av portrettet» (*Aftenposten*, 7.11.1952).

Flere har kommentert Paal Brekkes noe nedlatende anmeldelse. Han er positiv til Takvams diktsamling, men omtaler den bare fire år yngre Takvam som «et rikt menneske, et ganske ungt menneske som selv i dag våger å tro på livet» (*Dagbladet*, 21.10.1952).⁴

Arbeiderbladets Odd Solumsmoen tar likevel kaka i nedlatenhet. Han skriver under tittelen «Mye glimmer, mindre gull» at diktene er skrevet av «en pen, ung dame», men er kritisk fordi «[h]un er – kjælen og yndig – ganske utenfor stoffet». Han sammenligner henne med to andre debutanter og skriver at han «til min forbauselse oppdaget at både Herdis Schiongs og Karin Bangs tidligere rekorder i lyrisk dameprat i år tangeres av Marie Takvam» (*Arbeiderbladet*, 21.10.1952).

Det bør i rettferdighetens navn påpekes at kritikerne ikke *utelukkende* var opptatt av hennes utseende. Flere gir også treffende og innsiktsfulle kommentarer til debutsamlingen. Kanskje var nok kritikerne også noe skeptiske til den tradisjo-

4. Dette påpekes både av Unni Langås i «Merke etter liv – retorikk og kropp i Marie Takvams lyrikk» (Langås 2001) og av Henning Hagerup og Torunn Borge i etterordet til *Dikt i samling* (Takvam 2004). Borge og Hagerup påpeker også det pussige ved at Brekke blir så glad av diktene i *Dåp under sju stjerner*: «Om man ser nærmere på titteldiktet eller samlingens kretsing rundt kjærlighet og oppløsning, metafysiske anslag og identifikasjon med mennesker som sulter eller lider andre overtramp, kan det betraktes som en resepsjonsgåte hvordan Paal Brekke i -52 først og fremst kunne bli glad av å lese denne boken» (Borge & Hagerup 2004, 275)

nelle formen og tematikken i Takvams dikt. For det er ingen tvil om at *Dåp under sju stjerner* fulgte nokså velkjente spor i norsk lyrikk. Samlingen er preget av et romantisk, høystemt og abstrakt språk som også i dag kan oppleves som tidstypisk. Både debuten og de påfølgende samlingene *Syngende kjelder* (1954) og *Signal* (1959) fremstår som tradisjonelle og knyttet til et sentrallyrisk bilde- og formspråk. Flere dikt handler om forventninger til mors- og familielykke og innbyr til en biografisk lesning av den 25-årige debutanten.

I en fin oversiktsartikkel ser Eldrid Lunden (1982) disse tre første samlingene i sammenheng og knytter dem til 1950-tallet som epoke. Hun peker på at det går et skille i forfatterskapet med samlingen *Merke etter liv* (1962), som i norsk sammenheng er et tidlig litterært uttrykk for den voksende kjønnsrollebevisstheten og reflekterende tenkningen omkring livsmuligheter og rettferdighet for kvinner. I dikt som «Ei mor er ferdig med si gjerning» og «Det glade raseri» finner vi engasjerte skildringer av kvinneliv som skulle bli mer utbredt på 1970-tallet. Disse diktene peker tematisk fremover mot de senere samlingene *Mosaikk i lys* (1965), *Brød og tran* (1969), *Auger, hender* (1975), *Falle og reise seg att* (1980), *Aldrande drabantby* (1987) og *Rognebær* (1990). Lunden noterer i sin beskrivelse av Takvams lyrikk:

Frå og med denne boka [*Merke etter liv*] blir tempoet skrudd opp, engasjementet blir sterkare, bileta skarpere i kanten, og motivvalet vender seg nå oftast bort frå dei fordøymde traktene som 1950-tals-dikta helst var henta frå. Det er dei nære og konkrete realitetane som nå i større grad får kome til orde.

(Lunden 1982, 33)

Forfatterskapet er også et eksempel på utviklingen av en ny offentlighet. Som nevnt ble Takvam helt fra debuten i 1952 gjort til gjenstand for en biografisk lesning. Det er ikke uten grunn: Takvam skrev dikt om kvinnelige erfaringer og de ulike fasene i livet som hun selv gikk gjennom. Og mange av diktene handler åpenbart om egne erfaringer. Det er stort sett den samme stemmen som kommer til orde i diktene. Erfaringene det skrives om, har nokså lik horisont eller perspektiv på verden, nemlig et perspektiv man kan forestille seg samsvarer med Marie Takvams. Dette har gjort at mange kritikere har vurdert tekstene hennes som private og dermed uinteressante.

Et eksempel på «privatiseringen» av Takvam skjedde i forbindelse med hennes rolle i Vibeke Løkkebergs film *Åpenbaringen* (1977) og den mediediskusjonen som utspilte seg etterpå, den såkalte *rumpefeiden*.⁵ Ifølge Løkkeberg var filmens

5. Ordspillet «rumpefeiden» viser til en periode av Henrik Wergeland og Johan Sebastian Welhavs krangler på starten av 1830-tallet, den såkalte *stumpefeiden*.

ambisjon å vise hvilke muligheter en 50 år gammel kvinne hadde til å komme seg ut i arbeidslivet etter å ha vært hjemme med barna i mange år. Mannen er utro, og kvinnen forsøker å gjøre seg fri. Filmen fikk en overveiende positiv mottagelse, og Takvam fikk mye ros for sin rolle. I denne filmen ser vi imidlertid en naken, middelaldrende Takvam bakfra, noe som ble for sterk kost for *Dagbladets* mangeårige filmannmelder Arne Hestenes. «Nei til Marie Takvams rumpe» lød overskriften som løp over en hel side. Og i artikkelen sparte han ikke på kruttet: «... la meg bare omgående slå fast at jeg anser den som den enkleste og mest spekulative norske film jeg noensinne har sett» (*Dagbladet*, 19.11.1977). Hestenes uttalte at Løkkeberg «i ly av en 'meningsfylt story', og med forhåndssikring i dagens kjønnsrolledebatt, har laget en høyst middelmådig film, og som tør vekke en viss oppsikt ved effekter som har vært betegnet som 'modige', 'uredde' og gudene må vite hva», og skriver videre: «Filmen blir ikke mer radikal selv om vi ustanselig får demonstrert Marie Takvams amatør rumpe.» Det er nærliggende å se Hestenes' utbrudd som uttrykk for et mannlig blikk som ikke liker det det ser. For eksempel henviser han til «de stadig eksponerte takvamske kilo». Han har ingen forståelse for at Takvam spiller rollefiguren «Inger» i filmen, men viser hele tiden til Marie Takvams egen person.

Hestenes' innlegg utløste en debatt med en rekke deltagere. Selv om noen menn fra kulturlivet, som Kjell Bækkelund og Karl Erik Harr, uttrykte en viss støtte til Hestenes, var det flere som tok avstand fra denne typen personlig og kroppsorientert kritikk. Det er kanskje verd å minne om at debatten fant sted i en periode hvor oppmerksomheten rundt kropp og utseende var tiltagende, der stadig flere så på kroppen som et estetisk objekt som den enkelte selv hadde ansvaret for.

Diskusjonen er på et vis symptomatisk for lesningen av Takvams forfatterskap. Noen ønsket å holde hennes erfaringer og uttrykk borte fra offentligheten. Det kvinnelige og «hjemlige» ble holdt utenfor den større sosiale og politiske sfæren. Men det virker i mange tilfeller reduserende å bare se forfatterskapet i lys av hennes eget liv. I 1981 ble for eksempel romanen *Brevet frå Alexandra* anmeldt i *VG*. Boken handler om en aldrende kvinnes forhold til en ung mann. Tittelen på Tinic Taléns anmeldelse var «Maries skrik etter sex» (*VG*, 30.11.1981). Selv om Takvam – i likhet med de fleste forfattere – utvilsomt brukte eget liv som basis for diktningen, fratar de biografiske lesningene tekstene sin allmenngyldige verdi.

I essayet «Marie Takvam – mellom Bellman og biografien» tar Jan Inge Sørbo klar avstand fra den klare tendensen til biografisk og privatiserende lesning av Takvams bøker:

Marie Takvam, som heile si skrivetid står i eit levande utvekslingsforhold til litterære tekstar og retningar, blir redusert til ei biografisk forteljing om

utviklinga frå vakker ungjente til aldrande kvinne med merke etter liv. Bak slike reduksjonar ligg det mekanismar som knyter kvinner til det spesifikke og menn til det allmenne.

(Sørbø 2004, 120)

For eksempel bør skildringer av kroppen kunne ses på som noe annet enn bare beskrivelser av forfatterens egen kropp. Unni Langås (2001) har undersøkt Takvams forfatterskap i lys av kroppsframstillingar og viser hvordan kroppen er en vedvarende tematikk hos Takvam. Hun sporer utviklingen fra de tidlige kropps-skildringene, med et dels erotisk perspektiv, dels et morsperspektiv, til skildringene av den aldrande kroppen i det senere forfatterskapet. Kroppen er et litterært topos hos Takvam, argumenterer hun, og ikke bare et uttrykk for en privatsfære. Men denne innsatsen for å av-privatisere Takvams lyrikk synes ikke å ha hjulpet. Også mot slutten av livet ble hun karakterisert ut fra sitt utseende: Da Det Norske Teatret i 2002 holdt en festforestilling for Marie Takvam, innledet journalist Bjørn Brøymer i *Aftenposten* (28.1.2002) sin reportasje «Reise med Marie» med ordene «En skjønnhet fra Sunnmøre kom med en diktsamling».

Det er mange, til og med blant hennes støttespillere, som først og fremst har sett henne som en «kvinnelig stemme» i norsk lyrikk. I en artikkel om årets bok i 1980 sier Janneken Øverland i *Arbeiderbladet* (24.12.1980) for eksempel at hun er glad for at hun har lest diktsamlingen *Falle og reise seg att*, fordi den er «velsignet fri for den store mannestilen». Selv om dette åpenbart er ment positivt, kan det virke reduserende for forfatterskapet.

Plasseringen av Takvam som «vitalist» eller «modernist» varierer litt i resepsjonen. Anne-Grethe Svarverud ser i sin hovedfagsavhandling *Merke etter levd liv – eller tekst? En drøfting av kanoniseringsprosesser innenfor den litterære institusjonen med utgangspunkt i Halldis Moren Vesaas, Inger Hagerup og Marie Takvam* (1994) på de i alt 208 anmeldelsene av Takvams utgivelser i perioden 1952 til 1990. Her går det frem at anmeldelsene av Takvams lyrikk er nokså delte i sine vurderinger. Hun peker også på flere faktorer som kan være årsak til dette, blant annet usikkerhet både hos anmelderne og i litteraturhistorieverkene om hvorvidt Takvam bør regnes som modernist eller vitalist.

I dag er det lettere å se at Takvams forfatterskap utvikles i tett dialog med annen lyrikk i perioden: Hun er nokså tradisjonell i form og tematikk i starten av forfatterskapet, men utvikler seg mot en mer konkret lyrikk på 1960-tallet som gjerne kan kalles modernistisk. Selv om hun ikke formelt sett har utfordret lyrikktradisjonen, har hennes diktning vært en del av den allmenne dreiningen mot mer typisk modernistiske motiver og former, som urbanitet, uro og mer tvetydig

billedbruk. Hennes mest originale bidrag til norsk lyrikk er å ha gitt stemme til kvinners livs- og modernitetserfaringer i drabantbyen. Men la oss først se på utgangspunktet – de vitalistisk pregede diktsamlingene fra 1950-tallet.

TRADISJONALISME OG VITALISME I HJØRUNDFJORDEN

De to første diktsamlingene, *Dåp under sju stjerner* (1952) og *Syngjande kjelder* (1954), er formelt og tematisk preget av en tradisjonell norsk lyrikktradisjon. Ikke minst viderefører de den noe eldre vitalistiske impulsen i norsk litteratur. Vi kan derfor først se på disse sidene av Takvams lyrikk, siden det er denne delen av diktningen hun senere er mest kjent for, og siden den utgjør en viktig klangbunn for den siste delen av forfatterskapet.

De to diktsamlingenes tradisjonalisme ligger i både en alderdommelig og høytidelig ordbruk, som «hymne» og «lagnad», og en noe abstrakt skildring av tilværelsen. I diktet «Framtid» hentes de språklige bildene fra en mytisk eller bibelsk fortid:

Høyrer du ordet
som svepeslag mot sviande hud?
Det er verda sitt andedrag,
På kne for ein væpna gud.

Opplevelsen av å være underlagt en streng og straffende gud er ikke særlig frekvent i den tidlige lyrikken. Tvert imot er det dikteriske universet balansert og harmonisk. Naturen er rettferdig og trygg. Noen steder synes diktene å være preget av den norrøne Håvamål-tradisjonen og kan lett leses som etiske imperativer ved å gi råd til et ukjent «du» eller en ny generasjon kvinner. Men det er sjelden noen konkrete gjenstander eller omgivelser i teksten. Derimot finner tekstene sted i et utpreget litterært landskap uten historiske eller geografiske referanser. Flere av tekstene kretser rundt en eller annen form for innvielse eller begynnelse, enten til voksenlivet eller til et forhold mellom mann og kvinne. Et dikt som «Mogning» viser det:

Kallar du deg eit tre
i skogen?
Eg vil flekkje borken av det
og drikkje sevje
som stig or ein
mørk famn.

Lyfte noko
 or tung, våt jord
 høgt mot strålane
 frå ei nær sol.
 Kanskje, kanskje alt i morgon
 kan eg våge
 å strekkje armane mine ut
 som kvite, sterke greiner.

Jeget skriver til «du» som et tre i skogen. Det er som om noe skal begynne i dette diktet og gå inn i en stor livs- og natursammenheng. Beskrivelsen er både kroppslig og sanselig, som om det ligger en skjult og «mørk» seksualitet i subjektet. Kanskje skildres det en slags overgangsrite hvor «jord» forvandles til liv av sola? Denne vektleggingen av jord og sol er så påfallende at den peker mot en vitalistisk livsforståelse.

Vitalismen betegner troen på livet som en selvstendig, mektig kraft utenfor et rasjonelt og naturvitenskapelig verdensbilde. Det handler om et ønske om «å bringe menneskene i kontakt med livskreftene» (Vassenden 2012, 28). Diktningen har gjerne en ambisjon om å reetablere kontakten med allnaturen og minne leserne om forbindelsene mellom individ, kropp og natur. Elementet av vitalistisk forkynelse er ikke unikt for Takvams lyrikk, men en del av den nynorske tradisjonen hun sto i. Blant annet hadde Rasmus Løland formulert et slikt program for diktningen i en artikkel fra 1907:

Eit stykke av livet ikring oss som er synt fram so fritt og sant og ubunde av alle umsyn som forfattaren magtar gjera det. ... eit kunstverk av det slaget som riv oss med, for di diktaren sjølv hev vore heilt med i sitt verk.

(Sitert fra Stegane 1987, 151)

Å vise frem livet, «fritt og sant og ubunde», var altså ambisjonen. Vitalismen var jo ikke en nøye uttenkt eller filosofisk tankekonstruksjon, men det er utvilsomt slike ideer som sto sentralt. Og vi ser tydelige impulser herfra i Takvams to første diktsamlinger. Ord som «sol», «blod» og «livet» antyder en tro på store livs- og natursammenhenger. Titler som «Livet sigrar» og «Kjenner du teiknet for liv?», vektlegging av parforhold, kretsingen rundt «eg og du» og opplevelsen av å være en liten brikke i en stor sammenheng styrker en slik vitalistisk tilknytning. Karakteristisk er kombinasjonen mellom kvinnekropp og natur, som Grønstøl og Langås (2001) har undersøkt ved en gjennomgang av kroppsmotiver i forfatterskapet.

Allerede i det første diktet i debutsamlingen, *Dåp under sju stjerner*, er jegets kropp intimt knyttet til jorda, lufta og havet. «Bringa mi skal kysse vatnet», skriver Takvam, og skildrer sanselig hvordan bølgene vogger håret hennes, og hvordan stjernene ser ned på at hun blir ett med vannet. Lignende motiv ser vi også i samlinga *Signal* (1959): «Jorda vårt moderfang femner oss inn», heter det for eksempel i diktet «Rør mine hender» (Takvam 1959, 12). Også andre steder synes selve jorda å bli identifisert som kvinnen, for eksempel i diktet «Musikk»:

Jorda, den unge kvinne,
 ligg og bivrar.
 Kven har strengene spent?
 Kom du leikande vårvind,
 kom og rør ved ditt instrument!

Ikke bare er kvinnekroppen knyttet til jorda; den fremstår også som passiv og knyttet til reproduksjon og livets evige sirkel. Opplevelsen av å være «fruktsommelig» – altså gravid – er en egen feminin variant av den (ofte) mannlige vitalismen. Diktet kan gjerne leses som en allusjon til Obstfelders «Rugen skjælver», men uten den skamfulle ambivalensen som ligger i Obstfelders dikt. Også andre steder opptrer bildet av kvinnekroppen som en naturkropp, som jo er et kjent topos i norsk lyrikktradisjon. Men hos Takvam er tonen kanskje mer direkte. Jeget er klar for å møte mannen, også erotisk:

Mine bryst er kvite,
 kvite netter som hausten skal fylle.
 Og under hendene dine
 skal tunge aks bylgje på åkeren.

(«Eg vil møte deg»)

Det erotiske dimensjonen fremstilles ikke som noen moralsk eller etisk konflikt med de mange bibelallusjonene som forekommer i flertallet av diktene i *Syn-gjande kjelder* (1954). Det skjer også ved direkte gudsapostrofer: «Å Gud, vi er enno unge!» heter det i «Festduk om morgonen» fra *Signal* (1959). Diktet «Den veldige» munner ut i ordene «Å skapande Ande, / du er den veldige! / Deg vil eg vigje / min dyraste time». Her glir det kroppslige sammen med en vitalistisk naturforståelse av helhet og sammenheng. Også diktet «Er det du, Gud?» fra *Dåp under sju stjerner* (1952) kombinerer den religiøse lengselen med en vitalistisk helhetsdrøm: «Lat meg verte blinda / av ein stor loge!»

Formelt ser vi at Takvam i de tidlige diktsamlingene veksler mellom frie vers og mer bundet metrum, men det blir gradvis flere dikt uten enderim og fast rytme, noe vi skal komme tilbake til senere. Flere av diktene i debutsamlingen kan sies å ha en indre sammenheng seg imellom. Stemmen i diktene fremstår i stor grad som den samme. Hibiskustreet som nevnes i «Nattlig dans», dukker også opp igjen i det påfølgende «Eit trufast tre», nærmest som en slags enjambement mellom diktene. Og i diktet «Til ei eldre kvinne» tematiseres subjektets ungdommelighet, noe som fortsetter i det etterfølgende diktet «Til den allvitande»: «Du kallar meg ung ...», altså en tilnærmet lik utsagnsposisjon.

Stedet er påfallende fraværende i de første samlingene. Tekstene foregår i et univers frikoblet fra tid og sted, og omgivelsene er bare omtalt i generelle termer, som «hav», «skog», «åkeren» eller «fjellet». Men det er tydelig at omgivelsene er rurale, for naturen er den viktigste referansen utenfor jeget selv. Noen steder er bildene knyttet til praktisk gårdsdrift:

Mistrur du grannen
fordi han byggjer
høge gjerde?
Pass betre på geitene dine!

(«Prøv deg sjølv»)

Men stedene er lite konkrete; «gjerde» og «geit» kan like gjerne være bilder på ulike former for stengsler eller eiendeler. Like påfallende er det at i nesten alle diktene gir jeget uttrykk for å føle seg hjemme i verden. Omgivelsene er fortrolige og velkjente. Jegets uro er ikke knyttet til sted, men til overganger i tilværelsen, forholdet til en mann og mulige barn. Livsbanen synes trygg og fastlagt; fremtiden virker forutsigbar. Det å gifte seg med en mann og få barn virker som det naturlige å gjøre.

Henvisningene til det urbane er få i de to første diktsamlingene. Byen eksisterer bare som et uspesifikt sted, uten kjennetegn eller stedsnavn. Slik er det for eksempel i diktet «Regnver i byen», som også skildrer forelskelse og opplevelsen av å eie noe unikt sammen, av å ha en felles hemmelighet i en regntung by. Her går kjæresteparet sammen gjennom regntunge gater: «Vi skal trø på skinande gater / der blodraudt reklamelys / speglar seg i søla som flyt over asfalten.» Selv om byelementene er nokså stereotype, med asfalt og reklamelys, ser vi at teksten har en tvetydig holdning til byen. Den er «skinande», men også blodrød og sølete. Men viktigst er det at diktet registrerer det vakre i byen, selv om omgivelsene ikke er noe annet enn en kulisser for kjærligheten mellom de to. Byen har i seg selv liten innvirkning på diktet.

Enkelte elementer peker likevel fremover mot en mindre tradisjonell og mer modernistisk poetikk. Enkelte dikt i de to første samlingene har en uhygge og uro i seg:

Det skrell i golv som i frosen jord.
 Eg sit åleine ved fest-duka bord.
 Eit andlet grin ifrå speglende sølv.
 Då skrik eg i redsle på hjelp – mot meg sjølv.

(«Fest»)

Det er altså ikke bare harmoni. Andre dikt har skildringer av fremmedgjøring og utenforskap, for eksempel i «Ungdom»:

Framand heime.
 Framand i alle hamner.
 Mørke, ukjende farvatn.
 Einsam mellom vener.
 Mellom alle reisande
 er eg åleine.
 Skipet uler i mørkret.
 Hamn etter hamner.
 Framande lys som glir forbi.

I disse opplevelsene av å kjenne seg fremmed er Takvam kortere og mer objektiverende i billedspråket enn i de mer ordrike vitalistiske tekstene. De poetiske bildene får stå uforklart og blir ikke tolket altfor mye, slik at leseren selv må bidra mer. Tankene om at det kan ligge noe skummelt eller uhyggelig skjult i naturen, finner vi også i flere dikt, for eksempel i «Trø varsamt»:

Trø alltid stilt
 over nyfrosen sjø.
 Noko i djupet
 kan liggje og blø.

Her er Takvam mer i kontakt med en dikterisk praksis som vi blant annet kjenner hos Tarjei Vesaas, for eksempel fra det kjente «Det ror og ror»: «Ingen veit kven som slikkar på berget når det er mørkt.» Naturen og omgivelsene kan skjule noe uhyggelig, ikke bare det trygge og velkjente.

Med utgivelsen av *Signal* (1959) svekkes den sentrallyriske vitalismen noe, og vi ser tendenser til en mer eksplisitt samfunnskritikk, for eksempel i «Våren trass i alt»:

Drep de oss menneskje og våre born
 med formlar og med uran,
 så vil eg be for den blyge stjerne
 ho er utan skuld!

Og mer ironisk i «Voggesang til Magnus»:⁶

Spør ikkje, spør ikkje
 guten min,
 – våpen er til for fred –
 Alle dei klokaste folk i verda
 leiger seg våpensmed.

Dette er en ny tone hos Takvam – konkrete henvisninger til utviklingen i samtiden, hvor uran var aktuelt i produksjonen av atomvåpen og den kalde krigen en reell bekymring i hverdagen. I andre dikt er Takvam tidlig ute med en global bevissthet: «Gamle Europa» er et kritisk Europa-portrett, skrevet før bølgen av Europa-kritiske «den tredje verden»-tekster av andre nordiske forfattere.⁷ Bildene er mer kontrastfylte enn tidligere. I diktet «Gamle Europa» strekker «magre fingrar seg mot mi stengde rute», som et bilde på et stengt og ubarmhjertig kontinent. Og diktet fortsetter: «I svevnlause netter høyrer eg hennar skrik: / Gamle Europa har eit hjarte av hardaste gull!» Denne kombinasjonen av global samvittighet og mild kapitalismekritikk peker fremover mot temaer som skulle bli mer frekvente på 1970-tallet.

Dette viser at todelingen i forfatterskapet likevel ikke er så enkel, fordi enkelte av de trekkene samfunnskritikken baserer seg på, er den vitalistiske helhets- og naturfølelsen. Det er for eksempel vanskelig å lese følgende strofe fra diktet «Framtid» fra *Dåp under sju stjerner* som annet enn samfunnskritisk, selv om – eller kanskje nettopp på grunn av at – det handler om å bli mor: «Tei med det ordet! / Eg vil bli mor. / Born vil eg føde. / Framtid er verda sitt ord / for våpen og døde.» Den første delen av forfatterskapet kan altså ikke bare ses som ahistorisk vitalisme. Her er det flere trekk som peker videre mot det senere forfatterskapet. La oss derfor se nærmere på den andre delen av forfatterskapet og hvilken rolle flyttingen til Oslo fikk for Takvams diktning.

6. «Magnus» er sannsynligvis Magnus Takvam, Maries sønn og senere journalist og politisk kommentator i NRK.

7. For eksempel Sven og Cecilia Lindqvists *Asiatisk erfaring* (1964), Jan Myrdals *Rapport fra en kinesisk landsby* (1963), Paal Brekkes *En munnfull av Ganges* (1962) og Lars Gustafssons *Kinesisk høst* (1972).

STED OG TILHØRIGHET PÅ OPPSAL

Stedet er underbelyst i skjønnlitteraturen. På samme måte som de skjønnlitterære tekstene oftest er knyttet til et reelt eller fiktivt sted, vil man som menneske alltid befinne seg et sted. Vårt bilde av verden er svært ofte farget av inntrykkene fra omgivelsene, og litterære verker vil være uløselig knyttet til den geografien eller de rommene de skrives fra eller til. Et slikt synspunkt støttes av den britiske geografen Tim Cresswell (2004), som sier at spørsmålet om hva et sted er og hvordan et sted oppleves, er forbundet. Han mener at et sted ikke bare er en «ting» i verden, men en måte å forstå verden på. I forståelsen av stedet blir makt og avmakt viktige opplevelser. I hvilken grad opplever vi at vi har kontroll over eller behersker våre omgivelser? Han definerer stedet på en måte som får frem både menings- og maktaspektet: «Place, at a basic level, is space invested with meaning in the context of power» (Cresswell 2004, 12). Meningen knyttet til et sted er ikke naturlig eller selvsagt, men en konstruksjon som både den enkelte og fellesskapet bidrar til. Stedene har åpenbart en konkret materialitet, med bygninger, veier og parker, men stedet er åpent for fortolkning og subjektivitet.

Stedet blir også brukt i både tilskrevne og selvkonstruerte identiteter. Man kan både være knyttet til et sted og – like aktivt – *ikke* være tilknyttet stedet. Derfor kan stedet man bor, sammenfalle med – eller skille seg fra – ens egen identitetsmessige «habitus». «Hører jeg hjemme her?» er et spørsmål stadig flere har måttet stille seg selv i det norske samfunnet på 1900-tallet. Sosiologen Mike Savage (2010) bruker begrepet «elective belonging» for å betegne de valgene enkeltpersoner, bevisst eller ubevisst, gjør i sitt eget tilhørighetsarbeid. Å flytte et sted gjør noe med enkeltindividet. Man kan for eksempel opparbeide seg en sosial kapital ved å bo et bestemt sted. Men man kan også ta avstand fra eller motsette seg den identiteten som er knyttet til stedet. Savage peker på at *nostalgi* er en slags konkurrerende opplevelse til den valgte stedstilhørigheten («elective belonging»). Enkeltmennesker tenker gjerne på stedene slik de var før i tiden, og knytter seg mer til sitt eget, fortidige bilde av stedet enn slik stedet fremstår i dag. Nostalgien kan også være knyttet til andre steder, for eksempel steder hvor man har bodd tidligere, ikke minst stedet man vokste opp.

Disse perspektivene kan bidra til å belyse Marie Takvams forfatterskap. Takvams liv og lyrikk henger tett sammen. Det er ingen tvil om at hun, som de fleste forfattere, hentet materiale og inspirasjon fra sine egne opplevelser, blant annet sin barndom og ungdomstid på Sunnmøre, flyttingen til Oslo og erfaringer fra livet i drabantbyen Oppsal. Livet og forfatterskapet strekker seg over en lang utviklingsperiode i norsk historie, fra 1952, bare syv år etter at den tyske okkupasjonen ble avsluttet, og frem til 1990, i et Norge med en velsmurt oljeøkonomi. Det

norske samfunnet i henholdsvis 1952 og 1990 utgjør to svært ulike historiske kontekster. Takvams tekster inngår i en større sammenheng og er uttrykk for historiske erfaringer som ikke bare var hennes, men også dokumenter fra norgeshistorien: Diktene forteller om hvordan livssammenhengene preger perspektiv og horisont, hvordan stedene Marie Takvam levde, var med på å prege diktningen hennes.

Selvsagt spiller også Marie Takvams egen kunstneriske begavelse inn: Hun var i stand til å gi sine erfaringer et individuelt kunstnerisk uttrykk, og hun kunne sette ord på opplevelser som hun ikke var alene om å ha, men som hun var alene om å kunne uttrykke. Dette kan vi med historikernes terminologi kalle *beretninger*. Men diktene hennes er også interessante som *levninger*, det vil si at vi ser verket som et vitnesbyrd om bestemte forhold i tiden da det ble til, og som en språkhandling i en bestemt historisk kontekst. Denne begrepsbruken – «beretning» kontra «levning» – viser til skjønnlitteraturens dobbelthet: Den er på den ene siden både unik og sjelden, og på den andre siden knyttet til en helt bestemt historisk situasjon. Hvis vi kan forstå mer av den historiske situasjonen, kan vi også forstå selve tekstene bedre.

Marie Takvam flyttet til Oppsal i 1962, inn i en OBOS-rekkehusleilighet.⁸ Et stort område på Oppsal hadde blitt tildelt OBOS etter krigen.⁹ De første innflytningene foregikk i 1954. Hovedtyngden var på blokkbebyggelse, men det ble også bygd ut rekkehus og to- og firemannsboliger. I 1964, ti år etter at de første innbyggerne hadde flyttet inn, åpnet det et lite kjøpesenter, Oppsal senter. Midt på 1960-tallet bodde det 20 000 mennesker i området, og det var blitt en av de største drabantbyene i Norge. En konsekvens av flyttingen fra distriktene var utbyggingen av Oppsal og andre boområder i utkanten av de større byene. Dette forutsatte at beboerne måtte pendle inn til arbeidsplasser i byen. Det som tidligere hadde vært landlige områder, ble til relativt tettbygde områder med blokk- og høyhusbebyggelse. OBOS bygde boliger etter den generelle ordren «Flest mulig, raskest mulig og billigst mulig». Normen var basert på Husbankens: 80 kvadratmeter.

Utbyggingen av drabantbyer skjedde i flere deler av landet på 1960- og 1970-tallet, for eksempel Kolstad og Saupstad utenfor Trondheim eller Fyllingsdalen i Bergen. Tanken om at det gode liv best kunne realiseres et stykke fra selve sentrum av byen, var sterk. Drabantbyene skulle befri folk fra de kasernelignende boforholdene i de gamle bysentrene. Arkitekter og politikere snakket imidlertid ikke om drabantbyer, men om «nye bysamfunn». Disse nye samfunnene skulle styrke fellesskapet og ha mange møteplasser og fellesfunksjoner, slik som skoler og butikker, og god kommunikasjon til sentrum. Denne utviklingen var radikalt ny og annerledes i sin samtid. Daværende ordfører i Oslo, Brynjulf Bull, omtalte

8. Opplysninger i e-post fra Magnus Takvam, 7.3.2019.

9. Fra «Oppsal», *Wikipedia*. Lest 8.3.2019.

utbyggingen av drabantbyene som «en virksomhet av et omfang som vi aldri i denne bys eller lands historie har sett maken til» (sitert fra Lange 1998, 194).

Sammenlignet med situasjonen mange av de nye beboerne kom fra, var drabantbyene utvilsomt et fremskritt. De trange sentrumsleilighetene mange hadde bodd i tidligere, var lite egnet for de store barnekullene etter krigen. Årene etter andre verdenskrig var preget av at det hadde gått fem år uten særlig boligbygging, og at tilgangen på materialer var dårlig. Det var mangel på boliger mange steder i landet. De nye bysamfunnene skulle preges av frittliggende moderne blokker i nærheten av naturen med god tilgang på lys og luft. Oslos byplansjef Erik Rolfsen skrev i arkitekttidsskriftet *Byggekunst* i 1940:

Det 19. århundrets by: Skitne fabrikker, mørke bakgårder, trange gater. Sykdom, uhygge. Rovdrift på mennesker og natur. Den nye by; hygieniske arbeidsplasser, boliger i parker. Sunnhet. Trivsel. Naturen som ramme om og grunnlag for liv og virke.

(Rolfsen 1940, 63)

I stor grad ble dette prosjektet realisert: I mange tilfeller ble det skapt bomiljøer som store befolkningsgrupper fikk tilgang til. I romanen *Skyskraperengler* (1982) skildrer Tove Nilsen opplevelsen av å flytte inn i drabantbyen som en drøm som gikk i oppfyllelse. Det var som å være del av en hel folkebevegelse:

Vi kom fra alle kanter av landet, fra myggviddene i nord og svaberga i sør, fra de regnpiska fergekaiene i vest og de mørke granskauene i øst. Vi bar med oss måkeskrik og maskinlarm, fjøslukt og kontorstøv, elvesang og gatespråk. Som farende fanter med vaklende flyttelass bakpå kjøretøyer som segna under vekta av vår samla eiendom kom vi humpende så søla skvatt.

(Nilsen 1982, 5)

Men den innledende begeistringen over moderne bad og lettstelte leiligheter gled etter hvert over. Historikeren Edgeir Benum skriver at kritikken mot drabantbyene vokste i løpet av 1960- og 1970-tallet:

Den nye byggestilen ble snart kritisert. Lavmælt kritikk av utbyggingen i 1950-årene hadde vært estetisk, og gjerne konservativ. Nå ble kritikken sterk, og helst sosial og radikal. Påstanden var at den nye bebyggelsen ga magre vilkår for trygghet og fellesskap.

(Benum 2015)

For å forstå et forfatterskap som Takvams kan det være relevant å minne om denne historiske bakgrunnen. Den vil åpenbart ikke forklare tekstene, men den kan sette dem inn i en sammenheng og åpne for en mer spesifikk undersøkelse av hvordan sted og miljø oppleves og skildres. Dette er, som litteraturforskeren Lubomír Doležel har pekt på, ikke en enveisprosess. Tekstverdenen har ikke et rent mime-tisk forhold til omgivelsene, men inngår i en dialog med sine omgivelser: «In one direction, in constructing fictional worlds, the poetic imagination works with ‘material’ drawn from actuality; in the opposite direction, fictional constructs deeply influence our imaging and understanding of reality» (Doležel 1998, x).

Marie Takvams flytting fra Sunnmøre og Hjørundfjorden til Lillestrøm inngår i den sentraliserings- og urbaniseringstendensen som har preget hele etterkrigstiden i Norge. Historikere kaller perioden 1945–1970, altså den perioden da svært mange flyttet fra Distrikts-Norge og inn til de større byene, for «den store flyttestjauen» eller «flukten fra landsbygda» (Lange 1998, 193). I Norge var bosettingsmønster et aktuelt tema etter krigen. Tendensen til at folk flyttet til tettsteder og byer, ble tatt opp i den politiske debatten, og ønsket om å opprettholde spredt bosetting var tverrpolitisk. Særlig på 1960- og 1970-tallet ble dette debattert i offentligheten. Marie Takvams diktning kan med fordel ses i dette perspektivet. Erfaringene fra en tilværelse tettere på naturen i Hjørundfjorden ble byttet ut med en mer urban tilværelse i Oslo. At denne tilværelsen etter hvert både blir preget av ambivalens og tvil til hele drabantbyprosjektet, viser etter mitt syn hvordan litteraturen kan fungere som «motstemme» til den rådende moderniseringsideologien bak drabantbyutbyggingen. Den offentlige oppmerksomheten rundt de uheldige sidene ved drabantbyene kom langt senere, med den såkalte Stovner-rapporten i 1975, som karakteriserte Stovner som et miljø som «... innbød til passivitet, hærverk og nederlag» (Holen 2005).

Takvams drabantbydiktning kan gjerne ses i sammenheng med andre tekster i norsk litteratur som tematiserer isolasjon og ensomhet i drabantbyen, slik som Georg Johannesens dikt «Oppslag i en OBOS-blokk» (fra *Ars moriendi, eller De syv dødsmåter*, 1965) eller Dag Solstads roman *Forsøk på å beskrive det ugjenomtrengelige* (1981), og kommer ikke dårlig ut av en slik sammenligning.

Johannesens dikt er et av hans mest kjente og leses gjerne som en kritikk av en klaustrofobisk blokktilværelse. Her knyttes systematiske observasjoner fra en blokkbebyggelse til dramatiske og smertefulle kroppsopplevelser. De «fine stripen med blod» som renner ut av stikkontakten i Johannesens dikt, kan gjerne ses på som en variant av de kvalte skrikene som Takvam skildrer i sin sene lyrikk. Opplevelsen Johannesen skildrer av å «knekke nakken i hvert trappetrinn», har mye til felles med Takvams maktesløshet.

Romanen *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (1981) er en av Dag Solstads mørkeste og merkeligste romaner. Hovedpersonen AG Larsen er arkitekt og har deltatt i planleggingen av en av drabantbyene utenfor Oslo – Romsås. Han er en høyt lønnet byråkrat i det moderne Norge og medlem av Arbeiderpartiet. Etter å ha blitt skilt ønsker han å komme nærmere folket og flytter til en leilighet på nettopp Romsås. Men AG Larsen blir skuffet: Folket lever et liv han ikke kan forstå. Romsås er «ugjennomtrengelig». Han oppdager at utopien om romslige leiligheter, godt fritidstilbud og mulighet til å leve nær naturen faktisk ikke har skapt lykke og tilhørighet. I stedet opplever han at ensomhet og isolasjon preger livet i drabantbyen. Beboerne sitter inne om kvelden og ser actionfilmer på video, og deres ideer om livet er preget av massekulturens klisjeer. Denne skildringen er ikke særlig ulik Takvams skildringer av passivitet foran TV-en.¹⁰

Men først skal vi se på den tidlige diktningen til Takvam. Bakgrunnen for hennes senere skildringer av by og bomiljø må forstås på bakgrunn av diktsamlingene fra 1950-tallet.

LIVET BAK GARDINEN

Fra og med samlingen *Merke etter liv* (1962) ser vi en tydeligere samfunnskritisk tendens i Takvams dikt. Mange har pekt på at diktene har et feministisk perspektiv (Lunden 1982; Langås 2001). Dikt som «Ei mor er ferdig med si gjerning» er et litt bittert tilbakeblikk på et kvinneliv, mens diktet «Det glade raseri» skildrer et jeg som gjør opprør mot sin tildelte rolle som kvinne og husmor: «Eg kjenner eg er kvinne, grodd av jord / og ikkje skapt av usselt ribbebein»; «Eg er eit menneske for tusan, / og inga dokke-dame. / Eg dansar vilt ikring mi steikepanne». Det er som om det lyriske jeget, som i de første diktsamlingene var fascinert av en tradisjonell kvinne- og morsrolle, nå er blitt lei av tilværelsen i rekkehusleiligheten: «Eg strekkjer meg på tå og øver meg å banne / mot kvar ei rørsle i vårt hus / som har fått vanens likeglade ro.» Subjektet ønsker å unngå kjedsomheten ved å gjøre opprør mot rutine i hverdagen. Det er også en begynnende modernistisk holdning: For å erfare livet må vi forsøke å unngå vaner og gjentakelse.

10. Nikolaj Frobenius' skildring av drabantbymiljøet på Rykkinn, *Teori og praksis* (2004), kunne også vært nevnt i denne sammenhengen. Det bør likevel ikke underslås at det absolutt er positive skildringer av drabantbyen i norsk litteratur også. Tove Nilsens romantetralogi *Skyskraperengler* (1982), *Skyskrapersommer* (1996), *G for Georg* (1997) og *Nede i himmelen* (2010) kan være et eksempel. Anne-Cath. Vestlys barnebøker om Guro er noe mer idylliske og fanger sosialdemokratiet godt i den fiktive drabantbyen Tiriltoppen.

I andre dikt finner vi strofer og formuleringer som forsterker den lille utryggheten som allerede fantes i det dikteriske universet i de tre første samlingene. Et dikt («Billedet som aldri forandrar seg») om et dødt barn er angst- og urovekkende:

Det finns berre enkle fakta:
Eit barnehovud er knust.
Sirener har stilna av.
Hundar har snust.

Formelt har en ny disharmonisk knapphet erstattet den helhetlige roen fra første del av forfatterskapet. Ofte skjer det gjennom bruken av en lyrisk normalprosa som utvikler intensitet og kraft gjennom nøkterne observasjoner og sammenstillinger. Det skapes en poetisk ladning i teksten som gjør at bildene får en egen symbolvirkning. Diktene bruker sjelden uvanlige ord eller vanskelig tilgjengelig form, og kan godt sammenlignes med den nyenkelheten vi kjenner hos Olav H. Hauge eller de refleksjonene rundt litterær form som Dag Solstad gjorde seg i essayet «Vi vil ikke gi kaffe-kjelen vinger» (1967). Det kan også være naturlig å se likheten til Arnulf Øverlands lyriske enkelhet, men uten den inderligheten som karakteriserte hans dikt.

Men de to viktigste dreiningene som inntreffer fra og med *Merke etter liv*, er betydningen av temaene aldring, alderdom og det fysiske bomiljøet. Dette blir et hovedtema i resten av forfatterskapet. Begge temaer fører med seg en ny utrygghet. Diktene mister sin trygge og forutsigbare ramme. Individet er isolert og maktesløst på samme tid: isolert fra medmenneskene og uten noe sosialt fellesskap – og ute av stand til å beherske sitt eget liv. Kroppen forfaller og isolasjonen øker. Subjektet – som vanligvis fremstår som et kvinnelig jeg – er fanget av strukturer det ikke selv behersker.

Men ikke alle har tolket denne vendingen i forfatterskapet på samme måte. I artikkelen «Huset og verda – om temaer i Marie Takvams lyrikk» (1981) er Irene Iversens lesning av Takvams lyrikk mest preget av de to–tre første, mer vitalistiske diktsamlingene:

Utgangspunktet og det vedvarende grunnpremisset i Marie Takvams lyrikk er altså at kvinners tilværelse og de erfaringer som knytter seg til den, står for det gode og håpefulle i menneskelivet. ... Bildene av kvinner er nøye knyttet sammen med kvinners tradisjonelle funksjoner. Hendene, huset og kroppen er kvinnens rom. Mot dette står nesten konsekvent (menns) verden, som en fremmed verden, uakseptabel i sin voldelighet.

(Iversen 1981, 207)

Iversen er derfor mildt kritisk til Takvams fremstilling av kjønnsroller og mener at diktene er «tradisjonelle i sitt krav til innholdet i opplevelsen. Tradisjonelle er de også ved at de avgrenser kvinneverdenen og gjør den snever» (Iversen 1981, 197). Slik jeg ser det, er Iversens lesning i for stor grad preget av de tidlige, vitalistiske mor-og-barn-motivene i forfatterskapet og ser i liten grad den kritiske dimensjonen i diktsamlingene fra slutten av 1960-tallet og fremover. Det er nok riktig at det ofte er en «kvinneverden» som skildres i Takvams lyrikk, siden det i stor grad er livet innendørs, i leiligheten, som skildres. Men det er uheldig at kvinners erfaringer privatiseres.

Kanskje er et historisk perspektiv riktigere når vi skal forstå Takvams lyrikk. Hun skrev sine dikt i en periode hvor rollen som husmor var viktig og til dels økende i omfang. Kvinners yrkesdeltagelse gikk faktisk nedover fra 1950-tallet til 1960-tallet (Blom & Sogner 1999, 345). Etter hvert skulle arbeid i hjemmet bli tillagt mindre vekt enn lønnet arbeid, og den fremvoksende feministiske bevegelsen på 1970-tallet skulle se det å være husmor eller hjemmeværende som en mer eller mindre undertrykt rolle. I et slikt perspektiv kan gjerne Takvams dikt fra leiligheten på Oppsal ses som snevre, men de er en kilde til erfaringer som hun delte med mange.

Vi kan her se nærmere på skildringene av sted og bomiljø, siden dette er lite utforsket i lesningen av forfatterskapet. Det er mulig å avgrense tre topos i Takvams sene diktning, som alle er knyttet til sted: 1) Oslo og bomiljøet, 2) leiligheten og 3) naturen i byen. La oss se på dem etter tur.

Byen som sted dukker opp som motiv allerede i Takvams debutsamling fra 1952 og opptrer en rekke ganger. Utover i forfatterskapet blir byen behandlet med mer kunnskap, men også med mer ambivalens. Skildringer av fremmedgjøring og angst opptrer mange steder. Når diktene er mer konkrete, for eksempel i skildringene av Oslo, blir tendensen mer ambivalent. I diktet «Til Oslo!» (*Aldrande drabantby*, 1987) kan det synes som om det er en aldrende og erfaren stemme som skriver et dikt til Oslo som by. Oslo sammenlignes med en «aldrende kvinne med farga hår». Den lyriske stemmen befinner seg åpenbart et stykke unna og hører Oslos lyder komme med vinden opp til hennes leilighet: «Lat gråten og latteren din hyle / mot glasrutene mine.» Jeget sitter åpenbart i sin leilighet og reflekterer over Oslo, som hun oppfatter som noe tilgjort («med farga hår»), men likevel forlokkende og attraktiv. Det er som om naturen ute i distriktet undres over hva som foregår der inne i byen – naturen forsøker å skape harmoni i det disharmoniske Oslo: «Grantrea vil vite kva sjela di brenn for. Dei kavar med greinene, prøver å spalte harmoniar, prøver å piske ihop det falske, det dårleg farga og samankoka» (*Aldrande drabantby*, 1987) Det er ingen sentrum–periferi-konflikt som tegnes opp, men et harmonisk forhold mellom byen og omgivelsene. Oslo skrives inn i

en velkjent vitalistisk billedbruk: Oslo er en gammel kvinne, som tross sin høye alder føder nye barn. Oslo står i et ambivalent forhold til sine omgivelser, naturen, «den evigunge elsker»: Mens naturen alltid er ung og stadig fornyer seg selv, er Oslo en gammel dame som må arbeide hardt for å beholde et snev av ungdommelighet. Men det er ingen tvil om at byen kan være destruktiv, og som en skjult henvisning til Hamsuns karakteristikk av Oslo som «denne forunderlige by som ingen kan forlate uten å ha fått merker av den», lurer subjektet på «Kor mange av venene mine har du ikkje knust i ditt famntak, Oslo?». Likevel munner teksten ut i en uforbeholden kjærlighetserklæring: «Likevel sjagar eg her, / hivd med dagens tilfeldige vindkast, / trakkast på, / men stablar meg atter og atter oppatt / og elsker deg, elsker deg, Oslo!» (*Aldrande drabantby*, 1987).

Den samme ambivalensen mellom destruksjon og kjærlighet ser vi i dikt som «Oslo i snø», hvor byen skildres som en brud iført en brudekjole av snø som etter hvert som våren skrider frem, ender opp med å «demonstrere lastene for allverden». Denne blandingen av pent og stygt, naivitet og erfaring, er typisk for Takvams Oslo-bilder.

I den andre delen av forfatterskapet er det klart at det lyriske jeget i mange dikt skildrer verden fra en leilighet i Oslo. Det er nærliggende å lese dette biografisk. I intervjuer gjort mot slutten av livet snakket Marie Takvam om lange dager i leiligheten i Oslo mens hun var ung mor («Diktene er mitt livs plattform», *Arbeiderbladet*, 5.4.1997). Takvam og familien hadde flyttet fra Lillestrøm til en OBOS-blokk ved Carl Berners plass i Oslo på 1950-tallet, før de flyttet videre til Oppsal (Takvam 2007, 19).

Diktet «Åtti kvadratmeter» er fra samlingen *Signal* (1959). Diktet kan ses som et nøkkeldikt i overgangen fra den «tidlige» til den «sene» Takvam. Her innføres bolig- og stedstematikken slik den skal komme til å utfolde seg i senere diktsamlinger:

Åtti kvadratmeter

Og dette liv er eit åtti kvadratmeters liv.
Ein stad bryt havet grønkvitt mot moloen
og jagar skuter i drift.
Men ikkje i dette åtti kvadratmeters liv.

Eg veit av olje på sjøen
som bind svaners vengeflukt.
Elektrisk tråd rundt hingstar på beite –
Eg veit av kvite menneske på vakt
ved syrinbusken:
Den som elsker må døy!

Eg ser dei visne fingrar peikande ut frå kvadratet:
 Sjø! Menneske ler høgt
 og føder barn før ni månader er omme!

I mørkret spring min lekam
 ut av sitt kvadrat.
 Eg finn meg ør og drukken mellom violette
 syrinar
 og på våt brustein i gater utan namn --
 Eg vandrar langs jernbanespor
 der maur kryp og storkenebb gror
 blått og frekt --

Mi sjel er ein song til natta den
 nådige ---
 og min song er ei hymne til det store liv
 på vår vesle klode --
 som veit av blod og eld og dødningskallen
 attom kvar maske --

Som veit av lys frå den minste stjerne,
 fjernt i eit ukjent system ---
 som veit av jungelens brøl kring gudars angande altar --
 og muslingen djupt i havet.
 Det liv som ikkje er eit åtti
 kvadratmeters liv.

Det er en stemme fra leiligheten som taler her, om det store livet utenfor, det uavgrensede, frie og utemmede. Stemmen har noe av den vitalistiske patosen fra debutsamlingen, med flere utropstegn og ord som «sjel», «menneske» og sammenstillinger som «blod og eld og dødningskallen». Diktet innledes med et bilde av den farlige og truende naturen: «Ein stad bryt havet grønkvitt mot moloen / og jagar skuter i drift. / Men ikkje i dette åtti kvadratmeters liv.» Subjektet er skjermet og trygg innendørs. Deretter rettes oppmerksomheten mot det innelukkede og begrensede: «Eg veit av olje på sjøen / som bind svaners vengeflukt. / Elektrisk tråd rundt hingstar på beite.» Bildene viser hvordan naturen holdes fanget av sivilisasjon og teknologi. Det typisk frie og ubundne («vengeflukt») blir holdt nede av forurensende olje. Hingsten – et typisk bilde på kraft og naturlig vitalitet – blir holdt fanget av strømgjerder. Selv om det ikke blir sagt, dannes det en parallell til menneskelivet som også er fanget av «åtti kvadratmeter».

Subjektet kan bare komme ut om natta, i mørket, fordi det er innestengt om dagen. Og det ligger en frihet i det å komme ut: «I mørkret spring min lekam / ut av sitt kvadrat.» Her går hun rundt, nesten som beruset («ør og drukken») blant natur og kultur: «Eg vandrar langs jernbanespor / der maur kryp og storkenebb gror / blått og frekt – —» Naturen, illustrert ved maur og storkenebb, trosser moderniteten, akkurat som hun selv har overskredet sine egne livsbetingelser, i alle fall for en liten stund.

Det avsluttende bildet, «muslingen djupt i havet», blir en parallell til subjektet selv, innelukket eller innestengt, men bevisst om det store livet som omslutter jeget. Kanskje kan man lese diktet som en skildring av en viss type nostalgi i slekt med den Mike Savage beskriver, altså en livsfølelse hvor opplevelsen av å være innestengt og hemmet av moderniteten og kulturen kombineres med en vitalistisk naturfølelse i form av ideen om livet som sprenger seg frem, trass i alle hindringer. Formuleringer som «dei visne fingrar peikande ut frå kvadratet» kan tyde på det.

I et allegorisk dikt som «Innelåst fugl» fra *Mosaikk i lys* (1965) videreføres «fanget i leiligheten»-tematikken: «Å, sjuke fugl, dine auger. / Under dette lave tak baskar du med døden.» Diktet er rettet til den dødsdømte, innesperrede fuglen, men det er ikke vanskelig å se for seg fuglen som et bilde på et menneske som opplever seg fanget i en liten leilighet. Fuglen har en gang hvilt seg i fjellet, men kan nå bare drømme om friheten i naturen:

Uoppfylllelege draumar
 spenner vengjer til det siste lave flog
 gjennom svarte skogar.
 Å, døde fugl, dine auger.

Fuglen, som i flere sentrale verk i norsk litteratur er blitt brukt som symbol på kvinner i begrensede ekteskap,¹¹ er åpenbart også her et bilde på kvinnen i den lille leiligheten. Mens fuglene i de vitalistiske diktene var et symbol på natur og maksimal frihet, har de nå blitt til ønsket om flukt eller opprør.

Også tittelen på andre dikt går i retning av det innesperrede eller tilbaketrukne, for eksempel «Eremittens tale», «Passivitet» eller «Einsleg kvinne talar med seg sjølv», fra *Mosaikk i lys* (1965) og *Auger, hender* (1975). Det er som om diktene formulerer noen innestengte skrik – som om subjektet går og lytter etter noe utenfor boligen som uttrykker det hun selv opplever.

Allerede i *Merke etter liv* (1962) dukker de innestengte skrikene opp som motiv, for eksempel i diktet «Sivilisasjon»:

11. For eksempel Nora i Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879) eller Amalie Skrams *Constance Ring* (1885).

Nokon skrik!
 Eg?
 Nei, eg er då still,
 eller er eg ikkje?
 Sjå på meg kor eg smiler
 heile tida.

Kvar kjem då skriket ifrå?
 Ingen høyrer det
 utan eg sjølv.
 Heldigvis!

Er det hun selv som skriker? Er det frustrasjonen over livet som bare kan uttrykkes på denne måten? Det er åpenbart best å ikke forstyrre naboen. Det er godt mulig å lese diktet som et slags «taust skrik».

I diktet «Varsel» er det for en gangs skyld en ektemann til stede. Diktet kvitter seg med alle metaforer. Ekteparet sitter inne i leiligheten, avkledd all romantikk og poetiske omskrivninger: «Deg, så likeglad med din blåe kopp og / tøflene halvt sparka av. / Meg med avisen for hand, / i ein halvsliten kjole, / eit typisk husmorlik.» Den konkrete hverdagen gjør husmoren til et levende lik. Men plutselig kommer skriket utenfra – i form av en sirenetest i varslingsanlegget. Og det lyriske jeget spør retorisk: «Kvifor prøve sirenene nettopp no / med lange skjerande skrik?» Det er åpenbart ikke tilfeldig at sirenene skal testes akkurat nå. Alarmen, som åpenbart signaliserer et dødt ekteskap eller en ulidelig situasjon, kommer altså på et høyst treffende tidspunkt, antyder det lyriske jeget.

Det er en trist og innsnevret tilværelse som skildres. I flere dikt beskrives fjernsynsapparatet som den eneste kontakten til omverdenen. Men TV-en er ingen kilde til underholdning eller avslapning. I dikt som «Svarte auger» (*Brød og tran*, 1969) bryter verdens elendighet inn i stua: «Det magre andletet / ser mot vårt bord», inntil det hele blir uutholdelig: «Andletet ser mot oss / og vi famlar etter ein knapp å trykke på.»

Slike skildringer av etterkrigshjemmet forteller oss en annen historie enn den historikere ofte har betegnet som «husmorens lykkelige øyeblikk». Inntektsutviklingen i Norge hadde gjort at den materielle velstanden økte, og flere oppgaver i hjemmet var enklere å utføre ved hjelp av elektrisitet og maskiner. På 1950- og 1960-tallet ble det å være hjemmeværende i større grad oppfattet som en normal tilværelse for kvinner. Nasjonal politikk ble utformet med tanke på hjemmeværende husmødre. Husmørpolitikken ble både en anerkjennelse av kvinners arbeid og en viktig del av sosialdemokratiets moderniseringsprosjekt. De politiske tilta-

kene var først og fremst rettet mot reproduksjon og skulle støtte kvinner som måtte konsentrere seg om familie- og husarbeid. Men dette passet nok ikke like godt for alle, ser vi i Takvams dikt.

Even Lange peker på at denne perioden førte til et mer ensartet samfunn (Lange 1998, 226). Velstandsutviklingen førte til et sterkt trykk i retning av felles livsformer. Ensartede rolleforventninger og konformitetspress gjorde alle «avvik» mer merkbare enn tidligere. Å være en «god husmor» var utvilsomt en av de mest ensrettede rollene. Dette gjorde selve boligen til et hovedfokus for kvinnerollen. Det var og er også bestemte forventninger til hjemmet. Hjemmet er jo vanligvis oppfattet som et sted man føler en dyp tilhørighet til, hvor man føler seg trygg, verdsett og betydningsfull. Det er et sikkert og trygt sted, i motsetning til de utrygge omgivelsene. Hjemmet er også et personlig rom som utenforstående bare kan komme inn i ved å bli invitert.

David Sibleys sosiologiske klassiker *Geographies of Exclusion* (1995) viser hvordan hjemmet ikke alltid oppleves slik. Mekanismene som styrer tilhørighet, inkludering og ekskludering, er også i spill i menneskers hjem. Hjemmet kan like gjerne være et sted hvor konflikter blir særlig intense, fordi de positive forventningene til hva hjemmet skal være, er så sterke at ethvert avvik eller opplevelse av mistriksel blir problematisk. Takvams dikt fra leiligheten kan med fordel ses i et slikt lys.

De tre diktene «Gardin I», «Gardin II» og «Gardin III» er karakteristiske for samlingen *Brød og tran* (1969), hvor også selve tittelen på diktsamlingen knytter an til noe hverdagslig, trygt og uspenning. Det finnes vel knapt noe bedre uttrykk i norsk litteratur for etterkrigstidens husmortilværelse, dens blanding av tilfredshet, uro og overvåkning, som Takvam gjør i disse diktene. Synsinstanden i det første diktet er inne i leiligheten, bak gardinen, som ser ut på de andre husmødrene som stresser med varer fra butikken («Gardin I»):

Tynne gardin som berre kan sjåast igjennom ut mot lyset.
 Tynt kvitt flor mellom privatliv
 og parkeringsplass utanfor.
 Kvinner kryp inn i sine lakkerte panser, smeller med dører
 stimar langs grå asfalt. Blir borte for augo.
 Kjem tilbake med plastikposar påskrevne
 raude bokstavar, blomkål, brød, tomat.
 Bakendane peikar oppover medan dei
 deler varene i begge hender for å få dei med seg
 posar slår sprekker, mjølk tyt ut, tyttebær trillar,
 nyfrisert hår blir fuktig og fell saman langs kraniet.
 Andre auger fylgjer meg

gjennom floret, ser kva eg får med meg inn frå bilen,
 hender ingen ting anna enn tomat, suppe, farse,
 visnande salat, reddikar.
 Ingen talar saman, alle ber tunge bærer, skuldrane sig ned
 mot livet, hendene tøyest ut blir lange,
 fingrane strekkjest, folk blir langfingra av all denne bering,
 av all denne henting, springing fram og tilbake til maurtua,
 pilande, pilande inn med nye kvister, nye honningdropar, ny mjølk.
 Vi merkar knapt kor godt vi lever!

Utgangspunktet er svært konkret og hverdagslig; den ene husmoren overvåker de andres innkjøp og noterer seg deres stress og mas. Det er bare en tynn gardin mellom subjekt og objekt – den som ser, og de som blir sett. Hun er selv en av dem, og diktet skildrer selve opplevelsen av å se de andre fra sitt eget vindu. Det virker naturlig å sette teksten i sammenheng med den sosiale kontrollen som er et karakteristisk trekk ved slike tette og homogene bomiljøer. Subjektet legger særlig merke til husmødrenes desperate anstrengelser for å holde varene på plass samtidig som fasaden bevares: «posar slår sprekker, mjølk tyt ut, tyttebær trillar, / nyfrisert hår blir fuktig og fell saman langs kraniet.» Bruken av alliterasjon og assonans skaper en fin flyt i teksten.

Samtidig som hun ser på de andre, vet hun at hun selv blir iaktatt når hun selv er ute og handler: «Andre auger fylgjer meg / gjennom floret, ser kva eg får med meg inn frå bilen.» Overvåkningen går altså begge veier. All bæringen av varer setter sitt preg på kroppen, synes diktet å mene. Husmødrene sammenlignes med maur som løper frem og tilbake med mat til maurtua. Diktet munnar ut i en slags appell – «Vi merkar knapt kor godt vi lever!» – som fremstår som en slags uttrykk for tilfredshet, tross alt. Eller er det en slags ironisk kommentar til ideen om husmoridyllen? Det er uansett en skildring med ambivalens. Hjemmet er tvetydig, slik David Sibley minner om. Det er et sted som man både overvåker andre fra og selv blir vurdert fra når man selv er utendørs. Bruken av metaforer som «maurtua» og skildringen av matvarene som er vanskelige å kontrollere («tyt ut», «sprekker», «trillar»), underbygger denne tvetydigheten.

I «Gardin II» er det gardinen på soverommet som er tema:

Verda er synleg gjennom florlett gardin i soveromet
 ingen skarpe konturar på naboens bil, ingen uhyggelege detaljar.
 Vi er ikkje synlege for verda
 eit tynt flor dekker våre nakne kroppar
 våre skitne negler og det som ikkje lenger
 kan kallast vakkert mellom oss.

Skulle visst ha dekt noko anna enn det som nå er
innhaldet av nettene.
Eit tynt kvitt flor, og alle soveroms-ruter
synest like utanfrå.
Eit tynt svart flor, ein morgon med sterk sol
og frost.

Her er det kontrasten mellom det «hemmelige» som skjer på soverommet og det offentlige rommet ute som kontrasteres. Soverommet er jo vanligvis oppfattet som leilighetens mest private rom, der hvor man ikke slipper gjester inn, og hvor gardinene alltid er trukket for. Men det er ikke noe idealisert erotisk møte som skildres der inne på soverommet. Diktet nevner «våre skitne negler» og «det som ikkje lenger / kan kallast vakkert mellom oss». Det er åpenbart ikke lenger så vakkert. Det er en desillusjonert stemme som snakker her. Det «svarte floret» kan lett leses som et sørgeflor, og det er tydelig at noe har gått tapt. Den avsluttende skildringen av «sol og frost» styrker opplevelsen av kulde og mangel på liv. Er det en tapt erotikk det sørges over? Kontrasten er stor til de forventningsfulle skildringene av erotiske møter i første del av forfatterskapet, som gjerne fant sted ute i naturen: «Eg vil møte deg under ein hassel / med neter som enno er kvite. / Eg vil møte deg i åkeren / som skyt aks i natt» («Eg vil møte deg», fra *Dåp under sju stjerner*, 1952).

Det siste diktet i gardintrilogien, «Gardin III (sett år etter år frå trikken)», er en refleksjon over en gardin i en ukjent leilighet:

Tynt kvitt flor, opphengt eingong
etter brudlaup
grånar sakte ned i sot, støv, svartnar sakte
landskapet mørknar gjennom det
alt er utan klart raudt grønt blått
veit kanskje anar kanskje
men floret grånar, grånar dag for dag
år for år
over hår og hud
ein dag blir det vunde om ei fane
utan gylte bokstavar
halde over blomar
svart flor, svart av forbrenning, eksos, sot, støv
svart av utbrend energi
som aldri slo ut i loge
berre oste seg kald
attom flor etter eit brudlaup.

«Tynt kvitt flor» som gråner og mister sin skjønnhet, er tema i diktet. Formelt er det en flytende refleksjonsstrøm, hvor skildringen gir inntrykk av å ha blitt til over mange år, slik tittelen sier. Som i «Gardin II» knyttes den tynne gardinen til ekteskap og bryllup. Det virker naturlig å lese gardinen som et bilde på et ekteskap som gradvis har mistet sin magi: «svart flor, svart av forbrenning, eksos, sot, støv» – hverdagens trivialiteter setter sitt preg på det som en gang var rent og uplettet. Det er et brudd i teksten der hvor floret blir «vundne om ei fane» og «halde over blomar». Kan det være en begravelse? Kan det være en skildring av en slags energi som aldri fikk utfolde seg innenfor ekteskapet? Diktene lar gardinen være et bilde, et *pars pro toto* på tilværelsen som hustru og husmor. Gardinen er både privat og offentlig, innside mot hjemmet og utside mot verden. På samme måte er husmorrollen noe man har i forhold til sin partner, men også en vanlig yrkes- og samfunnsrolle i datidens velferdsstat.

BOMILJØET

Den danske litteraturforskeren Lasse Horne Kjældgaard (2018) har undersøkt hvordan velferdsstaten er blitt behandlet i dansk litteratur fra 1950 til 1980. Han ser litteraturen som en form for samfunnsmessig selvrefleksjon, hvor litteraturen bidrar til å tenke over politiske mål, midler og konsekvenser. Han mener at det både eksplisitt og implisitt har foregått en politisk samtale om velferdsstaten innenfor dansk litteratur, og undersøker derfor hvilke visjoner om velferd, lykke og trivsel som kommer til syne innenfor skjønnlitteraturen i denne perioden. Blant annet peker han på *velferd dystopisme* som en egen kritisk sjanger, særlig på 1970-tallet. Med dette mener han ikke så mye en spesifikk formell sjanger som en type velferdsstatskritikk som skildrer et sosialt miljø som ikke fungerer. Marie Takvams sene diktning kan kanskje ses i et slikt perspektiv? For også her ser vi en trist beskrivelse av det sosiale miljøet: En del av diktene skildrer individets nære omgivelser, husene rundt henne, veier, parker og nærbutikker. Diktene med denne tematikken gir et bilde av omgivelsene som udramatiske, nærmest kjedelige («Mot helgetorsdag»):

Plenane får nytt slør.
 Skolegjentene finn gamle hoppetau
 og skjer seg susande sirklar
 ut av kvardagen
 lyfter armane til himmelferd
 i private skarpt avgrensa univers.

Mødrene snur seg travle bort
 ser ut som ingen ting.
 Det daglege brød frå eit senter
 maktar så vidt å distrahere oss.

Diktet består mest av konkrete observasjoner. En viss følelse av kontaktløshet og isolasjon preger diktet: Jentenes «private» univers og mødrene som «snur seg bort», «ser ut som ingen ting», forsterker følelsen av ensomhet. Kanskje jeget kunne ha lyst til å hoppe tau eller snakke med noen? Det er åpenbart ikke så lett å komme i kontakt med andre. I diktet «Død nabo» skildres oppdagelsen av at naboen har ligget død i tretti dager i sin egen leilighet: «ingen tenkte noko før ei lukt seig ut langs døra ...» Perspektivet er lagt til det kollektive «vi», som ikke visste noe eller ikke forsto at noe var galt. Men diktet minner oss ironisk om hvor lite vi bryr oss om hverandre ved å skildre det som en øvelse i å «lyfte føtene» over den uåpnede posten til den døde naboen.

Til erstatning for det tapte fellesskapet i drabantbyen vender kommunikasjonen og tilhørigheten til naturen tilbake igjen helt i slutten av forfatterskapet. Diktet «Til rognetreet» innleder Takvams siste diktsamling, *Rognebær* (1990). Det er en apostrofe til en «drabantby-rogn», som synes å befinne seg utenfor vinduet til det aldrende lyriske subjektet. Løvet er borte og bærene vaier i stormen: «kastar atter blod / mot mine forskremde auger.» I andre strofe oppstår det en slags kommunikasjon mellom treet og det lyriske subjektet: «Som om du vil fortelje meg noko / om vinteren i blodet mitt.» Aldring og opplevelsen av å miste kraft og overskudd blir en forbindelse mellom de to. Diktet snur imidlertid midt i og blir til en meta-refleksjon over selve tildiktningen: «Kjære rognetre, tilgjev! / Eg dikter Universums vilje inn i deg / fordi du er raudt liv.» Det er som om lyrikeren selv innser at treet egentlig ikke er noe mer enn et tre. Det er lyrikeren som har diktet en mening inn i naturen. Det er som om lyrikeren griper fatt i noe som kan gi styrke og energi i en vanskelig situasjon.

Konteksten er åpenbart viktig: «Du hiver armane dine sterkt og vilt / mellom aldrende butikkvandrarar / i drabantbyen. / Derfor tar høge makter bustad i deg / og gjer deg heilag.» Det er de aldrende personene rundt, og det ødslige i drabantbyens butikker, som gjør det nærliggende å se rogn som et livgivende symbol. Det er altså like mye et dikt om egen aldring og drabantbyens tristesse som det er et dikt til treet. «Til rognetreet» kan også ses i forbindelse med Wergelands kjente «Til min Gyldenlak», hvor også jeget nærmer seg slutten av livet og henvender seg til gyldenlakken som et uttrykk for livet og naturen. Men forskjellene er store. Denne mest kjente apostrofen i norsk litteratur tilhører en mer romantisk uttrykksform hvor tapet av naturen er en hovedtematikk. I Takvams dikt er det *kontrasten*

mellom drabantbyen og treet som utløser selve diktet, og ikke døden, som hos Wergeland.

Bruken av begrepet «Universum» går igjen i flere dikt i samlingen og viser tro-
lig til helheten i tilværelsen. «Universum har sterke hender», heter det i diktet
«Framand». Og i diktet «Til hauststormen» spørres det: «Er du Universums hel-
singar mot jordskorpa?» Man kan spørre seg om dette er en tilbakekomst av den
vitalistiske opplevelsen av «allnaturen» som preger første del av forfatterskapet,
det vil si forestillingen om at naturen utgjør en helhet som omslutter individet.
Noe tilsvarende ser vi i «Hestehoven», hvor det lyriske jeget ser hestehoven som
et budskap fra livet selv: «Hestehoven er telegram frå den veldige sol, / bodskap i
rytmer send frå Universum.» Kanskje er det riktig å se kritikken av bomiljøet i for-
lengelsen av de vitalistiske impulsene i de tidlige diktsamlingene, altså de ideene
om forholdet mellom natur og kultur som kom til uttrykk der. Vi bør ikke glemme
at vitalismen ikke minst var et sivilisasjons- og kulturkritisk prosjekt som handlet
om å styrke kontakten til livskraftene.

Også andre dikt tematiserer kommunikasjonen mellom subjekt og natur. «Den
fuktige vinden tala til meg» er tittelen på et av diktene, «Til vårlyset» er en annen.
I begge to blir naturen en påminnelse om subjektets egen alderdomssvekkelse. I
det første har vinden brakt med seg en ny og sørgelig innsikt:

Maktlaus gjer all forstand meg.
Eg sit her og skjenner på gaffel og kniv
som nektar å føre endå eit stykke kjøt
inn mellom tennene mine.

Like banalt og trist er vårlyset. Det avslører ubarmhjertig ting jeget helst ikke vil
vite om. Vårlyset viser frem vakre ting, som krokus og gresspirer, men også alde-
rens spor:

Men i vinter såg eg ikkje at kvinna eg møter kvar dag
har rettingar i ansiktet lik lærarens svarte strek
i stilebøker fulle av feil og halvsanningar.

AVSLUTNING

Den sosiale og historiske dimensjonen i Marie Takvams forfatterskap er underbe-
lyst. I denne artikkelen har vi sett Takvams diktning i lys av noen store
utviklingstrekk i det norske samfunnet i perioden fra 1950-tallet til slutten på

1980-tallet: flyttingen fra bygd til by, boligbygging og politisk engasjement, men også opplevelsen av standardisering og meningstap i det moderne. I diktsamlingene fra 1960-tallet og utover skriver Takvam om fremmedgjøringen i det urbane og individets erfaringer i et velordnet, men tilstivnet Norge. Som lyriker beveger hun seg fra et verdensbilde hvor helhet og sammenheng er basert på naturens kretsløp, til en mer urbant og moderne erfaringshorisont.

Som vi har sett, er det ikke tilfeldig at bolig, bomiljø, urbanitet og forholdet mellom Norge og utlandet tematiseres så sterkt hos Takvam. Hun hentet materiale til sin diktning fra egne opplevelser, og det er ikke vanskelig å se at flyttingen fra Hjørundfjorden også gir gjenklang i diktningen. Første del av forfatterskapet handler om kontakt med naturen: «Det fans ei verd mellom fjell / der steinane tala til meg, / der storkenebb og tiriltunge song / imot dei første ustøe steg», slik det skildres i diktet «Maktløyse framfor TV» (*Aldrande drabantby*, 1987). Nå har hun endt opp i drabantbyen, «hjelpelaus og liten / druknar i bilete frå stovekroken».

Denne bevegelsen fra utkant til en tilværelse i drabantbyen utenfor Oslo er ikke bare Takvams egen. Hennes diktning gir stemme til hvordan det ble opplevd å flytte fra bygd til by og være del av den historiske moderniseringen av Norge. Diktene hennes forteller om hvordan det er å leve et liv i drabantbyen. Her er mye positivt: Å få tilgang til bolig og en trygg tilværelse skildres med nyanserte bilder. Men det er også en sorg og avmakt som uttrykkes i tekstene. Livsverdenen inn-snevres til å handle om mat og rengjøring, og det er lett å spore en nostalgi tilbake til en annen tilværelse: «Stundom minnest eg min barndoms kvasse tindar / som stengde for verda» («Minne»).

Skildringene av Oslo, bomiljøet og leiligheten viser en tilværelse hvor mennesket begrenses gjennom omgivelsenes overvåkning og forventninger i det tette og homogene nærmiljøet. Hos en dikter som tidlig i sin utvikling var opptatt av de store sammenhengene, og ofte brukte ord som «lagnad» og «draum», er de knappe konstateringene av livets prosaiske sider enda sterkere å lese. I diktet «19 år etter innflyttinga» (*Auger, hender*, 1975) skildres kvinnene på nærbutikken som en trist og ensartet masse: «Tusen på tusen mørke kåper / farga, grånande hår / kvite plastikkposar med raude namn.» Flere av diktene arter seg som velferdsdystopier, hvor de grunnleggende behovene for bolig, mat og helse er dekket, men hvor det likevel mangler noe. Det ligger en sorg i dette tapet av de store livssammenhengene, som Takvam er en av de få skildrerne av i norsk litteratur.

BIBLIOGRAFI

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Benum, Edgeir. 2015. «Oslo får drabantbyer.» I *Norges historie.no*. Lest 8. mars 2019. <https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/artikler/1840-oslo-far-drabantbyer.html>.
- Blom, Ida og Sølvi Sogner (red.) 1999. *Med kjønnsperspektiv på norsk historie: fra vikingtid til 2000-årsskiftet*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Brekke, Paal. 1962. *En munnfull av Ganges*. Oslo: Aschehoug.
- Brøymer, Bjørn. 2002. «Reisen med Marie». *Aftenposten*, 28. januar. Lest 10. april 2019. <https://www.aftenposten.no/article/ap-MnM0m.html>.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place: A Short Introduction. Short introductions to geography*. Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Parallax. Baltimore, California: Johns Hopkins University Press.
- «Dåp under sju stjerner». Anmeldelser. 1952. *VG*, «Dobbelt-dåp i debutantens hus» 14.10. («Den misunnelige»). *Aftenposten* 7.11. (Andre Bjerke), *Dagbladet* 21.10. (Paal Brekke). *Arbeiderbladet* 21.10. (Odd Solumsmoen) Lest 27.04.2019. Fra Retriever, <https://web.retriever-info.com/services/archive/doNavigatorDrilldown>.
- Engelstad, Irene, Jorun Hareide, Irene Iversen, Torill Steinfeld og Janneken Øverland (red.) 1990. *Norsk kvinnelitteraturhistorie*. Bind 3, 1940–1980. Oslo: Pax. Lest 27.4.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007091901004.
- Gustafsson, Lars. 1972. *Kinesisk høst*. Stockholm: Norstedts.
- Hestenes, Arne. 1977. «Nei til Marie Takvams rumpe!», *Dagbladet*, 19.11.1977.
- Holen, Øyvind. 2005. *Groruddalen – en reiseskildring*. Oslo: Cappelen.
- Iversen, Irene. 1981. «Huset og verda – om temaer i Marie Takvams lyrikk.» I Sigurd Helseth (red.): *Dikt og kritikk*, 197–210. Oslo: Gyldendal.
- Jahreie, Marit. 1980. «Årets bok?». *Arbeiderbladet*, 24. desember.
- Jensen, Elisabeth Møller (red.) 1997. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. B. 4, *På jorden: 1960–1990*. Höganäs: Wiken.
- Johannesen, Georg. 1965. *Ars Moriendi eller De syv døds måter*. Oslo: Gyldendal.
- Kjældgaard, Lasse Horne. 2018. *Meningen med velferdsstaten. Da litteraturen tog ordet – og politikerne lyttede*. København: Gyldendal.
- Lange, Even (red.) 1998. *Aschehougs norges historie*. Bind 11, *Samling om felles mål: 1935–1970*. Oslo: Aschehoug. Lest 27.04.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008082500096.
- Lange, Even. 2015. «Flukten fra landsbygda.» I *Norges historie.no*. Hentet 19. mars 2019. <https://www.norgeshistorie.no/velferdsstat-og-vestvending/mennesker/1802-flukten-fra-landsbygda.html>.
- Langås, Unni. 2001 «Merke etter liv. Retorikk og kropp i Marie Takvams lyrikk.» I Grønstøl, Sigrid Bø og Unni Langås. 2001. *Tanke til begjær: nylesingar i nordisk lyrikk*. LNU's skriftserie nr. 144, 194–221. Oslo: Landslaget for norskundervisning / Cappelen.
- Lindqvist, Sven og Cecilia Lindqvist. 1964. *Asiatisk erfaring*. Stockholm: Bonniers.

- Lunden, Eldrid. 1982. «Det autentiske som prosjekt. Marie Takvams poesi 1952–1980. Ein kommentar.» I *Essays*, 92–105. Oslo: Samlaget.
- Moldung, Mona Fåberg. 2005. «Dansande skrift i sollys? Marie Takvams lyriske forfatterskap». Masteroppgave, Universitetet i Bergen. Lest 27.4.2019. <http://hdl.handle.net/1956/1291>.
- Myrdal, Jan. *Rapport från kinesisk by*. 1963. Stockholm: Norstedts.
- Møller Jensen, Elisabeth. 1997. *Nordisk kvindelitteraturhistorie. Bind 4. På jorden 1960–1990*. Höganäs: Wiken.
- Nilsen, Tove. 1982. *Skyskraperengler*. Oslo: Cappelen.
- Rolfsen, Erik. 1940. «En ny by – en bedre by», *Byggekunst*: 60–63.
- Rottem, Øystein. 1996. *Norges litteraturhistorie: etterkrigs litteraturen*. Bind 1, *Fra Brekke til Mehren*. Oslo: Cappelen. Hentet 27.4.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digi-bok_2008080804146.
- Savage, Mike. 2010. «The politics of elective belonging». *Housing, Theory and Society* 27(2): 115–161. <https://doi.org/10.1080/14036090903434975>.
- Skei, Hans H. 2002. «Marie Takvams lyriske diktning i vokster og utfalding.» *Bokvennen* (4): 16–19.
- Sibley, David. 2002. *Geographies of Exclusion. Society and Difference in the West*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203430545>.
- Solstad, Dag. 1981. *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Oslo: Oktober.
- Solumsmoen, Odd. «Mye glimmer, mindre gull», *Arbeiderbladet*, 21.10.1952.
- Stegane, Idar. 1987. *Det nynorske skriftlivet: nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjon*. Oslo: Samlaget. Lest 27.4.2019. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digi-bok_2013013007021.
- Svarverud, Anne-Grethe. 1994. *Merke etter levd liv – eller tekst?: en drøfting av kanoniseringsprosesser innenfor den litterære institusjonen med utgangspunkt i Halldis Moren Vesaas, Inger Hagerup og Marie Takvam* (Masteroppgave). Universitetet i Oslo.
- Sørbø, Jan Inge. 2004. «Marie Takvam – mellom Bellman og biografien.» I *Frå gamle fjell til magma. Linjer i nynorsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Talén, Tinic. 1981. «Maries skrik etter sex», *VG*, 30.11.
- Takvam, Magnus. 2007. «Heime ingen stader». *Syn og segn* 113 (2): 13–24.
- Takvam, Marie. 2004. *Dikt i samling*. Gyldendal pocket. Oslo: Gyldendal.
- . 1975. *Dansaren*. Oslo: Pax.
- . 1981. *Brevet frå Alexandra*. Oslo: Gyldendal.
- Takvam, Marie. 1997. «Diktene er mitt livs plattform» Intervju med Turid Larsen i *Arbeiderbladet*, 5.4.
- Vassenden, Eirik. 2012. *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Øverland, Janneken. 1980. «Årets bok 1980» Intervju i *Arbeiderbladet*, 24.12.

Mediale fanglinjer. Industri og populærkultur i Kjartan Fløgstads *Fangliner* (1972)

SAMMENDRAG Artikkelen drøfter Kjartan Fløgstads kortprosasamling *Fangliner* (1972) i lys av samtidens medieutvikling. Den viser hvordan tekstene er preget av film, TV og trivallitteratur, men også hvordan industrimiljøet på Vestlandet spiller en viktig rolle. Tekstene viser en dyp solidaritet med den lokale industrikulturen, og er samtidig eksperimenterende ved å blande realisme og fantastikk. De reflekterer utviklingen av det norske medielandskapet på 1970-tallet, med fargefjernsyn, spenningsfilmer og ukeblad-noveller.

NØKKELORD Industri | magisk realisme | TV | film | trivallitteratur

SUMMARY The article discusses Kjartan Fløgstad's short prose collection *Fangliner* (1972) in light of media development in the 60s and 70s. *Fangliner* is shaped by narrative forms in pulp literature, film, and TV, in addition to the industrial environment in Western Norway. The texts show deep solidarity with the local industrial culture, while at the same time experimenting with magical realism. The short stories mirror the contemporary media developments in Norway in the 70s, with color television, suspense films, and popular magazine novels.

KEYWORDS Factories | magical realism | TV | movies | pulp literature

1970-tallet er et tiår hvor mange forfattere begynte å interessere seg for større historiske og sosiale prosesser. Individet i samfunnet, makt og frihet er stikkord for mye av norsk diktning i denne perioden. Samtidig kan en slik lesning også lett bekrefte *myten om 70-tallet*. For 1970-tallet har også et ikke altfor godt rykte i norsk prosahistorie.¹ Dette dårlige ryktet baserer seg på noen av de hardhendte materialistiske utslagene radikaliseringen av kulturlivet fikk: Forfattere som både

før og etter dette mytologiske tiåret skrev nyskapende og kreative verk, syntes på 1970-tallet på merkelig vis å bli underlagt en uniformerende marxistisk-leninistisk stemme, som på overtydelig vis gjorde sammenhengen mellom produksjonsmidler, eierskap og kultur klart for leserne. I ettertid fortoner denne kollektive uniformeringen seg som temmelig uforståelig. Norske forfattere lot seg diktere av estetiske idealer som var temmelig eksotiske. I dag synes jeg det er vanskelig å forstå at Stalins kunstdekret fra 1932 og Maos tale fra Yan'an-konferansen i 1942 skulle bli studert som estetiske læreskrifter så langt borte og så lenge etterpå? Hvis vi i dag henter frem 70-tallsverk som Kjell Askildsens *Oluf, kjære Oluf* (1974) eller Liv Køltzows *Hvem bestemmer over Bjørg og Unni?* (1972), bekrefte denne myten om 70-tallet.² Sosialrealismens krav om å skildre personer som utvikler seg i pakt med samfunnsforholdene, der fortellingen avslutningsvis peker utover og fremover mot et annet liv for samfunn og mennesker, kan i dag fremstå som både kunstnerisk konservative og ufrivillig komiske.

Myten om 70-tallet kan stå i veien for en utforskning og mer nyansert forståelse av engasjementet og energien i denne periodens diktning. For det første kan vi jo minne oss selv om hvor mange verker fra denne perioden som *ikke* preges av noen ensartet sosialrealisme, selv om de på mange måter plasserer seg innenfor det samme problemfeltet: individets muligheter i et sosialt miljø. Selv om ønsket om å skildre virkeligheten på en sannferdig måte – ikke minst politisk – ikke er noe mindre i punktromaner som Paal-Helge Haugens *Anne* (1968), Cecilie Løveids *Sug* (1979) eller Kjartan Fløgstads kortprosasamling *Fangliner* (1972), skjer det med helt andre midler. Disse tekstene, som i ettertid er blitt gitt navnet «sosialmodernisme»,³ vitner om en sterk bevissthet om den litterære kommunikasjonssituasjonen og en mer utprøvende bruk av språklige virkemidler enn det vi finner i den typiske sosialrealismen.

Den tidlige delen av Fløgstads forfatterskap fremstår som særlig interessant i denne sammenhengen. På begynnelsen av 1970-tallet etablerer Fløgstad en egen stemme som prosaforfatter. Etter de to diktsamlingene *Valfart* (1968) og *Seremoniar* (1969) kom prosaboken *Den hemmelege jubel* i 1970 og novellesamlingen

-
1. Einar Økland skriver f.eks. om sine følelser for dette tiåret: «Aldri tykkjer eg 7-talet ser styggare ut enn når det står i dei norske 70-åra. Det er eit tal som har ord på seg for å vere eit veinleikens tal og et lykketal. Ikkje så i 70-åra. Da eg oppdaga kor stygge 70-åra var, ønskte eg berre å koma meg vidare og ut or dei» («Skinn og bein», i Else Breen og Bjørn Nielsen (red.) *Kamp og kultur* 1997, 39).
 2. Selv om Askildsen visstnok fikk kjeft av AKP fordi romanen ikke var politisk nok!
 3. Opphavet til begrepet «sosialmodernisme» er litt uklart, men Fløgstad benytter selv begrepet i essaysamlingen *Ordlyden* (1983).

Fangliner i 1972.⁴ Tekstene viser en særlig bevissthet om hvordan virkeligheten ikke uten videre kan fremstilles i skrift, men er gjenstand for fortolkning. Innsikten i diktningens autonomi som lyrikeren Fløgstad hadde tatt til orde for ved debutten («Poesi er ord, ord, ord, ord», i *Profil*, 3/1967), blir etter hvert erstattet av en innsikt i hvordan språk og medier former virkelighetserfaringen. I *Fangliner*, Fløgstads første novellesamling, ble virkelighetens fiksjonskarakter undersøkt på en måte som jeg ikke tror tidligere var blitt gjort i Norge.

La oss se på en av tekstene herfra, som på intrikat vis vitner om samtidens medie-situasjon. I slutten av novellen «Til siste andedrag *eller* Draumen om ettermiddagsskiftet» ligger jeg-personen, en norsk industriarbeider, hardt såret på gulvet i en fremmed leilighet med pistol i hånd og venter på politifolkene som er på vei opp trappen. I stedet for å gå på sitt vanlige ettermiddagsskift har han nemlig fått i oppdrag å avløse Willy Brandt i Bonn, men den jobben ble igjen erstattet av en rolle i innspillingen av en fransk kriminalfilm. Filmen har imidlertid vist seg å bli virkelighet, det bekrefter i alle fall blodet som til industriarbeiderens forbauselse renner ut av magen hans – for det er ikke noen fiksjon, det er nemlig «ikkje ketchup eller raudmåling», slik man bruker i filminnspillinger. Og slik skildres sluttscenen:

Eg spente hanen mot det tomme magasinet i pistolen, stakk han gjennom sprinklane i trappegelenderet, og peika siktet mot den staden der eg visste at den første av purkane som var på veg opp trappa, ville komma til syne. Det var framleis ein svart/kvitt-produksjon ein var med i, men det kunne ikkje vara lenge nå. Ein heil epoke var i ferd med å gå under. Lydane av føter som dundra mot trappetrinna under meg, blei sterkare. Eg krumma peikefingeren om avtrekkaren og trykte av:

(Fløgstad 1972, 110–110)

Novellens navnløse industriarbeider fyrer av et taust punktum for en mediehistorisk epoke: Det er slutten på svart-hvitt-produksjonene, og fargene gjør sitt inntog. I 1972, samme år som *Fangliner* kom ut, startet NRK med fargesendinger. Som et av de siste landene i Europa ble det fra 1. januar tillatt med prøvesendinger av fargefjernsyn i Norge, riktignok etter en skarp debatt. Mange husker fortsatt hvordan Stortingets saksordfører Einar Førde raljerte over KrFs motstand ved å uttale at

4. En bred og solid gjennomgang av forfatterskapet finnes i Heming Gujord *Fløgstad verk* (2018). Gujord ser *Fangliner* som et konstituerende verk i forfatterskapet: «Fangliner markerer etableringa av FLØGSTAD VERK. Her opnar det seg eit sosialt rom i spenningsfeltet mellom ulike samfunnsgrupper som legg til rette for forteljning og meiningsproduksjon» (Gujord 2018, 87).

partiet nok aksepterte at synden hadde kommet inn i stua, men de ville ha seg frabedt å få den i farger. Under voteringen i Stortinget stemte 34 representanter fra Venstre og Senterpartiet imot prøvesendingene. Motargumentene var først og fremst av økonomisk art, men skepsisen syntes også å være knyttet til selve teknologien. Av høringsuttalelsene kan vi for eksempel se at Norges Bondelag anbefalte en «forsiktig fremdriftsplan» hvis det nå, mot deres vilje, skulle innføres fargefjernsyn. Hvorfor denne forsiktigheten var nødvendig, ble ikke utdypet. Den samme skepsisen ble delt av Norske Kvinners Nasjonalråd, som uttalte at de var «meget betenkt» og argumenterte med hensynet til distriktene og de eventuelle «kulturelle følger» prøvesendingene vil kunne få. Også Forbrukerrådet makte til forsiktighet og minnet om «den enorme påvirkning fjernsynet utøver på det enkelte menneske» (St.prp. nr. 170 (1970–71)).

I samme advarende ordelag ble det påpekt at fargefjernsyn ville komme til å virke altfor realistisk, og at det kunne være vanskelig å skille fjernsynet fra virkeligheten. Den mangeårige NRK-medarbeideren Bjørn Næss minnet under overskriften «Fjernsynet må ikke bli noe fargediskotek» blant annet om at «[f]jernsynet er et sterkvirkende medium»:

Fargefjernsyn gir en følelse av nærhet, men dette virkelighetsbilde kan meget lett forfalskes. Det er hevdet – etter min mening med rette – at fargefjernsynet, med sine sterkt lysende kulører, kan svekke evnen til nyansert opplevelse, slik at folk i verste fall synes naturen er vakrere på skjermen enn i virkeligheten. Og her må vi som skal lage programmer vise beherskelse.

(Programbladet 1972, nr. 1, 18)

Innføringen av fargefjernsyn tematiserte slik spørsmålet om fiksjon og virkelighet: Ville fargefjernsynet simpelthen bli *for* virkelig? Nå ble det riktignok ganske fort klart at det norske folk taklet fargefjernsyn uten problemer. Men debatten forteller om de levende bildenes kraft, og også om hvilket medieklima som var rådende ved inngangen til 1970-årene. Til fjernsynet knyttet det seg både uro, skepsis og fascinasjon.

I Fløgstads *Fangliner* er skepsisen ikke så stor, men bevisstheten om fjernsynets og bildemedienes store virkning er noe vi kan gjenkjenne som en tydelig tematikk i «Til siste andedrag ...». Forfatteren har selv pekt på at *Fangliner* er en kortprosasamling som avspeiler og reflekterer over hvordan sosiale og kulturelle omgivelser former tilværelsen. Når vi leser novellene nærmere, ser vi at det særlig er industri og massemediene (film, TV og trivillitteratur) som utgjør den formende kraften i individenes liv. Industriarbeideren som er med i (eller kanskje bare drøm-

mer om) en fransk kriminalfilm, forteller om hvordan filmens og TV-ens fiksjoner reinvesteres i individenes eget liv og gir ny mening til hverdagen.⁵

Før vi ser nærmere på hvordan den sårede industriarbeideren havnet i denne situasjonen, kan vi ta et blick på kortprosasamlingen som helhet. *Fangliner* ble godt mottatt da den kom ut, og novellene fikk til og med positiv omtale i *Aftenposten*: «... mange av dem er gode, noen er glimrende» (*Aftenposten*, 2.11.1972). Tittelen *Fangliner* antyder noe som holder noe annet fast, hindrer det i å forsvinne eller – mer negativt – hindrer noe eller noen i å bli fri. Havne- og sjømannsmotivet i flere av novellene gjør også tittelen nærliggende. *Fangliner* er delt inn i tre deler: I) *Vindauga med utsyn over havna*, II) *Doldrums* og III) *Fangliner*, samt et tillegg.⁶ Tekstene er av litt ulik karakter og lengde; noen har tydelig novellepreg, mens andre nærmer seg sakprosaen. Flere av dem, slik som «Til siste andedrag ...», har innslag av fantastiske eller usannsynlige hendelser, samtidig som forbindelsene mellom menneskene og omgivelsene ikke bare fremstilles, men også reflekteres over. Hovedpersonene er industriarbeidere eller sjøfolk som ofte befinner seg i en situasjon preget av venting eller stillstand, slik det antydes av tittelen.

Til tross for den åpenbare inspirasjonen fra marxistisk tenkning er arbeiderne ikke noen propagandaskikkelser. De fleste tekstene undersøker som nevnt hvordan identitet dannes, og hvordan den enkelte preges av sitt sosiale miljø. I *Fangliner* knyttes denne pregningen til to instanser: mediene og industrien. Dette viser seg blant annet gjennom at *Fangliner*, i motsetning til de fleste andre kortprosasamlinger, har to tillegg, nærmest som en sakprosabok. Det ene er «Plan for døgn- og heilkontinuerleg skiftarbeid (fireskiftplan)», altså en plan for den enkeltes arbeidstid i en industribedrift, slik det blant annet benyttes i elektrokjemisk industri. Det andre tillegget er en liste over «Skriftlege kjelder», hvor så forskjellige tekster som et verk av Lautréamont, *Hevneren fra Tombstone* (Louis Masterson), *Norsk Allkunnebok* (tredje bind) og *Cappelens bil- og turistkart over Sør-Norge* inngår. Selv om en skiftplan og en litteraturliste er ganske ulike teksttyper, virker det naturlig å se tilleggene som en form for grunnlagsmateriale til *Fangliner*. Mens de skriftlige kildene refereres til både direkte og indirekte, er skiftplanen mer en slags bakgrunnsinformasjon for leseren. Forbindelsen må ligge i at mange

5. I mange av Fløgstads bøker spiller bilder og tekster en viktig rolle. Frode Helland skriver for eksempel perspektivrikt om bildenes betydning i Fløgstads forfatterskap generelt og *U3* spesielt i «Bilde og ideologi hos Kjartan Fløgstad» i *Agora* nr. 4, 2005.

6. «Doldrums» er et maritimt begrep som betegner spesielle klimatiske forhold rundt ekvator, hvor det kan være vindstille i lang tid. På engelsk betegner det også i overført betydning perioder med stillstand og stagnasjon.

av personene i tekstene har arbeid i industrien, eller at handlingen utspiller seg på industristeder, slik at personene og livet på disse stedene er preget av den rytmen skiftplanen gir. Betydningen av arbeid, både som sted, identitet og forestilling, spiller en sentral rolle i *Fangliner*. Helt i tråd med Marx realiserer mennesket seg selv gjennom produksjon og fysisk arbeid. Denne vektleggingen av arbeidet og arbeidsbegrepet er utvilsomt påvirket av 1970-tallets marxistiske bølge, men knyttes ikke til dogmatikken rundt «merverdi» og «fremmedgjøring», slik vi kjenner det fra periodens sjargong.⁷ I stedet fremstår arbeidet som en sterkt identitetsdannende aktivitet. Det å arbeide er å bli noen eller å være noen: Når arbeidet blir borte, for eksempel på grunn av arbeidsledighet eller rett og slett ferie (slik som i teksten «Regn i juli»), blir dagene lange og tilværelsen meningsløs. Med store deler av tekstene som ikke dreier seg om selve arbeidet, blir i stedet drømmene, verdiene og holdningene i industrien undersøkt desto mer. Selv om skikkelsene ofte fremstilles som enkle og ureflekterte, gir boken gjennomgående en følelse av solidaritet og samhold med disse personene.

I *Fangliner* er det ikke innskrevet noen lang historisk fortolkning, slik som i de påfølgende romanene *Dalen Portland* (1977) eller *Fyr og flamme* (1980), hvor personene tidvis fremstår som representanter for historiske prosesser (slik som for eksempel Selmer og Arnold er i *Dalen Portland*). Skildringen av individene vektlegger heller ikke noen slags psykologisk «utvikling». Menneskene blir først og fremst presentert gjennom sitt miljø, som både taxisjåførene, sjømennene og industriarbeiderne er tydelig preget av.

LIVET SOM FILM

La oss vende tilbake til den litt uhåndterlige teksten «Til siste andedrag eller Draumen om ettermiddagsskiftet», som altså ender med at jeg-personen ligger døende i en leilighet i Bonn. Teksten begynner med at han kommer på ettermiddagsskiftet. Her får han imidlertid beskjed om at han i stedet for å jobbe (og aller helst øve seg på å kjøre krana, som han har mest lyst til) skal dra til Bonn for å avløse «han derre Willy Brandt», fordi Brandt skal til Polen og forhandle med «dei jævla polakkane».

7. I Fløgstads forfatterskap har *Fangliner* blitt plassert i en «andre fase», i alle fall hvis man går ut fra den «faseinndelingen» som Øystein Rottem foreslår i *Norsk litteraturhistorie*: «En første apolitisk og høylitterær fase som omfatter hans to første diktsamlinger, en annen fase der han nærmer seg det arbeidermiljø han springer ut fra, en tredje som omfatter hans tre episke storverk om industrialismens og industrikulturens vekst og fall i Norge, og en fjerde 'postmoderne' fase der han forsøker å orientere seg i ruinene av den arbeiderkultur han i en årrekke knyttet sine utopier og sine framtidshåp til» (Rottem 1997, 519).

På forunderlig vis kommer hovedpersonen til Bonn og vandrer inn på jernbanestasjonen etter skinnegangen. Her sniker han seg gjennom billettkontrollens telleapparat, som var av samme type som han hadde sett på cupfinalen på Ullevaal mellom Haugar og Fredrikstad i 1961.⁸ En velkledd mann kommer bort til ham og er imponert over måten han forserte hindringen på. Men dette var ingenting, forklarer hovedpersonen: «I forhold til å komma til med greasesprøyta i dei øvste smørjepunkta på portalkranane var det jækla enkelt.»

Det er morsomt å lese en fortelling som både er realistisk og absurd samtidig, men man kan saktens spørre seg hva den skal «bety». Hva ønsker teksten å formidle? Ligger det noe «budskap» her? Neppe. Det mest påfallende ved teksten er hvordan hovedpersonen synes å takle enhver situasjon med en voldsom selvsikkerhet, og det kan virke som om det er hans identitet som industriarbeider som er årsaken. Han er fortsatt iført overall og støvler (noe som må være et litt uvanlig arbeidsantrekk for Willy Brandts vikar) og fremholder altså at han er vant til vanskeligere oppgaver i industrien. Industriarbeideren har åpenbart ingen problemer med å overskride sine egne erfaringer, eller kanskje rettene: Hans erfaringer lar seg bruke på flere områder enn man skulle tro. Industriarbeideridentiteten viser seg å være imponerende anvendelig når han nå skal avløse Willy Brandt (hvis vi skal tro fiksjonen). Han foreslår kameratslig en pils ved ellevetiden til den velklede mannen, som i stedet avslører at han heter Charles Denner og er med i en film. Han vil at hovedpersonen skal overta rollen hans i innspillingen av filmen, som heter *Til siste andedrag*. Det er lett å tro at industriarbeideren skal delta i den politisk progressive og estetisk nyskapende Jean-Luc Godards mesterverk fra 1959, *Til siste åndedrag* (slik det gjettes på i *Norsk litteraturhistorie* 2012, 526), men det er nok heller den mer folkelige Jean-Pierre Melvilles film *Le Deuxième Souffle* som er forelegg for scenen.⁹ Melville var en av de viktigste regissørene i bølgen av franske kriminalfilmer på 1960-tallet, og *Le Deuxième Souffle* er en tradisjonell Melville-film i den forstand at den (ved siden av krimplottet) gjør integritet og lojalitet til viktige tema. I denne hardkokte thrilleren blir gangsteren Gustave («Gu») presset av både politiet og av sine kriminelle venner, som også viser seg å svikte ham.

Uten at det sies direkte, knyttes det en slags forbindelse mellom hovedpersonen og temaene i fransk kriminalfilm. Innledningen plasserer nemlig teksten i en slags

8. Det sensasjonelle i at Haugar, som den gang spilte i 3. divisjon, kom helt til cupfinalen, gjør selvsagt dette til en særlig minneverdig fotballkamp (selv om Fredrikstad vant 7–0, ikke 6–0, slik det står i teksten.)

9. I artikkelen «Tordenveien» skriver Fløgstad at det er denne filmen han har «profanert på det grovaste i samlinga *Fangliner* (1972)» (Fløgstad 1981, 66).

mediehistorie: «Ein gang tidleg i sekstiåra, medan franske kriminalfilmar framleis var i svart/kvitt og Lino Ventura ennå spelte gangsteren og ikkje var gått over til politiet og var gift med Françoise Arnoul ...» (Fløgstad 1972, 103). Denne innforståtte tidfestingen viser selvsagt at utviklingen av fransk kriminalfilm spiller en ikke liten betydning for fortelleren, som vi her må anta er identisk med hovedpersonen. Senere i novellen gjør hovedpersonens fortrolighet med fransk kriminalfilm at han straks kjenner igjen skuespillerne Jean Yanne, Pierre Zimmer og Maurice Ronet under filmminnspillingen. Ronet spilte også i filmen *Le Deuxième Souffle*, mens de to andre er velkjente skuespillere (for kjennere av periodens franske krim, vel å merke).

Uten problemer blir altså industriarbeideren til en fransk gangster, og avstanden mellom den norske industriarbeideren og disse barske karene er ikke særlig stor, synes teksten å antyde. For eksempel går industriarbeiderens etos tydelig frem av fortellingens mange digresjoner. Han møter blant annet alltid på jobb litt før skiftet hans tar til, han viser en tydelig stolthet over arbeidet (for eksempel har han jo mer lyst til å kjøre krana enn å avløse bundeskansleren!). Og mens han ligger og skal dø, er det uten klager eller forvirring over egen skjebne; han er lojal mot sin nye jobb som skuespiller og spiller rollen helt til det siste.

Nå er det sikkert mulig å se et politisk poeng i den lojale og arbeidsvillige industriarbeideren som blir lurt, men dør med æren og integriteten i behold, det vil si som en politisk allegori over den norske arbeiderklassen. Men selv om *Fangliner* er en politisk bok, skjer det ikke på en så enkel måte. Teksten synes heller å ville fortelle noe om *hverdagen*. Etter den korte og innledende tidfestingen av handlingen følger det, nærmest som en digresjon, en side med en fortelling om arbeidskollegaen Hansen: «Eg må fortelja om Hansen, for han er den beste fyren til å sova eg kjenner, og ein av dei beste til å banna ...» (Fløgstad 1972, 103). Hansen, som hovedpersonen åpenbart beundrer, lever et heller rutinemessig liv, med arbeid, soving, tipping og avislesning som hovedaktiviteter. Når Hansen likevel på en selvfølgelig måte gir beskjed om ekstrajobben i Bonn, forteller det om hvor nært det fantastiske og utrolige dette monotone livet likevel ligger. Den indre sammenhengen i teksten ligger i mediefiksjonens plass i hverdagen. Livet og fiksjonen gir så å si mening til hverandre. Hovedpersonens dødsøyeblikk knyttes etter mitt syn til en slik fortolkning:

Slik var altså timen når folk går til seg sjølve. Timen da dei tar av seg lompen, seier godnatt, puler, ler, drikk ut glaset, bannar, drar pusten for siste gang, stumpar røyken, ronkar, svelgjer maten, lukkar att boka, løfter stiftan frå gram-mofonplata. Slik tenkte eg, medan livet hardt og brutalt, person for person,

fylte heltane i krim- og cowboy-filmene frå barndommen med ei slags mening.

(Fløgstad 1972, 110)

Livet passerer altså i revy for hovedpersonen. Klokka, som er kvart over elleve, minner ham om at dagen er over. Men dagens slutt blir også, på metonymisk vis, en *fiksjonens* slutt: Boken lukkes igjen, platespilleren slås av. Men virkeligheten, som industriarbeideren nå har fått oppleve som en kule i kroppen, gir også en ny mening til fiksjonen – cowboy- og krimheltene får nå en mening de ikke tidligere har hatt. Fiksjonen har i helt fysisk forstand blitt virkelig for hovedpersonen. Det som var det første laget i denne teksten, skildringen av industriarbeidertilværelsen, blir også det siste.

Slik den lange tittelen på novellen, «Til siste andedrag *eller* Draumen om ettermiddagsskiftet. Slik han kan vera på veg til arbeid etter springskift frå natta», signaliserer, kan hele teksten forstås som en dagdrøm hos en industriarbeider på vei til jobb etter en hard arbeidsperiode («springskift»). Dermed er det en naturlig sammenheng med skiftplanen bakerst i boken. Teksten kan formodentlig tolkes som en sliten eller trøtt industriarbeiders dagdrøm. Og forstått som dagdrøm kjenner vi også igjen noen «sjangertrekk»: jeget som en helt i en nokså urealistisk og idealisert fortelling. Men samtidig gir de mange detaljene teksten et mer tradisjonelt realistisk preg (hvor han skal gjøre av matpakken, skildringen av filminnspillingens lyskastere og ledninger, osv.). Det etableres aldri noe stabilt forhold mellom drøm og virkelighet. Det er derfor vanskelig å bare se teksten som en dagdrøm – snarere er selve innvevningen av fiksjonen i hverdagen et viktig poeng i teksten. Å forstå sitt eget liv i lys av franske kriminalfilmer – eller kanskje riktigere – å oppleve at grensen mellom hverdag og fiksjon er så smal, gjør at 1970-tallets ideer om «basis» og «overbygning» blir mer kompliserte. Faktisk er det fiksjonen og fiksjonsidentiteten som gir mening til hverdagen. Men industriarbeideren fremstår likevel ikke som noen eskapistisk Walter Mitty-figur, og kriminalfilmen er heller ikke flukt fra virkeligheten eller «opium for folket». Skildringen gir snarere en opplevelse av å være vitne til en slags hverdagsheroisme. I drømmen om et annet liv er hovedpersonen fortsatt industriarbeider, og det er i kraft av sine erfaringer at han håndterer prøvene han blir satt på, selv om det ender med døden.

Det er med rette blitt påpekt at det «fantastiske» i Fløgstads diktning kan minne om den magiske realismen vi kjenner fra den latinamerikanske litteraturen, for eksempel Gabriel García Márquez og Julio Cortázar. Blant annet har Fløgstad beskrevet møtet med Cortázar som «ein god stige ned igjen for meg» (Fløgstad, 1974a), det vil si som en vei «tilbake» til Sauda og folkelige erfaringer etter

debuten som lyriker. Men Fløgstad har også selv minnet om hvilken gjeld disse forfatterne i sin tur har til moderne massekultur og populærkunst: «García Márquez var til dømes filmanmeldar i mange år, og ein sentral forfattar som Julio Cortázar har skildra korleis han levde heile ungdomstida si i Buenos Aires, blind for anna enn kinofilm og jazzmusikk» (i artikkelen «Ordlyden», 15). Grensene mellom litteraturen og mediene kan altså være mer flytende enn man skulle tro.

Mens *Fangliner* fremstiller hvordan mediernes fiksjoner er knyttet til hverdagen, har Fløgstad etterpå reflektert mer over dette forholdet i prosaform, ikke minst hvordan mediernes betydning kan knyttes til kunstens krav om overskridelse og fornyelse. I selvvurderingen «Ordlyden» (forfattet av Fløgstads alter ego Wim Runar Leite fra *Fyr og flamme*) skriver han, med henvisning til nobelprisvinneren Octavio Paz, at vi ser slutten på ideen om en moderne kunst: «Ved sitt fullstendige gjennombrøt har avantgardane mista sin subversive karakter og blitt forutseielege rituale i akademisk regi. Dette tyder ikkje slutten på kunsten, men slutten på ein viss idé om kunst.» Selv om Wim Runar kanskje bruker store ord her, er det ikke vanskelig å skjønne poenget hans: Avantgarde-ideen om å bryte ut av kunstens lukkede rom og trenge inn i «livspraksisen» (for å si det med Peter Bürger 1974) har etter hvert blitt et slags ritual. Ifølge Wim Runar Leite var det nettopp modernismens rituelle karakter som skapte behov for en nyorientering. Fløgstads diktning oppsto i en tid hvor alternativene sto mellom Peter R. Holms og Stein Mehrens form for modernisme, eller en sosialrealisme han kaller «regressive ansatsar til sosialrealistiske skrivemåtar» (Fløgstad 1981, 14), det vil si et slags valg mellom psykologisk sosialrealisme og hermetisk modernisme. For at litteraturen fortsatt skal kunne si noe om virkeligheten, trengs det en annen type utforskning:

Men sidan den tid veit vi at også den litterære teksten høyrer heime i reproduksjonsalderen og i kommunikasjonssamfunnet. At det er dette magiske området som må utforskast vidare, enten det nå dreiar seg om den tropiske, den tempererte eller den arktiske delen av det, kan eg hevda med større styrke enn dei fleste, i og med at heile min eksistens skriv seg frå, og blei oppdaga ved, ein tidleg ekspedisjon i den norske sektoren av dette området.

(Fløgstad 1981, 19)

Vi kan si at også *Fangliner* er en slik tidlig «ekspedisjon» inn i det magiske området av reproduksjonsalderen. Akkurat hvor tidlig den faktisk var, er det i ettertid litt vanskelig å fatte. Det kan derfor være en fordel å minne oss selv om hvilket medialt og kulturelt klima *Fangliner* utkom i.

HØYT OG LAVT, GODT OG DÅRLIG?

Utgivelsen av *Fangliner* faller i tid sammen med en sterkere dreining i medieforbruket i retning av «det populære». Den økte interessen hang selvsagt sammen med tilgjengelighet: Økonomiske oppgangstider og rimeligere TV-er samt bortfallet av luksusskatten på kinobilletter gjorde de levende bildene tilgjengelige for flere. Mediehistorien beskriver også perioden som en overgangsperiode: «Som en bred strøm fløt fjernsynet ut over samfunnet og sugde stadig flere av populærkulturens former og vaner med seg på sin vei» (Dahl 1996, 371). Medienes fiksjonsbilder ble betydningsfulle for langt flere enn før. Det er derfor ikke overraskende at mange reagerte på det nye medieforbruket.

Denne utviklingen bidro utvilsomt til å skjerpe et velkjent spenningsfelt i kulturdebatten, nemlig forholdet mellom høy og lav, godt og dårlig. Kritikerne hevdet at 1970-tallet bød på flere «negative» trekk. Og de hadde rett i at skriftkulturen ble smalere og mer underholdningspreget: Både det tradisjonsrike *Magasinet for alle* og reportasjebladet *Aktuell*, som begge var knyttet til arbeiderbevegelsen, gikk inn i perioden 1971–1974. Gyldendals kvalitetsukeblad *Illustrert* ble også nedlagt i denne perioden. Dette skjedde samtidig med at underholdningsukebladene *Allers*, *Hjemmet* og *Norsk Ukeblad* økte med rundt 15 prosent hver (Bastiansen 2008, 416). Filmdistribusjonen i Norge gjennomgikk også en endring: Bygdekinoen ble oppløst som eget selskap og underlagt Statens filmsentral fra 1. januar 1970. Repertoaret dreide i en mer kommersiell retning – for eksempel ble filmer som *Olsenbanden* og *Dynamitt-Harry*, James Bond-filmen *Diamanter varer evig*, *Mazurka på sengekanten* og *Kellys helter* alle sluppet på norske kinoer i 1972 (Bastiansen 2008, 386).

Forestillingen om at massemediene fremstiller et forførerisk og bedragersk verdensbilde var forholdsvis utbredt hos venstreorienterte medieteoretikere. Hans Magnus Enzensberger publiserte for eksempel i 1970 sin kritiske *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, hvor media fremstår som «senkapitalismens» manipulerende «bevissthetsindustri». Medias repressive funksjon var en form for sensur som forfalsket bildet av verden, hevdet Enzensberger. Nå kan det innvendes at Enzensberger nok helst siktet til massemedienes *nyhetsformidling* med denne beskrivelsen og ikke til underholdningsprogrammene. Men skepsisen til mediene (først og fremst bildemediene) var nokså allmenn på den europeiske venstresiden på 1970-tallet.¹⁰ Flere av tekstene i *Fangliner* kan sies å aktualisere dette spørsmålet om publikums forhold til mediene. Er seerne ofre for en passiviserende

10. En vesentlig inspirasjonskilde for denne kritikken var Guy Debords *La société du spectacle* (1967), oversatt til engelsk som *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995).

bevissthetsindustri, slik Enzensberger hevder, eller er de aktive mottagere som bruker mediene til å forstå og fortolke sine egne liv?

En av klassikerne i medieforskningens publikumsundersøkelser, Herta Herzogs «On borrowed experience» fra 1941, forsøker å vise hvordan seerne av såpeoperaer er drevet av ubevisste motiver og får disse oppfylt på «falskt» og «skadelig» vis. Selv om artikkelen viser hvordan en tilknytning til seernes og lytternes virkelige liv er nødvendig for å engasjere, er Herzogs publikum i bunn og grunn bundet av fiksjoner som fungerer som erstatning for et virkelig meningsfylt liv. Kritikken mot mediefiksjonene baserer seg i stor grad på bruken av standardiserte og uoriginale fortellinger. Herzog kaller denne formelen «getting into trouble and getting out again», noe som unektelig karakteriserer plotet i mange populærfiksjoner, for eksempel i våre hjemlige Morgan Kane-bøker.

Senere har det imidlertid blitt påpekt at kritikken mot formelpregede fortellinger er nokså forenkende. For det første er slike faste mønstre ikke noe som bare tilhører populærkulturen; det opptrer også i en rekke verker som er ansett som mer «høyverdige». Også Aristoteles' tragediedefinisjon, med sin *desis* (knote) og *lysis* (løsning), kan ses som en variant av «getting into trouble and getting out again». Flere forskere, blant andre Umberto Eco (1985), har pekt på hvordan en slik formel er åpen for uendelige variasjoner som både kan inkludere Dostojevskij og James Bond. Kritikken mot formelpregede plot synes til en viss grad å være knyttet til mediens kulturelle hierarki: Mens filmens og fjernsynets mottagere oppfattes som «passive» og «ureflekterte», er bokleserne ofte fremstilt som «aktive» og «selvstendige».

Kritikken mot mediens underholdningspreg toppet seg da den danske litteraturforskeren og kritikeren Erling Nielsen i 1969 ble satt til å foreta en litterær bedømmelse av Arne Bendiksens folkelige Grand Prix-vinner «Oj, oj, oj, så glad jeg skal bli» i et debattprogram på NRK. Dommen over teksten var selvsagt ikke nådig: «klišeer», «ubehjelpelig sprog», «banalt» og «sløvende» var karakteristikkene fra den strenge dansken (Dahl 1996, 371).¹¹ I dag er det lettere å se at denne offentlige diskusjonen om «høyt» og «lavt» også er tidstypisk. Forestillingen om at alle kulturuttrykk, uavhengig av medium, befant seg på samme nivå og dermed kunne sammenlignes med hverandre, var imidlertid i ferd med å slå sprekker. Det populære, enten det er musikk eller litteratur, fungerer etter en egen logikk og eksisterer ikke i konkurranse med andre kulturformer, noe også Arne Bendiksen forsøkte å si i debatten.¹²

11. Jon Michelets advarsler mot såpeserien *Dynastiet* på 1980-tallet er trolig et av de siste eksemplene på dette.

12. Den svenske humoristen Tage Danielsson kunne for eksempel allerede i 1966 parodierte denne typen kulturell verdsetting i sin bok om «tullpratets grammatikk», *Grallimatik*, hvor han bruker setningen «Shakespeare är bättre enn Lill-Babs» som eksempel i kapitlet om «jämförelsesstrunt».

Det var ikke bare fra kulturkonservativt hold at det «populære» ble kritisert. Det har også blitt pekt på at «Det radikale standpunkt mot pop'en falt i dette tiåret sammen med forkjærlighet for modernistiske eller avanserte former i kulturen, i en venstreorientert verdireaksjon mot populærkulturens antatt 'fordummende' virkning» (Dahl 1996, 371). I Norge er det nok mulig å si at det eldre kulturbegreps aura av «store verker» og «store menn» i en viss forstand levde videre i 1950- og 1960-tallets noe alvorlige modernisme, men 1970-tallet må sies å være en brytningstid for denne fastlåste kulturforståelsen. En slik motsetning mellom modernisme og populærkultur er imidlertid en fortegnning av den modernistiske tradisjonen, siden nettopp angrepene på kunsten som rene åndsprodukter er kjennetegn på modernismens og avantgardens estetikk, i alle fall i en europeisk sammenheng. Nå bør det også pekes på den romantiske tradisjonen som ligger bak Fløgstads interesse for det folkelige – troen på at nasjonalkarakteren manifesterer seg i folkeloren.

Fangliner er et verk som benytter populærkulturen og massemedienes karakter av gjentakelser, serialitet, på en mer lekende og utforskende måte, og må dermed ses som del av den europeiske avantgardetradisjonen. Fløgstad har selv pekt på sammenhengen mellom det høye og det lave i europeisk kulturliv. Med Bakhtins historiske undersøkelser av folkekulturens betydning for romanens tradisjon som inspirasjonskilde var Fløgstads *Loven vest for Pecos* fra 1981 en av de første undersøkelsene av populærkulturens muligheter for virkelighetsgjengivelse og overskridelse. Som en av de første i Norge drøftet han ikke bare populærkulturen for å «avsløre» den, men også for å peke på hvordan og hvorfor kriminalfilmer, trivillitteratur, populærmusikk osv. oppnår sin popularitet og fascinasjonskraft. Det lar seg ikke gjøre å etablere noe klart kvalitetsmessig skille mellom «'høg' og 'låg' kunst, mellom dei fascinasjonsobjekta ('kunstverka') som blir skapte innanfor offisielle kulturinstitusjonar på den eine sida, og dei som kulturindustrien fremstiller for det moderne massepublikum på den andre», skriver Fløgstad i *Loven vest for Pecos* (1981, 9). I dag er det lettere å akseptere at det kan finnes både godt håndverk og subtile opprør i populærkulturen. Også de såkalte høye sjangrene benytter seg av grep og fremstillingsformer fra TV og trivillitteratur.

Selv om Fløgstad kanskje er i overkant optimistisk med hensyn til populærkulturens «overskridelsesmuligheter», har han rett i at mangelen på innsikt og bevissthet om populærkulturens betydning har gjort det litterære ordskiftet fattigere. De ideologiske betydningene som er blitt knyttet til slike fiksjoner, har utvilsomt reell betydning i kraft av at de etablerer kulturelle forståelsesformer. Ved å nedvurdere populærkulturen går man glipp av hvilken betydning og verdi den spiller i manges liv. *Fangliner* belyser at selv om kulturindustrien kan skape falske

forestillinger som umyndiggjør arbeiderne, kan den også gi betydning og verdighet til en monoton hverdag. Forståelsen av massemedienes fiksjoner som en form for overskridelse eller protest mot en stivnet borgerlig kultur lar seg lese ut av flere av tekstene i samlingen. I novellen «Regn i juli» har arbeiderne lite å finne på i fellesferien og lar det gå ut over det lokale folkebiblioteket. Jeg-personen Kimmen blir oppfordret til å gå på biblioteket, noe han åpenbart ikke pleier å gjøre så ofte. Sammen med kameraten Gus ender det med at han slår ned bibliotekaren og river ned og pisser og driter på bøkene. Å ødelegge alle bøkene er en stor jobb, og «[d]et er akkurat like tregt som å gjøre reint mellom avstivingane i skottet på ein malmbåt» (Fløgstad 1972, 138). Til slutt tar Kimmen i den siste boken og skal til å rive den i stykker, men oppdager at den faktisk handler om «to typar som held på å rapa eit bibliotek, og som bare har ei bok igjen før dei har rapt heile faenskapet» (Fløgstad 1972, 138). Den setter han tilbake igjen: «Dersom det noen gang skulle vera vits i å bry seg om det som står i bøker, måtte det faen meg vera no.» Når Gus protesterer på at den siste boken skal slippe unna, sier hovedpersonen at «... det skal ditt hjarta drita i» (Fløgstad 1972, 139). Deretter går de to kumpanene for å drikke øl.

Som den siste novellen i samlingen er det altså litteraturen som virkelig imiterer livet. Og først da får litteraturen betydning og blir respektert av arbeiderne. Novellen kan åpenbart leses som et opprør mot «finkulturens» ekskluderende livsfjernhet, hvor det vulgære (pissing og driting) blir satt opp mot bokverdenen. Men nærmest som i en Borges-novelle, hvor fiksjonene veves inn i hverandre, viser den hvordan litteraturen kan bli respektert dersom den viser frem tilværelsen, selv når den er på sitt mest absurde. Muligens kan vi her se en skjult kommentar til sosialrealismens virkelighetsfremstilling: Det er først når litteraturen skildrer livets absurditet og kroppslighet at den kan få betydning.

Denne tematikken finner vi flere steder i *Fangliner*. Det er åpenbart en tekstsamling som forsøker å ta et oppgjør med den stivnede forestillingen om en motsetning mellom den opphøyde kunsten og hverdagens massemedier. At industriarbeidernes omgang med massemedienes populærkultur og manglende dannelse skal ha en slags fordummende effekt, blir tatt opp i flere tekster. Tydeligst skjer det i «Fortellinga om Freddy». Fortellingen om Freddy, den lovende junioren i styrkeløft fra Vestlandet, er en mer satirisk skildring av hvordan Freddy slutter med treningen og reiser til Oslo. Satiren ligger i hvordan Freddys verdensbilde er preget av hans populærkulturelle forestillinger, for eksempel slik som at ekte te (det vil si ikke pose-te) bare var noe Freddy hadde lest om i røverromanen *Forbryternes Fyrste*, eller at Gabels gate ligger ved siden av Trosterudveien (fordi det var slik i spillet Monopol). Fremstillingen av Freddys naivitet er åpenbart ikke alvorlig ment, men en satire over arbeiderklassens antatte mangel på dannelse.

Forsøket på å skaffe seg hybel på Frogner hos en besteborgerlig frue ender ikke så godt: For å ligne sine smilende omgivelser har han tapet opp munnen i et stort smil, fra munnvikene til ørene. Men når det etter hvert blir for vanskelig å holde maska, skjærer Freddy i stedet opp munnvikene i et stort, men blødende smil. Med denne groteske figuren er novellen helt over i det fantastiske. Skildringen av hvordan blodet strømmer fra sårene i munnvikene er imidlertid direkte hentet fra Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* (1868–1869). Likheten til Lautréamonts verk ligger også i at Freddy, på samme måte som Maldoror, er en udannet opprører som avviser all vanlig moral og anstendighet:

Da var det Freddy til fulle viste seg som ein udanna og rå person. Drit og dra, sa han da han kom tilbake til stova og med ei veldig rørsle kasta det tunge salongbordet med tekoppar og kakefat og blomeoppsatsar gjennom det solrike vindauga og ut i hagen, der det blei ståande i mange år og skandalisera herskapet i huset i omdømmet til banksjefen og overlegen og direktøren i villaene omkring.

(Fløgstad 1972, 60)

Og på samme måte som dette verket er heller ikke «Fortellinga om Freddy» noen klar og sammenhengende fortelling: Freddy husker nemlig plutselig at han nettopp har tatt magistergraden i sosiologi (sic!), noe som gir ham mulighet til å drikke seg full helt gratis på eksamensfesten.

Les Chants de Maldoror var et inspirerende verk for flere franske surrealistere gjennom sin fragmentariske form. I «Fortellinga om Freddy» kan det virke som om også fortelleren har fått seg en dram for mye: På eksamensfesten blir han selv usikker på sin egen fortelling: «De må spandera dram på far min, karar, sa Freddy (og det meinte Kimmen eller Hans eller Jonny eller Harry eller kven det nå er som er hovudpersonen i denne fortellinga, alle saman var sulande friskt sagt) ...» (Fløgstad 1972, 63). Inn i fortellingen er det også montert utdrag fra en kronikk i *Bergens Tidende*, som blir lagt i munnen på noen lærde festdeltagere «som måtte ha gått på professorskulen minst» (som Freddy ville sagt det). Temaet er arbeiderklassens manglende språklige sosialisering, som gjør dem ute av stand til «kritisk, avemosjonalisert avveining». Poenget med å dramatisere kronikken fra *Bergens Tidende* gjør at to ulike virkeligheter kan vises frem. Fortolkningen av arbeiderklassens språk fremstår i denne sammenhengen som en form for maktutøvelse: Freddys liv, erfaringer og språk blir ansett som en begrensning av «professortypen»: «Livspraksis og språk holder dem fast i avhengighet» (Fløgstad 1972, 66). Denne akademiseringen og den nedlatende holdningen til folkelige erfaringer har

Freddy og Fløgstad åpenbart ikke mye til overs for. Brodden i novellen retter seg ikke bare mot den urban-borgerlige finkulturen, men også mot en teoritung og akademisk radikalisme.

Mens disse folka starter med sensitivitetstrening i stua, har nemlig Freddy et annet svar. Han spyr inn i telefonrøret, slik at alle abonnentene mottar spyet gjennom telefonrøret. Fortelleren insisterer på at dette er sant, men er mer usikker på det meste annet: «Men i alle fall. Hans stod i Waldemar Thranes gate og spydde ned i telefonrøyret. Og det lar seg ikkje nekta. Derfor blir det nedskrive her» (Fløgstad 1972, 68). Bruken av metakommentarer bryter illusjonen og peker på det tvilsomme ved egen fortelling: «Hadde det enda vore mulig å få kameraten til å bekrefte det som no hende! Men nei, han låg på kaldtbordet og var kanon» (Fløgstad 1972, 67).

Både Freddy og «professortypane» fremstår i fortellingen som karikaturer, tydelig formet av hvert sitt miljø. Karikaturene og språkføringen fungerer åpenbart satirisk og har til hensikt å sette spørsmålstegn ved språkets maktformer: Hvorfor er det slik at det «avemosjonaliserte» akademiske språket har en slik prestisje? Hvorfor er kroppen så ujevnelig? Kan språk og virkelighet skilles fra hverandre? Den språklige og mediale sosialiseringen er åpenbart en realitet (for eksempel Freddy, som bare kjenner til pose-te med sitronsmak), men den satiriske fremstillingen åpner for at det finnes andre uttrykksformer som ikke kommer til orde i offentligheten.¹³ Novellen kan leses som en problematisering av Wittgensteins språkfilosofiske innsikt i forholdet mellom språk og erfaring (dvs. ideen om at språkets grenser også konstituerer verdens grenser), slik for eksempel Freddy tror Oslo-gatene er organisert etter monopolspillet. Erkjennelser skjer gjennom språket, og utforskningen av virkeligheten må derfor være en utforskning av språket. Dermed aktualiseres spørsmål om makt, medier og sosialisering. Selv om «Fortellinga om Freddy» umiddelbart fremstår som en skjønnlitterær tekst, er avgrensningen mot politikk og språkfilosofi ikke helt tydelig. Fotnoten som foregir å være et utdrag fra Freddys magistergradsavhandling («Gjennom svingdørene og ut av orda»), fremstiller dette ironisk: «Bortanfor godt og vondt, bortanfor klassekampen og alle andre kampar, slo ånda frå språket og bøkene verden fast sine evige normer» (Fløgstad 1972, 65). Språket er nettopp ikke apolitisk eller evig, men er både politisk og historisk.

13. «Fortellinga om Freddy» kunne godt vært sett som et uttrykk for den folkelige latterkulturen som Bakhtin var den første til å trekke frem. Fløgstad har også senere fremhevet nødvendigheten av det dialogiske i litteraturen, det vil si at flere språkformer brytes i samme tekst. Bakhtins hovedtanke, at romanen kan ta opp i seg mangfoldet av språklige diskurser i samfunnet, har vært av avgjørende betydning for Fløgstads senere forfatterskap (Bakhtin 1981).

FLØGSTADS TEXTE TROUVÉ

Den mest kjente teksten fra *Fangliner* er «Riksvegen vestover», hvor fortellingen om en taxisjåførs lange biltur til Vestlandet etter hvert blandes med utdrag fra Morgen Kane-boken *Hevneren fra Tombstone* (1972). Teksten kan umiddelbart fremstå som en slags *texte trouvée*, hvor en tilfeldig, men «autentisk» tekst monteres inn i en annen, uten å bearbeides. Et nærmere blikk på novellen viser imidlertid at det ikke er noe tilfeldig over Fløgstads bruk av en av Norges største seriesuksesser.

«Riksvegen vestover» starter som kjent med at den Morgan Kane-lesende taxisjåføren får i oppdrag å kjøre den hjemkomne sjømannen Oswald til et ikke navngitt sted på Vestlandet, men som leserne av veibeskrivelsen må anta er Sauda. Innledningssetningen markerer umiddelbart at vi har å gjøre med en slags blandingsdiskurs: «Telefonen ringde midt i det første kapitlet, der Morgen Kane kjem ridande gjennom skogen og ser utover Tombstone for første gang» (Fløgstad 1972, 127). Hovedpersonen finner ingen samtalepartner i den noe brautende sjømannen Oswald, som på alle måter (voldsomt pengebruk, vulgært språk, skryt og alkoholkonsum) lever opp til myten om den nylig hjemkomne sjømannen. Taxisjåføren foretrekker for eksempel å sitte ute i bilen og lese videre i stedet for å høre på de pinlige historiene Oswald forteller under en rast på Høydalsmo. Noen likheter mellom taxisjåførens og cowboyens liv finnes sikkert, i alle fall i taxisjåførens egne øyne: Begge lever de av å frakte kveg (i konkret og overført betydning) fra ett sted til et annet. Kanskje betyr også ferden vestover noe spesielt, slik at Vesten i cowboymytologien har en spesiell betydning i retning av muligheter, farer og lovløshet.

Etter hvert som de nærmer seg bestemmelsesstedet, øker diskursblandingen. Taxisjåførens kafebesøk i Sauda skjer parallelt med Morgen Kanes saloonbesøk i Tombstone. Ankomsten til industristedet på Vestlandet ledsages av illevarslende røyk og lys fra fabrikken, noe taxisjåføren ikke har sett før, men som Oswald selv sagt er fortrolig med: «– Nå tappar dei slagg, sa han. – Det er C-skiftet som tappar slagg i dei store grøftene bak ovnshuset» (Fløgstad 1972, 132). I denne og andre av novellene fremstår ofte beskrivelsen av industriprosessene som identitetsmarkører: Det går et skille mellom de som kjenner og de som ikke kjenner arbeidsformene. Også for mange lesere vil slike beskrivelser virke overflødige eller innforståtte. På samme måte som taxisjåføren er vi utenfor industrifelleskapet.

Det viser seg at det var ølsalget på den lokale kafeen passasjeren Oswald skulle rekke. Drømmen om Anita, som jobber på kafeen, viser seg å være hans livsløgn, ikke minst siden Anita ber taxisjåføren om å møte henne utenfor etter stengetid, noe taxisjåføren ikke har problemer med å gå med på: «Eg var for trøyt til å køyra til Oslo om natta. Eg kunne like godt ligga med serveringsdama» (Fløgstad 1972,

133–134). Den barske og litt likegyldige tonen kan sikkert passe for Morgan Kane, men for taxisjåføren fra Oslo virker den litt påtatt og er åpenbart preget av Morgan Kane-stilen. På samme måte som hesten kunne bli satt ustriglet på stallen i Det ville vesten, lar han bilen «... stå uvaska til dagen etter».

I novellens avslutningssekvens veves fortellingene enda tettere sammen: Her er et lengre utdrag fra *Hevneren fra Tombstone* satt inn i teksten, men uten at det er markert på noen annen måte enn at Kjell Hallbings bokmål har erstattet Fløgstads nynorsk. Avslutningen er midlertid endret. *Hevneren fra Tombstone* avsluttes slik: «– Du løper, ropte hun etter han – flykter! Ja... bare løp! Men vi møtes igjen! Hører du hva jeg sier? *Vi skal møtes igjen!*» I sin novelle har Fløgstad imidlertid lagt til: «Hevnrangen sydet i hans svarte sjel» (Fløgstad 1972, 135). Denne setningen står ikke i Hallbing/Masterson-teksten, men er hentet fra bokomslaget til *Hevneren fra Tombstone*. Muligens er den lagt til på slutten for å gi en ekstra klisjé til Kane-fortellingen.

Man kan spørre seg hva poenget er ved å blande to fortellinger på denne måten. Bør man lete etter noe «skjult budskap» eller noen hemmelig tematikk i teksten? På den ene siden kan man lese sjømannen Osvalds historie som en tragikomisk fortelling: Han satser alt på å komme frem til Anita og kafeen, men går glipp av Anita fordi han sovner. Kjønnsmytologiseringen i novellen synes imidlertid viktigere: Taxisjåføren, som til slutt helt identifiserer seg med Kane-figuren, er helt fra starten av fascinert av denne skikkelsen. Anita, som arbeider på kafeen, vil åpenbart ha seg frabedt sin rolle i triviallitteraturens univers: «Jeg er ikke noen saloon-tøs!» utbryter hun, mens Morgan Kane åpenbart er et ideal for taxisjåføren. Den harde og følelseløse overflaten («Anita var ålreit, men lydane frå nattarbeidet på fabrikkjen gjorde det vanskeleg å få sova etterpå»), viser til et mannsideal fra triviallitteraturen og ikke det norske sosialdemokratiet. På slutten av teksten faller taxisjåførens og Morgen Kanes fortelling helt sammen. Den tøffe og følelseløse revolvermannen blir en mytologisk skikkelse for taxisjåføren. Selv om det er gjort med kjærlighet og fascinasjon, synes teksten å påpeke at dannelsen av kjønnsroller gjennom medier og triviallitteratur er noe både menn og kvinner er gjenstand for. I Morgan Kane-bøkene er alltid mannen sterk og ensom, mens kvinnen er leker, villig og hjelpeløs, men også en hindring som må overvinnnes.

Novellen peker på hvordan populærkulturen, her representert ved Morgan Kane, er viktig i dannelsen av roller og identitet. Fløgstad er tidlig ute med å vise hvordan media spiller en viktig rolle i denne prosessen. Jostein Gripsrud skriver i *Mediekultur, mediesamfunn* at identifikasjon «dreier seg om å ‘bli ett med’ eller ‘bli lik’ noe annet» (Gripsrud 1999, 23). Mediepersonligheter, enten de er virkelige eller fiktive, kan bevisst eller ubevisst fungere som idealer for et stort antall

mennesker. «Det dreier seg om å definere seg selv i forhold til attraktive autoriteter som en knytter mer eller mindre sterke bånd til» (Gripsrud 1999, 24). Medieforskningen har særlig påpekt (og vært bekymret for) den ubevisste delen av identifikasjonsprosessen. Tanken er at «mediene formidler og (særlig) reproducerer og forsterker ideologiske disposisjoner hos publikum, altså våre forhåndsgitte forestillinger om rett og galt, om hva som er kvinnelig og mannlig, naturlig og unaturlig og så videre» (Gripsrud 1999, 24)

Litteraturforskeren Gudleiv Bø (1991) har sammenlignet populærlitteratur for kvinner med populærlitteratur for menn og peker på at populærlitteratur for menn er prefabrikkerte mannsdrømmer, på samme tid som slik litteratur for kvinner er prefabrikkerte kvinne­drømmer. Det motsatte kjønn inngår som ønskeobjekt i begge drømmety­pene, men på totalt uforenlige måter. Kvinnens drømmer om menn handler om en stabil, heterofil relasjon: evig din. Det som er spennende for mennenes helt, derimot, er hans posisjon i hierarkiet av menn, mens jenta som premie for seieren over skurkene er en slags biinteresse. For Morgan Kane er det en ny jente i hver bok. Det er et paradoks at populærlitteratur for menn representerer det populærlitteratur for kvinner bekjemper: polygami og ustabile relasjoner.

I Fløgstads novelle fremheves triviallitteraturens standardisering ved å bruke ubearbeidede deler av *Hevneren fra Tombstone*, noe som gir en ekstra autentisitet til fremstillingen. Grep­et med å plassere biter av virkeligheten inn i kunstsammenheng er kanskje mer kjent fra billedkunsten eller installasjoner som et *ready-made*, *objet trouvé*, eller kanskje riktigere *texte trouvé*. Men bruken av Master­son­teksten har ikke noe å gjøre med det tilfældighetsprinsippet vi finner i billedkunstens collager. Novellen bruker bevisst utdraget for å gi bildet av hvordan identitet og populærkultur er knyttet sammen. Den tydelige kjønnsdimensjonen i «Riksvegen vestover» gjør at den gjerne leses som det mannlige svaret på teksten «Kjærleikens stemmer. Slik Irene, Anita eller Laila kan høyra dei» (Fløgstad 1972, 112). Dette er en lett omskriving av en såkalt fotoroman fra ukebladet VIVI, dvs. en fortelling illustrert med fotografier. Hovedpersonen er Lila, som er en tju­e­å­rig arving til et stort industrikompleks. Hun har nettopp kommet fra en streng klost­erskole og blir sjarmert av den unge ingeniøren Marco, som bare er ute etter pengene hennes. Brevene som hun tror hun har fått fra Marco, viser seg imidlertid å være skrevet av en annen, Stefano, slik at til slutt går det opp for henne at det er Stefano hun har elsket hele tiden. Og til slutt ender det hele naturligvis godt. Inn i denne klisjéfylte fortellingen er det imidlertid iblandet andre stemmer. Et langt avsnitt om kapitalisme og voldsbruk er tilsynelatende tillagt ungjenta Lila:

Slik jeg ser det, og det er ikke bare en privat oppfatning jeg har, er kapitalismen bygd på vold. På to måter: Makthavernes voldsbruk mot sine undersåtter, som de strukturerer som lov og rett, og som fungerer sammen med andre metoder til en effektiv undertrykkingsmaskin. Dette er den kontrollerte og målrettede volden. Men vi har også den ukontrollerte volden, like uunngåelig i det kapitalistiske samfunnet.

(Fløgstad 1972, 117–118)

Som et ideologisk geriljaangrep dukker denne passasjen opp, for det virker lite troverdig at den flate og refleksjonsløse karakteren Lila skal ha sagt dette. Bruddet som skapes gjennom denne innmonterte teksten, forsøker å synliggjøre hvordan kjønnsrollene er en oppførsel som ikke er naturlig, men noe som reproduseres. I et medieperspektiv kan denne teksten leses som en kritisk kommentar til triviallitteraturens kjønnstenkning.

MEDIKRITIKK OG MEDIEFASCINASJON

Kjartan Fløgstad er en forfatter som gjentatte ganger har tatt avstand fra den tradisjonelle mimesis- og gjenspeilingsestetikken som sosialrealismen bygger på. Selv om store deler av hans diktning er svært realistisk i formspråket, med nitide skildringer av omgivelser og gjenstander, består mye av teksten av sitater og imitasjoner. Dette er en type litteratur som var nokså uvant i Norge på 1970-tallet. I *Syn og Segn* (Fløgstad 1974b) skriver Fløgstad litt om denne estetikken: «Skriveferdighet er ein gjenskapande og ikkje skapande ferdighet, gjenskaper språklege normer om lag som eksamen gjenskaper intellektuelle normer. Ein dyktig forfatter er derfor ein dårleg (dvs. gjenskapande) forfattar» (Fløgstad 1974b, 470). Det samme kunne Fløgstad sagt om forholdet til populærkulturen. I *Fangliner* gjenskaper han dem, dels ved å kopiere dem fullstendig, dels ved å etterligne stil og formspråk. I flere av tekstene ligger det en forvirrende blanding av kritikk og fascinasjon. Å gripe virkeligheten ved å «resirkulere» autentiske former, var Fløgstad likevel ikke helt alene om på 1970-tallet. Tor Obrestads roman *Sauda! Streik!* (basert på en virkelig hendelse) ble for eksempel filmatisert av Oddvar Bull Tuhus som *Streik* i 1975. Her spilte virkelighetens streikeleder Kjell Pettersen filmens streikeleder «Kjell Sand», noe som ga filmen en helt egen autenticitet.

En viktig tematikk i *Fangliner* er altså problematiseringen av forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Denne ideen om at nye medier eller mediale former har uheldige samfunnsmessige konsekvenser, er som kjent ikke ny. Eksemplene er mange: Helt fra Platons advarsler mot skriften via 1700-tallets påstander om

kjærlighetsromanenes uheldige virkninger for kvinners psyke til 1900-tallets påstander om kinoens «fordervende» kraft har nye medier blitt møtt med skepsis.¹⁴ I *Fangliner* finner vi også en slik mediekritikk, for eksempel i «Fortellingen om Freddy» og i den mer kjente novellen «Riksvegen vestover». Men samtidig tar *Fangliner* populærkulturen på alvor som virkelighetserfaring: Selv om fiksjonene nok er falske, kan de ha høyst reelle konsekvenser.

Dette er en tematikk Fløgstad skulle videreføre: Fra og med *Det 7. klima* (1986) og den samtidige essaysamlingen *Tyrannosaurus Text* (1988) skriver Fløgstad frem en ny samfunnsformasjon, hvor informasjon i ulike varianter har avløst industrien som samfunnsformende kraft. Medie- og kommunikasjonssamfunnet erstatter det industrisamfunnet hvor utopiene fortsatt var levende, hvor fabrikkene fortsatt betydde fremskritt, velstand og samhörighet. I mediasamfunnet holder derimot fellesskapsvanene, det som binder menneskene sammen, på å «forsvinne gjennom fjernsynets svarte hol», skriver Fløgstad i *Tyrannosaurus Text* (Fløgstad 1988, 25). Selv om analysen både er poengtert og velfundert, fremstår den i dag som mytologiserende forfallshistorie. Som vi har sett i lesningene fra *Fangliner*, er medienes betydning for identitet og fantasi en helt sentral tematikk også her. Og faktisk er den medierefleksjonen som foregår her, mer nyansert enn den rene mediekritikken fra *Tyrannosaurus Text* og *Det 7. klima*. For eksempel er «Til siste andedrag ...» ikke en fortelling om «falsk bevissthet» eller medienes hegemoni, men en tekst om hvilken kraft fiksjonen kan ha i hverdagen.

BIBLIOGRAFI

- Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bastiansen, Henrik G., Hans Fredrik Dahl. 2008. *Norsk mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bø, Gudleiv. 1991. *Populærlitteratur og kjønnsroller. To populærfiksjoner i retorisk og historisk perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dahl, Hans Fredrik, Jostein Gripsrud, Gunnar Iversen, Kathrine Skretting, Bjørn Sørensen. 1996. *Kinoens mørke, fjernsynets lys*. Oslo: Gyldendal.
- Danielsson, Tage. 1966. *Grallimantik*. Stockholm: Wahlström&Widstrand.
- Eco, Umberto. 1985. «Innovation and Repetition. Between Modern and Post-Modern Aesthetics.» *Daedalus*, 74 (4): 161–184.

14. Se for eksempel Niklas Luhmann *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (Frankfurt am Main, 1982) eller Jörg Schweinitz (red.) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914* (Leipzig, 1992).

- Enzensberger, Hans Magnus. 1970. *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. I *Palaver. Politische Überlegungen (1967–1973)*, Frankfurt a. M.
- Fløgstad, Kjartan. 1967. «Eit syn på poesi og seks dikt.» *Profil*, nr. 3.
- . 2001 [1972]. *Fangliner*. Oslo, Samlaget.
- . 1974a. Intervju med Jan Erik Vold. *Vinduet*. (1): 11–16.
- . 1974b. «Dei andre orda.» *Syn og segn*, (8): 466–471.
- . 1981. *Loven vest for Pecos og andre essay om populær kunst og kulturindustri*. Oslo: Gyldendal.
- . 1983. «Ordlyden», i *Ordlyden*, 7–21. Oslo: Samlaget.
- . 1988. *Tyrannosaurus text*. Oslo: Samlaget.
- Gripsrud, Jostein. 1999. *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gujord, Heming. 2018. *Fløgstad verk*. Oslo: Samlaget.
- Helland, Frode. 2005. «Bilde og utopi hos Kjartan Fløgstad.» *Agora* (4): 75–102.
- Herzog, Herta. 1941. «On Borrowed Experience.» *Studies in Philosophy and Social Science*, 11 (1): 65–95.
- Lange-Nilsen, Sissel. 1972. «Fra arbeidermiljø», Anmeldelse av *Fangliner*. *Aftenposten* 2.11.
- Luhmann, Niklas. 1982. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Masterson, Louis. 1972. *Hevneren fra Tombstone*. Oslo: Bladkompaniet.
- Næss, Bjørn. 1972. «Fjernsynet må ikke bli noe fargediskotek.» *Programbladet* nr. 1.
- Rottem, Øystein. 1997. *Norges litteraturhistorie. Bind 7. Inn i medietidsalderen*. Redigert av Edvard Beyer. Oslo: Cappelen.
- Schweinitz, Jörg (red.). 1992. *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reklam.
- Stortingsproposisjon nr 170. 1970–71. Om prøvesendinger med farvefjernsyn. Lest 12.4.2019. <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/>
- Økland, Einar. 1997. «Skinn og bein.» Else Breen og Bjørn Nielsen (red.) *Kamp og kultur*, 39–56. Oslo: Aschehoug.

Flytende ord. Jan Kjærstads *Homo Falsus* (1984) som data-roman

SAMMENDRAG Artikkelen analyserer hvordan Jan Kjærstads roman *Homo Falsus* (1984) bruker datateknologi som et sentralt komposisjonsprinsipp. Artikkelen beskriver 1970- og 1980-tallets datateknologiske utvikling og viser hvordan metaforer og tenkemåter herfra preger Kjærstads roman. Romanen kan sies å være modernistisk ved å være et formmessig eksperiment, men beveger seg samtidig bort fra modernismen med sin lekenhet og voldsomme kompleksitet.

NØKKEWORD Datateknologi | matrise | virtualisering | informasjonssamfunnet

SUMMARY The article analyzes how Jan Kjærstad's novel *Homo Falsus* (1984) uses computer technology as a central principle of composition. The article describes the developments in computer technology during the 1970s and 1980s and shows how computing metaphors and ways of thinking characterize Kjærstad's novel. The novel can be said to be modernist by being a formal experiment, but at the same time moves away from modernism with its playfulness and immense complexity.

KEYWORDS Computer technology | matrix | virtuality | information society

Jan Kjærstads *Homo Falsus eller Det perfekte mord* (1984) er den første norske romanen som forsøkte å integrere de tidlige digitaliseringsprosessene i skjønnlitteraturen. Kjærstad mottok Norsk kritikerlags pris for den i 1984, til tross for at den kanskje er 1980-tallet vanskeligst tilgjengelige roman med sitt kompliserte plott og sin ordrike diskurs. Den er et ambisiøst forsøk på å gripe den viktigste moderniseringsprosessen i samtiden, nemlig utviklingen mot et digitalisert samfunn. Som første roman i Norge bruker den datateknologiens prinsipper som en

integreert del av teksten, både tematisk og formelt. Romanen sier det også selv: Fortelleren er dypt fascinert av de nye mulighetene EDB-teknologien gir:

Under planleggingen av dette plot'et kunne jeg som en av de første forfatterne i Norge ta i bruk EDB som hjelpemiddel. Jeg tenker ikke da på elementær tekstbehandling, men på EDB brukt i research og utforming (Kjærstad 1984a, 29).

I en artikkel skrevet litt etter publiseringen av *Homo Falsus*, beskriver Kjærstad sin interesse for det som da ble kalt EDB – elektronisk databehandling. Her fremstår han som reflektert og fascinert av «datamaskinens innebygde logikk» og hvordan den «langsomt gjennomsyrer samfunnet» (Kjærstad 1984b). Han forutser at den nye informasjonstettheten og datasamfunnet vil komme til å prege menneskelige valg og handlinger i fremtiden. På denne tiden var det nok ikke mange norske forfattere som delte Kjærstads interesse for datateknologien, muligens fordi den ble sett på som enda en teknologi som bidro til menneskelig fremmedgjøring. Slik sett skiller *Homo Falsus* seg fra den ureflekterte teknologiske pessimismen og er i stedet knyttet til de nye ideene og mytene omkring datateknologien som begynte å feste seg på 1980-tallet. *Homo Falsus* har likevel en del til felles med andre skjønnlitterære behandlinger av teknologiendring. Et vanlig motiv i dystopisk science fiction og i vår samtids populærkultur og mediediskurs er forestillingen om at datateknologien gjør oss fjernere fra hverandre og gjør oss mindre menneskelige. Som vi etter hvert skal se, er det også slik i *Homo Falsus*.

Men da romanen kom ut, ble den sett på som vanskelig å forstå. Den preges av en rekke referanser til kunst, historie og samtiden som det kan være utfordrende å nøste opp. Også i dag fremstår den som svært kompleks, nærmest som en merkelig kombinasjon av kriminalroman og leksikon. Man kan lure på hvorfor det samme skjer om igjen og om igjen, bare i nye variasjoner. *Homo Falsus* er 1980-tallets mest avanserte forsøk på å skildre samtiden, med datamaskinen som viktigste metafor og inspirasjonskilde. I denne artikkelen skal vi undersøke den medieteknologiske bakgrunnen for *Homo Falsus*, og særlig se nærmere på hvordan 1980-tallets forståelse av modernitet fremstilles og brukes i romanen.

Allerede på 1960-tallet begynte sosiologer og kulturanalytikere å peke på hvordan *virtualisering* var karakteristisk for samtiden.¹ Både Guy Debord og senere Jean Baudrillard og Anthony Giddens pekte på at våre immaterielle omgivelser, slik som tegn, bilder og symboler, var i ferd med å bli like viktige som de fysiske omgivelsene (Debord 1981; Baudrillard 1981; Giddens 1984). I Norge ble disse

1. For eksempel Beck, Giddens og Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (Blackwell 1994).

utviklingstrekkene tydeligere på 1980-tallet, da datateknologien ble tilgjengelig for flere enn ingeniørene. Da ble det mulig å kjøpe datamaskiner for hjemmebruk, og det var ikke uvanlig å ha videospiller og videokamera hjemme.

I dag er det lett å glemme hvilken omfattende endringsprosess dette har vært. Etter hvert har vi alle blitt databrukere, og vi opplever virtualiseringen hver dag i form av datamaskinens virtuelle «skrivebord», «mappe» og «søppelbøtte». Men i sin overførte betydning er begrepet *virtualisering* også dekkende for større og mer overgripende samfunnsprosesser. Når all slags informasjon, tekst, bilder og lyder kan sendes rundt hele verden med et tastetrykk, der logoen spiller større rolle enn produktet, kort sagt hvor «overbygningen» synes å bli viktigere enn «basisen», kan man gjerne bruke virtualisering som samfunnskaraktistikk. De mest verdifulle bedriftene i verden, som Red Bull og Apple, er rene merkenavn uten egne fabrikker.² Marx' profetier om modernitetens utvikling synes endelig å ha slått til. Den berømte formuleringen fra *Det kommunistiske manifest* om hvordan «All that is solid melts into air» (Marx & Engels 2008, 11) er blitt sann, men kanskje på et mer konkret nivå enn Marx og Engels hadde tenkt seg. Gamle livsmønstre og samfunnsformer er blitt endret. Det er med dette utgangspunktet sosiologen Zygmunt Bauman beskrev samfunnstilstanden rundt årtusenskiftet som en «flytende modernitet» (Bauman 2000). Selv om begrepet er blitt kritisert for mangel på presisjon, er det ikke vanskelig å skjønne betydningen: et forsøk på å sammenfatte effektene av globalisering og nye kommunikasjonssystemer. Mens den gamle moderniteten var knyttet til oppbygningen av konkrete samfunnsinstitusjoner, til skoler og fabrikker, til fornuft og ansvarlighet, er den flytende moderniteten karakterisert av en radikal omskiftelighet og uåndgripelighet. Det gamle samfunnets «hardware» er erstattet av en ny «software»: Ord og tegn har erstattet industri og betong som modernitetens spydspiss.

BAKGRUNNEN FOR *HOMO FALSUS*: DEN TIDLIGE DIGITALISERINGENS HISTORIE

Det er nødvendig med et mer historisk blikk på den begrepsmessige og teknologiske bakgrunnen for den digitale vendingen. Da kan vi bedre forstå romanen og det diskursive rommet den ble skrevet i. Hvordan kunne datateknologien – og ikke minst *datamytologien* – bli en slik viktig inspirasjonskilde for Jan Kjørstads arbeid med *Homo Falsus*? La oss først se på begrepene «data» (forstått som digital informasjon) og «digitalisering».

2. Se f.eks. The Economist: «Selling energy», 9.5.2002 og MacWorld: «Where are Apple products made?», 18.9.2017.

Omtrent fra 1960 og fremover ble det vanligere å omtale informasjon og kommunikasjon, både privat og offentlig, som *data*, det vil si noe som kunne proseseres gjennom en datamaskin. Det beslektede begrepet «informasjonssamfunnet» ble først brukt på slutten av 1970-tallet og kom til å betegne den økte betydningen av informasjonshåndtering i samfunnet.³ Begrepet hadde også en politisk brodd: Å oppfatte produksjon, distribusjon og behandling av informasjon som en avgjørende del av verdiskapingen var ikke ukontroversielt siden den politiske venstresiden vanligvis fremhevet *industrien* i denne rollen.

En innflytelsesrik europeisk tekst i spredningen av begrepet «informasjonssamfunnet» er den franske utredningen *L'informatisation de la société* fra 1978 av Simon Nora og Alain Minc, skrevet som en rapport på personlig oppfordring fra president Giscard d'Estaing. Bakgrunnen for rapporten var, som kultur- og samfunnsanalytikere allerede hadde påpekt, at langt flere mennesker enn før ville utføre immaterielt arbeid. Den presenterte informasjonssamfunnet som sivilisasjonens endelige og riktige form. Rapporten var dristig i sine påstander om fremtiden: Samfunnet ville gjennomgå en massiv digitalisering, og informasjon ville kunne utveksles omtrent som elektrisitet.

En av de første analytikerne av denne utviklingen, sosiologen Daniel Bell, beskrev den fremvoksende samfunnstilstanden slik: «A post-industrial society is based on services. ... What counts is not raw muscle power, or energy, but information. ... A post-industrial society is one in which the majority of those employed are not involved in the production of tangible goods» (Bell 1976, 348). Ut fra en slik samfunnsanalyse ble det etter hvert naturlig å avlede begreper som «informasjonsøkonomi» eller «innholdssektoren», som henholdsvis betegner hvilken rolle informasjon spiller for økonomien og de næringene som produserer tekst, lyd eller bilder.

Den amerikanske økonomen Fritz Machlup blir også av noen trukket frem som en viktig bidragsyter til begrepet med sitt hovedverk *The Production and Distribution of Knowledge in the United States* (1962). Utviklingen av dette nye såkalte informasjonssamfunnet ble av Machlup fortolket både som et nytt skritt i frigjøringen fra det manuelle arbeidet og som en ny mulighet til meningsutveksling, økt demokrati og et mer pluralistisk samfunn. Det har imidlertid blitt innvendt mot denne optimistiske analysen at informasjonssamfunnet bare er en forsterkning av massemedienes enveiskommunikasjon, det vil si en slags avsender-mottagermodell som heller bør analyseres i et maktperspektiv (Webster 2002). Tilhengerne av denne utviklingen har i stedet lansert begrepet «kommunikasjonssamfunn»,

3. Se *Store norske leksikon*, Informasjonssamfunn. Hentet 7.3.2018.

som underforstår et mer jevnbyrdig kommunikasjonsforhold. Uansett begrep er kjennetegnet på denne nye samfunnsformasjonen at stadig flere arbeider med å samle, bearbeide og fordele informasjon. Det å behandle tegn – tall, bokstaver, koder og bilder – ble en stadig vanligere aktivitet hos mange yrkesgrupper.

Det er lite som tyder på at disse begrepene vakte særlig stor interesse blant norske forfattere eller norsk bokbransje da de ble formulert på 1960- og 1970-tallet. Mange var i stedet *skeptiske* til utviklingen, siden det på 1970-tallet hadde vokst frem en økt bekymring for miljøkonsekvensene av norsk industrialisering og teknologisering generelt sett. Hvilke konsekvenser ville datamaskinene få? Var de farlige? Selv forfatterparet Jon Bing og Tor Åge Bringsværd, som ellers tilhørte de mest teknologinysgjerrige forfatterne i Norge, fremstilte gjerne fremtiden som en dystopi i sine science fiction-tekster fra 1970-tallet. Når det gjaldt boken, var Jon Bing derimot optimist. Den kom sikkert til å forsvinne, men ville leve videre i nye former (Bing 1984).

Begeistringen for «den digitale vendingen» og de voldsomme og vidtfnvende konsekvensene av digitaliseringsprosessene ble utover på 1990-tallet videreført i moteriktige magasiner som *Wired*. I 1991 mente den innflytelsesrike nett-teoretikeren Jay David Bolter at trykkeskripten hadde utspilt sin rolle, og at vi levde i «the late age of print» (Bolter 1991, 1). «Det papirløse kontor» ble nå antatt å være like om hjørnet.

Selv om teknologiskepsisen var stor, ble Norge et av landene i Europa hvor ny teknologi som datamaskiner og etter hvert mobiltelefoner fikk raskest gjennomslag. En undersøkelse fra 1999 viste at Norge og Nederland var på europatoppen i tilgang på datamaskiner, mobiltelefoner og tilgang til internett (SSB 2001). Personlige datamaskiner kom i bruk i Norge på starten av 1980-tallet, etter at IBM hadde lansert sin første *Personal Computer* i 1981.

Bakgrunnen for den omdiskuterte «digitale vendingen» er basert på tre adskilte, men gjensidig forbundne teknologiske forutsetninger: 1) selve digitaliseringsprosessen, 2) datateknologien og 3) internett. En nærmere kikk på disse tre forutsetningene kan utdype forståelsen av de kulturelle endringsprosessene siden 1980-tallet.

Teknologisk sett er det vanskelig å skille digitaliseringsprosessene fra andre tilgrensende medieendringer, som innføringen av datamaskinen, nye lagringsmedier, internett, mobilkommunikasjon og utviklingen av ulike medieavspillere, siden etableringen av digitale standarder nettopp har muliggjort utviklingen av slike enheter. Teknisk sett er digitaliseringen en forutsetning for disse mulighetene, og mange har påpekt at det nettopp er denne prosessen som gir datamaskinen sin anvendbarhet. For eksempel peker medieforskeren Denis McQuail på at «[t]he key to the immense power of the computer as a communication machine lies in

digitalization that allows information of all kinds in all formats to be carried with the same efficiency and also intermingled» (McQuail 2010). Digital informasjon er i sin grunnleggende form svært enkel: av eller på, puls eller ikke puls. Hvordan en lang serie med ettall og nuller kan utgjøre grunnlaget for de fleste kommunikasjonsprosesser i vår tid, er for oss legfolk vanskelig å forstå. Forklaringen er visstnok denne: Et digitalt system bruker det som kalles diskrete (det vil si diskontinuerlige) tegn, vanligvis i form av siffer, for å representere informasjon, mens analoge representasjonsformer, slik som lyd eller bilder, bruker kontinuerlige verdier for å representere informasjon. I motsetning til analoge representasjonsformer, som på ulike måter er en «kopi» av de opprinnelige signalene (f.eks. lydbølger) og derigjennom omdannes til andre former, eksempelvis elektroniske signaler, er digitale data en lang rekke binære tall som ikke kan skilles fra de «originale». Dette tallsystemet er så enkelt å prosessere og distribuere elektronisk at det kan foregå i stor hastighet.

Det *kvalitativt* nye ved digital informasjon er at den gjør det mulig å skape et uendelig antall eksemplarer: Mens analoge medier taper seg i kvalitet for hver kopi, kan digitale medier (når de først er blitt digitalisert) kopieres i det uendelige uten at kvaliteten forringes. Denne tekniske muligheten har direkte kulturell betydning, først og fremst fordi spørsmålet om «kopi» og «original» dermed blir irrelevant. Dette skal vi se nærmere på i *Homo Falsus*.

Et humanistisk perspektiv på denne prosessen aktualiserer en rekke spørsmål. For det første: Hvilken rolle spiller egentlig digitaliseringsprosessene for ordinære språklige uttrykk? Eller er dette to systemer – trykkekulturens «Gutenberg-galakse» og den digitale «Turing-galaksen» – som ikke er forbundet med hverandre? Lev Manovich (2001) har i et forsøk på å vise noen sammenhenger mellom det analoge og det digitale påpekt at også moderne semiotikk beskriver det språklige meningssystemet i en form for diskrete enheter, altså at de minste enhetene i språket er signifikante fordi de skiller seg fra andre enheter. Han peker også på hvor dypt forankret denne segmenteringsprosessen faktisk er i vestlig kultur. Bruken av samlebånd i produksjonen, slik det ble gjort i Henry Fords fabrikk, benytter seg av en lignende idé. Samlebåndproduksjonen baserte seg på to prinsipper: for det første en standardisering av deler, slik det allerede hadde blitt gjort på 1800-tallet, og for det andre oppdelingen i enkle, repetitive prosesser hvor den enkelte arbeider ikke overskuet helheten, men likevel bidro til den. Digitaliseringen har altså noe til felles med den oppdelingen av objekter og arbeidsprosesser i små enheter som er så karakteristisk for moderniteten.

For det andre: Et tilsynelatende banalt poeng har forsvunnet i diskusjonen om digitaliseringens konsekvenser for litteraturen, nemlig at nesten alle tekster i dag

er digitale før de eventuelt blir overført til et annet medium, det vil si at de er produsert i digital form på en datamaskin. Det er dermed ikke urimelig å se tekst trykt på papir som sekundær til den digitale «originalen». Siden denne digitaliseringen godt kan være «usynlig», i den forstand at den ikke kan avleses eller påpekes i teksten, har digitaliseringen ikke blitt ansett som et betydningsskapende vilkår for teksten. Men flere har påpekt at økningen i antall sider på norske og internasjonale romaner henger sammen med dette. Enkelheten som ligger i å skrive og redigere tekst, har gjort at selve den praktiske skriveprosessen er enklere enn før. Teksten er, som materiale betraktet, smidigere å arbeide med. Dette er ikke utelukkende en håndverksmessig endring: Den kreative siden av arbeidet dreier seg ikke bare om å «finne på», men også å komponere og strukturere.

For det tredje kan man reflektere over om digitaliseringens aktualisering av forholdet mellom original og kopi innebærer at Walter Benjamins perspektiver i *Kunstverket i reproduksjonsalderen* fra 1935 endelig blir bekreftet. Mye kan tyde på at Benjamins ideer om «auratppet» kan videreføres inn i det digitale. Det er et teknologisk faktum at noe av informasjonen vil gå tapt i overføringen fra analoge til digitale data. Det vil alltid være noe som blir borte når et analogt signal skal reduseres til 0 eller 1. Og kanskje er det her «auraen» befinner seg? Det er et tankekors at grunnlaget for den individualiseringen og det mangfoldet som gjerne blir forbundet med det postindustrielle samfunnet, faktisk ligger i et svært lite fleksibelt valg mellom verdiene 0 og 1 – av eller på. Selve grunnlaget for kommunikasjons- og digitalsamfunnets antatte fleksibilitet og enorme valgmuligheter er altså så enkelt som det kan få blitt.

Men mangfoldigheten og kompleksiteten i digitaliseringsprosessene er åpenbar: De evner å inkorporere flere andre kommunikasjonsformer (slik som tekst, lyd og bilde). Om man betrakter dette som en ny og selvstendig medieform eller en videreføring av de gamle, er neppe avgjørende. Det kan uansett hevdes at det digitale ikke utgjør noen substansiell forskjell i kommunikasjonsformenes historie. Digitaliseringsprosessene endrer jo ikke direkte innholdet: Teksten ser lik ut enten den leses på en skjerm eller på papir. Selv om omtrent alle av samtidens forfattere bruker PC eller Mac som skriveredskap, har det ferdige produktet, boken, ikke endret seg substansielt. Medieteoretikerne Jay David Bolter og Richard Grusin snakker for eksempel heller om *remediering*, siden de digitale mediene både omkalfatrer og viderefører de eldre mediens former. For medieteoretikerne spiller dette en begrepsmessig rolle, men for brukeren oppleves det neppe som vesentlig. Svaret på spørsmålet om hvorvidt det digitale nødvendigvis krever en ny semiotikk, er trolig nei: Digitale verker er jo fortsatt tegnbaserte og betydningskonstituerende, noe som krever tolkning, men neppe på noen radikalt annen måte

enn tidligere. Imidlertid har digitaliseringen bidratt til at spredningen og tilgjengeligheten av tekster og annen informasjon er grunnleggende annerledes. Informasjon som tidligere måtte graves frem fra fjerntliggende arkiver, er nå i ferd med å bli svært lett tilgjengelig. Mulighetene for å spre informasjon er ingen ubetydelig endring. Hurtigheten og effektiviteten i kommunikasjonsformene er også en kvalitativ endring.

Den fysiske forutsetningen for disse prosessene er likevel selve datamaskinen. Da datamaskinen til slutt ble oppfattet som noe mer enn bare en avansert regnemaskin tidlig på 1970-tallet, ble det klart at den var et medium som kunne forstås som et slags «hypermedium». Det vil si at datamaskinen – helt i tråd med den kanadiske medieteorikeren Marshall McLuhans profetier i *The Gutenberg Galaxy* (1962) – kunne «oppslukke» en rekke av de eldre mediene. Som skrivemaskin, medieavspiller og kommunikasjonsmiddel har datamaskinen temmelig raskt (i alle fall i mediehistoriens noe langsomme perspektiv) utviklet seg til å bli en totaliserende teknologi. I dag er det lettere å se at datamaskinen er et medium på tre måter: Den er for det første et medium som produserer, redigerer og lager informasjon. For det andre er den et medium som kan presentere informasjon gjennom tekst, lyd eller bilder. For det tredje er den et medium i den forstand at man kan bruke den til å kommunisere med mennesker. Men datamaskinen har også skapt et sosiosemantisk reservoar av bilder på tenkning, viten og erkjennelse, det vil si den typen overføring Lev Manovich (2001) kaller «conceptual transfer». Datamaskinen har rett og slett skapt noen nye begreper som gjør at omgivelsene kan ses på en annen måte. Men denne overføringen har som oftest gått motsatt vei. Som tidligere nevnt har det i datamaskinene blitt skapt et grensesnitt ved hjelp av metaforer fra det tradisjonelle kontormiljøet: Informasjon lagres i «filer» og «mapper», tekster «klippes» og «limes» før de eventuelt må kastes i «papirkurven», som om det ikke var noe skille mellom det fysiske kontor og det digitale. Hensikten med dette såkalte GUI (*graphical user interface*) er at datamaskinens prosesser skal foregå i det skjulte, såkalt *ubiquitous computing*. Metaforene har i brukervennlighetens navn utvilsomt tilslørt hva som egentlig skjer i datamaskinen, men viser samtidig hvor uunnværlige metaforer er innen datateknologien.

Mens datamaskinens historie er mulig å spore tilbake til barokkens regnemaskiner, er internetts historie selvsagt mye kortere. Utgangspunktet var det amerikanske forsvarsdepartementets arbeid på 1960-tallet med et kommunikasjonsystem som kunne motstå virkningene av et atomangrep. Universitetsnettverket ARPANET ble sett på som en modell som kunne brukes: Enhver datamaskin innenfor dette nettverket kunne kommunisere med de andre, slik at hvis én eller flere maskiner ble ødelagt eller fjernet, ville nettverket likevel overleve. Dette

nettverket var helt annerledes enn det velkjente telefonnettverket: I stedet for en sentral som distribuerte samtalene, kunne man knytte seg til nettverket fra hvilket som helst sted, og informasjonen ble delt opp i «pakker» som kunne flyttes gjennom ulike ruter i nettverket. Denne ideen om at informasjon kunne brytes ned i mindre, fleksible pakker («packet switching»), ble unnfanget på 1960-tallet og danner grunnlaget for all kommunikasjon på internett og utvekslingen av e-post.

Mediehistorikere peker på at utviklingen av «world wide web» overgår enhver annen innovasjon innen mediehistorien med hensyn til utbredelse. De tidlige internett pionerens vektlegging av åpne standarder og ikke-proprietære systemer gjorde at nettet utover på 1990-tallet og tidlig på 2000-tallet fikk en vekst som ingen hadde kunnet forutse (Briggs & Burke 2005, 247).

Hvis vi nå vender blikket mot norsk litteratur i denne perioden, mot den tiden hvor datamaskinen ble tilgjengelig for flere enn ekspertene, er det innlysende at vi ikke står overfor noe radikalt paradigmeskifte. Øyvind Prytz (2016) har drøftet spørsmålet om litteratur i en digital tid og trekker særlig frem konsekvensene digitaliseringen har hatt for muligheten til å lese og distribuere litteratur, for eksempel å kjøpe litteratur digitalt og lese den på nettbrett. Dette har utfordret tradisjonelle bokhandler, litteraturkritikere, biblioteker og hele næringskjeden i bokbransjen. Men han viser også til hvordan skillet mellom skjønnlitteratur og sakprosa holder på å bli mer porøst ved at grensene utviskes, siden tekst så lett lar seg flytte rundt på. Dermed er kanskje selve fiksjonsbegrepet i endring, slik vi har sett det gjennom fremveksten av såkalt virkelighetslitteratur, som jo særlig har økt etter den digitale revolusjonen. På 1980-tallet, derimot, som må kunne kalles digitaliseringsens begynnelse i Norge, er det vanskelig å spore noen generell inspirasjon fra det digitale i norsk litteratur. Men det finnes i alle fall ett tydelig unntak, nemlig Jan Kjærstad.

JAN KJÆRSTAD SOM DIGITAL PIONER

Det er ikke overraskende at nettopp Kjærstad var tidlig ute med å la seg inspirere av den fremvoksende datateknologien. Hans forfatterskap særpreges av å være i stadig dialog med viktige utviklingstrekk i samfunnet. Hans mest kjente verk, den prisvinnende romantrilogien om mediepersonligheten Jonas Wergeland, er også svært «kjærstadsk»: Den tar opp endringene i det nye mediesamfunnet og skaper intrikate og mangetydige fortellinger.

Kjærstad debuterte med novellesamlingen *Kloden dreier stille rundt* (1980) og ble straks oppfattet som en spennende og særegen forfatter. Han fikk et virkelig gjennombrudd med romanen *Speil. Leseserie fra det 20. århundre* (1982). Den

bruker den kalde krigen som en viktig resonansbunn og er en slags odysse gjennom det 20. århundre, med handling fra både Norge og utlandet.

Et kjennetegn ved Kjærstads diktning var at den syntes å være et alternativ til 1970-tallets kritiske, klasseorienterte diktning. I hans romaner var individet ikke bundet av klasse og samfunnets vilkår, men sto friere til å skape seg selv. Rundt debuten, og som redaktør av Gyldendals litterære magasin, *Vinduet*, fremsto Kjærstad som en forfatter som ønsket å anerkjenne og skildre en større virkelighet enn det 1970-tallets prosa hadde gitt rom for. Virkeligheten var ikke bare hverdagsliv og sosialrealisme, men var preget av fantasi og formet av de lysende bildene på TV, kino og dataskjerm. En større vilje til å blande fakta og fiksjon gjorde at myte og virkelighet ikke var så lett å skille fra hverandre i Kjærstads diktning. Dette sporet har han fulgt videre: Forfatterskapet finner stadig opp nye fortellinger og spiller dem i historiens og verdenskunstens store speilsal.

Homo Falsus (1984) var Kjærstads tredje bok. Teksten er ikke helt lett å lese, og tempoet er lavt på grunn av alle referansene som romanen er spekket med. Vekslingene i fortellerstemme krever en våken leser, men er likevel ikke tyngre enn at boken ble hovedbok i Bokklubben Nye Bøker. Romanen skildrer en kvinne kalt Greta (etter Greta Garbo, den berømte filmstjernen fra 1930-tallet) og hennes møter med tre menn. Hun fremstår også som en *femme fatale*-skikkelse. I likhet med skuespillerinnen har hun så å si «abdisert» og trukket seg tilbake. Greta har hatt suksess på flere områder – på universitetet, som rockemusiker og som kvinneaktivist. Hun kutter imidlertid alle bånd, både til venner og til foreldre. Hun tar seg jobb i en nattklubb, sover om dagen og lever om natten. I ly av mørket, og iført klær som minner om Garbos, spaserer hun rundt i Oslos øde gater. Greta lokker og forfører mennene, som også dør eller forsvinner som følge av seksualakten. Gjennom en spesiell form for tantrisk sex blir mennene borte fra jordens overflate. Idet mannen når klimaks, tar Greta livet av ham slik at han simpelthen forsvinner, og så sender hun klærne med posten tilbake til mannens kone. De tre mennene har yrker som knytter dem til tradisjonelle maktbastioner i samfunnet: Paul er jurist i en bank, Alf er teolog og ansatt i Kirke- og undervisningsdepartementet, og Jacob er offiser, men jobber i forsikringsbransjen. Alle mennene har skrevet en fagartikkel, de bærer alle på en slags kunstnerdrøm, har alle kjente modernister som forbilder og driver alle med modellbygging som hobby. Disse mennene fremtrer mer som figurer enn som virkelige personer, og deres likheter og ulikheter gir følelsen av å danne et nøye uttenkt mønster. Dette systemet av yrke, interesser og preferanser gir et inntrykk av systematikk, men det er vanskelig å se at det egentlig ligger noe budskap eller tematikk bak, bortsett fra selve systemet. Informasjonen om de tre mennene skaper en åpenbart tilsiktet fremmedgjørings-effekt: Det er som om

teksten leker seg med computerens programmerbarhet. Opplevelsen av romanen som et slags nøye uttenkt system understrekes også ved at hvert kapittel innledes med en grafisk figur hentet fra det gamle japanske spillet *kado*, hvor trekanter danner ulike mønster.

Fortelleren er angivelig romanens forfatter. Han har, tror han selv, satt i gang en prosess han ikke har kontroll over ved å skildre Greta, og er dermed den som indirekte er ansvarlig for de tre drapene. Han mottar også brev fra sine egne fiksjonskarakterer. Han tilstår til og med drapene til politiet, legger romanen på bordet, men de tror naturligvis ikke på ham. Forholdet mellom fortelleren og hovedpersonen er sentralt: Han må manipulere sin hovedperson, slik at hun gjør det han vil. Gjennom henne har han, etter eget utsagn, villet skildre «det nye menneske», mennesket som er vokst opp med TV-skjermen, dataskjermen, med alle bildene, strømmen av informasjon, påvirkningene veltende innover seg hvert øyeblikk på dagen. Mennesket som står i konstant fare for å bli kaldt og kynisk, uten motivert reaksjonsevne overfor virkeligheten.

Teksten som denne fortelleren produserer, er kompleks på handlingsplanet, men også full av detaljer, referanser og henvisninger. Det vrirler av bilder og ord som henger sammen på intrikate måter. Selv om det er lett å knytte denne fremstillingsformen til modernister som Joyce og Woolf, er det for dagens lesere kanskje enda lettere å se likheten til informasjonssamfunnets overflod av data. Et virvar av forbindelser, kjente og ukjente, bobler nemlig opp i *Homo Falsus*:

Et nivå ned fra gata. Inngangsparti i maurisk stil. En metallkalv på marmorsokkelen i det ene hjørnet. Røyktråder opp mot de perforerte platene i taket. En finger der ringen har en rubin av rødt glass. Ildtungen fra en engangslighter under spissen på en Henri Wintermans (kjøpt av fremmedarbeideren inne på toalettet). Et fullt ølglass uten skum ned på bordplaten. En blålig skilpadde tatovert på en naken overarm. Kvinnen idet hun kommer ut fra bakgrunnen, svulmende hvit pels. Lyset dempes innenfor de lysegrønne og oransje kuplene. Sommerfuglmønstret viskes ut i det røde fløyelstapetet.

(Kjærstad 1984, 7)

I denne teksten sanses det i korthogde fragmenter. Men sansningen er ikke umiddelbar eller ureflektert: Hva «maurisk stil» er, eller at Henri Wintermans er en sigar, er ikke noe som lar seg avkode uten ganske spesielle kulturelle kunnskaper (eller i dag: ved hjelp av Google).

Den tilværelsen som skildres i *Homo Falsus*, det vil si Oslo på 1980-tallet, er filtrert gjennom en mengde intertekster. Historiske personer, trendy merkevarer

og barokk musikkhistorie er bare noen av tingene det henvises til – uten forklaring eller introduksjon. Diskursen i romanen arter seg som en fortelling fra en tilværelse hvor det finnes informasjon i overflod, men få fortolkningsnøkler. For å lese denne romanen må man forstå konteksten.

Da romanen ble utgitt i 1984, var fascinasjonen for datateknologiens inntreden i dagliglivet betydelig, selv om kunnskapen ikke alltid var like høy. *Dagbladets* anmelder skrev:

Språket er i stor grad dataskjermens: nakne ord hvor forbindelsen lett koples i leserens hjerne. Det er gjentakelser som på den ene siden bringer tanken til computeren, på den andre gir personene felles referansepunkter. Men sitter forfatteren, altså Kjærstad, denne gang virkelig ved en computer? Gud vet, men det er iallfall vår mest moderne myte han sjonglerer med: Datateknikken. Og også gjennom den gir han oss sitt menneskesyn da personene sprenger seg ut av den grønne skjermen.

(Simen Skjøsberg «Roman om våre 80-år», *Dagbladet*, 4.9.1984)

Tanken på at Jan Kjærstad kanskje har sittet ved en «computer» og produsert romanteksten, synes betydelig mindre overraskende i dag enn den gjorde for *Dagbladets* anmelder. I dag er det lettere å se at Kjærstad med *Homo Falsus* faktisk var representant for en ny måte å nærme seg litteraturen på.

Under tittelen «Romanen som hjernespinn» i *Bergens Tidende* er det tydelig at anmelder Eiliv Eide måtte kjempe seg gjennom denne kompliserte romanen. Han oppfatter den absolutt som preget av datamaskinens måte å fungere på:

Det er lett å forestille seg Jan Kjærstads hjerne brukt som datamaskin. Et ord, et inntrykk, en ide, er «input» og setter i gang et spill i hjernen, og «output» blir en fylde av assosiasjoner, ord, opplysninger – antakelig supplert med data fra klipp-arkiv og/eller fra EDB.

(Eide 1984)

Odd Solumsmoen (1984) i *Arbeiderbladet* er overveldet, men nokså skeptisk, og mener romanen «snur romanbegrepet på hodet» og kaller den «først og fremst et dristig eksperiment, for ikke å si dumdristig», men er åpenbart uforstående til alle ordene: «Forfatteren beskriver Oslo henrykt, ordstablende som et barn som holder på med byggeklosser» (Solumsmoen 1984).

Til tross for den blandede mottagelsen ble *Homo Falsus* basis for filmen *Det perfekte mord* (1992). I Eva Isaksens regi lekte den med film noir-sjangeren.

Filmen ble ingen publikumsfavoritt, og fikk også nokså hard medfart av anmelderne. Harald Kolstad i *Arbeiderbladet* omtalte den som påtatt postmoderne og mente at spillet med fiksjon og virkelighet ikke fungerte (Kolstad 1992).

Rundt utgivelsen fremsto Kjærstad som en slags pioner. I et TV-program i 1983 demonstrerte han bruk av EDB i arbeidet med en roman. Mange forfattere trodde etter dette at Kjærstad var i stand til å programmere en datamaskin slik at den kunne skrive romaner (Kjærstad 2007, 64). Dette var nok en smule overdrevet. Men som få andre var Kjærstad åpen for å la seg inspirere av datamaskinen: «Jeg har tro på boka og vil ikke gi opp den utfordringen det representerer å skulle bruke dette mediet i vår tid. Romanen kan bli styrket dersom man er klar over dens egenart og samtidig mottar impulser fra de andre mediene i arbeidet med å bringe den videre», skrev Kjærstad i essayet «EDB og romanen» (1984b, 32). På en måte som i dag både er sjarmerende og forbløffende fremsynt, skriver han om hvordan EDB – elektronisk databehandling – kan komme til å forvandle både dagliglivet og diktningen. Kjærstad hadde selv lært seg en del om dataprogrammering og mente andre forfattere burde følge hans eksempel:

På samme måte som Balzac gjorde økonomien til et litterært tema fordi han så at det moderne pengesystemet virket inn på folks liv, på samme måte som en del norske forfattere tok på seg den tunge researchen det medførte å skrive om fabrikkene fra innsiden – på samme måte må forfattere i dag være villige til å sette seg inn i EDB fordi dette utgjør hverdagen for store grupper i Norge og verden (...)

(Kjærstad 1984b, 33)

Nærmest som et ekko av det moderne gjennombrudd mener altså Kjærstad at den forfatter som i dag vil følge med i tiden, må sette seg inn i EDB for å forstå verden. Selv om Kjærstad på dette tidspunktet ble plassert i en postmodernistisk bås, med språklek og komplisert teori som kjennetegn, ser vi her at han også viderefører noen eldre poetologiske prinsipper: Den forfatter som vil være «up to date», må følge med på samtidens teknologiutvikling.

Det foreligger noe forskning om *Homo Falsus* som roman, men mest fra tiden like etter utgivelsen. Per Thomas Andersen undersøker i artikkelsamlingen *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad* (1997) repetisjonens funksjon i *Homo Falsus*. Andersen viser noen av de komponentene Kjærstad benytter seg av, og hvordan han kombinerer dem. For å få til dette bruker Andersen Vladimir Propps modell for narrativ analyse og viser dermed «noe av den bemerkelsesverdige kombinasjon av kompleksitet og integrasjon som fins i Jan Kjærstads litteratur» (Andersen 1997, 311).

Ingeborg Kongslien har også undersøkt romanens formelle sider i «Mennesket i tekst og teori: Jan Kjærstads *Homo Falsus*» i *Norsk Litterær Årbok* (1988), og hun legger særlig vekt på hvordan den utfordrer selve romansjangeren. I boken *På litterære lekeplasser* (1995) gir også Hans H. Skei en omfattende presentasjon av romanen, med vekt på de metafiktive trekkene. Han er nokså kritisk til romanen som helhet og oppfatter både de metafiktive elementene og selve komposisjonen som konstruerte og lite overbevisende. Han omtaler den som Kjærstads «selvbevisste og selvopptatte roman» (Skei 1995, 174), og det er åpenbart ikke i positiv mening. I likhet med de fleste andre forskere legger han liten vekt på romanens tilknytning til datamaskiner eller informasjonssamfunnet. Det gjør imidlertid Bjørn Solås i masteroppgaven *Homo Falsus i 2018* (2018), hvor han særlig ser nærmere på henvisningene til programmeringsspråk i romanen og plasserer den innenfor et medieteoretisk paradigme.

Det viktigste nyere forskningsbidraget om Kjærstads forfatterskap er Rikke Andersen Kraglund med sin *Kjærstad. Referencer i et forfatterskap* (2018). Hun undersøker særlig hvordan Kjærstad bruker en

række litterære teknikker, der tydeliggør, at romanernes utsagn opstår i en proces, som læseren selv er en del af. Erfaringer skal samles og kombineres undervejs fra vidt forskellige scener, fra kunstværker og litteratur udenfor bogens rammer og fra en verden udenfor fiktionen. Der leges med læserens associationer og forsøg på at etablere sammenhænge, og der pustes til ens nysgerrighed og videbegærlighed.

(Kraglund 2018, 12)

Dette er nok en riktig observasjon. Kjærstad er en forfatter som helt fra debuten har jaktet på nye måter å fremstille virkeligheten på. I essayet «En poetikk for 80-årene» tok Kjærstad til orde for at det skal være mulig å gjengi samfunnets og virkelighetens kompleksitet uten å forenkle. «Den poetikken vi har fått i arv, er som en fravokst konfirmasjonsdress», hevdet Kjærstad (2007, 38). I dette essayet fra 1983 beskriver han hvordan han jaktet på en ny romanteori og mente å finne det i en form for kombinasjonspoetikk, inspirert av datateknologien.

INFORMASJON, FORFØRELSE OG OVERFLATE I *HOMO FALSUS*

Da *Homo Falsus* kom ut, ble den lest som en roman som tematiserte identitetens og erkjennelsens vilkår i det gryende informasjonssamfunnet, og mange anmeldere mente at boken traff «tidsånden» på et eller annet vis (Gaare 1992). Også

baksideteksten på paperbackutgaven av *Homo Falsus* forteller at romanen «tar pulsen på tiden opp mot årtusenskiftet». Og med stor rett: Romanens bruk av metafiktive grep innvarsler noe som skulle bli en tendens på 1980-tallet. Med sin antipsykologiske karakterskildring, kompliserte komposisjon og interesse for det *overfladiske* deler den mange trekk med formgrep andre sentrale 80-tallsforfattere skulle komme til å bruke, som Kjartan Fløgstad, Jon Fosse, Karin Moe og Ole Robert Sunde. Likevel er romanen et av de viktigste formmessige fornyelsesforsøkene av romansjangeren på 1980-tallet. Den kan godt leses som et oppgjør med både det individorienterte dannelsesromanplottet og den mer kollektivistiske sosialrealistiske diktningen fra 1970-tallet. Selv om livsløpet til flere individer blir fortalt, er det ikke snakk om noen personlighetsutvikling slik vi er vant til å oppleve den. Romanen har heller ikke mye til felles med 70-tallsromanens interesse for sammenhengen mellom individ og samfunn: I stedet for at politiske maktforhold preger individene, er det informasjon og kunnskap som styrer mennesket. Den innvarsler dermed et annet forhold mellom individ og samfunn. La oss derfor se på hva slags tenkning omkring diktning som ligger under romanen *Homo Falsus*. Hva slags idé om samfunn og diktning er det som kommer til uttrykk her?

Homo Falsus kan synes å bekrefte inntrykket av 80-tallets litteratur som en bevegelse mot en slags encyklopedisk roman, det vil si en fortellingsform som forsøker å gripe helheten i tilværelsen ved å gjengi en mengde tilsynelatende uforbundne fakta. Flere lesere har også pekt på at *Homo Falsus*' utallige referanser og henvisninger gir den en slags «katalogform», slik at romanen absolutt kan oppfattes som «encyklopedisk» (Kongslie 1988, 106; Andersen 2012, 553). Nærmest som et leksikon dynger romanen leseren ned med opplysninger om kunst, litteratur, historie og hvordan alle ting henger sammen. Leseren må selv spille en aktiv rolle i å kombinere og se sammenhenger i alle detaljene, mener Kjærstad: «[L]eserens oppgave måtte bli – mer eller mindre bevisst – å strukturere opplysninger eller skjulte mønster eller gitte nøkler» (Kjærstad 1989, 76).

For myriadene av henvisninger er ikke tilfeldige. Referansen til de tre menneskelheter – Picasso, Schönberg og Joyce, store navn innen henholdsvis modernistisk malekunst, musikk og litteratur – har åpenbart en forbindelse til romanens egen komposisjon. På samme vis som Schönberg skapte tolvtoneteknikken, Picasso simultanperspektivet og Joyce stream-of-consciousness-teknikken, vil *Homo Falsus* gjøre noe nytt. Vektleggingen av komposisjon fremfor psykologisk dybde viser hvordan romanen, i likhet med deler av den tidlige modernismen, forsøker å behandle sitt stoff som et *system*. Samtidig forteller denne menneskeskildringen noe om samtiden: Den synes å belyse mennesket som en «Homo Falsus»,

det vil si at masker, roller og overflater er det som kjennetegner det moderne mennesket. Fortelleren kaller også mennesket for en «Homo Recens»:

Jeg mener gjennom computeren og dens mulighet til å koble et begrenset antall elementer i utallige variasjoner (en parallell til geneses ordning av aminosyrene i en lineær rekkefølge) å ha funnet et egnet hjelpemiddel i karakteriseringen av det nye mennesket. En datamaskins kjølige oppstilling av fakta og stimuli fra omgivelsene i et menneskes barndom, ungdom og utdannelses-tid (samt momenter fra arveanlegg og de metafysiske kreftene man enda tør regne med) motvirker de løgnaktige og drømmende elementer som forfattere ofte blander inn når de skal generere et bilde av det sannsynlige nye mennesket.

(Kjærstad 1984a, 115)

Romantikkens identitetstenkning er forlatt i vårt nye informasjonssamfunn, synes teksten å underforstå. At et subjekt ikke lenger er en «kjerne» i mennesket, understrekes ytterligere når det blir klart at også Greta selv er en fiksjon, skrevet frem av forfatteren. Faktisk er hun et dataprogram, programmert i PASCAL, fremgår det av fortellerens beretning:

Jeg hadde i utgangspunktet planlagt å la Greta repetere strategien sin i det uendelige, la mønstret hennes gå i en «evig sløyfe» som det heter i EDB-terminologien. Et program som gikk og gikk, en roman som antydningssvis munnet ut i et ad infinitum-kretsløp av menn som ble lokket til Gretas leilighet for der å forsvinne i tomme rommet, spasere inn døren (eller hullet) til den fjerde dimensjon. Et logisk og ugjendrivelig program. Men nå – da jeg plutselig selv langsomt ble trukket inn i den evige løkken, bokstavelig talt kjente den legge seg om halsen min – hva da?

(Kjærstad 1984a, 196)

Vi skal komme nærmere tilbake til betydningen av datateknologien i neste underkapittel. I denne sammenhengen er det verd å merke seg hvordan *Homo Falsus* glir over i et metanivå. Romanen reflekterer over sin egen tilblivelse, slik så mange romaner begynte å gjøre på 1980-tallet. Det underliggende budskapet synes å være at alt er informasjon, selv karakterene i romanen. Verden består av en overflod av informasjon. Dette blir etter hvert et problem, skal det vise seg. I fjerde del av romanen er det en etterforsker som står i sentrum. Og etterforskerens jobb er blitt svært vanskelig i dagens samfunn, erkjenner han:

En gang i kriminalhistorien var det løggen, den ørlille glippen, som avslørte forbryteren. I dag var *alt* løgn, enkeltløgnene lot seg ganske enkelt ikke dedusere ut av nettverket. Et strå i en høystakk. Hele Tiden var en overdrivelse. En overkill. På alle felter. Folk myrdet for å kommunisere med massene gjennom TV og aviser. Mennesket ble utsatt for en stadig større og mer usammenhengende inntrykksmengde. Bare en datahukommelse kunne få med seg alt, huske alle elementene i virkelighetens Kims spill.

(Kjærstad 1984a, 306)

«Information overload» er altså etterforskerens problem: Det er rett og slett for mye informasjon tilgjengelig.⁴ Det er ikke lenger mulig å skille det betydningsfulle fra det betydningsløse. Slik kan romanen lett oppleves for leseren – det er for mye å «ta inn». Dette skyldes ikke bare alle detaljene, men også at synsvinkelen veksler mellom mennene, Greta og forfatteren, som på ulike steder griper inn og minner leseren på at dette er en fiksjon. Romanen er altså en metaroman i den forstand at den henviser til seg selv. Forfatteren av romanen om Greta begrunner, beskriver premisser og reflekterer over handlingens utvikling. Disse metakomentarene bidrar heller til å undergrave handlingen enn å støtte opp om den. I stedet for å forklare og tydeliggjøre blir fiksjonen brutt. Slike grep er jo ikke ukjent i modernistisk litteratur, men i en tekst som synes å være basert på et kriminalplott, virker det fremmed og undergravende for den narrative fremdriften i teksten. Det er lett å si seg enig med Ingeborg Kongslien når hun påpeker at det i romanen er en stadig bevegelse mellom å bygge opp virkelighetsillusjoner og rive dem ned igjen (Kongslien 1988).

De metafiktive grepene dreies enda en gang når forfatteren selv begynner å motta brev fra sin fiksjonsperson. Er fiksjonen virkelighet likevel? Hvem er det egentlig som kontrollerer denne fortellingen? Greta fremstilles som et dataprogram ute av kontroll: «Uansett: Løsningen måtte bli å lage en slutt, en *end*, i programmet som styrte Greta. (Jeg snakker nå i overført betydning.) Jeg måtte la henne stå til rette for gjerningene sine» (Kjærstad 1984a, 298). Etter hvert får også Greta en egen stemme i teksten og fremstår som en slags forfatter, slik at det så å si utspiller seg en kamp mellom den opprinnelige forfatteren og Greta som forfatter. Når den opprinnelige forfatteren på slutten blir innlagt på en psykiatrisk insti-

4. Innsikten i at det nye informasjonssamfunnet også kunne føre til at for mye informasjon ble tilgjengelig, ble ganske tidlig trukket frem som et problem, for eksempel av den amerikanske forskningspioneren Vannevar Bush i artikkelen «As we may think», men også i populærkulturen, for eksempel i albumet *Ghost in the Machine* (1981) av The Police, som både har låttitlene «Too much information» og «Rehumanize yourself».

tusjon, er det åpenbart at krimplottet har gått i oppløsning og blitt stadig mer uforståelig. Men hans siste ord fra institusjonen kan gjerne leses som en programmerklæring: «For å være ærlig så husker jeg mindre og mindre hvorfor jeg skrev boken, den forandrer seg mer og mer til et kryptogram, et skilpaddes skall. En bok er kanskje en gåte som mennesket er det. En forståelig bok er en løgn» (Kjærstad 1984a, 333). Den sammenhengende fortellingen må vike for en sannere, men mer kompleks fortelling om mennesket og samfunnet, synes fortelleren å si. Romanen er både en konstruksjon og en dekonstruksjon: Det bygges opp en svært kompleks og mangfoldig verden i teksten, men samtidig synliggjøres virkemidlene slik at det hele virker konstruert og lite realistisk.

Da romanen kom ut, virket Kjærstads konstruksjoner og dekonstruksjoner fremmedartet for mange. Hans H. Skei skriver i *På litterære lekeplasser* hvordan han ble skuffet over romanen, «dels fordi jeg mente teksten ikke var spesielt vel-skrevet, språket tungt og slitsomt å lese, detaljopphopningen totalt unødvendig» (Skei 1995, 172). Skei er oppmerksom på at romanen er et slags «svar» på informasjonssamfunnet og de identitetene et slikt samfunn produserer, men oppfatter romanen som lite overbevisende og kaller den (åpenbart i negativ betydning) for «en av de mest konstruerte bøker i nyere norsk litteratur» og påpeker at den er «omstendig og direkte kjedelig å lese».

I dag er det lettere å se hvordan den estetikken Kjærstad jaktet på i 1980-årene, først senere skulle bli synlig. Selv om det å lese noe fra 1980-tallet som handler om datateknologi eller andre informasjonssystemer i dag gjerne kan oppleves som komisk, er *Homo Falsus* et verk som peker fremover. I «En poetikk for 80-årene» skriver Kjærstad at romanens nivå må heves til et nivå av kompleksitet som tilsvare det moderne samfunnets kompleksitet. Kjærstad plasserer seg dels som en fornyer av 1960-tallets språkkritikk og underminering av det samlende sentralperspektivet. Men 1970-tallets politiske litteratur virker heller ikke fristende: «Vi står altså overfor oppgaven å finne en form som er noe annet enn saboterende språkeksperimenter og noe annet enn en politisk artikkel med fiksjonstrekk» (Kjærstad 2007, 45). Avstanden til den eldre modernismetradisjonen er både bevisst og vel-artikulert, men Kjærstad er åpenbart preget av modernismens språkbevissthet og samtidsorientering: «Målet er fremdeles å skildre det ugjennomtrengelige mennesket på dets ville eksistensielle og sosiale ferd i tid og rom, uten å forråde kompleksiteten, uten å svikte forsøket på å finne helhet og nye sammenhenger» (Kjærstad 2007, 47). Kravet om at forfatteren skal være «på høyde med sin tid», er som kjent en idémessig kjerne i hele den modernistiske tradisjonen fra Baudelaire og fremover. Resultatet er en roman som i kjent Kjærstad-stil har et høyt ambisjonsnivå. Den fiktive forfatteren har i utgangspunktet følgende drømmer:

Påvirket av tryllekunstnerne ønsket jeg å tilegne meg en akrobatisk virtuositet; skrive en bok med kommunikasjonsmuligheter og kollektiv betydning på linje med Telefonkatalogen; et verk med kalenderens tidsbevissthet og med spenning som Pengelotteriets trekningslister; en roman som med tiden ville få status som 50- og 60-årenes Bayeux-teppe; sider med ord som brola veien mot det uoppnåelige, sprenget ytre grenser som Marco Polo, indre som Giordano Bruno, et skrift så farlig at det ble satt på Pavens Index.

(Kjærstad 1984a, 26–27)

Men dette prosjektet har forfatteren åpenbart ikke kunnet realisere. I stedet har det blitt en slags moderne kriminalroman (undertittelen er jo nettopp *Det perfekte mord*). Men sannheten lar seg altså ikke etablere: Virkeligheten er i for stor grad blandet med fiksjoner og bilder. Vi kan ikke lenger skape romaner etter det gamle mimesisprinsippet, men trenger nye former. Det er godt mulig å se *Homo Falsus* i et slikt perspektiv, det vil si som et forsøk på å ta konsekvensene av samtidens modernitet. I «En poetikk for 80-årene» mener Kjærstad at prinsippene for en ny romanteori kan finnes i DNA-koden, i den menneskelige hjernen og i datamaskinen. I stedet for å gjenta eldre formgrep (som han kaller «en fravokst konfirmasjonsdress») burde forfatterne heller la seg inspirere av utviklingen innen moderne teknologi og naturvitenskap. Disse ulike fenomenene kan danne grunnlaget for en ny type kombinasjonspoetikk, basert på to ideer: for det første at informasjon spiller en stadig viktigere rolle i samfunnet; for det andre troen på at det kanskje kan finnes et slags maskinelt prinsipp eller metode for å skrive romaner. Kjærstad henviser til berømte modernister som Joyce, Schönberg og Picasso som eksempler på hvordan kunstnere har eksperimentert med ulike kombinasjonsformer. «Det er strukturene på makro-nivå som i dag styrer historie og menneskets vilkår: opprustningen, multinasjonale konserner, abstrakte økonomiske lover, ideologiske fiksjoner, byråkratier, informasjonssystemer og EDB» (Kjærstad 2007, 38). I *Homo Falsus* fremstår datateknologien som en uendelighet av informasjon som kan sorteres og kombineres på ulike måter. Enten Kjærstad kjente til den utviklingen som senere skulle få navnet internett eller ikke, spiller kanskje ikke så stor rolle. I romanen skildres en digital informasjonsstruktur som vi i dag er mer fortrolig med. Den nye innsikten i medienes konsekvenser og virkemidler gjør det lettere å forstå ambisjonene i den kompliserte romanen. La oss derfor se litt nærmere på hvilken rolle datamaskinen spiller i *Homo Falsus*.

DATAMASKINEN SOM MUSE OG MYTE

Den fiktive forfatteren i *Homo Falsus* forteller at boken er komponert på en «Adam II personal computer», som ifølge forfatteren er «en forholdsvis kraftig mikromaskin med harddisk» (Kjærstad 1984a, 113). Og forfatteren skriver, med stor fremsynthet, at det at en forfatter i det hele tatt nevner at han tar i bruk data-teknologien som kreativt hjelpemiddel, om få år vil virke «håpløst anakronistisk» (Kjærstad 1984a, 113). For å få en bedre forståelse av romanen kan det være verd å undersøke hvilken type eller form for datakunnskap romanen er skrevet ut ifra.

Hvilke former for tenkning og erkjennelse datateknologien fører med seg, har Lev Manovich forsøkt å beskrive i *The Language of New Media* (2001). Han baserer sin fremstilling på en idé om det digitale som et radikalt brudd i mediehistorien. Interessen for bruddet mellom «nye» og «gamle» medier gjør boken til et mediehistorisk tilbakeblikk. Manovich mener den vil bli en kilde til «fremtidens historikere», slik at de kan forstå hvordan man tenkte omkring nye medier rundt årtusenskiftet. Ved hjelp av dagens medier skriver han også fortidens mediehistorie, i den forstand at han ser eldre medier som forformer til dagens. En særlig viktig plass gir han filmhistorien, som han mener er sentral for å illustrere ulike «sprang» i teknologi. Med eksempler fra avantgardeforsøk innen filmen (særlig Dziga Vertovs *Man with a movie camera*, 1929) illustrerer Manovich de nye mediene egne evne til å skape virkelighetsillusjoner på en annen måte. De nye mediene skaper en ny «informasjonskultur», det vil si måter å presentere informasjon på. Dette inkluderer

the ways in which information is presented in different cultural sites and objects – road signs; displays in airports and train stations; television on-screen menus; graphic layouts of television news; the layout of books, newspapers and magazines; the interior designs of banks, hotels, and other commercial and leisure spaces; the interfaces of planes and cars; and last, but not least, the interfaces of computer operating systems ...

(Manovich 2001, 13)

Selv om begrepet kanskje prøver å favne litt for vidt, er det verdifullt å påpeke at informasjonsformene i et samfunn *har* noen innbyrdes sammenhenger. Hvordan mediene forholder seg til hverandre, blandes med hverandre og blir forstått, er åpenbart et viktig spørsmål – også litteraturvitenskapelig sett. Begrepet «informasjonskultur» synes for eksempel ikke å ligge langt unna den tyske medieteorikeren Friedrich Kittlers «nedskrivningssystem» (på tysk *Aufschreibesysteme*), det

vil si et forsøk på å gripe en kultur eller en periodes dominerende informasjonssystem.⁵

Manovich opererer derimot med *databasen* som et privilegert medium i dataalderen. Med henvisning til kunsthistorikeren Erwin Panofskys idé om det lineære perspektivet som modernitetens «symbolske form» mener han at *databasen* er vår tids form. Samtidens kulturelle logaritmer mener Manovich kan beskrives slik: virkelighet → media → data → database. Den grunnleggende informasjonsstrukturen i dag består altså av registrering eller opptak av informasjon, overføring til digital form og endelig lagring og prosessering i en database.⁶

Selv uten å være teknologifiendtlig er det mulig å være noe skeptisk til Manovichs store tro på de gjennomgripende konsekvensene av databasen som form. Fortsatt lever jo gamle medieformer som boken og analoge lydopptak i beste velgående, og datamaskinen er slett ikke noe nødvendig redskap for alle. Og databasens gjengivelse av verden som en slags beholder av en rekke objekter er neppe egnet til helt å skyve fortellingen til side.

Hvis vi nå, med disse teoretiske påstandene i bakhodet, vender oppmerksomheten tilbake til *Homo Falsus*, ser vi at fortelleren er tydelig klar over hva som egentlig foregår i digitaliseringens tidsalder, og han nevner det binære systemet som en forutsetning for romanarbeidet: «Vi lever igjen i Pytagoras' tidsalder: alt er tall!» (Kjærstad 1984a, 114). Selv om *Homo Falsus* ikke beskriver slike prosesser i detalj, kan vi gjenkjenne en lignende forståelse av det nye forholdet mellom «original» og «kopi» i romanen. For eksempel er mennene Greta forfører, ikke originaler, men gjentakelser av det samme programmet: Deres «jobb» i fiksjonen er å bli drept. Dette er helt bevisst, skal vi tro forfatteren. Bare slik kan man unngå «de løgnaktige og drømmende elementene som forfattere ofte blander inn når de skal generere et bilde av det sannsynlige nye mennesket» (Kjærstad 1984a, 115). Det er åpenbart at både romanens forteller/forfatter og den reelle forfatteren Kjærstad ikke har forsøkt å skape realistiske karakterer som innbyr til innlevelse og empati. Når fortelleren sier at dette egentlig bare er «en høyning av realismens program» fordi datamaskinene gir en «vitenskapelig holdning til objektet», er det fordi menneskene blir stadig mer like fordi de er utsatt for de samme inntrykkene.

5. Begrepet beskrives av Kittler som «das Netzwerk von Techniken und Institutionen ..., die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben» (Kittler 1985, 519).

6. Det er kanskje ikke overraskende at Jean-François Lyotard i *La Condition postmoderne* fra 1979 nettopp trekker frem *databasen* som en måte å forme vår erfaring av hverandre og verden på. Skepsisen til de såkalte store fortellingene gjør at han ser databasen som en ikke-lineær organiseringsform, som en mulig erstatning for den lineære fortellingen.

Romanens svært strukturerte komposisjon speiles også i fortellerens måte å lage salat på: Han bruker aldri mer enn fire ingredienser, og matlagingen arter seg altså som en slags øvelse i kombinatorikk og begrensningens kunst. Han kutter ingrediensene opp i biter og blander dem, og ønsker alltid å lage en ny salat. Denne kombinasjonestetikken, det vil si å dele noe opp og skape ny kompleksitet basert på enkle kombinasjoner, har utvilsomt noe til felles med databasen som form. I forklaringen av hvordan datamaskinen hjelper ham i romanskivingen, sier han: «Jeg la særlig vekt på (tredimensjonal) matrisetenkning, rekursivitet og kombinasjoner av variabler (såkalt permutasjon)» (Kjærstad 1984a, 114).

Den fiktive forfatteren i *Homo Falsus* forteller også at nettopp *databasen* er et viktig utgangspunkt for romanen. Slik motiveres altså romandiskursens informasjonstetthet – for eksempel fremstilles Oslo som en labyrint av informasjon. Også et av Gretas ofre ser Oslo gjennom datamaskinens blikk: «På toppen av det ruvende SAS-hotellet sitter Paul Ruud alene ved et bord og stirrer ut av kjempevinduet som åpner for en computergrafisk fornemmelse av Oslo. Øynene forsøker å trekke spådommer for kvelden ut av lysmønstrene nedenfor» (Kjærstad 1984a, 9).

Først og fremst kan man si at romanen viser en følsomhet overfor digitaliseringsprosessenes *form* som få andre tekster i norsk litteratur. Nedbrytingen av informasjon i uavhengige småbiter er grunnleggende for romanens lek med kombinasjonsformer. Hver informasjonsbit viser til et utall andre informasjoner i en prosess som ligger den såkalte hyperteksten nær. Både som fenomen og begrep har «hypertekst» fått mindre oppmerksomhet enn det kanskje fortjener fra norske forfattere. Som litteraturviter er det lett å bli slått av i hvilken grad fenomenet konkretiserer en rekke av de ideene vi kjenner fra Foucault, Barthes og Derrida. Hyperteksten virkeliggjør ideene om oppløsning og spredning av tekstmeningen slik at mer tradisjonelle tekstforståelser som hierarki, linearitet og autoritet erstattes med intertekstualitet, alinearitet og flerstemmighet. Enkelte sekvenser i *Homo Falsus* fremstår som rene eksempler på hypertekst:

Jeg er et barn av tiden, jeg husker bare i bilder, disse mandalaer som mediene klistrer opp i oss. Og det som framkalles i hukommelsen om dette året, er bilder av den sovjetiske statslederen Leonid Bresjnev med lukkede øyne, liggende i en blomsterseng kranset av røde faner. (Når kjøpte De blomster til Deres kone sist?) Den britiske fregatten HMS Antelope der den eksploderer i en bukt på Falklandsøyene. (Snart er det nyttårsaften. Vi har alt i fyrverkeri.) Det røde stillestående Pariserhjulet ved stranden i Beirut mens byen brenner rundt. (Reis til Syden.) Fluene på klyngen av lik i flyktningeleirene Sabra og Chatila. (Bare

Blenda vasker hvitere.) De døde avsalte hestene i Hyde Park, forvridde i blodpøler etter IRA's bombeattentat. (Husk Rikstoto.)

(Kjærstad 1984a, 31–32)

Kanskje er det riktigere å si at *Homo Falsus* gjerne kan leses som en utprøving av virtualiseringsideene til ulike medieteoretikere som Jean Baudrillard, Paul Virilio og Marshall McLuhan om at fremtiden vil bli stadig mindre «materiell» og avhengig av fysiske objekter, og i stedet mer et resultat av teknologisk medierte bilder og lyder. I en slik informasjonskultur blir det å skrive en roman ikke det samme som å «skildre virkeligheten», men å skildre tilværelsens strøm av bilder og informasjoner. Selv om skildringen av denne språk- og billedverdenen gjerne er blitt knyttet til en postmoderne tenkning, kan det være verd å peke på forbindelsen til modernismen. Viljen til å undersøke forholdet mellom språk og virkelighet på nyskapende måter, gjerne oppmuntret av en stadig mer kompleks samtid, må sies å kjennetegne også den norske modernismen. Jakten på et nytt språk å uttrykke erfaringer i preger også den såkalt postmoderne romanen *Homo Falsus*. 1980-tallet var jo også en tid hvor slike betegnelser ennå ikke var særlig presise, og den begrepsmessige famlingen artet seg slik at hver enkelt selv kunne bestemme hva postmodernisme var for noe. En nylesning av romanen viser at den er mer preget av den gryende fascinasjonen for datateknologien enn av den erkjennelseskritikken vi kjenner fra Lyotard og andre. Den eksplisitte bruken av en slags kombinasjonspoetikk i karakterskildringen og av databasen som inspirasjon er nærmere knyttet til den digitale utviklingen på 1980-tallet. Forsøket på å skildre virkeligheten på en slags «datamaskinell» måte aktualiserer spørsmål både om sannhet og løgn, original og kopi. I norsk modernismetradisjon særpreges romanen av sin originale komposisjon, men også av sin mangel på beklagelse over den kulturelle utviklingen. I stedet for å kritisere språklig eller idémessig fattigdom er *Homo Falsus*, trass i at den fiktive forfatteren ender opp på en institusjon, i bunn og grunn begeistret over og nysgjerrig på den nye digitale virkeligheten.

Innenfor forfatterskapet er imidlertid denne komposisjonsformen ikke helt ny: Også *Speil* fra 1982 baserer seg på en slags kombinasjonsetetikk hvor en stor stoffmengde settes sammen til en intrikat helhet. Innholdet er nesten like mangfoldig som i *Homo Falsus*: Det handler om alt fra pinsevennenes tungetale til japansk erotikk, fra giftkjertlene hos en spyttende kobra til Tyldums gull på femmila i OL i Sapporo i 1972. Allusjoner, symboler og bilder blir gjentatt og flettet inn i hverandre.

Men *Homo Falsus* preges i enda større grad av en avantgardistisk lyst til å behandle romanens stoff på et datamaskinaktig vis. I de metafiktive trekkene

fremstår forfatteren som en slags programmerer som opererer med personer som ulike programmer, setter dem «i gang» og ser hva som skjer. Skildringen av de tre mennene er bygd over samme struktur, nærmest som et dataprogram med ulike variabler hvor forfatteren har fylt inn ulike verdier. Den verdenen som fremtrer i *Homo Falsus*, er mer enn en representasjon; den er en slags *simulasjon*. Lev Manovich mener at overgangen fra representasjon (forstått som et objekt foran oss) til simulasjon (det vil si en imitasjon av en totalverden som vi er omgitt av) kan knyttes til overgangen fra «gamle» til «nye» medier. Selv om det også finnes eldre medier som tar sikte på å omslutte betrakteren (for eksempel panoramaet), er tendensen tydeligere i nye medier. Manovichs motsetningspar fanger noe av *Homo Falsus*' fremstillingsform: Metagrepene gjør at romanen ikke bare er en skildring av Oslo på 1980-tallet – den forsøker også å skape en illusjon av at den forfatteren som opptrer i teksten, faktisk finnes i virkeligheten. Den fysiske bokens eksistens skrives inn i teksten:

Forlaget skal gi ut en ny utgave – den De holder i hendene – og har imøtekommet min bønn; jeg skal endelig få komme med min versjon (som jeg riktignok, på tross av tilbud, ikke var i stand til å gi tidligere). I stedet for et langt forord har jeg valgt å skyte inn enkelte rammestykker. Jeg gjør oppmerksom på at jeg ikke bryr meg om formen her, formen som plaget meg slik under arbeidet med selve romanen.

(Kjærstad 1984a, 25)

Forfatteren gir uttrykk for at skrivningen er et slags eksperiment: Han blir selv overrasket over utviklingen av hendelsene og forsøker med stigende desperasjon å kontrollere dem. Som et slags avantgardistisk ekko av 1900-tallets tidlige russiske formalisme synes romanen å ville bryte grensen mellom kunst og produksjon. Den har så å si en dobbelt funksjon: På den ene siden er den en slags informasjonsteknologisk samtidsdiagnose, mens den på den andre siden er, i god modernistisk tradisjon, et forsøk på litterært nybrottsarbeid.

Når forfatteren tilsynelatende programmerer en «etterforsker» (ved navn Roald With) for å stoppe dataprogrammet «Greta», synes han selv å gli over til en slags programmeringsdiskurs. Flere av avsnittene som handler om etterforskeren, starter med «Inn:», som om teksten var en slags computerkode:

Jeg bladde igjennom backup-diskettene. På disse magnet-mandalaene, et eller annet sted, lå løsningen; informasjonskromosomer jeg kunne klonе sammen til en redningsmann. Jeg åpnet en ny fil. Tid for etterforskeren, den nest beste,

som husket lærdommen fra Hans Gross, fra hans monumentale Handbuch Der Kriminalistik; cherchez la femme! Skjermen var alt full av grønn skrift. Inn: etterforskeren. Inn: det nitide arbeid.

(Kjærstad 1984a, 302)

Når vi leser romanen over 35 år etter utgivelsen, er det faktisk ikke så usannsynlig å tenke seg eksistensen av det levende dataprogrammet «Greta» eller innføringen av en virtuell «etterforsker» – fordi vi vet at slike programmer som samler inn data, i høyeste grad eksisterer.

Myten om datamaskinen er kanskje viktigere enn reelle computerhenvisninger i romanen: Språket er krydret med innforståtte henvisninger til programmeringspråk, binære tallsystemer og datamaskiner. I essayet «EDB og romanen» peker Kjærstad på at datamaskinen også er en av de nye mytedannerne i vestlig kultur. Like etterpå lanserer han ideen om at romanen kan være som en datamaskin. Han peker på at «kodingen i programspråk er det store hokus pokus i EDB'en» (Kjærstad 1984b, 74). Dette ser vi også i *Homo Falsus*, hvor den fiktive forfatteren er gjort til programmerer. Ved å bruke mange tekniske begreper og navn på programmeringsspråk gir romanen inntrykk av å være skrevet på eller av en datamaskin. Den fremstiller seg selv som forut for sin tid, for det er ikke lenge til «boolean og array vil være like vanlige ord som keeper og hamburger; men vi lever ennå i en tid da metodene mine kan synes fremmede, iallfall for den eldre garde» (Kjærstad 1984a, 113). Det er ingen tvil om at Kjærstad selv forsøker å innføre litt «hokus pokus» i romanen sin ved å late som om romanen er konstruert av en datamaskin. Under overskriften «Edb som mytologi» peker Kjærstad (2007, 73) på de nye mytene som har oppstått i Vesten i kjølvannet av datateknologien, for eksempel troen på mektige superdatamaskiner, som i Kubricks film *2001: En romodysse* fra 1968, eller superintelligente hackere, slik som i ungdomsfilmen *WarGames* fra 1983, hvor en tenåring nesten starter en atomkrig.

AVSLUTNING: DEN DIGITALE VENDING?

Homo Falsus kan vanskelig forstås uten innsikt i endringene i norsk mediekultur på 1980-tallet. Film og TV hadde lenge spilt en viktig rolle, og i 1984 hadde informasjonsteknologien også begynt å bety noe i hverdagen til svært mange. Lesningene av romanen viser imidlertid at *Homo Falsus* trolig var litt forut for sin tid. Bruken av datamaskinen som metafor, de avanserte metanivåene med ulike fortellere, en databaselignende kombinasjonestetikk og et «dataprogram» som går amok, var kanskje i overkant moderne for samtidens lesere. Både Per Thomas

Andersen og Hans H. Skei poengterer at romanen i perioder kan oppleves som kjedelig og konstruert. Diskursen kan bli både oppramsende og hakkete i sitt forsøk på å referere så mye fakta og informasjon. Forsøket på å etterligne en «datalogikk» er både vellykket og mislykket samtidig. Til tross for at den er inspirert av teknologi, er det vanskelig å finne en mer intellektualistisk norsk roman enn *Homo Falsus*. Romanen innvarsler ikke bare dataalderen, men også et 1980-tall preget av en mer «synlig» romankonstruksjon ved at fortelleren tilsynelatende blottlegges i teksten. Dermed peker den fremover mot de mange andre metaromanene fra 1980- og 1990-tallet.

I dag er det faktisk imponerende å se hvordan Kjærstad, i en tid hvor den digitale utviklingen ennå var i sin spede begynnelse, hadde klare kunstneriske visjoner for mulighetene som lå i datateknologien. Som fremtidsskildring har *Homo Falsus* en unik plass i norsk litteratur. Litteraturhistorisk legger den et grunnlag som Kjartan Fløgstads *Det 7. klima* (1986), en satirisk science fiction-roman fra et fremtidig Norge, skulle bygge videre på. Men der *Homo Falsus* viser en reell fascinasjon for informasjonssamfunnet og nærmest fråtser i bilder, henvisninger og annen informasjon, er Fløgstads roman mer raljerende overfor mediene og informasjonsmengden i det postindustrielle samfunnet.⁷ Kulturdiagnosen som stilles her, uttrykkes presist gjennom navnet Fløgstad har gitt det fremtidige Norge, *Media Thule*, og innbyggerne kalles derfor, med typisk Fløgstad-humor, for «medietulinger». Norge er blitt til en «mediesatelittstat» i det globale medieimperiet, og har derfor utviklet seg til et «semiotisk slaraffenland», der ingenting egentlig betyr noe, og hvor den offentlige samtalen har stoppet opp. Romanen ligger – i likhet med *Homo Falsus* – langt fra vanlige romankonvensjoner og presenterer en verden hvor media har overtatt hele virkelighetsfremstillingen.

Linjene kan også trekkes til Erlend Loes populære roman *Naiv.Super* fra 1996, særlig fordi tittelen minner om dot.com-alderens senit. Datateknologien og internett er i denne romanen symboler på det hovedpersonen oppfatter som et truende informasjonssamfunn. Hovedpersonen «vet for mye om ting det er idiotisk å vite mye om» (Loe 1996, 41). Han føler seg overveldet av all kunnskapen som finnes, og føler at han mangler «retning» og «oversikt». Internett blir et symbol på denne tilstanden. Mens han sitter på universitetets datasal, konkluderer han slik: «Jeg synes det er et overvurdert nett. Stort sett består det av informasjon jeg klarer meg bedre uten. ... Jeg har funnet skremmende mengder med ubrukelig informasjon

7. Mediekritikken var ikke ulik den Dag Solstad fremførte noen år senere: «Jeg er drita lei av norsk litteratur med dertil hørende herligheter som forfattere, debattanter, litteraturkritikere, forleggere og ikke minst kulturjournalister» (Solstad 1993, 29). Han og flere forfattere syntes å være en stadig større skepsis til medieoffentligheten.

der inne» (Loe 1996, 95–96). Erlend Loes hovedperson – som en rekke lesere mente å kjenne seg igjen i – opplever at han ikke greier å skille ut sine egne tanker i den stadige informasjonsstrømmen han utsettes for. At det til slutt er de helt enkle aktivitetene, som å kaste ball eller banke på bankebrettet, som gir ro og harmoni, er skildret uten ironi, og bekrefter bokens fremstilling av informasjonsstrømmen som et samfunnsproblem og ikke noen inspirasjonskilde.

Men linjene kan også trekkes bakover. Kjærstad var ikke den første i norsk litteratur som skildret teknologiens virkninger på samfunnet. Jon Bing og Tor Åge Bringsværd tilhørte de få som lot seg fascinere av teknologiendring i norsk litteratur gjennom sine arbeider med science fiction på 1960- og 1970-tallet. Disse arbeidene (som de selv ønsket å kalle «fabelprosa») var ofte skildringer av et dystert fremtidssamfunn hvor innbyggerne var kontrollert av små bærbare datamaskiner, som i Tor Åge Bringsværds novelle om Kodemus, eller på reise gjennom universet i romskip, som i fellesprosjektene om romskipet Marco Polo.

Vi har sett at *Homo Falsus* er tett innvevd i mediesituasjonen på 1980-tallet. Romanen er basert på en computermytologi, hvor matriser, diagrammer og selv-reflekterende programmer styrer handlingen. Særlig er ideen om datamaskinen som en kombinasjonsmaskin, som setter sammen ulike variabler til stadig nye kombinasjoner, den viktigste metaforen i teksten. Selv om det er vanskelig å hevde at *Homo Falsus* er en tilgjengelig roman fra et lesersynspunkt, siden den både er så vanskelig og informasjonstett, er den et imponerende verk i sin intrikate konstruksjon og idérικdom.

BIBLIOGRAFI

- Andersen, Per Thomas. 1997. *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad. Studier i diktetekst og komposisjon*. Oslo: LNU.
- . 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Baudrillard, Jean. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Luis: Telos Press.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens og Scott Lash. 1994. *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford: Blackwell.
- Bell, Daniel. 1976. *The Coming of Post-industrial Society*. New York: Basic Books.
- Benjamin, Walter. 1975. *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal.
- Bing, Jon. 1984. *Boken er død! Leve boken! og andre essay om informasjonspolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007071100100.
- Bolter, Jay David. 1991. *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

- Bolter, Jay David og Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Boston: MIT Press.
- Briggs, Asa og Peter Burke. 2005. *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*. Cambridge: Polity Press.
- Bush, Vannevar. 1945. «As we may think». *The Atlantic*, juli.
- Debord, Guy. 1995. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone books.
- Eide, Eiliv. 1984. «Romanen som hjernespin» *Bergens Tidende*, anmeldelse. 1. oktober.
- Giddens, Anthony. 1984. *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press.
- Gaare, Odd. 1992. *Homo Falsus og De gode hjelperne. En resepsjonsanalyse*. Tromsø: Hovedoppgave.
- Kittler, Friedrich. 1985. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink Verlag.
- Kjærstad, Jan. 1984a. *Homo Falsus, eller Det perfekte mord*. Oslo: Aschehoug.
- . 1984b. «EDB og romanen», *Vinduet* (2): 30–36.
- . 1989. *Menneskets matrise. Litteratur i 80-årene*. Oslo: Aschehoug. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2007111201109.
- . 2007. *Kjærstads matrise. Samlede essays med bonusspor*. Oslo: Aschehoug.
- Kolstad, Harald. 1992. «Talent i blindgate». *Arbeiderbladet*, 20. august.
- Kongslien, Ingeborg. 1988. «Mennesket i tekst og teori: Jan Kjærstads *Homo Falsus*». *Norsk litterær årbok*, 104–116. Oslo: Samlaget.
- Kraglund, Rikke Andersen. 2018. *Kjærstad. Referencer i et forfatterskab*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag.
- Loe, Erlend. 1996. *Naiv.Super*. Oslo: Cappelen.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne*. Paris: Editions de minuit.
- Machlup, Fritz. 1962. *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Marx, Karl og Friedrich Engels. 2008. *The Communist Manifesto*. Waiheke Island: The Floating Press.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- McQuail, Denis. 2010. *McQuail's mass communication theory*, 5. utg. London: Sage.
- Nora, Simon og Alain Minc. 1978. *L'informatisation de la Société, La Documentation française*. Paris: Également publié au Seuil. <https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/154000252.pdf>.
- Prytz, Øyvind. 2016. *Litteratur i en digital tid*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Skei, Hans H. 1995. *På litterære lekeplaner. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008030404075.
- Skjønberg, Simen. 1984. «Roman om våre 80-år». *Dagbladet.no*. 4. september 1984. <https://www.dagbladet.no/a/65400417>.
- Solumsmoen, Odd. 1984. «Mangfoldig morderske», *Arbeiderbladet*, anmeldelse, 4. september.
- Solstad, Dag. 1993. *14 artikler på 12 år*. Oslo: Oktober. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2008011601084.

- Solås, Bjørn Thore. 2018. *Homo Falsus i 2018. En lesning av Jan Kjørstads Homo Falsus eller Det perfekte mord fra et medieperspektiv*. Masteroppgave. Trondheim, NTNU.
<http://hdl.handle.net/11250/2566503>.
- Statistisk sentralbyrå. 2001. «Skandinavia i teten». ssb.no. Åpnet 31. mai 2019.
<https://www.ssb.no/teknologi-og-innovasjon/artikler-og-publikasjoner/skandinavia-i-teten>.
- Webster, Frank. 2002. *Theories of the Information Society*. New York: Routledge.